

revija za
film in televizijo

EKRAN

**SEKS, LAŽI
IN VIDEO**

REŽIJA STEVEN
SODERBERGH

5,6

VOL. 14

LETNIK XXVI

1999



SLOVAR
CINEASTOV

**ROBERT
ALDRICH**

CANNES '89

JESENSKA
FILMSKA
ŠOLA '88

**FILM IN
LITERATURA**



**SLOVAR CINEASTOV
CANNES '89**

| | | |
|------------------------------|-----------------------|----|
| Robert Aldrich | Marcel Štefančič, jr. | 1 |
| Abecebnik | Zdenko Vrdlovec | 8 |
| Kinematografska sestavljenka | Silvan Furlan | 18 |
| Debitanti | Lorenzo Codelli | 22 |

**JESENSKA
FILMSKA ŠOLA '88**

| | | |
|--|-----------------|----|
| Film in literatura | uredništvo | 24 |
| Hamlet: mišnica kot dispozitiv fikcije | Alenka Zupančič | 25 |
| Filmska naratologija | Zdenko Vrdlovec | 28 |
| Omadeževani angeli — norost fikcije in fikcija norosti | Darko Štrajn | 34 |
| Quasi una scordatura | Miha Zadnikar | 37 |
| Protikomijevstvo in rock and roll | Tadej Zupančič | 40 |
| In slika je film postala | Majda Širca | 43 |

KRITIKA

| | | |
|-------------------|--------------------------------|----|
| Sicilijanec | Darko Štrajn | 48 |
| Izgubljeni fantje | Tadej Zupančič | 49 |
| Nadine | Darko Štrajn Janez Rakušček | 50 |
| Mesečnica | Marko Golja | 51 |
| D.O.A. | Janez Rakušček Marko Golja | 51 |
| Dragnet | Tadej Zupančič | 53 |
| Camorra | Darko Štrajn | 54 |
| Priče nasilja | Janez Rakušček | 54 |
| Velik | Marko Golja | 54 |

**FILM IN GLASBA
RAZMIŠLJANJE**

| | | |
|----------------------|------------------|----|
| Elektrofonija v kinu | Miha Zadnikar | 56 |
| Salvador | Michael Sprinker | 57 |

DRIVE-IN

| | | |
|---------------------------|-----------------|----|
| Joe Bob Says Check It Out | Primož Pečovnik | 59 |
|---------------------------|-----------------|----|

**PSIHOANALIZA IN FILM
SUMMARY**

| | | |
|-------------------------------------|-----------------|----|
| Film in teorija v osemdesetih letih | Elisabeth Cowie | 60 |
| | | 63 |

ROBERT ALDRICH

Robert Aldrich je bil Hollywoodčan. Morda sploh edini res pravi, morda edini, ki je to dojel kot svojo „usodo“: filmar ne sme Hollywooda zapustiti za nobeno ceno in pod nobenim pogojem. Znamenje filmarjeve „zrelosti“ in „odraslosti“ ne sme biti to, da je zapustil Hollywood, temveč prav to, da je v Hollywoodu kljub vsemu ostal. Zato ni iskal velikih besed za filmarje, ki so mislili, da lahko snemajo filme tudi zunaj Hollywooda: indeksiral je celo Johna Hustona, Josepha L. Mankiewicza in Orsona Wellesa (češ, brez denarja Wellesov genij nima nobenega smisla ipd.). In zato ni čudno, da so se vsi trije njegovi „pobegi“ iz Hollywooda končali tragično, še več, zunaj Hollywooda se sploh ni znal obnašati: med snemanjem filma *Ten Seconds To Hell* (1959) se je sprl s svojim stalnim „pilotom“, Jackom Palanceom, s čimer se je njuno sodelovanje (*The Big Knife*, 1955, *Attack!*, 1956) za vedno končalo; na snemanju filma *The Angry Hills* (1959) ni našel skupnega jezika z Robertom Mitchumom, producent Raymond Stross pa je svoj gnev izkazal tako, da je film skrajšal za dobrih štirideset minut; film *Sodom and Gomorrah* (1962) je sicer posnel, čeprav komaj, ga grobo zmontiral, potem pa ga je producent Goffredo Lombardo grobo nagnal — niti Sergio Leone, njegov asistent in režiser druge ekipe, ga ni ohranil v lepem spominu, pa tudi Aldrich njega ne. Lahko bi potemtakem rekli, da Aldrichov „genij“ zunaj Hollywooda ni imel nobenega smisla. Pa vendar Hollywood ni imel nobenega razloga, da je Aldricha tako dolgo časa sploh prenašal. Njegovi filmi so bili namreč izrazito ne-hollywoodski: dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „srečnih koncev“.

Povprečna dolžina njegovih zadnjih dvajsetih filmov je 128 minut, kar je seveda precej nad hollywoodskim povprečjem (še najmanj so s takimi dolžinami filmov zadovoljni prav prikazovalci, saj jim filmi, daljši od dveh ur, zreducirajo število predstav in s tem tudi dnevni box-office). In če smo rekli, da so Aldrichovi filmi hrapavi, s tem nismo hoteli reči le, da niso idejno tekoči, diegetsko gladki, socialno sploščeni in politično „spravljeni“, temveč smo hoteli s tem poudariti predvsem Aldrichov smisel za ekscesni in grafični „gut-level entertainment“. Še več: lahko bi rekli, da je bil „splatter“ kot de-generacija grozljivke rojen z Robertom Aldrichom. Spisek njegovih krvavih špricerjev, grafičnih razparačev in nabodal lahko začnemo s filmom *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte* (1964), v katerem smo že kmalu po uvodnih kadrih soočeni s prizorom, ki lahko velja za klasični aldrichovski „splatter“: Bruceu Dernu nekdo, ki ga kamera ves čas težno skriva, najprej zelo pikantno in grafično odseka roko, takoj zatem pa ga tudi giljotinira. Leta 1964 je bil „Kodeks produkcije“ (Production Code) še vedno v veljavi, pa čeprav že precej okrnjen in degradiran: „Kodeks“ so vse bolj in bolj kritizirali, vse več in več filmov je njegovo avtoriteto in žig kršilo (začelo se je pravzaprav že s filmom *The Outlaw*, nadaljevalo pa s filmi tipa *The Moon Is Blue* in *The Man with the Golden Arm*), tako da so ga leta 1956 znatno revidirali (eksplicitno je prepovedoval le še prikazovanje spolnih bolezni in spolne perversnosti), že leta 1966 — po filmih tipa *Suddenly, Last Summer*, *The Children's Hour* in *Advise and Consent* — pa se je njegova „restriktivna“ natura spremenila v zgolj „svetovalno“ („Production Code Administration Office“ je zdaj le še določal, kateri filmi so namenjeni vsem gledalcem in kateri so namenjeni zgolj odraslim, vendar tudi to ni bilo pravno zavezujoče), dve leti kasneje pa so dokončno spremenili tudi ime — „Kodeks produkcije“ je postal „Kodeks samo-regulacije“ („The Code of Self-Regulation“), pri katerem je šlo le še za „rating“ (G, M, R in X, M je bil spremenjen najprej v GP in kasneje v PG). Aldrich je potemtakem s svojimi

grafičnimi sekanji, lomljenji in odpiranji teles udaril v času, ko je bila pozornost „Kodeksa produkcije“ usmerjena le še na spolne ekscese in ko je bil post-studijski Hollywood spričo vse manj rentabilnih „topik“ prisiljen poskusiti srečo in nesrečo tudi z malce bolj „trdimi“ ekstravagancami. In ne le zato imamo lahko Aldricha za interpreta razpada post-studijskega „Kodeksa produkcije“. Že leta 1956, ko je bil „Kodeks produkcije“ po številnih krčih in kritikah podvržen prvi malce večji in radikalnejši transformaciji, je v filmu *Attack!* tank zelo grafično zmrcvaril in zgazil roko Jacka Palancea, vendar tega ni mislil kot „entertainment“, temveč kot „statement“. Kot „statement“ je bilo treba leta 1956 razumeti tudi to, da ameriški vojaki, obkoljeni v že napol porušeni stavbi, nemškega oficirja hladnokrvno in vigilantsko izpostavijo nemškemu ostrostrelcu: na koncu filma vsak izmed preživelh ameriških vojakov izstrelil eno kroglo v že mrtvega Eddieja Alberta, v to odvratno in prestrašeno kepo ožganega mesa, ki v nekem simbolnem smislu sploh nikoli ni bila „živa“. Še isto leto je posnel klasično „love-story“, *Autumn Leaves*, v kateri pa kaka posebna grafična sado-tortura ni bila potrebna, saj sta telesi Joan Crawford in Cliffa Robertsona že itak trpeči, trpinčeni in notranje iznakaženi („bolezen“ Joan Crawford, „amnezija“ Cliffa Robertsona). V *Ten Seconds to Hell* (1958) smo soočeni s serijo razkosanih, raztrešenih, iznakaženih in ožganih teles, žrtev bomb, ki med vojno niso eksplodirale. V spektaklu *Sodom and Gomorrah* (1961/62) so šla vsa prebadanja in masakriranja teles z roko v roki s samim žanrom, pa vendar je Aldrich vse skupaj zaključil in zaokrožil z orjaškim razpadom telesa, s kataklizmo, s katastrofalno razrušitvijo Sodome in Gomore, in s težno — komplementarno razpadu telesa — petrifikacijo telesa, s fiksacijo Pier Angeli/Ildith v solni steber. V filmu *Flight of the Phoenix* (1965) dve osebi iznakazi neko nomadsko pleme, v filmu *Dirty Dozen* (1967) ameriški komandosi v zaklonišče zaprejo skupino nemških oficirjev in jih potem vržejo v zrak. Iznakaženo telo v filmu *The Legend of Lylah Clare* (1968) je posledica padca s cikruškega trapeza, v filmu *The Killing of Sister George* (1968) „sestro George“ — preden se odloči, da bo svoj glas dala kravi — pomendra tovornjak, v filmu *Too Late the Hero* (1969) Ronald Fraser nekemu japonskemu vojaku z mačeto odseka prst, od Seana MacDuffa ostanejo le razcefrani in ožgani koščki mesa, možgani, pomešani s krvjo, špricnejo po steni, Japonci Ronald Fraserja obesijo z glavo navzdol itd. V filmu *Ulzana's Raid* (1972) dajo Indijanci iz kože še živo osebo, v *The Emperor of the North Pole* (1973) Ernest Borgnine drifterjem s kladivom razbija glave, enega pa potem vlak preseka na dva kosa, zelo grafično in definitivno, v filmu *The Longest Yard Gleaming* (1977) nam orjaško dezintegracijo telesa najavlja lansirna ploščad z jedrskimi izstrelki, ki jo ugrabi skupina štirih kaznjencev, o izgubljeni integriteti telesa v filmu *All the Marbles* (1981) pa nam govorijo predvsem grafični „catch“ prizori. Aldrichovi filmi so potemtakem dolgi in hrapavi. Rekli smo že tudi, da v njih ni poljubov, kar pomeni, da erotiko v teh filmih vedno nekaj ovira in moti. V tem smislu je treba najprej poudariti, da izhaja ta motnja neposredno iz dejstva, da Aldrich praviloma ni uporabljal starlet na višku njihove slave in mladosti, ali z drugimi besedami, v njegovih filmih je bilo prostora le za ženske srednjih let, za že rahlo ostarele in odcvetele ženske, za macho-ženske, za pol-ženske, kakršne so utelešale predvsem Joan Crawford (*Autumn Leaves*, *Whatever Happened to Baby Jane?*), Bette Davis (*Whatever Happened to Baby Jane?*), *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte*), Olivia de Havilland (*Hush . . . Hush, Sweet Charlotte*), Dorothy Malone (*The Last*

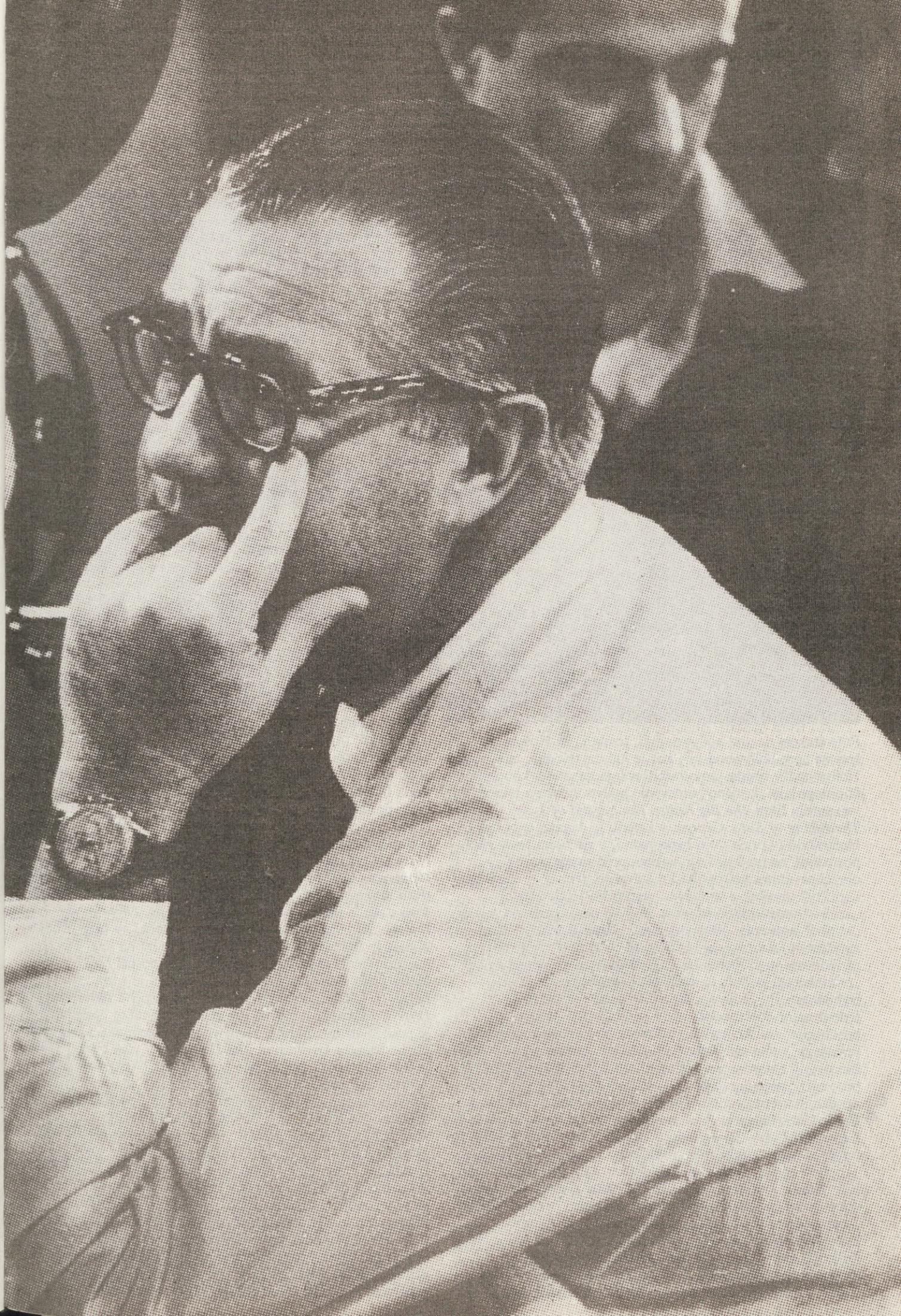
ALDRICH

slavar cineastov

Sunset), Kim Novak (*The Legend of Lylah Clare*), Beryl Reid (*The Killing of Sister George*), Catherine Daneuve (*Hustle*), Eileen Brennan (*Hustle*) itd. Po drugi strani pa to motnjo radikalizira in pogloblja že kar sama redukcija in eksterminacija časa, ki je potreben za vzpostavitev „love story“, ali natančneje, na neki sublimni ravni je Aldrich sam odnos moški/ženska blokiral že s tem, da je, po eni strani, smel izraziti „moške“ filme, v katerih za ženske sploh ni bilo prostora (*Attaque!*, *Flight of the Phoenix*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, *Ulzana's Raid*, *The Emperor of the North Pole*, *The Longest Yard*, *Twilight's Last Gleaming*, *The Choirboys*), po drugi strani pa izrazilo „ženske“ filme, v katerih ni bilo prostora za moške (*Whatever Happened to Baby Jane?*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*, *The Killing of Sister George*). Ostarele starlete in eno-spolni filmi reducirajo poljube, če pa se ti že pojavijo, potem jih vedno nekaj ogroža, izkrivlja, razkosava in zlorablja. V filmu *World for Ransom* (1954) privatni detektiv (Dan Duryea) na koncu ugotovi, da je ženska, ki ji ves čas dvori, militantno frigidna (Marian Carr). Film *Vera Cruz* (1954) je dobesedno preplavljen s simuliranimi, lažnimi, politično-koalicijskimi poljubi, s patološkimi poljubi konsenza in „contrat social“ (Gary Cooper, Sarita Montiel, Burt Lancaster, Denise Darcel). V filmu *Autumn Leaves* se ostarela in že precej načeta Joan Crawford poroči z mladim Cliffom Robertsonom. Film *The Last Sunset* nam postreže s klasičnim incestuoznim poljubom: Kirk Douglas se poljublja s Carol Lynley, na koncu pa se izkaže, da je to njegova hčerka. Nič manj obscen ni poljub, ki ga resda zgolj teoretično razčleni film *Whatever Happened to Baby Jane?*: kakšen bi le bil poljub „homoseksualca“ (Victor Buono) in „lezbijke“ (Bette Davis)? Film *The Legend of Lylah Clare* obsedajo nekrofilčni poljubi (Peter Finch in podobnica mrtve Lylah Clare/Kim Novak), film *The Grissom Gang* (1971) pa skrajno patološki poljubi frustrirane Kim Darby in impotentnega Scotta Wilsona.

V drugi veliki Aldrichovi „love story“, *Hustle*, se Burt Reynolds romantično vroče ljubi s Catherine Daneuve: problem je kajpada le v tem, da je ta cipa. Dolgi, hrapavi, brez poljubov, ki bi blagoslavljali, in brez „happy-endov“. *World for Ransom*: junak in junakinja na koncu ne odvihrata v srečno in brezskrbno neskončnost, saj se izkaže, da je ona frigidna, verjetno pa tudi lezbijka. *Apache* (1954): Burta Lancasterja, „poslednjega Apača“, na koncu ustrelijo, vendar le v Aldrichovi inačici, saj je moral na zahtevo producentov posneti tudi inačico konca, v kateri Lancaster preživi. *Vera Cruz*: Lancaster na koncu umre, pa čeprav njegova negativnost ni stopnjevana do točke, ki jo lahko kompenzira le „smrtna kazen“ (producenti se niso pritoževali, ker ga je pač ustrelil Gary Cooper). *Kiss Me Deadly* (1954): Ralph Meeker (Mike Hammer) se na koncu sicer znajde v objemu brhke mladenke, toda v sosednji hiši eksplodira atomska bomba, kar seveda pomeni, da z njuno skupno prihodnostjo kljub vsemu ni nič. *The Big Knife* (1955): Jack Palance, nekdanji igralec, naredi na koncu samomor. *Autumn Leaves*: Joan Crawford na koncu spozna, da njen mož (Cliff Robertson) trpi za hudo, patološko šok-amnezijo in da je že poročen z drugo žensko (Vera Miles), zato ga deportirajo v umobolnico. *Attack!*: Jacka Palancea, edino „pozitivno“ osebo in obenem vir gledalčeve identifikacije, zgazi tank. *The Last Sunset*: Kirka Douglasa na koncu pokosi revolver Rocka Hudsona (pravzaprav gre za samomor, saj se izkaže, da je Douglas tik pred finalnim dvobojem svoj revolver izpraznil). *Whatever Happened to Baby Jane?*: Joan Crawford na koncu umre, vendar je „kriva“, Bette Davis pa deportirajo v umobolnico, vendar ni „kriva“. *Sodom and Gomorrah*: Stewart Granger, preroški Loth, na koncu ostane brez žene, saj

jo „pogled nazaj“ spremeni v solni steber. *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*: za krivce je sicer poskrbljeno, toda Bette Davis kljub vsemu konča najmanj v umobolnici. *The Legend of Lylah Clare*: Kim Novak na koncu strmoglavi s trapeza. *The Killing of Sister George*: „simbolna“ smrt Beryl Reid, zvezde neke televizijske nadaljevanke, je sicer katastrofalna (scenaristi TV-serije ji namenijo smrt pod kolesi tovornjaka), toda nič manj kot dejstvo, da je na koncu svoj glas prisiljena posoditi kravi. *Too Late for the Hero*: med finalnim tekom čez čistino Cliffa Robertsona pokončajo japonski rafali. *The Grissom Gang*: v romanu Jamesa Hadleya Chasea ugrabljena Barbara Blandish na koncu naredi samomor, v filmu pa jo je Aldrich podvrgel huji „krutosti“ in „nesreči“ s tem, ko jo je pustil pri življenju (oče, bogati poslovnež, se je takoj odreče, za vedno bo ostala ožigosana kot „gangsterska cipa“ in tudi tukaj lahko v nekem sublimnem smislu slutimo umobolnico). *Ulzana's Raid*: Ulazno (Joaquin Martinez) na koncu likvidirajo, toda tudi rana Burta Lancasterja je smrtna. *The Emperor of the North Pole*: Lee Marvin sicer na koncu preživi, toda njegovo življenje bo tudi poslej viselo na nitki, še toliko bolj, ker ima zdaj na vesti uboj Ernesta Borgninea. *The Longest Yard*: Reynoldsova ekipa v veliki football tekmi med pazniki in kaznjenci sicer zmaga, toda Burt Reynolds bo kljub temu še dolgo ostal za rešetkami. *Hustle*: Burt Reynolds na koncu pade pod naključnimi strelji dveh roparjev. *Twilight's Last Gleaming*: ne le da Burt Lancaster spet ne preživi, ob življenje je tudi ameriški predsednik (Charles Durning). Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, ne-hollywoodski. Temu je treba vsekakor takoj dodati njegovo „negativizacijo“ in „kanibalizacijo“ dveh klasičnih hollywoodskih institucij, filmske zvezde in filmskega žanra. Zvezde je vedno poslal skozi tobogan ponižanja, torture, sramote, negativnosti, neprepoznavnosti in globalnega „anti-castinga“: Burt Lancaster, ta „all-american“ dobričina, v Aldrichovem „svetu“ ni nikoli preživel (*Apache*, *Vera Cruz*, *Ulzana's Raid*, *Twilight's Last Gleaming*), Cliff Robertson se je moral sprijazniti z umobolnico (*Autumn Leaves*) ali pa z japonskim rafalom (*Too Late the Hero*), Jacka Palancea (*Attack!*) in Kirka Douglasa (*The Last Sunset*) je prisilil, da sta si sodila sama, iz Joan Crawford (*Autumn Leaves*, *Whatever Happened to Baby Jane?*), Bette Davis (*Whatever Happened to Baby Jane?*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*), Olivie de Havilland (*Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*) in Kim Novak (*The Legend of Lylah Clare*) je naredil patološko-kanibalske monstume, ki v najboljšem primeru končajo v umobolnici, Leeja Marvina, tega večnega „anti-junaka“ in „negativa“, ki praviloma ni nikoli dočakal konca filma, je vedno pustil živeti (*Attack!*, *The Dirty Dozen*, *The Emperor of the North Pole*), in če smo rekli, da je bilo za Barbaro Blandish, ki bi morala po Chaseovi „knjigi“ umreti, preživeti nekaj „sramotnega“ in „ponižujočega“, potem bi morali reči, da je bilo tudi za Leeja Marvina, ki bi moral po filmski „knjigi“ vedno umreti, preživeti nekaj „sramotnega“ in „ponižujočega“. Klasičnim hollywoodskim žanrom je vzel „avtonomijo“ s tem, ko jih je „de-generiral“: detektivski film (*World for Ransom*) se prevesi v špijanski film ali pa v film katastrofe (*Kiss Me Deadly*), western (*The Last Sunset*) v melodramo, melodrama (*Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*) v „whodunit“ kriminalko, gangsterski film (*Grissom Gang*) in policijski film (*Hustle*) v „love story“, thriller (*Twilight's Last Gleaming*) v eksistencialno dramo. Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, s „kanibaliziranimi“ zvezdami in „de-generiranimi“ žanri, ne-hollywoodski. Ne-hollywoodski, toda ne anti-hollywoodski.

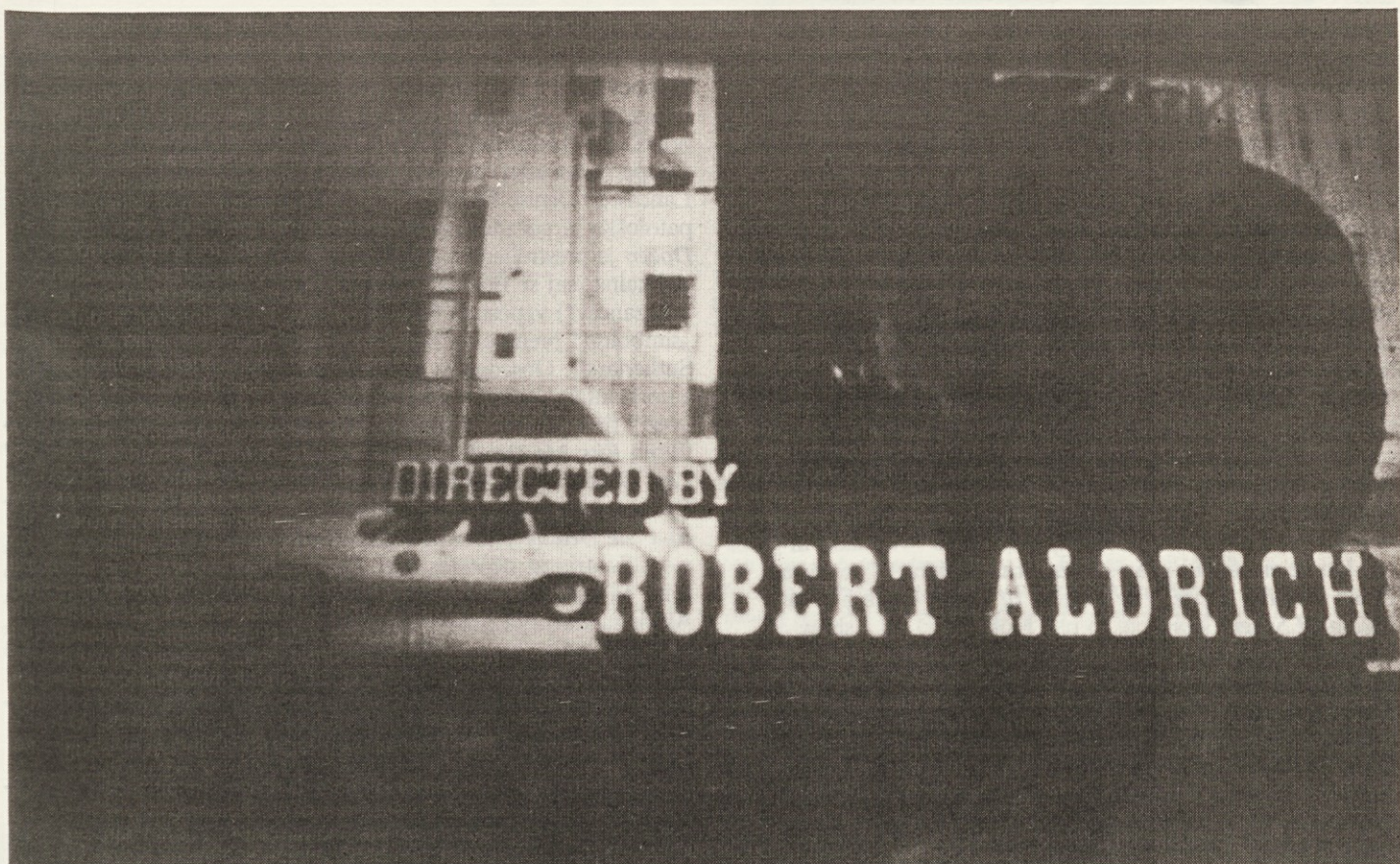




Potemtakem ne anti-hollywoodski, temveč „za Hollywood“. Pa spet ne „pro-hollywoodski“, kar je itak tautologija, temveč „za Hollywood“ v smislu samo-razčiščevanja nekaterih konceptov, ki omogočajo „kritično“ umevanje hollywoodskega teksta. V tem smislu filmi *The Big Knife*, *The Legend of Lylah Clare* in *The Killing of Sister George*, v katerih je dogajanje postavil v Hollywood (v prvih dveh neposredno, v slednjem resda zgolj posredno), ne predstavljajo kakega pred-znanstvenega obračunavanja s hollywoodsko kalvarijo, temveč predstavljajo „kritični“ obračun z emfatično percepcijo Hollywooda, „kritiko“ umevanja in trošenja Hollywooda, predvsem seveda „kritiko“ koncepta „vživljanja“ oz. „identifikacije“ kot tistega temeljnega fatalizma, ki Hollywood „odtujuje“ svojemu razrednemu in etičnemu bistvu, pri katerem pa ne gre za kak „produkcijski način“, temveč, prav narobe, za „način izginjanja“. Pri Hollywoodu za Aldricha — vsaj na fenomenalno-spektakelski ravni — ni bistven „način produkcije“ smisla, vsebine, forme, zvezd in žanrov, ampak prav sam „način izginjanja“ teh smislov, vsebin, form, zvezd in žanrov, ali natančneje v vseh teh treh filmih smo soočeni s procesom „negativizacije“ in „načinom izginjanja“ treh nekdanjih zvezd: v filmu *The Big Knife* „izginja“ Charles Castle (Jack Palance), bivši hollywoodski zvezdnik, v filmu *The Legend of Lylah Clare* „izginja“ Lylah Clare (Kim Novak), pri čemer je njeno „izginjanje“ reciklirano v „izginjanju“ njene „kopije“, njene smrtonosne podobnice, Else Brinkmann (tudi Kim Novak), v filmu *The Killing of Sister George* pa „izginja“ June Buckridge (Beryl Reid), bivša zvezdnica neke televizijske „soap-opere“. In v tem je problem: objekt teh filmov ni to, kako fiksirati in „producirati“ neki „novi“ smisel, neko „novo“ življenje, temveč prav to, kako fiksirati in „simbolno“ zaustaviti to „izginjanje“. V filmu *The Big Knife* je Charlie Castle „izginjanje“, zaustavil naivno in pred-znanstveno — s

samomorom: po orjaškem finančnem in kritičnem uspehu filma *Vera Cruz* je prišel *The Big Knife*, prva Aldrichova „neodvisna produkcija“ (Associates and Aldrich), in povsem razumljivo je, da se mu je v teh zanj novih okoliščinah zdela „smrt“ boljša od vdaje „sistemu“ hollywoodskih tiranskih in totalitarnih „Producentov“, kakršnega v tem filmu uteleša kajpada Stanely Hoff (Rod Steiger), ta sinteza Harryja Cohna, Jacka Warnerja in Louisa Mayerja, kar pomeni, da ta film ne predstavlja kake Aldrichove pesimistične vizije Hollywooda, temveč prav pretirano evforično, legitimacijsko, pozitivno in fundamentalistično-esencialistično vizijo procesa „vživljanja“ in „načina izginjanja“. Charles Castle je že tako močno „zunaj“, da vidi le še „notranjost“, hipertrofirano in poneskončeno „vživljanje“, ki ga lahko fiksira, obvlada in zaustavi le fiksacija samega „izginjanja“, metaforiziranega v samomoru.

Lažni realizem Charlesa Castlea sovpadel z znanstvenim idealizmom Roberta Aldricha. Studijski sistem se je dokončno iztekel, hollywoodski mogotci in tirani so počasi odhajali in pred vrati je že stal „novi Hollywood“: Aldrich je postal „producent-režiser“, javnost je še enkrat presenetil s filmom *Attack!*, potem bil nagnan s filma *The Garment Jungle* (1957: podpisal ga je Vincent Sherman), se odpravil v Evropo (*Ten Seconds to Hell*, *The Angry Hills*, *Sodom and Gomorrah*), od tam gledal in skušal dojeti misterij vse bolj vsiljujočega se „novega Hollywooda“, misterij zvezd, odklopljenih od „sistema“, misterij zvezd, ki jih bo predvsem v filmih *Whatever Happened to Baby Jane?* in *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte* podvrigel „kanibalizaciji“, misterij novih procesov „vživljanja“ in načinov „izginjanja“. *Vera Cruz* je finančno uspel. Toda že *The Big Knife*, *Attack!*, *Autumn Leaves* in *Kiss Me Deadly* niso bili več ravno roparji kinodvoran. Stvari so šle navzdol z njegovimi evropskimi filmi: *Ten Seconds to Hell*, *Angry Hills* in *Sodom and Gomorrah* niso bili niti žeparji kinodvoran. Toda film *Whatever Happened to Baby Jane?*, ki ga je posnel takoj po vrnitvi iz „samo-razčiščujoče“ Evrope, je udaril v polno. „Kanibalizacija“ ostarelih zvezd je vžgala in blagajna je bila spet polna, zato si je spet lahko privoščil nekaj banan: *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte* je bil „sequel“ filma *Whatever Happened to Baby Jane?*, nerentabilen, toda kljub temu impresiven, *4 for Texas* je bil screwball parafraza filma *Vera Cruz*, vendar „duha“ izvirnika ni ujel, *Flight of the Phoenix* pa je skušal biti pastiš filma *Attack!* — brez denarja in brez hvalnic. Film *The Dirty Dozen* je bil hit leta. Po uspehu filma *Vera Cruz* je Aldrich takoj posnel film o Hollywoodu, *The Big Knife*: takrat se mu je zdela „smrt“ boljša od vdaje „sistemu“. Po orjaškem uspehu filma *The Dirty Dozen* se je ponovila ista zgodba: že takoj naslednje leto je posnel kar dva filma o Hollywoodu, potemtakem dva Hollywooda. Najprej seveda film *The Legend of Lylah Clare*. Tudi to je bila Aldrichova „neodvisna produkcija“ (Associates and Aldrich: to „neodvisno“ produkcijsko enoto je ustanovil Aldrich skupaj s svojimi stalnimi sodelavci tipa Joseph Biroc William Glasgow, Frank DeVol, Michael Luciano itd.): ker je zdaj že bil „producer-director“ in ker se je čas tiranskih „Producentov“ tipa Harry Cohn in Louis Mayer v glavnem iztekel, ga v tem Holly-filmu lik „Producenta“ ni več zanimal do te mere, da bi ga postavil v ospredje, prav narobe, postavil ga je v ozadje, v „zadnjo sobo“, v majhno in neugledno pisarno, da bi s tem poantiral njegovo nemoč in tehnično oddaljenost, v ospredje pa je razumljivo postavil odnos režiser-zvezda, ki se mu je zdel v pogojih „novega Hollywooda“ očitno bistven, sploh pa ga je v to definitivno prepričala uspešnost in učinkovitost njegove lastne ready-made



„kanibalizacije“ zvezd v filmih *Whatever Happened in Hush . . . Hush*. Finta filma *The Legend of Lylah Clare* je že skoraj avto-biografska, tako da se nam na prvi pogled lahko tudi zdi, kot da hoče Aldrich pokazati sam nase: nedolžno in nič hudega slutečo Elso Brinkmann (Kim Novak) skuša ambiciozni filmski režiser podvreči fetišizmu „kanibalizacije“, ali natančneje, ker je ta zelo podobna Lyli Clare, zvezdi, s katero je bil sam nekoč patološko obseden, skuša iz nje narediti Lylo Clare. Z drugimi besedami: Elso Brinkmann skuša narediti „identično“ Lyli Clare. S še bolj drugačnimi besedami: „kopijo“ skuša priličiti „originalu“, vendar tako, da bi pri tem „kopija“ izginila v „originalu“. Podvrže jo silovitemu drilu, procesu „vživljanja“ in „izginjanja“: s tem naj bi se začela „kanbalizacija“ nedolžnega bitja. Toda kmalu se izkaže, da je finta tega filma v resnici nekje drugje. Elsa Brinkmann se najprej sicer pretvarja, da tega ne bo zmogla, da se ne bo mogla „vživeti“, da to pravzaprav ni zanjo itd. Toda že zelo kmalu se iz spanca prebudi v trenutku, ko nekdo zakliče „Lylah“. Ko se je skuša nekdo dotakniti, zavpije „Roke proč!“: vsi prisotni so šokirani, saj v tem prepoznajo glas Lyle Clare. V projekcijski sali si ogledujejo neki film, v katerem je igrala Lylah Clare, in Elsa Brinkmann recitira Lylin scenarij: ko filmski zvok nenadoma utišajo, zaprepadeno ugotovijo, da ima Elsa Lylin glas, prav tako zaprepaščujoče pa je tudi spoznanje, da zna Elsa Lylin scenarij na pamet. V njeno nedolžnost in naivnost je mogoče zdaj dokončno podvomiti: med njo in Lylo ni več namreč nobene razlike (ko gleda fotografijo Lyle, misli, da je to ona; ko gleda svojo fotografijo, misli, da je to Lyla itd.). Leta 1956 bi se vse skupaj končalo pri tej „desubjektivirani“ zrcalnosti, patološki sublimaciji in prazni „identiteti“, toda leta 1968 je moral Aldrich narediti še en korak, „novo-hollywoodski“ korak, ki pa je bil kajpada spet povezan s „smrtjo“ zvezde, Lyle Clare oz. Else Brinkmann. V

samem filmu najprej zvemo za „uradno“ inačico smrti Lyle Clare: Lylah Clare se naj bi smrtno ponesrečila pri padcu s stopnišnega balkona. Proti koncu filma zvemo tudi za resnico: Lyli Clare je čez balkonsko ograjo pomagal sam obsedeni režiser (Peter Finch). Vendar Elsa resnice ne zve: kako je umrla Lylah Clare, ve le sama Lylah Clare. In ko skušajo na koncu posneti to zadnje poglavje iz življenja Lyle Clare, Elsa tega „smrtnega“ prizora ne more odigrati, pri čemer se zdi, kot da ga ne more odigrati prav zato, ker ve, da je „lažen“ in „simuliran“, ker ve, da se v resnici ni tako zgodil. Da se pa v resnici ni tako zgodil, ve le in samo Lylah, kar pomeni, da je Elsa v resnici Lylah. „Vživetje“ je potemtakem uspelo, vendar problem ni v tem, da se je „kopija“ v „original“ pretirano in preveč „vživela“, temveč v tem, da se „kopija“ lahko „vživlja“ le do „originala“. Elsa lahko odigra prizor le tako, da zares umre, tako kot je pač umrla Lylah Clare, le da zdaj pade s stopnišnega balkona zamenja padelec s cirkuškega trapeza: Elsa pade — tako kot Lylah — šele takrat, ko jo režiser pokliče po imenu in ko pogleda dol. Če bi lahko rekli, da je moral Charlie Castle v filmu *The Big Knife* umreti zato, ker se je „kopija“ preveč in pretirano „vživela“ v „original“, potem bi morali reči, da je morala Elsa Brinkmann umreti prav zato, ker se je „original“ preveč in pretirano „vživela“ v „kopijo“. Lepšo in natančnejšo definicijo „novo-hollywoodske“ subjektivnosti si lahko le težko predstavljamo. Zato je moral v filmu *The Killing of Sister George* dodati le še manjkajoči člen. Če se lahko v pogojih „novega Hollywooda“ sama „kopija“ subjektivira in „posnema“ le do točke „originala“, potem lahko „original“ posnema samega sebe le tako, da posnema „kopijo“, katere „original“ ni nikoli obstajal: le tako lahko namreč preprečimo, da bi se „original“ pretirano in preveč „vživela“ v samo „kopijo“. Ko v filmu *The Killing of Sister George* June Buckridge oropajo za televizijsko vlogo, ki jo je vzdrževala kot

ROBERT

slovar cineastov

zvezdo, ji ni treba narediti samomora — poiskati si mora le drugo vlogo: svoj glas posodi kravi. Zvezda soap-opere postane žival: inverzija „kanibalizacije“, če hočete. Transformacija, „Metoda“, če hočete še drugače. Robert De Niro, Al Pacino in Dustin Hoffman so svoje prve filme posneli prav v tem času (1967/68).

Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, s „kanibaliziranimi“ zvezdami in z „de-generiranimi“ žanri, ne-hollywoodski, vendar ne anti-hollywoodski, „za Hollywood“: navsezadnje lahko v filmu *The Legend of Lylah Clare* med vsemi propagandnimi napisi zagledamo tudi propagandni napis za Aldrichov film *The Dirty Dozen*. Aldrich je bil in ostal hollywoodski vojak.

Vendar „holly-filmi“ pri Aldrichu ne predstavljajo le vsebinskega „samo-razčiščevanja“ nekaterih formalnih protislovij Hollywooda, temveč predstavljajo tudi samo formo vsebinskega „samo-razčiščevanja“ njegove lastne kinematografije. Aldrichove filme namreč določa neka obsedenost s politično, socialno, „simbolno“ vertikalo in globino, katere empirični izraz so raznorazne hierarhične forme. V filmih *The Big Knife*, *The Legend of Lylah Clare* in *The Killing of Sister George* je to pač Hollywood oz. „show-business“ (producent-režiser-igrallec), radikalna vertikala je že po definiciji lastna njegovim „vojnim“ filmom tipa *Attack!*, *The Angry Hills*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, nič manj seveda westernom tipa *Vera Cruz*, *Apache*, *Uzana's Raid*, epskemu spektaklu *Sodom and Gomorrah*, političnemu thrillerju *Twilight's Last Gleaming*, policijskemu filmu *Choirboys*, športnim filmom tipa *The Big Leaguer*, *The Longest Yard*, *All the Marbles* in celo *The Emperor of the North Pole* (Lee Marvin je „prvi“, Keith Carradine je lahko le „drugi“). In ta vertikalni svet je vedno podvržen nekemu paranoičnemu krču ali pa obsednemu, že kar vojnemu stanju, saj se zdi, kot da vojna še kar traja in da se ne more končati: odtod vsa tista telesa, prignana na skrajni rob svoje nominacije in „globine“ (telesa so razsekana, pomendrana, prebodena, raztreščena, razpolovljena, dezintegrirana, kanibalizirana itd.). Vertikala sicer obstaja, toda brez vrha, brez vrhovne točke identifikacije: odtod dekapitacija v filmih *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* in *The Emperor of the North Pole*, odtod parafraza dekapitacije v filmu *The Dirty Dozen*; odtod obsedantni in fatalni poskusi regeneracije „odsotnega Očeta“ v filmih *Vera Cruz*, *Kiss Me Deadly*, *The Big Knife*, *Attack!*, *Autumn Leaves*, *The Last Sunset*, *Sodom in Gomorrah*, *Whatever Happened to Baby Jane*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*, *The Grissom Gang*, *The Longest Yard*, *Twilight's Last Gleaming* itd.; odtod hipertrofirana in katastrofalna odsotnost „Očeta“ v filmu *Whatever Happened to Baby Jane* (v vseh treh „hišah“ manjka Oče); odtod v filmu *Twilight's Last Gleaming* paranoičen strah, da Amerika sploh nima predsednika (na koncu ga celo ustrelijo); odtod spoznanje Garyja Cooperja (*Vera Cruz*), da noben „ideal“ ni vreden 3 milijone dolarjev; odtod analno sovražstvo do nadrejenih oficirjev v filmih *Vera Cruz*, *Attack!*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, *The Longest Yard* in *Twilight's Last Gleaming*; in navsezadnje, zato skuša Burt Lancaster v filmu *Vera Cruz* v Garyju Cooperju poiskati „original“, ki lahko posnema le „kopijo“ (Ace Hannah, ki je ustrelil Lancasterjevega očeta, samega Lancasterja pa potem posvojil), katere „original“ ni nikoli obstajal (Lancasterjev „odsotni Oče“). Vertikala potemtakem obstaja, vendar brez vrha — brez glave, brez „simbolne“ fiksacije finalnosti in definitivnosti same „forme“: odtod razpad telesa. Toda ne le da vertikala nima vrha, ki bi jo „simbolno“ zapiral, tudi dna, ki bi jo „simbolno“ ločil od

horizontale, od „načina izginjanja“, od dezintegracije telesa, nima. Zato skušajo akterji izgubljeno „polnost“ vertikale vedno kompenzirati z bolj ali manj paranoično politično sublimacijo, celo v takem filmu kot je *Vera Cruz*, kjer je obsedenost s političnimi koalicijami (Gary Cooper/Burt Lancaster, Cooper/Lancaster/maximilijanovci, Cooper/juaristi, Lancaster/Denise Darcel, Cooper/Lancaster/juaristi itd.) patološka in paranoično horizontalna. V filmu *The Dirty Dozen* je prestreljenost s političnimi koalicijami še bolj radikalna, saj se finalna koalicija (Lee Marvin + „dvanajst umazancev“) vzpostavi šele tako, da se oblast z Leeja Marvinina „simbolno“ prenese na norega Vernona Pinkleya (Donald Sutherland). Obsedenost z vertikalo se poistoveti z obsedenostjo s horizontalo, s paranoičnimi poskusi, da bi se „stvari“ in „vezi“ fiksiralo oz. zaustavilo, še preden se „končajo“: odtod v filmih *Kiss Me Deadly*, *Sodom and Gomorrah* in *Twilight's Last Gleaming* parafraza jedrskega holokavsta in kataklizme. Dekapitacija vertikale in kanibalizacija horizontale se v filmu *Kiss Me Deadly* prelevita v absolutno de-generacijo „objekta“, v srhljivi triumf objekta: Mac Guffin na koncu eksplodira, z njim pa tudi svet privatnega detektiva. „Femme fatale“ pri Aldrichu zamenja „objekt fatal“. Zato se Aldrichovi akterji vedno zmotijo, ko za koga mislijo, da „živi v preteklosti“, saj se vsakič znova izkaže, da tiste preteklosti sploh ni bilo, kar pomeni, da ta v resnici živi v času, ki ga sploh nikoli ni bilo: Bette Davis v filmu *Whatever Happened to Baby Jane?* kanibalizira prav tisti trenutek iz „preteklosti“, v katerem naj bi pohabila svojo sestro Joan Crawford, na koncu pa se izkaže, da je ni pohabila ona, da potemtakem tisti trenutek sploh nikoli ni obstajal (prav tako v *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* itd.). In ker ni tisti trenutek nikoli obstajal, ni vseeno, kaj počnemo s svojim življenjem. Le ta, ki ga Hollywood ljubi, nikoli ne dobi Oskarja.

Marcel Štefančič, jr.

Bio-filmografija

Robert Aldrich se je rodil 9. avgusta v Cranstonu (Rhode Island) v ugledni bankirski družini. Izšolal se je v Moses Brown School (Providence, Rhode Island), študiral pa je na univerzi Virginia (pravo, ekonomija), vendar ni nikoli diplomiral, ker so ga premamili jazz, baseball in gledališče. Leta 1941 se je poročil s Harriet Foster, s katero je imel štiri otroke (Adell, William, Alida in Kelly). Leta 1965 se je od nje ločil, da bi se že naslednje leto poročil s fotomodelom Sibylle Siegfried. Leta 1941 je odšel v Kalifornijo in prek strica dobil službo v studiju RKO: bil je „production clerk“ in za 25 dolarjev na teden je v glavnem nosil kavo in sendviče. Kmalu se je prelevil v tretjega „asistenta režiserja“, že leta 1942 pa je bil „2nd Assistant Director“: začel je pri filmu *Joan of Paris* Roberta Stevensona, sodeloval pri kopici westernov. Julesu Dasinu pa je asistiral pri seriji filmov o velikih glasbenikih. Leta 1944 je postal „free-lancer“ in obenem tudi „First Assistant Director“. Od leta 1946 do 1948 je bil pogodbeno vezan na Enterprise Studios in filme, ki so jih producirali United Artists (pri Enterprise St. je funkcioniral kot asistent director, kot unit production manager, kot studio manager in kot scenarist). Leta 1952 je začel režirati na televiziji: za NBC je režiral 17 polurnih epizod v seriji *The Doctor* (tri so temeljile na njegovih scenarijih), štiri epizode serije *China Smith* (njegov film *World for Ransom* je le odtrganina te serije), številne epizode serije *Four Star Playhouse* in različne „pilote“ za serije (npr. *Adventurer in Paradise*, *Sundance Kid*). Leta 1955 ustanovi „Associates and Aldrich“, neodvisno produkcijsko telo, ki do leta 1972 naredi 12 filmov. Leta 1956 podpiše pogodbo s Columbia Pictures, vendar ga s snemanja filma *The Garment Jungle* odslovi, ker scenarija noče „omehčati“. Med leti 1957–1962 snema v Evropi. Leta 1967 mu orjaški finančni uspeh filma *The Dirty Dozen* omogoči ustanovitev svojega lastnega studia (Aldrich Studios), ki pa ga mora že leta 1973 prodati. Leta 1974 z Burtom Reynoldsom ustanovi

ALDRICH

Ro-Burt Productions, vendar le za dva filma. Eno leto kasneje postane predsednik „Združenja režiserjev“ (Directors Guild). 5. decembra 1983 umre v Los Angelesu. (odpovejo mu ledvice).

Filmi, pri katerih je sodeloval kot „First Assistant Director“

The Southerner (1945, Jean Renoir)
Pardon My Past (1945, Leslie Fenton)
The Story of G. I. Joe (1946, William Wellman)
The Strange Love of Martha Ivers (1946, Lewis Milestone)
The Private Affairs of Bel Ami (1947, Albert Lewin)
Body and Soul (1947, Robert Rossen)
Arch of Triumph (1948, Lewis Milestone)
The Red Pony (1948, Lewis Milestone)
So This Is New York (1948, Richard Fleischer)
Force of Evil (1949, Abraham Polonsky)
Caught (1949, Max Ophuls)
The White Tower (1950, Ted Tetzlaff)
A Kiss of Corliss (Richard Wallace)
The Prowler (1950, Joseph Losey)
M (1951, Joseph Losey)
Of Men and Music (1951, Irving Reis)
New Mexico (1951, Irving Reis)
Abbott and Costello Meet Captain Kidd (1952, Charles Lamont)
Limelight (1952, Charles Chaplin)

. . . kot „Production Manager“

When I Grow Up (1951, Michael Kanin)

. . . kot „Associate Producer“

Ten Tall Men (1951, Willis Goldbeck)
The First Time (1952, Frank Tashlin)

. . . kot „scenarist“ (le „story“)

The Gamma People (1955, John Gilling)

. . . kot „igralec“

banana v filmu *The Big Night* (1951, Joseph Losey)

Filmi, ki jih je hotel posneti, a mu ni uspelo

3.10. to Yuma (kasneje Delmer Daves, 1957)
Kinderspiel
Pommeroy
Until Proven Guilty
The Undeclared
The Ferrari Story
Cross of Iron (ne zamenjati z istoimenskim filmom Sama Peckinpaha)
Rebellion
Coffee, Tea or Me? (kasneje za televizijo Norman Panama, 1973)
Sophie Tucker Story
Taras Bulba (leta 1962 je istoimenski film posnel J. Lee Thompson)
Brouhaha
A Rage of Honour
Whatever Happened to Dear Daisy?
Billy Two Hats (leta 1973 ga je režiral Ted Kotcheff)
Dracula

Filmi, ki jih je uspel režirati

The Big Leaguer (1953)
World For Ransom (1954)
Apache (1954)
Vera Cruz (1954)
Kiss Me Deadly (1955)
The Big Knife (1955)
Attack! (1956)
Autumn Leaves (1956)
Ten Seconds to Hell (1958)
The Angry Hills (1959)

The Last Sunset (1961)
Sodom and Gomorrah (1962)
Whatever Happened to Baby Jane? (1962)
4 For Texas (1963)
Hush . . . Hush, Sweet Charlotte (1964)
The Flight of the Phoenix (1965)
The Dirty Dozen (1967)
The Legend of Lylah Clare (1968)
The Killing of Sister George (1968)
Too Late the Hero (1969)
The Grissom Gang (1971)
Ulzana's Raid (1972)
The Emperor of the North Pole (1973)
The Longest Yard (1974)
Hustle (1975)
Twilight's Last Gleaming (1977)
The Choirboys (1978)
The Frisco Kid (1979)
All The Marbles (1981)

Teksti, ki jih je napisal in objavil

High Price of Independence (Films and Filming, junij, 1958)
Mes deboires en Europe (Cahiers du cinéma, maj, 1960)
Learning from My Mistakes (Films and Filming, junij, 1960)
The Care and Feeding of Baby Jane (New York Times, 4. 11. 1962)
Hollywood — Still an Empty Tomb (Cinema, maj/junij, 1963)
What Ever Happened to American Movies (Sight and Sound, zima 1964/64)
American Report (Cahiers du cinéma, dec./jan. 1964)
Director's Formula for Happy Cast (Los Angeles Times, 7. 2. 1966)
Filmmaking in an Era of New Liberality (Los Angeles Times, 15. 12. 1968)
Why I Bought My Own Studio (Action, jan./feb. 1969)
Impressions of Russia (Action, jul./avg. 1971)
Dialogue z Bernardom Bertoluccijem (Action, mar./apr. 1974)

Intervjuji, ki jih je dal (izbor)

Georgeu Feninu (Film Culture, jul./avg. 1956)
Françoisu Truffautu (Cahiers du cinéma, apr. 1958)
Françoisu Truffautu (Cahiers du cinéma, nov. 1956)
Joelu Greenburgu (Sight and Sound, zima 1968/69)
C. Derryju (Cinéfantastique, št. 3, 1974)
Harryju Ringu (Sight and Sound, poletje 1974)
Pierreu Sauvageu (Movie, zima 1976/77)
Stuartu Byronu (Film Comment, mar./apr. 1977)
Catherine Ruelle in Catherine Arnaud (Libération, 7. 12. 1983)

Knjige o Robertu Aldrichu (izbor)

René Micha, *Robert Aldrich* (Bruxelles, Club du Livre de Cinéma, 1957)
Richard Combs (ed.), *Robert Aldrich* (London, BFI, 1978)
Alain Silver/Elisabeth Ward, *Robert Aldrich, a Guide to References and Resources* (Boston, G. K. Hall and Co., 1979)
Claver Salizzato, *Robert Aldrich* (Firenze, La nuova Italia, 1983)
Jean-Pierre Piton, *Robert Aldrich* (Paris, Edilig, 1985)
Michel Maheo, *Robert Aldrich* (Paris, Rivages, 1987)

ABECEDNIK

Filmski festival je množica filmov; resda ni samo to, je pa tudi (če ne predvsem) to. Ta množica je urejena po programih, toda ni filmskega kritika ali poročevalca s festivala, ki bi lahko „pokril“ vse programe, tj. videl vse filme vseh programov: to je praktično in teoretično nemogoče. To torej pomeni, da v festivalskem poročilu, filmov ne morem razvrščati po programih. Lahko bi jih, denimo, po dnevih, kot sem jih videl, toda to je spet nemogoče, ker na festivalu nisem bil točno od prvega pa do zadnjega dne. Tretja klasifikacijska varianta bi bila kakovostna lestvica: tu pa se zadeva še bolj zaplete, ker ni ene, ampak več takih lestvic, najprej pač uradna, tj. nagrade žirije, in pa dve moji. Zakaj dve? Zato, ker je tudi filmski kritik, razcepljeno bitje: tako mora npr. o določenih filmih priznati, da so „dobri“, čeprav mu osebno niso všeč, se pravi, na eni strani ne sme spregledati estetskih dosežkov (režijske bravuroznosti, mojstrske igre, fotografije itn.), na drugi pa seveda ne more brez „libidinalne ekonomije“. Kaj mu tedaj preostane? Preostane mu samo abeceda kot optimalna in hkrati demokratična „klasifikacija“.

AS TEARS GO BY

Hongkongški film, prikazan na „Mednarodnem tednu francoske kritike“, prvenec 30-letnega režiserja Kar Vai Wonga, ki je napisal tudi scenarij.

To je še kar „realistična“ verzija gangstrskega filma z mladoletnimi protagonisti, prične pa se skoraj kot **Stranger Than Paradise**, torej: nekega tipa, Ah Waha, zbudi telefon in tetin glas mu sporoči, da ga bo obiskala neka daljna in bolna sorodnica; ta se res pojavi, nekaj dni pri njem tiho živi in pospravlja, toda tip, majhen lopov, ki s karate udarci izsiljuje dolgove za svojega šefa, je preveč zaposlen, da bi opazil to svetlo točko v svojem življenju, dokler se dekle ne odseli; tedaj jo seveda prične pogrešati, se pravi, *c'est l'amour*, in že si hiti k njej lizat rane. Toda na koncu skupaj z bratom umre na bojnem polju. Stvar je v tem, da je ta elementarna *love story* le solzava romanca v primeri s kruto realnostjo, kjer gre za kodeks časti in nasilje, s katerim se edino lahko ohrani. Hongkongški gangi so, kot kaže, organizirani kot kakšni cehi z mojstri in vajenci: šef ali „boter“ ima nekaj „velikih bratov“, ki so njegovi glavni operativci, ki pa imajo svoje krdelo vajencev; „veliki brat“ je častni naslov, kar pomeni, da ga mora biti njegov nosilec stalno vreden v očeh svojega krdela (brž ko je poražen v kakšnem pretepu, postane spet *nobody*); hkrati vlada konkurenca med samimi „velikimi brati“, ki se potegujejo za ugled pri „botru“, tako da so le-ti v skrajno nelagodni poziciji hkrati realne in navidezne moči. Ta hierarhija je hkrati generacijska, se pravi, „botri“ so stari, njihovo vojsko pa sestavljajo mladoletniki, ki bi s kakšnim zločinom želeli postati *one day hero*. To bi bila torej „realistična“ nota tega filma, kjer tudi nasilje ni več (toliko) umetelna koerografija kot pa frenetična

in prav invenciozna krutost: najbolj učinkovit trik je gotovo način, kako se moškemu s strelom v hlače najmanj osmudi vse tisto, kar ima v višini šlica.

BENIGNI, ROBERTO

Kdor se ga ne spomni iz **Otroškega vrta** Marca Ferrerija, se ga vsekakor spomni iz Jarmuschovega filma **Down by Law** — to je tisti droben in majhen tip z italijansko faco (ne le, da ima italijansko faco, ampak tudi je Italijan), tip torej, ki Johna Lurieja in Toma Waitsa spravlja v obup s svojim nenehnim blebetanjem, ki je pravzaprav učenje angleščine. A njun obup ni še nič v primeri s tistim, ki prevzame Walterja Matthaua v vlogi duhovnika, ko se mu v filmu **Hudiček** (glej to geslo) prikaže vrag v Benignijevi podobi, vrag, ki je tako neznosen prav zato, ker je tako nedolžen in neveden. **Hudiček** je Benignijev tretji film v lastni režiji, po **Tu mi turbi** (**Vznemirjaš me**, 1982) in **Non ciresta che piangere** (**Preostane nam le jok**, 1984), sicer pa je začel filmsko kariero kot igralec v **Berlinguer, ljubim te** (1976) Giuseppeja Bertoluccija (Bernardovega brata), ki je posnel tudi dokumentarec z naslovom **Tutto Benigni** (**Ves Benigni**, 1985). Benigni se je namreč uveljavil predvsem na TV, kjer je vzganjal „post-KPI humor s toscanskimi konotacijami“. V Italiji menda velja za na-

slednika Totoja. V Cannes je prišel s snemanja novega Fellinijevega filma **La voce della luna**, v katerem igra glavno vlogo: „Seveda vam ne morem povedati, za kaj gre v tem filmu: to je skrivnost,“ je povedal na tiskovni konferenci. „Vsak večer se učim dialoge, zjutraj pa mi Fellini prinese papirje s čisto drugimi dialogi. Po mojem niti sam ne ve, za kaj gre v filmu. Kakšen mojster! Prav rad bi spal z njim, mislim, fizično, gol v postelji. Delati z njim je tako, kot bi se učil pri Sv. Jožefu za tesarja.“ Benigni bi rad posnel porno film z Wendersom (ta je prišel v Italijo pogledat, za koga neki njegov Robby Müller snema).

CRY IN THE DARK

(Krik v temi): avstralski film v režiji Freda Schepisija, predvajan v uradnem programu. Scenarij (Robert Caswell, Schepisi) temelji na knjigi Johna Brysona **Evil Angels** (1985), ki sama temelji na resničnem dogodku, namreč na avstralski „aferti stoletja“ — procesu proti Lindy Chamberlain, ki je bila obtožena in obsojena umora svojega otroka, ki ga je v resnici požrl divji pes dingo. Knjiga je izšla, ko je bila Chamberlainova še v zaporu, in je menda prispevala — prek novinarskega angažmaja (čeprav so si prej prav mediji prizadevali za pogubo nesrečnice) — k obnovi procesa. In tudi film so pričeli sne-



Roberto Benigni

matična, ko Chamberlainova še ni bila oproščena, toda ponovni proces se je vendarle končal pred koncem snemanja. Skratka, to je film minimalne fikcije in maksimalne igre Meryl Streep v vlogi Chamberlainove: ameriška zvezda je žrtvovala svoj videz, zlasti svojo avro blondinke, se zredila, se priučila avstralske angleščine, skratka, svojo igralsko — in v ameriški konstelaciji nesporno vrhunsko zvezdniško — bitje je popolnoma podredila liku, osebi („hotela sem imeti isto pričesko kot ona, iste obrvi, iste obline, nositi njene obleke, čevlje . . .“), in prek te identifikacije oz. kreacije je na magistralen način utrdila svojo igralsko, „zvezdniško“ identiteto.

Sicer pa bi o tem filmu dejal le še dvoje:

a) s pravnega vidika je očitno, da tudi v Avstraliji — in ne le v jugosocializmu — sodišča niso neodvisna; če so v jugosocializmu sodišča podrejena politiki, ki prek njih oziroma na hrbtih obsojencev „rešuje“ socializem, pa so v Avstraliji (ki vendarle pripada sistemu zahodne demokracije) pod vplivom medijsko podžiganega javnega mnenja, ki je hotelo imeti žrtev, lik zločinske matere, da bi rešilo enega izmed avstralskih simbolov, psa dinga. Razlika je seveda v tem, da gre v enem primeru za državni terorizem, v drugem pa za terorizem civilne družbe, toda žrtev je v obeh primerih

ista, namreč nedolžna. Videti pa je, da se v drugem primeru lažje primeri, da je obsojenec rehabilitiran — tako da potem lahko zahteva odškodnino (s tem se zdaj ukvarja Lindy Chamberlain, kot je v telefonskem intervjuju povedala Libérationu) — ker gre pač za priznanje sodne zmotne, medtem ko je v prvem, tj. jugosocialističnem primeru to veliko težje, ker takšna rehabilitacija predpostavlja spremembe v političnem kurzu in personalu;

b) po režijski plati je film precej ponesrečen, kajti če dà gledalcu jasno videti, da mati ni mogla ubiti svojega otroka, ne more hliniti suma (pa čeprav manjka truplo), da je mati nemara le morilka. Takšna režija kajpada težko prikriva stereotip „nesrečne žrtve“ in njene kalvarije. Kdor pa je videl Schlöndorffovo **Izguljeno čast Katherine Blum**, bo samo zamahnil z roko nad tem avstralskim prikazom vloge medijev v uničevanju posameznikovega življenja. Skratka, ta film obstaja samo prek Meryl Streep, sicer pa je zgleden primer falirane Cannon produkcije.

DO THE RIGHT THING

(Stori, kar je prav): ameriški film črnega režiserja Spikea Leeja, predvajan v uradnem programu.

Spike Lee je pravcati kuriozum ameriškega filma: je ne le troedinini avtor (scenarist, igralec in režiser), ki je dotlej naredil ravno tri filme, ampak je povrh še črnc. Ko je pred tremi leti s **She's gotta have it** zagotovil „odkritje“ Quinzaina, so ga že imeli za „črnškega Woodyja Allena“, vendar na to oznako ni pristal, češ da se črnici ne znajo norčevati iz sebe, ampak samo iz drugih. **School Daze**, ki se dogaja v črnem campu, je bil lani največji uspeh Columbie, in iz tega filma je tudi del igralske zasedbe v **Do the right thing**. Toda glavna oseba je vendarle — in doslej prvič — belec: to je lastnik pizzerije v neki newyorški črnški četrti (pravzaprav ulici), Sal, ki ga igra Danny Aiello. Film je predvsem zabavna galerija portretov, pri čemer so osebe portretirane prav s tem, kar predstavlja zanje „do the right thing“: za Sala to pomeni vsak dan znova odpreti njegovo Famous Pizzeria, kar počne že 20 let; za njegova sina Pina in Vita (Richard Edson, ki je igral z Luriejem v **Stranger than paradise**, bil pa je tudi bobnar pri Sonic Youth), ki prav tako delata v pizzerii, je to godnanje nad vsakdanjim poslom in medsebojno živciranje; Mookieju (Spike Lee), ki raznaša pizze po stanovanjih, pomeni „storiti, kar je prav“, ukrasti bogu dan in delati čim manj (ter medtem obiskati svojo ljubico); omeniti je treba še De Mayorja, lokalnega starosto-modreca, ki mora vsak dan spiti nekaj steklenic piva — igra ga nihče drug kot Ossie Davis, ki je bil v začetku 60. let z Gordonom Parksom utemeljitelj gibanja „Blaxploation“, kot režiser pa je fabriciral črnške superheroje, policaje ali ravbarje, ki se zoperstavljajo belcem (takšen superman je bil njegov Cotton ali Parksom Schaft); potem je šel za nekaj let v Nigerijo in tam posnel politični film **Kongi's Harvest**, po vrnitvi v ZDA je ustanovil Third World Cinema Corporation. Ossie Davise je torej živa legenda cineastične black power, toda v **Do the right thing** mu je samo še do naklonjenosti starejše črne dame (in do piva): obe ma je namreč skupna čista pasivnost, „kontemplativna odmaknjenost“.

Film torej skoraj uro in pol bolj ali manj duhovito, brez mizerabilističnega sentimentalizma in v nekakšnem trzavem, „rap“ ritmu uprizarja to črnško ulico in njene tipe ter

še ve v zadnji četrtini razkrije karte, ki jih sicer ponuja že tale Leejeva izjava: „Ena največjih laži v naši deželi je, da ni važno, kakšne vere ali rase si: vsi smo Američani. To je laž in je zmerom bila. Samo vprašajte ameriške Indijance. Zato želim, da ljudje občutijo grozo na koncu filma.“ Kaj se torej zgodi na koncu filma, potem ko se je že zdelo, da so belci, Sal in njegova sinova, ter črnški gostje pizzerie res samo dobri Američani? Zgodi se samo to, da se v pizzerii pojavi pridigar black awarness Buggin Out, ki seveda prav tako stori to, kar se mu zdi prav, in napade Sala, zakaj ima na stenah samo slike belih zvezdnikov (Staloneja, Travolte, De Nira . . .), ne pa tudi črnških; v ogorčenju napove bojkot Salove pizzerie. Toda črnici, ki sedijo tam, mu odvrnejo, naj raje bojkotira frizerja, ki ga je tako ostrigel; tedaj vstopi tip s kasetarjem, iz katerega zagrmí komad Public Enemy „Fight the Power“; Sal mu razbije kasetofon, nakar pride do vsesplošnega pretepa, umora in uničenja pizzerie. To naj bi bil torej rasistični izbruh, ki nastopi kot reakcija na „tisto preveč“ — preveč hrupa, ki kot da je predramil tisto, kar se je v Salu po tihem nabiralo: preveč „teh črncev“ v predolgih 20 letih; in preveč, višek nasilja, uboj, truplo, ki je sicer pogost travmatični katalizator besa. Ko je zadeva mimo, jo vsi — navsezadnje niso niti zares dobri niti zares slabi — obžalujejo, toda nihče se ne opraviči, niti ni opravičen.

DOM ZA OBEŠANJE

Jugoslovanski film v režiji Emirja Kusturice, prikazan v uradnem programu. — Glej kritiko, ki ji nimam niti kaj dodati niti kaj odvzeti, in pogovor z režiserjem v Ekranu, št. 1—2, 1989.

EAT A BOWL OF TEA

(Zdravilni čaj): ameriški film (Playhouse Production) v režiji Waynea Wonga (rojena v Hong Kongu), po romanu Louisa Chuja (1961), predvajan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

Tu so bistveni zgodovinski podatki o nastanku China town: prvi val kitajske emigracije v ZDA datira leta 1860, ko je 200.000 kitajskih delavcev prišlo gradit Union Pacific Railway; 22 let kasneje je ameriška vlada izdala Chinese Exclusion Act, ki je Kitajcem prepovedoval, da bi dobili ameriško državljanstvo; leta 1917 je sledil Immigration Act, ki Kitajcem ni več dovolil vstopa v ZDA; po letu 1924 se ni smela vseliti nobena Kitajka (z izjemo žena ali hčera zdravnikov in bogatih trgovcev); ta ukrep je veljal do konca 2. svetovne vojne, ko ga je ameriška vlada zaradi kitajskega sodelovanja v vojni umaknila in dovolila kitajskim fantom, ki so se borili v ameriški vojski, da si pripelejo neveste s Kitajske.

Film torej pripoveduje zgodbo o formiranju mladega kitajskega para, ki predstavlja uredničenje želje očetov, da bi se še postarani newyorški China town regeneriral. Prvi višek filma naj bi bil trenutek, ko Ben Loy (Russel Wong, ki je igral tudi v **China Girl A. Ferrare**) z New Yorka odpotuje na Kitajsko, da bi se spoznal z že izbrano nevesto: „višek“ je namreč v paradoksu, da je na Kitajskem „več Amerike“ (skoraj vsi se dopisujejo s svojci v Ameriki, govorijo o Ameriki, sanjajo o Ameriki . . .) kot je v newyorški Kitajski četrti Kitajske: in kaj je lepši dokaz (da je Amerika tudi na Kitajskem) kot to, da se zaročenca ne le spoznata, ampak tudi zaljubita prav pred platnom letnega kina, kjer igra seveda „ameriški ljubezenski



Meryl Streep v filmu **Krik v toni** Freda Schepisija

film". — Drugi „višek“ pa je glavni *plot* filma: Ben Loy, ki živi pod pritiskom očetov China town, da postane družinski oče in gospodar, „zataji“ in postane impotenten, izneveri „očetovski mandat“, medtem pa gre žena, ki ji ni dovolj televizija, v posteljo z drugim in zanosi. Ben Loyevo „čast“ rešuje oče, ki skoraj ubije ljubimca, med zakoncema pa nazadnje pride do sprave s pomočjo kitajske magije, čudežnega zdravilnega čaja, ki pomaga tudi proti impotenci. — Skratka, film, ki vsekakor ni tako „artificiellen“ kot Wongov prejšnji **Slam Dance**, ima zgodovinsko podprto zgodbo o predaji, zavrnitvi in sprejemu očetovske palice (torej o „dialektiki“ svobodne volje, ki se zaman upira sprejeti tisto, kar mora), vendar ki se tudi reducira na „zvesto“ in režijsko ne ravno inventivno, bolj ali manj humorno naracijo te zgodbe, v glavnem pa je komedijsko in sploh prešibek, da bi lahko „ogrozil“ trdo jedro filmske zgodovine China town.

FILOZOF

(Der Philosoph): zahodnonemški film v režiji in po scenariju Rudolpha Thomeja, prikazan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

Der Philosoph je dejansko prvi *doctor Feel-good* tega festivala, napotujoč k aforizmu „mračnega“ Heraklita, da „večina božanskih stvari uide našemu spoznanju, ker smo neverni“. Če namreč ne verjamemo temu, kar se dogaja Georgu Hermesu, smo dejansko prikrajšani za nekaj božanskih stvari. Tudi Georg sprva noče ali ne more verjeti, a od tega zbolí, dobi vročico, kot da bi se v njem prižgal heraklitovski ogenj, ki ga lahko pogasi le voda v obliki boginje.

Georg Hermes je mlad filozof, ki živi asketsko (z izredno subtilnostjo in pravšnje mero resnobe, zadržanosti, preprostosti in umirjenosti ga igra Johannes Herschmann) in ki prične dan pričakujoč od založnika paket s svojo knjigo o Heraklitu. Potem gre v trgovino, da bi si kupil obleko, ne da bi vedel, da si pravzaprav želi nekaj drugega, tisto, o čemer dejansko dosti ne ve (saj po materi ni ljubil še nobene ženske, kot prizna na predstavitvi svoje knjige, kjer ga tri ženske presenetijo z vprašanjem o ljubezni). A tisto drugo je že tu, ga že čaka — to so te tri ženske, prodajalke, ki mu izberejo obleko in z njo njega samega. Vse so z njim prijazne, se mu nasmihejo — sprva je pač videti, da so koketke — toda Hermes, ki ni samo „lahek kot misel“, ampak zna prižgati ogenj, si izbere tisto, Francisco, ki ima rada vodo. Seveda si potem, ustrezno Heraklitu, ob vodi, jezeru, zakurita ogenj in se ljubita. Toda Hermes, kljub svojemu imenu, ni bog, ki bi lahko ljubil vse (ali vsaj tri) ženske hkrati, ampak moški, ki se mu zdi normalno ljubiti eno, medtem ko so te prodajalke, ki živijo skupaj v stanovanju in Georga povabijo k sebi, vse tri sposobne ljubiti enega moškega. Pravijo, da so boginje, in treba jim je verjeti, kajti takih žensk na svetu ni. Vendar jih v obstoj ni priklical Hermesov fantazmatski scenarij (kakšne sanje o „vseh ženskah“), saj jih je zanj preveč in ra-



Spike Lee in Danny Aiello v filmu **Stori, kar je prav** Spikea Leeja



Rudolph Thome, **Filozof**

zen tega je to rajsko življenje, ki mu ga nudijo (kupijo mu računalnik, ga razvajajo, v posteljo mu prinesejo zajtrk ipd.), najbrž več kot si je kdajkoli želel. Če mu je torej po ljubezni do matere manjkala izkušnja z žensko, jo je zdaj v obilni, preobilni meri dobil. Kot božji dar mlademu filozofu (z božjim imenom Hermes), ki mora, če se že ukvarja s Heraklitom, spoznati, da, če je vse eno, pa en ni vse, če se ne razdeli med vse (vsaj tri ženske): tedaj bo nemara kot „bog, za katerega so vse stvari lepe, dobre in pravične, medtem ko za ljudi ene so, druge pa ne“ (Heraklit).

Thomeju seveda ne gre za realizacijo filozofemov ali mitologemov, saj je najlepše v njegovem filmu prav to, da je vsa metafizična „simbolika“ prikazana na najbolj banalen način, ne da bi bila banalizirana (te ženske, na primer, so res navadne prodajalke, toda vse na njih — od njihove čutnosti, miline, ljubeznivosti, zapeljivosti, govornice — jih dela enigmatične, jim torej vtisne neki „x“, po katerem so več kot to, kar so videti). Thomejeva režija je skoraj kot heraklitovski orakelj, ki niti nič ne pove niti nič ne skriva, ampak samo pomeni.

FRANCESCO

Italijanski film v režiji Liliane Cavani (z Roberto Mazzoni tudi koscenaristke), prikazan v uradnem programu.

Kot laik se povsem strinjam z Liliano Cavani, da je „največji izraz laičnosti spoštovanja religije“, vendar mi ni jasno, zakaj hoče v Sv. Frančišku na vsak način videti revolucionarja, ko pa se niti samemu tedanjemu papežu ni zdelo vredno, da bi ga razglasil vsaj za heretika. Frančišek tako z lastnim vzorom ljubezni do revežev in bolnih in vseh mogočih nesrečnikov kot s pridiganjem take ljubezni pač ni ogrožal cerkvene hierarhije, niti ni siromakom kaj prida pomagal; njegova revolucija naj bi bila „duhovna“, toda mar je mazohizem kakšna revolucija? Frančišek, kakor je pač prikazan v tem filmu, se mi namreč zdi kot super mazohist, ki najde božanski užitek (in boga) v lastnem trpljenju in ponižanju, samozavrženosti in ljubezni do zavrženih: a kako ta samozavrženost ni možna brez ojdipovskega teatra, se lepo vidi v prizoru (tudi organiziranem kot teater oz. sodni proces), kjer zavrne očeta, odvrže obleko in se pusti razdediniti; samozavrženje gre torej skupaj z zavrnitvijo drugega, in te klešče zavrnjenja/zavrnitve so „znamenje zatajivne generacije“ (Denis Vasse), torej zatajivne sinovske/očetovske vezi, oziroma so delo fantazme, da nisem otrok svojih staršev. Odtlej torej Frančišek želi poslušati samo še boga, ki predstavlja njegov tiranski nadjuz.

Cavanijeva je, kot sama pravi, fascinirana s Sv. Frančiškom, kar je tudi dokazala z dvema filmoma o njemu, in že prvega, posnete ga l. 1966, ima za „revolucionarnega“, kajti to je bil njen „maj '68 dve leti prej“. A če je bil ta film *low budget*, nizkoproducijski, pa je novi **Francesco** reamke na veliki nogi, v veliki produkciji in z zvezdo Mickeyem Rourkejem, znanim velikim grešnikom (seveda

hkrati globoko religioznim), ki pa odlično igra svetnika; v tej vlogi je Rourke dejansko drugačen (od prejšnjih vlog), je kot preroren, sicer pa tudi pride v film kot truplo, mrlič, ki potem — prek retrospektivne pripovedi njegove učenke Chiare — oživi kot svetnik. Chiara, ki si deli z režiserko njeno fascinacijo s Frančiškom, pa ni le njena zastopnica v filmu, marveč predvsem tista, ki s svojim angelskim obrazom in obožujočim pogledom gledalcu izpoveduje svojo ljubezen do Frančiška.

GOSPOD HIRE

(Monsieur Hire): francoski film v režiji Patrice Leconte (in po romanu Georges Simenona), prikazan v uradnem programu, Patrice Leconte je režiser francoskih *box office* filmov (npr. **Specialisti**), zlasti komedij, zato se pač francoskim kritikom nujno zapiše opazka, kako zdaj poskuša z **Gospodom Hirom** menjati *image*, se postaviti kot „resen“ režiser. Vendar je pri tem dovolj uspešen. **Gospod Hire** je solidna *crime and love story*, temelječa na voyeursem dispozitivu hišnega okna in pri tem ravno prav prostorsko-časovno „abstraktna“, prostorsko in časovno nedoločena in neumestljiva, ker ji pač zadostuje „univerzalnost“ tega dispozitiva. In prav tako je nedoločljiv sam gospod Hire, ta možič srednjih let, zmerom oblečen v črno, smrtno resen kot kakšen gogoljevski uradnik, nepriljubljen pri otrocih, samotar, ki včasih zaide v bordel, in že takoj spočetka osumljen, da je storil umor. V resnici pa ga ni storil, ampak videl — in v tem je tudi vsa spletka. Gospod Hire je voyeur, skrit v mraku svoje sobe opreza v sobo čez cesto, kjer živi dekle Alice in kjer je njen fant skrtil okrvavljeno obleko po uboju. Gospod Hire morilca noče prijavit, da bi lahko še naprej opazoval Alice (ki bi jo sicer zaprl kot sokrivko); toda Alice v neki viharini noči z grozo (in po zaslugi bliska) opazi, da je opazovana. Zdaj se dejansko začne najboljši del filma, lepa igra dvoumnosti, ko Alice izzvalno obišče gospoda Hira in je ta ves zmeden, ko ona zapeljivo pobira namerno razmetane paradiznike pred njegovimi vrati, se pravi, ko se Alice dela ljubeznivo, da bi zvedela, če gospod Hire kaj ve, in ko gospod Hire prikriva, kar ve, da bi užival nekaj njene naklonjenosti in bil z njo v stikih (imeniten je prizor, ko se gospod Hire, medtem ko sta na boksarski tekmi, dotika njene roke tako, da jo gladi proti dlakam, ki se tedaj naježijo v pravicem erotično-zločinskem drgetu — Alice se namreč toliko bolj prepušča božanju, kolikor bolj sumi, da gospod Hire ve, za zločin). Sandrine Bonnaire kot Alice, ki se ne pusti slepiti z ljubeznijo svojega sumljivega ljubimca, a mu na koncu, ko ga izgubi, ostane zvesta, in ki na drugi strani že popušča stanovitni in „nori ljubezni“ gospoda Hira, a ga na koncu, ko bi ga lahko dobila, izda (in s tem hkrati pogubi sebe); in Michel Blanc kot gospod Hire, ki kljub svoji „nori ljubezni“ vendarle računa tudi na to, da se mu bo izneverila, ga zatajila — sta lep igral-

ski in ljubezenski par, ki je bolj realen (ali fikcionalen) od realnosti, v kateri ni mogoč.

HUDIČEK

(Piccolo diavolo): italijanski film v režiji Roberta Benignija (po scenariju, ki ga je B. napisal skupaj z G. Bertoluccijem in Vincenzom Ceramijem), prikazan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

To je absolutno najboljša komedija festivala, neverjetni burleskni cirkus s hudičem, ki ga priključuje sam duhovnik, ko ga v cerkvi kot eksorcist izganja iz debele frizerke. Duhovnik bo imel z njim same sitnosti, toda počasi se mu bo hudič le prikupil (duhovnika navsezadnje igra Walter Matthau), tako da bo na koncu blebetal le še o njemu, postal bo dobesedno obseden s hudičem in bo s to vražjo preganjavico spodil od sebe celo Stefano Sandrelli v vlogi ženske, ki bi se z duhovnikom rada skrivaj sestala. „Il piccolo diavolo“ — to je kajpada Benigni — pride torej iz ženske, kot v kakšnem brezmadežnem spočetju, in je dejansko „spiritualno“ bitje, ki govori, preden se pojavi, utelesi; pozna torej govorico, saj se je rodil z besedo (z duhovnikovim zaklinjanjem), ki je „meso postala“, ne pozna pa sveta — temu je popolnoma „odtujen“, kar pa ga neznaško zabava, ker se lahko igra mimikrijo, ki je njegov način spoznavanja sveta. Zato si je tako vseh v obleki, ki iz njega naredi človeka, in odtlej počne, tj. posnema vse tisto, kar vidi pri ljudeh. Ta imitacija in mimikrija sta vir vseh gagov in štosov že s tem, da sta premeščeni in skrajno „nespodobni“ v sami svoji podobnosti posnemanemu dejanju: tako npr. v prizoru, kjer ljudje čakajo na duhovnika za nedeljsko pridigo, namesto duhovnika pride v cerkev vražič, ki pripravi ljudi, da se grejo modno revijo, ker je pač sinoči navdušeno opazoval neko modno revijo — a brž ko je modna revija prestavljena v cerkev, kjer se jo igrajo ljudje, ki so čakali na nedeljsko pridigo, in jo povrh vodi še hudič, je to seveda nekaj čisto drugega. Nekaj pa se vendarle upira mimikrijskim in imitacijskim sposobnostim malega vraga: to ni denar, ki ga v igralnici z lahkoto priigra (reče neko številko in ruleta se na njej ustavi), ampak „tisto kosmato“, kar je videl med nogami ženske, ki jo je prinesel z železniške postaje; ta reč ga popolnoma zmede, ker je nekaj, kar si lahko samo želi, a ne ve, kaj bi s tem. In jasno je, da je njegove posvetne avanture konec tisti hip, ko odkrije to željo in zve, kam to vodi. Tako Benigni ostane pri isti ženski kot v **Down by Law**, to je Nicoletti Braschi (ki je sicer njegova žena), medtem ko je John Lurie v vlogi elegantnega profesorja tukaj le kot nekakšen gost, ki je prišel pogledat, če se bo srečanje ponovilo.

JEZUS IZ MONTREALA

(Jesus de Montréal): kanadski film (Québec) po scenariju in v režiji Denysa Arcanda, prikazan v uradnem programu.

To je precej „ambiciozen“ film, kjer gre, po režiserjevi napovedi, za „Markov evangelij,

za reklamo za kolonjsko vodo, za brate Karamazove, za posojanje glasu v porno filmih, za big bang, za formulo klasične coca cole, za Hamletov monolog, za nerodnost, če si rojen v Burkini-Faso, za rimljanskega vojaka po imenu Pantene, za fašiste, ki se vsak dan sestajajo, za presajanje organov in za zelenjavni vrt Paula Newmana, kratka, za vse, kar je "neizogibno". Po eni strani gre torej za satiro (sicer ne tako uspešno kot v **Propadu ameriškega imperija**), po drugi (in hkrati) pa za promocijo „avtentičnih“ vrednot, zlasti vere v umetniški (gledališki) angažma, ki se „metaforično“ poveže s krščansko vero v boga. Glavni *plot* je v tem, da nek duhovnik, ki ljubi gledališče (pa tudi ženske), najame mladega gledališkega igralca-režiserja, da bi uprizoril malce moderniziran Kristusov pasijon. Režiser torej zbere skupino prijateljev (igralcev, ki se preživljajo z nastopanjem v reklamah ali s posojanjem glasu za porno filme), in ti se zadeve vneto lotijo; predstava temelji na „potujitvenih“ učinkih, posredovanih s poljubnoznanstvenim komentarjem o Kristusu, in čeprav bi se je kakšno slovensko gledališče najbrž sramovalo, je v Montrealu vendarle tako uspešna in udarna, da jo igrajo (na prostem) večer za večerom, dokler je cerkev ne prepove. Prepoved izzove protest med občinstvom in neki silak, ki hoče odstraniti uradno osebo, le-to butne ob križ, ki zruši igralca-Kristusa, tako da lahko le-ta od te „križevne rane“ urne, medtem ko je transplantacija njegovega srca in oči najbrž medicinski ekvivalent Kristusovih čudežev. Ta gledališka predstava je tudi priljubljenost za „kritiko“ medijev (zlasti TV, kajpada), kulturniškega snobizma in menagerstva (prodaja avantgarde) ter cinizma. Ta „večplastnost“ kritike in karikature bi že kazala na posplošeno posmehovanje in hkrati zamegljevanje „poante“ filma, ko bi nekeje le ne bile izvzete simpatije do komedijantov, ki verjamejo v svoje delo, čeprav temelji na iluziji.

MELANHOLIJA

(Melancholia): angleški film (v produkciji British Film Institute in zahodnonemške Lichtblick Filmproduktion), po scenariju in v režiji Andija Engela, prikazan v programu „Štirinajst dni režiserjev“.

Kaj pravi Freud o melanholiji? Pravi, da je „reakcija na zgubo ljubezenskega objekta“; v drugih primerih je ta zguba lahko „bolj moralna“; spet v drugih primerih „ni mogoče jasno prepoznati, kaj je bilo izgubljeno“. In prav ti zadnji primeri kažejo, da je „melanholija na ta ali oni način povezana z zgubo objekta, ki je odtegnjen zavesti“. Tako je tudi s tem Davidom Kellerjem, ki živi čisto dobro kot umetnostni kritik, ima lepo stanovanje v Londonu, bivšo ljubico (bankirjevo ženo), s katero sta ostala dobra prijatelja, pa vendar v off glasu toži, da je življenje „prazno“, „brez smisla“, da je kot ta prozorna kaplja vodke na mizi in da je on sam depresiven in melanholičen, ne da bi prav vedel, kaj mu manjka. Tako mu dnevi mineva-

jo ob kozarcu vodke in bežnih srečanjih, dokler ne zazvoni telefon, ki nenadoma evocira Kellerjevo preteklost 60. let, ko je bil levičarski aktivist v Nemčiji: bivši soborec in prijatelj Manfred bi hotel, naj v spomin na stare čase ubije čilskega mučitelja političnih zapornikov, ko bo prišel v London. David Keller pristane, čeprav se mu zadeva ne zdi ravno smiselna, po pošti prejme dosje o bodoči žrtvi in videti je, da je „našel nek smisel“. Ko se čez čas z Manfredom srečata v Londonu, nemški prijatelj zadevo prekliče, ker da je „iz strateških razlogov“ bolj modro, če ostane čilski krvnik živ. David se sprizajni z dejstvom in se vrne k svojemu melanholičnemu razpoloženju. Potem spet zazvoni telefon — ko se potlačeno enkrat predrami in se prične vračati, pač ne odneha: Kellerja pokliče žena političnega zapornika, ki ga je ubil oni krvnik, in ko se srečata pred galerijo, ga prosi, naj tipa vendarle ubije. David obljubi. Če je bila melanholija reakcija na zgubo, „nesmiselnost“ političnega angažmaja, pa ta novi angažma, ki Davidovemu življenju vrne smisel, ni več vzlet kot politični, ampak kot čisto „tehnično“; dejanje oziroma kot zločin brez razloga. Dejanje je resda sprejeto kot moralna obveza, toda to, kar Davida fascinira, je očitno predvsem profesionalna plat umora (režija tudi vztraja pri brezhibno opravljenih tehničnih detajlih dejanja). Po umoru čilskega krvnika Keller odpotuje v Hamburg, kjer se znova sooči z Manfredom, ki se obnaša kot beden politični intrigant. Keller se spomni, da je nekoč bral Camusovega *Tujca* in bivšega prijatelja ubije. Vendar sklicevanje na *Tujca* ne pomenja veliko: to je zanesljiv politični umor, še posebej, ker je nezavedno determiniran. Potem Keller odpotuje v Italijo in se zapre v samotno hišo, kjer bo morda napisal knjigo.

To je torej čisto v redu thriller, natančen in hladen tudi v orisu Kellerjevega obupa; vsako dejanje, srečanje, pogovor je strogo odmerjeno in učinkovito, z zelo malo velikih planov, ki bi pritiskali na emocije — obup se ne bere toliko na hladnem in umirjenem Davidovem obrazu kot v gestah in gibanju, ki sredi dogajanja kaže na odmaknjenost od njega. In konec koncev, mar ne gre v filmu ravno na časten umik?

Andi Engel je doslej počel vse, razen režije: v Nemčiji je bil filmski kritik, l. 1968 se je preselil v London in ustanovil distribucijo Politkino, kasneje preimenovano v „The Other Cinema“. Potem je z ženo ustanovil distribucijsko podjetje „Artificial Eye Film Company“ in si kupil kinodvorano. Pred štirim leti pa je ustanovil „Artificial Eye Production“, ki je producirala **ZOO** P. Greenaway. **Melanholija** je Engelov prvi film.

MRTVE RIBE

(Die Toten Fische): avstrijski film v režiji Michaela Syneka (ki je tudi adaptiral istoimensko novelo Borisa Viana), prikazan na „Mednarodnem tednu francoske kritike“. To je skrajno morbidna in onirična fantastika, kajpada v črnbeli fotografiji in z rezkami, konkretnimi zvoki (škrípanje železnih

vrat, hoja po dolgem hodniku ipd.), ki še podkrepijo njen „surrealistični“ učinek. Dogaja se v nedoločenem času in z neimenovanimi osebami. Protagonist je tip, ki z raztrgano mrežo za metulje lovi znamke, ki plavajo po razpenjeni, klokotajoči gejzirski vodi; te znamke nese k šefu v двореc, toda pot do tja vodi v glavnem pod zemljo — s podzemno železnico, na kateri ga strojevodja stisne med vrata, po labirintih, beton-skih hodnikih, skozi kafovka vrata z obveznim vratarjem, ki trdi, da ima ponarejeno vozovnico, po kloaki, polni crknjenih podgan, in končno do gradu, kjer ga gospodar ozmerja, češ da mu je prinesel poškodovane znamke, in mu noče plačati. Gospodar ni le zbiralec znamk, ampak tudi ljubitelj podgan, ki jih sistematično pobija in crknjene polaga drugo poleg druge v neskončno dolgo belo vrsto. Tip, ki lovi znamke, prenočuje v nekakšni kletki pod zemljo, kjer je tudi že venomer speči otrok. Ta totalno groteskna in tiranska imazerija je seveda psihotična, kot se pokaže v trenutku, ko „ribiča“ znamk prešine, da bi se upri: tisti hip namreč postane prej tako depresivna pot zmagoslavna in pelje do gnusnega uboja gospodarja; a kaj, ko pa nesrečni znamkar po tej osvoboditvi iz suženjstva ne ve, kaj bi s svobodo in se utopi. Skratka, dodobra mračen in moreč film in v tem tako dosleden, da vzbuja boleče ugodje. Režiser (debitant) je enaintridesetletni zdravnik, ki dela na dunajski psihiatrični kliniki.

MYSTERY TRAIN

(Skrivnostni vlak): ameriški film po scenariju in v režiji Jima Jarmuscha, prikazan v uradnem programu.

Tukaj najdemo zdaj že značilno jarmuschovsko poetiko urbane puščave s smetnjaki, zapuščenimi kinodvoranami, zaniknimi hoteli, neonskimi lučmi, praznimi ulicami, z marginalci in lunatičnimi tipi, pa vendar... Pa vendar vse to ni več tako fascinirano, ne „prime“ več tako kot prej. Nekaj krivde je mogoče pripisati barvam, seveda ne kakovosti barvne fotografije (saj je vendar snemal Robby Müller), ampak-enostavno dejstvu, da je to barvni film. Ta zadeva namreč ni tako nedolžna. Spomnimo se, kako je bilo pri Wendersu, v **Stanju stvari**, kjer je režiser Friedrich svojo željo črnobelega filma plačal z življenjem; pred tem mu je njegov snemalec, ki ga je igral Samuel Fuller, lepo rekel: „Črnobela slika je resda bolj realna, toda barve so življenje“. Oba prejšnja Jarmuschova filma sta bila črnobela, kar je precej vplivalo, da je njuno „ekscenrično“, z domala „sanjsko“ konkretnostjo in figurálnostjo zaznamovano dogajanje učinkovalo „bolj realno kot življenje“, barve pa vrnejo ravno življenje, se pravi, banalnost, in s tem jarmuschovske zgodbe zgubijo „ne-navadnost“, „magičnost“, ter se zgolj z estetikno razredčenosti uspejo obdržati nad bednim realizmom.

Film je sestavljen iz treh zgodb (torej kot miniatura Chaucerjevih *Canterburyjskih zgodb*, na katere se Jarmusch sklicuje), ki se vse dogajajo v Memphisu (Tennessee)



Liliana Cavani, **Francesco**



Sandrine Bonnaire in Michel Blanc v filmu **Gospod Hiro** Patricea Lecont



Andi Engel, **Molmholje**

kot mitičnem mestu rock'n'rolla: prva se tu di prične s prihodom mladega japonskega para, ki obiše Sun studio; to sta torej mlada, s svojo japonščino malce čudaška častilca mrtvih kraljev rock'n rolla (Elvisa Preasleya in Carla Perkinsa) — imenitna je epizoda z albumom, kjer so Preasleyeve fotografije „komparirane“ z japonskimi božanstvi —, amerikanizirana Japonca, ki pa ne znata angleško (zato pa tip imenitno ravna z zippojem: nepozabno je, kako ga vrže v zrak in ujame v žep na srajci). Prenočita v hotelu (kjer „opravita“ ljubezen, ker pač nimata drugega dela) in tu bo kot kip negiben Screaming Jay Hawkins v vlogi receptorja izročil ključke tudi protagonistom drugih dveh epizod: ženskama, ki se prav v hotelu srečata, toda Italijanka, ki je prej vpila v telefon, da bi jo slišali v Rim, je tako obupano prijazna, da vzame drugo, ki je brez denarja, v svojo sobo (ta Italijanka bi bila lep primer evropskega „suckerja“ v Ameriki — vsak tip, ki se mu le ljubi, jo obere za denar —, ko bi ne bila tako radodarna samo zato, da bi imela pred ljudmi mir; tej nesrečnici se tudi prikaže privid Elvisa Preasleya, pač zato, ker je nasedla zgodbi, ki ji jo je prodal neki tip v bistroju). V zadnji epizodi nastopijo trije tipi in enemu (igra ga Joe Strummer, vodja bivše punk skupine The Clash), ki je izgubil hkrati dekle (to je prav tista, ki jo je Italijanka vzela v sobo) in službo, se odtrga, potegne pištolo, maha z njo okoli, si jo nastavi h glavi in nazadnje počí trgovca za dve steklenici whiskyja, ki ga fantje med nočno vožnjo z avtom spišejo in nato pijani prenočijo v tistem hotelu; zjutraj z avtom bežijo pred policijo, medtem ko nad cesto pelje vlak z japonskim parom in Strummerjevim dekletom. Slednja epizoda je gotovo najbolj jarmuschovska, kajti kot vemo iz obeh njegovih prejšnjih filmov, so največji „suckerji“ prav tisti, ki so do vratu v ameriški godlji.

Vse te epizode so na neki način minimalistične, reducirane na nekaj gest, replik, štosov ali dejanj, in videti je, da ni v njih ničesar drugega kot to, kar se vidi ali sliši, ko bi ne bilo še nekega strela, ki v hotelu tri noči zapored počí, ne da bi se karkoli v zvezi s tem videlo. To je kot droben slišni madež skrivnosti, ki pa zaleže, da v te epizode izvrta luknjo, majhno praznino, ki deluje kot njihovo „skrivnostno“ jedro.

NAGRADE

Zlata palma — **Sex, lies and video tapes** (Seks, laži in video) Stevena Soderbergha (ZDA), specialna nagrada žirije — **Trop belle pour toi** (Prelepa zate) Bertrand Bliera (Francija), nagrada žirije — **Jésus de Montréal** (Jesus iz Montreala) Denysa Arcanda (Kanada), nagrada za režijo — **Dom za obešanje** Emirja Kusturice (Jugoslavija), nagrada za najboljšo žensko vlogo — Meryl Streep (v **Cry in the Dark**), nagrada za najboljšo moško vlogo — James Spader (**Seks, laži in video**), zlata palma za kratkometražni film — **50 let** Gillesa Carla (Kanada), **Caméra d'or** (nagrada za najboljšega debitanta)

Michael Synek, **Mrtve ribe**Jim Jarmusch, **Skrivnostni vlak**

— **Moje dvajseto stoletje** Ildika Enyedija (Madžarska), nagrada za najboljši umetniški dosežek — **Mystery Train** Jima Jarmuscha (ZDA), nagrada za tehnično kvaliteto — **Črni dež** Shoehaia Imamure (Japonska), nagrada mednarodne kritike (FIPRES-SI) — **Seks, laži in video**, ekumenska nagrada — **Jezus iz Montreala**, nagrada „Perspektive francoskega filma“ — **Erreur de jeunesse** (Mladostna znota) Radovana Tadića (Francija).

PRELEPA ZATE

(Trop belle pour toi): francoski film po scenariju in v režiji Bertranda Bliera, prikazan v uradnem programu.

Po mojem je to najboljši film t.i. uradnega dela festivala. Prvič mu uspe to, kar se posreči le redkim, — da že z uvodnim prizorom poleti kot raketa in se potem tudi obdrži na isti višini: predstavi srečanje moškega in ženske, šefa in tajnice, srečanje, ki je fetalno (to je „ljubezen na prvi pogled“) in hkrati neverjetno. In to je drugi *point*, namreč da je nekaj neverjetnega postalo mogoče. V filmu je — vsaj načeloma — resda vse mogoče, vendar je to — če je vzeto vsaj malo resno — tudi najtežje. Odlika Blierovega filma pa je prav v tem, da je to težavo elegantno in duhovito premagal. Kaj je torej tako neverjetno? Tukaj je to nekaj, kar ni konvencionalno, navadno, kolikor se pač ne

dogaja vsak dan in v vsakem filmu, da bi se moški, ki je poročen s takšno žensko kot je Carole Bouquet (dvojna lepota iz Bunuelovega **Mračnega objekta želje**), zaljubil v neopazno in debelušno tajnico (Josiane Balasko), pa naj bo še tako simpatična. Sicer pa na to neverjetnost vseskozi opozarjajo druge osebe v filmu, ki se sprašujejo, kako je mogoče,“ da tip (Gérard Depardieu), lastnik garaž, ki se njegove roke bolj prilagajajo avtomobilskim gumam kot pa bokom boginje, dobi takšno žensko. Vendar je zadeva daleč od melodrame in bližja tragikomediji, na kar kaže že komična vloga zbor iz antične tragedije. Zbor sestavljajo osebe, ki obkrožajo zakonski par, bodisi na poroki bodisi na domačih zabavah, in če zbor v antični tragediji, ločen od dogajanja, glasno izreka tisto, kar si misli o dogajanju, pa tukaj te stranske osebe, vključene v dogajanje, glasno izrekajo svoje skrite misli, na primer: „Kaj bi dal, ko bi mi Florence (Carole Bouquet) s svojo božansko ritjo sedla na glavo!“

Ta verbalna „sproščenost“ pa je le del oblikovnega „prostega“ govora, ki se ravna po asociativni montaži, kjer nikoli ni jasna meja med tem, ali je neka situacija imaginarna ali realna: tako se npr. v uvodnem prizoru situacija, za kaero se zdi, da je „mentalna podoba“ (šef in tajnica se še nista prav srečala, pa se že objemata), naknadno potrdi

kot realna; ali proti koncu filma, ko Depardieu in njegova ljubica fantazirata, da sta zakonski par, Florence pa je hišna pomočnica, se nekaj prizorov za tem Florence tudi v realnosti znajde kot stranska oseba v lastni hiši. K „prostemu“ govoru sodi seveda tudi to, da se govorec stalno menjava, kar pomeni, da je enkrat pripovedovlec Depardieu, drugič Balasko in tretjič Carole Bouquet (ki v nekem flash backu pripoveduje o svoji poroki, kot da bi bila na tiskovni konferenci: „Je še kakšno vprašanje?“). Prav tako se nenehno izmenjujejo komični in resni toni in celo sama ženska lepota se lahko pojavi tam, kjer realno je: tako tajnica, ki prihaja iz postelje svojega ljubimca, na postaji v metroju žari od lepote erotične avre in tipe na postaji kar vleče za sabo; na drugi strani pa Carole Bouquet, ki strašno trpi zaradi ponižanja in „nerazumljive“ moževe nezvestobe, bleedi v svoji lepoti in prejema morbidne poteze.

ROSALIE GOES SHOPPING

(Rosalie gre nakupovat): zahodnonemški film po scenariju Eleanore in Percyja Adlona in v režiji Percyja Adlona, prikazan v uradnem programu.

Adlon je izumil **Bagdad Cafe**, komedijo, ki je imela zlasti v Franciji ogromen uspeh, a kdor je videl ta film, bo pač razočaran nad **Rosalie gre nakupovat**, čeprav tudi tu nastopa masivna in materska Marianne Sägerbrecht. Adlon je snemal portrete pesnikov (in celo Proustove služkinje), dokler ni odkril Amerike in z njo „čudežne“ formule za film — kajpada nič več *arty*, ampak *full of fun and money*. Ta formula se je zdaj

Carole Bouquet v filmu **Prelepa zate** Bertranda Bliera

prenesla v vsebino filma. Kaj torej počne Marianne Sägerbrecht v tem ameriškem mestecu, ki se imenuje tako kot nemški Stuttgart, torej Stuttgart (Kansas)? Je mati kopice otrok in žena moža-pilota (Brad Davis iz **Polnočnega ekspresa**), ki oprahuje polja in dela loopinge; vsi se imajo nepopisno radi, njihova glavna zabava pa je gledanje TV reklam. Resda so videti bebavi, a ne samo zato, ker jim širijo obzorje TV reklame: nasprotno, prav zato, ker reklame jemlje resno, se Rosalie v „potrošniški mrzlici“ domisli zvijače s kreditnimi karticami in nezakazovano čezmerno nakopuje brez denarja, pri tem pa ohrani dobro srce in si pomirja vest s spovedjo pri župniku. Ko si oskrbi računalnik in odkrije šifro neke banke, je rešen tudi njen problem zadolženosti: postala je resen finančni poslovnež in s svojo spovedjo zamaje samega župnika. — To je torej ludičen film o pridobivanju denarja kot igri, toda ljudem v vseh prizorih vendarle ni tako posrečen kot to, kar se je posrečilo Rosalie z računalniškim piratstvom; skratka, ta film ni odkril nobene nove šifre komedije.

SEKS, LAŽI IN VIDEO

(Sex, lies and video tapes): ameriški film (Outlaw Production) po scenariju in v režiji Stevena Soderbergha, prikazan v uradnem programu.

26-letni Steven Soderbergh iz Baton Rougea v Louisiani je pred tem posnel „opazen“ koncertni film o skupini Yes in se veliko ukvarjal z videom. Po njegovem so „razmah videa, komercializacija seksa in laž trije glavni in tesno prepleteni fenomeni na-

še dežele“. Tudi v filmu so tesno prepleteni, natanko toliko kot se prepletajo štiri osebe: yuppiejevski pravnik John (Peter Gallagher), ki svojo ženo vara z njeno sestro, njegov študentski in flegmatični prijatelj Graham, ki ima samo ključ od avta in nosi vselej isto črno srajco, s katero se tudi obriše pod pazduho, sicer pa ga zanimajo ženske le, če se o svojem spolnem življenju izpovedujejo njegovi video kameri (Grahama izvrstno igra James Spader); potem pravnikova žena Ann (Andie MacDowell), ki v imenitni uvodni sekvenci s pripovedovanjem o tem, kako ne prenaša umazanije, psihoanalitiko razlaga svojo frigidnost, in njena sestra Cynthia (Laura San Giacomo), ki je poosebljena spolnost. Skratka, kar zadeva spolnost, imamo stanje, ki se ga da najlepše opisati s francosko frazo *l'un(e) baise, l'autre pas*, torej, „en(a) f... , drugi(a) ne“. „Dramatično“ jedro je potemtakem v tem, da Graham in Ann, ki „don't fuck“, prav s svojim finalnim spolnim odnosom potrđita, da spolno razmerje ne obstaja — spolno razmerje med njima je trajalo natanko do trenutka, ko je prišlo do spolnega odnosa. Slednjega je namreč mogoče pokazati, medtem ko na prvem temelji vse dogajanje, vsa fikcija filma. Odtod tudi pomembna vloga laži, katerih „temeljni nosilec“ je Peter, ki je že po svojem poklicu, torej poklicno zapisan lažem, kakor to sugerira angleška besedna igra s homonimijo *lawyer-liar*: „The lawyers are the greatest liars“ („pravniki so največji lažnivci“). Dokler se film dogaja v območju laži in spolnosti, poteka kot zabavna, prav komična komunikacijska igra, kjer tisti, ki se igra skrivni-

ce, izgubi, medtem ko je odkritost (priznanje frigidnosti in impotence), ki so ji tako kot videu pripisani terapevtski učinki, nagrajena s srečnim koncem, tj. s formiranjem novega ljubezenskega para: to je seveda lahko nekaj optimističnega samo, v kolikor se film s tem konča, da bi se novi film lahko pričel prav z razdiranjem tega konca (to je pač proces neskončnega recikliranja ameriškega filma). Žiriji in še posebej njenemu predsedniku Wim Wendersu se je najbrž zdelo še posebej optimistično to, da Graham (ki s svojo prakso videa kajpada evocira sceno *peep showa* iz filma **Pariz, Teksas**) na koncu uniči video trakove in omogoči klasičen konec filma (in s tem začetek novega); to je nemara res „vera v bodočnost filma“, kot je izjavil Wenders, kolikor namreč sega onstran kinematografske realnosti, ki jo vse bolj spodjeda video.

SREČANJE V TRAVERSU

(Treffen in Travers): vzhodnonemški film po scenariju Thomasa Knaufa in v režiji Michaela Gwisdeka, prikazan v programu „Določeni pogledi“.

To je letos, ob 200. obletnici francoske revolucije, pravzaprav edini nefrancoski film na to temo, pa še ta je narejen tako, da je ta zgodovinski dogodek povsem v ozadju, najavljen pa je z giljotino. Vprašanje revolucije je poosebljeno v nemškem pisatelju Gerorgu Forsterju, potopiscu (pisal je zgodbe o popotovanju s Humboldtom) in pustolovcu (plul je z Jamesom Cookom) ter privržencu francoske revolucije: ko so oktobra 1792 francoske čete zasedle Mainz in je bil v mestu ustanovljen jakobinski klub, se mu je Forster takoj pridružil, postal kasneje njegov vodja ter se zavzemal, da bi mesto postalo francosko; leta 1793 je odpotoval v Pariz, da bi predlagal priključitev Mainza Franciji, toda zmaga konservativnih sil v mestu ga je prisilila, da je ostal v Parizu, kjer je tudi umrl.

Toda vse to je biografija, ki je v filmu ni. Film temelji na nečem drugem, na ljubezenskem trikotniku, ki ga tvorijo Forster, njegova žena in njen pesniški ljubimec. Trikotnik se sestavi, ko se srečajo v švicarskem obmejnem mestecu Traversu, da bi se Forster z ženo pogovoril o ločitvi in uredil vse formalnosti. Srečanje se seveda zavleče, ker preveč stvari škriplje. Nič se ne ujema: revolucionarna ideologija, na katero Forster tako prisega, se ne ujema s krvavo prakso (ali pa jo le-ta izdaja); Forster se v svojih političnih pogledih ne ujema z bolj reformističnim in neodločnim novinarjem-pesnikom, ženinim ljubimcem, ki ga sicer spoštuje, medtem ko je le-ta s Forsterjem domala fasciniran; ključna pa je seveda ženska in z njo ljubezensko navzkrižje — Forster bi bil čisto zadovoljen z *ménage à trois*, ko bi žena znova ne odkrila, da ga še vedno ljubi in bi šla z njim v Pariz, a že tisti hip se v Forsterju predrami želja, ki ga presega, torej želja revolucije. Skratka, srečanje, ki naj bi bilo čista formalnost, se sprevrže v popolno negotovost, v igro privlačnosti in zavračanja, v divje valovanje emocij in



Andie MacDowell v filmu **Sex, laži in video** Stevena Soderbergha



Michael Gwisdek, **Sročanje v Traversu**



Jane Campion, **Sweetie**



Fabienne Babe v filmu **Zanzibar** Christine Pascal

pravcati paroksistični teater, ki ga Gwisdek v teh tesnih prostorih podeželske krčme režira domala kot Cassavetes, se pravi, s kamero tesno ob telesih in obrazih, torej v neporedni bližini eksplozije emocij, kriz, histerije, strasti — v naravnost ekscesni in docela povnanjeni intimnosti, povnanjeni kajpada s to neznosno bližino „ravnodušne“ kamere. To je prav imeniten film izkušenega igralca in debitantskega režiserja.

SWEETIE

Avstralski film po scenariju in v režiji Jane Campion, prikazan v uradnem programu.

To je precej nenavaden, lep, blag, nor, zmeden in umirjen, likovno izdelan film, izvrsten primer deleuzovske „male forme“, kjer se nikoli ne ve, kakšna situacija bo sledila iz neke akcije. Pomembno vlogo ima drevo, ki je s svojo zakoreninjenostjo v zemlji, debelom, katerega čvrstost je odvisna od korenin, in s krošnjo, ki „hrani skrivnosti“ (kot pravi protagonistka Kay), kajpada parabola človeka, obenem pa je navzoče kot čisto fizično drevo, ki se ga posadi, poseka in na katerega se zateče pred ljudmi. Film torej stavi na „tajno zvezo“ med drevosom in človekom, tako da postane Kay nestabilna, negotova in kot „izkoreninjena“ tisti hip, ko njen prijatelj poseka „njeno“ drevo na dvorišču: skuša se obdržati s krošnjarnjenjem med vzhodnjaškimi terapijami in prerokovanjem iz kave, toda razmerje z njenim prijateljem je porušeno in je postalo netelesno. Tedaj se pojavi njena sestra Sweetie, bebavo in zaostalo, toda še kako telesno (zavaljeno in čutno) bitje. Z drogiranim prijateljem, njenim „menagerjem“, ki naj bi jo popeljal v filmski svet, se naseli v Kayini hiši in počne, kar se ji ljubi. In zdaj prav ta kup pohotnega mesa, to zaostalo, infantilno, muhasto, svojeglavo, prestrašeno in v strahu zlobno bitje postane integrativna sila družine: pojavita se namreč še oče in mati, oče, ki mu je očitno všeč oziroma je vaje, da ga njegova zaostala hči umiva v kadi, in mati, ki bi se skupaj s Kay rada Sweetie znebila (tu je lepa scena začasnega družinskega pobega pred Sweetie v avstralsko puščavo in na neko kmetijo, kjer z materjo plešejo čudni tipi). Medtem postane Sweetie utelešena drevesna metafora: skrije se na drevo, v krošnjo, ko pa jo skušajo spraviti dol, pade in se ubije, da bi v smrti segla do korenin, ki jih je treba posekati, če hočejo krsto spustiti v jamo. Če je torej Sweetie „drevo življenja“, potem je tako za življenje kot za film potrebna norost.

TIME OF THE GYPSIES

Glej geslo **DOM ZA OBEŠANJE**.

1789: danes, po 200 letih, si francosko revolucijo predstavljamo predvsem prek filma, je v *Espresso* zapisal Umberto Eco, ki niti še ni vedel za podatek, da je bilo na to temo v vsej zgodovini filma posnetih nad 300 filmov (precej jih je izgubljenih). Ta podatek je iz **Svetovne filmografije francoske revolucije**, ki je delo Sylvie Dallet in Francisca Gendrona (Lherminier, Pariz, 1989), najbrž naj-

večjega podviga filmskega zgodovinarja na to temo (na katero je letos seveda izšlo še več filmskih knjig). Iz te filmografije je tudi videti, da je več kot polovica (nad 150) filmov o francoski revoluciji nastalo v nemem obdobju, kot da bi se kinematografija z reprezentacijo revolucije, ki je odkrila pojem in gibanje naroda, sama poskušala utemeljiti kot „narodotvorna“ (navsezadnje je Griffith posnel tako **Rojstvo naroda** kot **Siroti v viharju**). Vendar to v celoti ne drži, ker v tej filmografiji nikakor ni zanemarljiv delež nostalgijske za kraljevskim življenjem Ancien Régima in na drugi strani pogosto prezirljiv odnos do revolucije.

Filmska interpretacija francoske revolucije je predvsem ekranizacija literature in gledališča. Dickensov roman **Povest o dveh mestih**, na primer, je bil v obdobju 1911—58 sedemkrat adaptiran; znamenita zadeva s kraljičino ogrlico, ki je po Alexandru Dumasu zapečatala usodo monarhije, je inspirirala kakšnih deset naslovov; Dumasovi štirje romani, ki obravnavajo obdobje do konca Ancien Régima (**Joseph Balsamo**, **Kraljičina ogrlica**) do leta 1793 (**Vitez rdeče hiše**, **Jehovovi tovariši**), pa so dali snov za nad 20 bolj ali manj poljubnih ekranizacij. Gledališko delo ameriškega dramatika Davida Belasca **Madame du Barry** (1901) je vplivalo na kakšnih 20 filmov o tej pariški kurtizani (najbolj znan je seveda Lubitschov, 1919); po melodrami **Siroti** (1874) francoskih avtorjev D'Enneryja in Cornona je nastalo osem filmskih verzij, med njimi Griffithovi **Siroti v viharju** (1912) z Lilian in Dorothy Gish; po Sardoujevi **Madame Sans-Gêne** (1893) pa je nastalo ducat adaptacij. Francoske ekranizacije so temeljile bolj na gledališču in uprizorjale zlasti obdobje Direktorija, medtem ko so se angloameriške znašale nad Terorjem.

Filmska zgodovina francoske revolucije je pravzaprav permanentni *remake*, reproduciranje enkrat za vselej karakteriziranih oseb, ponavljanje motivov in sposojanje scenografije in kostumov. Tako je Robespierre v filmu najbolj zastopan revolucionarni lider, tipiziran kot „negativec“, medtem ko je kot njegov nasprotni pol, torej kot „dober“ predstavljen Danton. Prek tega para film kaže dva načina osvojitve in izgube oblasti: Danton si podreja množice, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umre obkrožen s prijatelji, Robespierre pade sam; množica se zbira okoli govornika, Dantona, in se umika od moža skrivnosti, Robespierrea; govornik, h kateremu so obrnjeni vsi pogledi, uteleša drget revolucionarnega občestva, Robespierre pa ni bitje skupnosti in vročica, ki ga prevzema, je samo njegova: on je skoraj kabinetni človek, zaprt v svojo sobo in svoj mutizem — ne vidi množice, a tudi ne giljotine, zato pa machiavelijevsko usmerja prvo in s svojimi ukazi hrani drugo; Dantonova beseda razvema telesa, Robespierrova jih seka. Film je torej izbral svojega junaka: Dantona, ki uteleša fotogenijo francoske revolucije, medtem ko Robespierre uteleša to, kar ni mogoče filmati, njeno smrt (tisto, ki jo prinaša

in v kateri sama konča).

Drugi par sta kralj in kraljica, Ludvik XVI. in Marija Antoinetta. Tudi tu je film izbral enega proti drugemu, le da je bil ta, ki je bil izbran v „pozitivni“ ali „negativni“ vlogi, le redkokdaj en in isti. Če je bila kraljica lepa, delikatna in inteligentna, je bil kralj neroda, požeruh ter spolna in politična ničla; če pa je bil kralj dober, možat in s svojim rokodelskim brkljaštvom blizu ljudstvu, je bila kraljica perfidna tujka (hči Marije Terezije) in v skrajnih primerih celo peklenska mrha.

Nekje med dvorom in ljudstvom, „starim redom“ in revolucijo, je kurtizana, predstavljena predvsem z madame du Barry. Njena vloga je ambivalentna: na eni strani kot bitje z roba s svojim libertinstvom, ki jo je privlečlo na dvor, tam povzroča zmedo in afera, na drugi pa prav ona, ki je navsezadnje sama zreducirana na podobo in njene attribute (lepota, vulgarnost), najbolj časti prazne znake umirajoče oblasti (to je lepo videti na koncu **Noči v Varennih** Ettoreja Scole, kjer kurtizana, ki je spremljala kralja in kraljico na begu, malikuje kraljevsko garderobo na obešalniku). Kurtizana pravzaprav ni toliko vmes med „starim redom“ in revolucijo kot je njun izmeček.

Kajpada tudi Cannes ni zaobšel te zgodovinske obletnice — obesil jo je na festivalski plakat, v uradnem programu pa je bil kot *séance spéciale* predstavljen montažni film Laurenta Jacoba **Liberté**, sestavljen iz odlomkov iz 35 filmov. Odlomki so izbrani tako, da ilustrirajo posamezne epizode iz kronike revolucije, film pa se sklene s sekvenco iz Renoirovega filma **Ta dežela je naša**, kjer Charles Laughton otrokom v šoli citira člene deklaracije o človekovih pravicah, preden ga odvede gestapo. Medtem ko ostaja Ganceov **Napoleon** nedvomno temeljni filmografski kamen francoske revolucije, pa tudi Hollywood skriva svoj biser — to je „kostumska kriminalka“ Anthonyja Manna **The Black Book** (gre za zadevo, ki je pri nas bolj zana kot „bela knjiga“, namreč seznam „nezaželenih“, „sumljivih“ ipd. oseb, ki jih je Robespierre namenil giljotini; Mann je s svojim posluhom za mračne osebe tukaj podal najbrž enega najboljših portretov Robespierrea).

ZANZIBAR

Francoski film po scenariju in v režiji Christine Pascal, prikazan v „Perspektivah francoskega filma“.

Tu gre spet za trio, žensko in moška, ki prestajajo hude peripetije in emocionalne drame, vendar ne zaradi francoske revolucije in ljubezni (kot v **Srečanju v Traversu**), ampak zaradi ljubezni in filma. Ta trio namreč sestavljajo igralka Camille Dor (Fabienne Babe), producent Vito Catene (André Marcon) in režiser Maréchal (Francis Girod). Sprva resda vse kaže, da bo to nekaj brezupnega, se pravi film o filmu, vendar ni: to je film o želji posneti film in o tem, koliko si za to željo pripravljen plačati. Prvi subjekt te želje je producent Catene: film je tudi pripovedovan kot njegov flash back, kar pa se

odkrije šele na koncu, se pravi, da je to, kar gleda Catene na začetku filma, že konec zgodbe. In kaj gleda? Gleda TV in vidi žensko, igralko, ki je tista, s katero želi narediti film in jo s filmom vred izgubi. Vendar ne gre le za pogled z vidika konca zgodbe, ampak tudi in hkrati za pogled od drugod, z drugega mesta, ki je daleč od kraja, kjer se je vse dogajalo: to mesto je rimbaudovski Zanzibar, utopični, mitični kraj, nek „nemo-goči drugje“, ki ga priključijo želja potem, ko se je že uresničila. In ta kraj je hkrati na začetku filma in na koncu njegove zgodbe, se pravi, je hkrati vir želje filma in umik od filma, je hkrati tisto „drugo“, sanjsko mesto, ki bi ga radi s filmom dosegli, in tisto „drugo“ od filma, praznina, ki preostane, ko je objekt zgubljen. Želeti film torej predpostavlja njegovo zgubo. Pri tem ima seveda svojo vlogo tudi ženska, ta igralkina podoba na TV ekranu: ta podoba je tako razlog želje filma kot pečat njegove zgube, kar je tudi izrecno rečeno: igralka se namreč ob prejemanju nagrade za vlogo v filmu zahvaljuje producentu, ki ji je to vlogo omogočil; toda producent je medtem že daleč proč od filma in igralko.

Skratka, producent nima nobenega scenarija, ampak samo to igralko, s katero in zaradi katere bi rad produciral film. Domisli se še režiserja Maréchala (ki ga igra režiser Francis Girod), ki ima sloves muhastega in za producente pogubnega režiserja. Kot se izkaže, je tudi skrajno ciničen tip, ki pa vzame posel, če bo dobro plačan, in ki je pripravljen igralko žaliti in poniževati, da bi jo pripravil do joka. In Camille Dor z naravnost sublimno pasivnostjo in z lepoto padlega angela, vdanega mamilom, sprejme to igro, da bi dosegla neko emocijo. Medtem se uspe zaljubiti v producenta, ki jo iztrga drogi, toda tudi režiser jo hoče zase, čeprav samo kot igralko, in si izmisli prizor, v katerem si mora vbrizgati heroin. Bolj ko si režiser pridobiva oblast nad igralko, bolj jo producent zgublja kot žensko in za to celo plačuje, če hoče z njo narediti film. V tem je tragika neodvisne produkcije in avtorskega filma, kjer je film kot grško božanstvo, ki se poigrava z usodami ljudi.

KINEMATOGRAFSKA SESTAVLJENKA

FILMSKI PARADOKS

Ča parafraziramo besede znamenitega hollywoodskega režiserja Josepha von Sternberga, potem je bil Bog prvi električar, kajti pred svetlobo ni bilo nič. Svetloba pa je tista substanca, ki prešije celoten filmski proces. Povedano drugače, filma brez svetlobe ni. In kje naj bi se torej dogajal filmski festival, festival nad festivali, kot prav v Cannesu, na sončni azurni obali (pri tem spregledamo tiste nenadne, kratkotrajne toda temačne majske nevihte). Ta canneska „turistična“ svetloba, pa naj bo naravna ali umetna, tako osvetljuje tisti spektakelski podaljšek, ki je neločljivo povezan s filmsko mašinerijo ter je hkrati „objubljena dežela“ in prekletstvo filmske scene. Kakorkoli že, pa naj gre za umetnost ali industrijo, takšen je pač *filmski red stvari* in na tem prizorišču sentimentali in morala nimajo pravzaprav kaj početi. Toda to prizorišče, tako v njegovi marketinški kakor tudi estetski razsežnosti, pa zagotavlja tema, mrak, če pretiramo „črni posli“ in „mračne obsesije“. Svetloba je sicer tista, ki izrisuje filmske podobe, toda te podobe so možne le v oklepu „črne škatle“, ki je skupni imenovalec filmske kamere in zatemnjene kinodvorane. Res je, da canneske kinodvorane, ki jih polnijo množice filmskih kritikov, cinefilov, trgovcev, snobov in . . . , prežema avra tistega nevrotičnega, namagnetnega, privilegiranega in seveda tudi „estetsko-užitkarskega“ *prvič*, toda prav tako tudi drži, da canneske dvorane še toliko bolj potrjujejo, da je hrbtna stran filmske podobe denar. Tako najbrž ni le golo naključje, da je filmski trg (ali vsaj precejšen del tega posla) postavljen v „podzemlje“, v kletne prostore canneske palače.

KINODVORANE: VZPON IN PADEC

V goli opisni perspektivi se zdi, kakor da bi se kinematografska scena odvijala diametralno: potem ko so se filmi podaljšali, ozvočili, obarvali in povečali oziroma potem ko so se filmske slike sestavile v celovečerne pripovedi, ko so filmska bitja in stvari na ekranu spregovorila in zazvenela, potem ko se je filmski dvojniki prikazal v barvah ter je filmska slika dobila „neverjetne“ razsežnosti na ekranu, potem je fascinacija množic s filmom pričela upadati. Vzroki za ta preobrat so številni, tako socialni, tehnološki kot tudi še marsikatero druge narave, vendar pa njihovo „preučevanje“ tokrat ni naš namen. Ob spremembah v socialni funkciji filma pa je na nek način izzivalna ugotovitev Wima Wendersa, predsednika letošnje canneske žirije, da je ob canneskih le še malo kinodvoran v svetu, ki zaslužijo to ime. Razumljivo, mislil je predvsem na reprodukcijo slike in zvoka, še posebej ko gre za t.i. avtorske, umetniške oziroma nekomercialne filme. No dva letošnja festivalska filma, Tornatorejev *Novi kino Paradiz* (Nuovo cinema Paradiso) in Scolin film *Splendor*, govorita o tisti obliki filmske fa-

scinacije, ki je bila drugo ime za množično „evforijo“, ki pa so jo kasnejši dogodki na spektakelskem prizorišču dodobra nagrizli. Oba filma tako vnovič potrjujeta, da se zgodovina kinematografije v marsičem kaže prav skozi „zgodbo o kinodvoranah“, pa naj gre za vaško-sejmerske filmske cerkvice ali pa za velemestne filmske katedrale. Tornatore in Scola tako gledata nazaj, naredila sta „nostalgična“ filma o magiji filmskega ekrana. *Splendor* Ettoreja Scole je sofisticiran in intelektualističen „ammarcord“, vendar pa je kot film veliko slabši od *Novega kina Paradiz*. Giuseppe Tornatore predstavlja zgodbe in nezdode „filmskega“ fenomena v zakotni sicilijanski vasi v petdesetih letih skozi komedijantsko, rudimentarno optiko, kjer je razlika med solzami in smehom skoraj povsem prekrita. Kinodvorana,

vsekakor daleč od Wendersovih tehnično-estetskih zahtev, je v Tornatorejevem filmu družbeni in družabni oder, torej profani nadomestek sakralnega prostora. Če je v cerkvi prižnica tisto privilegirano mesto, od koder preko zemeljskega zastopnika doni božji glas, potem je to v kinodvorani projekcijska kabina, od koder pronicajo odlomki „filmskega paradiza“ na ekran. In Tornatorejev film bi lahko bil zgolj solidna komedija na italijanski način, še posebej ker mu to omogočata sicilijanski modus vivendi in temperamentna atmosfera, če ne bi v projekcijski kabini potekala neka veliko bolj zavezujoča zgodba. To pa je pripoved o ljubezni med ostarelim kinooperaterjem (odlično ga igra Philippe Noiret) in njegovem nasledniku, radovednem in nagajivem fantiču (ne pravijo mu zaman Toto), ki se te-

ga posla loti že kot rosen najstnik (nič navadnega ni, da postane Toto kasneje v življenju znan filmski režiser). Toda ta ljubezen je pravzaprav cepljena z ljubeznijo do filma, z zagledanostjo v sanjske in imaginarne zgodbe in figure, ki prav zato spregleduje krute zakone realnosti: In to še najbolj takrat, ko so ti več kot očitno na delu, recimo cenzorski ogledi vaškega duhovnika, ki pred vsakim javnim predvajanjem določi, katere prizore je treba izrezati iz posameznega filma, saj so v njih zrnca ali kar zrna opolzlosti in nemorale (pa čeprav gre večinoma le za znamenite filmske poljube). Če pa „cerkveni ideološki aparati“ blokirajo filmsko ljubezen oziroma ljubezen na filmu, potem pa statusno-socialna pravila onemogočijo dvajsetletnemu Totoju, da bi ljubil bogato bankirjevo hčer.

Začetek te „nesrečne ljubezni“ pa je vpisan v prve Totojeve amaterske filmske posnetke, kjer se po golem naključju znajde ta potem tako željena ženska, ki pa ostane le na ravni „platonskega“, se pravi privilegirane filmskega objekta. Če pa so ljubezni velike večinoma zato, ker jim na takšen ali drugačen način spodleti, potem vsaj filmski drobci zagotavljajo svojevrstno trajnost „realnim in imaginarnim“ ljubeznim, čemur pritrudi tudi Tornatorejev film, saj si štiridesetletni režiser Toto zavrti na koncu filma kolot, ki mu ga je ob smrti zapustil njegov prijatelj kinooperater; to je niz iz filmov izrežanih ljubezenskih prizorov, niz „ukradenih poljubov“.

NEPROFESIONALNI IGRALCI: NATURŠČIKI

Če so v kinoprojektor kot metaforo za stvarnika filmskih podob zazrti bodoči režiserji, potem pa filmski gledalci mnogokrat sanjajo, da bi se pridružili božanstvom na filmskem platnu, pa čeprav bi zasedli le mesto njihovih pohlevnih služabnikov. Filmski gledalci so tako pravzaprav namišljeni igralci, v skromnejših fantazmagorijah pa vsaj naturščiki. Toda v svetu so tudi etnične skupnosti, ki živijo tako kot da bi igrale v filmu. In tem pogledu še posebej izstopajo Romi. In kaj je bolj priročnega za „trgovce“ s filmom kot prav trgovanje z romsko realnostjo. Romi kot atraktiven in spektakelski fenomen so bili pri filmu že velikokrat „eksploda-



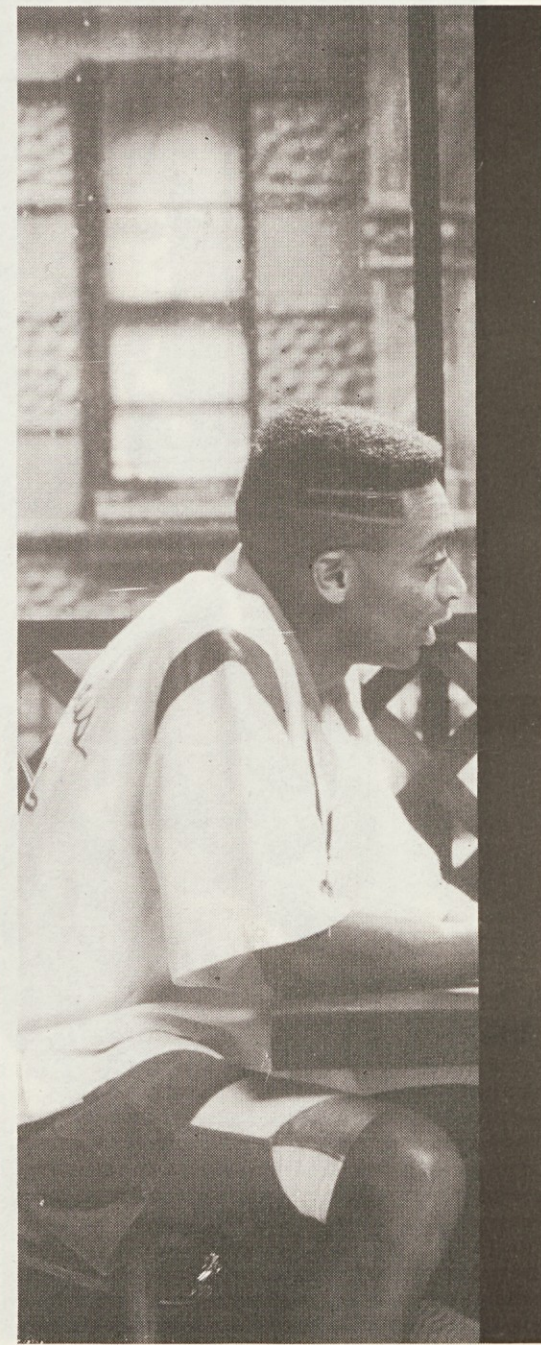
Novi kino Paradiz, režija Giuseppe Tornatore



Dom za obeljanje, režija Emir Kusturica



Yamba, režija Idrissa Ouedraogo



Stori, kar je prav, režija Spike Lee

tirani", največkrat v pejorativnem pomenu besede, se pravi le kot eksotična „magma“, eskapistično prostranstvo, ki se zoperstavlja uniformiranosti civilizacijskih kodov obnašanja, in nenazadnje kot permanentna folkloristična danost. Do tovrstnih oblik eksploatacije ni bil imun tudi jugoslovanski film, vendar pa **Dom za obešanje** sodi v tisti skromen krog filmov, ki „izkoriščevalsko“ trgovanje s temo predstavljajo v območje artikulirane filmsko-pripovedne ekonomije in zavezujoče interpretacije romskega modusa vivendi. Romski način življenja je pač zaneten iz elementarnih strasti, emocij, veseljaško-nore-žalostne glasbe, prevartanstva in vsakovrstnih kupčij, zvitosti, rojstev ter vsaj še nenavadnih smrti in umo-

rov. Za scenaristično-režijsko optiko, ki jo ta svet ne zanima le v zunanji naturalistično spektakelski razsežnosti, pa ta sprega prvinskih čustev ter akcij in reakcij predstavlja več kot pravšnje zaslombo, na osnovi katere je mogoče izpeljati ali izgraditi „bizarno“ in „fatalno“ pripovedno linijo. Prav ta podstat romskega modusa vivendi pa je več kot izbrano področje, ki po neki naravni logiki napotuje k pripovedi z žanrskimi nastavki. Najbolj izrazito seveda k melodrami in kriminalki. Kusturica je **Dom za obešanje** v podnaslovu poimenoval ljubezenski film. Morda je v tem tudi nekaj ironije, saj še zdaleč ne gre za kakšen sofisticiran melodramski film, ampak za film o ljubezni, ki meji na norost, torej za ljubezen, ki jo v njeni „čisto-

sti“ ogrožajo kupo-prodajne pogodbe, laži, finančne špekulacije in travmatizirajoča odsotnost očeta in matere. V melodramah se družine oblikujejo ali razpadajo, romska kultura pa skoraj ne pozna pojma družina, če ga pozna, pa ga pozna kot v jedru blokirano realizacijo tradicionalne družine. Kadar pa se v Kusturčinem filmu pojavljajo družine v tradicionalnem pomenu besede, potem so to družine, kjer očetje oziroma matere nastopajo kot perverzni, histerični oziroma ponižani „subjekti“. In če **Dom za obešanje** ne pozna družine kot prostora, kjer domuje srce, potem pa pozna tisti iztirjeni dom, kjer se oblikujejo fatalne ljubezenske vezi tako med bratom in sestro kot med dvema zaljubljenecema. Družina tako ne obstaja, neprestano pa je prisotna matrika želje, ki to družino priključuje. To priključevanje poteka na dveh ravneh; v pogledu matere je zavezano imaginarni razsežnosti, saj se mati pojavlja kot sanjska podoba, kot vizija in privid; v pogledu očeta pa se odvija na „perverzni“ osnovi, saj pravih očetov v filmu ni, so le simbolni očetje, ki funkcionirajo kot gospodarji, vladarji in „bossi“. Popkovino, ki naj bi spenjala to družinsko razsulo, pa predstavlja Baba, stara mama, toda mreže izkušenosti, ravnovesja in emocionalne naravnosti ne morejo zajeti oziroma preprečiti niza ponorelih dejanj. **Yaaba** film, ki ga je režiral Idrissa Ouedraogo, pa pomeni stara mama v enem izmed jezikov črnih plemen, ki živijo v Burkini Faso. to niso več „divjaki“, ampak kmečki prebivalci, ki so že v marsikaterem pogledu vpeti v civilizacijske oblike življenja. Če v Kusturčinem filmu nastopa tudi nekaj profesionalnih igralcev, pa v **Yaabi** nastopajo samo naturščiki. Za razliko od **Doma za obešanje**, ki je tako v formi kot vsebini eruptiven in eksploziven film, pa je **Yaaba** skoraj asketska in „racionalistična“ reprezentacija. Tu ni nikakršnih akcijskih oziroma estetsko-poetičnih „eksczesov“ in „šokov“, pripoved je povsem enostavna, jasna in predvidljiva. Vendar pa je prav ta spektakelska skromnost tista dimenzija, ki Ouedraogovemu filmu daje nek nenavaden čar in privlačnost. Zgodba o dobrem in zlem, sreči in žalosti, življenju in smrti v ruralni črnski sredini, pa je v središču postavila prijateljstvo med vaškim fantičem in starko, „stara mama“ (yaabo), ki so jo vaščani izgnali iz vasi, češ da je v posesti zlih duhov. Kasneje se izkaže, da je starkin izgon le posledica usedlin starodavnih vraževerstev, ki jih lahko zavrže le brezkompromisno zaupanje in prijateljstvo.

AMERIKA, AMERIKA

Na letošnjem festivalu je bilo izrečeno veliko besed o nacionalnih kulturah in jezikih, ki v kolesju filmske in televizijske industrije vse bolj in bolj zgublajo identiteto, o malih nacionalnih kinematografijah, ki jih komercialna distribucija zapira v omejene in hermetične prostore, o nujnosti oblikovanja alternativne evropske distribucijske mreže, ki bo ščitila avtorski in umetniški film, in jasno je, da je marsikatera grda beseda letela na račun ameriške filmske industrije, ki naj bi bila glavni krivec obstoječega stanja, se pravi brezoblične univerzalizacije, slikovne in zvočne bejavosti, prikrievanja razlik, specifik in partikularnosti. Marsikaj bo že držalo, toda pripisovati „hollywoodskemu“ fantomu tisto rušilno moč, ki vodi v pogrom filmsko umetnost, je pravzaprav tudi priznavanje lastne nemoči, velikokrat celo zaslepljevanja filmskih birokratov, predvsem v večjih nacionalnih kinematografijah, ki si



na tihem želijo prav hollywoodsko oblast in monopol. In potem se v Cannesu zgodi, da prav izbrani ameriški producent kot je Universal predstavi film Spikea Leeja **Stori, kar je prav** (Do the Right Thing), ki demontira vsakršno eskapistično vero, da „Ameriko“ predstavlja klena poenotenost raznoterosti. Za tem imaginarnim videzom namreč ždi realnost sedaj bolj, sedaj manj agresivnih kontradikcij, zapletena pajčevina, sestavljena iz rasnih, nacionalnih, verskih in etničnih razlik in nasprotij. Vse to je sicer v vsakodnevem „american way of life“ zamegljeno, zato pa obstajajo tudi tako bizarni, katastrofalni in tragični dnevi kot je tisti, o katerem govori Leejev film. Če pa v Leejevem filmu ena izmed newyorških ulic zasto-

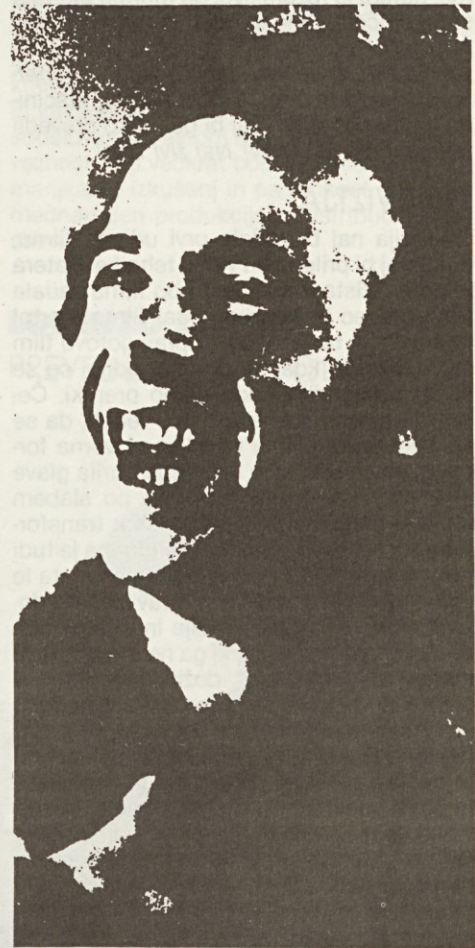
ga ni več, zato njegov „duh“ drži mesto v šahovski mat poziciji, vendar pa ne samo Memphis, ampak na neki metaforični ravni skoraj ves svet, tja do Japonske. Če pretiramo, potem bi lahko zapisali, da newyorška ulica predstavlja svet v malem, po drugi strani pa je Memphis kot mesto-fantom razpršen po celem svetu. Leejev in Jarmuschev film se tako lotevata dveh kritičnih vidikov ameriške kulture oziroma ameriškega načina življenja in čeprav po formi povsem različna, saj je Jarmuscheva mizanscena minimalistična, Leejeva pa „baročno“ eruptivna, pa v problemski perspektivi načenjata dve ekstremni točki istega ideološkega horizonta. Gre za vprašanje „interne“ oziroma „eksterne“ ekonomije fenomena, ki mu

ce“. No in tisti drobci nad drobcu, ki mu je prinesel zlato palmo, zajema po mnenju žirije ameriški film **Seks, laži in video** (Sex, Lies and Videotape) režiserja Stevena Soderbergha. Najbrž je k tej odločitvi svoje prispevala tudi cinefilska zasvojenost, saj film ne le pripovedno funkcionalno interpelira video v svojo strukturo, ampak na metaforični ravni izvede destrukcijo video tehnike oziroma video fetišizma. V tej „privzdignjeni“ razsežnosti, ki na nek način nostalgčno vrača „vero v filmsko realnost“ oziroma kar „vero v bodočnost filma“, pa morda ždi uničevalno in prevarantsko slepilo, ki so ga spregledali le zaljubljeni in zagledanci v „klasičen“ film.

Seks, laži in video so v spektakelski per-



Pomladanske vede, režija Jerzy Skolimowski



Hudčik, režija Roberto Benigni

pa Ameriko kot križišče različnih rasnih skupnosti, če je torej ta mikrokozmos tista točka, kjer eksplodira nestrpnost kot konstantno prisotna, toda zamaskirana demonska razsežnost ameriške realnosti, potem pa si je Jim Jarmusch v filmu **Mystery Train** izbral za prizorišče Memphis ali kot sam pravi mesto-fantom. Po Jarmuschevem videnju naj bi namreč površino ameriške kulture sestavljali razvpiti univerzum filmskih zvezd in rockerska scena. In kdo pač ne ve, da je Memphis predvsem Elvisovo mesto, mesto, kjer se je s Preasleyjevim fenomenom zgodovina ustavila. Ker pa nje-

pravimo amerikanizacija. (Temu procesu vsekakor ne pripisujemo kakšnega apriorističnega pejorativnega pomena.) Ameriški film tako še zdaleč ni le serija spektakelskih slepil, ampak kompleksna produkcija, ki zna kruto pogledati v lastne „nališpane oči“. Tornatorejev, Kusturičin, Leejev, Jarmuschev in še drugi filmi so bili med nagrajenimi. Toda žirantje so v predstavitvenem govoru dejali, da se bodo pri svojem delu pridrževali predvsem dveh kriterijev, in sicer v kolikor film „odkriva drobec poetične resnice“ ali pa „predstavlja pomemben drobci v razvoju filmske govori-

spektivi „mali“ film. Gre namreč za preprosto, celo „banalno“ zgodbo o zakonsko-spolnih zadevah, poenostavljeno bi lahko rekli, da je na delu „psihoanalitski“ scenarij, kjer so pod zunanjim videzom figure in razmerja povsem drugače razmeščena in prepletena. Vendar pa je prav manko „videnja in vedenja“, ki do razpleta filma omogoča, da so zadeve ovite v površinsko podobo, hkrati tudi tista instanca, ki zagotavlja filmsko napetost, tako tujo televizijskim verbalističnim dramoletom. Zato tudi video kot eden izmed protagonistov filma oziroma na video posnete izpovedi ne nastopijo

DEBITANTI

v filmu kot kakšen „deus ex machina“, ki bi gospodovalno postavili stvari na svoje mesto. Video posnetki ne igrajo vloge eksplisitnega „govorila/kazala“, njihova avdiovizualna „vednost“ je postavljena v svojevrsten zamik, kar jasno govori, da ne posedujejo zadnje resnice, ampak — in še to če — le parcialno resnico. No ta delna resnica pa je dovoljšnja, da zaključijo neko zgodbo, da videzu odvzame krinko, ki sicer zagotavlja užitek in napetost, da torej fikcijo prestavi v realnost. Ta prestavev pa je smrt filma, pravzaprav smrt vsakega fikcionalnega vesolja. Če pa video posnetki v Soderberghovem filmu uničijo fikcije nekaterih protagonistov, celo oskrbijo trenutni happy-end, in če uničijo samo fikcionalno razsežnost filma, potem je razumljivo, da morajo biti tudi sami uničeni. Šele to dejanje namreč odpira prostor novi zgodbi, novemu *seksu*, novim *lažem* in seveda novim *video posnetkom*. Morda je prav ta vidik najbolj fascinalen cannesko žirijo, saj bi ga lahko prevedli takole: *Film je mrtev! Naj živi film!*

TELEVIZIJA

Televizija naj bi zadala prvi udarec filmu, drugi naj bi priletel od video tehnike. Katera je potem tista instanca, ki bo filmu zadala tretji udarec in kdo bo zadal filmu smrtni udarec? Če bo kdo, bo to prav gotovo film sam. Kako in kdaj se bo to zgodilo, če se sploh bo zgodilo, vedo samo preroki. Čeprav je možno, pa je le težko verjeti, da se bo tako pričakovana in željena izvorna forma gibljivih slik, ki je tisočletja burila glave znanstvenikov in sanjačev, že po slabem stoletju iztrošila oziroma povsem transformirala v elektronske slike. Vendar pa je tudi res, da televizija in video še zdaleč nista le „grobarja“ filma, ampak je prav z njima doživel nove oblike ekspanzije in „eksploatacije“. Res da na način, ki ga ne moremo primerjati z „estetskim“ doživetjem filma v pravi kinodvorani, toda ta oblika omogoča spremljanje dogajanja v svetovni, še posebej ameriški kinetografiji, kar je za kinematografsko zaostalo državo kot je Jugoslavija (to še posebej na račun ekonomske krize v zadnjem desetletju) izjemno pomembno. Da pa je televizija že vrsto let pomemben filmski producent, pa je že stara resnica. V Evropi je tovrstna dejavnost še posebej prodorna v Italiji, morda tudi zato, ker je prav v Italiji prišlo do ogromnega osipa filmskih gledalcev. „Familiarni“ Italijani pač raje gledajo televizijo, še posebej zabavne oddaje, kjer med drugim nastopajo tudi izbrani komedijanti, prav tako pa tudi klasične filme, najraje melodrame in zgodovinsko-kostumske filme. Tako tudi ni naključje, da se italijanski televizijski producenti odločajo za filme, ki segajo v preteklost, pri tem pa imajo prednost projekti, ki se naslanjajo na znamenita dela iz literarne zgodovine. Tako smo lani v Cannesu gledali odlične *Črne oči* Nikite Mihalkova, letos pa se je predstavil Jerzy Skolimowski s filmom *Pomladanske vode* (Torrens of Spring), kjer igra Timothy Hutton in Nastassja Kinski. Za Skolimowskega je vse-

kakor nenavadno, da se je lotil literarne klasične in sicer istoimenskega romana Ivana Turgenjeva, toda dokazal je, da še kako obvlada t.i. tradicionalno režijo, kjer je prostor za raznorazne avtorske „ekshibicionizme“ povsem omejen. Film ni kakšna izjemna umetnina, je pa več kot zgledna ekranizacija z vsemi tistimi „senzibilnimi“ rešitvami, ki so potrebne pri predstavljanju ljubezenskih apoteoz in katastrof. Torej „drobna“ melodrama, ki si jo človek z užitek pogleda.

FILMSKA KOMEDIJA

Kot smo že zapisali, je italijanska televizija (prav gotovo pa tudi druge nacionalne televizije) odlična poligon za komedijante. In prav televizija je bila odlična šola in odskočna deska za Roberta Benignija, ki se je predstavil s filmom *Hudiček* (Il piccolo diavolo). Gre za izjemno domišljeno filmsko komedijo, ki je sestavljena iz množice še neobjavljenih gagov. Če je v zlato dobi filma kraljevala burleska, pa se zdi, da bo v devetdesetih letih ponovno zablestela filmska komedija.

Filmska komedija je sicer konstanta svetovne filmske proizvodnje, toda velikokrat se je zgubljala v močvirju imbecilnosti, v pomanjkanju vsakršne lucidnosti in inteligentnosti. Z veliko mero rezerve bi k filmski komediji lahko prišeli tudi filma Bertranda Bliera *Preveč lepa zate* (Trop belle pour toi) in *Sweetie* Jane Champion. Toda komedija v dobesednem pomenu besede je le Benignijev *Hudiček*, ki z Benignijem kot glavnim igralcem vpisuje novega in še kako formirane komika v filmsko vesolje. Torej prav na nasprotno stran, od koder naj bi izviral Benignijeve komične atrakcije, se pravi iz pekla. To pa zato, ker je Roberto Benigni angelsko bitje in o angelskih bitjih je Miran Božovič zapisal (v spisu „Bog in zlo v Leibnizovi teodiceji“, zbornik *Želja in krivda*, Analecta, 1988): „... angelska bitja potemtakem niso individui znotraj ene in iste vrste — kot so, denimo, ljudje predstavniki človeške vrste — pač pa vsak angel kot izvenzemeljsko umno bitje, kot *extraterrestrial intelligence*, z eno besedo, kot E.T. predstavlja formo zase, torej bitje, ki se od vseh drugih angelskih bitij razlikuje ne *solo numero*, ne zgolj po številu, temveč tudi v vrsti“.

V različnih festivalskih sekcijah se je letos v Cannesu 31 filmov — prvencev potegovalo za nagrado Zlata kamera. Gre za zavidljivo število debitantov in njihovih del, tako da je skoraj nemogoče izpostaviti kvaliteto oziroma teme, ki so skupne vsem tem filmom.

Dobitnico Zlate kamere, madžarsko režiserko Ildiko Enyedi, lahko uvrstimo med „ekscitrične“ avtorje. Umetnica, ki je nagrado prejela za film *Moje XX. stoletje* (*Az Én XX. századom*) želi poleg same zgodbe predstaviti ničmanj kot esprit, ki je vladal ob koncu 19. in ob rojevanju 20. stoletja. Priča smo neki splošni svetovni viziji, ki nam jo nevsiljivo, a odločno predstavi tridesetletna pesnica-režiserka.

Nasproti Enyedijevi griffithjanski viziji v črno beli tehniki lahko postavimo črno belo vizijo à la Chaplin newyorčana Charlesa Lanea v filmu *Nepomembne zgodbe* (*Sidewalk Stories*). Film, posnet brez besed, je neke vrste slavospev vsem zapuščenim, ki živijo v revnih četrtih velikih mest. Lane nam nasilje in krivice prikaže z izredno neznostjo in občutenostjo. Podobno filozofijo o „lepem“ življenju lahko opazimo tudi v filmu *Zapeljivec Peter* škotskega režiserja Iana Sellarja. Pripoveduje nam zgodbo o otroku, ki so ga krstili z morskovo vodo, ker naj bi le-ta predstavljala dom. Otroška sanjavnost in njegovo pogansko verovanje premagata

vso zlobo odraslih in trpkost krajevnih običajev.

Tudi glavne osebe v filmu *Seks, laži in video trakovi* (*Sex, Lies and Videotapes*) ameriškega režiserja Stevana Soderbergha, so ne glede na njihovo dvojnost in njihovo erotične spletke odkritosrčne, ki morda celo nezavedno stremijo k novim prijateljskim odnosom.

Zaradi zaupanja in odkritih izpovedi, ki jih je posnela TV kamera, so se znebili hinavščine in so se nekako znova „rodili“. Film mladega angleškega režiserja in producenta Michaela Caton-Jonesa, *Škandal* (*Scandal*) nam skuša z zgodbo o obnovi londonske družbe iz začetka šestdesetih let pojasniti oziroma predstaviti odkrito željo o etničnem očiščenju.

Ob filmu *Ljubica* (*Sweetie*) avstralske režiserke Jane Campion, lahko zapišemo, da gre za eno od najbolj zmedenih del, ki smo jih videli v Cannesu. Za stilistično napadnostjo polno neprijetnosti (ki nas spominja na Roberta Aldricha) se skriva goreča želja po razumevanju in sprejetju umsko prizadetih, teh „človeških pošasti“, debelih in divjih, ki se ne morejo vključiti in tudi ne posnemati prevare „normalnih“ ljudi. Nenađen samomor tarzanske Ljubice nas prikrajša za bistven člen v človekovi ustvarjalnosti, saj se šele kasneje zavemo njene (čeprav napovedane) izginitev.

Imenitno zgodovinsko maščevanje si je zamislil kitajski izgnanec Dai Sijie, ki je v južni Franciji „oživel“ državo iz obdobja „kulturne revolucije“, da bi jo lahko predstavil v filmu *Kitajska, moja bolečina* (*Nieu Peng*). Čeprav z dokumentaristično strogostjo opisuje grozote in napake, ki so se dogajale v zaporih za politične zapornike v času Maa, nam ne predstavi drugega kot idealne pravne in za glasbo navdušene dežele: glavni igralec požvižgava prepovedane Mozartove arije in vsi zaporniki so očarani ob gledanju predstave ljudskih plesov, ki pa ima povsem propagandne cilje. Predstava o nekakšni harmonični stari Kitajski se neprestano vpleta v zgodbo.

Niti streljanje niti kung-fu napadi in pretepi ne odvrnejo dveh mladih sorodnikov v filmu *Ko se solze posuše* (*As Tears Go By*) hongkonškega režiserja Wong Kar Waija od njegovega osebnega poslanstva za mir na zemlji. Kljub najbrutalnejšim napadom, ki sta jim priča na vsakem koraku, glavna igralca nikoli ne izgubita upanja.

Petdesetletni angleški režiser — debitant Andi Engel nam v svojem filmu *Otožnost* (*Melancholia*) pripoveduje o politični vročici, ki napade bivšega vojaka iz 60-ih let, vendar glede na sedanost, ki je polna zmot in anahronizmov. Tudi sam naslov filma je zelo alegorično uporaben za mnoge filme, ki jih omenjamo.

Še starejši je glavni igralec, ki nastopa v filmu nemškega režiserja Christiana Wagnerja *Wallerjeva zadnja pot* (*Waller's letzter Gang*). Gre za zgodbo o železničarju, ki krošnjari med podeželskimi tiri, ko išče podatke o svoji žalostni preteklosti. Režiser mu je namenil nedotakljivost in nesmrtnost, kar nas spominja na določene vzhodnjaške filozofije.

Tudi sovjetski režiser Josif Pasternak v filmu *Črni kvadrat* (*Čiernij kvadr*) s čarobno palico obudi številne avangardne umetnike, ki so jih kar nekaj desetletij uspešno preganjali zatiralski državni režimi. Skoraj dobesedno pomete prah z nekaterih neznanih umetniških del in jih predstavi v vsej njihovi lepoti.

Naj za konec strnem vse vtise o debitantih: gre za zaupanje o ponovni opredelitvi preteklosti in sedanosti, za naklonjenost do kakršnekoli nenavadnosti.

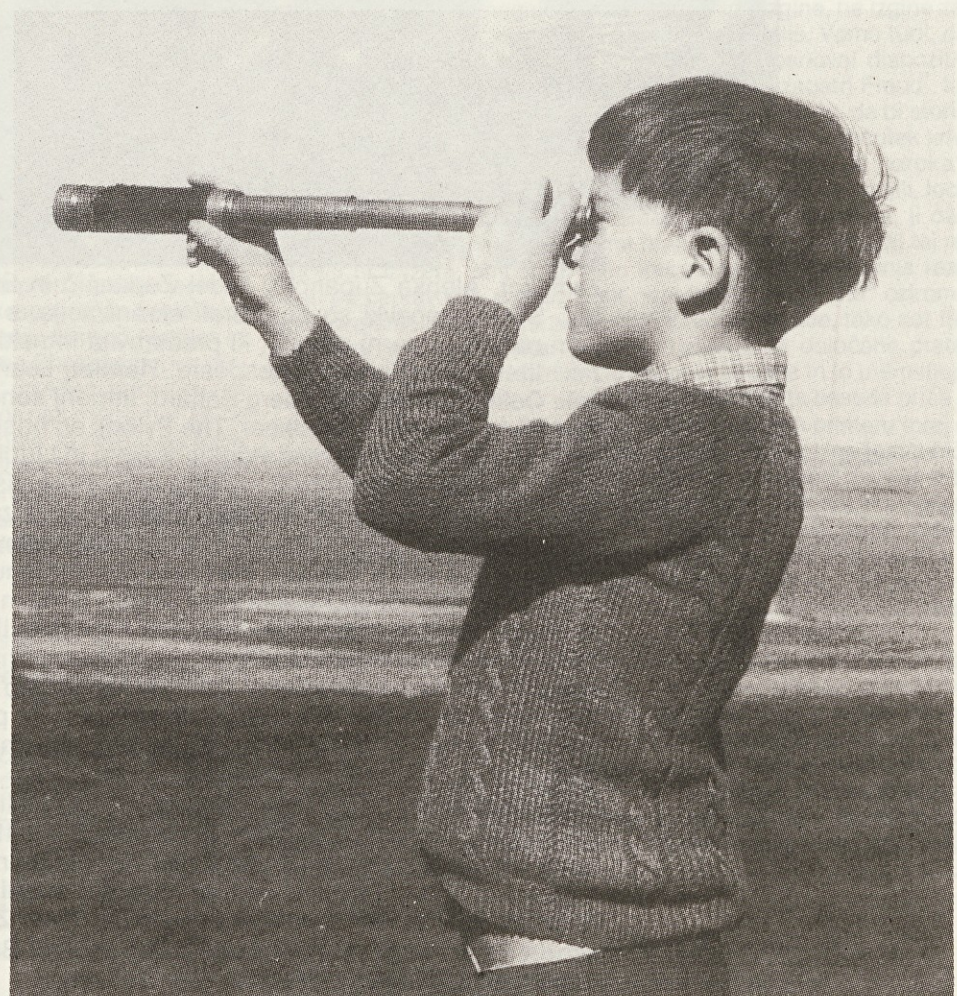
In kakšne so pomanjkljivosti? Nezmožnost sodelovanja z avtorji iste generacije, dolgoživost, ki ji večkrat botruje začetniško pomanjkanje izkušenj in pa krhkost glede na mednarodno produkcijsko-distribucijski sistem.

LORENZO CODELLI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK



Moje XX. stoletje, režija Ildiko Enyedi

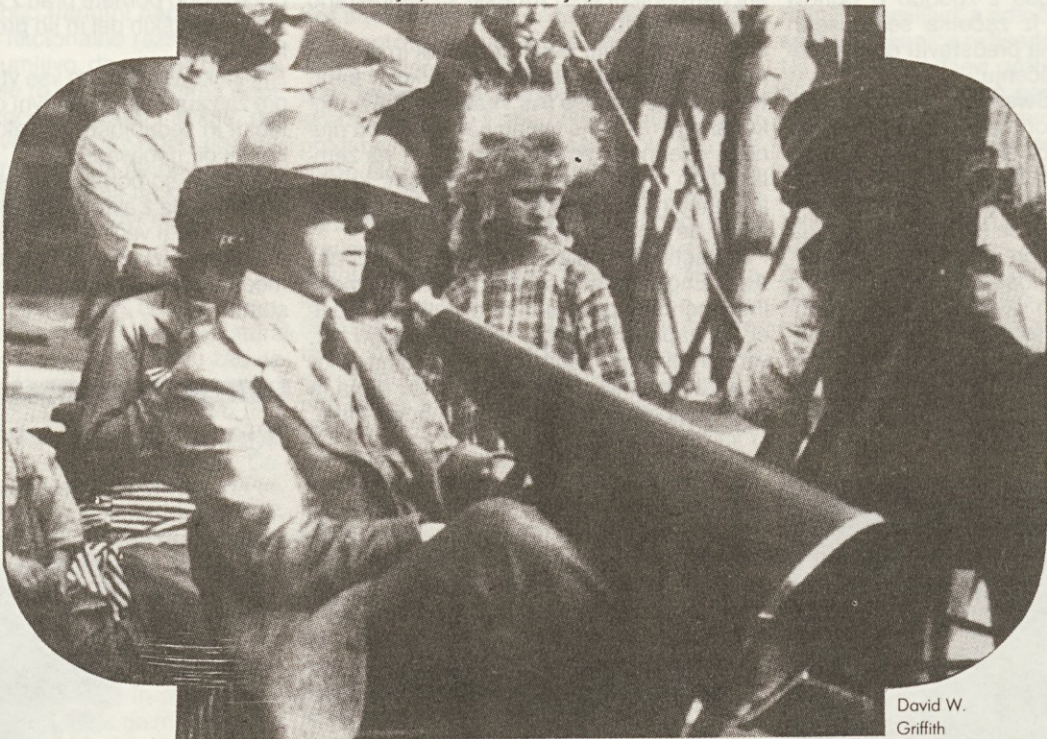


Zapeljivec Peter, režija Ian Sellar

FILM IN LITERATURA

Lanska „Jesenska filmska šola“ je bila dvodelna: prvi del, naj bo „zgodovinski“, je sledil koncu festivala nemega filma v Pordenoneju, od koder so skupaj z Griffithovo **Potjo na vzhod** prišli na Vzhod (tj. v Cankarjev dom) trije sodelavci washingtonske Library of Congress — Gill Anderson, Susan Dalton in Paul C. Spehr — ki so govorili o arhivarskem, konservatorskem in po malem tudi detektivskem poslu v zvezi s starimi filmi (Gill Anderson je tudi dirigirala ljubljanskemu orkestru, ki je spremljal **Pot na vzhod**).

Drugi, kolokvialni del pa je potekal od 24. do 27. oktobra na temo „Film in literatura“. Sodelovalo je 11 predavateljev: Vasja Bibič, Silvan Furlan, Stojan Pelko, Majda Širca, Marcel Stefančič jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec, Miha



David W.
Griffith

Zadnikar, Alenka Zupančič, Tadej Zupančič in Slavoj Žižek. Štirje prispevki so analizirali ekranizacije, s poudarkom na tisti „unarni potezi“, ki predstavlja filmski „presežek“ literature (Olivier-Shakespeare, **Hamlet**; Lean-Pasternak, **Doktor Živago**, Spielberg-Ballard, **Imperij sonca**; Sirk, **Tarnished Angels** — Faulkner, **The Pylon**); en prispevek je predstavljal vezni člen med Pordenonejem in Ljubljano, se pravi, da je analiziral forme narativizacije v ameriškem filmu iz obdobja 1910—20; v nemem obdobju se je zadrževal tudi prispevek o „piano player“ v odnosu do prislova „pravkar“ in kot je predstavljen v Burgessovem romanu; obravnavano je bilo tudi obdobje hladne vojne v filmu in literaturi; en prispevek je odnos film-literatura nadomestil z odnosom film-ženska, drugi z žanrom — westernom, tretji pa s slikarstvom; te nadomestitve pa tudi napotujejo tja, kjer film nima več veliko skupnega z literaturo — in prav s to mejo se ukvarja filmska naratologija, ki jo zajema s konceptoma monstracije in naracije.

Objavljamo šest prispevkov, medtem ko jih je bilo pet že objavljenih: Bibičev in Pelkov v Ekranu št. 7—8, 1988, Furlanov v knjigi **40 udarcev**, Štefančičev v kinotečnem zvezku o Davidu Leanu in Žižkov v knjigi **Pogled s strani**.

V okviru JFS so bili predvajani naslednji filmi: Ženska v izložbi (Fritz Lang), **Poljub-ženske-pajka** (Hector Babenco), **Mrtvi** (John Huston) in **Maurice** (James Ivory).

HAMLET: MIŠNICA KOT DISPOZITIV FIKCIJE

*For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ.*

Glas, za katerega se po eni strani zdi, da prihaja od nekod daleč — ali pa iz globokega rova pod zemljo — po drugi strani pa zbuja občutek, da smo se s prsti dotaknili nekakšne združene, lepljive snovi, to nekaj torej, kar je vmes med mehkočnostjo glasu in votlo kamnitostjo zvoka, spregovori in reče: „Spal sem — in zdaj — sem mrtev.“ Reči „mrtev sem“ pa ni nujno paradoks, analogen onemu kretskega lažnivca. Izjava lahko izhaja iz nekega razmika, iz tistega že večkrat interpretiranega prostora „med dvema smrtima“, ki je prostor realnega, izmečka kot gnusne raztopine, „ki lebdi v ozadju vseh zamisli o človekovi usodi“ (Lacan). O tem pričajo vsaj tri velike zgodbe: Oidipa na Kolonu, (Poejevega) gospoda Valdemarja in pa Hamleta. Celotna drama *Hamleta* je postavljena v nek čas *tik pred*, tik pred tem, da se poravnajo simbolni računi. Ta register, ki ga odpre bratomor — še posebej zato, ker je bil kralj spodrezen, kot sam pravi „v cvetu svojih grehov, brez spovedi, priprave, obhajila, z neskljenjenim računom“ — ta register je „nulta točka“ celotne drame. Nulta točka ne v smislu začetka, ampak kot tisto „pred-začetno“, kar šele omogoči in hkrati opredeljuje sam začetek in vse, kar mu sledi. Umor torej, umor za katerega Hamlet pravi: „For murder, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ“¹ — umor, ki sicer nima jezika, pa bo vendar spregovoril s kar najbolj čudežnim organom-glasom, to je tisto, kar predstavlja predzgodovino zgodbe o Hamletu.

S tem tekstom se spuščamo v vozlišče (Shakespearovega) Hamleta — v „mišnico“, igro v igri, katere osnovni namen je, s Hamletovimi besedami:

The play is the thing.

Wherein I'll catch the conscience of the king.²

/Igra bodi past, da ujame kralja in njegovo vest.³

Mišnico uvaja Hamletov nagovor igralcem, v katerem izreče tudi naslednje nenavadne besede:

„Kajti vse, kar je tako pretiranega, se oddaljuje od namena gledališke igre, ki je bil že od nekdaj, je in ostane, *da drži tako rekoč v življenju zrcalo / to hold as 'twere the mirror up to nature.*“⁴ Opraviti imamo torej z metaforo zrcaljenja, oziroma s proslulo teorijo „odraza“, ob kateri se že dolgo lomijo kopja teoretikov estetike. Običajne opombe in pripombe ta odstavek interpretirajo kot odmev in primer velike razširjenosti renesančne teorije drame kot podobe dejanskega življenja, tj. teorije, ki jo pripisujejo Ciceru. Hkrati opozarjajo na pomen naravnosti, Narave kot Ideala, „najvišjega Dobrega“, ki da je prežemal tudi koncept teatra in sploh umetnosti tistega časa. Nekateri drugi interpreti (npr. Battenhouse) pa se grede nekakšno „reševanje Shakespeara“ in naglašajo, da teh besed ne govori Shakespeare osebno, temveč Hamlet in skozenj njegov „kraljevski stan“, ter da sama Shakespearova drama implicira kritiko Hamletovih „principov“ (in s tem principov neoklasicističnega dramskega stila). Vsekakor nas morajo — že če pustimo ob strani ostala Shakespearova dela, ki niso v tej točki nič manj zgovorna, in se osredotočimo zgolj na Hamleta — te besede (to hold the mirror up to nature) presenetiti. Kar zadeva naravo — v drami Hamleta ni prav veliko „naravnega“, še posebej pa za to, kar bo moč videti v mišnici, veljajo besede duha Hamletovega očeta:

Murder most foul, as in the best it is:

But this most foul, strange and unnatural.⁵

/Umor ves podel, kakor je vsak drug, a ta je skrun, neznanski, nenaraven./

Kar pa zadeva zrcalo in „odražanje“ — načeloma niti najmanj ne nameravam polemizirati z interpretacijo, da je to, kar pravi Ha-

mlet, Shakespeare tudi sam in resno mislil. Prav narobe, menim, da je treba vzeti te besede dobesedno tako kot stojijo, in še več, treba jih je vzeti **tam**, kjer stojijo. In če si pobliže ogledamo ta zadnji moment — torej mesto, kjer se te besede nahajajo — bomo videli, da drama res ni implicitna kritika takšnih „principov“, temveč je njihova eksplicitna spretnitev. Najprej ne smemo pozabiti, da je igrani prizor, za katerega gre v trenutku, ko Hamlet izreka zadevne besede, *igra v igri*. V taki konstelaciji je tista prva igra, drama, znotraj katere nastopi druga (mišnica), v vlogi „življenja“, „realnosti“, v vlogi tega, kar Hamlet poimenuje z „nature“. Druga igra, igra v igri, pa ima torej po definiciji to funkcijo, da tej „nature“, tej (dramski) realnosti, temu (dramskemu) življenju, drži **zrcalo**. Zdej pa se vprašajmo, **kje** v tej (dramski) realnosti nastopi dogodek, umor — bratomor, ki ga vidimo v zrcalu igre (v igri)? — Nikjer. Res je, da se vsa „grajska realnost“ časovnega razdobja drame spleta okrog tega momenta, vendar prav kot izpadlega. Sam zločin, bratomor, je v razmerju do te (dramske) realnosti, kot že rečeno, nekaj predzgodovinskega, nekaj, kar tej realnosti manjka. **Za** realnost je kralj umrl tako, da ga je pičil gad, pa čeprav marsikaj kaže na to, da je „nekaj gnilega v državi danski“. To, kar vidimo v zrcalu, je torej fikcija kot uobličjenje tega, kar od znotraj najeda realnost, hkrati pa nosilec te realnosti vseskozi ostaja *za hrbtom*, kjer se je tudi odigralo. In ni naključje, da Lacan prav ob igri v igri v *Hamletu* poudarja, kako je vrednost te *play scene* v tem, da nam predoči *fikijsko strukturo resnice*. To, kar družji strukturo resnice in fikcije, je v prvi vrsti irrelevantnost kriterija lažno/resnično v običajnem pomenu teh dveh besed. To pa zato, ker „referenčna točka“ resnice (v pomenu, za katerega nam gre tu) ne more biti in nikoli ni nekaj empirično preverljivega, faktično dokazljivega. (To razsežnost resnice najlepše kaže psihoanalitsko izkustvo. V določeni situaciji se lahko počutimo „krive“, čeprav je evidentno, da nismo storili ničesar, kar bi v realnosti utemeljevalo ta občutek krivde. Vendar nam ta evidenca in vsi prijateljski prigovori, da je to zgolj naš umislek, prav nič ne pomagajo, zavest o krivdi ne izgine, ne izgine zato, ker je resnica, za katero gre, resnica naše želje. Vemo tudi, da je taka konstelacija — „brez krivde kriv“ — osnovni dispozitiv vseh velikih tragedij. Paradoksnost te logike še zaostri Freud⁷, ko ugotavlja, da pri velikem številu zločincev ne gre za to, da bi storili nek zločin prav zato, ker jih preganja nek neznosen „občutek krivde“, ki ga ne morejo ničemur pripisati, ki mu ne poznajo „vzroka“. Prestopek izvršijo prav zato, da bi neke v realnosti utemeljili, locirali svojo krivdo in tako vsaj „ublažili“ njeno neznosnost, ji dali nek „smisel“). Resnica **ne meri na** realnost, dejanskost, saj tej realnosti ni izvzeta, ampak je njen integralni del, je notranja realnost, pa čeprav kot „madež“, kot neprosojna ali „skrita“ oziroma „zavnazajšnja“. Prav zato pa je struktura resnice, tako kot fikcije, v temelju **tavtološka**. O resnici odkrivanja določene preteklosti priča v aktualni realnosti le sedanja beseda in jo utemeljuje v imenu te realnosti. Toda v tej realnosti edinole ta beseda priča o tistem v preteklosti, za česar resnico gre. V našem primeru torej o utemeljenosti v realnosti tega, kar vidimo v mišnici, ne jamči nič, razen beseda duha, ki pa mora za to priti od *onstran*. To, kar vidimo, tudi ni „travmatični dogodek“ **na sebi** ali celo kar realno samo, saj zanj — namreč za realno — velja prav to, da mu je odvzet vsak dozdevni videz. To, kar vidimo, je enostavno fikcija (zgodba z naslovom „Umor Gonzaga“), inspirirana s Hamletovim „simbolnim mandatom“ maščevalca očetove smrti, in prav kot taka, kot fikcija, se na obličju moralca izkaže za uobličjenje resnice.

Igra v igri, teater v teatru v *Hamletu*, pa ima še eno specifiko, ki zadeva njegovo strukturalno vlogo. Do sedaj smo si stvari ogledovali iz „notranjega kroga“, iz kroga dramske realnosti, v okviru katere nastopi mišnica. Če zdej stopimo korak navzven in si zadevo ogledamo še z vidika publike, se igra v igri kaže tudi in predvsem kot moment, ki podvaja narativno formo predstave. Gilles Deleuze v svoji knjigi *L'image-temps* omenja teater v teatru v *Hamletu* kot svojevrstno obliko podobe-kristala.⁸ Čeprav izraz v prvi vrsti velja

¹ William Shakespeare: *Hamlet*, II.2.604,605.

² *ibid.*, II.2.615,616.

³ Vsi slovenski prevodi so prevodi Otona Župančiča.

⁴ William Shakespeare: *Hamlet*, III.2.22—25.

⁵ *ibid.*, I.5.28—29.

⁶ cf. Jacques Lacan: *Hamlet*, *Analecta* 1988.

⁷ cf. Sigmund Freud: Jaz in ono, v *Metapsihološki spisi*, *Studia humanitatis* 1987, str. 350.

⁸ cf. Gilles Deleuze: *L'image-temps*, Les éditions de minuit, Paris 1985, str. 103.

TOČA

za film v filmu (kar pa seveda ni edini modus podobe-kristala), pa ima določeno ilustrativno moč za vsako „delo v delu“. Eno možno branje Deleuzove podobe-kristala se odpira preko Lacanovega koncepta *ekstimmnosti* kot tiste paradoksnе točke, ki ni ne zunaj ne znotraj, ne kje drugje, ampak je točka zunanosti v samem jedru notranosti, točka, kjer se tisto najbolj notranje stika z zunanjim. Igra v igri — oziroma, če rečemo splošneje — fikcija v fikciji je lahko moment, kjer je fikcija v svojem osrčju soočena z lastnimi zunanjimi ali skritimi predpostavkami. Pri tem je bistveno tudi to, kar ob tem opaža Deleuze, da namreč v večini primerov, kjer pride do te podvojitve — in kjer je seveda le-ta nekega dovolj osrednjega pomena — to „delo v delu“, fikcija v fikciji, kaže nek skrit komplot, zaroto, konspiracijo, zločin itd. Vendar pa je treba stvari tu še natančneje razmejiti. Ni namreč vsako podvajanje fikcije že kar primer „kristalizacije“ notranjega in zunanjega polja. Spomnimo se tu Peckinpahovega filma *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend) — tudi tu gre za permanentno podvajanje fikcije. Tisto, kar je — recimo temu — „fikcija prve stopnje“, filmska realnost, se izkaže za fikcijo „druge stopnje“ (televizijsko odajo slavnega novinarja), in narobe, tam, kjer mislimo, da imamo opravka zgolj s fikcijo, filmom v filmu, tam v „filmski realnosti“ dejansko padajo trupla. Težišče filma je centrirano prav na to, da nikoli ne vemo (in ne smemo vedeti), kdaj gre „zares“. Ta film predstavlja že neko reflektivno gesto, razmerje med fikcijo prve in druge „stopnje“ je tu sam predmet obdelave, tema filma. Zato učinek ni soočenje z nekim ekstimmnim momentom fikcije, film je, če lahko tako rečemo, posnet s perspektive tega momenta. Film nas tako stalno „meče na finto“ s tem, da vztraja na kontinuirani liniji medsebojnega uokvirjanja „prve“ in „druge“ fikcije. Na primer, to, kar ta trenutek gledamo kot filmsko realnost, se izkaže za fikcijo, film v filmu, vendar pri tem ne vemo, če morebiti sama ta fikcija ne spada v okvir neke širše filmske realnosti itd.

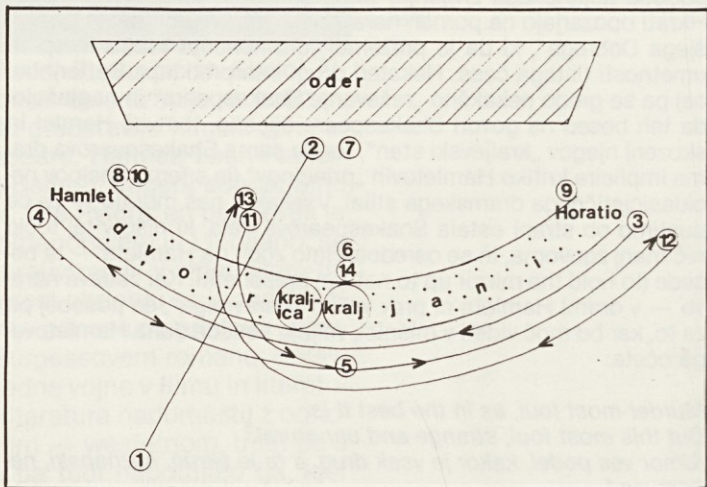
Za naš premer — mišnico v *Hamletu* — pa je odločilno prav to, da je fikcija podvojena le enkrat, in to v vozliščnem, odločilnem momentu igre. Kaj torej za celoten komad *Hamleta* pomeni ta igra v igri, zakaj tu lahko rečemo, da pride do soočenja fikcije z njenimi lastnimi (zunanjimi) predpostavkami? — Zato, ker tu igrajo tisto nemogoče, tisto, česar v dramski realnosti, torej v „prvem krogu“ fikcije ne smejo igrati, pokazati. Naj to pojasnimo. Kaj bi se zgodilo, če bi v prvem prizoru *Hamleta* videli, kako Klavdij zastrupi spečega kralja, brata, naprej pa bi se vse odvijalo tako kot se? Dobili bi neko precej banalno dramo, oziroma vsaj dramo zelo drugačne vrste kot je *Hamlet*. Izgubila bi se skoraj vsa dvoumnost igre, *Hamletovo* oklevanje in uprizarjanje umora bi se nam verjetno zdelo bedasto, predvsem pa bi se zgodilo tisto, za dramskičnost zgodbe absolutno prepovedano: najprej bi videli kralja živega, nato mrtvega in zatem še spremenjenega v duha. To bi nas kot gledalce vplejalo v neko evolucionistično perspektivo, izgubila pa bi se prav razsežnost realnega, ki je vselej „vnazajšnja“ in v katero je postavljen zločin, ko o njem prvič spregovori duh. Duh bi samo ponavljal nekaj, kar smo že itak videli, s tem pa, ko vse zremo prvič šele od duha, zločin dobi status nečesa nevidnega, nezamisljivega, izgubljenega, izvenčasovnega — skratka, grozljivega. Iz tega je vidno dvojje. Prvič, da se fikcija, tako kot resnica, vselej vzpostavlja skozi neko disjunkcijo do realnega, vzdržuje se skozi to, česar ne sme pokazati, oziroma kar lahko pokaže le tako, da se podvoji. Druga stvar, ki izhaja iz prej povedanega — da namreč z besedami duha zločin dobi status nečesa izvenčasovnega — je prav tako v določeni zvezi s tem, kar smo zgoraj imenovali podobakristal. V mišnici pride do kratkega stika, srečanja dveh časov: čas realnosti dramskega dogajanja normalno teče dalje, hkrati pa, če se izrazimo v nekoliko lumpenproletarski metaforiki, *Hamlet* z igro, ki jo naroči, in ki jo igrajo v mišnici, „odpre konzervo“ s tistim časom, ki v tej realnosti ni našel svojega mesta, in ki ves čas kot grožnja lebdi nekje v ozadju. (Olivier je v svojem *Hamletu* razsežnost tega „iztirjenega časa“ odlično posnel: kadar nastopi duh, slišimo v off glasu nekaj, kar spominja na zamolkle ritmične udarce srca ali ure).

Z dosedaj povedanim pa prihaja v ospredje nek problem: Če je za strukturo vlogo in sploh domet mišnice odločilno to, da podvaja tudi narativno formo dramske pripovedi, kako potem to prenesti

na film? Filma v filmu si, če snemamo *Hamleta*, ne moremo privoščiti. Ali v prehodu v filmski medij nujno izgubimo ta lep trenutek, ko se fikcija „kristalizira“, spodvije sama vase? Na to vprašanje bomo poskusili odgovoriti z analizo tega, kako je Laurence Olivier v svojem *Hamletu* posnel mišnico.

Najprej nekaj podatkov o filmu. Posnet je bil leta 1947, kot že rečeno v režiji Laurence Oliviera, ki je prevzel tudi naslovno vlogo. Film je črno-bel, kar Olivier komentira takole: „Ljubša kot barvna mi je bila črno-bela izvedba, saj sem z globinsko ostrino dosegel najmočnejšo in bolj poetično upodobitev in tudi zgradbi verza sem se bolj približal.“⁹ (Že iz te kratke izjave je jasno, da v filmu tekstovnih komponent ne gre iskati zgolj na ravni dialogov in monologov — ob „mišnici“ si bomo to natančneje ogledali). Dolžina filma je 142 minut. Če vzamemo v roke tekst, vidimo, da je ta dolžina (oziroma „krajšina“) dosežena predvsem z dvema večjima črtama — črtano je vse, kar zadeva na eni strani Fortinbrasa in na drugi strani Rozenkranca in Gildensterna — manjše črte pa nahajamo skozi cel tekst. Večkrat je tudi zamenjan, „montiran“ vrstni red posameznih prizorov. Film odlikuje izvrstna scenografija (scenograf je bil Roger Furse): mračen grad, številni prostori brez vrat, hodniki, stopnice, nadstropja — vse to v zavojih in pregibih prehaja eno v drugo. Ta ogromni kamniti labirint naseljujejo le štirje signifikantni „objekti“ — prestol, zakonska (zdaj „krvosramna“) postelja, molilni oltarček ter večja miza s stoli. Če za črno-belo tehniko velja, da se „ujema“ z zgradbo verza, pa lahko za scenografijo, ta pregibov, zavihkov in napotovanja poln labirint rečemo, da je — med drugim — artikulacija Shakespearove priljubljene figure, metonimije, v skopičnem polju. Olivier potovanje kamere skozi ta labirint komentira takole: „Kamero sem si predstavljal tako, da vidi večino stvari skozi Hamletove oči, se sprehaja ali teče po praznih hodnikih, prebada ogromne sence državnih soban Elsinora, da bi našla kaj veselega ali kak znan predmet; toda zastoj.“¹⁰ Glasbo je za film zložil William Walton. Tudi igralska zasedba je odlična (Basil Sidney, Felix Aymler, Norman Wooland, Terence Morgan), v zvezi z interpretiranjem ženskih vlog pa lahko omenimo dva zanimiva podatka: izvrstni Jean Simmons v vlogi Ofelije je bilo ob snemanju komaj 16 let, Eileen Harlie, ki je igrala Hamletovo mati, pa je bila celih trinajst let mlajša od Laurence Oliviera — to je bila menda rekordna razlika v letih med igralcema teh dveh vlog.

Kako je torej v tem filmu posneta mišnica? Osnovna konstelacija je naslednja: igralci igrajo igro, kralj, kraljica in dvorjani so gledalci te igre, Hamlet in Horatio (ki ga je Hamlet pred tem seznanil s svojim sumom in besedami duha) pa gledata kralja. V nekem smislu imamo torej dva odra oziroma dve središči dogajanja, presečišče obeh pa je seveda kralj. Olivier je mišnico posnel tako, da kralju „odpove ventil“ že po prvem krogu mišnice (vemo, da je v tekstu najprej vsa stvar izvedena kot pantonima, nato pa se še enkrat ponovi z besedilom), kralju zadošča že, da vidi ves prizor *nemo* odigran. Videli bomo, da bi vse prehitro sklepali, če bi ta poseg razumeli zgolj kot prispevek k temu, da film ne bi bil predolg. Za vizualno predočenje in analizo tega, kako je Olivier posnel mišnico, si bomo pomagali z naslednjo shemo:



Kamera se najprej nahaja v točki, ki smo jo označili s številko 1, kar pomeni, da nam je dan „objektivni“, „zunanj“, „gledališki“ vpogled na celotno prizorišče. Nato nas (kamera) počasi vpotegne v prostor, in sicer nam približa dogajanje na odru (2). Sledi rez in kamera se premesti tja, kjer stoji Horatio (3). Nato v počasnem in neprekinjenem travellingu potuje za hrbti gledalcev — tako, da preko njihovih glav opazujemo dogajanje na odru — ter se pribli-

⁹ Laurence Olivier: *Igralčeva izpoved*, Knjižnica MGL, Ljubljana 1984, str. 178.

¹⁰ Laurence Olivier: *On Acting*, Sceptre, Hodder and Stoughton Ltd., London 1987, str. 178.

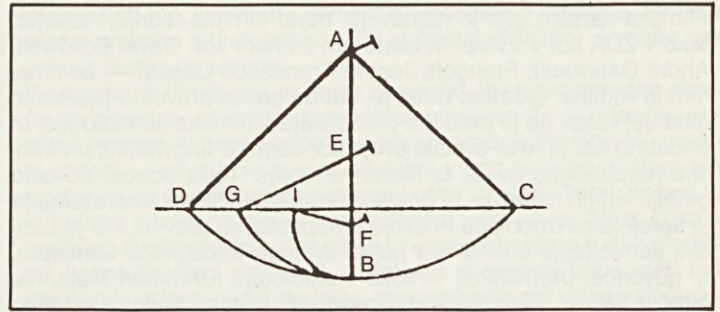
žuje Hamletu. Ko pride do Hamleta (4), vidimo, kako le-ta pogleda kralja. V času, ko kamera prvič zaniha, obkroži prizorišče. ko se torej obrnjena proti odru za hrbti publike giblje od točke 3 proti točki 4, se na odru odvija prvi, „nedolžni“, „srečni“ del igre: v tem trenutku še živi kralj in kraljica si izpovedujeta ljubezen (seveda s „pantomimo“, z gestikulacijo), nato kralj pokaže, da je utrujen, se uleže in kraljica odide z odra. V tem trenutku kamera prispe do Hamleta, glasba se spremeni v takšno, ki vpeljuje suspenz in na oder (zadaj z leve) stopi morilec. V času, ko se morilec približuje spečemu kralju, se kamera po že začrtanem loku vrača, približuje kralju v dvorani, torej „dejanskemu“ morilcu (4—5). V trenutku, ko morilec na odru zlije strup kralju v uho, se kamera nahaja natanko za hrbtom kralja v dvorani (5), prizor vidimo preko njegove glave. S to optiko je med drugim nakazano, da težišče dogajanja postopoma prehaja na kralja. Iz točke 5 vidimo še, kako se kralj krčevito oprime prestola, sledi rez. V naslednjem trenutku vidimo kralja od spredaj, v gros planu, kako zaprepaščeno strmi na oder (6) — rez — kamera se premakne pred oder (7). Na odru v tem trenutku vidimo, kako se kralj tik preden umre, še ozre proti morilcu, ga (verjetno) prepozna in v patetični gesti s prstom pokaže nanj. Spet sledi rez, po katerem vidimo Hamleta, kako gleda kralja (kralja ne vidimo) (8) — rez —, vidimo Horatia, kako pogleda kralja (9) — rez —, kamera je spet na Hamletu, ki pogleda kralja (10) — rez — kamera se premakne tako, da od strani in relativno od blizu dobimo pogled na kralja (11). Nato se kamera na mestu obrne v smeri odra in — kot je razvidno iz sheme — v polkrogu zaniha nazaj za hrbe gledalcev ter se natanko za kraljevim hrbtom vrne v tir, ki ga je enkrat že opisala — tokrat v smeri proti Horatiu. Spet čez glave publike spremljamo dogajanje na odru, kjer najdejo truplo, ga odnesejo, kraljica joka. Kamera prispe do mesta, kjer stoji Horatio (12), nato pa se spet po isti poti vrača proti kralju in od tod zavije na tisti notranji tir, ki ga je opisala nazadnje. (Pot kamere od 11 do 12 in od 12 do 13 je torej enaka, le smer je obratna.) V času, ko kamera potuje od 12 proti 13, morilec na odru prepričuje kraljico (vdovo) v svojo ljubezen, jo nazadnje prepriča in objeta odideta z odra. V tem momentu kamera pride do točke 13 (ki je identična s točko 11 — na shemi sta le zaradi preglednosti označeni ločeno). Sledi rez, spet dobimo kralja od spredaj v gros planu (14), vidimo, kako si s pestmi zatise oči in na ves glas zavpije „give me some light!“. Kamera — razen na sredini, ko s serijo šestih rezov premeri križ in tako definira „siilnice“ pogledov — se giblje, kot da bi bila pritrjena na konec nihala in s takim gibanjem natanko določa središče oziroma „težišče“ dogajanja. V prvem delu, vse do scene z zastrupitvijo, je to težišče na odru, nato pa se po seriji izmenjanih pogledov premakne na kralja v dvorani, kralj postane središče zadnjih dveh nihajev kamere. Konstelacija se postopoma obrne — od prelomne točke šestih rezov publika začneja slediti vztrajnim pogledom Hamleta in Horatia, dokler na koncu vsi ne gledajo le še kralja. Tako se okoli kralja sklene krog začudenih, prestrašenih in zvedavih pogledov, na kar kralj reagira tako, da izbruhne v svoj znameniti „give me some light!“, dajte mi luči! — sledi vsesplosna panika in zmešnjava.

Medtem ko se na odru odvija ena igra — „mišnica“, ki priklene naš kraljev pogled, se v prostoru pred odrom spleta druga past — nič manj „fiktivna“, a prav tako nič manj učinkovita. Kralj se do vratu zaplete v mrežo, „pajčevino“ pogledov. Luč, svetloba, ki jo prestrašena zahteva, v Olivierovi interpretaciji mišnice nedvoumno kaže tudi na to, kako zelo se „zaveda“ zagate, v katero je zabredel na ravni skopičnega registra.

V zvezi s potovanjem kamere (v času „mišnice“), ki ga uteleša naša shema, pa se ponuja zelo zanimiva analogija oziroma „koincidenca“. V Galilejevem delu *Dve novi znanosti*¹¹ najdemo naslednjo shemo, ki opisuje nek-eksperiment z nihalom:

(glej skico desno zgoraj)

Če odmislimo tiste linije, ki jih povezujeta točki G in E, dobimo natanko našo shemo. Gre pa za tole: V točki A je prabit žebelj, na katerega je pritrjeno nihalo. Če nihalo spustimo iz točke C, bo potovalo skozi točko B in se na drugi strani vrnilo v izhodiščno višino, to je, v točko D. Če pa zdaj vpeljemo še eno težišče, in sicer tako,



da pribijemo še en žebelj v točko F, bo do točke B nihalo potovalo tako kot prej, nato pa se bo njegova pot zakrivila proti točki I. Vidimo torej, da kamera, ki nam prikazuje mišnico, natanko sledi zakonom galilejevske fizike. Od trenutka, ko definira kralja kot drugo središče, težišče, ne more drugega, kot da opiše pot, ki jo v takem primeru opiše Galilejevo nihalo.

Kaj torej stori Olivier glede na to, kar smo malo prej izpostavili kot problem prenosa igre v igri iz teatra na film? Poudariti je treba predvsem dva bistvena posega. Prvi poseg zadeva disjunkcijo med pogledom in naslovnikom tega pogleda — ta disjunkcija sicer v filmih ni nič redkega, pa si jo prav zato velja pobliže ogledati. V nobenem kadru ne vidimo Hamleta (ali Horatia), ki gleda kralja in hkrati kraljevega obraza, torej tega, kar Hamlet vidi. Kaj dosežemo s to disjunkcijo, ki hkrati uteleša tudi razloček med pogledom in vidom/videnjem/? Ko vidimo Hamleta, kako gleda kralja, je le-ta hkrati zunaj in znotraj. Je zunaj našega vidnega polja, hkrati pa je v njem prisoten, in sicer v Hamletovem pogledu. Ta dialektika pogledov velja za cel osrednji segment mišnice, to je za serijo šestih rezov, ki v minimalnem času do kraja definirajo misli, emocije in pričakovanja akterjev. V tem času, v tem prizoru, ne vidimo ničesar v celoti (ne igralcev in odra, ne publike, ne Hamleta in Horatia), pa vendar smo na nek način videli vse — tudi občutek imamo, da smo videli vse, kar je treba. Tisto, česar v danem trenutku ne vidimo, je vselej skozi igro pogledov implicirano v tem, kar vidimo.

To je torej en moment, en poseg, toda še vedno ostaja odprto vprašanje, kaj je s strukturno podvojitvijo. Mislim, da zdaj že lahko odgovorimo tudi na to vprašanje. Kot prvo moramo imeti vseskozi pred očmi to, da je v Olivierjevi koncepciji kralju nastavljen past v skopičnem polju, in ne — tako kot v dramii — na verbalni ravni. To je že delen odgovor na vprašanje strukturne podvojitve mišnice v filmu. Če stvari še bolj zaostriamo, lahko izpeljemo še naslednje: Dramatičnost tega, kar sicer gledamo kot filmsko realnost, kulminira v seriji že opisanih šestih rezov/pogledov, in vemo, da je prav rez oziroma montaža v filmu nekaj, ob čemer se najmanj zavedamo navzočnosti kamere. Hkrati pa ta dramatični, izrazito filmski izsek, uokvirjajo že kar preveč očitni, v oči bijoči sprehodi, nihaji kamere za hrbti protagonistov. Kamera tako najprej v celoti obide, definira, začrta vidno polje, križ, ki ga premeri znotraj tega polja, pa predstavlja pravi nevidni, prikriti vdor kamere tja, kamor ne bi smela, v lastno vidno polje. S tem se je Olivier kar najbolj približal strukturi filma v filmu: „Prvi“ film bi bil torej ta, ki ga gledamo skozi optiko potujoče kamere. Ko je enkrat ta krog definiran, nastopi serija rezov, ki splete dramo pogledov, ki splete „mišnico“, past, **znotraj tega** vnaprej začrtanega prizorišča mišnice, v naslednjem trenutku pa se kamera spet, „kot da se nič ni zgodilo“, vtiri v pot nihajev za hrbti publike, kot da bi nam, gledalcem, rekla: tega, kar ste videli prej, vam lahko tudi ne bi pokazala.

Vprašajmo se za konec, kaj je z razmerjem film — literatura v tem našem, konkretnem primeru, kjer je vsako „prenašanje“, „prevajanje“ literarnih sredstev v filmska obsojeno na neuspeh in bi pomenilo nepovratno izgubo? Stična točka je seveda ta, kjer se film najbolj oddalji od predloge, kjer je najbolj filmski. Olivieru pa je to uspelo tako, da je s kamero sledil zakonom galilejevske fizike, kar mu je omogočilo, da je v „osrčje“ teh zakonov z montažo vpletel moment strukturne podvojitve, ki se je zdela za film izgubljena.

¹¹ Galileo Galilei: *Two New Sciences*, The university of Wisconsin Press, Wisconsin 1974, str. 163.

FILMSKA NARATOLOGIJA

Filmska naratologija je najnovejši trend filmske teorije, razširjen tako v ZDA kot v Evropi in zastopan z imeni kot: David Bordwell, André Gaudrault, François Jost in Francesco Casetti — če omenim le vodilna. Skratka, videti je, kot da gre za pravo teoretsko gibanje, kakor ga je pred leti predstavljala filmska semiologija. In podobno kot je le-ta uvozila svoje koncepte iz lingvistike, jih filmska naratologija uvaža iz literarne teorije. Toda odnosi so celo globlji, kot jih nakazuje ta površna analogija. Filmska naratologija je sprejela za izhodišče in svojo predpostavko prav to, kar je filmska semiologija odkrila kot pogoj svojega temeljnega koncepta, tj. govornice. Utemeljitelj filmske semiologije, Christian Metz, namreč v tekstu „Film: jezik ali govornica?“ izrecno pravi: „Če lahko film pripoveduje tako lepe zgodbe, tedaj ne zato, ker je govornica, ampak je postal govornica, ker je pripovedoval tako lepe zgodbe.“ Pripovedovanje lepih zgodb bi bilo torej notranji pogoj filmske govornice. Metz to še povezuje s sociološko potrebo oziroma spektakel-sko funkcijo filma in razen te narativne forme pozna še druge, nepripovedne zvrsti — npr. dokumentarni ali eksperimentalni film. Filmski naratologi pa so veliko bolj zahtevni in celo „totalitarni“: za njih je ves in vsak film pripoved, še več, film je pripoved ali pa ga sploh ni.

Do te radikalne postavke so prišli prek definicije pripovedi. Le-ta je nekakšen minimalistični substrat narativnih teorij Rolanda Barthesa, Clauda Brémonda, Cvetana Todorova in Gérarda Genetta ter se glasi: *pripoved je neko zaporedje med enotami, ki so v odnosu transformacije*. Iz te definicije izhaja tale minimalna narativna sekvenca s tremi momenti:

a) *neka začetna situacija*, b) *vdor motnje, ki to situacijo sprevrže*, c) *vzpostavitev nove situacije, brž ko minejo peripetije, izzvane z motnjo*.

Zgled takšne minimalne narativne sekvence je Lumièrov film **Politi vrtnar**, kjer je izpeljana v enem samem kadru, iz katerega film tudi sestoji: tu je torej najprej vrtnar, ki zaliva rože, pojavi se fant, ki zmoti vrtnarjevo dejavnost s tem, da stopi na škropilno cev; ko vrtnar pogleda, kaj je narobe s to cevjo, iz katere ne teče voda, fant stopi s cevi in voda brizgne vrtnarju v obraz; sledi lov, v katerem vrtnar ujame fanta, preden izgine iz kadra, ga kaznuje in potem je znova vzpostavljena mirna situacija.

Toda ta definicija je ne le zbrkljana iz definicij v literarni naratologiji, ampak tudi še ne dovoljuje trditve, da je vsak in ves film pripoved. Takšna trditev je postala mogoča, ko je filmska naratologija iznašla dva tipa narativnosti: a) *zunanjost narativnosti*, ki zadeva narativne vsebine — te pa so si lahko podobne v različnih umetniških panogah in zato niso nič specifične za filmski narativni sistem; in b) *notranja narativnost*, ki se nanaša na samo filmsko materijo, „kinematografski označevalec“, kot bi dejal Metz. Kaj je torej ta notranja narativnost, ki jamči, da je vsak in ves film narativen? Utemeljuje se na t.i. enoti filmske govornice, tj. kadru, ki za naratologijo ustreza definiciji pripovedi že s tem, da predstavlja neko zaporedje gibljivih slik. V gibljivosti slik je že zajeta transformacija, za katero je dovolj, da si dve sliki nista niti povsem podobni niti povsem različni. Transformacija namreč — vsaj po Todorovu — pomeni ravno sistem razlike in podobnosti. S tega vidika obstajata samo dva tipa kadrov, ki ju ni mogoče upoštevati kot narativni izjavi: enega zaradi pomanjkanja razlik — to je t.i. „frozen shot“, zamrznjena podoba ali popolnoma negiben kader; in drugega zaradi pomanjkanja podobnosti — to pa bi bilo povsem hipotetično zaporedje različnih fotogramov, katerih vsak bi predstavil nov objekt (takšno zaporedje v resnici ni samo hipotetično, ker so ga že prakticalno nekateri underground in eksperimentalni filmi).

Z izjemo teh dveh tipov kadrov bi bil torej vsak kader narativna izjava, zato bi bila ta notranja narativnost kar nativna narativnost filma. Za naratologe je film po svoji naravi narativen, ne more biti drugačen kot narativen, medtem ko je npr. jezikovna izjava lahko tudi drugačne vrste kot pripovedna.

Pa vendar se v filmski zgodovini govori, da je film v nekem trenutku svoje zgodovine stopil na pot narativnosti, da se torej ni rodil kot pripoveden. To je seveda res, pri čemer je treba upoštevati, da se sama notranja narativnost, po kateri je film nativno pripoveden, deli na dva nivoja: prvi nivo je t.i. *mikro-pripoved*, ki jo sprošča vsak kader kot fotogram-ska izjava, tj. kot zaporedje gibljivih slik;

na tej mikro-pripovedi se zasnjuje drugi, višji ali *makro nivo*, ki nastane iz sopostavitve mikro-pripovedi. Ta dva nivoja tudi ustrezata dvojni gibljivosti, ki je značilna za film: gibljivosti predstavljenih objektov, ki jo omogoča zaporedje fotogramov, in gibljivost prostorsko-časovnih segmentov, ki jo omogoča zaporedje kadrov. Prva gibljivost ali plast narativnosti, ki izhaja iz samega postopka kinematografske naprave, proizvaja narativne izjave prve ravni, ki bi se lahko imenovala tudi „oživljena ikonična analogija“, druga gibljivost, ki daje narativne izjave druge ravni, pa temelji na montaži. Ta dva nivoja narativnosti sta torej tudi v odnosu z dvema etapama v proizvodnji filma: snemanje in montaža.

Če torej filmska zgodovina trdi, da je film v nekem trenutku stopil na pot narativnosti, tedaj je to treba razumeti v tem smislu, da je v nekem trenutku dosegel ta drugi nivo. In to je dejansko datirano. V formiranju filmskega reprezentacijskega načina je namreč mogoče razlikovati tri bistvena obdobja:

1. *obdobje filma v enem kadru*, se pravi, samo snemanje; to je obdobje od začetka filma, tj. leta 1895 do 1902;
2. *obdobje filma z nepovezanimi, nekontinuiranimi kadri* — tu imamo torej snemanje in montažo, vendar prvo še ni v funkciji druge; to je obdobje od 1903 do 1910;
3. *obdobje filma z več povezanimi, kontinuiranimi kadri* — tu je shemanje že v funkciji montaže; to obdobje se prične v desetih letih tega stoletja in sega do danes.

Če pa vzamemo zgolj to pionirsko obdobje od začetka filma do srede desetih let, ko se je z Griffithom dokončno uveljavil film montaže, vidimo, da sta ga zaznamovali dve težnji: na eni strani film, ki je staval na atrakcijo hardware, tj. samega kinematografskega stroja in njegovih „živih slik“ (v **Prihodu vlaka na postajo** je takšna atrakcija npr. trenutek, ko se zdi, da lokomotiva vozi proti gledalcu), in na drugi strani film, ki že predpostavlja ti. diegetsko posrkanje gledalca, tj. posrkanje gledalca v fikcijo.

Kot prototip filma te druge težnje so dolgo veljali le ti. *chase* filmi, tj. filmi s pregonom, ki predstavljajo primitivno obliko paralelne montaže — takšna montaža torej vzporeja prizor s preganjanjem in prizor s preganjalcem ter s tem že implicira gledalca, ki sledi nekemu dogajanju: ne le sledi, ampak je tudi ujet v to dogajanje, v njem emocionalno participira, kolikor nujno nasade njegovi nape-tosti, tj. razpetosti med en in drug prizor (seveda ti filmi s pregonom niso le neka primitivna oblika, saj je ta njihov vzorec ohranjen takorekoč v vsakem sodobnem akcijskem filmu — Spielbergov **Dvboj**, na primer, kjer tovornjak zasleduje osebni avto, pa kar v celoti temelji na tem). — Drugi tip te druge težnje, tj. vzpostavitev diegeze in diegetskega posrkanja gledalca, so filmi o Kristusovem pasijonu. Le-ti so pravzaprav paradoksen primer. Tem filmom oziroma njihovim kadrom je namreč manjkala vsak notranji indic o njihovi povezavi, zaporedju, in bi zato za nekoga, ki ne bi prav nič vedel o tem, da pride poslednja večerja obvezno za prihodom v Jeruzalem, bržkone bili povsem brez veze; ti filmi so bili torej še daleč od tega, da bi z notranjimi vezmi med kadri potegnili gledalca v svojo pripoved. Pa vendar so te nepovezane slike za vsakega kristjana, tudi neverujočega, toda vzgojenega v krščanski tradiciji, sledile neizogibnemu redu, celo redu vseh redov, ki je za krščanski svet temelj vsake možne linearosti, tj. redu univerzalne zgodbe, ki poteka od stvarjenja sveta do poslednje sodbe. Skratka, tisto, kar je zagotavljalo povezavo med kadri v teh filmih, ni bila montaža, ampak neki dovolj razširjen imaginarij, podobe krščanske mitologije.

Zgodovinarji pa so odkrili še neko serijo filmov, ki sicer pripadajo prvi težnji, tj. filmu atrakcije, vendar znotraj nje odpirajo drugo in ravno kot takšni mejni primeri kažejo na razliko med eno in drugo težnjo. To je ti. „*peeping tom serija*“, se pravi, vrsta filmov, ki temeljijo na raznih kukalnih, na kukanju skozi ključavnico, daljnogled ali druge optične naprave, torej filmov, ki pričajo o temeljnem kinematografskem voyeurizmu. To so filmi v enem ali dveh zvitkih, *one or two reel ers*, ki so jih naredili Anglež G. A. Smith, Francoz Pathé in Američan Hepworth v obdobju 1900—1905. Nekaj naslovov: **Grandma's Reading Glass**, **Ce que l'on voit de mon sixième**, **La Fille de bain indiscreète**, **A Search for Evidence**, **The Unclean World**, **Un Coup d'oeil par étage**, **The Inquisitive Boots in Peeping Tom**.

Vsem tem filmom je torej skupen tale vzorec: kader z osebo, ki uporablja kukalo (tj. gleda skozi ključavnico, povečevalno steklo, mikroskop, teleskop, daljnogled), se izmenjuje s prizori, ki jih te optične naprave naredijo vidne. Skratka, gre za izmenjavanje gledajočega in gledanega, pri čemer se gledišče kamere identificira z glediščem gledajoče osebe, kar bi pomenilo, da so ti filmi vpeljali eno izmed konstitutivnih figur igranega, fikcijskega filma, to je t.i. *point of view shot* ali, s starejšim izrazom, „subjektivno kamero“. Uporabo te „subjektivne kamere“ je nato kodificirala zlasti grozljivka, in sicer kot t.i. subjektivni travelling, travelling naprej, kjer se kamera poisti z gledajočo in gibajočo se osebo, ki praviloma uteleša zlo, prinaša grožnjo, in ta pogled zlega očesa je še poudarjen z ozko perspektivo, s čudno lesketajočo se sliko, ki kakor da prevaja vlažnost očesa, in z nemirno, nestabilno vizijo. To je lepo videti npr. v filmu Irvina Kershnerja **Oči Laure Mars**, kjer se fotografinja, ki rada fotografira prizore nasilja in seksa, v mentalni podobi identificira s pogledom morilca, ki ubija njene modele: ta identifikacija je reprezentirana s subjektivnim travellingom, ki je za fotografinjo še toliko bolj neznošen in tesnoben, ker je na eni strani potegnjena v morilčev pogled, na drugi in hkrati pa vidi žrtev; zato bo tudi prišlo do klimaktičnega trenutka, kot bo sama hkrati pogled in objekt, se pravi v vlogi žrtve. — Drugi primer, Carpenterjeva **Noč čarovnic**, pa tako rekoč v celoti temelji na teh subjektivnih travellingih, ki prevajajo gledišče sprva psihopatskega, potem pa že kar mitičnega morilca. Vendar ne vselej: tu je uporaba subjektivnega travellinga bolj dvoumna oziroma gre tudi za poigravanje s to formo kot formo, ki reprezentira neko grozeče gledišče. To pomeni, da je subjektivni travelling večinoma res prevajal vizijo in intenco grozeče osebe, včasih pa gre za lažni subjektivni travelling, kot npr. v prizorih, ko kamera spremlja otroke na poti iz šole tedaj, ko morilca še ni bilo v mestecu, se pravi, ko ni mogla prevajati njegovega gledišča. Toda ker smo že prej videli pravi subjektivni travelling, tudi ta lažni učinkuje kot pravi. Uvodni prizor v tem filmu pa se prične z morilčevim oprezovanjem skozi okno, kar nas vrne nazaj k filmom iz serije „peeping tom“.

Gre namreč za to, da so ti filmi vpeljali ta *point of view shot* ali „subjektivno kamero“ na dokaj paradoksen način, se pravi tako, da ga hkrati niso oziroma so ga izgnali. In kako so ga izgnali? Tako, da se je oseba, ki se je predstavila kot gledajoča, hkrati razkrivala kot gledana, in sicer z direktnim obračanjem proti kameri oziroma interpeliranjem gledalca. Institucionalni ali klasični „point of view shot“ sestoji pravzaprav iz dveh kadrov, enega, ki vpelje gledajočo osebo, in drugega, ki kaže gledan objekt, pri čemer ga kaže prav s točke, od koder ga domnevno vidi gledajoča oseba. Zgolj ta zveza že zadbuje za diegetski učinek, ki je v tem, da gledalec v njej prepozna ali vsaj predpostavlja neko narativno relacijo, drobno fikcijo. Prav s to notranjo vezjo, tj. s tem odnosom gledajoči-gledano, je gledalec konstituiran kot gledalec fikcije, je diegetsko posrkan kot tisti, ki išče na zaslonu prav pogled, pogled, ki bi izdal neko namero ali željo filmskih oseb; in v tem ko išče pogled drugih, gledalec pozabi, da gleda pravzaprav samo ekran.

Odtod famozna prepoved ti. pogleda v kamero, ki jo je zahteval institucionalni režim filmske reprezentacije: ta pogled, kolikor je dovolj prepoznaven kot naslavljaljoč se neposredno na kamero, namreč evocira sam kinematografski dispozitiv in razblini koherentnost in iluzijo diegetskega sveta. Zato ni naključje, če je tak pogled povsem običajen in celo nujen v dokumentarnih filmih, kjer ravno ne gre za fikcijo (ali vsaj domnevno ne), ali pa v komedijah, kjer je gledalec s takim pogledom pozvan kot priča, h kateri se obrača oseba, ki posmehljivo komentira ravnanje svojega partnerja ali se celo norčuje iz igre, v kateri igra.

Skratka, oseba postane filmska oseba, ko spregleda, pri čemer sta važna oba pomena te besede: se pravi, spregledanje kot uzrte, videnje, in spregledanje kot prezrtje, sprevid. Filmska oseba je tista, ki vidi preveč ali premalo, ki ne vidi tega, kar vidi druga, ali ki ne vidi, od koder jo gleda druga, ki hlina neki videz, podoba, v kateri bi želela, da jo vidijo drugi, ki je preslepljena, ujeta v past, „framed“, ali ki se pogledu nastavlja kot vaba. Filmska oseba na neki način nikoli ne vidi prav, če je to „prav“ ravno smer pogleda v kamero, prek katere se sploh znajde na ekranu in obstaja kot filmska

oseba: tisti hip, ki evocira kamero ali interpelira gledalca, filmska oseba preneha biti ekransko bitje in postane nekdo, ki vnaša razpoko v iluzijo na ekranu.

V omenjenih filmih pa gre ravno za osebo, ki se neposredno obrača na gledalca, in je zato pravzaprav neoseba. To je infantilni voyeur „prvotne filmske scene“ — dokaj sorodne freudovski „prvotni sceni“ — voyeur, ki poziva gledalca v isto pozicijo. V vlogi teh voyeurjev so najpogosteje nastopali otroci, hišniki in služinčad, ki je kukala v sobane svojih gospodarjev, prav kakor otrok kuka v spalnico svojih staršev. Ker pa se te osebe obračajo tudi h gledalcu, kažoč mu svoj voyeurški užitek, jih je seveda treba vzeti kot invokacije infantilnega gledalca, regresivnega odraslega ali skop-tofilskega perverzneža; ne gre torej za gledalca, ki se postavlja s svojim lucidnim jazom, marveč za njegovo ekscentrično in potlačeno stran, ki jo v kinu znova odkrije.

Kaj torej vidijo ti ekscentrični voyeurji? Kaj želijo videti? Spolne fantazme, kajpada, se pravi, bolj ali manj transfigurirane metaforične preместitve starševskega spolnega razmerja ali materinega telesa kot objekta želje. V Gaumontovem filmu **Gospod, ki je pojedel bika** (1906) vidi mladenič svoje starše v idilični reprezentaciji, kakor na razglednici, toda oče, urejen gospod, se pri mizi baše z bikom, kakor prava ojdipovska prikazen. Kadar se skozi kukalo pokaže ženska, se oko, pogosto pokazano v velikem planu, ki ga razkriva v vsej njegovi obsceni vlažnosti, najraje prilepi na kakšen del njenega telesa, kar pomeni, da je ta fetišizem korelativen sadizmu razreza, razkosa prizora, v katerem bo kasneje Eisenstein odkril montažno ekstazo.

Toda z naratološkega vidika je pomembno tole: ne le, da je ta želja videnja, gledanja skozi kukalo, na koncu praviloma kaznovana (voyeur dobi klofuto) ali prekinjena (ženska, ki se slači, v najbolj napetem trenutku upihne svečo), marveč je kazni vpisana že v samo voyeurisko ugodje, ki se sprevrže v gnus, ko to gledanje nedovoljnega nenadoma zadene ob fobične objekte: ko npr. iz ust speče ženske prilezejo monstrozne figure, ki jo hočejo posiliti, ali ko se občudovana ženska razkrije kot moški travestit, ali ko se pod mikroskopom pokaže odvrten mrčes ipd. Skratka, ta preobrazba ugodja v gnus je vsekakor neka transformacija, ki je po naratoloških kriterijih nujna za minimalno narativno sekvenco. A kar je bilo v teh primerih iz otroške dobe filma samo minimalna narativna sekvence, bo kasneje v razvitem filmu diegeze pogosto celo maksimalni narativni moment — naj omenim samo Jamesa Stewarta, ki oprezuje z daljnogledom v **Dvoriščnem oknu**, ali Perkinsa, ki v **Psihu** kuka skozi ključavnico v kopalnico, kjer se slači Janet Leigh.

Te primere filmov s pregonom, filmov s pasijonom in iz tele serije „peeping tom“ sem torej omenil kot zglede formiranja tega drugega nivoja narativnosti, ki se gradi s sopostavljanjem mikro-pripovedi, torej z montažo, pri čemer je mikro-pripoved vsak kader kot fotogramška izjava, tj. kot zaporedje gibljivih slik. Ta dva nivoja narativnosti, ki sta priličljiva dvema etapama v proizvodnji filma — snemanju in montaži, sta v naratologiji pojmovana z izrazoma *monstracija*, kazanje, in *naracija*, kar pomeni, da je naracija rezervirana za drugo raven narativnosti, tj. tisto, na kateri se je formiral film diegeze ali igrani, fikcijski film.

Na tem mestu vpeljava teh dveh konceptov naratologije, npr. Gaudault, radi evocirajo zgodovinske vire, in sicer Platonovo in Aristotelovo mimesis in diegezo. Ti kategoriji pri Platonu in Aristotelu sicer nista imeli enakega pomena, vendar sta rezultirali v opzijsko dvojico.

Pri Platonu se pesnik v svoji diegezi, tj. pripovedi, lahko ali pa ne zateka k mimesis, tj. posnemanju. Iz tega izhajajo trije načini:

a) *haplè diègèsis* ali preprosta pripoved, v kateri pesnik nikoli ne daje besedo drugim, nikoli se ne zateka k imitaciji in ostaja pripovedovalec — temu načinu ustreza poezija;

b) *diègèsis dia mimèsèos* ali pripoved prek posnemanja, v kateri se pesnik izraža prek posredovanja oseb, tj. s tem, da daje besedo drugim — temu načinu ustrežata komedija in tragedija;

c) *diègègis d'amphoteròn* ali pripoved, ki uporablja obe metodi, se pravi, da je pesnik zdaj pripovedovalec zdaj oseba — temu načinu ustreza epsko pesništvo.

Pri Aristotelu pa se mimesis deli na tri kategorije, ki povsem ustre-

FILMSKA NARATOLOGIJA

Belovar Sonaraka, režija Billy Wilder



zajo Platonovi delitvi diegeze, kar pomeni, da medtem ko pri Platonu diegeza označuje nadžanr, pa je za Aristotela le preprosti žanr, ki je povezan izključno s pripovedovalcem, tj. Platonovemu prvemu in tretjemu načinu. In prav temu gre najbrž zasluga za tradicionalno opozicijo dramskih in narativnih žanrov in za izključitev gledališča iz domene pripovedi.

Čemu je potrebna ta evokacija zgodovinskih virov? Pač za ugotovitev, da od samega začetka obstajata dva temeljna načina narativne komunikacije, in sicer *mimetična diegeza*, ki temelji na osebah, igralcih, torej sceni, in *nemimetična diegeza*, ki temelji na pripovedovalcu. In za filmsko naratologijo sta monstracija in naracija sodobna ekvivalenta teh platonskih kategorij.

Monstracija zajema vse profilmsko, tj. elemente, ki so razpostavljeni pred kamero, in del filmografskega — snemanja. Ta razmestitev elementov pred kamero se imenuje mizanscena, medtem ko je snemanje neko uokvirjenje te mizanscene, torej — mizankader. Uokvirjenje pomeni določitev meje med pokazati in ne-pokazati, pri čemer ne-pokazati pomeni, kaj proizvesti v zunanosti polja. Monstracija je kazanje kot nihanje med vidnim in nevidnim, prisotnim in odsotnim, pokazanim in skritim, med pojavljanjem in izginjanjem, zato je ta izraz bolje ohraniti kot tujko, saj s tem, ko implicira tudi „monstrum“, napotuje k pošastni, travmatični razsežnosti kazanja, ki postane eksplicitna, ko se slika naseli z izmečki in fobičnimi objekti.

Območje monstracije je konkretnost, telesnost, to so ljudje in predmeti v prostoru ali ljudje kot predmeti pa tudi izrečene besede kot reči. In njen edini čas je sedanjik: podoba kot filmski posnetek se daje kot sedanjik. Kolikor se monstracija identificira s snemanjem, ne more odpreti nobene časovne vrzeli, ker je, prvič, snemanje določeno s hitrostjo obratovanja same mašine, tj. s 24 sličicami, fotografami, na sekundo, in drugič, ker je posnetek ravno trenu-

tek med pogonom in zastojem kamere. Ta sedanjik podobe pa seveda ni tudi čas diegeze, kjer so dogodki, ki se na ravni podob dajejo v sedanjiku, v pripovedni perspektivi, ki je plod montažnega zaporedja kadrov, postavljeni v različne čase. Filmska pripoved je nekakšna paradokсна zgostitev časa: neki dogodek, ki je v času podobe nujno v sedanjem času, je v poteku naracije lahko tako v sedanjem kot preteklem ali prihodnjem času. Ali drugače: naj bo v poteku naracije v katerem koli času, vselej je že bil ali šele bo prav zdaj na ravni monstracije. Tega „prav zdaj“ seveda v resnici ni, je čisti dozdevnik: dogodek je že minil, se je že zgodil med snemanjem; posnetek je sled te njegove odsotnosti, je prisotnost odsotnosti, ponavzočena v času projekcije. In prav kolikor je ta sedanji čas posnetka že sam fiktiven, dopušča križanje vseh časov.

V filmski pripovedi kot dvojnosti monstracije in naracije gre pravzaprav za tri faze — mizansceno, mizankader in montažo. Vsaka faza predstavlja neko intervencijsko polje, ki omogoča manipulacijo v film zajete realnosti, pri čemer se ta realnost vsakič malo odmakne od referenčne realnosti. S Platonom bi lahko rekli, da je film za tri stopnje oddaljen od realnosti, a ta realnost je lahko referenčna tudi kot literarna, če se film opira na neko literarno delo. Toda v tem primeru se lahko oddaljevanje veže predvsem na tole osnovno razliko med filmsko in skripturalno pripovedjo: če namreč slednja, temelječa na jeziku, lahko samo pripoveduje, pa film hkrati pripoveduje in kaže, je torej hkrati mimetična in nemimetična diegeza. Literarno delo, skripturalna pripoved, lahko poskuša doseči vtis scenske pripovedi, mimetične diegeze, toda to bo zmeraj samo vtis, jezikovno posredovana iluzija, medtem ko je v filmu scenska pripoved, monstracija, dejanska, konkretna in fizična.

Iz te razlike pa izhaja še tole: na ravni naracije oziroma filmske drugi ravni narativnosti ni nujno, da pride do večjega oddaljevanja

med filmsko in skripturalno pripovedjo — filmska naracija lahko svojo literarno predlogo bolj ali manj predela, lahko pa ji tudi bolj ali manj zvesto sledi, pač s prizori, ki povzemajo posamezne epizode literarnega dela. Do pravega preloma in radikalnega razhajanja pride v monstraciji. Tu nastopi dezavrativna moč filma pa tudi monstrozna lastnost monstracije. Filmske podobe odzamejo avro tistim predstavam o osebah, krajih, dogodkih itn., ki jih je dobil bralec in hranil kot svoj idealni imaginarij: le-ta je zdaj soočen — tukaj pač predpostavljam bračca, ki je videl tudi film po literarnem delu — z neko imažerijo, ki pomeni določeno konkretizacijo teh idealnih podob, konkretizacijo, ki je že kot taka nezadovoljna, ne glede na uspešnost ekranizacije, in ki priliči te podobe vsem drugim, banalnim klišejskim, stereotipnim ali umetniškim podobam, ki krožijo po svetu, jih torej vključi v splošni obtok podob v svetu. V tem smislu je filmska ekranizacija literature nujno določena banalizacija literature.

Monstracija pa je seveda tudi prostor za filmsko interpretacijo literature ali vsakršne skripturalne pripovedi: prav prek monstracije je mogoče npr. konkretizirati neko subtilno literarno metaforo, ali neko izjavo tipa „in potem so Indijanci napadli utrdbo“ reprezentirati tako, da so prikazane vse podrobnosti tega napada ali pa je postavljeno v off; potem Wagnerjevo opero uprizoriti na scenografiji ogromno povečane Wagnerjeve glave itn.; z monstracijo je mogoče neko delo parodirati, aktualizirati, arhaizirati, ga prestaviti v drug žanr ali sploh v žanr, s prikazom gnusne stvari desublimirati neko misteriozno figuro ali ustvariti sublimnost tam, kjer je bil le proizaičen opis. Skratka, *monstracija je filmski presežek nad literaturo* in vsakršno skripturalno pripovedjo, presežek, ki jo lahko tudi odstavi oziroma nadomesti s konkretnostjo predmetov in ambientov, telesnostjo oseb, navzočnostjo stvari in navsezadnje z zvezdniskim sistemom. Prav zaradi tega presežka je upravičeno trditi, da filma, če se opira na neko literarno delo, ni treba gledati v odnosu do tega dela. Po drugi strani pa drži tudi to, da so na filmski drugi ravni narativnosti, tj. naracije v ožjem pomenu, mogoče primerjave med filmsko in skripturalno pripovedjo pa tudi izposoje narativnih prijemov (s takšnimi primerjavami je med filmskimi teoretiki pričel Eisenstein, ko je raziskoval in dokazoval podobnost med naracijo pri Griffithu in Dickensu).

Zdaj prehajam k temu, kar je za naratologijo centralno vprašanje: to je vprašanje „kdo pripoveduje?“, se pravi, vprašanje subjektivnosti v naraciji, ki izhaja že iz dejstva, da vsako narativno delo rezultira iz napetosti dveh polov: na eni strani je diegetsko vesolje, tj. pripovedovani svet, na drugi pripovedujoča instanca. Ta pa je lahko bolj ali manj navzoča: v literaturi se lahko pripovedovalec skriva za svoje osebe in pusti čim manj svojih sledi, kar pomeni, da pripoved skuša ustvariti vtis mimetične diegeze; to mimetično linijo literarne pripovedi je zagovarjal zlasti Henry James (v *Art of the Novel*), ki je pisateljske postopke opisoval z izrazi, kot „reflektorji“, „uokvirjanje“, določanje „žarišča“, postavljanje „gledišča“ — torej z izrazi, ki pri filmu spadajo v monstracijsko dejavnost. Na drugi strani pa lahko pripovedovalec občutno intervenira v svet diege-

ze in razblini videz, kot da se pripoved pripoveduje sama od sebe — najočitnejši tak poseg je pač ta, da se ta pripovedujoča instanca reprezentira: kot priča, opazovalec, raziskovalec ali enostavno kot pripovedovalec v prvi osebi.

To delitev je seveda mogoče navezati na znamenito Benvenistovo dvojico „zgodba“/„diskurz“, ki izhaja iz razmerja subjektivnosti v govorici, tj. subjektivnosti kot odgovorne za lingvistično izjavljanje. Ti kategoriji se razlikujeta prav po tem, kako subjekt izjavljanja zaznamuje svojo navzočnost v svojih izjavah. Zaznamki subjektivnosti v govorici so deiktike ali shifterji, to pa sta predvsem osebna zaimka „jaz“ in „ti“ — prvi označuje govorca, drugi pa natslovljenca govora —, pa tudi prislova „tukaj“ in „zdaj“ ter kazalni zaimke „to“; skratka, bistvena je relacija med indikatorjem osebe, časa, kraja in predmeta ter diskurzivno instanco, subjektom izjavljanja. Toda te deiktike ali shifterji so pravzaprav le neka prazna mesta, ki jih lahko zasede poljuben osebek in se ne nanašajo na nobeno realnost, na kakršno se nanašajo ali jo vzpostavljajo izjave: deiktike kot prazna mesta samo omogočajo vpis, zaznamek tistega, ki te izjave izreka.

Za izjave Benvenistove prve kategorije, „zgodbe“, bi bila torej značilna odsotnost zaznamkov izjavljanja oziroma instance, ki jih izreka, pripoveduje. Izjave druge kategorije, diskurza, pa predpostavljajo, da si govorec prilasti formalni aparat jezika in s svojo navzočnostjo, tj. deiktiko „jaz“, zaznamuje svojo izjavo. Genette je to Benvenistovo dvojico malce razpustil oziroma ji zabrisal meje, trdeč, da se „zgodba“ in „diskurz“ v nobenem tekstu ne nahajata v čisti obliki, se pravi, da je v „zgodbi“ vselej že delež „diskurza“ in obratno.

To je seveda skop oris te problematike, ki je bil potreben, ker skuša filmska naratologija asimilirati te reči. Na tem vprašanju subjektivnosti v naraciji naratologija dejansko temelji, kakor kažeta njena koncepta *okularizacija* in *fokalizacija* (prvi je neologizem François Josta, drugi pa je sposojen pri Genettu). Ta dva koncepta se nanašata na monstracijo in naracijo, vendar v tem smislu, da določata mesto subjektivnosti v eni in drugi oziroma odgovarjata na vprašnji „kdo vidi“ in „kdo pripoveduje“. Tako se okularizacija deli na notranjo in ničelno: notranja je takrat, kadar se zdi, da je kamera na mestu očesa osebe, ničelna pa takrat, kadar je videti, da gre za nevtralni ali nikogaršnji pogled. Toda tudi sama notranja okularizacija je lahko dvojna, in sicer: primarna, kadar je v sliki čutiti navzočnost očesa, ki neposredno napotuje k osebi, ki je v sliki sicer ni videti — značilen primer je subjektivni travelling in uporaba kukal (od gledanja skozi okno, daljnogleda do kukanja skozi ključavnico itn.). In drugič, notranja okularizacija je sekundarna, kadar je subjektivnost pogleda zgrajena z montažo ali nakazana z off glasom: najbolj značilen primer je že omenjeni *point of view shot*, tj. kombinacija kadra z gledajočo osebo in kadra z objektom, prikazanim s točke, od koder ga oseba domnevno gleda. Posebna oblika notranje okularizacije je t.i. halucinirana okularizacija, ki se nanaša na mentalne podobe (sanje, privide, spomine). Ta oblika je bila lahko razpoznavna v klasičnem filmu, kjer jo je označevala hipna zameglitev ali zavalovanje podobe ali neka distorzija, kar je bil indic, da gre za spremembo nivoja v svetu diegeze. V modernem filmu pa ti indici izginejo, kar pomeni, da izgine razlikovanje med domnevno realnimi in domnevno imaginarnimi podobami ali pa je razlika določljiva le prek konteksta. V naratoloških izrazih pa to pomeni, da lahko halucinirana notranja okularizacija prejme katerokoli formo notranje ali ničelne okularizacije in je šele na ravni naracije oziroma fokalizacije mogoče ugotoviti, ali gre za halucinirano okularizacijo ali katero od drugih oblik okularizacije. — Ob teh dveh osnovnih tipih okularizacije, notranji in ničelni, obstaja še tretji — spektatorialna ali gledalčeva: ta nastopa takrat, kadar pozicija kamere ni identična poziciji osebe, pa vendar ne gre za ničelno okularizacijo, ker je njen kot na neki način zaznamovan — primeri: oseba je pokazana izza okna, mreže, rešetk ali pa se ji kamera spusti za hrbet v rahlo gornjem rakurzu; takšne pozicije kamere sugerirajo gledalcu neko informacijo, nekaj, kar oseba nujno ne ve (npr. da je nadzorovana ali ogrožena), zato je ta okularizacija pravzaprav mejna, meji na fokalizacijo.

Fokalizacija je vprašanje narativnega gledišča — v bistvu gre za to, ali je žarišče pripovedi zunaj osebe ali v njej. Tako se torej deli

najprej na zunanjo in notranjo. Učinek zunanje fokalizacije je ta, da gledalec ne ve ničesar o mislih in dejanjih osebe — tako npr. ne sliši podatka, ki ga dobi oseba od druge, ali pa neka oseba izvaja dejanja, ki jim gledalec ne pozna ne motiva ne cilja oziroma to spozna šele naknadno. Ta zunanja fokalizacija pa se ne veže nujno samo na ničelno okularizacijo, ampak lahko nastopi tudi v primeru primarne notranje okularizacije, denimo, v subjektivnem travellingu, ki ga ne spremlja off glas. Kadar pa ni nobenega disproporca med videnjem in vedenjem osebe ter videnjem in vedenjem gledalca, se reče, da pripoved ni fokalizirana, ničelna okularizacija pa je nična, ker ne daje nobene perceptive disparitete (se pravi, gledalec ne vidi ne več ne manj kot oseba). To je primer najnižje ravni filmske pripovedi, ko imamo čisto presojsnost naracije in monstracije, pripovedovanja in kazanja.

Notranja fokalizacija prevaja gledališče osebe kot pripovedovalca: najbolj čisti primer je tisti, kjer se pripoved v off glasu veže s primarno notranjo okularizacijo, kjer se torej s tem glasom veže pogled osebe, ki je sama odsotna. Vendar se notranja fokalizacija lahko veže tudi na ničelno okularizacijo, se pravi, pripovedovalec je v off glasu in hkrati v sliki.

Tretji tip fokalizacije je spektatorialna ali gledalčeva: njen učinek je ta, da gledalec ve več kot oseba, kar je doseženo npr. tako, da gledalec vidi neko dejanje, ki se pripravlja za hrbtom osebe, ali pa mu montaža priskrbi to presežno vednost. Ta tip fokalizacije je možen samo ob ničelni okularizaciji in napotuje k t.i. *temeljnemu naratorju*. Temeljna značilnost tega naratorja je, da ne more reči „jaz“, da se torej ne more subjektivizirati. Ta narator ne more reči „jaz“, ker ne govori oziroma „govori film“, če je mogoče tako reči, film kot dvojnost monstracije in naracije. Če se hoče ta narator subjektivizirati, se mora nujno utelesiti ali, z naratološkim izrazom, aktorizirati, tj. se predstaviti kot oseba, ki se izjavlja kot pripovedovalec. K temu se bom še vrnil, zdaj gre le za ta poudarek, da se ta brezimna, neosebna instanca, ki se ne more predstaviti, ampak lahko le predstavlja druge, v naratologiji imenuje temeljni narator ali, s starejšim Lafrayevim izrazom — „le grand imagier“, „veliki podobar“, da bi bila bolje poudarjena njegova neantropomorfna narava. Ta temeljni narator namreč ni avtor. Avtor, naj bo

to, denimo, režiser, je čisto lahko ustvaril filmski artefakt, toda naratologa zanima samo ta artefakt kot konstrukt, pripoved, ki je pripovedovana, ki ima nekega implicitnega naratorja brez lastnega imena, kakršnega je odkril Wayne C. Booth v literaturi.

Zgodovinski vir tega temeljnega filmskega naratorja, tega „grand imagier“, je t.i. komentator ali *lecturer* iz časov najzgodnejših filmskih predstav. Kino si ga je sposodil pri laterni magici. To je bil pravzaprav najprej kričač, ki je vabil ljudi na filmsko predstavo, med predstavo pa je postal nekakšen konferansje, ki je ne le posojal svoj glas nemim osebam na platnu, ampak je tudi komentiral prizore. Poznali so ga tako v Evropi in Ameriki kot na Japonskem, kjer se je imenoval benshi. Nastopal je v obdobju 1895—1910 in čeprav nikoli ni bil obvezna figura v vseh kinih, pa so bili zlasti po letu 1902 določeni filmi narejeni tako, da jih je bilo mogoče razumeti le z njegovo pomočjo. Filmi so namreč postali daljši, zgodbe bolj kompleksne, pri čemer so prostorski in časovni preskoki izvotlili luknjo v narativnem votku in pustili mesta za interpretacijo. Ponujali sta se dve rešitvi: zaupati vodenje pripovedi komentatorju ali pa uporabljati mednapise. To pa pomeni, da se je potreba po naratorju — dokler niso te vloge prevzele narativne sposobnosti montaže — uresničila s posredovanjem govora, bodisi v pisni (mednapisi) bodisi verbalni obliki (komentator). Mednapisi so se resda še pojavljali v montažnem filmu, toda v glavnem le zato, da so predstavili osebe ali prenašali njihove dialoge, medtem ko je sam potek pripovedi vodila montaža. Le-ta je torej postala notranji ekvivalent komentatorja, kar pomeni, da narator ni bil več zunaj slik, ampak je bil posrkan v same slike; in s tem ravno ni bil več viden, marveč je zaznamoval svojo navzočnost s samim načinom kazanja in urejanja slik. Tisti komentator iz zgodnjega obdobja nemega filma pa se je znova pojavil v zvočnem, in sicer prav kot komentatorski ali pripovedovalec glas.

Tak glas je npr. glas Philipa Marlowa v filmu Roberta Montgomeryja *Lady in the Lake* (Dama v jezeru), ki je hkrati eklatanten primer notranje fokalizacije, saj na njej v celoti temelji: se pravi, ves film je pripovedovan z gledališča osebe-pripovedovalca (to vlogo igra sam režiser) in to gledališče se vseskozi veže na primarno notranjo okularizacijo oziroma na t.i. „subjektivno kamero“. Toda ta skrajna oziroma dosledna subjektivizacija navsezadnje rezultira v paradoks: gre namreč za to, da se ta notranja fokalizacija z notranjo okularizacijo domala sprevrže v svoje nasprotje, se pravi, v zunajo fokalizacijo in ničelno okularizacijo, v skoraj objektivistično pripoved, in sicer zato, ker pripovedujoči ni viden kot pripovedovana oseba, tj. kot protagonist svoje pripovedi (v filmu se uvodoma pojavi Philip Marlow oziroma Robert Montgomery, ki se predstavi kot avtor pravkar napisane knjige; ta avtor zdaj namerava povedati, kako je od detektiva postal pisatelj in pozove gledalca z „you better watch“, da prisostvuje njegovi naraciji, v kateri je glavni junak, se pravi, da je pripovedujoči hkrati pripovedovana oseba). Omenjena sprevrnitev iz notranje fokalizacije in okularizacije v zunanjo oziroma ničelno bi bila popolna, če se pripovedovana oseba ne bi dala prepoznati prek občasnih odsevov v ogledalu, dima cigarete, ki jo kadi, posega roke iz zunanosti polja ali prek pogledov drugih oseb. Toda te parcialne predstavitve so premalo za gledalčevo sekundarno identifikacijo, tj. identifikacijo z osebo, ki je za kriminalko nujna. Prav tako pa je oslABLJENA in skoraj nična gledalčeva fokalizacija, tj. tista, ki je delo temeljnega naratorja in ki priskrbi gledalcu neko presežno vednost nad osebo: oslABLJENA in skoraj nična je zato, ker se pripovedujoči sicer občasno najavlja kot tisti, ki ve več kot pripovedovana oseba in to svojo presežno vednost tudi sporoči gledalcu, toda to pomeni, da je tudi distribucija vednosti med osebo in gledalca samo verbalizirana, medtem ko je v filmu, še posebej kriminalki, praviloma organizirana z montažo oziroma s temeljnim naratorjem, ki vlada tako monstraciji kot naraciji.

Ta temeljni narator torej „govori film“, toda za razliko od skripturalnega ne more reči „jaz“ oziroma lahko to reče le tako, da se utelesi, torej prek osebe, ki se izjavlja kot pripovedovalec. Ta personificirani pripovedovalec je od temeljnega naratorja delegirani pripovedovalec, ki mu je „le grand imagier“ odstopil le besedo, torej le en kanal govora, medtem ko sam ostaja ilokucijski izvir vseh podob in šumov, ki obkrožajo diskurz delegiranega pripove-



Dvorišne okno, režija Alfred Hitchcock

dovalca. To se pravi, ko ta pripovedovalec govori o svojih spominih ali pripoveduje neko svojo zgodbo, sama uprizoritev teh spominov in te zgodbe pač ni njegovo delo. In v tem je pomembna razlika med filmsko in skripturalno pripovedjo: kadar v slednji implicitni narator prepusti pripoved neki osebi, le-ta zasede vso pripovedovalsko mesto, medtem ko v filmski pripovedi ta nadomestitev ni popolna: delegirani pripovedovalec ima dostop le do verbalne pripovedi, medtem ko ga temeljni narator lahko ne le pokaže v tej njegovi dejavnosti naracije, ampak pripoveduje tudi o dogodkih, ki jim oni ni bil priča.

Ta razmik med delegiranim, verbalnim pripovedovalcem in temeljnim filmskim naratorjem med drugim tudi omogoča, da je lahko ta pripovedovalec že mrtev, ko pripoveduje svojo zgodbo.

Zgleden primer je seveda **Sunset Boulevard** Billyja Wilderja: v prvem kadru se v splošnem planu pokaže cesta, po kateri drvijo avtomobili; Holdenov off glas pove, da je to Sunset Boulevard, da je ura pet zjutraj in da po tej cesti hiti oddelek za umore; o zadevi bodo poročali časopisi, ker je vanjo vpletena neka hollywoodska zvezda; v drugem kadru policaji hitijo proti vili, na levi se v daljnem planu vidi bazen in v njem plavajoče truplo; off glas nadaljuje, da bodo zgodbo gotovo obdelali hollywoodski kolumnisti, pripovedujoči pa lahko posreduje dejstva, pove čisto resnico; tedaj nastopi tretji kader, ki razkrije pogled iz vode, iz globine bazena, ob katerem stojijo fotografi in se s svojimi aparati sklanjajo nad rob bazena, v katerem plava truplo. — Odločilen je seveda ta tretji kader. Ta scenarist, ki ga igra William Holden in ki se kot pripovedovalec oglašča v off glasu, sicer pove, da je edini, ki pozna dejstva, ki pozna resnico tega dogodka, umora, toda s tem se samo najavi kot priča in avtorizira kot tisti, ki lahko pripoveduje o dogodku. Ta kader pa dokazuje, da le ni samo priča, ampak prav to truplo. Dokaz je ravno prav dvoumen: čeprav je truplo bližje kameri kot fotografi, ki so dobro vidni, pa iz globine vode ni mogoče razločiti njegovega obraza — to ni mogoče predvsem zato, ker bi ga potem takoj prepoznali kot scenaristovega, ko le-ta v naslednjem prizoru preneha biti akuzmatično bitje in se pokaže v sliki. Tak prijem, namreč če bi se pokazal mrličev obraz, bi pripoved seveda takoj sprevrgel v

absurd in jo enostavno onemogočil takšno kot je. Obraz torej mora ostati skrit, zavrt v mrak in obrnjen v temačno globino, od koder gleda kamera. To pa seveda ni nikakršna ničelna okularizacija oziroma je to le kot pogled iz niča, izpod trupla, pogled, ki je kakor odblesek mrtvih oči, torej neke vrste subjektivni pogled mrliča. In ta pogled je hkrati odgovor na besede, ki jih izreče off glas — namreč da pozna resnico umora: odgovor je v tem, da temu glasu brez telesa nakaže kraj, od koder se izreka.

ZDENKO VRDLOVEC

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI
VAŠA AVTOCESTA V HOLLYWOOD
IZSTRELIŠČE ZA VSE DRUGE
FILMSKE GALAKSIJE



ženske, ravno „večna ženska“, omadeževani angel v svoji strukturalni vlogi Drugega, razgrinja nemoč patriarhalne moškosti.

IV

Sirkov film *The Tarnished Angels* je bil posnet po romanu Williama Faulknerja *Pylon*, po katerem povzema zgodbo z nekaj modifikacijami, predvsem pa osnovne poteze ženskega karakterja. Ne skuša pa imitirati značilnega Faulknerjevega stila, njegove izumetničene, nabuhle diktije, polne eliptičnih figur in metafor, ki pričajo predvsem o avtorjevem užitku v pisanju, za katerega si je najbrž sam domišljal, da predstavlja jezikovno virtuoznost, o čemer je sicer prepričan vsaj del literarnih kritikov. Film namreč izpelje konsekvenco, ki je ni bilo mogoče izdelati v okviru pisateljevega subjektiviranega narativnega postopka, ki svoje junake upodobi kot marginalce, norce ali vsaj obsedence. Film ne zapada norosti fikcije romana, ampak to relacijo obrne: norost pripíše „družbi“, objektivnemu dogajanju. V eni in verjetno najpomembnejši točki pa se film in roman spajata. Če je Faulkner sicer po svojih največjih romanih, ki so mu prinesli tudi Nobelovo nagrado, znan kot literarni raziskovalec rasne razlike kot jedra konfliktov, ki poganjajo dogajanje, pa v tem drobnejšem delu mora vso konfliktno vlogo odigrati neka druga temeljna razlika. Govorimo kajpak o seksualni razliki, ki težo konfliktnosti seveda zvrča na žensko.

Tarnished Angels je v vseh pogledih popolno filmsko delo. Potek zgodbe, ilustracije atmosfere z ozadjem neworleanskega karnevala, upodobitev karakterjev v njihovem nastajanju skozi dogajanje, ovekovečenost *imageov* 20. stoletja, narativni ritem s stopnjevanjem suspenza in kontrapunktalnimi zastoji, sovpadajo v virtuoznem Sirkovem stilu, ki v njegovih specifični brechtovski maniri, brez pretiranega psihologiziranja, od zunaj slika prekipevanje emocij. Zgodba romana in filma se vrti okoli letalca Rogerja Shumana (v filmu ga igra Robert Stack), junaka iz prve svetovne vojne, ki nastopa na bizarnih dirkah letal okoli stebrov (*pylons*), ki označujejo zračno dirkalno progo. S Shumanom sta še njegova žena Laverne (Dorothy Malone) in mehanik Jiggs (Jack Carson). Novinar Burke Davlin (Rock Hudson) se seznanja s to skupino s pomočjo Laverninega sina Jacka, ki ga sreča v trenutku, ko ga zajedljivo oklepa zbada z vprašanji o tem, kdo da je pravzaprav njegov oče — Roger ali Jiggs? Burke, ki hoče o Shumanu napisati reportažo (navzlic nasprotovanju svojega urednika), se še bolj zbliža s to čudaško družino tako, da ji odstopi svoje stanovanje. Ko Shuman po trku v zraku izgubi letalo, je njegovo sodelovanje v naslednjem tekmovanju vprašljivo. Toda bogati Matt Ord, ki ne skriva zanimanja za Laverne, ima pokvarjeno letalo, ki ga Jiggs usposobi v šestnajstih urah. Shumanu je toliko do tega, da bi tekmoval, da pošlje Laverne k Ordu, da bi izprosila letalo, čeprav mu je jasno, za kakšno ceno bo Ord pripravljen letalo odstopiti. Vendar pa zgroženi Davlin reši Laverne pred ponižujočo nalogo in namesto nje (z „žgečkanjem Ordovega ega“) izprosi letalo za Shumana. Letemu pa se Laverne maščuje tako, da se dela, kot da je ona izprosila letalo. Šele pred začetkom dirke pove Shumanu resnico. V dirki za nagrado 500 dolarjev, s katero naj bi poskrbel za družino in opustil letenje (kot v izbruhu emocij objlubi pred poletom), se Shuman ubije. Obupani Laverne ostane izbira med bogastvom Matta Orda in ljubeznijo Burka Davlina, ki končno le uredi, da se Laverne odvrne od Orda. Omenimo le nekaj vidikov filmske obdelave te zgodbe (v kateri je sicer še vrsta stranskih dogajanj in oseb).

V prvem daljšem dialogu med Burkeom in Laverne v njegovem stanovanju sta udeleženca dialoga v temni sobi razporejena podobno kot v psihoanalitski ordinaciji. Laverne v kombinaciji leži na zofi in razkriva svojo travmatično zgodbo Burku, ki je zleknjen v naslanjaču tako, da je obrnjen rahlo vstran. Pred začetkom retrospektive, v kateri se Laverne spominja, kako sta Roger in Jiggs kockala za to, kdo se bo z njo poročil, se kamera približa pripovedujoči Laverne, ki govori v značilni diktiji za tovrstne prizore v vseh Sirkovih filmih. Kamera zajema njen odprti dekolte. S kontrastno osvetlitvijo tega črno-belega posnetka je vzpostavljena zveza med travmatičnim dogodkom, v katerem je Laverne iz ljubece postajala mati (ki jo je pač treba poročiti) in pojavnostjo ženske, ki je aranžirana tako, da nas prepričuje v njeno čutnost, njeno žensko željo. Travmatičnost je prav in tam, da je v tem pogledu Laverne — če smo malce patetični — oropana za svoje človeško dostojanstvo. Tisto, s čimer Laverne služi Rogerju, je njen *sex-appeal*, uporaben za dekoracijo njegovih letalskih nastopov. V romanu je ta poanta izrečena tako: „Nosila je krilo; odločili so se, da njene razgaljene noge ne bodo samo adut, ampak da spriči krila nihče ne bo dvomil, da je ženska . . .“ Sirk je karakter Rogerja Shumana dovolj nedvoumno izdelal tako, da je jasno, da je v njegovi konstituiranosti obsesivna ljubezen do letenja nadomestitev izgubljenega objekta seksualne želje. Poteza moškega šovinizma (bolje kot če bi rekli patriarhalnosti) pri Rogerju se realizira v jemanju ženske kot objekta posedovanja, ne kot subjekta želje. (kar pa

bi bilo kajpak samodestruktivno ravnanje za moškega, kot vemo iz melodrame nasploh).

Sex-appealna sekvenca Laverninega skoka s padalom (v romanu je ta prizor bolj lasciven, ker Laverne nima hlač . . .) je ostala kot *image* in je tudi bila nešteto krat ponovljena v reklamah. Prizor skoka s padalom, v katerem zračni piš Laverne visoko odpihuje krilo, lahko razumemo kot kritiko prizora iz *Seven Years Itch* B. Wilderja (ki je bil posnet dve leti pred Sirkovim filmom), v katerem Marilyn Monroe piš iz podzemске železnice krilo odpihuje. V nasprotju s slednjim prizorom, kjer se ženska nastavlja indiskretnemu vetrcu, je prizor z D. Malone poln skoraj tragičnega pomena: ženska pač pada (spet smo pri sintagmi „padla ženska“) in pri tem je vsa seksualna — a ne kot objekt *ustrezne* želje, marveč le še kot objekt civilizacijskega voyeurizma.

Filmu oskrbuje specifično atmosfero ozadje karnevala, na katerega Sirk nenehno opozarja z uvrščanjem karnevalskih sprevodov med dialoške sekvence. S karnevalskimi prizori dogajanja zdaj ilustrira, zdaj z vdorom norih mask vanj poudarja nekakšno vseprisotnost norosti. Karneval potemtakem v funkciji konteksta dogajanja reprezentira družbo, ki individualnemu zarisuje polje njegovega gibanja. S ponazoritvijo „družbe“ kot karnevala, ki nado-mešča siceršnjo prisotnost moralnih prepovedi, potlačitvenih impulzov, ali tudi strukturo, ki subjektivnost žene v narcistično nevrozo, je Sirk potemtakem prignal do roba možnosti melodramske družbene kritike, ki je s svojim sublimnim učinkom na ideologijo prav v tistih njenih vzliščih individualno-družbenega, ki proizvajajo strukturo nezavednega, lahko daleč učinkovitejša od npr. direktne politične angažiranosti, ki je tako ali tako vedno datirana. To učinkovanje razpršene družbene kritike v melodrami (ki torej gledalca „ozavešča“ o paradokskih, skritih v ideološki samoumevnosti, ki povnanja protislovja vsakdanjosti ali vsaj karikira „absolutno“ moč morale itn.), ki ga je mogoče dešifrirati z ustrezno analizo, je še toliko dragocenejša, ker funkcionira prav tako kot ideologija, ki je „neopazna“ prav na tistih mestih, kjer je najbolj dejavna.

Poglejmo še enega izmed značilnih kadrov. V sceni bližnjega srečanja med Laverne in Burkom v *offu* poteka karnevalsko norenje. Prav v trenutku, ko se začne njun poljub, pa se z indiskretno nasilnostjo odprejo vrata, vdre prestrašujoči hrup, na vratih pa se z blaznim krohotom prikaže maska smrti. Tu kajpak ne kaže iskati samo opozorilo na „večno“ nasprotje *eros-tanathos*, ampak prav funkcioniranje te „večnosti“ v konkretnih formah družbenega nasilja (torej ideološkega pritiska) nad individualnim — nagon po smrti ni nikakršna „pred-družbena“ temna sila, je proizvod kulture, ki skozi ideološke mehanizme (v procesih socializacije, vzgoje, formiranje subjektivnosti . . .) proizvaja samodestruktivnost subjekta. Le-ta je potemtakem inherentna subjektu že v njegovem pojmu. V maski smrti in ključnem trenutku je torej treba videti *izraz* grobega zunanega prikazovanja nezavednega v subjektivnem, ki se z vsakim poskusom prepustitve svojim „pravim“ nagibom hkrati v grozi sooča s samim seboj (to je pač tisto „drugo sebstva“, če naj si spet pomagamo s Heglom). Med scene v Sirkovi izdiferencirani naraciji, ki prestopajo mejo med golim „pripovedovanjem zgodbe“ in poudarjanjem simbolnih momentov, najdemo npr. tudi kratek posnetek med dvema sekvencama, ki stoji sam zase, kot presežni komentar. Gre za posnetek refleksa v krivem ogledalu, popačeno sliko realnega objekta, ki ga lahko razumemo kot njegovo „pravo sliko“ (kot simbolno deformirano s prozorno nerazvidnostjo) — popačena podoba je „resnica“ objektivnega, ki je lahko dano samo v funkciji pogleda — tu pač s sredstvom, kakršno je objektiv kamere. Da je objektiv kamere pravzaprav materializacija kantovske transcendentalne zavesti, najbrž ni treba posebej dokazovati.

QUASI UNA SCORDATURA

Prislovi so besedne vrste lažno koncizne literarne imaginacije, čas pa vselej tisto, kar prežema sleherni količkaj resno filmsko zvedavost. Za pianista pravim, če sem literat, da „je malokdaj igral trezen“, film pa si mora med prenašanjem taistega „malokdaj“ iz čutno prozorne vloge v čutno nazorno že na vmesni ravni, v scenariju, vzeti neki posebni, predfilmski čas in z vso odvečno gesto razočaranega bralca pianistu iz zgodbe obrniti kožo. Če je na neki stopnji svojega razvoja, recimo ji umetniška, v takšnih primerih prislovu „malokdaj“ (namreč „trezen“) namenil kadre in kadre dodatkov o razkrojevalnem postopku obrata, torej bergmanovsko določeval stopnjo in resnico tistega nasprotnega „velikokrat pian“, si je v novem svetu domislil linčevske (pri tem mislim tako na Davida Lyncha kakor na linč) metode, kam s takšnimi prizori: zle-sti subjektu in prislovu pod kožo in z mučnim sedanjkom prikazati stanje jeter med treznim igranjem in drugače. Kakor koli že, kar je v knjigah povedano med vrsticami, in prislovi niso povedani le med vrsticami, marveč celo med besedami, mora film vzeti dobesedno, če si je izbral pot tiste nerešljive težave, ki ji pravimo filmizacija. Prislovi so del vaje v literarnem slogu, in če je režiserju količkaj do lastnega sloga, si mora nekeje odtrgati čas zanje. Pri tako imenovanih lažjih literarnih žanrih je njihova raba že prilagojena filmski, prislov je v okras dialogom ali kvečjemu izraz skrajne pripovedniške nuje. Drugod vedno visi s filma ta odvečni slogovni štrcelj, bodisi tako, da se režiserju vidi, kje je mislil na prislov, bodisi tako, da ta banalizirani, prevlečeni in zgrešeni ud transformacije iz ene umetnostne prakse v drugo zaigra nemoč preskoka in prizna spödletelost zvestega posnetka. V filmu pa se skriva še ena možnost, zaenkrat sicer le teoretična, da se odvečna besedna vrsta, prislov, sooči z najnostnim elementom časa. Preden si privoči takšno reševalno poenotenje, preden se prepusti temu bistvu fikcije, pa mora že vsebovati osnovni pogoj nastavljenega pasti — prislov mora biti za kaj takšnega časoven. Na normativni ravni se zdi, da je bil tudi prislov iz našega prvega primera časoven, a se kaže za plodno nadaljevanje zavarovanja z besedami, katere je neki judovski antropolog, po naključju pisatelj, položil v razmislek nekemu Hendersonu, kralju dežja, ko se je mudil v domači knjižnici: „grehi se nam odpuščajo nenehno in pravičnost ni pogoj za to“. Časovni prislov *nenehno* iz tega citata nas podobno kakor omenjeni *malokdaj* ne more filmsko vznemiriti, saj je vezni člen med naravnim časom (kjer mu je zaupano mesto tragičnega vselej življenjske usode), literarnim časom, če seveda količkaj da na simultanim, in filmskim časom, kateremu pa se pogled tako ali tako zaupa le z zavestjo o sedanjku. Nenehno se namreč kaj dogaja, od fikcije in njenih protagonistov pa ni odvisno nič drugega kakor to, ali se dogajajoče tudi zgodi.

Trk prislovov s časom se usodno, torej zgledno filmsko, zaplete, če nam pride na misel ena mogočih udeleženih besed, beseda *pravkar*. Prijatelj Bogdan Gradišnik in knjige so me poučili, da se je v slovenščini razlezla iz natančne, nadrobne in čezvse knjižne rabe v gmoto običajnih časovnih razsežnosti. Ker se je to dogodilo nekako sredi 60. let, zdaj nimamo druge, kakor da jo pripišemo velikemu vdoru zahodnjaške omike na Slovensko. Gre za to, da so Slovenci njega dni očitno brali knjige in se v njih dobesedno učili tudi knjižnega besedorabja. Še *Pravopis* 1962 vam pravi, da je tisto, kar je *pravkar* storjeno, mogoče le v preteklem času; s časom, ko je bil naš svet na tekočem s hollywoodsko proizvodnjo tudi v kinematografskem smislu in ne le v teoretskem, pa se je nativni govorec naučil pojmovanja filmskega časa. Če že ni mogel vsiliti navdušenja realsozialistični šolski upravi in ji trumoma razglasiti želje po znanju filmskega jezika, je to storil vsaj konspirativno, s tem da je filmskemu jeziku približal svojo slovnico. Bolj ko so ljudje v 60. letih gledali filme, bolj so govorili *pravkar* za vse tri različice: *pravkar sem videl*, *pravkar vidim* in *pravkar bom videl*. Če je bil ta časovni prislov nekaj zatrta, zakrknjena, nepregibna, slovenska varianta dovršenega sedanjika, *present perfect*, se je zdaj Slovenec lahko naredil Angleža in z eno samo besedo povzel navidezno triedinost filmskih časov. Skratka z ničemer ni bilo mogoče lepše ponazoriti filmske nenehne sedanjosti kakor s samo besedo, ki ji je v preteklosti manjkalo le drobce filmske fikcije, da bi se lahko primaknila k tvornejšemu času. To je bilo očitno znano tudi uredniškemu kolegiju *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*, saj je ra-

bo vseh treh časov, v katerih se lahko giblje *pravkar*, sprejel in dovolil prav tistega leta, ko je nastal film **Vmittev v prihodnost**.

Kaj pa ponazarja ta časovni prislov v času, ko mu je pravila določevala knjiga? Ali drugače: iz katere knjige se je vrhovni Gledalec v splošnem lahko priučil dovršno sedanje, normirane rabe tipično filmskega prislova. Vrhovni Gledalec je bralec dveh knjig. Če si odmislimo Slovenca, je bil to v procesu filmske udeležbe lahko le kdor je bil nepregiben kakor prislov, pa obenem trkal na časovno pogojenost. Edini gledalec, ki je moral kdaj koli za kino poznati dve knjigi, dva teksta, če smo natančni, sploh ni bil gledalec, saj mu je moral spričo posebne naloge pogled tako rekoč „*pravkar*“ zdrsniti s platna, da je omogočil filmu predstavnost. Poznati je moral črko mednapisa, uzakonitve svoje lastne ideje o gledanjem in se podrediti literaturi materializirane spremljave filma. Če že ni težko uganiti, da gre za pianista v nemem kinu, je težko vsaj dokazati, zakaj je bil vrhovni Gledalec prav on, subjektivacija toliko omenjenega prislova *pravkar*, gonilo narativizacije in upravljalno nemosti filma.

Pianistovega poklica v kinu ne opredeljuje kaka zgodovinska naloga, ki bi bila vladala med letoma 1913 in 1928, prav tako bi bilo banalno, ko bi govorili o tem, da je bil kino pribežališče manj nadarjenih. To je veljalo za Evropo, pa še tod le na ravni empirične enodnevnic. Prav narobe, v tehnično-metričnem smislu je čakala pianista v kinu celo še ena „časovna iniciacija“ več kakor navadnega pianista z odra. Če sta se nekako ujemala glede časa, ki ga je vsekakor bolj ali manj treba prepustiti šolanju, če sta oba poznala čas, ki povzema toleranco določevanja tempa, čas pod platnom pozna zagotovo le pianist v kinu. Po navadi mu rečejo, temu času, obrtno preigravanje, seveda pa bi ne imelo smisla nadaljevati, ko bi ne zagotovili, da so šele v njem zametki prave umetnikove reakcije. Sploh pa, zakaj bi se slepili z navedki deskripcije; zdaj, ko smo se opredelili do časovnih razmerij skrivnostne osebe, bi jo lahko pravzaprav definirali. Razkrije nam jo težava z naslovom in tvarino neke knjige.

Anthony Burgess je pisatelj, ki je skladatelj, zato ni nič čudnega, da je vsa njegova literatura obsedena z incestuozno menjavo glasbe in ljubezni, da ne rečemo glasbe z ljubeznijo. V izdelku **The Pianoplayer** iz leta 1986 je to prav indikativno, saj glasbo naposled povzame z usodo lastnega očeta, v resnici vaudevillskega, salonskega, tekmovalniškega in tudi kinematografskega pianista, sebe pa zilirira in prespolovi v žensko. Lepše povedano, če je bil Burgess že tako ali tako ženski sin tega pianista iz realnosti, je tokrat v fikciji njegova ženska hči. Kar nas mora v tem romanu pretresti za zdaj, pa nas seveda težko — zaradi obče znane in obče veljavne norme, ki jo nosi — je njegov naslov. Ellen Henshaw oziroma Anthony Burgess že na začetku pove, da si njen oziroma njegov oče ni pravil pianist, temveč igralec na klavir; natančneje: ne pianist, temveč igralec na pianino (govor je o kinu!), pianoplayer. Prijatelji so ga poučevali, da mora korena besede rabiti in pisati narazen, toda ne. V knjigi piše: „*In the pub, in the cinema, at the end of the pier in Blackpool he was always the pianoplayer. No applause for my dad. He was not Schnabel or Rubinstein or Horowitz or his own great grandson. He was the pianoplayer.*“ Zdi se, da to podarjanje besede, ki kljub temu ni tako različna od ustaljene, da bi nas moglo pretresti, kar kliče po razrešitvi v nekem slepem poglavju glasbene zgodovine. Ta si namreč ne najde odgovora — še trudi se ne za to — kako to, da je sploh prišlo do eliptične rabe klavir, pianino, ko pa so začetki ceha poznali natančne izraze tipa *klavikord*, *piano e forte*, *Hammerklavier*, *gravicembalo col piano e forte* ipd. Zato je treba poklic *pianoplayer* razumeti, brati in prevajati v kontekstu manjkajočega koščka zgodovine. Ni se več treba vprašati, kam so zginili tisti poudarjajoči, težki, glasni pridevniki, ki so označevali dvopolnost klavirja, tiste naprave, ki lahko igra tiho ali glasno, odvisno od udarca, marveč si je treba priti na jasno, da zgodovini klavirske igre ustreza kot opravičilo za redukcijo v enoznačnost piana, pianina, klavirja eno samo obdobje, čas, v katerem je ta naprava z vso svojo bučnostjo zares ustvarjala piano, tihost. Če ji v glasbeni zgodovini niso našli objekta tišine, ji ga moramo v filmski. Zato so *pianoplayer*s tisti ljudje, ki so dejavni v pianu, tisti, ki njih potrebuje nema slika, da jo z vso potrebno glasnostjo ohrani vsaj tiho, tisti, ki se tej sliki brez sramu pred ocenjeval-

ci zvokovnih kakovosti tiho in skromno pridružijo. So ustvarjalci piana, posebnega dela filmske tišine.

Piano ustvari arhaični trk že večkrat omenjenega *pravkar* s filmskim časom, piano nastane pri pobešenem pogledu s platna na klaviaturo. Pianist se ne sramuje zvoka, sramuje s slike, njegov zvok je popolnoma odveč, pa vendar mora ponj — po nekem *pravkar* v sliko, da bi ta lahko ostala del pogleda drugega. Kadar se sam film, kateri koli film, loti obravnave tega protislovnega položaja, to stori z nekakšnim faznim civilizacijskim premikom. Kar je pod nemim platnom igranje, je v takšnem filmu pisanje, film se mora, v primeru, ko ustvarja tako imenovani paradoks pianistove zamude, pretvarjati, da ni nikoli poznal pianistov v nemem kinu. Kdo nam v nekem relativno nedavnem filmu pokaže zelo eksplicitno, da bi bil izvrsten pianist v kinu, a se mora zaradi natančnosti pogleda, ki mu je v filmu podrejeno vse, predajati virtuoznosti pisave? Ja Salieri, ko mora v *Amadéju* v tisti sekvenci reševanja, kar se rešiti da iz *Requiema*, boljše povedano iz Mozartove glave, zapisovati narekovane note. V svoji funkcijski zamenjavi, ko mu funkcija nadzornika nad smrtjo nadomesti užitek plačanega glasbenika v kinu, je sam povzetek tistega bednega položaja, v kakršnem se zaloti pianist, kadar mora spremljati film *à prima vista*, torej ne da bi ga poprej kdaj koli videl. Če si zdaj dovolimo ekskurz k Burgessu: tam je zapisan dokaz, da je strah, ki bi ga utegnil imeti pianist pred *prima vista* igranjem v kinu, popolnoma odveč iz nekega banalnega vzroka — zgodovinsko se je glasbeniška oseba v kinu pojavila dovolj zgodaj, ko je film fasciniral še kot tak, torej je bilo mogoče igrati na karto, da tudi vsi gledalci gledajo film prvič in nihče ne bo pazil na glasbo. To seveda ni moglo biti prepričljivo, ker film tudi v dvajsetih letih ni bil samo film, marveč poskus neke predstave z najavo, tednikom in ponekod himno. Ko je oče pianist v *Pianoplayers* nekega dne zbolel, je prosil hčer, naj ga gre zamenjati. Poprej jo je naučil nekaj osnovnih prijemov, ni je pa naučil osnovnega pravila. Ko je rekel, da bo prišel v mesto neki *Metropolis* nekega Fritza Langa, je nenadoma vedel povedati vse o filmu, katerega sploh še ni videl, prav nobenega napotka pa ni dal hčeri v zvezi s celotnim korpusom dogodkov, ki jo poleg filma čakajo v dvorani. Ko se je ta s pianističnim znanjem posebnega tipa, ki vsekakor ni presegalo znanja po prvem letniku glasbene šole, lotila spremljave reklam, ni bilo težav, tudi skoz Langa se je prebila brez korenitih modulacij, tako da se je sami zdelo čudno, ker ni na sebi začutila nobenega pogleda.

Kakor da bi pianisti v kinu ne prejimali pogledov gledalca skoz platno, kakor da bi gledalci ves čas že ne nasedali temu, da so dobri režiserji v gradacijah in degradacijah filma že predstavljali občega pianista, ves spekter krdeja med najslabšim in najboljšim, kakor da bi gledalci sploh še morali kaj misliti na pianista! Dovolj je bilo, da so ga slišali, potrdilo, da res dela, so nahajali v glasbeni shemi vidnega. Nič čudnega torej, da je Ellen Henshaw odpovedala prav pod konec projekcije, med neko statiko, pred fotografijo, tam, kjer bi morala s slišnim povzeti nepremičnost vidnega, tam, kjer je na platnu nenadoma zazijala podoba njene lastne bedne kreacije iz časa spremljave Langa, njen monolit ene same tonalnosti, samopovrnitev zlagane zvokovne pestrosti, ko je obrat enega in istega akorda simuliral celo vrsto suspenzov in obratov. Na fotografiji navidezno seveda ni bila ona, tja jo je spravil samo kinematografski zrcalni sistem, še več, bila je edina, ki ji je bilo kakor koli pomembno, da je na velikanskem platnu nad seboj uzrla obličje kralja Jurija V. Zdi se, da je občinstvo reagiralo, kakor da bi zagledalo njo: ni namreč znala not za himno svoje države; in tudi in odlomka v romanu, kjer bi se bolje ne svetlikale besede iz podnaslova kakor tod, v tem mučnem položaju. Tod se razkrije bistvo vseh šovinizmov: ko res delaš narobe, te vsi pustijo pri miru, ko pa hočeš pošteno priznati neznanje, ti očitajo trenutno slabost. Podnaslov pravi: *Žensko telo je klaviatura, če bi le moški poznali note* . . . To utelešenje tipk, nerabnih tipk, ki so ležale pod njo, deklici tedaj preusmeri življenje. Iz nadaljevanja je razvidno, da je začutila smisel tega podnaslova in si rekla: torej ni druge, kakor da sama spoznam klaviaturo in jo povzamem skoz moškega. Kajpak ni treba poudarjati, da ni postala pianistka. Od vnanjih dogodkov, ki zlijejo tezo o klaviaturi z nemim srepenjem v obličje angleškega kralja, velja zato omeniti, da je deklica dobila prvo mēnstruacijo na ti-

sti dan, ko se je začel propad nemega kina. Sicer se pa vrnimo k Salieriju in Mozartu. Njun dvoboj ni drugega kakor fiktivna prikazen pianistove muke, prenos kosti fikcije iz Burgessa na platno. Vse se dogaja v skopičnem jedru, zato odpade prejšnja težava, nespornost gledalca s pianistom, z onim, ki mora *pravkar* slediti filmu. Salierijeva objektivacija zavisti iz nadarjenega Mozarta skoz zločinsko priložnost v zatrto slabo vest po nareku pisanega *Requiema*, pisanega v dobro zgodovini, je subjektivacija pianistove logike: ja, ker moram spregledati podobo na platnu, tisto, kar *pravkar* zginja, mi mora biti harmonija v hipu jasna, vzeti moram najbližjo in najlažjo akordično materijo, na kontrapunkt pa kakor da nimam časa misliti, še več, kontrapunkt je sam zdrs kadra, je tista neizprosna časovna konstanta, ki mi še nudi čas, da pripravim novo harmonijo oziroma obrnem eno in isto. Pianist pod platnom mora biti teoretik, dovolj je in preveč, če pozna trik z osnovnimi modulacijami, pa je vse tisto, kar veže harmonije, sam čas, katerega usklajuje s filmskim časom, že kontrapunkt. Kolikokrat se še danes, če ste perverzni in med projekcijo nemega filma namenite vso naklonjenost pianistu, pripeti, da pianist občepi na repetiranju enega in istega motiva lastne inventivne skromnosti, ker je tako rekoč *pravkar* minil čas za pozitivno identifikacijo s kadrom. Isto se zgodi Salieriju, Mozart mu mora ustaviti film, nenehno mu mora ponavljati linije vodnice po posameznih glasovih, harmonija je edini pravi objekt, ki ga Salieri drži ves čas v glavi. Histerično ponavljanje kontrapunktičnih zamisli je pri Formanu enako eni enoti kadra, diegetsko rečeno torej velja, da se je moral Salieri poučiti o optimumu hitrosti rokopisa, kar pa mu ne pomaga: kakor nemi film ni upošteval pianistove spretnosti in je razvijal svojo tezo v filmski maniri naprej, tako Mozartu ni mar Salierijeve spretnosti in dokazuje bistrice svoje glasbene volje. iz tega sledi vsaj dvoje: prvič, da je bil Mozart očitno res pred svojim časom, če je lahko nekoga postavil pred identifikatorno prikazen pianista v kinu, in drugič, da pianist v kontekstu takšne prakse nima kaj iskati ne v filmski logiki ne v glasbeni. To, da gleda, še ni dokaz, da vidi film, sploh pa ga pretrese vsak rez, pri vsakem rezu se odzove s harmonijo; to, da se zateka h kopičenju lažnih harmonij, ne dokazuje njegovega glasbenega početja, harmonije je dovolj celo v fikciji. Prevaro je razvozlala celo junakinja Burgessovega romana in se odpravila harmonijo ženske tipke in moške roke iskat ven iz kina.

Drugi pianisti so ostajali v neskončnem krogu samoprevar. V besedanjaku trde proletkultovske šole dialektike bi lahko rekli, da so zauपालi fiktivnosti svoje želje, po kateri bi radi igrali v času kadra



Pekionska pomaranča, režija Stanley Kubrick

čas svojega motiva, a je bila njihova igra vedno le trhli skelet tiste- ga, kar bi naj bilo fenomen. In če smo že porabili takšne revolucio- narje, naj nam pomagajo težavo razrešiti drugačni. Za to pa kaže mahoma zanemariti film kot subtilno vsoto poganjkov fikcije in dobiti v misli le njegovo skrajno površino; produkt te mentalne ze- lene mreže naj bo sama meteorološka vplivnost, tisto, kar ostane od filma, če mu vzamemo vse, razen dobro razvitega in osvetljene- ga traku. Vsaj tako grobi moramo torej biti, kakor je bil nekoč Ber- tolt Brecht s Hannsom Eislerjem. Kakor znano, je Eisler svojemu deležu tistega dela, ki sta ga z Adornom pisala s štipendijo Rocke- fellerjevega sklada za New School for Social Research in ki mu pravimo *Composing for the Films*, dodal neko skladbo s poetič- nim naslovom *Fünfzehn Arten Regen zu beschreiben*. Enciklope- dično znanje nas pomirja, češ da gre kratko malo za dodekafon- sko temo in 14 dodekafonskih variacij, ki jih je Eisler leta 1942 spi- sal za četrti film Jorisa Ivensa. Naslov mu je bilo **Regen**, nastal pa je leta 1929. Režiser je za to ljubeznivo skladateljevo naklonjenost, sicer posvečeno 70. rojstnemu dnevu Arnolda Schönberga, zvedel šele po Eislerjevi smrti. Enciklopedični podatki so očitno resda materializirano pomirilo intelektualnih slabih vesti, toda njihovo neproblematičnost večkrat zamajajo dnevniški zapiski. Bertolt Brecht je 20. aprila 1942 v svoj dnevnik, tako imenovano *Delovno knjigo* v nekem oklepaju zapisal, da je Eisler vrgel iz sebe muziko kot reakcijo na neki star film, za katerega se zdi, da v njem dežuje, v resnici pa je le močno opraskan. Kar je dež, so v resnici praske. (Brecht se je šel besedno igrati.) Že to bi zadoščalo za kako interpre- tacijsko, kam se dejansko more usmerjati glasbenikov pogled v ki- nu, toda prelistajmo po Brechtovi knjigi še štiri dni naprej! Štiriin- dvajsetega aprila 1942 piše takole: „Pri Adornu poslušal Eislerjeve plošče z *Deževno liriko* (oziroma *Liriko prask*). Zelo je lepa, vsebuje nekaj kakor kitajska risba s tušem.“ In potem sledi pojasnilo: „Medtem ko je igrala plošča, sem razmišljal: evropska glasba se ima pokazati s čudovitimi deli, spisanimi skoz tri stoletja, nekega dne pa bodo prišli Kitajci in rekli: zdaj je glasba!“

Obe izjavi povzemata natančno tisti proces, v katerem se improvi- zator v kinu postavi na prelomnico. Ali se bo udeležil fiktivne vezi, igre s konstanto pogleda v avditoriju, sleparjenja na račun dobrih zgodb, ali pa bo vse to zanemaril in se poglobil v glasbeno preci- zacijo svoje obrti, torej oprezoval film z gledišča vrhovnega Mon- tažerja, pazil na menjavo kadrov kot tako in s kottičkom očesa za- znela le neki chiaro-scuro in tako rekoč zgolj po svetlobi v dvorani zaznaval diegetske menjave na platnu. Takrat bo lahko zanemaril dež ali pa zamenjal praske z njim, saj objektivno v glasbi ne more biti interpretativne razlike. „Kitajska zveza“, ki se omenja v tem kontekstu, pa nas že napeljuje k tisti komiki trenutkov, ko je vsa- komur jasno, da pianist prvokrat vidi film. Gre seveda za šok, ko se mu pred očmi pojavi nemarni socialni tujek, najhujše je seveda, kadar se groza te prikazni ujame z dejstvom, da mora tudi pianist zamenjati lastni izobraževalni kontekst. Največkrat mu pade v oči prav Kitajec, kar je nemogoče ponazoriti z evropsko tonalnostjo. Kitajskih presenečenj je bilo na kupe, spomnimo se le ekstremov — strežnika v Tourneurjevi **Zmagi** ali Kitajca, ki je igral glavno vlo- go že leta 1919, seveda ne nativno Kitajca, pri Griffithu v **Zlomlje- nem cvetu**.

Splet fiktivne in travmatične vloge pianista v kinu je pri Burgessu pogoj dobre zgodbe, še več, Burgess vplete v prelomni čas obra- čuna s pianisti nemega kina izpostavljeno dvojico preslepljevanja gledalcev z glasbo in trenutke razkrinkanega diletantizma. V tem je toliko uspešnejši, kolikor bolj diletantizem sodeluje tudi kot sredstvo preslepljevanja bralca. Če hočemo naposled razkriti bis- tvo, jedro naslova tegale prispevka, ga moramo umestiti v to dvojn- ost. Zakaj *A Clockwork Cabbage*? Ni treba poudarjati, da je napi- sano in posneto neko delo z naslovom **A Clockwork Orange** iste- ga pisatelja, pri nas prevedeno *Peklenska pomaranča*. Seveda tu ne gre za to, da bi govorili o kakem peklenem zelju, marveč kaže od prve besede vzeti dobesednost, od druge pa še več kakor dočr- kovnost. „Kakor ura delujoči CABBAGE“, če smo natančni, CAH- HAGE, ker imamo Slovenci nemški sistem pisanja „notnih črk“. CAHHAGE oziroma cabbage je niz skrinje preproščine, niz belih tipk, tista vrsta, ki je pianist v črnini dvorane ne more zgrešiti, ko se oborožen s prislovom *pravkar* bojuje proti filmskemu času. Burgess je ta povzetek evropske glasbene trdote namenil tej eni in edini tonaliteti, edini svetlobi, ki razen filmske žari v dvorani. Skrivnostno sporočilo, tako rekoč pianistična šola za igranje v ki- nematografu, tista literatura, ki je bila edina, s katero je bil pianist poleg mednapisov seznanjen, vezni člen med evropsko veliko lite- raturo za pianiste in filmsko fikcijo je bila neka pesmica njza enaj- stih not, vseh iz C-dura razen d-ja. Njena prva značilnost je, da je strukturirana po principu filmske vzporedne, „literarne“ montaže, njena druga, da veže svoje udejanjanje v črnini očetove, natanko te kinematografske dvorane s Parizom, krajem prve projekcije in marsikatero literature. Niz enajstih not, ki jih je treba proizvesti po

tej mnemotehnični pesmici, za pianiste v kinu priporoča CAHHA- GEFACE, v angleščini gre takole:

CABBAGE
FACE —
Cabbage face.
CABBAGE
FACE —
Cabbage face.
*If we were in Paris you
Might be called mong petty chou
But you're in a different place
So I call you Cabbage face.*

To je bila *Biblija* Burgessovega pianista, stvar njegove nenehne zvokovne materializacije, tonovska mnemotehnika, ki ga je pripe- ljala celo ob službo. Nekoč je dobil sporočilo, da naj bi igral za CE, za neki film CE; seveda je znaka takoj bral v sistemu svoje vrste in si pred projekcijo pripravil z vsi marljivostjo kar precej uporabnih akordov, ki se začnejo na CE, imajo tadv. tona v svoji sredi in se nanj končujejo; skratka CE je bil že del fikcije, pianist je vedel kar precej o filmu, še preden ga je videl, skrivno sporočilo, ki je bilo uporabni in uporabljivi del njegove velike skrivnosti *Cabbage face*, skrivnosti, ki jo je zaupal le svoji hčerki pred projekcijo Fritza Lan- ga. Ko se je začela projekcija, pa se je pokazalo, kako fikcija lahko hodi svojo pot in kako lahko v temi dvorane skrrije svoje opazoval- ce. Pianist ni mogel videti, da v dvorani sedi duhovščina, ko pa je s platna razbral, da lahko CE pomeni tudi Church of England, je bilo že prepozno za preslepitve. Medtem ko je na platnu Jezus vstajal iz groba, je pozabil celo to, da bi se bilo morda le dobro dr- žati katere od pripravljenih abstrakcij na motiv CE, in je zaigral *For He's A Jolly Good Fellow*. Kaj je s tem dokazal? Prav tisto, na kar smo ves čas namigovali: ko se pianist tako rekoč *pravkar* sooča s filmskim časom, naredi največjo napako, če se izvzame iz fikcije, če nastopi od zunaj in ima razmerje z notranostjo, če torej notra- nosti zaigra nekaj, kar ji pripada že po definiciji. In zastavi ZDA pripada himna že po definiciji, Kitajcu na platnu pripada zamak- njeni tonski niz zvečanih intervalov že po definiciji, srhljivim situa- cijam pripada *arpeggio* po žicah pianina že po definiciji. Prav na- robe torej: pianist mora ostati del fikcije, njen nevtralni in preta- njeni teoretik, ki tonske nize razkrajja in razvršča po zakonih har- monije, ki se ne posveča znamenitim melodijam in si ne jemlje ča- sa za razvlečen kontrapunkt, tisti boljši del fikcije, ki šele preži na spremembe kadrov v filmu.

Dolgoročno pianistu seveda ni uspelo, saj ga je prav kadrovska sprememba, namreč tehnična zboljšava, izvrgla tudi iz kinemato- grafa, iz realnosti. Živi le še v realnem, torej med muzejskimi re- konstrukcijami kinoteke. Kako se umešča v to situacijo Burgessova knjiga? Kar zadeva navezavo literature na film, je brez dvoma ponudila v igro omenjeni izcedek literature za pianiste, drobno mnemotehnično pesmico in z njo začela držati lastno zgodovino v precepu. Kdor se loti filmizacije tega Burgessovega romana, bo torej z njo povzročil razkrinkanje, takrat se bo v fikciji pripetilo ti- sto; kar smo skušali nakazati: film bo sam razkril, da si tudi pia- nist ni mogel kaj in si je v sami kinematografski dvorani privoščil užitek v filmski prevari. Oziroma drugače: posneti Burgess doka- že, z zgodbo dokaže, da je bila nekdanja tudi situacija pod platnom del velike prevare, zaradi katere se sploh lotevamo vsega, kar se zadeva v razmerje med realnostjo in fikcijo in med literaturo in fil- mom.

PROTIKOMIJEVSTVO IN ROCK AND ROLL

Teza, da so se petdeseta leta začela v štiridesetih, ni nič novega, prav tako nič posebnega ali nenavadnega. Namreč, gre za določeni simbolni, referenčni status, v tem primeru realni status štiridesetih za petdeseta leta. Pri tem gre v bistvu za socialno/produkcijско prakso, torej realno socialno prakso, ki je nekako znormirala kantovski svet pojavnosti in svet stvari na sebi, torej v bistvu realnost. Pri tem je zanimivo, da je — kot bo postalo jasno nekoliko kasneje — svet pojavnosti, ki je bil značilen za štirideseta, v petdesetih potlačen, kar pomeni, da so — posledično — štirideseta blokirana, predstavljajo neko nekonsistentnost glede produkcijskih metod, so stvar norm, ki nimajo nikakršne zveze z objektivno investicijo, z realnostjo, torej tudi s socialnim in političnim imaginarnim. Po drugi strani pa je svet stvari na sebi stvar zastopstva fikcijskih in realnostnih praks, ki so, kot je znano, stvar eksternosti, zunanosti, torej niso stvar kategorij, kot so celota, realnost, zanikanje, omejevanje, odvisnost in podobno, skratka, kategorij, ki jih Kant prišteva med kategorije, ki jih razum vzpostavlja kot nujne za obstoj tega, kar je spoznavno.

Kaj se je torej v štiridesetih dogajalo tako travmatičnega, da je v petdesetih potem prišlo do tako radikalnega obrata od teh let. Prvič, drugič in tretjič: konec druge svetovne vojne in hladna vojna. Začetek hladne vojne in vse posledice, ki jih je lov na čarovnice prinesel v Združenih državah Amerike. Oziroma, ki jih je prinesel predvsem ta lov na čarovnice. 6. avgusta 1945 so Američani vrgli atomsko bombo na Hirošimo. Naenkrat je umrlo 70.000 tisoč Japoncev. Tri dni kasneje, 9. avgusta, so vrgli še eno bombo, tokrat na Nagasaki. Umrlo je 39.000 ljudi. Prve novice o bombi so bile zavite v skrivnost, na veliko se je poigravalo z videzom, z videzi in podobno, skratka, do prvega filma o atomski vojni, o atomskem veku in podobnih stvareh je prišlo šele leta 1947 s Taurogovim filmom **The Beginning or the End** v produkciji družbe Metro Goldwyn Mayer. Precej kvaliteten film, ki bi v bistvu lahko predstavljal odgovor na LeRoyev film **Madame Curie** iz leta 1944, mobilizacijski film, ki bi naj poskušal osveščati ljudi glede uporabe atomske, jedrske energije. Dokaz za tezo, da so z drugo svetovno vojno definitivno opravili v šestdesetih — tezo, ki je sicer ne bom dalje razvijal — pa je, vsaj kar se tega tiče, odličen Kubrickov film iz leta 1964, za katerega je scenarij napisal Terry Southern. Gre za film **Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb**. Iz podnaslova tega filma lahko sicer razberemo tudi parafrazo, ki jo je izvedel Peter Biskind, avtor gotovo najboljših knjige o Hollywoodu v petdesetih letih, namreč *Seeing is Believing — How Hollywood Thought us to Stop Worrying and Love the Fifties* (Random House, New York 1983). Skratka, verjetno je značilno, da je mogoče neko temporalno, časovno obdobje definirati s pomočjo zunanjih, eksternih elementov, v tem primeru drugih podobnih obdobj. Torej, kar je značilno za petdeseta, je v še dosti bolj radikalni varianti značilno za štirideseta in šestdeseta. To verjetno drži. Situacija s hladno vojno pa je bila vedno bolj travmatična. Sorazmerno s pritiški hladne vojne je prihajalo do pritiskov v Hollywoodu. To pomeni, da se je gonja proti avtorjem, ki jim je **HUAC**, House Un-American Activities Committee, oporekal legitimnost, torej jih razglašal za komije ali vsaj simpatizerje ali kaj podobnega, ta gonja se je samo nadaljevala. Po mojem je težava s HUAC v tem, da je kršila določene norme, ki so stvar samega kompleksa Američanov, torej korpusa „norm“, ki so regresiranje fenomena ameriškega načina življenja, torej realnostne prakse, ki je stvar generiranja kulturnega in (socialnega) in imaginarnega v Združenih državah Amerike. Pri Američanih gre tako v bistvu za:

- sistematiziranje kapitalistične racionalne organizacije svobodnega dela,
- organiziranje produkcije (tudi: konstrukcije) realnosti na način subjektiviranja logike kulturnega),
- trdo Etiko kapitalizma,
- definiranje Politike, kakršna je stvar ameriške zvezne ustave (ob upoštevanju funkcionalne diferenciacije, torej statusa ločitve ekonomije od politike).

Svoboda govora in razmišljanja je bila, vsaj kar se ameriške ustave tiče, razložena v prvih 12 amandmajih ameriške zvezne ustave,

ki so bili sprejeti 15. decembra 1791, protikomunistična kampanja, ki je bila značilna za čas hladne vojne, pa je — ne glede na fikcijsko nevarnost komunizma — pomenila vsaj odmik od teh dvanajstih amandmajev — če že ne kaj drugega. Vendar pa je bila nevarnost komunistične pošasti zelo značilna. Kako značilna, ponazarja naslednji primer. Noben problem ni kakšnega Jacka Londona ali Johna Steinbecka razglasiti za komija. To dejansko ni nič težavnega. Vendar pa je prišlo do tega, da so leta 1949 na Zahod pričurkale novice, kako je eden izmed najuspešnejših filmov v Sovjetski zvezi odlični Fordov film **The Grapes of Wrath** iz leta 1940, s Henryjem Fondom v verjetno svoji najboljši vlogi. Tam so film prikazovali s komentarjem, da tako — namreč precej ubožno — živijo Američani zdaj, torej leta 1949. Torej, nesrečna družina Okie je tipičen reprezentant tistega, kar se dogaja v ZDA. Kakšno leto prej so **Sadove jeze** člani HUAC — ob splošnem valu antiintelektualizma — razglasili za prokomunistično delo in tako so iz manjših knjižnic ter knjigarn roman začeli umikati. Zdal pa pride tisto najbolj zabavno: Darryl F. Zanuck, sloviti hollywoodski producent, je v tistem času dal izjavo za Variety, v kateri je povedal, da so Rusi roman temeljito predelali, zato da bi dokazali, kako so Okiejevi tipični Američani. Potem pa je ta izdaja romana prišla v Jugoslavijo, kjer so jo umaknili iz prodaje zaradi tega, ker je družina Joad menda uživala višji življenjski standard, kot so ga takrat imeli v Jugoslaviji. Zelo značilno. Značilno zaradi tega, ker je prav Zanuck produciral filme, ki nosijo takšne naslove: vohunsko štorijo, ki se dogaja v Kanadi **The Iron Curtain** (1948), potem pa **The Red Danube** (1949), **The Red Menace** (1949) ter **I Married a Communist** (1949), v katerem Thomas Gomez igra zločinskega komija, ki izsiljuje nekega pomembnega državljana zaradi neke prokomijevske destinirane preteklosti. Nauk tega filma je naslednji: tudi če nimate čiste preteklosti, če je ta preteklost represivna, potem naredite vse, da jo očistite. Če ne drugače, pa tako, da se znebite prič. V **Red Menace** je zgodba radikalizirana: nekega vojaškega veterana hočejo zločinski komiji spraviti na svojo stran. Seveda jim ne uspe. Še tako represivna zgodovina je v bistvu norma: kdor se je enkrat boril za ZDA, bo to počel vedno. V **The Red Danube** gre za prebežnico, balerino, ki jo igra Janet Leigh. Ruski vohuni je ne samo obsedajo, ampak, se je hočejo tudi znebiti. To je bil čas, ko je Hollywood pokazal, da se zna prilagajati konjunkturi. Vendar pa to ni nič nenavadnega, saj je takrat prišlo do definitivnega propada studijskega sistema in politike velikih studijev, skratka, do enega izmed najbolj travmatičnih pojavov, do neke simbolne rane v celotni hollywoodski zgodovini. To je bil pojav, ki je verjetno generiral pojav te — recimo — repolitizacije Hollywooda. Značilno je namreč, da je Hollywood ne glede na to vedno uspešno aktiviral svoje potencialne, če je to zahtevala družbena praksa: pač v času prve svetovne vojne, depresije in druge svetovne vojne. Visoka moralnost Hollywooda pa se je navezadnje izkazala tudi v času hladne vojne. Leo McCarey, takrat precej znan režiser, je za Variety dal izjavo, da bo za svojo — kot se je kasneje izkazalo, precej stupidno in neživljenjsko komedijo — **Good Sam** (1948) raje angažiral Ann Sheridan kot Katherine Hepburn, ker da ima gospodična Hepburnova nenavadna politična stališča. V tem filmu igra Gary Cooper nekakšnega dobrotnika, dobrega Samaritana, ki se mu dogajajo nenavadne stvari, med drugim pa se tudi zaljubi. V Ann Sheridan in ne v Katherine Hepburn. No, v MGM so zanimali, da bi za njih delal scenarist Dalton Trumbo, eden izmed prvih na HUA-Covi listi komijev in prokomijev, torej tisti Dalton Trumbo, ki je v šestdesetih letih lansiral nekaj najboljših scenarijev.

V bistvu je bilo značilno, da glavna težava takrat ni bila z Richardom Nixonom, republikanskim članom kongresa, ki je leta 1949 sprožil gonjo proti Algerju Hissu, ampak s senatorjem Josephom McCarthyjem iz Wisconsin, ki je svoj prvi govor imel v Wheelingu v Zahodni Virginiji, eni izmed klasičnih, obsedantnih zveznih držav, kjer so konec 17. in v začetku 18. stoletja na veliko preganjali čarovnice. Tam je McCarthy razglasil, da ima spisek 205 uslužbencev State Departmenta, za katere ve, da so bili ali pa so še komiji. Združene države so se pripravljale na lov na čarovnice. V zavojčkih žvečilnih gumijev so takrat odkrili tudi listke, na katerih je bilo napisano, da je Sovjetska zveza z 211 milijoni prebivalcev največja država na svetu. To je šele bilo nekaj. Preganjali so, na-

IN SLIKA JE FILM POSTALA



Sedovi Jozse, režija John Ford

mreč dobesedno, legendo o Robinu Hoodu: ker da je kradel bogatim in dajal revnim, naj bi to pomenilo, da je bil komunist. In tako naprej.

Leta 1952 je bilo posnetih 13 protikomunističnih filmov. Samuel Goldwyn je dal premontirati svoj klasični film iz leta 1943, **The North Star**, ki ga je režiral Lewis Milestone, z Erichom von Stroheimom v eni svojih zadnjih vlog. Rusi so bili prikazani kot precej dobri, scenarij pa je bil delo Lillian Hellman. Premontirani film, v katerem Rusi niso več tako dobri, se imenuje **Armored Attack**.

Na vsak način so — ne glede na to, da ne predstavljajo objektivne nevarnosti — komiji nekaj tujega, sovražnega in zločinskega, v bistvu nekaj travmatičnega, stvar na sebi. Namreč, po Kantu je kakšen pojav, torej v tem primeru lov na čarovnice, lahko pojav samo takrat, če obstaja tudi kakšna stvar na sebi, ki ni pojav. Komiji v Združenih državah so tako stvar na sebi. Seveda pa je enako s Sovjetsko zvezo: Rusi so posneli vrsto filmov, v katerih je šlo za natanko isto stvar kot pri hollywoodskih antikomunističnih filmih: **Skrivno poslanstvo, Srečanje na Elbi, Vojaško sodišče** in tako naprej . . .

Toliko o komijih in HUAC, čeprav je bil ta del bolj oris neke sicer racionirane pojavnosti. V petdesetih je prišlo, kot sem omenil na začetku, do potlačitve celo te stvari na sebi. O.K., v tem ni nič napačnega. Zanimivo pa je, da je prišlo tudi do potlačitve nečesa drugega, namreč sveta pojavnosti, v tem primeru vojnih realnostnih praks, ki so bile stvar emancipacije od te same pojavnosti, torej stvar eliminiranja, uničenja teh praks. Zelo zanimivo, namreč, to je pripeljalo do normalizacije nekih socialnih in političnih praks (če upoštevamo, tisto, kar sem omenil malo prej: definiranje posameznega obdobja je mogoče s pomočjo drugih obdobj — po tej logiki je korejska vojna napoved, definicija in racionalizacija vietnamske na nekem nivoju). Hollywood se je ukvarjal predvsem s sovražniki, ki so ogrožali Združene države. Sovražniki so seveda komiji in gangsterji, torej dve stvari, ki najedata, inficirata Združene države od znotraj, sovražniki so stvar internosti, poleg tega pa je v petdesetih nastopilo zlato obdobje znanstvene fantastike in drugi val horror filmov, kjer pa je šlo za „zunanjo“ nevarnost, nekaj eksternega, vendar nekaj, kar je mogoče — tako kot prvi dve nevarnosti — uničiti s pomočjo vseh mogočih patriotskih aktivnosti. Sovražniki, da, torej značilni *mob*, ki ogroža Združene države, nekaj, kar povzroča prisilne nevroze, tesnobo in seveda paranojo. O.K.

Zdaj pa k drugi zadevi. Najdaljši roman, ki je v Združenih državah Amerike izšel v petdesetih letih, je roman Mackinlaya Kantorja **Andersonville** (1956), roman o ameriški državljanski vojni, ki je obsegal 767 strani. Za literaturo v petdesetih je tudi sicer značilna obsedenost z vojno tematiko oziroma vojno oziroma vojnamo oziroma vojnimi praksami, torej z vojno kot korpusom zdiferenciranih norm, posredno pa tudi obsedenost z vojaškimi organizacijami, torej fiksnimi relacijami, značilnimi za pozicijo možnega objekta, namreč teh vojaških organizacij. Kantor je navsezadnje napisal tudi scenarij za Wylerjev film **The Best Years of Our Lives** (1946), kjer postane jasno, da se najboljša leta preživijo v vojni, na fronti oziroma kjerkoli, kjer pride do diferenciacije, ki je stvar vojaškega formiranja socialnega.

V letih 1953—1961 je bil predsednik Združenih držav Dwight David Eisenhower, republikanec in vojni veteran. Na pragu petdesetih let, natančneje, leta 1949, sta izšla dva romana, v katerih je bilo mogoče odkriti regresuro vojaških akumulacijskih/produksijskih elementov v produkciji fikcije. To sta bila romana Normana Mailerja **The Naked and the Dead** in Irwina Shawa **The Young Lions**. Namreč, ekskluzivni vojni romani so dejansko bili stvar petdesetih, pri čemer je značilno, da je — tudi drugod po svetu — šlo za evidentiranje neke formalne specifikne vojne oziroma samega fenomena vojaške organizacije in organiziranosti: izhajali so tako romani kot nefikcijske knjige, tako romani o burski vojni (Rayne Kruger, **Goodbye Dolly Gray** (1959) kot romani o prigradah v gurovskem regimentu med leti 1934 in 1939 (John Masters, **Bugles and a Tiger** (1956) ali pa uporu boksarjev v Pekingu (Peter Fleming, **The Siege at Peking** (1959), višek pa je izdajanje tovrstnih knjig doseglo z izidom knjige **The Memoirs of Field-Marshal The Viscount Montgomery Of Alamein, K.G** (1958), ene izmed najboljših avtobio-

grafij, kar so jih napisali vojaki. Petdeseta tako predstavljajo — ponavljam — eliminiranje travm, ki so stvar klasičnih vojaških organizacij, torej tudi socialnih formacij, v katerih pride do konstrukcije realnosti na način forsiranja norm, ki so sicer značilne za kapitalistično racionalno organizacijo svobodnega dela (ki je predvsem stvar Etike); vendar pa so te norme stvar negativnega definiranja fenomena svobodnega dela. Vojaške organizacije so v tem primeru evidentno predkorporativistične formacije. Značilno pa je, kako so vojaške organizacije tudi kasneje, na primer v šestdesetih letih, stvar vzpostavljanja neposredne enotnosti na način regresure produkcije in cirkulacije realnosti (igre, recimo, za primer vietnamske vojne), čeprav to v bistvu ni nič nenavadnega, ravno obratno, vendar pa je značilno, da je takšna objektivnost stvar hegemonosti, unitarnosti določenega produkcijskega procesa. Literatura z vojno tematiko, ki je izhajala v petdesetih, je — in to je bistveno — nekako subvertirala ta hegemoni, unitarni produkcijski proces in ga v bistvu stransformirala v referenčno mašinerijo, ga legalizirala (!) — ne glede na to, da je fikcija v tem primeru v glavnem materialni reprezentant (de)generirane socialne realnosti. Prav zaradi tega se tudi ne moremo ukvarjati z natančno diferenciacijo med romani, torej vojnimi romani in nefikcijskimi knjigami, recimo avtobiografijami. Gre za določeno Metodo.

Po drugi strani pa je leta 1953 izšel roman Evana Hunterja **The Blackboard Jungle**, roman o delikventnosti in brutalnosti srednješolcev v North Manual High, velikomestni srednji šoli. Poleg Salingerjevega **The Catcher in the Rye** (1951) predstavlja **The Blackboard Jungle** drugi element povojne — tako socialne kot moralne — normalizacije v Združenih državah, vendar pa je ta drugi element navsezadnje ekskluzivno stvar Združenih držav. Namreč, ko je Richard Brooks leta 1955 po tem romanu posnel film z Glennom Fordom v glavni vlogi, je postalo jasno, da je tudi kar se filma tiče, prevladala določena metoda (v tem primeru Actors' Studia). Kazanov **Streetcar Named Desire** (1951), Benedekov **The Wild One** (1953), Kazanov **On the Waterfront** (1954), Kazanov **East of Eden** (1955), **The Blackboard Jungle** in (še enkrat) Kazanov **Baby Doll** (1956) naj bi lansirali Metodo, torej metodo igranja, kakršna so razvijali v Actors' Studiu, ki so ga v tistih časih vodili Cheryl Crawford, Elia Kazan in Lee Strasberg, ki je zamenjal Roberta Lewisa, enega izmed ustanoviteljev Studia.

Kazanova zgodba je znana: tudi zato, ker velja za enega izmed najbolj ameriških med vsemi ameriški režiserji. Njegovo pričanje pred HUAC leta 1952 ni nič nenavadnega, ne glede na to, ker je ovadil precejšnje število svojih kolegov, da so komunisti. Navsezadnje mu ni bilo potrebno eksilirati v Evropo ali Mehiko, ampak je lahko še naprej snemal filme. Njegov **Man on a Tightrope** (1953) je film o pripravah skupine, ki naj bi pobegnila preko železne zavese; to je v bistvu antikomijski film. Za njegov briljantni film **On the Waterfront** (1954) pravijo, da gre za hvalnico ovaduštvu. Vendar vseeno: oče Barry, igra ga Karl Malden, poskuša Marlona Branda, torej Terryja Malloya odvrniti od njegove družine, in to z besedami, kot so: „Seveda ti ni potrebno govoriti, če se sam odločiš, da nočeš.“ Ali pa: „Lahko imaš odvetnika in ustava ti zagotavlja, da ti ni potrebno dajati odgovorov, ki bi lahko metal sum nate.“ To so seveda besede preiskovalcev, tudi HUACa, **On the Waterfront** pa je film o različnih vrstah gangstrskega veriženja, torej tudi različnih izsiljevanj, ki se dogajajo v neki praksi. Poleg tega pa je, kar je značilno, **On the Waterfront** Kazanov, torej hollywoodski odgovor na dve stvari. Najprej je odgovor na dramo Arthurja Millerja **The Crucible** (1953), ki je bila ogromna uspešnica na Broadwayju.

John Proctor v njej pove, da ne more izdajati, saj ima tri otroke, in kako bi jim lahko pogledal v oči ali hodil pokončno po ulici, če bi izdal svoje prijatelje in potem za to dobil denar. Obenem pa je odgovor na Fordov film **The Informer** iz leta 1935, kjer je povedano, da so ovaduhli začetek okuženja družbe in da so sovražniki družbe. To je bilo za Kazana travmatično iz dveh razlogov: Miller je bil njegov zelo dober prijatelj, za katerega sicer ni povedal, da je komunist, John Ford pa je bil za njega najboljši ameriški režiser vseh časov. Lastno ovaduštvo, lastno sicer racionirano pojavnost je investiral v travmatično identifikacijo, **On the Waterfront** pa, tako predstavlja potlačitev dveh Kazanovih obsesij, v zvezi z Millerjem pa še potlačitev Broadwaya, saj vemo, da je bil Kazan tudi zelo

uspešen gledališki, broadwayski režiser. Zelo zanimivo. Gre za definiranje pozicije sovražnikov Združenih držav, torej tudi Američanov — o tem sem govoril že prej — vendar pa je tudi ta pozicija definirana negativno, spervtirano: torej, z negativnim definiranjem pride do eliminiranja tako Kantovega načela univerzalnosti kot načela avtonomije in načela spoštovanja človekove osebnosti. V Kazanovem primeru pa je šlo za radikalno negiranje predvsem načela univerzalnosti, recimo: znano je, da je po Kantu nemoogoče razglasiti za splošno veljaven zakon laž ali krivo obljubo, saj bi s tem porušili osnovni pogoj za laž ali krivo obljubo — zaupljivost. Zato sta laž oziroma kriva obljuba oziroma (v tem primeru) ovajanje neetični dejanji. Ne glede na to, da gre za sovražnike Združenih držav.

Delikventna mladina pa je — vsaj kar se tiče filmskih in literarnih fikcijskih praks — samo posledica tega negativno definirane fenomena sovražnikov, tega *moba*.

V bistvu gre za neke produkcijske norme. Evan Hunter, avtor romana **The Blackboard Jungle**, je pod psevdonimom Ed McBain napisal nekaj več kot petdeset romanov o 87. policijski postaji (med drugimi **Death of a Nurse, Killer's Wedge, Lady Killer, Killer's Payoff, Cop Hater, Big Man**), ki jo vodi detektiv Steve Carella, Hunter pa je v nekem intervjuju rekel, da je romane vedno dobro že začeti s kakšnim truplom. Gre torej za poznavanje *moba* in mobilizacijo v boju proti temu *moba*.

Vendar pa je značilno, da se je prav v **The Blackboard Jungle** pokazalo, kako tudi Metoda ni zadostna, da ne more zaobjeti vseh socialnih in moralnih (trans)formacij, da je, skratka, lahko samo produkcijski element, da pa gre po drugi strani za prav tako hegemoni, unitarni produkcijski proces. **The Blackboard Jungle** si je tako mogoče zapomniti bolj ali manj po skladbi **Rock Around the Clock** Billa Haileya in po tem, da je bil to prvi film, v katerem je šlo tudi za rock and roll. Na ameriški Hit Parade je bila ta skladba takrat neverjetnih petnajst tednov. Na prvem mestu. Šele rock and roll je tako predstavljal generator kulturnega (in socialnega) imaginarnega, obenem pa je subvertiral občost logike kulturnega. Sicer pa se zdi, da je vse, kar imamo za umetnost dvajsetega stoletja, predvsem stvar petdesetih let. V bistvu ne bi ponavljal, kar sem že povedal. Eden značilnih verzov iz neke rock pesmi v teh letih pa gre: igrali so se z mano, kot da bi bil kakšna igra.

Petdeseta na vsak način predstavljajo Sistem produkcijskih norm, s pomočjo katerih je bila v bistvu dosežena eliminacija regresiranja fikcije z realnostjo (in obratno), torej tudi eliminacija Metod, značilno pa je, da je prav v petdesetih — ob asistenci omejenih produkcijskih norm — prišlo do regeneracije racionalne organizacije svobodnega dela.

IN SLIKA JE FILM POSTALA

Literarna in likovna praksa imata bistveno drugačen izrazni aparat, toda v razmerju film-literatura in film-slikarstvo ostaja vsaj ena skupna točka — vprašanje interpretacije. Film lahko literarno predlogo samo posnema z lastnimi sredstvi — bodisi, da ji sledi na deskriptiven način, lahko pa jo tudi „dešifrira“, posrka. Vanjo se lahko potopi tako, da tisti neizprosni realizem, s katerim razpolaga film (ki je navaden iluzionističen stroj), ne ubije bralčeve subjektivne filmske predstave, kakršna nastaja ob prebiranju literature. To predstavlo lahko celo preseže — toda vedno gre za neko „žrtev“, za podreditev subjektivnega filma, ki si ga zrežira bralec, kot mu ga je naročila njegova osebnost, tistemu filmu, ki ga ponudi režiser. Slednji lahko zacementira bralčeve večplastne pomene, saj razpolaga z dokončno, v meso in kri prelito iluzijo: Gretta v Husto-novih **Mrtvih** npr. ni več moja Gretta, temveč Anjelica Huston — pa če mi ugaja ali ne.

Ufilmati literaturo je isto kot ufilmati slikarstvo — v obeh primerih gre za prenos v gibanje, za oživiljanje — in ko je govora o slikarstvu, se André Bazin sprašuje: „S kakšno pravico lahko film izvaja nasilje nad slikarstvom, s kakšno pravico lahko ekran uničuje slikarski prostor, njegovo enkratnost?“ Res da tista slika, ki jo reproducira film, ni prava (enkratna), a izigravanje gledalca — na kar se sklicuje Bazin — je tako in tako temeljno načelo filma. Zato se je to v zgodovini filma dogajalo nepretrgoma in nekaj o tem sta nam v dosedanjih filmskih šolah povedala že Mikuž in Brejc. Da bi se sprijaznili z Bazinom (preden gremo k tem izigravanjem), naj citiramo njegovo korekturo, kjer pravi, „da film mora slikarstvu dati nov način obstoja, mora ga zamenjati z 'drugostopenjskim' delom, ki je v estetskem pogledu sicer naslonjeno na že izdelano, dokončno umetniško delo, toda na njega mora vreči novo svetlobo“. („Šta je film“, Institut za film, Beograd, 1967). Skratka, isto kot v razmerju literatura-film. S tem je mojega opravičevanja, da bom predpisani naslov uporabila kot izgovor za drugo razmerje, tudi konec.

Spopad filma s slikarstvom je lahko ekspliciten, se pravi, da cineasti namenoma imitirajo (običajno) slavne slike. Kot piše Pascal Bonitzer v tekstu „Plan-slika“ (Ekran/Sinteza, 1986), so ekstremni primer take uporabe reklame, ki hočejo s spogledovanjem s kulturo povzdigniti prestižno vrednost izdelku. Drugi tip uporabe, ki pa seže mnogo dlje, je aluzivna metoda imitacije, ki navaja k nekakšni globoki skrivnosti filma. Plani takih slik naj bi bili v funkciji parodije, hommagea ali enigme.

Številne mizanscene, like, podobe, tehnike, kompozicije, celo stile, predvsem pa ikonografske momente so cineasti — zavedno ali tudi ne — izčrpavali do onemoglosti (razmerje Fritza Langa s slikarstvom, arhitekturo in kiparstvom — tudi tistim, ki se ga je šel v Ljutomeru, je bilo prav v okvirih te šole — in kasneje v knjigi — do-dobra obdelano, ravno tako filmi Petra Greenawayja in Dereka Jarmana. Jean Renoir je v svojih filmih ponovno odkrival svetlobo in teksturo slik svojega očeta Augusta Renoira, Eisenstein mehiške slikarje, Piraneseja in ruske slikarje s konca 19. stol., celo Michelangela. Scene velikih zgodovinskih, bibličnih ali mitskih spektaklov so se vedno poudčevale pri slikarskih predlogah. **Zadnji dnevi Pompeja** (C. Gallone, A. Palermi, 1926), **Quo vadis?** (Enrico Guazzoni, 1912), **Cabiria** (Giovanni Pastrone, 1914) so izhajali iz neoklasicističnih avtorjev, Cecil De Mille je Kristusa križal po Tinorettojevem *Križanju*, Abel Gance je v **Napoleonu** (1925—27) „citi-ral“ Davida in Ingresa, George Cukor je **Romea in Julijo** (1936) oblekel kot Beato Angelico, Botticelli, Mantegna, Piero della Francesca in naredil kar precej zmede z manekenskim, dobi neustreznim oblačenjem. Castellanijeva **Giulietta** (1954) je imela sešite obleke točno tako, kot so jih „skrojili“ Paolo Uccello, Ghirlandajo, Botticelli, P. della Francesca. Pasolini je znano sekvenco v **La ricotti** iz filma **Rogopag** (1963) posnel po Pantormu in Rossiju (16. stol.) — najbrž potem, ko je videl film Giulia Antamorjoja **Kristus** (1916), ki je zadnje večerjo povzel po renesančnih slikarjih. V tem nemem filmu (slikarstvo je bilo v nemem filmu bolj in drugače prisotno kot kasneje v zvočnem), so imele osebe iste gibe in postavitev kot slika Zadnje večerje in so se prelevile, potopile v film. Preden je Pasolini začel snemati **Rogopag**, so ta film presneli na nergorljivo kopijo, in zgodovinarji, ki imajo voljo s takimi zadevami izgubljeni čas, so sklepali, da je Pasolinijev *tableau vivant* uporabljen na podoben način. Ta splošni in nato ritmični posnetek oživlje-

ne slike je edini v filmu posnet v barvah.

Toda dolgčas bi bilo, če bi pri tem šlo zgolj za imitacijo slavnih ali zgolj filmu ustreznih slik. Gre za parodičen odnos do teme filma (tragikomična zgodba — ubožcu iz predmestja Rima) in za dialog med visokim slikarstvom in „nizkim“ filmom, med negibnostjo slike in gibljivostjo kamere. Dialog, ki ga je evropski film imel s slikarstvom, se omejuje predvsem na obdobje quattrocenta — 19. stol., torej na čas, ki operira z realizmom predstavljanja, podobnostjo in perspektivno pravilnostjo. Nastopa v funkciji imitacije religioznih, dvorskih, meščanskih ambientov, v funkciji parodije, hommaga ali, kot bomo videli, enigme oziroma dramaturškega izgovora, kjer se slika vključuje v samo fikcijo filma. **Hipoteza o ukradeni sliki** Raula Ruiza je najboljši zgled, kjer gre za nešteto dvoumnosti, ki jih sprožajo žive slike in tiste, ki imitirajo fiktivne slike fiktivnega salonskega slikarja.

Pier Marco De Santi (v „Cinema e pittura“, Art Dossier N.16) je ameriške režiserje zmerjal za ignorante v odnosu do slikarstva (vsaj vse do Cassavetesa ali Woodyja Allena), saj so prostor, po njegovem mnenju, obravnavali brez kakršnekoli likovne reference, če pa so že kaj citirali so delali neumnosti. Za zgled mu služi John Ford, ki je v filmu **Mary of Scotland** (Mary, škotska kraljica, 1936) počesal Katherine Heburn v stilu tridesetih let, ji nadel neustrezen klobuk in času neprimerne kostume, ali pa Disneyjeva **Sneguljčica** (1937), ki se baje povsem neustrezno sprehaja po gozdovih Gustava Doréja. Celo Griffithu očita, da je bral Dickensa v ilustracijah in potem te „stripe“ sprevrgel v nekakšen kič. Za avtorja velja teza, da je ameriški, tudi nemi film že sam sebi zadosten, da ne potrebuje drugih instrumentov in podaljškov, kasnejši, zvočni film pa naj bi se prej obračal na fotografijo oziroma take slikarje, ki so znali združiti perfekcijo risbe, fotografije in iluzionizem filma. Taka sta bila Rockwell in Remington, ki naj bi se držala pravila: „Bolje je kazati se na naslovnici Posta, kot trohneti v muzeju“. Ta nesrečni Frederic Remington je bil najboljši ilustrator mitov, kavbojev in Indijancev (v zač. 20. stol.) in v filmu Johna Forda **Hell Bent** (1918), ki so ga letos našli v praški kinoteki, služi njegova slika kot prefijnen dramaturški moment, kot pravi *tableau vivant*.

Pisatelj dobi pismo nekega bralca s predlogom, naj za junaka naslednje zgodbe izbere „človeka iz vsakdanjega življenja — ravno tako dobrega kot slabega. Bralci so že utrujeni od popolnih junakov, ki so utelešena dobrota, vzor in ki sami sebi lažejo. Vsakdo ve, da taki ljudje ne obstajajo! Lepe pozdrave . . .“ Kaj naredi takrat presenečen in k realizmu pozvani pisec? Takoj stopi k sliki, ki visi v njegovi delovni sobi, in se zazre vanjo. Prej omenjeni Pier Marco De Santi je, ne da bi vedel, skratka, nerodno, pa vseeno izrekel nekaj resničnega. H kateri sliki bi se evropski režiser v takem trenutku obrnil in katera bi, tako kot Remingtonova, oživela? Katera slika bi sestopila iz svojega vzvišenega piedestala in se pustila izenačiti z industrijsko, množično umetnostjo filma? Pa ne gre zgolj za sliko, gre tudi za junaka, pravzaprav antijunaka, ki ga bo evropski film odkril mnogo kasneje in ki je tu, leta 1918, naravnost poklican, da ustreže želji gledalca/bralca, ki zaukaže, da mora biti tak in tak.

To je bil primer Bazinovega „uničevanja“ slikarskega prostora, saj se je centripetalna moč uokvirjene slike sprevrgla v centrifugalno — v tisto, ki je lastna filmskemu ekranu. Filmski ekran nam prikazuje neskončni svet in tako tudi slika, ki je izgubila svoj okvir, svojo ponotrzanjenost.

„Dvakrat na tem svetu, v stari Grčiji in evropski renesansi, so si upodabljaljoči umetniki sistematično prizadevali, da bi svoje podobe približali vidnemu svetu in dosegli podobnost, ki bi zmogla prevarati oko,“ piše Ernst Gombrich. Logično je, da popolne podobnosti z realnimi predmeti — tudi v obdobju najbolj dodelane perspektive — slikarstvo ni moglo doseči in bognej, da bi bilo to merilo njegove uspešnosti. Dosegel pa jo je film in pred njim fotografija. Toda pravega skupnega imenovalca slikarstva in filma ni iskati v razporkih oblek, ki so bile za film tako natančno skrojene, kot so to (tudi natančno) kazale slike. Isto velja za odnos literatura-film. Iskati ga je treba tam, kjer slika z anamorfotičnimi in perspektivnimi slepili zamračuje realno oziroma nam kaže resnico tam, kjer je le moteči in prazen dozdevek (npr. Hollbeinova muha). Film se poigrava prav s spretnitvijo pogledov (rakurzi, ra-



Snoemanje s križa, Rosso Fiorentino, 1521



zlični zorni koti, velikosti planov, slepo polje, globina polja, montaža . . .), ki se v slikarstvu najbolj zrcalijo v anamorfozah in manierizmih. Lanskoletna razstava v dunajski Künstlerhaus z naslovom „Čari Meduze — Evropski manierizmi“ je bila izjemen pregled subjektivnega videnja (v katerega so se „metaforično“ ujeli vsi, ki so stopili pred obličje nekoč lepe, a kasneje začarane Meduze), videjnja, ki naglašira iracionalnosti, bizarnosti, iluzionizem, eros, fantazmagorične usedline psihe, kot so npr. Archimboldovi portreti, konvexno izbočeni avtoportret Parmigianina, anatomsko nepravilne Messerschmidtove glave, Klimtovi portreti ali pa nagnjena hiša v Bomarzovem vrtu, v kateri lahko fizično občutite pomanjkanje temeljnega tektonskega načela in reda, načela, ki v umetnosti nastopi takrat, ko se določeno obdobje nasiti popolnosti, ko se začne rušiti razmerje in ko se začne vzpostavljati dvom, razklanost in s tem tudi „nova manira“.

Ti, recimo jim trompe-l'oeil principi, so filmu več kot lastni in niso le stvar tehničnih dogovorov, premikov kamere, travellingov in drugih slepilnih postopkov. So tudi stvar intelektualnih, mojstrskih odločitev. Ogledali si bomo primer, kjer slika — Velasquezove *Las Meninas* — odpira diskurz, poln laži, prevar in utvar, medtem ko pa film, ki mu ta slika služi kot glavni objekt obdelave, za vse njene neme dileme, dobi prave in nepravne odgovore. Te odgovore so iskali različni umetnostni zgodovinarji, že odkar je nastala slika, pa ne samo oni, toda s svojim pisanjem so enigmatičnost slike le podpirali, režiser Jaime Camino pa jo je — s tem, ko jo je oživel, ozemljal in ji odvzel vso avro, ki jo je toliko let nosila, spremenil v rešeni primer. Skratka, razlabil jo je enigem.

44 Zgodba *Chiaroscuro* (1988) je stereotipna in v zgodovini večkrat obdelana tesnoba, ki se loti režiserja, kateremu še ni jasno, kaj je pravzaprav pravi objekt njegovega snemanja. Film v filmu, film o nezmožnosti posneti film, avtorefleksija nekega procesa, ki ne more steči . . . **Osem in pol**, skratka. Režiser Teo se odloči, da bo posnel film o sliki „Las Meninas“ (Dvorske gospodične, 1656), in medtem ko se ukvarja s problemom, kako sliko spojiti s filmom, doživlja najrazličnejše krize, povezane tudi z ločitvijo in novo ljubeznijo. Nakar le začne snemati, kako (kakšni narcisi in nerešeni problemi so ti režiserji), kot otrok vstopi v sliko in v čas Velasquezovega bivanja na dvoru Filipa IV. Tako je tudi priča nastanka omenjene slike, saj se v realnost lahko povrne le prek nje (skozi

njo). Sedaj pa si pogledjmo Velasqueza. V središču prostora in pripovedi je Margerita, infantinja pri petih letih. Z njene desne se sklanja k njej Maria Augustina Sarmiento in ji ponuja odišavljeno vodo, ki so jo takrat pili v Esqorialu. Ob njeni levi je Isabel Velasco, ki naj bi se ji klanjala, ob njej sta pritlikavca Maria Barbol in Nicolastio Petrusato, ki ima nogo na spečem psu. Za Isabel sta dojilja in čuvaj dvorskih dam, v ozadju na stopnišču vrat pa je kraljičin mojster ceremonij in čuvaj tapiserij, ki se je tudi pisal Velasquez, a s slikarjem ni bil v sorodu. V skrajnem levem kotu slike je velik del ogromnega platna — točneje, hrbet platna, za katerim stoji slikar sam — s čopičem in paletto v rokah. V ozadju v dokaj sfumatem, a dovolj osvetljenem zrcalu sta kralj Filip IV. in njegova žena Maria Ana. Prostor je zelo globinski, globino poudarjajo stene s slikami in strop, vrata in zrcalo (nekaterim piscem se je zapisalo, da so te ploskve brez funkcije!).

„Za kakšen spektakel gre?“ se sprašuje Michel Foucault (*Reči i stvari*, Nolit) in za njim še mnogo drugih. Ogledalo, ki gleda, je gledano. Celotno sliko vzpostavljata prav ta dva obraza v ogledalu in, po Foucaultu, so vsi odvisni od njunih pogledov. Čeprav sta locirana „zunaj kadra“, čeprav sta v nevidnem polju, narekujejeta okrog sebe vso reprezentacijo, prav k njima se obrača vsa ta združba v najbolj svečanih oblačilih. Prav tako, kot pravi Lacan: „V vidnem polju me bistveno opredeljuje prav pogled, ki je zunaj.“ Zrcalo da smisel oz. dopolni tisto, kar manjka vsakemu pogledu na sliko. Zrcalo skriva več kot kaže: skriva mesto, ki ga zasedata Filip in Marija Ana, mesto, ki ga zaseda slikar, in mesto, ki ga zaseda gledalec (oziroma v filmu režiser v mladih letih). V zrcalu bi moral npr. biti refleks slikarja in nas gledalcev. Realna funkcija ogledala je v tem, da privleče v platno to, kar mu je neznano, — pogled, ki ga je organiziral in h kateremu se obrača.

„Las Meninas“ so — v filmski govorici — plan, ki mu manjka kontraplan oziroma, še več, plan, ki že ima vpisan kontraplan. V sliki so vsi ti zaustavljeni gibi; slikarjev precenjujoči pogled, Margeritina nastavitve, vljudna ponižnost Marije Augustine, koketno spogledovanje Isabele Velasco, topost in igrivost pritlikavcev, nadzorni pogled mojstra ceremonij — razen spečega psa, ki se edini za nič ne zmeni, ustvarili napetost in naracijo, ki pa dobi smisel šele v odsotnem protikadru, kot smo dejali, vgrajenem v motno, a zelo

razsvetljeno globino polja.

„Las Meninas“ inkorporirajo v sebi to, kar Bonitzer imenuje „slepo polje“. Če v filmu oseba izstopi iz vidnega polja in je kamera uprta v povsem drugo točko scene, je oseba še vedno prisotna — identična sama sebi, pa čeprav je skrita.

V „Las Meninas“ gre tudi za anticipacijo tiste prepovedi, ki je znamenovala ves fikcijski film, od Porterjevega velikega plana dalje: Prepoved pogleda v filmsko kamero. Vsaj osem parov oči iz te slike je uprtih v gledalca — a vseeno niso naslovljeni direktno nanj.

Las Meninas, Velazquez



Teh pogledov ne more dojeti kot napad nase, saj sta jih deležna le kralj in kraljica. Gledalec ostane v neogroženi poziciji voyeurja.

„Las Meninas“ — z dialogom, ki ga vzpostavljajo vsa ta očišča — implicirajo že montažo, torej tiste vezi, ki določajo in gradijo pomen. Tako kot v primeru Možuhinovega obraza, če gremo v ekstrem. Gre za kombinacijo objekta in pogleda, ki ustvarja naracijo in notranjo vezo in, ki, konec koncev, mrtvo sliko oživi.

John Searle meni, da je ta slika paradoksalna zato, ker gledišče umetnika ne zavzame umetnik, temveč model. Konvencionalni avtoportret bi bil, če bi Velazquez nastopal v ogledalu kot van Eyck v sliki „Arnolfini in njegova nevesta“, ali kot pri Courbetu, kjer je slikar, ki slika, v sliki tako, kot če bi ga naslikal kdo drug. Jean-Pierre Oudart meni, da so „Las Meninas“ odraz velikega slikarjevega spoštovanja kraljevskemu paru. Z njima vzpostavlja podoben odnos kot srednjeveški slikarji, ki so v miniature vrisovali božanstva. Velazquez je bil pravoveren dvorski slikar, skrbel je, da rod ne bi šel v pozabo in glede na svojo socialno določenost se ni mogel vpisati drugam kot prav tja — v sliko. V tem primeru je pravzaprav irelevantno, kaj je na slikarjevem platnu, a vseeno ponovimo Gombricha, ki pravi: „Kaj pomeni vse to? Mogoče ne bomo nikoli zvedeli, a zamišljam si, kako je Velazquez zaustavil neki trenutek, veliko prej preden je bil izumljen fotoaparati!“

A ker je bil kasneje izumljen še film, tudi tisti umetniški, ki si je dal dela z vlogo subjekta v njem — njegova vloga pa je bila v tej sliki več kot izpostavljena — smo mogoče (pa četudi v fikciji) zvedeli, kako se je vsa reč zaustavila. Mogoče, kajti v tej zdialogizirani popopitvi v sliko „Las Meninas“ je kamera Joaa Camina morala pogledati tudi na slikarjevo platno. In kaj je tam videla? Le sliko, ki jo vidimo mi. Sam režiser pravi: „Zdravi zakoni geometrije izključujejo možnost, da bi slikar risal kraljevski par, to je povsem konstrukt.“ In ko scenski mojstri sprašujejo kaotičnega režiserja, kaj



Chiaroscuro, režija Jaime Camino, 1988



46 neki se nahaja na mestu, ki ga na sliki ni, a naj bi bil kraljevski par, se režiser norčuje iz njihovega preprostega sklepanja, da je tam ogledalo. „Saj bi potem moral naslikati zrcalno podobo,“ pravi, in zrcalo mora s scene. Po Caminu je namreč slika nastala zgolj zaradi infantinjine otročje želje in njene mile prošnje, s katero se je obrnila na Velasqueza. Hotela je eno velikooo, velikooo sliko, na kateri bo ona pa vsi njeni, tudi pes in očka in mamica.

IN BESEDA JE FILM POSTALA

Prihod naturalizma v slikarstvo, torej tistega načina slikanja, ki naj bi sliko čimbolj približal stvarnosti (kjer naj bi gledalec npr. lahko ločil *kako*, ne le *kaj* se zgodi) je v gledalčevih pričakovanjih

in zahtevah ustvaril določeno spremembo. Od umetnika so zahtevali, da npr. sveti dogodek na imaginarnem prizorišču predstavi tako, da bi ga lahko prepoznal kdo, ki je bil zraven. To se je začelo z Giottom, katerega bravure čopiča so vzbujale splošno presenečenje. A takrat se še nihče ni čudil, kako svečenik lahko stoji na perspektivično zgrešeni mizi. V fikcijskem filmu bi nas danes najbrž motilo vztrajanje frontalno in statično postavljene kamere, kar se je prakticalo ob rojstvu filma, takrat pa so taki posnetki poglali gledalce pod stole. Filmski triki so dandanes že povsem polni in Mélièsu bi bili v veselje. A zakaj so potem tisti, ki ponazarjajo Kristusove čudeže v Scorsesejevem filmu **Poslednja Kristusova skušnjava**, do te mere neprepričljivi, da izzovejo smeh, pred-

vsem pa strezljivo gledalca in ga opozorijo, če slučajno že v kaj verjame (v film ali pa Kristusa), naj ne jemlje zares tega. Gre za gesto iztrganja srca iz prsi, za pogovor z materializiranimi skušnjavami v puščavi (govoreča kača, lev, rastoče drevo z rdečimi jabolki, oživetev Lazarja ipd.), ki jih evangelistična literatura ali pa slikarstvo preneseta, film, ki igra na karto realistične reprezentacije pa ne more.

Vse skupaj poenostavimo in si pomagajmo z jasnimi Gombrichovimi mislimi. „Tisto, kar vidimo, ni enostavno dano dejstvo, temveč produkt preteklih doživetij, izkušenj in prihodnih pričakovanj.“ Tisto, kar v **Poslednji skušnjavi** vidimo (v trikih), nam kot preteklo doživetje ni lastno, ker, recimo nismo bili zraven. Ta banalna primerjava dobi smisel takrat, ko pogledamo celoten kontekst filma, ki gradi na čistem približku Kristusa z običajnim smrtnikom — ko imamo opraviti s Kristusom mesenega, krvavega in čutnega porekla, ki dvomi, ki z grozo in fascinacijo odkriva, da je božji izbraniček in sin, da je nosilec dolžnosti, obvez, sreč in žrtev. Skratka, na eni strani fikcija — vpisana že v sam tekst Svetega pisma, ki mu povsem manjkajo historične vsebine, na drugi strani pa realizem slike s počlovečenim božjim osebkom, ki je s tem, ko ga vpokličejo v božjo službo, moral svojo prejšnjo naravo potlačiti. A ker je potlačena, mu občasno prebije na dan, najbolj očitno v sanjah, vizijah ali halucinacijah, kakorkoli že, vedno v obliki želje po vsakdanjem toku življenja, po poroki z Magdaleno, po izmenjavanju žensk in po številni družini. Alibi za sanje je angel, ki se izdaja za angela, v resnici pa je hudič (res je bila Kristusova narava človeška, če ni ločil dobrega od zlega in če je za svoja dejanja potreboval opravičilne pretveze). In kje oziroma kdaj se Kristus, prabit na križu, zbudi iz svojih sanj? Točno tam, kjer se je zbudil profesor Wanley v Langovi **Ženski v izložbi**: tam, kjer je pač travmatično jedro (Wanley se prebudi, da ne bi umrl, umrl od uresničenja svoje želje — srečanja ženske s portreta). Kristus pa se prebudi takrat, ko ga nahruli Judež, rehabilitiran lik zadnjih krščanskih filmov (**Judežev poljub** Paola Benvenutija), resnična žrtev, saj je — kot so že trdili gnostiki — služil kot instrument in izgovor Kristusove aretacije. Med vsemi apostoli je bil Judež najbolj inteligenten, osvješčen, predvsem pa zvest, in ko ga Kristus v tem filmu prosi, naj ga izda, ponori. A ko spozna nujnost Kristusove in svoje žrtve, pristane, in takrat se poljubita. Slavni izdajalski poljub postane ljubezenski in ne označuje za izdajalca Judeža, temveč obratno, Kristusa, ki se je zavedal, da bo s tem, ko bo dvakrat trpel — prvič kot znanilec novega gibanja, drugič kot izdani subjekt — v množici, ki mu bo sledila ne le na njegovi križevi poti, temveč mnogo dlje, pravilno fluktuiral sovražno energijo. Takrat, v prehodu v naše tisočletje, so po hitrih postopkih in z montiranimi procesi, največkrat pa tudi brez njih, eliminirali vse potencialne izvore težav — disidente (astrologe, filozofe, vernike drugih religij, kultov), predvsem pa tiste, ki so sledili človeku, ki se ukvarja z magijo oz. ateistu, ki ne pristaja na bogove, ki štitijsko rimsko državo. Eksekucije so bil grozotne, in če se Kristus ne bi „prijavil“, je vprašanje, če bi ljudstvo še držalo. Toda, če bi ga zasegli kot množico drugih, bi bil le eden od mnogih, (resda malo bolj poseben), ki jih je eliminirala politična oblast. S tem, ko ga je nekdo označil in s prstom pokazal nanj, se je vzpostavil dodaten element krivde, dodaten element žrtve in greha. In prav križanje najmočneje definira krščansko vero in to civilizacijo. Za razvoj krščanstva kot institucionalne religije pa ima križanje še dodaten pomen. Izključno pravico do upravljanja s cerkveno oblastjo je dobila namreč peščica izbranih ljudi, ki je bila blizu ali zraven, ko je Kristus vstal od mrtvih. Mrtvi oziroma obujeni Kristus je postavil temelje oblastne strukture: vsa oblast se je osnovala na tistih, ki so srečali Kristusa po smrti (razen na Mariji Magdaleni, ki ga je, kot pravijo Evangelistični zapisi, res prva opazila). Kot kasneje na drugih mestih: „Vsa oblast sloni na tistih, ki so bili zraven v gozdovih, na tistih, ki so tako kot Kristus preživeli kri, fizično trpeli muke a imeli dušo svobodno.“ Papežev Primat tako izhaja iz Pavla, ki je bil prvi od apostolov. Gnostiki, ki so ločevali dušo od njegovega fizičnega telesa (gnoza iz grške besede gnosis — znanje pomeni intuitivni proces samospoznavanja — spoznati sebe pomeni spoznati Boga) in ki so Kristusa razumeli kot vodiča, ki nam omogoča duhovno razumevanje, so križanje interpretirali le kot duhovno, ne pa tudi fizično vstajenje. Na ta način so seveda izpadli iz oblastniških iger. Zanje je bila vera v oživetev Kristusa vera budal, kajti pravo srečanje s Kristusom je lahko le duhovna vizija — v tem primeru pa je učitelj, naslednik in oblastnik lahko vsakdo, ne pa le ducat izbranih ljudi.

Zakaj sedaj pišem o tem, ne pa o filmu ali vsaj literaturi in slikarstvu? V zgodovini filma se je redko tako bentilo kot prav v primeru Scorsesejevega **Kristusa**. Taki populizmi so smešni, a imajo za seboj svojo resnico, ki jo vedno kaj poganja. Ti verniki, ki se nočejo ustavit — tudi takrat ne, ko je film v kinodvoranah in vsakdo vidi, da je tako 'nedolžen' kot **Indiana Jones** — še vedno „demolirajo“ dvorane, organizirajo shode, zahtevajo odpoklice itd. Ti ne-

srečni fundamentalisti so, vsaj metaforično, nasledniki in branilci nekoč iz igre izvrženih gnostikov. So „heretiki“, ki se nočejo sprizniti s Kristusom, ki mu je duša vpisana v podobo, ki je, kot je sklepal Žizek, histeriziran, podvržen skušnjavam in strastem.

In kaj je v tem filmu najbolj perverzno? Nov evangelij Nikosa Kazantzakisa, grškega romanopisca, in Paula Shraderja, tokrat scenarista, se zašije res na tistem mestu, na katerega s prstom kažejo fundamentalisti na mitingih. Le da drugje in ne tam, kjer Kristus spi z Marijo. Ko Kristus trpi muke na križu, pristopi k njemu angel in mu reče, da mu je Bog naročil, naj ga osvobodi trpljenja in križa, saj je žrtveni obred že presegel. Reče mu, da sedaj ni več Odrješnik, da je njegove „službe“ konec in ga pelje naravnost v seno k Mariji Magdaleni. Kristus mu verjame — v bistvu pa se gre pravzaprav to, kar si želi v resnici, le da ima sedaj božji odpustek. V puščavi ni padel na izpitu, ko ga skuša kača kot simbol užitka, odpove se tudi moči, ki mu jo, ravno tako v puščavi, obljublja lev. Sedaj pa takoj verjame angelu in vsem njegovim navodilom — tudi tistim, da naj se veseli z drugimi ženami, saj so vse iste, saj ena ne obstaja, temveč jih je več v eni. Marija Magdalena namreč umre, ker se za rehabilitirano prostitutko vseeno ne spodob, da bi uživala v materinstvu. Da pa je postala prostitutka, ima vse zasluge Kristus, ki se je pač moral odpovedati gonom. Ta odpoved je v filmu v samem naracijskem procesu podana povsem pravilno na začetku filma, ko se Kristus začne zavedati svojih dolžnosti in svojega božanskega poslanstva. Film se namreč ne začne pri Janezu Krstniku oziroma Mariji in Jožefu, temveč pri Kristusovih zrelih letih, tako da njegova božanska narava nima genetskih zasnov, temveč si jo pridobi s trdim delom. Toda angel, ki ga sname s križa, je že bil enkrat v njegovi družini na obisku, saj sicer ne bi tako hitro padel na finto. In če je ta angel zgolj podoba hudiča, se človek lahko vpraša, čigava podoba je bil tisti angel, ki je napovedoval Jožefu, da bo njegova žena rodila od Svetega duha. Angel se Jožefu prikaže je v Matejevem evangeliju in slikarstvo tega motiva ni nikoli upodabljalo, vsaj jaz ne vem za to. Mogoče zato, ker je Jožef takrat znorel in sklenil, da bo Marijo zaradi sramote, ki bi s skrivnostno oploditvijo padla na njen zakon, čimprej odslovil. Je pa zato večkrat upodobljena Marija, presenečena, zadovoljna, muzajoča se, vdana ali pa tako, kot je zapisal Žizek, histerično, kot da bi se spraševala: „Zakaj sem prav jaz izbrana za to neumno poslanstvo?“ Gremo naprej h Kristusovim sanjam, ki jih je sprožil angel, za katerega ne mi ne Kristus še ne vemo, da je hudič. Ko Kristus tako lepo mirno živi, sreča Pavla, ki ljudstvu razlaga o trpljenju, smrti in vstajenju Kristusa. Kristus ga prekine in mu reče, naj se lepo neha lagati, saj on ni od nikoder vstal, ampak je tam in kršno živi. Pavel mu razloži, da religija dobro napreduje, da ljudi osrečuje in da je treba ta mit naprej lepo prodajati. Toda Kristus tu še ne neha sanjati, oziroma se še ne zbudi, da ne bi še naprej sanjal, ker se še ne sreča z realnim. Do tega pride, kot smo že dejali, takrat, ko nastopi Judež, in šele takrat angel izgine v ognju. Na smrtni postelji Kristus prosi Boga, naj mu odpusti in da naj ga vrne tja kjer je bil na začetku: v trpljenje na križu. In krvavec, nag, poln bolečin in krvi se bo sedaj — za konec filma — z zaprtimi očmi blaženo nasmehnil, prav tako kot deček v Spielbergovem **Cesarstvu sonca**.

Med predpisi Mojzesove religije je tudi tisti, ki je prepovedoval upodabljanje božje podobe. To je pomenilo nekakšno zmagoslavje duhovnosti nad čutnostjo, preziranje čutne zaznave v korist abstraktni. Z dematerializacijo boga so se Judje usmerili v duhovna zanimanja, predvsem pa v pismenost. Kristus se je izražal v prilikah in Sveto pismo, predvsem Nova zaveza je prava zbirka enigm. Ko je sveto pismo interpretiralo slikarstvo in kiparstvo, so enigme več ali manj ostale, ko pa jo je interpretiral film (in teh interpretacij je ogromno) so enigme ne le ostale, ampak so se še povečale. Dokumentarca na to temo pač ni mogoče posneti. Caminov **Chiaroscuro** je realizmu podvržena interpretacija Velasquezovega dela — in prav ta realizem ubije vse enigme slike. Scorsesejev **Kristus** je ravno tako poskus „verodostojne“ interpretacije Svetega pisma. Le da enigem ne ubija — obratno, ustvarja še nove.

KRITIKA

Bralcem se opravičujemo zaradi napake, ki se je zgodila v številki 3—4, na strani 30, kjer je izpadel slovenski naslov filma NOČNI SKOK.

Grafični studio CICERO

SICILIJANEC THE SICILIAN

režija: Michael Cimino
scenarij: Steve Shagan po romanu Maria Puza „The Sicilian“
fotografija: Alex Thomson
glasba: David Mansfield
igrajo: Christopher Lambert, Terence Stamp, Barbara Sukowa, Giulia Boschi
proizvodnja: Gladden Entertainment Corporation, ZDA, 1987

M. Cimino je vse bolj očitno še nekaj več kot zgolj avtorsko ime ameriškega filma sedemdesetih in osemdesetih let. *Cimino postaja vse bolj pojem*. V vsekakor svojski generaciji, ki je v omenjenem razdobju oblikovala novi Hollywood (od Coppole preko Carpenterja in Spielberga do de Palme), je Cimino gotovo še poseben pojav, ki bi mu z evropskega gledišča nemara utegnili pripisati največjo mero „avtorstva“. Kajti nedvomno je mogoče trditi, da je med sodobnimi ameriški cineasti Cimino še najmanj žanrovski avtor, potemtakem torej avtor, ki je definiran z lastno paradigmo. Tako si lahko morda tudi pojasnimo, zakaj Hollywood prenaša Cimino, zakaj mu dovoljuje grandiozne finančne flope (**Nebeška vrata**), kajti jasno je, da Cimino že s samim svojim nastopom v Hollywoodu (kajpak od **Lovca na jelene** naprej) a priori predstavlja zgodovino, „veliko hollywoodsko tradicijo“, v kateri ohranja relevantnost tudi tradicionalno razumevanje kinematografske umetnosti.

Ko imamo opraviti s takšnimi kompleksnimi

„pojmi“, kakršen je Michael Cimino, je seveda nekako implicitno jasno, da pomena njegovih izdelkov ne moremo povsem dojeti istočasno s trenutkom, ko jih začnejo predvajati, kajti mogoče je pričakovati, da se bo še kaj pojasnilo v naslednjem filmu. Cimino je tako avtor, ki ga je bilo treba že po prvem filmu jemati kot avtorja *opusa*, saj je bilo že ob njegovem prvem uspehu pozitivno razvidno, da je iznašel lastno kompleksno formulo iskanja odgovora na novodobno „krizo ameriške identitete“. Seveda ne gre samo za to, da je Cimino odkril etnični moment ameriške zgodovine in sedanosti (sama tematika je bila v Hollywoodu že dolgo znana in uporabljena v mnogih obdelavah, ne nazadnje tudi po zaslugi vrste avtorjev iz Evrope), pač pa za njegovo, „ciminovsko“ obdelavo te tematike. Z **Nebeškimi vrati** je nemara postalo jasno, da je etnični element Ciminovih filmov podrejen principu historizma. Nič čudnega ni torej, če se nam na prvi pogled zdi, kot da bi bila v Ciminovih mojstrovinah obnovljena monumentalna klasična dramaturgija, ki ob naslonjenosti zgodb na individualne usode samodejno povnanja „temne sile zgodovine“. Toda to je le prvi vtis. Ciminova dramaturgija je prejkone negacija klasične na njenem lastnem terenu. V nasprotju s klasičnim pristopom, ki junake oblikuje tako, kot da bi jim bilo lastno nekakšno zavedanje o tem, da „delajo zgodovino“, Ciminovi junaki (skorajda povsem v skladu z engelsovsko-althusserjevsko paradigmo) delajo zgodovino, ne da bi sami vedeli, da jo. Vendar to še ne zadoštuje za določitev presežne pomenski dosežanega Ciminovega opusa, ki jo kaže iskati v vpletenosti konkretnega ameriškega poudarka v njem. Amerika je pravzaprav prostorska rezektnost zgodovine, kraj, kjer je zgodovina ob svoj izvorni smisel, kraj, kjer se zgodovina sprevača v etnografijo. To hkrati pomeni, da „Amerike pravzaprav ni“, namreč, ni je kot nadaljevanja in razširitve zgodovine (kot nečesa imanentno evropskega) in, da „Amerika obstaja“ kot domovanje postmoderne individualnosti, investirane v ideološke iluzije ameriške svobode. V filmih pred **Sicilijancem** so Ciminovi junaki potemtakem v Ameriki soočeni s praznino „ameriško-

stvi“. Vrženi so nazaj na določitev po svojem izvoru, ki pa je v ameriških socialnih okoliščinah nekako disfunkcionalen ter tako udeležen v konstrukciji konfliktnih situacij.

S filmom **Sicilijanec** je Cimino dopolnil interpretacijski okvir svojega opusa. Ameriški nesporek z zgodovino se v tem filmu prikaže z drugega zornega kota. Ciminovska dekonstrukcija se je v tem filmu pač odvila v eno izmed logičnih smeri. Če je namreč Amerika v svoji moderni mitologiji (h kateri je film nasploh ogromno prispeval) tako rekoč naddoločena s „sicilijanskim faktorjem“, je moralo ustrezati inherentni logiki Ciminovega opusa, da se je dopolnil z zgodbo iz Sicilije, na sicilijanskih tleh. Nekaj mora biti na Siciliji, kar jo je predestiniralo za njeno posebno vlogo v moderni Ameriki, nekaj, kar je prispevalo k porušitvi njene zgodovinskiosti, ki naj bi se realizirala kot aktualizacija svobodnjaških aspiracij velikih evropskih narodov. **Sicilijanec** seveda ne meri na dokončno rešitev tega problema, ampak predvsem odpira možnost razumevanja na podlagi dilematične Ciminove interpretacije dogajanja iz povojne sicilijanske zgodovine. Če naj bi Sicilija po splošnem pojmu bila kakšno marginalno evropsko področje, kjer je zgodovina ustavljena ali, še točneje, kjer valovanje zgodovine ne prizadene reprodukcije tradicionalne otoške socialne strukture z vseobvladujočo mafijo vred, potem je na tej splošni ravni mogoče doumeti, da je Sicilija učinkovala na Ameriko prav zaradi tega, ker je v ameriškem prostoru si cilijanski kulturi godila obča niveliziranost zgodovinskih izročil, običajev in navad njenih priseljenih prebivalcev. Toda to le mimogrede, saj to tudi ni kaj več kot morda le oddaljeno ozadje Ciminovega filma, ki je predvsem nova interpretacija sicilijanske epizode z uporom Salvatora Guillana. Jasno je, da Ciminov film ni nikakršen remake Rossijevega filma Salvatore Guillano s konca petdesetih let. V omenjenem filmu je avtor skušal analitično „razkrinkati“ povezavo med zaostalimi socialnimi razmerami na Siciliji in političnimi interesi v tedanji Italiji, zaradi česa je to delo (Salvatore Guillano) skoraj izginilo v ozadju, na katerem naj bi se jasno izrisal. Ciminu se je zastavil prav obraten problem: kako pojasniti Sicilijo iz fenomena Salvatora Guillana in v odmevu še razviti svojo ameriško dilematiko.

Usoda avtorjev, ki so predestinirani z opusom je, da so v določenih trenutkih nerazumljeni. Kot kaže, se je nekaj takega Ciminu zgodilo prav s Sicilijancem, ki ga je velik del kritike razglasil za nekonsistentnega, za spodrslijav v Ciminovem opusu itn. Toda vsa ta kritika dokazuje, da je osnovna paradigma opusa bolj kompleksna, kot se je zdelo „v začetku“. Kontroverzna osebnost mladega upornika, sicilijanskega Robina Hooda, roparja in maščevalca Salvatora Guillana je v Ciminovi filmski freski hkrati mitologizirana in dereificirana, čeprav ne tako, da bi eno šlo na račun drugega. Salvatore naj bi bil fenomen sicilijanske unikatnosti, kar se kaže v simpatijah in odpustljivosti mafijskega gospodarja do njega, čeprav si objektivno stojita nasproti kot sovražnika. Ciminova konstrukcija zgodbe o Guillanu ni predvsem „razkritje resnice“ tega fenomena, temveč je prej pojasnitev pogojev njegove resničnosti. Guillano se je pač „igral zgodovine“ na Siciliji, ki se je vedno znala obraniti pred njo, bil je katalizator sprostitve sicilijanskih socialnih napetosti in hkrati akter njihove vrnitve v tradicionalne okvire. Navsezadnje je njegova akcija potrdila in utrdila Sicilijo kot takšno, kakršna je „od vekomaj bila“. Ciminu je svojega junaka upodobil na način filmske epopeje, in zato je svoj lik kar se le da depshologiziral in ga oblikoval tako, kot bi si morda lahko predstavljali, da bi si želel tudi sam



Guillano, Ciminova verzija smrti Salvatora Guillana, ki zanika uradno verzijo (po kateri naj bi z njim obračunale sile državnega reda), je seveda v funkciji celotne konstrukcije lika. Takšno utelešenje sicilijanskih protislavij, kot je bil Salvatore Guillano s svojimi herojskimi dimenzijami, pač ni moglo umreti drugače kot zaradi izdajstva „malega človeka“, ki je bil počaščen z njegovim prijateljstvom. Seveda je moral biti Ciminov pogled na Sicilijo dobesedno cinemascopski. Salvatore je bil lahko primerno upodobljen samo v monumentalnih panoramah sicilijanskih planin. Toda obenem je v momentih svoje krize Salvatore (v kontrapunktnih velikih planih) pojasnjen kot žrtev lastne iluzije o samem sebi; njegovo igranje zgodovine pač še ni moglo biti zgodovina.

Potemtakem je v Ciminovi interpretaciji Guillano bil nujna žrtev Sicilije in njene protizgodovinskosti (kar se plastično pojasnjuje skozi zanimivi lik profesorja, ki posreduje med mafijskim gospodarjem in Guillanom, med okorelo strukturo sicilijanskega gospostva in inherentno nasprotujočimi težnjami, bodisi notranjimi ali zunanji). V tej točki pa se film vključuje v siceršnji Ciminov opus. Rešitev, ki je bila na voljo mnogim Sicilijancem — da so odšli v Ameriko — za Salvatora ni bila dostopna, kajti Amerika je domovina tiste Sicilije, ki se ji je Guillano skušal upreti. V značilni epizodi njegovega telefonskega pogovora z ženo, ki je že bila v Ameriki in svojemu Salvatoru poroča o „drugem svetu“ (ne brez razloga se „Amerika“ za trenutek prikaže na platnu), postane povsem jasno, da je Salvatore dojel, da zanj Amerika ne bo rešitev, da se smisel njegovega upora lahko dopolni samo s smrtjo na Siciliji. In s trdim sicilijanskim ukazom „ubogaj me“ (s katerim svojemu tuberkulozemu prijatelju zapove, naj ga ustrelji) Salvatore prizna Siciliji njen primat nad individualnostjo, nad zgodovino in navsezadnje nad Ameriko. Kajti sicilijanska nasprotja se v Ameriki ne razpletejo, ampak se šele dodobra uveljavijo. Ob vsem tem je Ciminov film implicitna pritrditev in polemika s tistimi ameriškim filmi na temo mafije, ki so vsebovali prikazovanje povezanosti med ameriškim podzemljem in sicilijansko domovino.

Izbira Christoph Lamberta za vlogo Salvatora gotovo ni mogla biti naključna, saj plavalosi lepotec s svojo pojavu odstopa od vsake predstave o tipičnem predstavniku „sicilijanske rase“. S tem je pač še bolj poudarjeno to, da v filmu ne gre za rekonstrukcijo „resničnosti“, ampak za poskus soočenja Amerike z njenim lastnim sicilijanstvom, njeno odpornostjo proti zgodovini, ki ostaja prihranjena za Evropo „zunaj Sicilije“.

DARKO ŠTRAJN

IZGUBLJENI FANTJE

THE LOST BOYS

režija: Joel Schumacher
 scenarij: Janice Fischer, James Jeremias, Jeffrey Boam
 fotografija: Michael Chapman
 glasba: Thomas Newman
 igrajo: Jason Patric, Corey Haim, Dianne Wiest, Barnard Hughes, Edward Herrman, Kiefer Sutherland, Jami Gertz, Corey Feldman
 proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1987

Velika restavracija horror fikcije je stvar sredine sedemdesetih let. Leta 1973 je skozi kinematografe prigmel *The Exorcist* Williama Friedkina, ki je z več kot 89 milijoni dolarjev še vedno eden izmed najbolj uspešnih horror filmov vseh časov. Leta 1974 je izšel Kingov roman *Carrie*, po platnih pa je zažagal Hooperjev film *The Texas Chain Saw Massacre*, leto kasneje, torej 1975, je po platnih več kot rentabilno zaplaval Spielbergov film *The Jaws*, manj rentabilno mu je

sledil Sharmanov *The Rocky Horror Picture Show*, King pa je vrgel na tržišče ekskluzivno vampirsko fikcijo *'Salem's Lot*, leto pa 1976 sta zaznamovala Donnerjev film *The Omen* in verjetno najboljši roman Anne Rice iz cikla *The Vampire Chronicles*, izjem *Interview with the Vampire*, v katerem je Riceova preformulirala klasični model récita vampirske fikcije, kakršen je bil značilen za to fikcijo že od vsega začetka, torej od Polidorijevega romana *The Vampyre* (1819) naprej. Zanimivo je, da je King, sicer modernizator horror fikcije, v svojem vampirskem romanu *'Salem's Lot* kljub vsemu pristajal na tradicionalni fikcijski material glede vampirizma, obenem pa je znana tudi njegova izjava o fenomenu vampirizma: „Vampirji niso nič drugega kot krvosese pošasti in nobenega razloga ni, da bi mi bile všeč.“ (*Danse Macabre*, 1981). Takšno 'krvoseso pošast' je King tudi promoviral v svojem romanu in ta pošast res ni nič drugega kot pošast. Neposredna in brutalna reakcija Anne Rice na takšno gledanje na ta, tako imenovani transilvanski profil vampirjev, je del *Intervjuja*, v katerem Luis in Claudija, vampirja iz New Orleansa, ki iščeta svoje poreklo, svoj „odraz“, prav v Transilvaniji (in samo tam) odkrijeta nekega vampirja, ki pa ni nič drugega kot 'brezumno truplo'. S tem je v récitu vampirske fikcije prišlo do diferenciacije: že standardna delitev filmskih fikcijskih vampirjev na ameriške (kot so se pojavljali v Universalovih horror filmih v tridesetih in štiridesetih in evropske (torej iz Hammerjevih horrorjev v petdesetih in kasneje), se je preselila tudi v literaturo. Koncept vampirizma je navsezadnje enak, proti temu se ne da nič, različne pa so promocije koncepta vampirizma. Če je Kingov Barlow nastal po modelu standardnega in ikonografsko skrajno določnega, kodificiranega profila vampirja, potem je vampirski trio iz New Orleansa stvar skrajne pozitivne postavitve fenomena vampirizma. Louis, Lestat (glavni infektor) in Claudija vsaj na začetku živijo svoje vampirsko življenje brez posebnih travm, fobij in represije. Težave s prehranjevanjem se dajo rešiti tudi dosti bolj elegantno, kot sta to v *'Salem's Lotu* naredila Barlow in njegov agent Straker. Znano je, da sta oba

skrajno brutalno in natančno hotela pomesti z 'našim mestecem'. Vampirski trio iz New Orleansa se stvari loti drugače: ne, saj da ne bi hoteli pomesti z New Orleansom, na celo stvar je samo potrebno gledati bolj pragmatično. Zaradi neurejenih medsebojnih odnosov (!) pa se stvari zapletejo, Claudija (ki je 'navsezadnje samo še otrok') in Louis skoraj uspešno izpeljeta pogubitev Lestata (ta se šele kasneje zopet pojavi v Parizu, saj je po spletu nenavadnih naključij preživel namembno smrtonosen požar, ki sta ga povzročila Louis in Claudija).

Anne Rice je kot del vampirske „celote“ promovirala eksplicitno erotiko (tako heteroseksualno kot homoseksualno, pri čemer je slednja dosti bolj aktualna), Joel Schumacher pa je v filmu *The Lost Boys* podobno erotiko spravil v okvir overdesigned estetike, kjer implicitna erotika postane eksplicitna šele kot del estetskega modela velike ameriške (estetske) integracije, kakršna se je zgodila v sredini osemdesetih (gre za fenomena hollywoodskega Brat Packa in generacijskih literatov). Samo nekaj obrobni opomb: Jami Gertz je kasneje igrala v *Less than Zero* (1988) Mareka Kaniwskega, Kiefer Sutherland je najbolje izkoriščen mladi igralec (poleg tega pa bi lahko veljal za igralca, ki nastopa v srečnih rekuperativnih žanrskih filmih, torej filmih, ki vračajo slavo posameznemu žanru: *The Lost Boys* je prvi takšen film, Cainov *The Young Guns* (1988), verjetno najboljši western v osemdesetih pa drugi), Corey Haim je eden redkih teenage zvezdnikov iz tretjega vala Brat Packa, Corey Feldman je tik pred *Izgubljenimi fanti* igral v Reinerjevem filmu *Stand by me* (1986), Joel Schumacher je tako ali tako režiser klasičnega Brat Pack filma *St. Elmo's Fire* (1985; ikonografija filma je navsezadnje zelo tipična: v Hudson's Bluffu, bivališču vampirjev, 'ogromni krsti', kot bi rekla Edgar in Alan Frog, brata Frog, skratka, je obešen ogromen poster Jima Morrisona, v Sammyjevi sobi sta obešena posterja Roba Loweja in Molly Ringwald, v Michaelovi pa poster banda Echo and the Bunnymen, banda, ki izvaja cover People Are Strange The Doors), izvršni producent filma Richard Donner je zaslovel s filmom *The Omen*, eden



izmed scenaristov filma, namreč Jeffrey Boam pa je scenarist Spielbergovega filma **Indiana Jones and the Last Crusade** (1989) etc.

Če bi se torej ukvarjali s cepitvijo Brat Packa na dve glavni liniji, ti. arty (Andrew McCarthy, Robert Downey Jr., deloma tudi Tom Cruise, Kiefer Sutherland, Jami Gertz) in Spielbergovo (kamor vsaj deloma jadra celotna infrastruktura Brat Packa, torej režiserji, producenti in scenaristi), potem bi postalo jasno, zakaj je prav film **Izgubljeni fantje** tako bistven: prvič, zaradi koncepta renovacije klasičnih fikcijskih praks (v tem primeru gre za linijo, ki jo je postavila Anne Rice) in drugič, zaradi postavitve diferenciacije glede ameriške estetske integracije (o čemer sem pisal malo prej). To, da je okvir te diferenciacije film o vampirjih v Santa Carli, Kalifornija, pa je značilno: ali ni ena izmed klasičnih fobij in obsesij prav tista o življenju in smrti? In če so te fobije in obsesije postavljene najbolj brutalno, torej kot del vampirske fikcije, potem je vsak dvom v film (posledično pa tudi v Anne Rice, katere 'duh' plava po tem filmu) odveč. Ali, kot bi rekel Jim Morrison, ena izmed poglobitvenih referenc v filmu: „Nisem nor. Zanima me svoboda.“ (**No One Here Gets Out Alive**, 1980). Ednino spremenite v množino in bo postalo vse skupaj še bolj jasno.

The Lost Boys je film, ki je narejen odlično. Skrajno natančno, precizno in s pravilnimi podarki. Če odštejemo nekoliko ponesrečeno masko Edwarda Herrmanna (Maxa) v finalnem prizoru, potem se filmu ne da nič očitati. Referenčna mašinerija je neverjetna: od omemb **The Texas Chain Saw Massacre** na popolnoma ustreznih mestih in uvajanja Americane na še bolj kritičnih mestih in najbolj neverjetnem konceptu, do preformuliranja klasičnih velikih vampirskih zgodb, velikih récitov vampirske fikcije. Vsa stvar je zelo preprosta: po invaziji schlockov, rdečih in črnih filmskih fikcij, v katerih je fikcija tako indeksirana, da ni več niti zanimiva, se je pojavil film, v katerem lahko nahajamo kompleksno in ustrezno, celo progresivno zastavljeno fikcijsko prakso. Zakaj progresivno? Zaradi tega, ker je fikcija v tem primeru spravljena v okvir že obstoječih norm in zakonov, vendar je prav te norme in zakoni ne obremenjujejo in je ne spravljajo v zadrego, ravno obratno: te norme in zakoni spravljajo to fikcijo iz sveta horror pojavnosti v svet noumenona.

Anne Rice je trenutno vodilna avtorica horror fikcije. King je najbolj rentabilen avtor, vendar pristaja na konvencije, ki jih je sicer sam pomagal določiti, „normalizirati“ in navsezadnje tudi realiziral, vendar je dejstvo, da je Riceova tista, ki je horror fikcijo spravila iz tistih neproduktivnih žanrskih okvirov, ki silijo žanr k tlem, ga ponižujejo in žalijo. Žal to Kingu ni uspelo: King ostaja glavni auteur, najbolj inventivni situacionist, Anne Rice pa bo verjetno pripadel naslov najbolj vplivne horror pisateljice. Opus major Stephen Kinga pa zaradi tega seveda ni niti najmanj manjši, ravno obratno: King je postavil žanr ponovno na noge, Anne Rice pa ga je pač promovirala kot eksterno, zunanjo normo, ki jo je šele potrebno napolniti z realno, fizično vsebino. **The Lost Boys** je film, v katerem lahko sledimo transformacijam, ki so se dogajale v horror fikciji sedemdesetih in osemdesetih let. V tem primeru gre za Bildung film o žanrih.

Čeprav je v bistvu izjemna melodrama. In to je še ena stvar, na katero je ves čas opozarjala prav Anne Rice: sistem življenja/vampirizem/smrt je stvar melodrame. Tako se je film **The Lost Boys** približal 'duhu' Anne Rice dosti bolj, kot so si verjetno predstavljali avtorji filma.

NADINE

režija: Robert Benton
scenarij: Robert Benton
fotografija: Nestor Almendros
glasba: Howard Shore
igrajo: Jeff Bridges, Kim Basinger, Rip Torn, Gwen Verdon
proizvodnja: Tri-Star-ML/Delphi Premier Productions, ZDA, 1987

Že v prvem trenutku nam pri filmu **Nadine** mora zbuditi pozornost njegova časovna opredeljenost. Naj se še tako trudimo, pa v zgodbi, v zapletu in razpletu ne moremo najti nikakršnega zadostnega razloga za postavitev dogajanja v petdeseta leta, saj bi se triler s takšno zgodbo (Nadine nehoti pride do tajnih načrtov za gradnjo avtoceste, ki veljajo veliko za tistega, ki bi se hotel okoristiti s špekulativno vrednostjo zemljišč . . .) čisto lahko odvijal v sedanosti. Zakaj so se torej avtorji tega filma mučili z datirano scenografijo in kostumografijo, ki ji je bilo naloženo, da pričara „nostalgična“ leta, v katerih so v Hollywoodu briljirale tematike „upornikov brez razloga“ in občutljivih teenagerk a la Nathalie Wood v **Razkošju v travi**. Če razloga ni mogoče najti v zgodbi sami, kjer se ne dogaja nič zgodovinskega, ga je pač treba iskati drugje.

Kaj pa, če je pravi razlog povezan s protagonistiko filma, po kateri je film tudi naslovljen? Tu smo že bližje odgovoru. Glavno vlogo igra namreč Kim Basinger. Če pomislimo na že kar dolgo vrsto njenih vlog v vrsti filmov skorajda vseh žanrov, v katerih se Kim ni samo dokazala kot kratkomalo profesionalka, ampak tudi kot atraktivna nova hollywoodska ikona s specifičnim sex-appealom, potem nam mora biti jasno, da gre v njenem primeru za zvezdo velikega formata, ki v novejši konsolidaciji Hollywooda ter njegovega obnovljenega zvezdniskega sistema mora dobiti svoje mesto. Kajpak je zvezdo vselej treba narediti, ji oskrbeti čim več „pojavnih oblik“, da si jo občinstvo lahko vtisne v spomin. Z vlogo Nadine je Kim Basinger vstopila v ob-

dobje zvezd in se pomešala med Lano Turner, Marilyn Monroe, Avo Gardner . . . Kostum iz petdesetih let je pač morala obleči zato, da si je do polnila image zvezde, ki smo je sicer vajeni vlogah umirjeno strastnih, previdno zapeljivih in inteligentno graciozних mladih dam sedanosti. In s svojo vlogo Nadine je Kim postala popolna zvezda, ženska, primerna za vse čase, ženska skozi katero sodobnost za nazaj določa minulost. Na tej ravni je film Nadine povsem uspel — predstavil nam je Kim Basinger kot popolno zvezdo. Seveda pa ta učinek ne bi bil dosežen, če film ne bi uspel tudi na drugih ravneh.

Zgodba sloni na karakterju ženske iz provincialnega mesta v ZDA, ki v svojem nervoznem zakonskem življenju pomisli na izhod v slavi s fotografijami za Playboy, a hitro doume, da lokalni fotograf ne pomeni pravega začetka k slavi. Toda, ko naj bi dobila svoje fotografije, ji pade pred noge fotografovo truplo in namesto svojih fotografij dobi dragocene načrte za avtocesto. kar sledi, je seveda tipičen dinamičen thriller, v katerem se Nadine spet zbliža s svojim možem. Ob tem nam ne more uiti majhna stilistična prvina. Akcijski trenutki filma se pretežno odvijajo v temi ali v poltemi, medtem ko se trenutki vsakdanjega življenja odvijajo v skorajda presvetlih prizorih. Kot da bi avtorji hoteli poudariti, da so „nostalgična leta“ imela tudi svojo temno plat.

DARKO ŠTRAJN

Nadine in Vernon Hightower sta netipični zakonski par tik pred ločitvijo; do nje jima manjka samo še podpis na dokumentih. Do ločitve seveda ne pride, in temu je pravzaprav posvečena pripoved. Centralni pomenski sklop izvira iz relacije med Jeffom Bridgesom in Kim Basinger: zgodba se namreč začne pri „najnižji“ točki njunega odnosa, konča pa se pri spravi, proti kateri vleče tudi njena nosečnost. Princip razvoja zapleta se torej podreja določeni patriarhalni paradigmi (ki jo že takoj na začetku daje slutiti kraj in čas dogajanja: Austin, Texas, 1954), ki jo navidezno napada Kim Basinger (njeno „kinematično genealogijo“ v zvezi z Nadine je dovolj precizno analiziral že M. Štefančič), čeprav je njena funkcija v bistvu konstitutivna. Pri začetku filma smo torej priče „spodletelemu“ odnosu med Vernonom in Nadine. Kot spo-



„boj“ za emocije. Filmska melodrama bi bila torej banalni izcedek iz zgodovine evropske dramatike, vsa in risu človeškega, krhkega, ranljivega, posvetnega, vsakdanjega, stvarnega, otipljivega, zasebnega. Toda komično ni tisti fetišistični „več“, ki daje filmu čar, predvsem pa potezo enkratnosti!

Do tega „ve“ je potreben še en ovinek. Film **Mesečnica** je „italijanski“ film, kolikor kot svoje osrednje junake predstavlja ameriške Italijane. Od tod do večnosti filmske zgodovine pa je samo korak. Jewisonu namreč „predhodi“ Bertolucci s svojim filmom **Luna** — njegovi filmski junaki so determinirani tudi z opojnostjo polne Lune. Norman Jewison seveda ni metafizik, saj ima njegov mesec vsaj dvojno vlogo. Filmskim likom, ki verjamejo v njegovo moč, vpliv, deluje kot vzrok za izstop iz samega sebe, za ekstatičnost. Mesec naj bi bil tista sila, zaradi katere red, razum, zadržanost, uravnovešenost popustijo kaosu, brezumju, sproščenosti, iztirjenosti, predvsem pa — ljubezni. In res režiser redno prikazuje polni mesec na nebesu. Povsem mimo grede — kljub temu, da je film naphan, nabit z dogodki, Jewison natančno strukturira svojo pripoved v kratko obdobje treh dni in tako zagotovi in „opraviči“ svetlo okrogolino na nebu. Za skeptične ume je Jewison omogočil drugo, drugačno „branje“ filma oziroma meseca. Le-ta ni več neka zaumna sila, ampak bolj metafora za vse tisto, kar presega utečenost ritualov, vsakdanjega življenja, drobnih ritualov in ubija-jočih navad. To relativizacijo izvede režiser — na primer — s sekvenco, v kateri mesec sicer učinkuje na enega izmed stranskih likov z zamunjo silo. Toda sekvenca sama je na strani smešnega, komičnega, brez tiste ostrine, vzvišene lepote, ki v usodnih, zgoščenih, intenzivnih trenutkih daje medčloveškim odnosom, zlasti ljubezni, avro neponovljivosti, enkratnosti, onstranskega. Takšno „branje“ podpira tudi junakinjina usoda. Spoštovanje tradicionalnih običajev ji še ne zagotovi ljubezni, ampak zgolj domnevne pogoje za njeno uresničitev. Temeljna junakinjina skušnja je, da za ljubezen niso potrebni rituali, da so lahko pomanjkljivi, da pa je ta manko v prisotnosti ljubezni (pod nebesnim obodom, na katerem sveti polni mesec) *ničen*.

Kljub tako pomembnemu mestu ljubezni v filmskem tkivu pa ljubezen ni edina vrednota, ni poslednja beseda. Norman Jewison namreč spretno vpleta in vključuje v narativni tok drobce, ki pričajo o pomenu „*familije*“, o očetu, ki zanesljivo izgublja svojo patriarhalno vlogo, o (re)konstituiranju „*familije*“. Morda o njeni teži, pomenu, vrednosti največ pokaže zadnji kader, tisti zloglasni kader, za katerega se zelo pogosto zdi, da je tako ali tako odveč, da je zgolj priljubljen na tisti pravi happy end, v katerem se (z)najdeta ona in on. Njuna odločitev, da se poročita, sovпада oziroma omogčita zacelitev družine. Pa-

dre bo spet dober zakonski mož, brata se pomirita, ex-zaročenec je novi ud „*familije*“. V poslednji sekvenci je torej ljubezenski happy end potopljen v družinsko slavo, kateremu sledi pika na i. To ni noben počasen dvig kamere, ki bi s ptičjim pogledom zagotovil distanco, vzvišenost, ironično kretljivo. No, ta poslednji kamerin potep-pogled ni niti kroženje okrog vznesene „*familije*“, ki bi zaokroževal zbrane ljudi v „*eno*“, v „*celoto*“, v „*familijarni*“ rizi. Poslednji filmov kader je umik kamere nazaj. Kolikor gibanje kamere naprej pomenjuje napredovanje, zlasti seveda prostorsko, in tudi časovno, skratka pogled v prihodnost, gibanje proti njej — potem je z gibanjem kamere nazaj ravno nasprotno. Kamerin pogled se umika masivnosti sedanosti, za samega gledalca pa je to umikanje precej nenavadno. Navajen je namreč na zasuke, ki obvladujejo pretežno prostor, pa že omenjene vožnje naprej, toda vožnja oziroma gibanje nazaj?! Zavest o preteklosti oziroma njen vdor v filmsko pripoved tradicionalni filmski kod pač zagotavlja s stereotipnimi zatemnitvami, prelivi, zameglitvami. Hkrati pa se zdi opis tvrstne pomenjevalne poteze filmske kamere (vsaj) malce spekulativen, drzen. Naj za utemeljitev služi ustrezen objekt opisanega pogleda. In kaj je bolj na mestu kot objekt tvrstnega pogleda kot pa stara fotografija, katero fiksira poslednji fotograf!? Potem, ko se poslednji pogled „*dotakne*“ starinskega pohištva, starih predmetov, skratka, ko se čedalje bolj oddaljuje od družinskega slavlja, od sedanosti, od živih ljudi, kamerin pogled drsi po samih preteklih rečeh, da bi se na koncu zaustavil na fotografiji, stari in obarvani, ki prikazuje zakonca. Tu se je vse začelo — da ne bo pomote, ta vse je „*familija*“. Da dopolnim podobo o Jewisonovi briljanci, naj dodam še opazko o tem, kako režiser ustoliči prvo/drugo filmovo vrednoto — *ljubezen*. Ko jo on vabi k sebi, si sledijo kratki kadri in protikadri, večinoma v bližnjem in posrednjem planu. V nekem trenutku pa ublaži to napetost pričakovanja počasna zdrsnitev kamere proti njemu — kar učinkuje kot njen subjektivni pogled, kot njeno približevanje njemu.

Toda protikader, njegov „objektivno-subjektivni“ pogled takšno „branje“ spodnese, zanika. Ona namreč še zmeraj stoji tam, kjer je bila; ni se premaknila niti za korak. Kar se mu približuje, „*ni*“ ona, ni njeno telo, ampak njena želja. In že v tej kratki sekvenci je zapisan konec filma.

Režiser, ki „*pove*“, pokaže vse s pogledom, je velik režiser. In tak je Norman Jewison!

MARKO GOLJA

dletelega ga določi bistvena pomanjkljivost na obeh straneh: Vernonova neuspešna podjetnost (brezplodno ukvarjanje s propadlim barom Blue Bonnet, ki ga povsem očitno onemogoča pri opravljanju njegove „družinske funkcije“), na drugi strani pa zavrta ženskost (ki je resda nazkazana samo implicitno: Vernon si kasneje izbere „miss collegea leta 1947“, Nadine pa jo potem zmerja z nimfomanko). Gibalo dogajanja je potemtakem medsebojno dokazovanje, pri čemer bistveno vlogo igrajo „objektivne okoliščine“, ki omogočajo promocijo obeh. Moška stran vstopi v tipično situacijo ekonomske ekspanzije (ki se sicer pojavlja kot ena izmed temeljnih položajev v westernu: gre za urbaniziranje praznega prostora, kar v vesteru pomeni gradnjo železnice — spomnimo se Leonejevega **Once Upon a Time in the West**; v tem primeru pa gre za gradnjo avtoceste), preko katere naj bi se Vernon znebil vzdevka „looser“. (S podobno izhodiščno situacijo se ukvarja tudi film **Full Moon in Blue Water**, v katerem je lastnik bara Gene Hackman, vrednost njegove zemlje pa naj bi zrasla zaradi gradnje mostu. Hackmanova frustracija je sicer mrtva žena, a v obeh primerih gre za ponoven vstop v „funkcijo moškega“ v povezavi s prodorom civilizacije na nezasedeno ozemlje.) Vernona pri izpeljavi seveda ovirajo lokalni banditi, ki jim pomaga advokat kot prototip „najbolj bogatega in najbolj pokvarjenega sloja Amerike“. Po drugi strani nima Nadine prav nič lažje naloge, saj ekstrapolacija njene ženskosti vedno trči ob Vernonov poslovni interes (njegova zveza z „miss collegea“ je tudi poslovne narave, saj z njeno pomočjo odlaga plačevanje računov za pivo). V tistem trenutku, ki bi omogočal „spoj“ Vernona in Nadine, on odkrije v njeni torbici kopije načrtov ter seveda izgine. Tako je „uskladitev interesov“ prihranjena za zadnje sekunde filma, ki jih navsezadnje željno pričakuje tudi sleherni gledalec, saj prav dobro ve, da bodo „element sprave“ famozne „umetniške študije“ s Kim Bassinger.

JANEZ RAKUŠČEK

MESEČNICA

MOONSTRUCK

režija: Norman Jewison
 scenarij: John Patric Shanley
 fotografija: David Watkin
 glasba: Dick Hyman
 igrajo: Cher, Vincent Gardenia, Nicolas Cage, Olympia Dukakis
 proizvodnja: Metro Goldwyn Mayer Pictures Inc., ZDA, 1987

Zaenkrat zadnji Jewisonov film je eden tistih filmov, ki jih ne zaobsežejo oznake melodrama, komedija, odlični igralci, učinkovita zvočna oprema. To je seveda imenitno, kajti film sam že ponuja precej uživaških trenutkov, daje pa še izmuzljivi presežek! Marsikaj od naštetega je že bilo v kakšnem scenariju, tako zapleti in kot duhoviti dialogi, toda odločilen je režiserjev delež. **Mesečnica** namreč pušča za sabo veliko večino, pusti za sabo, dandanašnjih melodram/dram/komedij. Film je namreč samo pogojno melodrama — kolikor žanr melodrame zaobsega tiste filme, katerih *raison d'être* je



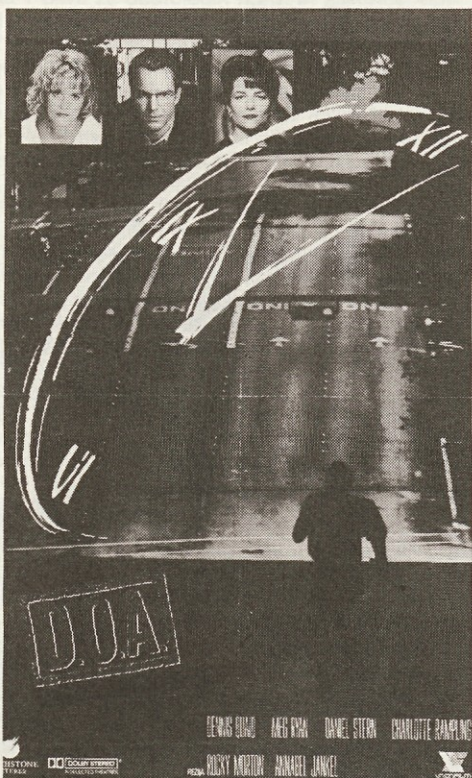
KRITIKA

D. O. A.

režija: Rocky Morton, Annabel Jankel
scenarij: Charles Edward Pogue
fotografija: Yuri Neyman
glasba: Chaz Jankel
igrajo: Dennis Quaid, Meg Ryan, Charlotte Rampling, Daniel Stern
proizvodnja: Touchstone Pictures/Silver Screen Partners, ZDA, 1988

Rocky Morton in Annabel Jankel sta zakonski par, znan predvsem po magnetni produkciji. Močne reminiscence video artizma je mogoče najti tudi v tem filmu, ki je pravzaprav sestavljen iz dveh, na prvi pogled nezdružljivih kompleksov: na eni strani lahko dokaj jasno prepoznamo fascinacijske učinke video — ekspresivnosti, pod drugi strani pa nas vsrka vase diegetski tok filma. Vse šibke točke tega spoja pa imenitno zakrije dejanski začetek pripovedi oziroma tisto, kar sledi „prologu“.

Kako funkcionira ta spoj? Predvsem preko podvojitve lastne vloge, saj je enakovredno definirana kot spoj „prologa“ in „zgodbe“ ter „zgodbe“ in „flashbacka“, odvisno pač od zornega kota presoje. In natanko v variabilnem aspektu gledalca tiči njegovo temeljno nelagodje, ki ga ne more odpraviti niti vseskozi zaznavni skelet žanra. Funkcija žanrskega reliefa v narativnem filmu je namreč vedno zvezana z vednostjo gledalca: prosojno okostje žanra determinira njegove reakcije (hkrati seveda tudi akcije protagonistov pripovedi). Vsako presenečenje je izključeno ali pričakovano (morilec je praviloma najmanj verjetna oseba ipd.). V trenutku dvoma se gledalec vedno lahko zateče k svoji „žanrski vednosti“, s pomočjo katere lahko predvidi nadaljnji tok pripovedi. **Dead On Arrival** pa se poigra ravno z „varno“ pozicijo gledalca, ki jo naredi še veliko bolj trdno, kot je je gledalec vajen.



Dennis Quaid se v filmu obnaša natanko tako, kot od njega pričakujemo — z eno samo izjemo: že na začetku filma nam razkrije, kakšen bo njegov konec. (Verjetno moramo na tem mestu opozoriti na moralno instanco: v filmu praviloma nikoli ne gre samo za razplet plota, temveč za moralno satisfakcijo. Užitek razpleta ni tako intelektualen, kot je emocionalno pogojen. V tem smislu je razkritje morilca tesno povezano s pričakovanjem, „kaj se bo zgodilo z glavnim junakom“.) Gledalec torej že od samega začetka ve za žalostni konec glavnega junaka, pa vendar si tega ne more priznati, saj bi se tako sam oropal užitka, hkrati pa ne more zanikati „zgodbe“ oziroma priznanja, ki ga je junak sam izrekel: da je namreč praktično mrtev. Vse, kar sledi „prologu“ oziroma junakovemu priznanju, je le nekakšna retardacija, ki jo seveda omogoča pričakovanje razkritja vzroka junakove smrti. Vrnimo se zdaj nazaj: jasno cenzuro med obema deloma postavi formalni element, prehod iz črnobelega slike v barvno (in obratno na koncu). Tako je „prolog“ (oziroma tiso „faktično“) zvezan s špico filma v zavezujočo realnost, medtem ko se zgodba (ki bi jo lahko imenovali tudi fiktivni del) elegantno začne z vstopom barv in napisom COLORS, ki ga izpisuje roka Dennisa Quaida. Na koncu filma pa je postopek ravno obraten: vračanje realnosti, reminiscenca junakovega priznanja z začetka filma teče počasi, z izginjanjem barv, dokler slika spet ni črnobela, junak pa v istem stanju, kot je bil na začetku. Nebojša Pajkič je o filmu **D. O. A.** dejal, da je pretenciozen, in najbrž je imel kar prav, saj formalno agresivnost „vsebinsko“ dostikrat pušča za seboj. Kljub nasilnosti forme, strukturirane v antično analitičnem kompleksu, je vsebina pravzaprav shakespearjanska: propadu zapisani junak vleče s seboj serijo umorov, ki jih determinira parafraza hamletovske dileme: „Publish or perish“, pravi Dennis Quaid morilcu, ki skuša ukrasti kraljestvo pisateljske slave. Pristop k **Dead On Arrival** je zato najbrž stvar intelekta (od tod tudi relativno slab tržni položaj filma), to pa samo po sebi ne bi bilo dovolj za nikogar, zato bi bilo treba k agensom filma prišteti vsaj še tri: „stalni par“ Dennisa Quaida in Meg Ryan ter seveda Charlotte Rampling, ki s svojo demiurško hladnostjo deluje kot „guest star“ filma. Njeno katalizatorično funkcijo pa je najbolje ponazoril kar Nebojša Pajkič, ki je pristočno priznal, da filma, v katerem igra ona, enostavno ne more slabo oceniti.

JANEZ RAKUŠČEK

Veličine posameznega filma seveda ne merimo na vatle, pa vendar — „nekaj je“ na filmu, ki ima vsaj tri „zgodbe“. Poleg tiste obvezne — filmske oziroma natančneje, znotrajfilmske, še zunanjo, zunajfilmsko, ki pa filmu **D. O. A.** (in vsakemu drugemu filmu, kolikor jih ima) prehajata v njegovo notranjost, v filmov ris. Tako krožita najmanj dva filma; tisti, ki se ponuja zgolj iminentni interpretaciji, in pa tisti, ki je večji od samega sebe, kajti nanj se nalagajo zanimivke, zgodovinski, sociološki in drugi podatki, branja, informacije.

Parafilmski zgodbi filma **D. O. A.** zadevata njegovo preteklost in sedanost. O filmovi „preteklosti“ — obravnavani film je istoimenski remake filma **D. O. A.**, ki ga je leta 1949 režiral Rudolph Mate. Že letnica filmovega nastanka opozarja, da je Mateov film nastal v „zlatem“ obdobju črnega filma/serie noire/trde detektivke, sam film pa temu odbodu ni zgolj privesek, ampak ga soustvarja. Prvi **D. O. A.** je torej kljub svoji „črnosti“ kos zveličavne filmske zgodovine, ki jo zaznamuje Hollywood. Hkrati pa kakr-

šenkoli remake „klasike“, kot je prvi **D. O. A.**, ne vstopa v dialog, v konfrontacijo „samo“ s celotno hollywoodsko gmoto, zlasti njenim kodom, ampak še zlasti z njenim „posebnim“ delom, s črnim filmom/serie noire/trdo detektivko/B kriminalko! Da je to razmerje realno, da je nujno, vsiljeno, neizogibno, pričča usoda drugega **D. O. A.** oziroma prvega remakea, filma **Color Me Dead**. Leta 1969 ga je v ameriško-avstralski koprodukciji posnel Eddie Davis. Vsaj dva razloga sta, da je ta film popolnoma „out“. V teh dvajsetih letih je serie noire dočakala, doživela popolno rehabilitacijo, še več. Postala je tako predmet proučevanja kot užitka. Zanikati locus communis je seveda nojevsko početje. Še sploh, ker je konec šestdesetih Hollywood že minil, ker je že bil stari Hollywood oziroma ker je to čas, ko je že nastopil novi Hollywood, kar je drugi razlog, da je **Color Me Dead** faux pas. Je pač film po starem Hollywoodu in mimo novega. To pa še ne pomeni, da je novi Hollywood spregledal serie noire, ravno nasprotno — o tem pričata filma **Nočne poteze (Night Moves, 1975, r. Arthur Penn)** in **Tik pred zdajci (The Drowning Pool, 1976, r. Stuart Rosenberg)**, spisek pa bi se seveda še lahko nadaljeval. Novohollywoodska serie noire ohranja izvorni univerzum, dramaturgijo in tip junaka, ki ga najčesče uteleša private eye, privatni detektiv. Hkrati pa te „stalnice“ artikulira na novohollywoodski način, z novim rokopolom, ki je avtorski, ki se poživlja na disciplino, ampak se raje prepušča ohlapnosti, sproščenosti, razdrobljenosti, „izpovedi“. **Color Me Dead** je oplet že v trenutku, ko je pristal na primerjavo z „nedosegljivim“ vzorom in ko je bil netrendovski. Še sprememba naslova ni pomagala! Kaj torej ostane, katera možnost, katera pot, prijem!? Režiserja tretjega **D. O. A.**, Rocky Morton in Annabel Jankel, sta se zavedala obeh očitnih zank. Najprej je to dvojno skrivljen pogled. Prvi **D. O. A.** ni „nevtralen“, „brezoseben“, „normalen“, ampak je kontaminiran z vplivom nemškega ekspresionističnega filma. Drugi obremenjen pogled je seveda pogled vseh tistih, ki so rehabilitirali serie noire in ki vidimo v njej „mračni predmet poželjenja“. Kljub temu, da je prvi pogled filmsko-zgodovinski, sta oba aposteriorna in za režiserski tandem nedosegljiva. Oziroma natančneje, drugače — to je „delo v nastajanju“, ki ga začneta režiserja, nadaljujejo odzivi, refleksije kritike itd. Le-ti tvorijo drugo filmovo „zgodbo“; tretji **D. O. A.** je namreč doživel popoln fiasko, tako pri gledalcih kot pri kritiki. Leonard Maltin je v svojem „špehu“ TV Movies And Video Guide (1988) ocenil film več kot neusmiljeno — z „BOMB“; Tom Milne pa je poleg retoričnega arzenala izpraznil tudi zgodovinskega, tako je film spodnesel na enako finto kot Karl Marx Schillerja, namreč z dvojico govorenje/prikazovanje oziroma schilleriziranje/shakespeariziranje. Glavni zastavek napadov na tretji **D. O. A.** pa je bila njegova podoba. Rocky Morton in Annabel Jankel sta namreč zaslovela s „podjetjem“ Max Headroom, svojo mojstrovstvo in obvladovanje kompjutorske grafike pa sta izpričala tudi v obdelavi svojega filma. In prav ta artificialnost, obdelanost, „druga narava“ filma je tisto nezno, ki je razdražilo filmske kritike. Sicer je film že prej dobival svojo končno podobo v filmskih laboratorijih, toda šele pod „prsti“ obeh režiserjev tudi film pristaja na svetovno kompjuterizacijo. Različne leče, filtri in podobni pripomočki so bili še zmeraj film, del stvari same, toda nadknadna obdelava, in to samozavestna, potentna, evidentna in, kar je najhujše, predmet te perfekcionistične obdelave je „minoren“ objekt — kriminalna štorija. Kar seveda ni primerljivo s pomembnostjo verjetno enega prvih tovrstnih posegov — ko je Eisenstein v črno-belem filmu obarval zastavo z rdečo. Skratka, kritike je motila že stvar sama na sebi, potem pa še neujemanje, razkorak med „rokopolom“ in stvarjo. Seveda pa je ta prvi občutek mogoče postaviti na nogo, ga obrniti tako, da bo izvenel kot pohvala, kot kvaliteta, kot odlika. Namreč, kaj je vsa ta računalniška grafika, ki potuji nevtralnost, „normalnost“, „realističnost“? Rečunalniška grafika zagotovi tisto podobo, tisti učinek, ki je analogen deležu nemškega ekspresionističnega filma v serie noire. Tako že sama forma posreduje nezno eksistencialni položaj filmskega junaka, njegovo zapletenost v svet, čigar razmerja

lokalnega kolorita, pri čemer se ta kolorit v kondenzirani obliki kaže skozi karakter glavne junakinje, strastne, temperamentne in hkrati sentimentalne ženske, ki sodeluje v dogajanju, ne da bi se zavedala, čigavo igro pravzaprav igra. Tako kot v literarni teoriji doslej še ni uspelo prepričljivo dokazati, da obstaja v jeziku ali v naraciji kaj, kar naj bi bilo *per se* žensko, se česa podobnega še ni posrečilo tudi v filmski teoriji. To se seveda ne nanaša na problematiko ženske v različnih možnih kontekstih, prav tako tudi ne na poudarjanje ženskega faktorja v filmu, npr. s specifičnimi subjektivnimi pogledi kamere ipd. To pač pomeni, da je možen film s feministično problematiko, malo težje pa je skonstruirati *feministični film*. Zdi se, da je Lina Wertmüller skušala doseči prav to, da bi njeri film veljal za specifičen feministični film, za feministično subverzijo samega žanra itn. Toda izdelek je dokazal (kolikor pač posamezni primeri sploh kaj dokazujejo), da je ideja o feminističnem filmu na sebi nemogoča. Še zlasti pa jo je težko realizirati z nekonsistentnim scenarijem in preveč razblinjeno ekranizacijo.

DARKO ŠTRAJN

PRIČE NASILJA

THE BEDROOM WINDOW

režija: Curtis Hansen
scenarij: Curtis Hansen po romanu „The Witnesses“, Anne Holden
fotografija: Gil Taylor
glasba: Michael Shrive, Patrick Gleeson
igrajo: Steve Guttenberg, Elizabeth McGovern, Isabelle Huppert, Paul Shenar
proizvodnja: De Laurentis Entertainment, ZDA, 1987

Prva stvar, ki zbudi pozornost, je igralska mešanica tega filma: Steve Guttenberg naj bi bil predvsem „komik“ (Policijska akademija, Trije moški in zibelka), Isabelle Huppert je zaslovela

s tipičnim evropskim avtorskim filmom, Elisabeth McGovern pa se najbolj spominjamo iz Leonejevega monumentalnega filma **Bilo je nekoč v Ameriki**. Takšna zasedba vlog ima najbrž samo tipološke razloge (torej stvari, ki so zvezane s psihofizično podobo lika), medtem ko „referencialna polja“ igralskih imen nimajo skupnih točk. Zdi se, da se je naključnost zasedbe prenesla tudi na pripovedni tok filma, ki mu prav gotovo manjka notranje koherence. Povejmo tisto stvar z jezikom teorije pripovedi: narativni tok **Prič nasilja** sicer vzpostavi dimenzijo kavalnosti (konsekvence), zato pa je referencialni prostor disperzen in slabo diferenciran. Kako? Polje konfiguracijske dimenzije pripovedi je vedno polje prisesavanja na realno obstoječe modele. Preko te dimenzije se pripoved definira z zgodovinskim časom in prostorom ter se naveže na ideološke (socialno pogojene ipd.) strukture. Funkcija referencialnih polj je funkcija „vsedanja“ v zavest, ki teče v relaciji s kompleksom etičnih in moralnih norm. (Primarno reakcijo gledalca vedno določa ta kompleks: nekdo ravna „pravilno“, drugi „napačno“, eden je „dober“ in drugi „zloben“. Stvar se postavi na glavo: dejanja neke osebe ne določajo njene „moralne kvalifikacije“, temveč je prej obratno.) **Priče nasilja** trčijo natanko v takšen problem, saj je izvor „zla“, negativno gibalno pripovedi radikalno samoumevno in izvzeto iz narativnega konteksta. Najbolj preprosto je pač imeti morilca, ki posiljuje in mori zaradi nekakšne „notranje“, nerazložljive potrebe. Kohezivno funkcijo referencialnega polja naj bi najbrž odigrale hitchcockovske reminiscence, ki seveda ne prenesejo dobesednih prenosov (razen v obliki ironičnega hommagea v stilu Mela Brooksa, ki smo ga na teh straneh že omenili). Smisel hitchcockovskega univerzuma je pač v konstituiranju mreže dogodkov, v kateri manjka tisti najvažnejši, ki jo zaključuje — gibalno plota, macguffin, ki ga ni mogoče poimenovati. **Priče nasilja** pa počnejo ravno to: stvarjem, ki jih nočemo poznati, dajejo imena. Odtod tudi linearna napetost pripovedi, ki teče proti pričakovanemu koncu. Seveda ima film tudi svoje dobre strani („tematizacija pogleda“), vendar smo se na tem mestu osredotočili na njegove slabosti, ki v končni fazi zakrijejo njegovo produktivnost.

JANEZ RAKUŠČEK

VELIK

BIG

režija: Penny Marshall
scenarij: Gary Ross, Anne Spielberg
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Howard Shore
igrajo: Tom Hanks, Elizabeth Perkins, Robert Loggia, John Heard
proizvodnja: Twentieth Century Fox, ZDA, 1988

Filma **Velik** ne izčrpajo ugotovitve o prisrčnem humorju, domiselnih gagih in podobno. Drugi veliki met ameriške režiserke Penny Marshall namreč priča o možnostih, ki jih ima sedma umetnost konec osemdesetih oziroma ki jih ima film s hipotetično nalepko novi novi Hollywood. Še nekaj let ločuje film od njegove stoletnice — film je torej res umetnost z zgodovino, hkrati pa je v primerjavi z drugimi umetnostmi neprimerno mlajši. Tako se je pred približno 4000 leti egipčanski pisar Khakheperesneb že pritoževal, da se je prepozno pojavil na literarni sceni. Takšna zanimivka pripoveduje ne samo o psihologiji ustvarjalca ali imanentni „logiki“ literature, ampak prav vsiljuje vprašanje o filmu, o njegovem koncu in koncih, o njegovi kondenzirani zgodovini, in kakšne so njegove možnosti, da prebije notranje blokade, da skratka ostane še naprej — prosto po Kracauerju — Halbkunst, polumetnost.

O moči filma priča njegova zgodovina. Če odštejem, „v oklepajih“ njegovo prvo desetletje, ko je bil predvsem zabava nižjih slojev, pa vsa njegova nadaljnja zgodovina sooblikuje umetnost našega stoletja. Tako so filmski zgodovinarji, publicisti in kritiki pogosto poimenovali posamezne filmske težnje, smeri, obdobja z istimi oznakami kot dogajanja v drugih umetnostih, zlasti v literaturi, slikarstvu. Zgodovino filma opredeljujejo oziroma označujejo tudi tiste oznake, ki v sorodnih zgodovinskih disciplinah označujejo umetniške pojave iz časov pred nastankom filma. Filmska umetnost se torej razvija sočasno z ostalimi umetnostmi, hkrati pa filmski zgodovinarji v njej opažajo poteze, ki jo navezujejo na preteklost. Takšno preteklo, zgodovinsko obdobje v zgodovini filma se zdi zlasti realizem. In tako kot le-ta povzroča precej za-dreg in dilem v literarnih vedah, je njegov status v filmu zelo pomemben, morda še bolj.

Realizem oziroma realističnost filmske reprezentacije naj bi zadevala filmov ontološki status. Vtis resničnosti naj bi bil tisti, ki naj bi določal film kot film. Omenjeni vtis naj ne bi bil zgolj filmova možnost, ampak njegovo jedro. Film pa ni samo izkusil preteklosti ostalih umetnosti, ampak tudi njihovo skrajnost, njihov rob, ki se je zlasti v šestdesetih letih kazal kot ukinjanje oziroma samoukinjanje tradicionalnih umetnosti, njihovo prepletanje in nastajanje novih, intermedialnih praks. Film kot umetnost se je teh procesov udeležil na različne načine. Prvi, hipotetično evropski je tisti, ki je uresničil fragmentacijo narativnega filma, tudi s pomočjo domnevno že preseženih postopkov. Mednapisi tako recimo nastopijo vsaj v dvojni funkciji. Najprej kot prekinitvev narativnega toka, kot onemogočitev identifikacije, skratka kot potujitev, hkrati pa je njihova implicitna odnosnica nemi film. Torej tisti film, ki je dosegel svojo popolnost, svojo sublimno lepoto in ki ga je zatrl banalni približek resničnosti, tako imenovanemu življenju. Kar je bilo zatrto z zvokom, se vrne v



sprevrnjeni, negativni obliki — da zatre prav tako nekakšen popoln, zaobljen in zglajen svet — namreč svet hollywoodskega filma. Nasprotno pa je bil tako imenovani ameriški način, pristop h koncu filma bistveno manj radikalen kot orisani evropejski. Pri svoji obravnavi namreč samo ohranjamo usodo ameriškega narativnega, igranega filma, zanemarjam pa — morda nedopustno — tako imenovani ameriški avantgardni film. Ameriški „novi“ film se je distanciral do tradicionalnega, klasičnega filma na notranji oziroma kamufliran način, zato je ta prelom manj opazen. O tem premiku recimo priča podatek, da so v začetku sedemdesetih trije ameriški režiserji ustanovili družbo, s katero naj bi se izmaknili diktatu velikih filmskih korporacij. Povezava Paramounta z Bogdanovichem, Coppolo in Friedkinom pomeni premik, podoben tistemu v teoriji, ko je filmska publicistika v Združenih državah Amerike odkrila pojem avtorja oziroma avtorje v lastni filmski zgodovini. Premik od „starega“ Hollywooda k njegovi negaciji, k novemu Hollywoodu pomeni premik od producentnega in igralskega ozvezdja k režiserskemu. Ameriška negacija filmske preteklosti pa ni bila tako radikalna kot evropska. Novohollywoodski filmi so res bili pogosto nizkoproducentni in zakoreninjeni v vsakodnevni empiriji, toda nikoli niso pretrgali niti, ki jih je vezala na „stari“ Hollywood. Prav tako so se vključili v tržne kalkulacije, ustvarili nov tip igralskega zvezdnitva, hkrati pa so utelesili nekaj, kar se je „staremu“ Hollywoodu izmaknilo. To je travmatičnost šestdesetih let, ko je pojem polnosti dokončno odstopil svoj prostor zavesti o izgubi. Se samo izgube vojne v Vietnamu, ampak tudi izgube „najboljših let“. Novohollywoodske avtorje prav determinira ta pogled nazaj, nostalgčnost njih samih oziroma njihovih filmov. Tako je Bogdanovich začel svoj opus s filmom **Zadnja kino predstava**, trenutno zadnji Coppolov film pa je **Tucker**. Avtorji novega Hollywooda so torej zavest o zreslosti filma izrekli na oba možna načina. Zastavek filmov je izgubljeno, rokopisi so že izpisani. Tako na novo zastavljen film seveda ni bil večji od življenja, oziroma, njegova veličina je izhajala zgolj iz zavesti o zgodovini, ki je sicer tukaj, a jo hkrati presega. Šele z vznikom novega Hollywooda je stari Hollywood postavljen na tisto mesto, v tisto vlogo, ki jo ima v zgodovini dramatike antična drama.



Skratka, postal je nekaj, kar je passé, hkrati pa se sedanost do te preteklosti eksplicitno ali pa vsaj implicitno opredeljuje. Novohollywoodski avtorji so ameriški narativni film tako prignali do nekega roba, ki se je zdel neprebojen, dokončen. Fascinacija starega Hollywooda je bila izenačena z „mračnim predmetom poželjenja“. Njeno emancipacijo omogočijo prav tisti elementi, ki so se zdeli v temelju protislovni novemu Hollywoodu.

Negacijo negacije, svoje samozanikanje izvedejo nova generacija producentov, nova generacija zvezdnikov, ki omogočijo blesek s preraščanjem skromnih, nizkoproducentnih začetkov. Preživeli moduli se pojavljajo zgolj kot kuriozite, kolikor pa so v pomembni, veliki vlogi, gre bolj za hommage njihovemu imenu. Edina izjema je verjetno Marlon Brando.

Tako je novi Hollywood pridobil tisti „sijaj“, tisto „bleščavo“, ki ga je še bolj približala sleherniku, hkrati pa je ohranjal zavest o dokončni izgubi. Kolikor se pojavlja nedolžnost v novohollywoodskih filmih, se pojavlja kot izgubljena, redko kot zastavek v konfliktu. Naloga, ki čaka novi novi Hollywood, je prav ta, da ponovno vzpostavi podobo nedolžnosti, polnosti, zacepljenosti, nerazcepljenosti, naivnosti, da skratka osvobodi gledalca tiste neznosne zavesti o nepreklicni izgubi. Oziroma, kolikor ohranja v svojih najboljših primerih izgubo kot negacijo happy enda, kot njegovo zanikanje, je ta izguba vseeno nekaj dobrega, je poseben happy end. Toda še pomembnejši se zdi formalen premik. Kolikor so filmi „starega“ Hollywooda „zastareli“, okorni, pretih, črno-beli, prepočasni, a kljub tem zrnem realnosti na strani fikcije, pa filmi novega Hollywooda vsaj na svojem začetku delujejo že v svojem času nepotvorjeno, robato, brez klasične gladkosti in discipline. Tako tudi s svojo formo reprezentirajo zastavek svojega filma, ki ni pofilmova prihodnost, ampak predfilmova izguba; so, skratka, na strani fikcije. Novi novi Hollywood se vpisuje v zgodovino filma tako, da povzema najboljše, največje, najlepše, kar sta dala „stari“ in novi Hollywood. To je seveda perfekcionistična forma fascinacije, ki je šele z današnjega stališča „stara“, „zastarela“, in zavest o izgubi, ki tudi filmom s happy endom prilepi pridržek.

Uvodu sledijo opazke o sodobnem ameriškem filmu, čigar simptom je seveda prav film **Velik**.

1. Ameriški film jemlje za izhodišče tudi nemoogoče teme; teme, ki bi se zdele težak zalogaj tudi za evropski avtorski film. V ozadju uresničene junakove želje v filmu **Velik**, da namreč zraste, je pač kartezijanski razcep na razsežnostno in misleče. Toda izpeljava tega razcepa ne proizvede mučnih prizorov, ampak humorne učinke.

2. O zmožnostih ameriškega filma, da travmatične motive artikulira na lahkoten, zaobljen, humoren način, priča tudi usoda ljubezenskega razmerja v filmu **Velik**. Kolikor je to razmerje zaradi njegove v odraslo telo ujetosti blokirano, pa izguba melodramatskega happy enda ni izguba happy enda na sploh. Melodrama kot „boj“ za emocije, za njihovo izpolnitev, uresničenje in uresničevanje, je v filmu **Velik** podvržena imperativu komičnega.

3. Melodramatski zastavek naddoloci tisto, kar film požene — namreč junakova preobrazba oziroma, natančneje, preobrazba njegovega telesa. Želja, ki premaga erotično željo, erotičen pogled, je pogled nazaj, je želja biti ponovno v svetu otroštva. Tako je film **Velik** gledljiv kot film nostalgije. Njegov paradoks je seveda v tem, da ni izgubljen fetišizirani trenutek, okolje, ljudje, ampak zgolj telo. Ta delna izguba pa je seveda dovolj, da se čas in prostor razcepita. Kar evocira paradigmo za tovrsten film — Zemeckisov **Back to the Future**.

4. Junakov naslednji razcep je izbira ali-ali (ali otroštvo ali erotično razmerje). Ker se junak odloči za prvo, film **Velik** ni nostalgik; tako tudi ta pot vodi naravnost v happy end kot eno izmed potez komedije.

5. Komedija je torej forma, ki lahko prekrije tako neznosni, nepreklicni temi, kot sta izgubi erotičnega in nostalgičnega pogleda.

6. Film **Velik** je nastal konec osemdesetih let, torej v času, ko se zdi novi Hollywood z avtorji, kot so Bogdanovich, Friedkin, Coppola in drugi že del filmske preteklosti; ko so sedemdeseta leta, ki so zapolnila praznino po zlomu „starega“ Hollywooda, nepreklicno postali preteklost.

7. Film **Velik** povzema iz zgodovine najboljše, kar je ponudil tako „stari“ kot novi Hollywood. Namreč historično perfekcijo prvega in avtorsvo drugega, še zlasti njegovo tempo par excellence — izgubo.

8. Film **Velik** torej uteleša negacijo negacije — je pač brezhiben, natančen, najden film, hkrati oziroma prav zato pa z lahkoto tematizira temo izgube, ob kateri so se novohollywoodski avtorji praviloma zelo namučili. Z njihovimi mukami pa se muke še niso končale.

9. Prava oznaka oziroma mesto, v katero se vpisuje film **Velik**, je tako novi novi Hollywood. Oznaka pomeni, da se tovrstni filmi odmikajo in odmaknejo od eksplicitnega avtorstva novega Hollywooda in da natančno dozirana fascinacija ni del sistema, ampak avtorska kreacija.

10. Penny Marshall je v svoj film vnesla, vključila kot zgodovinsko točko, kot točko preteklosti, kader iz enega najbolj znanih, najboljših filmov novega Hollywooda, iz Friedkinove **Francoske zveze** (The French Connection, 1971). Junak filma **Velik** gleda na televiziji odlomek iz filma, kader, v katerem profesionalni morilec izvede neuspešen atentat na detektiva Popaja. Kar sledi v Friedkinovem filmu, je najbolj razburljivo — sekvence pregona, v kateri je srečanje obeh (znatraj) filmskih svetov izpeljana z vso radikalnostjo, masivnostjo. Šele po tej točki „prestopa“ lahko v filmu **Velik** sledi najboljše — namreč srečanje otroškega sveta s svetom odraslih. Še pomembnejša je režiserkina postavitev filma (ki se je ponašal s svojim verzizmom, dokumentarnostjo), na raven zabave, razvedrila. Strelji v **Francoski zvezi** so znatrajfilmski, o tem priča rob televizijskega ekrana, z njimi pa sovpadajo strelji v filmu **Velik**. Novonovohollywoodski film gradi svojo avtentičnost na račun novega Hollywooda — novi Hollywood je zgolj eno izmed sredstev v novonovohollywoodskem arzenalu, v katerem je vse.

11. Kljub temu, da F/X mašinerija omogoči novonovohollywoodsko fascinacijo, ne posrka filma. Tako Penny Marshall ne pokaže preobrazbe malega v veliko telo in nazaj. Perfekcionizem F/X mašinerije je odveč, zadošča disproporc obliki — namesto prelivov, pa zlasti filmskih trikov in podobnega oster rez in „suspens“. Ta domnevna skopost ni odpoved, ampak vrnitev h klasični naraciji, njeni disciplini, ki je znala izpuščati.

12. Novonovohollywoodski film, kot ga predstavlja film **Velik**, uteleša eno izmed možnosti sodobnega ameriškega filma. Najboljše skušnje preteklosti povzema na novem nivoju — tako so Khakheperesenove tožbe o izčrpanosti literature izpred daljnjih 4000 let nične tudi za štirideset-in-večkrat mlajšo sedmo umetnost.

ELEKTROFONIJA V KINU

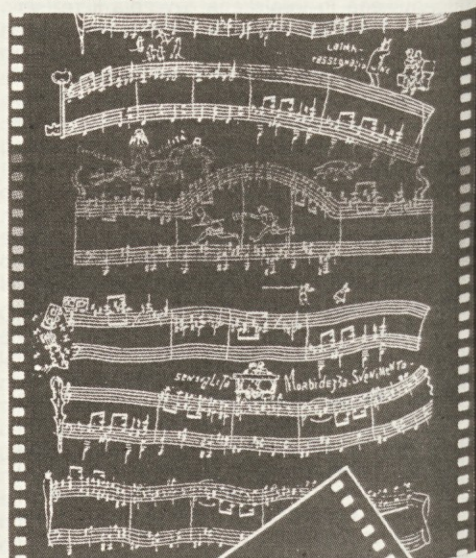
Zgodovinsko in prizanesljivo vzeto je elektrofonija našla svoj edini eksil v filmskem svetu. Zunanaj kinematografa smo primorani za koncerte čiste „elektronske“ (*nota bene!*) glasbe organizirati obredje večne iniciacije z magnetofonskimi trakovi: Poslušalec tam nima kake druge identifikacijske izbire, ko da z očesom bega od naprave do predvajalca. Obrača privilegij filmskega gledalca, saj se — rečeno v kinematografskem žargonu — s hrbotom obrača proti podobi. To izkrivljenje množičnokulturnega kodeksa omenjan čisto naklepoma, saj hočem ravnati v prid neke zaenkrat skromne teorije. Ta je hkrati prijazno konservativna in pluralna, ker zelo ostro in hkrati na široko definira, kaj je elektrofonija. Opira se na tezo, da je bila vsa dogramofonska produkcija že tako ali tako „akustična“, kakor ga zmoti preskok v filmu. Lažje je dokazovati zgodovinpisno zmoti kakor upravičevati navzočnost sorodne elektronike, elektronike svetlobe, ekrana in slike. Če torej gramofonski tezi zlahka priznamo enodimenzionalnost, ker teoretsko mešetari samo z glasbo, nam raba iste teorije v kinu dodatno zaplete že tako razvpito, razumljeno razmerje med podobo in zvokom.

Krivda je tako rekoč terminološka, kar z drugimi besedami pomeni, da lahko kvečjemu z rahlo povsem neustreznih terminov ponazorimo nesporazum. Z rabo, ki so jo zlorabili že s samo uvedbo. Normativni svet glasbenih zgodovinpiscev letos praznuje štiridesetletnico elektrofonске glasbe. Sleparski pisci o glasbenih delih vedno-vedno govorijo le o „elektronski“ glasbi. V mislih imajo sintetični zvok, merijo pa na široko reprodukcijsko tezo, o kateri je govor odstavke višje. Če bi torej govorili o filmu ali o plošči, bi se ne motili. Tako pa ostajajo nerazumljivi, premalo natančni. Okrog leta 1950 so namreč besedi elektronska glasba (*Elektronische Musik*) uporabljali za eno in edino glasbo, katere zvočni material so proizvajali zgolj in samo z elektronskimi generatorji in ga potem naprej obdelovali na elektronski ali elektroakustičen način. Za skladatelje — domala vsi so ustvarjali v Kölnu — tega zgodnjega obdobja so bila splošno znana značilna stroga načela serialne tehnike, po prvi petletki dela pa so svoje intuitivne sposobnosti razširili tudi za mikrofonijo glasbil in glasu. Teoretično lahko dokažemo, da so pri terminu „elektronska glasba“ vztrajali spričo

odvisnosti od transformacije in produkcije. Čeprav je namreč njihovo delo polno kakega „living-room-sounda“ ali živih prič naravne glasovne sheme, je značilen zlasti vnanji ponos, ki si ga veliko predstavnikov te srenje še dandanašnji lasti, kadar kaže govoriti o zaslužnih pionirjih glasbene (in filmske) šole prevar in razrezovanj. Polje te samohvale je obrdilo nenavadno bogato šego, po kateri vsaka razprava na temo elektrofonija zvokov in podob hitro zaide v tehnicistično mrmranje o tem, kako lepo je, če človek za analizo naprav, ki so migotale, preden je nastala kaka glasba, kak film, doseže inženirsko znanje. Zelo razširjeno je mišljenje, da je to na moč konstitutivno, če hočeš biti kos takšnemu ali drugačnemu suspenzu. Poznavalca ne preseneti nobeno drobljenje vsebine in noben pripomoček za njeno razformiranje jih je zasači pri analitiki instrumentalne forme. Zakaj bi se torej na navrh še v žargonu ne zatekali k „elektronski“ glasbi, če jim je že razrezala ta samčevski kruh?

Druga šola je vzgajala umetnike. Osnovci tiste elektrofonске veje, ki so se sredi petdesetih nadihali eksistencialistične, nenenemške, pa vseeno marksističnih kreljuti hlapeče aerognose, so začeli množično pretiravati s spisi o nekakšem „mednarodno relevantnem“ dodekafonskem zvoku, potem ko so si začetniški navdušenci v studiu RTF v Parizu zaželeli, da bi postala elektrofonija splošno priljubljena reč. Od angleškega prevoda znamenite teze Johannesa Keplerja o harmoniji sfer so pobrali neki naziv *world music* (in tako današnje snovalce izrazja za novo demokracijo etnične glasbe že drugič v zgodovini zadolžili, saj tudi ti na novo „izumljajo“ taisto sintagmo!) Izvoz revolucije se jim kajpak ni posrečil, zato so številni med njimi zaposlili na začetku 60. za azil pri filmu, kjer so zaslužili edino možnost za popularizacijo. To pot ne idej, marveč zvokov. Tisti, ki so se odzvali klicu filmskega ekskurza, so brez izjeme kljub večni slavi pustili misel na elektronski zvok (*Delerue, Jarre, Legrand*), oni, ki so ostali zvesti absolutno kreativni zastavljalnici duha, pa so takšen zvok sicer obdržali, a so se brez izjeme vsi začeli ukvarjati še z impresionistično literaturo, v kateri so opevali nerazumljeno kulturo svoje laboratorijske senzibilnosti (*Schaeffer, Henry, Boulez*). L. 1949 so se vsi še zelo bratili in se oklicali za znanilce *musique concrète*, takoj naperili plehke esejizme proti Kölnčanom in se medijsko poleg laboratorija prepoznali kvečjemu še v radijski igri. Francoski razkol je povzročil delitev na elektronsko in elektrofonijo, saj je nenadoma postalo jasno, da so tisti, ki so pribežali v film, sintetični zvok izdali, „se zanašali na elektronsko občost

medija kot takšnega“. Vztrajne umetnike instrumentalnega uma je najbolj vznemirilo dialektično prepričevanje, češ da v filmu res lahko opustiš beli šum, filtre, sinuse in generatorje, pa si še vedno kreativen. Razprava je bila usodna za prihodnost teorije o filmski glasbi, saj so bili pariški vročekrvni predteoretiki vplivni nad precejšnjim delom evropske muzikologije. Cinefill in filmski zgodovinarji se v vizualno prelomnih 50. letih niso obremenjevali še z glasbo, in pisava je obmolnila. Teza je, da je geslo „konkretna glasba“, ki pa je za *Encyclopédie de la musique* l. 1958 spisal Pierre Boulez, pravzaprav ezopovski, brez vzroka impliciten, sprenevedajoč obračun z odpadniki, ki so se bili prodali prostoškem filmu. Sestavljalec gesla je svoj lastni, priljubljeni, odgovorni in nekoč drugače uporabljeni termin „konkretno“ v zavistnem besu spremenil v pouk in opomin slehernemu renegatstvu. Vedel je, da bodo bralci Enciklopedije predvsem glasbeniki, tako da nikomur še na kraj pameti ne bo prišlo „branje o konkretnem filmskem zapisu“:



„Beseda 'konkretno' nas zavaja, odvisno pač od tega, koliko se pustimo zavajati in s kolikšno naivnostjo se ubadamo s problemom. Beseda meri na to, da gre za čisto prilaščanje zvokovnega materiala: zvočno pos ebi pa se ne da niti definirati ne razmejevati. Vprašanje materiala je popolnoma obrobno, čeprav se nam zdi, da je za takšno pustolovščino največjega pomena. Nadomestila ga je nekakšna pesniška bleščava...“

... narativna struktura, neorealizem, nova tenkočutnost med skladatelji filmske glasbe in toleranca podoba/zvok, bi mogli dodati, ko bi nas Boulez že odstavek za gornjim ne prepričal, da zna biti zelo dosleden v krivičnem rebusu elektronsko-konkretno gonje: „Skladatelji, ki so se zagrizli v probleme elektronske glasbe, so premoogli več smisla za uvid, kaj je bistveno.“ Semantično je poved sicer dovolj nedolžna, ko skuša sintetizirati, kam je odplula „konkretna“ glasba, ampak se zdi, da je njena retorika prav tista, ki je kot eden od segmentov teoretske inkvizicije posegla daleč v osemdeseta leta. Dokaz je, kako se je osebnemu sporu posrečilo, da je narastel v epistemično oholost, ko je znanost verjela umetniku na besedo. Zato je preučevalcu filmske glasbe zgodovinski dolg, da govori o elektrofoniji kot občem principu, ki se ga oklepa vsak skladatelj. Navidez se bojuje s podobo, v resnici pa z odlogom nujnosti. In to je komajda en nesporazum, ki je pripomogel k marginalizaciji.

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI
VAŠA AVTOCESTA V HOLLYWOOD
IZSTRELIŠČE ZA VSE DRUGE
FILMSKE GALAKSIJE



SALVADOR

režija: Oliver Stone
scenarij: Oliver Stone, Richard Boyle
fotografija: Robert Richardson, Leon Sanchez Ruiz
glasba: Georges Delerue
igrajo: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage
proizvodnja: Hemdale Film Corporation, ZDA

Brezposelni novinar Richard Boyle se v spremstvu in ob finančni podpori svojega prijatelja disc-jockeya Dr. Rocka odpravi v El Salvador v upanju, da bo tam napisal reportažo, ki bo pomenila prelomnico v njegovi poklicni karieri. Čeprav se je že med svojim prejšnjim bivanjem v Salvadorju zameril vojski, se Boyle spet zaplete v politiko, ko iz rok eskadronov smrti rešuje svoje salvadorsko dekle Mario. Naposled mu jo uspe spraviti iz dežele. Dr. Rock pa ostane v Salvadorju in uživa v brezskrbnem življenju. Mario policija kasne aretirajo in izžene v domovino. V znamenitem prizoru iz filma **Beckett** pokojni Richard Burton v vlogi Henryja II zastavi naslednje na videz retorično vprašanje: „Ali me nihče ne bo rešil tega zoprnega farja?“ Trije izmed njegovih hlapcev razumejo namig in umorijo canterburyjskega nadškofa. Kakorkoli je ta umor že vplival na Henryjevega duha, resnejših posledic na politično dogajanje v Angliji ni imel. V **Salvadorju** Tony Plana z vso potrebno zlobo odigra vlogo majorja Maxa Casanove, v katerem zlahka prepoznamo Roberta D'Aubuissona, vodjo salvadorske desnice. Ta poseda za bogato obloženo mizo v krogu svojih političnih privrženecv iz vrst vojske in buržoazije ter preklanja vojsko, tuji tisk in trenutnega ameriškega ambasadorja. Govor konča z veliko manj dvoumnim vprašanjem, kot je bilo Henryjevo: „Kdo izmed vas me bo rešil tega Romera?“ Umor škofa Romera (igra ga Jose Carlos Ruiz) je v filmu prikazan v okviru nosilne zgodbe o Richardu Boyleu (James Woods), čigar življenjski cilj je poročiti se z domačinko Mario (Elepedia Carillo) in jo odpeljati iz dežele. Eden najbolj dramatičnih dogodkov iz salvadorske zgodovine je tu uporabljen le kot scensko ozadje za filmsko pripoved o dekadentnem in neustavljivo privlačnem junaku. Isti vzorec se v filmu še večkrat ponovi, saj so vsi zgodovinsko pomembni dogodki iz leta 1980 in prvih dveh mesecev leta 1981 (v filmu si sicer sledijo z večjo časovno naglico kot v resnici, kljub temu pa dokaj zvesto prikazujejo dejansko dogajanje) — prikazani le v kontekstu Boyleove zgodbe. To pripovedi sicer zagotavlja trdnost notranje zgradbe, manj uspešen pa je film kot analitični opis salvadorske zgodovine in politike, saj se njegova ideološka omejenost odraža ravno v odločitvi, da bo **Salvador** predvsem pripoved o novinarju in ne o salvadorskem ljudstvu. Da je film prilagojen okusu 'Norteamericano', je razvidno iz dogajanja, ki sledi zmagi gverilcev v bitki pri Santa Ani januarja 1981. Njihovo zmagovalstvo traja le kratek čas, saj se po odločitvi ameriškega ambasadorja, da oskrbi salvadorsko vojsko z gorivom, znajdejo pod ognjem tankov in zračnih enot. Pred umikom gverilci usmrtijo vse ujetnike iz vrst Nacionalne garde. Boyle se na nepojasnen način znajde na prizorišču ravno v trenutku, ko se je garnizon Nacionalne garde pod silovitim naskokom gverilске konjenice prisiljen vdati. Požene se v boj, kriče: „Postajate prav tako kakor oni! Postajate prav tako kakor oni!“ Občinstvu, ki je pred nekaj trenutki v grozi opazovalo, kako je Nacionalna garda ubila nemočnega mladega kmeta, te besede zvenijo še kako resnično — so radikalna obsodba nasilja v imenu revolucije. Besed „Vojna je, gringo!“, ki jih izreče mladi revolucionar, ko

uperi cev svoje puške v mimoidočega Boylea, skoraj ni moč slišati. Pa vendar je to danes še bolj kot kdajkoli zgodovinska resnica Salvadorja, ki je ne more zasenčiti niti Boyleova osebna tragedija; da je ta tragedija dejanska vsebina filma, je slej ko prej neizogibno, saj je Richard Boyle sodeloval pri nastanku scenarija. Vendar pa naslonitev na osebno izkušnjo še ni porok za zgodovinsko verodostojnost in ne zagotavlja pripovedovalčeve nevtalnosti.

Salvador nadaljuje tradicijo delno izmišljenih filmskih pripovedi o sodobnih ali polpreteklih političnih bojih, kot so jih doživeli in opisali zahodni novinarji. Mednje sodi kronika libanonske državljanske vojne **Krog prevare**, Circle of Deceit) Volkerja Schlondorffa, film o padcu Sukarna leta 1965, **Leto nevarnega življenja** (The Year of Living Dangerously) z Sigourney Weaver, drama o sandinistični revoluciji v Nikaragvi **V napadu** (Under Fire) z Nickom Noltejem v glavni vlogi in najbolj znan predstavnik tega žanra **Polja smrti** (The Killing Fields). Richard Boyle se očitno ne more sprizniti s Pulitzerjevo nagrado, ki jo je Sidney Schanberg prejel za svoje reportersko delo v Kambodži, saj v filmu kar dvakrat namigne, da je bil sam zadnji ameriški novinar, ki so ga Rdeči Kmeri pregnali iz dežele — to naj bi bila prava resnica o Richardu Boyleu. V vseh omenjenih filmih so zgodovinske sekvence uporabljene le kot prizorišče psiholoških analiz in romantičnih zapletov. Kljub grobemu razkazovanju moči in krutosti vojaške represije je tisto, kar nas v resnici najbolj skrbi in kar prevladuje v vseh ključnih prizorih, nasilje nad glavnim junakom, njegovo preživetje in pobeg. Filmsko pripoved o aktualnih političnih dogodkih t.i. Tretjega sveta lahko razumemo kot zahodni miselnosti prirejeno upodobitev nečloveškosti in brutalnosti, dveh endemičnih lastnosti sodobnih nezahodnjaških družb.

Kljub vsemu pa filmu ne gre odrekati umetniške vrednosti, še zlasti ne v primerjavi z ustaljeno medijsko podobo Latinske Amerike zadnjih let. **Salvador** je dobrodošla protiutež poplavi klišejskih upodobitev osvobodilnih bojev južnoameriških ljudstev proti diktaturam, ki jih podpirajo ZDA. Boyle se po vrnitvi iz gverilске taborišča v gorah napoti na ameriško veleposlaništvo v upanju, da bo posnetke z vežbališč, ki ne razkrivajo nič posebnega, uspel zamenjati za osebne dokumente, ki naj bi Marii zagotovili vsaj delno varnost pred eskadroni smrti. Uslužbenec veleposlaništva Jack Morgan (Colby Chester) in vojaški ataše polkovnik Hyde (Will MacMillan) nočeta sprejeti Boyleove trditve, da gverilci ne premorejo drugega kot zaseženo in ukradeno orožje, pretežno ostanke preteklih vojn. Silita ga, naj vendar prizna, kar naj bi oni 'že dolgo vedeli' — da Kuba in Nikaragva oskrbujeta gverilce z najmodernejšim orožjem in s tem podpirata agresivno komunistično ekspanzijo. Boyle, ki ga bolj skrbi varnost njegovega dekleta kot visoka politična strategija, naposled spozna, da je bil njegov trud zaman. Brez zadržkov obsodi politiko ZDA do dežel Srednje Amerike, ki v mnogočem spominja na Vietnam. Slepo zatiskanje oči pred pravimi vzroki upora, ki se skrivajo v revščini, trpljenju in zatiranju prvotnih prebivalcev teh dežel, ter podpiranje represivnih režimov s strani ZDA sta dolgoročno v prid gverilcem, ki si bodo pridobili vedno več simpatizerjev. S podobnim zanosom kot v prizoru, kjer obsodi gverilce, da so postali podobni svojim sovražnikom, Boyle ob koncu pogovora zabrusi polkovniku v obraz resnico, ki verjetno predstavlja stališče ustvarjalcev filma do ameriške politike v Salvadorju: „Tu je res pravi kraj za vas; govorite kot pravi gangster!“

Ena dobrih plati **Salvadorja** je prepletanje humorja in resnobnosti oziroma preproste kome-

Preučevalcem, ki niso prepoznali nasilne in nepotešene delitve na „elektronsko“ in filmsko glasbo (mimogrede: francoska terminološka kultura se je tikoma po izidu *Enciklopedije* aferi celo uradno izognila, s tem ko je „konkretno“ glasbo, kakor so jo snovali skladatelji v svojih prijateljskih začetkih, poimenovala „elektroakustična“!), se tako še v 80. dogaja, da govori o prvi kot *ekspresivni* in drugi kot *funkcionalni* in se jim estetike nikakor ne posreči premakniti od terminov, ki težko, z udarci pretekle odvzete možnosti, označujejo profesionalnotehnično resnost, kjer bi ji lahko pustili, da deluje brez besed. Ali pa se gredo premočrtne diagnostike, futuriste, ko se sklicujejo na prihodnjih s sofisticirano dognanimi sintetičnimi materiali, ko bo prvič oznanjena zgodovinska distanca, s katere si bo filmsko človeštvo lahko naredilo primerjavo med kliničnim zvokom osemdesetih in ušesnim imperfektom. Slednji pri filmu zane marja elektrofonijo, s tem ko natančno loči električne instrumente, elektronske laboratorijske naprave za predelavo elektrofonega ali akustičnega zvoka in laboratorijske naprave za posebne zvočne učinke.

Zadnja revolucija, ki je potegnila razvojno črto od francoskih renegatov do resnice o tem, kako je elektrofonija segla tudi na prizorišče diegetske mreže, nam dokazuje, da je gnoseologija umetno/naravno pri filmu postranska reč. Ob upoštevanju, da so pred kamerami in mikrofoni tudi akustiki elektrofoni, pa celo smešna. Zato najbrž tisto, kar je 1979. v **Apocalypse Now** storil Francis Ford Coppola, sploh ni revolucija, marveč le menjava laboratorijskega sistema s studijskim. V zvoku tega filma je skrit odgovor Boulezovi tezi o škodljivosti konkretnih zvokov, kadar gre za široke množice in njihovo filmsko utvaro. Če si je Boulez domišljjal, da bo vse tisto, kar je naslul v laboratoriju, nekoč kar po nekakšni žanrski inerciji, ki naknadno po učbenikih nahaja opravičila za malo razširjene in znane umetnine, postalo forma vsakdanjega poslušanja, je Coppola laboratorij po neki cehovski zavezanosti predelal v studio in tam prvič v filmski zgodovini posnel vse razen slike in dialogov. Kdor lahko občinstvu nudi takojšnjo konkretno identifikacijo, mu ni treba krasti naravnih zvokov. Kadar gre za elektrofonijo, je ta pri filmu naravna reč. Zato je filmski medij tako širokosrčno sprejel odpadniške „konkretne“ glasbenike iz 50. let in od njih ni zahteval drugega, kot da razvijejo lastno naravo. Gledalci razumejo iskanje identitete, zlasti tam, kjer bi poslušalci že zdavnaj začeli zapuščati dvorano. Ni pa demokratično, da sta se skladatelj-literat in filmski skladatelj-neviljivi prilagodilivec sprla na račun teorije. Drži edino to, da bi v nesprotnem primeru mi ne imeli kaj pisati.

(Se nadaljuje)

ELEKTROFONIJA VODAVLJA?



dije in vzvišene drame. Humorni element filma je starajoči se disc-jockey Dr. Rock (Jim Belushi), ki se po zakonskem brodolomu v družbi nekdanjega dobrega prijatelja Boylea odpravi v Salvador. Tu preživlja dneve v nenehni pijanosti in omami ter se za trenutek strezni šele, ko je v nevarnosti njegovo lastno življenje. Zaplete se še v sumljivo in nestalno razmerje z bivšo prostitutko, ki jo spozna tako rekoč 'pri delu'. Čeprav si Dr. Rock na začetku želi vrniti v 'yuppijevski' San Francisco, se sčasoma privadi lahko živemu salvadorskemu življenju, kjer mu je očitno usojeno ostati do konca njegovih dni. To je značilno za vse pozitivno okarakterizirane Američane — z Boyleovimi besedami: „Vsi ljubijo ta prekleti kraj.“ Težko jim ga je zapustiti še celo, kadar so v nevarnosti. Tudi Boyle odide bolj iz prepričanja, da bodo Maria in otroci v Kaliforniji varni pred eskadroni smrti, kot iz strahu za lastno varnost.

58 Ključ za razumevanje presenetljive idejne pante filma — trmastega optimizma, je brzkone ljubezenska dogodivščina 'južno od meje', saj salvadorska družbena situacija v ljudeh zanesljivo ne vzbuja upanja v svetlo prihodnost. Boyleu in Marii pobeg sicer uspe, a ameriška policija Mario na koncu vseeno izžene. Kot lahko preberemo v epilogu, ki sledi zadnjemu kadru, si je Maria poiskala zatočišče v begunskem taborišču nekje v Gvatemali. Boyle vidi smisel svojega življenja v nadaljnjem iskanju izgubljenega dekleta. Uspe mu celo objaviti posnetke, ki jih je njegov prijatelj John Cassady (John Savage) naredil tik pred smrtjo.

Vojna se je po letu 1981 še stopnjevala, salvadorska vojska pa ob izdatni vojaški pomoči ZDA še danes izvaja genocid nad podeželskim prebivalstvom. Kljub zgodovinskemu pesimizmu, ki ga potrjujejo mnogi prizori in dogodki, pa v filmu presenetljivo prevladuje drugačno razpoloženje.

Bolj živo kot prizori klanja in brutalnosti se gledalcu vtisne v spomin gorska vas, kjer se gverilci urijo za boj v zelo težavnih pogojih. Revolucionarni zanos njihovega vodje Martija, ki na Boyleovo prepričevanje, da ZDA ne bodo mirno sprejele zmage gverilcev, odgovori: „Volje ljudstva in toka zgodovine ne more ustaviti nihče, niti Norteamericanosi!“ zvezni skoraj smešno navno, še posebej v luči dogajanja naslednjih petih let. Ob tem sem se spomnil zanimivega razgovora, ki sem ga nedavno imel z nekim levičarskim politikom iz Dominikanske republike. Vprašal sem ga (podobno kot Boyle Martija), če se mu ne zdi, da je vendarle imperialistična politika ZDA tista, ki odloča o usodi njegovega gibanja. Z istimi besedami in predanostjo stvari me je poskušal prepričati o neizogibni zmagi ljudske volje in o neustavljivosti revolucionarnih procesov vsepovsod v Srednji Ameriki in Karibskem otočju. To sporočilo, demonstrativno izraženo v filmu **Salvador**, ni nič manj ideološko kot prej omenjeni ostanek 'gringoizma'. Morda bo ameriškemu občinstvu, v veliki meri imune na revolucionarne pretrese v Tretjem svetu, prav ta film pokazal vsaj majhen delček resnice o narodnoosvobodilnih vojnah, ki divjajo v teh deželah. Ko bodo Američani končno spoznali,

da se domorodno prebivalstvo zlepa ne bo odreklo svojim temeljnim političnim in ekonomskim pravicam, ki se nam zdijo samoumevne, temveč se bo zanje borilo do smrti, tudi revolucionarni optimizem poveljnika Martija ne bo več zgolj utopična vizija boljšega sveta.

MICHAEL SPRINKER

PREVEDLA
META GOSTINČAR-CERAR

JOE BOB SAYS CHECK IT OUT

Eden izmed stereotipov o Ameriki in Američanin je visoka stopnja „komoditete“, ki tam kaj velja. In kadar ta pojav slučajno nima ekshibicionističnega predznaka, ima gotovo kaj opraviti s fetišizmom. Tipičen ameriški izum za avtomobilista je tako *drive-in*. *Drive-in* za karkoli.

Ideja je seveda karseda preprosta in samoumevna. Zakaj bo po opravi hodil peš, če se lahko voziš? Zakaj bi brezupno križaril iščoč dovolj velik prostor za svojega buicka? Zakaj bi zaradi drobnih, skorajda nepomembnih opravkov žrtvoval udobje usnjenih sedežev, klimatske naprave, blaupunkt stereo radiokasetofona in premične strehe? In seveda, zakaj ne bi vsemu svetu pokazal svoje najnovejše pridobitve, recimo, na novo pokromanega caddyja ali chevyja, modela 67?

Gre torej za stvar *road-moviejev*, avtomobilističnih filmov à la Paris-Texas (Travis in mali prvič spet vidita mamo — Nastassjo Kinski — ravnó v *drive-in* banki, pri nas pravimo avto banki), za stvar kulturnih filmov „o petdesetih“ (*drive-in fast food* v American Graffiti, kjer so natakarice na kotalkah, Olivia Newton John in John Travolta se v Grease odpeljeta v *drive-in* kino...)

Da, *drive-in*, tj. „avto“ kino. Gre za okus po rešnični Ameriki. Gre za kulturo (no, vsaj kult) ameriškega Juga (predvsem Texas), ki jo med svoje kritike B-filmov vpleta Joe Bob Briggs v zborniku *Joe Bob Goes To The Drive-In* (Penguin-Originals 1989, 5.99 funta). Za popolno doživetje „obreda“ *drive-in* kina, potrebuješ (poleg teksaškega podnebja, mreže *highwayev*, in, jasno, primerne prostora) le: primerno količino popkorna, najmanj ducat pločevink Budweiserja in kak hamburger. Ker pa „v kinu nisi nikoli sam“, je pomembna opcija tudi „a date“ — in dotična bo zelo zadovoljna, če bo na zadnjih sedežih dovolj prostora... in če bo smela uporabljati ogledalo.

Joe Bob Briggs z *dates* nikoli nima problemov, čeprav (ali pa prav zategadelj) je tipičen ameriški seksist. Briggs je bil v svojih dvajsetih letih v kinu kakih dvatisoč in dvakrat, od tega samo dvakrat v „normalnem“, „*indoor*“ kinematogra-

fu. Briggsu se zdi samoumevno, da se bo *odpeljal* v Cannes na festival (za katerega je po nesreči slišal, ko je začel pisati kolumne za Dallas Times Herald) v svojem Buicku Toronado, letnik 1967. Prezira vse in vsakogar, ki, pomislite, še nikoli niso bili v *drive-inu*, pa naj bo to newyorčan ali moskovčan. (Sploh je v njegovem besed-

njaku „Communist Russia“ sinonim za nekaj strašno „out“).

V njegovih kritikah je meja med „*indoor bullstuff*“ in „normalnimi“ flicki ostro začrtana. „*Indoor bullstuff*“ je torej vse, kar nima kake od naslednjih kvalitet:

a) primerne števila golih ženskih prsi (*gar-*

DRIVE-IN VODIČ

1. Odločite se, če vas zanima zasebna ali javna zabava. Krasna stvar pri *drive-in*ih je ta, da je film javen, vaš avto pa je samo vaš.
2. Imejte ugasnjene luči. Vedno. Tako bi ne samo motili dober pogled na platno, pač pa je lahko tudi zelo neprijetno...
3. Ne imejte kombija. Če imate kombi, ga ne pripeljite v *drive-in*, ker tja ne spada.
4. Če je slika slaba ali če zmanjka zvoka, začnite trobiti, kot da vam gre za življenje. Nič ni bolj groznega kot 1000 avtomobilov, ki trobijo naenkrat. Zato v *drive-in* kinih problemi ne trajajo dolgo.
5. S prodajalcem kart bodite vljudni, ker gre običajno za stodvajsetkilske tipe, ki imajo pištolo.
6. Vedno pripeljite koga s seboj. Sicer ne boste mogli spiti vsega piva.

JOE BOBOVA PRAVILA ZA PREŽIVETJE

1. Ne delam ničesar, kar krši mojo osebno kodo žurnalistične etike. Vendar bi za denar naredil vse.
2. Ne prakticiram nasilja nad ženskami, razen če zanj prosijo.
3. Sem proti mačetať skozi trebuh, obglavljenjem z bodečo žico, napadom z metalcem ognja in black and deckerjem v glavo, razen če je to nujno za zgodbo.
4. Žensk ne smemo soditi po njihovem osebem videzu. Moramo jih soditi po velikosti njihovi prsi.
5. Bruce Lee je še vedno kralj.
6. *Drive-in* bo živel večno.

bonzas, hooters, appendages; nikoli *tits*), pri katerih pa ni izbirčen, samo da so;

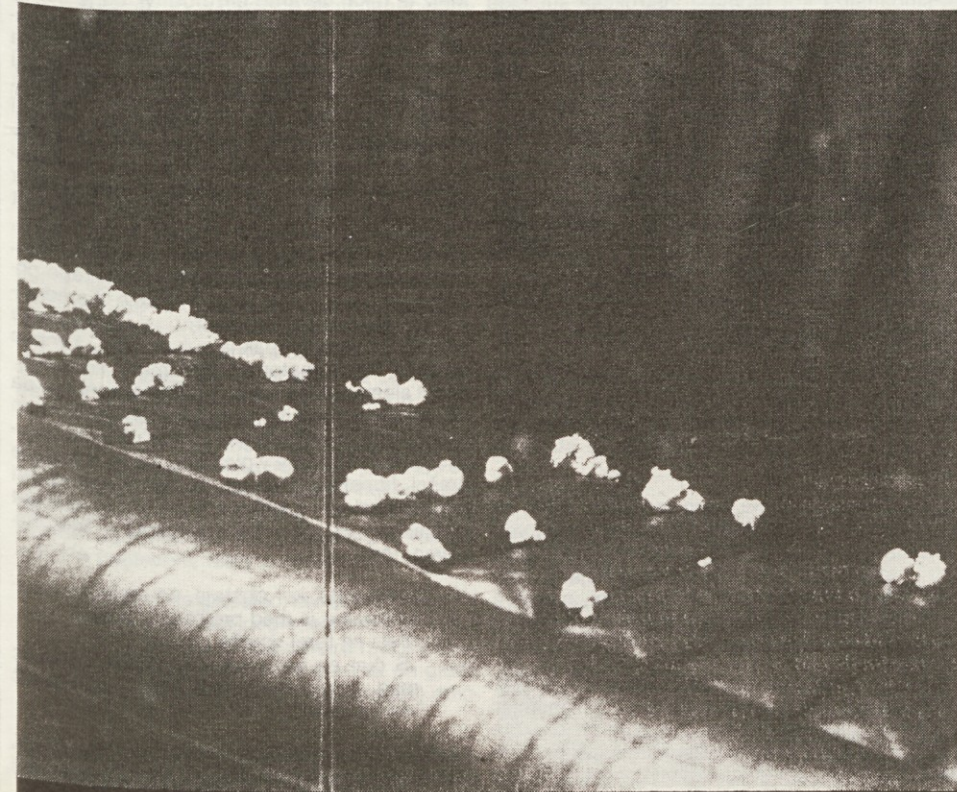
b) primerno veliko frekvenco **dekapitacij** in ostalih, čimbolj „preciznih“ in originalnih načinov „smrti“. „*Heads roll*“, kot pravi Joe Bob, včasih pa tudi ostali „*spare body parts*“;

c) **pošasti**, kreature, zmaji, fetusoidni (bivši) siamski dvojčki, Freddie Krüger in njegovim zombijevski kolegi, torej, karkoli čimbolj ogabnega. Živela fikcija! Spet pa prevladuje kvantiteta nad „kvaliteto“;

d) **kung-fu** — takšen ali drugačen, oborožen ali „tradicionalen“. Vendar — čimveč;

e) „*car chases*“ v službi spektakla. Segment, brez katerega skorajda ni več (dobrega) B-filma. Briggs v prvi polovici svojih kolumnov pripoveduje svoje seksistične zgodbe, v drugi polovici pa opiše vsebino najnovejšega flicka, ki ustreza njegovim *drive-in* merilom. Sem in tja objavi tudi kakšno reakcijo bralcev Dallas Times Herald, ki je kljub vsemu normalen malomeščanski dnevnik z dokaj veliko naklado. A kot pravi sam kralj horrorja Stephen King v uvodniku tega zbornika, je Joe Bob Briggs v teh kolumnih „spremenil veliko število svetih krav v cheeseburgerje“.

Joe Bob Briggs says check it out. Three and a half stars.



FILM AND LITERATURE

Organized by film magazine Ekran from October, 24th to October 27th, 1988, the fourth international symposium on film theory took place at Cankarjev dom, Cultural and Congress Centre in Ljubljana. The theme of the symposium, being also called the "Autumn Film School", was Film and Literature. The abstracts of their lectures are published in this issue.

HAMLET: THE MOUSETRAP AS A DISPOSITIVE OF FICTION

by Alenka Zupančič

The present paper is divided in two parts: the first deals with the problem of the play-within-the-play in Shakespeare's *Hamlet* and offers a satisfactory solution, in Lacanian terms, of the paradox of the apparent discrepancy between two fictions: fiction as a narrative form on the one hand and the fiction within the fiction, the famous play scene (Act III, scene II), on the other. It states the unnatural, symbolic character of the notion of nature in debate, expressed in Hamlet's exclamation: ". . . the purpose of playing, whose end, at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, **the mirror up to nature**". The second part of the article is concerned with the realization of already mentioned double fiction by means of the film fiction. If one can stage the play-within-the-play in the theatre, the film-maker simply could not afford the film-within-the-film. It seems that Laurence Olivier in his film, when shooting this scene, followed the findings of the Galilean physics in order to solve this problem. The paper will assure you that he found a plausible solution.

FILM NARRATOLOGY

by Zdenko Vrdovec

Film narratology is largely based on more or less reworked concepts from literary theory: to start with, that is true of its „minimalistic“ definition of fabulation considered as a sequence of units in a relationship of transformation — and especially true of the concept of "focalization". Film narration proper or "inner narrativeness" is based on montage. The text at first deals with some early cases of formation of film narrativeness (esp. "the peeping Tom series"), whilst in the following part it embarks upon the central dilemma of film narratology: "Who is the narrator? Who is the looker-on?" The functioning of the concepts of "monstration" and "focalization" is demonstrated by the introductory sequence of Billy Wilder's *Sunset Boulevard*. The "monstration" itself there is considered to be the realm of film prestige over literature.

THE TARNISHED ANGELS — CRAZINESS OF FICTION OR FICTION OF CRAZINESS

by Darko Štrajn

Film, melodrama — dealing with the social status of the woman, and especially with woman as subject of desire. The woman who, in the melodramatic story, falls victim of its determination with a sexual desire, is cut short of her social role which is completed in motherhood. Thus the woman is considered "angel", a non-sexual being when she submits herself to the given rules of the game, with her desire remaining unfulfilled, what imminently makes her unhappy. The implicit protest of the drama lies in the mere that-is-how-it-is statement. In the second part the author analyzes Sirk's *Tarnished Angels*, filmed after Faulkner's novel *The Pylon*: it gives emphasis on the carnival scene as a radical variant of melodramatic social criticism.

QUASI UNA SCORDATURA

by Miha Zadnikar

The author got inspired for his lecture when reading Burgess' novel *The Pianoplayers*, better to say at its very title. How to translate it to carry the whole spectre of meanings contained in the original lexique? The creators of **piano**, creators of silence, mute-ness? What is it all about? A pianist cannot be sensed in mute cinema; in the darkness of the cinema hall one can hear but the musician's desperate endeavouring to, as if were, support, by his sounds, the silence of the film. There he is to evoke **piano**, he is then — literally taken — the **pianoplayer**. Even beneath the screen he is but part of film fiction, its neutral and sophisticated theoretician, operator — the only one alive and conscious of its deceit. He is himself, in fact, deceit, though not the deceitful person appearing on the screen.

If someone wanted to make a film of Burgess' story ("the woman's body is like the piano keyboard, if only men knew notes"), revealing the former inseparability of film tape and piano board, he would then instantly prove that in the golden era of silent film (1913—1928) dominated by pianists and orchestras, the situation under the screen could still make part of that sequence-ness that today is found pressed and condensed in a story and present only on the screen. The text has to do with the specific Slovene reading of the adverb **pravkar** (just) that, by careless and inconsistent use, has been spread to all grammatic tenses. The pianist of the silent cinema acts as a unique personification of the only correct use of the above-mentioned adverb: it has **just** happened. The spectator of the film accompanied by the klavier-player/pianist can, for a moment, become a listener and can then unconsciously commit himself to materialized semantics of the **pravkar** (just) referred to. It has been created by a guild of overlooked and never-praised-enough people with quite a special charm of re-workings and original simplifications. The vocation of **pianoplayer** has to be understood, read and translated in the context of a missing piece of history. As far as the silent film is concerned, it is clear where all those re-inforcing, heavy and loud adverbs (clavichord, piano e forte, Hammerklavier, gravicembalo col piano e forte), marking the bipoleness of piano play, have gone. The elliptical-ness of **piano**, **pianino**, is at home especially in silent cinema. At the very sensual-evident level what we mainly spot in halls is pianinos. The ellipsis lends itself to the history of klavier play as an excuse for a specific period. If, as it is, that play in the history of music has failed to find an object of silence, it should be given one in film history. That is why the **pianoplayers** are considered as people active in piano, those people needed by the silent pictures to make them, through utmost loudness, remain silent, when they cannot affect the charm of their light.

ANTICOMMUNISM AND ROCK-AND-ROLL

by Tadej Zupančič

The fifties are the years representing the system of production norm that have essentially led to the elimination of regressing fiction with reality (and conversely), hence also to the elimination of Methods (above all in terms of Actors' Studio); also significant is the fact that it was in the fifties — with the assistance of the production norms mentioned — that a regeneration of the rational organization of free labour took its start. There came up a new organization of the status and promotion of Americanae (which involves: (1) a systematising of the capitalist rational organisation of free labour, (2) an organizing of the production, and construction, of reality through a subjective approach to the logic of cultural developments, (3) a hard Ethics of capitalism, (4) a definition of Politics, as given in the American federal Constitution (with due regard to functional differentiation, hence to the status of separating economy from politics). The route followed by the author is pointed out by films from the times of the Second War and the cold war, by HUAC activities, films by Elia Kazan, the oncoming of rock'n'roll, and indirectly by the teen-agers' sub-culture in the Hollywood production.

AND THE PICTURES BECAME FILM

by Majda Širca

In the film of John Ford, **Hell Bent** (1918), the picture of an American painter, Frederic Remington, gives the writer who has just received a reader's letter, the idea of a new story. The writer then approaches the picture and the scenery of Wild West sets in motion. The imagination of the writer matches with that of the stage-manager, since the frame of the picture is replaced by that of the screen which — contrary to a painting — can penetrate the infinite and unlimited space.

Film competed with painting — misusing or, so to say, using it — by copying its images, mise-en-scène, composition, iconographic settings; or even by „learning“ on illusions and deceptions invented by the art of painting in the course of history.

Jaime Camino, for instance, tried to interpret Velasquez' masterpiece **Las Meninas** which opens a discourse full of lies, deceptions, traps and illusions. In the film **Chiaroscuro** he wanted to find an answer to a crucial, so-many-times-put question in the history of painting: what is on the canvas before which stands the painter with his palette and brush in hand?

Whom exactly is he looking at, who dominates his traits? The king and the queen portrayed in the background as seen through a mirror, the young princess or perhaps something quite different. What Camino did was to convert the centripetal force of the framed picture into a centrifugal one. Given the option of a camera look he wanted to solve the ever present enigma of Velasquez' compositions. But the realism of the stage-manager's interpretation of the work ruins all of the traps into which the spectator's look at the "frozen" painting can get caught.

Martin Scorsese's **The Last Temptation of Christ** even though its ambition is to closely follow the Bible, do not ruin the enigmas it contains but rather — quite on the contrary — even creates a host of new ones. And that, precisely, is what makes the film so "juicy".

KRAN

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

5, 6

1989

VOL. 14
LETNIK XXVI

CENA 20.000 DIN

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo

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

svet revije

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava in tisk
Grafični studio CICERO

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 40.000 din
(vplačana do 1. 7. 1989)
in 70.000 din
(vplačana do 1. 12. 1989)

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-21/80, z dne 30. 1. 1989

EKRAN

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI
WESTERN



**DOM
ZA
OBEŠANJE**

REŽIJA
EMIR
KUSTURICA