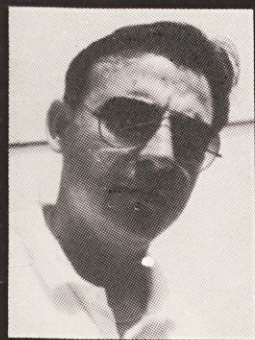


revija za film in televizijo

EKRAN



Goran Marković

3,4

vol. 11 (letnik XXIII) 1986



Nacionalna

intervju
GORAN MARKOVIĆ

festivali
BERLINALE '86

foto-zgodovina slovenskega filma
V KRALJESTVU ZLATOROGA

filmski pojmi
KINEMATOGRAFSKA INSTITUCIJA

državska knjižnica

EKRAN

revija za
film in televizijo

3,4 1986

vol. 11
(letnik XXIII) 1986
cena 300 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Bojan Kavčič (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačik (RK SZDL,
predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk, Kočevje

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stik s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvoda
enojna številka 200 din
dvojna številka 300 din
celoletna naročnina 1200 din
za dijake in študente 800 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oprosteno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210-57/86, z dne 5. 2. 1986

komentar	Status knjige o filmu na Slovenskem	Silvan Furlan	1
intervju	Če nismo mogli uresničiti svojih idealov, je bolje, da se ne borimo za tuje Pogovor z Goranom Markovičem	Silvan Furlan in Bojan Kavčič	3
kritika	Priča Mož z zvezde Polja smrti Brazgotinec Balada o Narajami Bounty Pot Častni konzul Pustolovščine Gwendoline Metulj na rami	Stojan Pelko Marcel Štefančič, jr. Darko štrajn Darko Štrajn Viktor Konjar Leon Magdalenc Viktor Konjar Marko Golja Leon Magdalenc Marko Golja	7 8 9 10 11 12 12 14 15 16
kritički dnevnik	kinematografi: Pod vulkanom, Garderober, Šampion nežnega srca, Policijska akademija, Polnočni maščevalec, Hot Dog, Model, Štiri pesti proti Riu televizija: Kino za groš, Čarovnica, Sibila, Atomska postaja, Tukuma, Bedno življenje	pripravil Viktor Konjar pripravili M.Z., M.K., M.Z., M.G., M.G., M.K.	17 18
nova slovenska filma	Christophoros Poletje v školjki	Zdenko Vrdlovec Stojan Pelko	20 21
televizija	Supervitalin Ex libris M.M.	Peter M. Jarh Leon Magdalenc	22 23
branje	Poskus splošne zgodovine nacionalnih kinematografij	Stanko Šimenc	24
esej	Quelques remarques sur Chion et chiens	Bojan Baskar	26
festivali	London 85 Alternative 85 Budimpešta 86 Fest 86 Drobtine in pogače Med biti in ne biti Beograd 86 Berlinale 86 Zunaj konkurence Sam med volkovi Berlin zgodovinsko Jugoslovani v Berlinu	Viktor Konjar Mohorko Paldauf Lorenzo Codelli Leon Magdalenc Viktor Konjar Peter M. Jarh Bojan Kavčič Bogdan Lešnik Milan Ljubič Milan Ljubič	28 29 30 32 34 35 36 40 42 43
slovenski film	Kaj početi s kratkim filmom?	Milan Ljubič	45
filmska mojstrovina	Poštna kočija	Vladimir Koch	47
dokumentacija	Filmografija — Diplomski filmi AGRFT Slovenske publikacije o filmu 1981—1985 — bibliografija	zbrala Tatjana Premk-Grum zbral Silvan Furlan	49 51
in memoriam	Mile de Gleria Andrej Habič	Matjaž Klopčič Matjaž Zajec	52 53
zapisovanja	vibina vitrina kinotečna vitrina Cvet 1001 noči	Milan Ljubič Vladimir Koch Niko Goršič	54 54 54
FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA			
	Kult(ura) — natura Kaj kaže prst? Ko vabi zvon	Bojan Kavčič Zdenko Vrdlovec Stojan Pelko	9 10 11
PRILOGA EKRANOVA KNJIŽNICA/FILMSKI POJMI			
	Kamera Kinematografska institucija	Silvan Furlan Silvan Furlan	69 70

Status knjige o filmu na Slovenskem

Izid skoraj vsake slovenske knjige o filmu je vedno početje, za katerega moramo preskočiti najmanj dve oviri, KSS in položaj knjige o filmu. Ker se „večje“ slovenske založbe ne zanimajo kaj posebej za tiskanje filmske literature — mora Kulturna skupnost Slovenije prva sprejeti programsko, konceptualno in širšo družbenokulturno razsežnost posameznega projekta, da bi ga lahko ustrezno finančno podprla. Vendar moramo pripisati, da se je v zadnjih letih odnos Kulturne skupnosti Slovenije — kar zadeva publiciranje filmskih knjig (še posebej izvrnih) — bistveno spremenil, in to v prid pokrivanja ogromnih vrzeli na področju filmske založniške politike na Slovenskem. Upajmo, da se s to trditvijo nismo zarekli.

In če je torej Kulturna skupnost Slovenije kot prvo „oviro“ mogoče z vztrajnostjo, načrtnostjo in argumentiranostjo uspešno preskakovati, potem je premagovanje druge „ovire“ veliko bolj zapleten posel, morda predvsem zato, ker je njena narava v marsičem neoprijemljiva, brez ustrezne institucionalne garancije, brez kakšne posebne tradicije, pa prav gotovo še brez česa drugega. To oviro imenujmo „*institucionalizirani status knjige o filmu*“ na Slovenskem. Še enkrat poudarimo *knjige o filmu*, da ne bi s pojmom *status knjige* zadeli kakšno občutljivo točko slovenske kulture, kar zdaleč presega namen tega žurnalističnega zapisa. Pa tudi ko ugotavljamo, da pri nas status knjige o filmu ni na kakšni zavirljivi ravni, s tem vsekakor nočemo reči, da so na Slovenskem knjižni manijaki, norci, molji in kar je podobnih „nepridipravov“ (ha!) neozdravljivo oboleli, ponoreli, izumrli ali preprosto izginili. Nikakor. Ko zapisujemo, da na Slovenskem knjiga o filmu nima „institucionaliziranega“ statusa, v to postavko nikakor niti v kakšnem neposrednem smislu ne vračunavamo prodajnega učinka, ki je kar presenetljivo dober pri knjigah v slovenskem ali srbohrvaškem jeziku (slednje so za naše razmere prava zakladnica) in še posebej v tujih jezikih. Posebno vprašanje so pota prodaje, distribucija oziroma prisotnost na knjižnem trgu, saj skoraj vsaka knjiga o filmu (bolje zbirka) ubira svoje specifične „prodajne kanale“.

Preden pa preidemo do tiste točke, ki jo imenujemo „institucionalizirani“ status knjige o filmu, moramo narediti še nekaj ovinkov, da bi opozorili na nekatere pokazatelje ali dejavnike, ki so tako v preteklosti kakor tudi danes vztrajno delali pri tem, da bi se status knjige o filmu oziroma refleksije o filmu adekvatno profiliral, celoviteje integril v nacionalno kulturo in dejavno posegel v dinamično formiranje slovenske in jugoslovanske filmske identitete. Tu je prav gotovo na prvem mestu revija za film in televizijo Ekran, ki je skorajda v petindvajsetletnem delovanju ustvarila dovolj širok krog bralcev (v tem pogledu se lahko meri z veliko bolj znamenitimi evropskimi filmskimi revijami), pri čemer velja omeniti, da je kot „specializirana in strokovna“ revija „prerasla“ zanimanje filmskih strokovnjakov in specializiranih filmskih delavcev ter je zajela, tako kar zadeva pisce kakor tudi bralce, širše slovensko in jugoslovansko kulturno področje. Poenostavljeno, revija Ekran namreč ne išče neke magične filmske specifičnosti v hermetičnosti čiste filmske teorije, ki večinoma vodi v začarani krog formalizma, niti noče formirati filmske kritike filmskih kritikov o „filmskosti“ filmov, saj bi s tem zašla v polje abstraktnega, „totalitarnega“ in odtujenega filmskega vsevedneža (ali celo razsodnika), ampak skuša artikulirati „specifiko“ filma prav na presečišču filma in drugih umetnosti oziroma medijev, predvsem pa si prizadeva, da bi proizvajala kritiko in teorijo filma v magnetnem polju filmske teorije in drugih humanističnih ved. Prav ta usmeritev revije Ekran, ki je v našem prostoru še toliko bolj „upravičena“, saj na Slovenskem — kot smo že tolikokrat zapisali — študij teorije in zgodovine filma na univerzitetni ravni ni celovito organiziran, pa je botrovala, da se je Ekran (v določenih vidikih) spremenil iz „distributerja“ filmske refleksije v „producenta“ kritiško-teoretske misli o filmu — še posebej v zadnjem času. Ta „producentska“ dimenzija Ekran — tako v dobesednem kot prenesenem pomenu — pa je samoumevno sprožila težnjo, da se oblikuje Ekranova knjižna zbirka, kar je sicer že stara „ideja“ Ekranovih urednikov. In to se je zgodilo leta 1985 z objavo knjige *Fritz Lang* avtorjev Jureta Mikuža in Zdenka Vrdlovca, ki je s sodelovanjem med Moderno galerijo in Ekranom izšla kot prva knjiga zbirke revije Ekran, imenovane IMAGO, ki bo vsako leto prinesla nekaj strokovnih knjig o filmu, tako prevodnih kot tudi izvirnih (koncept Ekranove knjižne zbirke *Imago* predstavljamo v posebni prilogi). Omenimo samo, da bo letos izšel prevod knjige *Napisati scenarij* francoskega teoretika Michela Chiona in zbornik *Filmska montaža*, ki bo prinesel izbrana predavanja z letošnje *Jesenske filmske šole* (o šoli nekaj več prihodnjič). S tem knjižnim podjetjem želi revija Ekran deloma „razredčiti“ gostoto teorije v rednih številkah, predvsem pa skrbeti za sistematično in premišljeno izdajanje strokovne filmske literature ter tako oskrbeti širši krog bralcev s tehtno refleksijo o filmu v slovenskem jeziku.

Če je *Imago* nova slovenska filmska zbirka, pa so *Zvezki Dvorane* Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani med prvimi zbirkami, ki so se formirale v našem filmskem kulturnem prostoru. Tokrat bomo navedli samo tisti vidik zbirke — morda bistven — ki pri-

speva k artikuliranju kinotečnega spomina in s tem tudi k razširjanju oziroma utrjevanju filmske kulture pri nas. Toda ta „priročniška“ zbirka, ki prvenstveno računa na kinotečno publiko, opravlja sicer izjemno pomembno, vendar pa v nekem smislu le specifično funkcijo, ki bi jo morda lahko primerjali z vlogo zajetnejših razstavnih katalogov. Ni dvoma, da je to podjetje potrebno in tudi učinkovito, toda v perspektivi „idealne“ založniške infrastrukture predstavlja le enega izmed členov profilirane „ponudbe“.

Med ostalimi slovenskimi filmskimi institucijami (AGRFT, filmski oddelek Arhiva Slovenije) pa je trajnejšo zbirko uspelo formirati Slovenskemu gledališkemu in filmskemu muzeju, in sicer edicijo *Slovenski film*. Kaj je „predmet“ te zbirke, pove že sam naslov, metoda pa se giblje v loku od zgodovinskih do kritično-teoretskih pristopov. Namen zbirke je zelo preprost in jasen: integrirati korpus, ki mu pravimo slovenska kinematografija, v širšo slovensko in jugoslovansko zavest ter na ta način v kinematografiji kot najbolj univerzalnemu aparatu prepoznati dimenzije, ki tvorijo zgodovinsko in kulturno identiteto naroda oziroma razsežnosti, ki našo filmsko in zgodovinsko (kritično) teoretsko „produkcijo“ usrediščajo v jugoslovanski in širši svetovni prostor.

Kot nekakšni „tujki“ so se nedavno tega pojavile tri *izjemno* pomembne knjige o filmu, in to v treh različnih edicijah oziroma založbah: prevod spisov Sergeja M. Eisensteina *Montaža, ekstaza* (zbirka Marksistična teorija kulture in umetnosti, Cankarjeva založba, 1981), zbornik *Alfred Hitchcock* (DDU Univerzum 1984) in *Slepo polje* Pascale Bonitzerja (zbirka Studia Humanitatis, ŠKUC — Filozofska fakulteta, 1985).

Ta opis o mrežah, v katerih se nahaja status knjige o filmu na Slovenskem v današnjem trenutku, nikakor ni popoln, še manj pa celovit, saj bi izpolnitev takšne naloge zahtevala obsežnejšo in slojevitejšo analizo. Skušali smo opozoriti le na nekatere dejavnike, ki — če uporabimo filmski žargon — producirajo in distribuirajo filmske knjige. Več kot očitno je, da produkcija poteka tako organizirano kakor tudi skozi ključne izjemne enkratnosti, ki v medsebojni prepletenosti že kaže poteze načrtnosti in sistematičnosti, ki jo bo treba v bodoče samo še utrditi. Obenem pa produkcija knjig o filmu govori tudi o našem dokaj profiliranem kritično/teoretskem potencialu, ki ga prej kot strogi filmski „specialisti“ tvorijo filozofi, sociologi, umetnostni zgodovinarji ... In če ponovimo, da študij teorije in zgodovine filma še zdaleč ni celovito vključen v visokošolske programe, če torej FILMA skoraj ni v okviru UNIVERZE, potem pa se nahaja v srčiki zanimanja „podaljškov“ univerze: omenimo samo prejšnje in zdajšnje študente ter nekatere profesorje na oddelku za sociologijo in filozofijo Filozofske fakultete.

Za distribucijo knjig o filmu pa lahko rečem, da je „interno“ sicer zelo dobro organizirana, da pa „eksterno“ nastopa dokaj improvizirano, kar je deloma krivda tako „založnikov“ kakor tudi naše „neučinkovite“ prodajne mreže. Če pretiramo, potem je „internalna“ distribucija formirana po krogih: tiste bralce, ki veže slovenski film, zapira v krog zbirka *Slovenski film*, tiste, ki aktualizirajo „zgodovinski spomin“, zaokrožujejo *Zvezki Dvorane* Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, tiste, ki vidijo možnost „vzgoje“ skozi film, zalaga zbirka *Dopisna filmska in TV šola*, tiste, ki jih zavezuje filmska teorija oziroma teorija filma, pa oskrbujejo različne edicije, ki se sicer filma večinoma lotevajo „parcialno“ (Studia Humanitatis, Marksistična teorija kulture in umetnosti, Analecta, pred letom dni oblikovana specifično filmska zbirka revije Ekran Imago, pa morda še kakšna). Torej, vzpostavljeni so vsebinski krogi, ki se vsekakor ne izključujejo, celo križajo in sekajo se, pri čemer so medsebojna srečanja velikokrat že zelo produktivna ter tako v na prvi pogled improviziranih nastopih kažejo nekakšno zastrto premišljenost. In tu morda velja nadaljevati, upoštevajoč perspektivo zbirke *Slovenski film*, starejših *Zvezkov* ter ne nazadnje zbirke *Imago*, ki je svojo programsko zasnovo šele nazkazala, vendar pa bodoči načrti kažejo profilirano založniško politiko. Vsekakor pa s tem „omejevanjem“ nočemo spregledati izjemnega pomena, ki so ga imeli, imajo in prav gotovo tudi bodo imeli „enkratni“ (samo želimo si, da bi bili večkratni) pojavi knjig o filmu v „nefilmskih“ zbirkah.

Če to naše parcialno obregovanje ob različna založniška podjetja, tako bolj kakor tdi manj „filmska“, pripeljemo h koncu, potem se zdi, da bi se premagovanje ovire, imenovane „institucionalizirani“ status knjige o filmu, na Slovenskem odvijalo v naslednjih smereh:

1. V nadaljnjem utrjevanju in izgrajevanju obstoječih — starih in novih — filmskih zbirk, saj lahko samo slojeviti korpus (več oziroma množica relevantnih knjig) zagotovi ustrezno „institucionalizacijo“ knjige o filmu na Slovenskem ter tako prispeva k formiranju jasnejše predvsem slovenske kakor tudi jugoslovanske filmske miselne identitete.

2. V poskusu formiranja skupne distribucijske mreže „malih“ založnikov, ki bi se na ta način bolj enakopravno vključila v obstoječo prodajno mrežo.

3. Ne nazadnje (oh, že spet!) s težnjo, da bi se na Slovenskem dogodila dva „čudeža“: — da bi naša kulturna politika sprevidela potrebo po celoviti vključitvi študija teorije in zgodovine filma na visokošolski ravni, s čimer bi bila tudi knjiga o filmu prepoznana kot „neizbežno“ študijsko gradivo ter tako ne bi bila več le „neobvezna“ stvar za „manijake in ljubitelje“ filma,

— da bi se na Slovenskem formiral t.i. *Center za film*, ki bi med drugim prav gotovo stremel k temu, da bi se izdelala čimbolj sistematična, slojevita in prodorna založniška politika (o omenjenih dveh „točkah“ je objavljeno obsežno gradivo pod naslovom *Recepcija filma*, Ekran, št. 7/8, 1985).

ČE NISMO MOGLI URESNIČITI SVOJIH IDEALOV, JE BOLJE, DA SE NE

Ekran: Če poenostavimo, bi jugoslovanski film zadnjih nekaj let lahko razdelili na dve smeri: na tako imenovani „eskapistični“ film, kamor lahko prištejemo več kot ducat „razvedrilnih“ komedij, zgrešenih žanrskih „podvigov“ (ki pa jih del jugoslovanske filmske kritike prepozna kot udejanjenje in rehabilitacijo žanra pri nas), pa serijo takšnih in drugačnih filmsko neartikuliranih zvarkov, ter na „sociano-kritični“ ali celo „politični“ film (pa čeprav ta pojem nastavlja številne zanke in se mu je bolj izogibati). Za to smer bi lahko celo rekli, da se veliko bolj produktivno naslanja na žanrsko tradicijo, če omenimo samo Slavkovo Butnskalo (ki sega h klasičnim prijemom komedije ali celo burleske), Šijanove „retrogardistične“ reminiscence, Karanovićeve Jagode v grlu (ki so blizu italijanskim „črnim komedijam“), pa čeprav bi vanjo morali uvrstiti tudi Draškovičev film Življenje je lepo, ki pa se več kot očitno zgleduje pri „artističnih“ filmih z globokim vsejugoslovanskim ali celo univerzalnim sporočilom. In v ta ohlapen okvir socialno-kritičnega filma prav gotovo lahko prištejemo tudi vaš film Tajvanska kanasta, še posebej

Pogovor z Goranom Markovićem, režiserjem filmov

zato, ker govori, sicer posredno, o letu, ki ni več politično, ampak že kar zgodovinsko dejstvo. Leto 1968 je namreč tista zavezujoča referenca, ki določa oziroma skozi katero se meri akcija (četudi mnogokrat verbalna) osrednjih „subjektov“ filma Tajvanska kanasta, sicer vpetih v ideološke parametre sodobne jugoslovanske družbe. Zanimivost vašega filma je glavni junak, za katerega sami pravite, da je na strani tistih, ki so v letu 1968 izgubili in kasneje torej propadli, čeprav se še vedno postavlja vprašanje, kdo je pravzaprav izgubil oziroma dobil v letu 1968. Ne glede na ta „spolitiziran ovinek“ pa vsekakor drži, da je glavni junak bil in je še na robu družbenega dogajanja, torej v tisti točki, kjer je možna največja manipulacija, tako z njim kakor s „fiktivno zgodovino“.

Marković: Kar ste navedli, je relativno točna ali celo povsem točna analiza sedanjega trenutka jugoslovanskega filma, pri čemer moram dodati, da imamo nekatere filme bolj radi, nekatere pa manj. Sam recimo imam rad Karanovičev film, pa čeprav nisem verjel v scenarij. Preprosto rečeno, ta film ima emocionalni naboj, ki me enostavno zagrabi, morda tudi zato, ker pripadam isti generaciji kot osrednji protagonisti filma.

Da bi lahko razumeli današnjo situacijo jugoslovanskega filma, moram vsaj na kratko — ne bi hotel biti predolgovezen — osvetliti nekatere razloge, zaradi katerih so stvari takšne kot so. Prav gotovo dobro veste, da je v začetku sedemdesetih let, po propadu „radikalnih“ idej, ki jih je prineslo leto 1968, po študentskih nemirih in nekaterih drugih dogodkih v Jugoslaviji, kot so recimo nacionalne evforije z nacionalistično usmeritvijo in tako naprej, zavladal določen pritisk na jugoslovanski film in v teh okoliščinah je nastalo precej slabih filmov, ki odlično odslkavajo tedanjo atmosfero, ki je grenila in onemogočala resnične ustvar-

jalne potence. Ko današnji čas primerjam s tistimi leti, moram reči, da je danes veliko bolje. Ko smo se takrat kot režiserji z diplomo praške filmske šole vrnili v Jugoslavijo, smo naleteli na dokaj „frustrirano“ situacijo. Prišli smo v neveseli svet, poln

BORIMO ZA TUJE

precejšnjih pritiskov, v svet, ki je bil ravnokar grobo premagan (konkretno je to bilo predvsem leta 1968 na Čecoslovaškem, ko so jo zasedli sovjetski tanki). Ustvarjalni začetki naše generacije so bili torej vezani na postopno odtajevanje te nič kaj stimulativne atmosfere. Pričeli smo na televiziji in iz oddaje v oddajo skušali omajati nekatere na novo ustoličene „tabuje“, predvsem tiste iz repertoarja socrealizma, ki se jih je naša družba že pred časom otresla, pa so se v sedemdesetih letih ponovno infiltrirali v naš krvni obtok. Današnji čas se je morda še najbolj osvobodil pritiskov, ki jih je prinesla „rehabilitacija“ socrealizma v sedemdesetih letih. To razvijanje ustvarjalne svobode pa se je gibalo, vsaj po mojem prepričanju, v dveh smereh. Prva smer je, grobo rečeno, avtorska, „direktno“ angažirana, kritično obrnjena k družbi, humanistično obarvana, vse posplošujoče rečeno, vendar vsaj malo od tega najbrž drži; druga smer pa je šla k tako imenovanemu žanru, k filmu kot takemu oziroma k filmu, ki se osvobaja zunanjih nalog in obveznosti. Mislim, da sta obe perspektivi relevantni in da je dobro, da sta dve in ne samo ena —

1977
Posebna vzgoja
1979
Nacionalni razred
1980 Mojstri, mojstri
1982
Variola vera
1985
Tajvanska kanasta

najverjetneje bi bilo še bolje, če bi jih bilo še več. Sam sem, prej po nekakšnem instinktu kot pa idejni opredelitvi, bolj vezan na avtorski film, ker nekako čutim potrebo po dialogu z družbo, z njenimi problemi, pa naj bodo ti socialni, politični, ideološki ali pa povsem vsakdanji, če tako hočete. Hkrati pa sem se trudil, da bi ohranil zgodbo, da bi se prilagodil kinematografski obliki filma. Slobodan Šijan je recimo šel po precej drugačni poti in celo



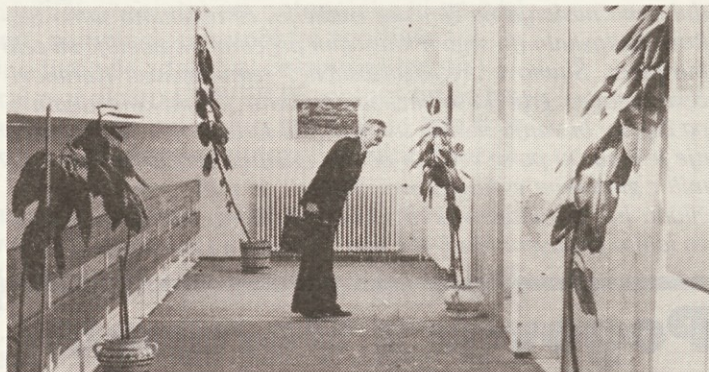
moj najbližji prijatelj Srđan Karanović, s katerim naju je družilo marsikaj skupnega, še posebej pa razumevanje filma, danes ubira drugačno pot — morda je pravilneje reči, da jaz ubiram drugačno pot, toda človek pri sebi takšne stvari zelo težko opazi. Morda je celo najbolje reči, da ima naša generacija, t. i. „praška šola“, čedalje manj skupnih točk. S tem se vsekakor ne ruši naše prijateljstvo, toda postajamo bolj in bolj „kreativni“ otoki. Te stvari so najbrž povsem normalne.

Ekran: Kakšno mesto ima v tej konstelaciji vaš zadnji film?

Marković: *Tajvanska kanasta* je po svoje le poskus, da bi izstopil iz tistega, v čemer sem se gibal pri ustvarjanju prvih štirih filmov, še posebej kar zadeva *Nacionalni razred* in *Variolo vero*. Vsekakor pa se ne počutim kot „čisti“ režiser, saj sem tudi pri žanrsko orientiranih filmih vedno vključeval avtorsko noto, recimo kar socialnokritično dimenzijo. Zdi se mi celo, da sem hermafrodit, da zavzeman nakakšno vmesno polje med avtorskim in žanrskim filmom, če že tako hočete. Obenem pa se moji filmi „bistveno“ razlikujejo drug od drugega. Nenehno namreč čutim potrebo, da bi napravil nekaj novega in da bi tisto prejšnje „uničil“. Ko film končam, imam občutek, da z njim nimam več nobene zveze; skoraj dobesedno se ga odpovem. Film, ki sem ga končal pred mesecem dni, je zame mrtva stvar; ko ga gledam v kinodvorani, se nanj naravnam podobno kot do filmov drugih režiserjev. Nekateri režiserji pa vse življenje živijo z lastnimi filmi. Ko me novinarji sprašujejo o „sporočilnosti“ mojih prejšnjih filmov, imam izjemne težave, da se sploh spomnim, kaj se je v njih dogajalo. To je nekako tudi moje videnje sveta, kjer vsaka izoblikovana stvar postane nekaj preteklega, celo „mrtvega“. Zdaj pripravljam nekaj povsem nasprotnega *Tajvanski kanasti*; to bo morda spet žanrski film, „horror“.

Ekran: Če ostanemo pri *Tajvanski kanasti*, potem so šestdeseta leta neka zgodovinska, socialna, ideološka referenca. Vendar je za vse protagoniste razen glavnega junaka ta referenca nekako že „imaginarna“, ker deluje kot nostalgija, nostalgija pa je vedno emocionalna, včasih pa tudi ideološko predelana preteklost. Kajti film, če ponovno izvzamemo glavnega junaka, govori kako se je generacija leta 68 institucionalizirala, oziroma kako je vstopila v institucije in v njih večinoma zavzela vodilna mesta. Edini, ki torej ostaja zunaj institucij, je glavni junak.

Marković: Čeprav sem se trudil, da bi v prvi plan postavil „križo“ štiridesetletnika, njegovo osebno dramo, kar zadeva še posebej erotiko, je ta fon šestdesetih let zelo pomemben, saj film barva, kot ste dobro rekli, z nostalgijo. Sicer pa sem za glavnega junaka izbral pravzaprav antijunaka, ki je popolni „looser“, torej človek, ki vedno zgublja, ki je vedno poražen, ki pa bi moral na koncu izplavati kot zmagovalec. Takole bi dejal: če nismo mogli uresničiti svojih idealov, potem je bolje, da se ne borimo za tuje. Ves film pravzaprav govori o usodi ljudi, ki pač niso



Mojstri, mojstri, 1980



uresničili svojih idealov, vendar pri tem lastnega življenja niso zaigrali. To je pravzaprav film o kazni, kakršna doleti vsakogar, ki preneha boj za svoje ideale. Ta kazen pa je pravzaprav fina in upočasnjena smrt. Moja teza je, da glavni junak ni najbolj nesrečna oseba; morda je celo edini, ki je „dosleden“, pa čeprav je uničen in je padel na raven rastline. Prepričan sem, da so „zmagovalci“, oziroma tisti, ki so se priklonili „zmagi“, poraženi.

Ekran: V puljskem katalogu sino prebrali, da se glavni junak v določenem trenutku zave neresnosti svojega življenja . . .

Marković: Oprostite, moram vam seči v besedo in vas opozoriti, da tekste za katalog piše producent . . .

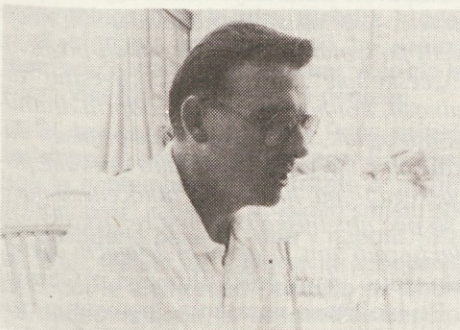
Ekran: Kakorkoli, pozornost je pritegnil le pojem neresnost oziroma dvojica resnost/neresnost. Če namreč pogledamo *Variolo vero*, vidimo, da je pred nami zelo resna situacija — gre namreč za zelo težko epidemijo — ki jo morda rešujejo na lažji način, kot bi človek pričakoval. V *Tajvanski kanasti* pa je situacija obrnjena; to je nekakšna „lahkotna“ atmosfera, ki pa ima dramatičen konec. Na prvi pogled vaš režijski način obravnave deluje paradokсно, saj *Tajvanska kanasta* „reflektira“ realno zgodovinsko-politično dejstvo, leta 1968, medtem ko *Variola vera* izhaja skorajda povsem iz imaginarnega dogodka, pa čeprav ga je motivirala podobna, vendar skromnejša realna situacija.



Nacionalni razred, 1979



Variola vera, 1982



Marković: Morda je dvojica resno/neresno v omenjenih filmih „globoka“ To je predvsem trik, ki sem ga vedno uporabljal, namreč, da je treba zelo dramatične stvari predstavljati na najbolj običajen način, nedramatične pa mistificirati in intenzivirati. To je, če lahko tako rečem, moj režijski postopek, eno od pravil, ki se ga dosledno držim. Tako lahko rečem, da se je film **Variola vera**, ki je bil že sam po sebi zelo dramatičen, kar sam od sebe snemal — zanj je bilo dovolj kronološko zaporedje s skromnimi dodatki katastrofe, pa da film normalno steče. Občutek imam, da je bil film **Variola vera** najlažji zame, vsaj kar zadeva režijske investicije, medtem ko je **Tajvanska kanasta** veliko „težji“ film. Ne samo zaradi „kočljivosti“ idej, ki se jih loteva, ampak tudi zaradi režijskega tretmana. Kot ste opazili, gre za povsem vsakdanjo situacijo, in če izpustimo leto 1968, potem je to film o ničemer, saj je takšnih falirancev kot je glavni junak filma, kolikor hočete. To vsekakor ne more biti zadosten razlog za film. Neprestano sem občutil potrebo, da bi ta fon oziroma „referenco“, kot pravite vi, ki grmi za glavnim junakom, enakopravno zoperstavil nekemu „tra-la-la“ nivoju, ki je pravzaprav vsakdan, ter iz teh dveh tokov ali linij napravil kontrapunkt, ki bo pravi emocionalni naboj filma. Zato je tudi to 1968. leto mistificirano, predvsem zaradi mojih praktičnih izkušenj. Sam sem recimo leto 1968 doživel v povsem drugačni situaciji, kajti takrat sem bil

na Češkoslovaškem, kjer je pogovor tekkel z veliko težjimi kalibri kot pri nas. Tam so bile stvari več kot dramatične. Kot se spominjam iz naših okoliščin, je bila situacija pri nas — uporabil bom zelo grdo besedo — bolj ali manj „šminkerska revolucija“. Moji kolegi, ki so bili takrat v študentskem gibanju, so zvečina prihajali z avtomobili na demonstracije ali pa so iz stanovanj svojih staršev — funkcionarjev — vzklikali „dol — rdeča buržuazija“. Na začetku je tako vse skupaj imelo, vsaj po mojem mnenju, več ali manj obliko igre, formo „odlične zabave“. Kasneje je vse to preraslo v dramatično in grdo igro, ki je prinesla zaporne kazni, ki za nekatere najbolj „trde“ veljajo še danes. Vendar pa je vse to več ali manj že preteklost, ki današnjo generacijo skoraj ne obvezuje več. Če sklenem, „revolucionarno leto“ 1968 je danes zame neka sicer resna igra, s katero smo se „pozabavali“, da bi se kasneje vrnili v svet normalnih oziroma „establishmenta“. **Ekran:** Leto 1968 je bilo in je, če smemo tako reči, „travma“ bodisi v širšem ideološko-političnem bodisi v ožjem ideološko-filmskem pogledu. Kar zadeva politično dimenzijo tega dogodka je najbrž predvsem stvar zgodovine, sociologije in drugih disciplin, da analitično opredeljujejo vlogo teh časov v povojnem razvoju naše socialistične družbe. Toda tudi pri filmskih ustvarjalcih je opazna težnja, da bi se tega dogodka lotili globalno, v neposredni ali posredni obliki, na dokumentaren ali igrani način. Zdi pa se, da je s pomočjo filma, kakor v arheološko-dokumentarni tako v imaginarno-fiktivni formi, skorajda nemogoče priti do nekakšne dokončne in vseobvezujoče resnice, ne samo v letu 1968, ampak tudi o vsakem kompleksnejšem družbenopolitičnem fenomenu. Produktivnejši je vaš postopek, ko ste določeno politično dejstvo vzeli kot referenco in jo predstavili v perspektivi nekoga z roba, lika, ki je bil „marginalen“ leta 1968 in danes ravno tako. Vsak rob pa je zanimiv še posebej zato, ker je v tej točki skoncentriranega največ ideološkega „balasta“. Prav zato tudi **Tajvanska kanasta**, ki bi jo lahko proglasili le za intimno dramo, ni samo to, ampak nekaj več — to „več“ pa je film o širših socialnih parametrih, ki zajemajo sloje od lumpenproletarcev do tehnokratske aristokracije. Skozi ta kontekst vaš film ne išče kakšne globoke resnice o letu 1968 oziroma o družbi danes, ampak odpira le nekaj problematičnih vidikov.

Marković: To ste zares dobro povedali in veseli me, da **Tajvansko kanasto** tako razumete. Prepričan pa sem, da bi kdo drug drugače pristopil in drugače razkrinkoval „tabu“, imenovan leto 1968. Zadeva je namreč še vedno pokrita s precej velikim pregrinjalom mistike, in prav zato nas tudi obseda, podobno kot leto 1948. Tabuji pa so predvsem zato, da bodo nekega dne razkrinkani. In tudi leto 1968 je nekako še vedno tabu. Zato tudi mislim, da je treba ta dogodek še vedno tudi filmsko raziskovati. Moj film sicer ni prvi film o letu 1968; poznamo Šijanov film **Kako sem bil sistematično uničen od idiotov**, potem Paskaljevi-



Tajvanska kanasta, 1985



čev **Goljufovo poletje 68** v sicer res dokaj neobvezni obliki, Tuckakovičevih **Šest junijskih dni** . . . Zanimivo pa je, da je bilo leto 1948 razkrinkano predvsem v gledališču; morda bo leto 1968 razkrinkano na filmu.

Ekran: V naših filmih se velikokrat metaforično govori o aktualnih problemih, in tudi v vašem filmu je ta težnja opazna, še posebej takrat, ko „eksotična“ beseda tajvanska kanasta ni le inna za igro s kartami, ampak za socialno igro tehnokratske aristokracije oziroma za njene manipulacije v družbi. Ali se vam ne zdi, da v jugoslovanskem filmu velikokrat pretiravamo z metaforami, še posebej, če zavzamemo Bahtinovo stališče oziroma ga prenesemo iz romana na film in trdimo, da je že sam film kot medij „ironičen“, da je v distanci do sveta ter tako velikokrat metafore, ki so „načrtno“ vpletene v situacijo, delujejo kot pleonazem. Ali morda v tem pogledu ne pritiravamo?

Marković: To vaše vprašanje je v konceptualnem smislu resnično kardinalno. Poglejte, zadnja leta sem bil veliko v Ameriki, prikazoval sem svoje filme . . . Veliko pa sem se tudi pogovarjal z Američani in ugotovil, da jih zelo malo zanima oziroma da ne razumejo ali nočejo razumeti vsega tistega, kar je indirektno: metafore, aluzije . . . To je zanje nekaj abstraktnega. Hkrati pa Evropa, posebej še Vzhodna, dela iz neposrednosti „znanost“, poetiko, čipko . . . Ko gledamo madžarske, sovjetske, poljske in druge filme, jih lahko beremo na petih ravneh hkrati, če pretiravam. V teh filmih je zelo malo tiste „ameriške“ direktnosti, dobesednosti, konkretnosti . . . Zdi se mi, da ne gre samo za dve politični, ampak prej kulturološki videnji sveta, torej za „direktni“ ameriški in „indirektni“ evropski način razumevanja. Lahko rečem, da je moj način razmišljanja bližji evropskemu, oziroma vzhodnoevropskemu. Morda sem v tem pogledu še staromodnen.

Ekran: Ker smo že pri Vzhodni Evropi, nas zanima, kako gledate na oznako „praški fantje“, oziroma jugoslovanska „češka šola“, ki je komaj ustrežna.

Marković: Pojem „češka šola“, je zame več ali manj izmišljotina, še posebej sedaj, ko nas od šole loči že več kot petnajst let. Čeprav sem večkrat mislil, da smo kot generacija nekako inficirani s tem vzhodnoevropskim filmskim videnjem sveta, pa sedaj ugotavljam, da ni tako in da je nalepka „praški fantje“ predvsem kritiška pogruntavščina, ki nas skuša vse strpati v en koš. Druži nas morda le to, da smo nekako nadaljevali tisto, kar je bilo leta 1968 na Češkoslovaškem nasilno ustanovljeno.

Recimo, oblikovanje moje fiziognomije je v marsičem zavezano predavanjem profesorja za literaturo Milana Kundere. Prav zato tudi ne morem misliti tako, kot mislita recimo Želimir Žilnik in Slobodan Šijan, pa čeprav živimo v istem mestu. Žilnik je ob tem kot „gastarbajter“ prepotoval vso Zahodno Nemčijo, Šijan pa je, v pozitivnem pomenu besede, vse življenje presedel v kinoteki.

Ekran: Menimo, da so vas, ki ste študirali filmsko režijo na praški filmski šoli (Zafranović, Kusturica, Paskaljević . . .) neargumentirano in predvsem po zunanjih karakteristikah postavili pod skupno okrilje t. i. „češke šole“. kajti ironija, „zavestna“ distanca v odnosu do realnosti, komični elementi, „odprta dramaturgija“ in kar je podobnih oznak, ki jih je mogoče pripisati vašim filmom in ki so hkrati tudi integralni členi tako opevane poetike novega češkoslovaškega filma, niso le last določenega nacionalnega gibanja. To so pač umetniška oziroma režijska sredstva, ki se pojavljajo zdaj tu zdaj tam, v takšni in drugačni obliki.

Marković: Nekateri celo trdijo, da je češki film izšel iz Olmija, italijanskega režiserja. Po mojem so vprašanja „potovanja človeškega duha“ stvari, ki spadajo v območje znanstvene fantastike. Jaz in Karanović sva prva odšla v Prago leta 1965, torej v trenutku, ko je tam film razdiral stalinistični koncept države. Ne vem, če se je v zgodovini že zgodilo, da bi film oziroma umetnost — in to dobesedno — deloval v glavi oziroma povzročal težave v glavi kakšnega političnega režima. Govori se, da je Formanov film **Gospodična gori** zamenjal Novotnyja z Dubčekom. To so bili časi, ko je bil film pred vsem. In nas je pritegnila prav „strahovita moč“ filma, ki je nekako napovedovala dogodke v letu 1968, ki so imeli kasneje različne, za Češkoslovaško prav gotovo izjemno dramatične posledice. V Prago nas ni vleklo samo to, da bi se naučili „obrtni“, ki ji pravimo filmska režija, ampak tudi tisti magični vonj, ki je bil v zraku in ki bi ga najbolj preprosto označil kot **akt osvobajanja**. Kot praški študentje smo tako prisostvovali rojstvu idej, ki so z vso silo eksplodirale v letu 1968, kakor tudi smrti teh idej, ki je bila najbolj tragična prav na Češkoslovaškem. Ta izkušnja je zapustila v meni kot človeku in ustvarjalcu neizbrisane zareze. Prav zato ima morda leto 1968 v filmu **Tajvanska kanasta** veliko bolj mističen značaj, kot pa bi ga narekovala danes že zgodovinska realnost.

Za Ekran sta se pogovarjala

Silvan Furlan in Bojan Kavčič

Priča



režija: Peter Njeir
 scenarij: Earl W. Wallace, William Kelley
 fotografija: John Seale
 montaža: Thom Noble
 muzika: Maurice Jarre
 kamera: Dan Lerner
 igrajo: Harrison Ford, Kelly Mc Gillis, Josef Sommer, Lukas Haas, Alexander Godunov, Danny Glover
 proizvodnja: Paramount, 1984

Lamentacijam o izgubljeni kinematografski nedolžnosti, o omadeževanih podobah, je treba postaviti nasproti naslednjo tezo: nedolžnost postane kriterij, šele ko je izgubljena. Ko stari Eli Lapp vnuku Samuelu pridiga o zlobnem velikem svetu, se je ta že vrnil iz njega: „I've already seen it!“ Prerokba, ki mu jo je pred odhodom vlaka izrekel svetlolasi Daniel (You x ll see so many things.“), se je tako izpolnila. In zdaj sledi starčeva poanta: „And by seeing them you become one of them!“ Vse zlo je v tem videnju, natančneje, v pogledu.

Tisto, kar ob gledanju filma Priča najbolj fascinira, je prav režija pogleda. F.W. Murnau je septembra 1928 v tekstu o „filmih prihodnosti“ zapisal: „V nekem smislu bodo govorjene besede filmu v napoto.“ Peter Weir, režiser, ob katerem se zgodovina prihodov v Hollywood ponavlja na enem od obodov spirale, je ta trenutek upošteval. Odločilni prizori — pri čemer je njihova „odločilnost“ pogojena prav v specifično filmski strukturiranosti — se pri njem zgodijo brez besed. Beseda pride šele potem, naknadno, da podeli pomen zgodeni situaciji, da jo pravzaprav šele naredi za zgodeno: John Book sedi v nevihtni noči in opazuje Rachel pri umivanju. Veliki plan roke, s katere kaplja voda; mokra goba na nogi. John Book mora priti bliže in ko se, kot duh, pojavi na vratih, se Rachel obrne, da se njegovemu pogledu. On mora povedati oči. Spet Rachel in nato prazna vrata. Vse je tu, pa vendar nekaj manjka. Zato jo mora naslednje jutro Book že navsezgodaj najti in ji reči: „If we made love last night I should stay. Or you should go.“ V tej nemožnosti realizacije nekega razmerja, razen za ceno radikalne odpovedi, izgube, gre iskati temeljni zastavek filma Priča. Cela zgodba o spopadu dveh civilizacij, o srečanju Amišev in Amerike 20. stoletja, je tu le zato, da uokviri uprizoritev te nemožnosti. Radikalnost podobe pa seveda ne more ostati brez posledic za sam okvir. Če je podvojenost, razcepljenost sveta, iz ka-

terega prihaja John Book, že predpostavljena, pa prav Rachelino prizadevanje „biti njegova“ razgali nesmiselno ostrost, neko temeljno arbitrnost amiševskih zakonov. Kazen, ki ji grozi zaradi tega, je izobčenje — natanko tisto torej, kar se je Booku znotraj skorumpiranega Zakona že zgodilo. Razmejivje tako ne potekajo zgolj med zoperstavljenima stranema, temveč tudi znotraj vsake od obeh. Schaffer to ve in zato lahko, ko govori o Amiših, izreče na videz paradoksen stavek: „We are the cult, too!“ Temeljni obračun, ki se zgodi, tako ni nekakšen domnevni spopad dveh civilizacij, temveč poteka znotraj Zakona samega. In kot da se na tem mestu Petru Weiru povrnejo vse tiste besede, ki jih prej, v dialogih pogledov, ni potreboval. V kaj se izteče spopad Johna Booka in Schafferja? V kričanje, čisto nesmiselno, obupno kričanje. So torej stvari, o katerih ne moremo govoriti, in so stvari, o katerih lahko le kričimo. V obeh primerih povemo veliko.

V že omenjenem Murnauovem tekstu bremo tudi tole: „Danes moramo za naše filmske zasnove uporabljati romane, odrske kratke zgodbe in zgodovino. Toda v prihodnje bodo pisci scenarijev nosili v mislih filmske scenarije in sanjali bodo filmske sanje.“

Film Priča je primer takega filma, ki je izgubil sleherni referent v realnosti, ob katerem je vprašanje verjetnosti (v smislu: Ali bi se to res lahko zgodilo?) prav zaradi njegove popolne „filmskosti“ postalo brezpredmetno. Harrison Ford (da, on, in ne John Book!) sicer lahko prepeva I don't know much about history“, toda to počne v prizoru, v katerem je povzeta, uprizorjena, ravno že vsa zgodovina. Od tod tudi lepota in privlačnost tega prizora. „And now, some oldies,“ napove radijski glas. Prav po odnosu do tega „starega“ se odlikuje Weirov režiserski pristop. On zgodovine filmskih podob ne malikuje, temveč jo prilikuje. Če se možnosti avtorskega vpisa v strukturo filma raztezajo od epizodne vlo-

ge (Hitchcock) in glasu (Welles) do velikega plana lastnih rok (Lang), potem se v tem primeru ogrevamo za varianto zgostitve lastnih izkušenj in premestitve na enega od junakov. Kot zmore mali Samuel opisati morilca le tako, da ga primerja z nekom že videnim, tudi Weir sleherni kader Priče prilikuje videnim filmskim podobam. „And by seeing them you become one of them.“ Eden od očitkov Priči meri na Samuelovo „izginotje“ v drugem delu filma, na zane-marljivo majhen delež, ki ga — kot glavna priča — v njem ima. Če potegnjena vzporednica velja, potem je stvar jasna: ko si enkrat vpisan, si tu, in nobene potrebe ni več, da se kažeš, saj si v vsakem kadru, v vsakem rezu. Pričo temeljno določa prav dejstvo, da je bila tam, ko se je tisto zgodilo, da ve; njena moč pa je, da s to svojo vednostjo lahko nastopi v slehernem trenutku, nepričakovano. In če se Samuel v drugem delu filma „izgubi“, je to samo dokaz več, da je lov za vednostjo vedno nekakšen lov za zakladom, ki se je že izgubil, da je — dobesedno — lov za izgubljenim zakladom. Zato je tu Harrison Ford.

In tu se lahko še enkrat navežemo na Murnau, ga poskusimo „plodno popraviti“. „Mislim, da bo film bodočnosti prikazoval rajši osebnosti kot pa filmske osebe, rajši človeka namesto slavnih filmskih zvezd.“ Ko John Book, kljub Elijevemu opozorilu („That's not our way!“) stopi z voza, da bi obračunal z mestnim objestnežem, ko reče „But it is my way!“, tega namreč ravno ne stori kot osebnost, temveč kot filmska oseba, ne kot človek, temveč kot slavna filmska zvezda; preprosto — kot Indiana Jones. Temu primerno tudi obračuna z njim. Kar je najlepše, je, da „gledalci vidijo natančno tisto, kar so pričakovali.“ (F.W.Murnau) Nekje tu vmes, med vide-njem pričakovanega in pričakanjem videnega, sta podoba in okvir, sta ljubezen in Zakon. Film Priča nam priča o tem.

Stojan Pelko

Mož z zvezde

režija: John Carpenter
scenarij: Bruce A. Evans, Raynold Gideon
fotografija: Donald M. Morgan
kamera: Chris Schweibert, George Kohut, James Lim, Kenneth Smith, Pat Sweeny, Scott Farrar
montaža: Marion Rothman
posebni učinki: Industrial Light & Magic; Rick Baker, Dick Smith, Stan Winston

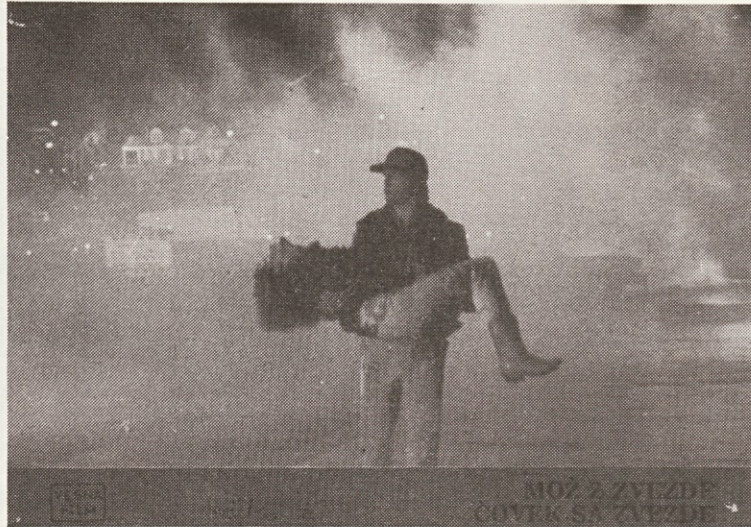
John Carpenter ne spada v brigado, ki se ji navadno podeljuje ime „Novi Hollywood“ (Michael Pye in Linda Myles sta v rubriko „Novi Hollywood“, torej v „filmsko generacijo, ki je prevzela Hollywood“, pripustila le šest imen: Coppola, Lucas, De Palma, Milius, Scorsese, Spielberg; James Monaco je v tem spisku dodal še tri imena: Bogdanovich, Friedkin in Schrader), zdi pa se, da tudi v „Novem Novem Hollywoodu“ (Hackfordov Častnik in gentleman, Brooksov Cas nežnosti, Kaufmanova Pot v vesolje, Kasdanov Veliki hlad itd.) zanj ne bo pretiranega prostora.

Carpenter je svojo deseto obletnico (1974-1984) „nominalnega“, se pravi, „uradnega“ vstopa v filmsko industrijo praznoval s filmom *Mož z zvezde* (Starman, 1984), s filmom, ki je žanrsko korelativen prav njegovemu prvemu posnetemu celovečernemu filmu *Temna zvezda* (Dark Star, 1974), saj sta namreč oba bolj ali manj „science-fiction“: pravimo „bolj ali manj“ predvsem zato, ker je v Starmanu na delu bolj „ideološko-implicitna“ kot pa „tehnološko-eksplicitna“ razsežnost tega žanra (slednja je značilna za *Temno zvezdo*), poleg tega pa gre v obeh filmih za odskok, za distanciacijo od dobesednosti „science-fiction“ žanra: v *Temni zvezdi* gre za satirično, parodično obdelavo tega žanra, v *Možu z zvezde* pa je ena izmed temeljnih diskurzivnih lastnosti „science-fiction“ žanra „tehnološka prihodnost“, uvožena le kot varianta v sistematizaciji žanrske — „horror“ kombinatorike.

Vsi ostali Carpenterjevi filmi (z izjemo „bio-hagiografije“ *Elvis: the Movie*, 1979) pripadajo žanru, ki ga povzemamo v izrazu „thriller“: to so bodisi „terror“ (Napad na policijsko postajo, Pobeg iz New Yorka), bodisi „horror“ filmi (Noč čarovnic, Megla, Stvor, Kristina).

Vplivni krog, ki ga lahko detektiramo v Starmanu, naj bi se raztegoval vse od običajnih in zanj tipičnih hitchcockovskih in depalmovskih manevrov, Coppolovih Deževnih ljudi, Kubrickove Lolite, Spielbergovih Bližnjih srečanj tretje vrste in E.T.-ja tja do Johna Forda, Howarda Hawksa, Freda Zinnemannana (predvsem Od tod do večnosti) in še bi lahko naštevali, s tem da moramo nujno pristaviti, da so reference na „Stari Hollywood“ značilne sploh za celotno Carpenterjevo kinematografijo, čeravno ob tem velja, da je njegova kinematografija spodvita vase, saj se navezuje zlasti nase in na žanr, ki mu brezpogojno pripada.

V tem filmu pa naj bi Carpenter povsem abruptno prekinil s svojim dosedanjim opusom, natančneje, z žanrom „thrillerja“: kot smo že omenili, se dopušča le notranjo pozitivno referenco na njegov prvi film *Temna zvezda*, poleg tega pa naj bi bila derivata njegovega dosedanjega opusa predvsem toboganski užitek, ki ga poraja opresivna steadicam „horror tunnel vision“, in tista začetna „Rick-Baker“ transformacija „tujega“, „zunaj-zemeljskega“ bitja v „znano“, „naravno“, „človeško“ bitje: že mrtvi mož Jenny Hayden (Karen Allen) spet „oživi“ (prej ga vidimo le na spominski sliki in v albumu). Prav v tem pa



lahko tudi vidimo temeljno premeno v Carpenterjevi kinematografiji: Carpenter je do sedaj v vseh svojih filmih sistematično — smeli bi reči — reduciral celokupno „družbeno bit“, saj je človeštvo vsakič — s pomočjo vsakovrstnih masakrov in kalvarij — prikrajšal za kakšen primerek. Tukaj pa je „bit“, prav narobe, pomnožil: oživil je že umrlega moža, oživil pa je tudi jelena.

Faktično pa temeljna poanta tega filma korenini v neki relativni kontinuiteti, ki je lastna Carpenterjevi izdelavi žanrske matrice, „thriller-horror“ matrice, ki naj bi povzela vse teoretične možnosti, izpeljive iz določenega diskurzivnega načela, iz določenega diskurzivnega razlikovalnega jedra, ki ga lahko popolnoma enostavno dojamemo kot neko urejeno, mirno, dostojno skupnost, v katero iz slabo zapopadljive „zunajnosti“ vdre neko „zlo“, „tujost“, ki s tem vdorom in s svojo lastno „monstruozno negativnostjo“ poruši osnovno ravnotežje, tako da potem vse tendira v ponovno restavratorico ogrožene in razrte skupnosti: ideološki vektor Starmana je usmerjen prav v praktično izčrpanje teoretičnih možnosti tega razlikovalnega jedra. Kaj to pomeni? Takole: če v Megli nastopi „zlo“ kot refleks iz „preteklosti“ (maščevanje za zločin, ki ga je zakrivila neka bivša, pretekla generacija), potem nastopi „zlo“ v Noči čarovnic kot refleks iz „sedanjosti“ („zlo“ s svojim vdorom zgolj obnovi travmo, ki ima svoj referencialni okvir znotraj iste generacije: „žrtev“ in „pošast“ pripadata isti generaciji). Zdaj nam mora biti že jasno, da Starman zgolj sistematizira in diplomatizira „časovne“ kote, pod katerimi vdira „zlo“ v nič hudega slutečo skupnost, natančneje, Starman razvije prav tretjo časovno perspektivo: tu nastopi „zlo“ kot refleks iz „prihodnosti“, ta maneuver pa se v celoti pomeša s filmom, tako da le-ta privzame strukturo „science-fictiona“. Prav vpeljava te „prihodnosti“ (ki je tehnološko-eksplicitna in kot taka lastna žanru „science-fictiona“) omogoča žanru „horror“ praktično izčrpanje svojih lastnih teoretičnih možnosti. Da bi žanr „horror“ praktično izčrpal svoje lastne teoretične možnosti, da bi se prignal do pojma, mora nujno kršiti osnovno žanrsko shemo, nuj-

no mora priti do žanrskega premika, zdrsa; ne samo, da se žanr mora postaviti na svojo lastno mejo, temveč se mora postaviti na mejo drugega, njemu sosednjega žanra. Nekaj je gotovo: „horror“ meji na „science-fiction“. Torej: kakor hitro smo omenjeno „diskurzivno lastnost“ vsaj minimalno organizirali glede na tri „časovne smeri“, v katerih prodira „zlo“, smo že dobili definicijo žanra in žanrske diferencialnosti.

Nauk tega Carpenterjevega filma je tale: žanr praktično izčrpa svoje lastne teoretične možnosti šele v nekem drugem žanru. Takoj pa se zdi potrebno poudariti, da se tega filma v precejšnji meri drži tudi stigma „melodramatičnosti“, saj se marsikaj vrti okrog specifične erotike, okrog romance nad „tujim“, „zunaj-zemeljskim“ bitjem, ki vdre iz „prihodnosti“, da bi regeneriral lik pokojnega moža Jenny Hayden, in povsem „tuzemsko“ žensko, Jenny Hayden, katere vdovstvo ni ovira ljubezenskemu trikotniku, ki se vzpostavi takoj ko „zunaj-zemeljska“ bitnost privzame „zunanjost“ njenega mrtvega moža, se pravi, takoj ko to „zunaj-zemeljsko“ bitje svojo „identičnost-samemu-sebi“ organizira skozi „ponovitev“, ki odslej funkcionira kot „prvotna“ in v tem moramo nedvomno videti rekreacijo Descartesovega „Cogita“, saj nam Starmanov transformacijski, regenerativni maneuver prinese „bit“ neke vznikne subjektivnosti, identificirane z odsotnostjo njene objektivnosti. Na eno in isto „identičnost“ („identiteto“) pretendirata namreč dve „ne-identičnosti-sami-sebi“ (ena iz „prihodnosti“, druga iz „preteklosti“), kot pa se izkaže sama ta „identičnost“ nima niti dovolj „biti“, da bi lahko

sploh bila „ena“, kar pomeni, da se na strani tega, kar nastopi šele skozi „ponovitev“, „duplikacijo“, progresivno izgublja — sicer kontaminirana — „udeleženosť na biti“, lahko bi celo rekli, da se na tej strani kontinuirano izgublja to, česar ta „zunajzemeljska“ bitnost sploh nikoli ni imela, namreč — „načelo realnosti“. Ta „ekstraterestrialec“ je imel le „sedem kroglic“ ... sedem „želja“, se pravi, na tej strani „spolnega vpisa“ je „želja“ števna, mogoče jo je šteti (prva želja, druga želja, tretja želja ... vse tja do sedme), medtem ko je na „ženski“ strani „želja“ ves čas zgolj „Ena“, zaprta homogena, nedeljiva, kot „Ena“ neštevna in kajpada nepristopna kot je nepri-

stopna lahko le „ženska“. Prav ta film pa nam pojasni funkcijo te ženske „želje“ kot „Ene“, „želje“, s katero so imele velike težave cele generacije analitikov, saj se je njena pozitivna vsebina vedno radikalno izmikala. Starman nam namreč pripoveduje o tem, da si ženska „želi“ le zato, da bi utajila, da si pravzaprav ničesar ne „želi“, kajti le v tem smislu si lahko razložimo dejstvo, da se ženski strani atribuiira funkcijo „želje“ kot „ene“ (kot števne, kot „ene“ izmed tistih sedmih, v tem je razlika!), glede na tisto „homogeno“, „zaprto“, „nezgrabljivo“ in „nepristopno“ Eno željo!) šele tedaj, ko moški strani (Starmanu) že rapidno in akcelerirano zmanjkuje „realnosti“,

„udeleženosť na biti“: Starman na koncu (tik preden odleti „nazaj v prihodnost“) pusti ženski (Jenny Hayden) svojo sedmo kroglico (nekakšno „zlato ribico“), lahko bi torej rekli, da ženski pusti željo, eno željo, ali še bolje, žensko pusti samo z željo; s tem pa tudi spoznamo, da se ženski ne bo mogel nikoli izmakniti, saj ga bo prav s tako formirano in strukturirano željo (z „eno“ sedmo kroglico!) vselej lahko priklicala nazaj.

Marcel Štefančič, jr.

Polja smrti

Žanr nasploh je bil porojen v literaturi. Posebni žanr, o katerem moramo govoriti ob filmu Polja smrti (prej manj znanega R. Jofféja), je bil svojevrstno eliten in se je lahko razvil v kulturah kolonialnih civilizacij. Najbrž spričo elitnosti žanra ni nikoli nastalo ime za ta žanr, ki bi na kratko označilo pravila pripovedi v njem. Med najboljšimi tradicionalnimi predstavniki, ki so oblikovali — ne da bi se tega povsem zavedali — pravila žanra, je seveda potrebno omeniti *Somerseta Maughama*, ki je v številnih romanih in še večkrat v novelah uporabil motiviko, ki jo ponuja srečanje evropske (ali zvrsti evropske civilizacije, kakršna je ameriška, kot npr. v primeru Wilderja) in kakšne od „eksotičnih“ civilizacij. Pri skoraj vseh literarnih predstavnikih vse do Le Carréja (zlasti v primeru Častivrednega šolarja) je eno od konstantnih žanrskih pravil to, da je naracija osrediščena okoli „civiliziranega“ akterja. Eksotični svet se potemtakem prikazuje s pomočjo „pisateljevega agenta“, ki mu pisatelj lahko pripriše svoje lastno nerazumevanje eksotične kulture, ga ovesi s fantazmatiko eksotičnega erotičnega srečanja itn. Za nas je zanimivo dejstvo, da je žanr odločilno zaznamoval sprememba; da se je tako v literaturi kot filmu prikazal konec klasičnega kolonialnega razdobja. Vse od Greenovega Mirnega Američana naprej je jasno, da v žanr lahko vstopajo samo tista dela, ki so poleg ostalega, kar predpisujejo žanrska pravila, tudi politična. Eksotika je potemtakem postala politična, medtem ko je čisto kulturna eksotika odšla v druge žanre (klasično avanturistične ali fantastične). Srečanje dveh kultur se v „drugi fazi“ obstoja tega neimenovanega žanra spremeni v srečanje dveh političnih mentalitet. Medtem ko so klasični junaki kolonialnega razdobja soočeni s kulturo, v kateri se jim prikazuje delovanje temnih neobvladanih sil narave, pa se junaki postkolonialnega razdobja srečujejo s politično profiliranim vrenjem, v katerem slutijo nerazumljivo učinkovanje sil nedojete kulture. Po premiku samega žanrskega ambianta se torej uveljavi distinkcija iz marksističnega heglovstva, v luči katere je kultura razumljena kot „druga narava“. V primeru literarnega in filmskega žanra, o katerem tu govorimo, je agens „druge narave“ še dodatno potujen in zato toliko nazornejši. Način

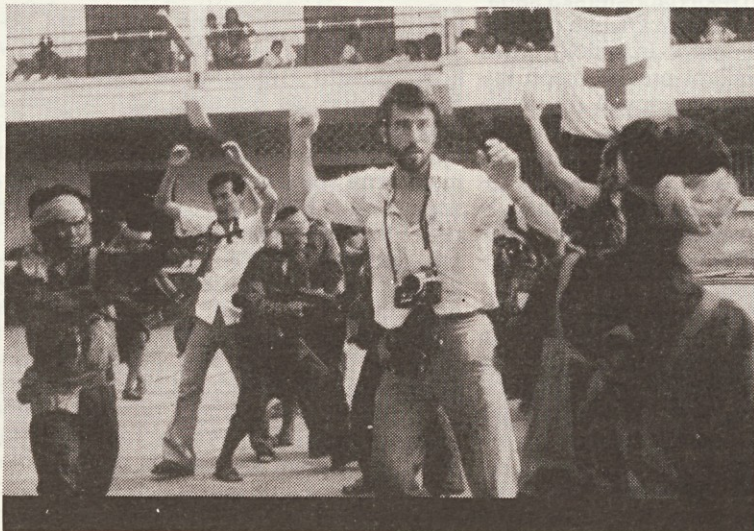
kako se prikazuje eksotični in kot smo dejali: politično determinirani svet, pa hkrati ponazarja etnocentrično utemeljeno „nebriznost“ prvega sveta za politično povzročene katastrofe v tretjem svetu; politična katastrofa ima pač lastnosti naravne, proti kateri ni mogoče nič storiti. Še od nekdanjega eksistencialističnega srda nad brezbriznostjo spričo tretjega sveta so ostale le blede sledi.

Zdaj moramo ugotoviti, kako se Polja smrti uvrščajo v koordinate, ki smo jih uvodoma zarisali. Glede na to, da je pogled na dogajanje v Kambodži posredovan z glavnim akterjem — novinarjem, bi lahko ugotovili, da se film uvršča v „podžanr“ žurnalističnega filma. (Volker Schlöndorff je na tem področju prispeval paradigmatsko pomembni film *Ponarejevalec*, ki ga pri nas žal niso odkupili). V zgodbah filmov tega podžanra se vedno znova ponavlja konstrukcija dileme, s katero je določen profesionalce-novinar, čigar funkcija je opazovati in opisovati dogajanja, kar je v konfliktu z novinarjevo subjektivno težnjo (ali pa s težnjo znorele objektivnosti), da bi tudi sam v dogajanjih imel kakšno vlogo. V Poljih smrti se ta dilema pojavlja dvakrat: najprej ob ameriškem skrivnem bombnem napadu na Kambodžo in potem v novinarjevih prizadevanjih, da bi svojega nekdanjega vodiča Prana rešil iz Pol Poteve Kampučije. Ta drugi aspekt dileme pa hkrati ilustrira razmerje prvega sveta in

(Killing fields)

režija: Roland Joffe
scenarij: Bruce Robinson
fotografija: Chris Menges
kamera: Mike Roberts
montaža: Jim Clark
glasba: Mike Oldfield
igrajo: Sam Waterston, Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Monirak Sisowath
proizvodnja: Goldercrest Films and Television, 1984

dogajanj v Kampučiji, razmerje, v katerem je novinar Jerry strukturiran z nemogućnostjo, da bi pomagal vsem Kampučijcem in zato skuša pomagati vsaj enemu Kampučijcu. Dejanski osnovi svoje zgodbe Polja smrti najbrž dolgujejo to, da na mestu, kjer bi po dramaturških pravilih žanra moral biti ljubezenski zaplet, nastopa emocionalna vpletenost v drugačni obliki — kot prijateljstvo. Prav to, da film „pripoveduje resnično zgodbo“, pa ga tudi omejuje. (npr. v primerjavi z Letom nevarnega življenja, ki je s kompleksnejšo scenarijsko zasnovo podrobneje dešifriral indonezijsko eksotiko.) Posledica tega je potem tudi to, da je o Poljih smrti treba govoriti kot o filmu, ki je po stilu impresionističen. V tem smislu je film seveda naravnost razkošen, če namreč govorimo o scenografiji, ki je postavila ambience kaosa, pa o fotografiji, kameri in montaži, ki nizajo podobe destrukcije, in ne nazadnje o stereo-zvoku, ki je večji del filma vsaj delno v *offu* in še največ prispeva k učinku vseprisotnosti groze. Sploh je v tem smislu prva polovica fil-



ma (torej do odhoda Jerryja iz Kambodže) posebno izrazita in „impresivna“, saj s tehnično perfekcijo bolje ponovi vse tisto, kar smo že videli v drugih filmih istega žanra. Vrhunec impresionistične naslikave, v kateri se v filmu nizajo prizori bojišč, prepolnih bolnišnic, eksekucij itn., je dosežen v režijsko in kamrmansko izrednem prikazu kmerskega vdora v Pnom Pen. Oklepnik, v katerem vozijo nekaj zapornikov — med njim tudi oba junaka, Jerryja in Prana — drvi po razbitem mestu, njegova pot je sestavljena iz ozadij, ki so produkt kaosa, dokler ozadja ne stopijo v ospredje, od katerih se kamera v totalu ozre na množico, ki jo evakuirajo iz mesta, vokalni zbor pa še prispeva poudarek epskosti tega dogajanja. Polja smrti so potemtakem prispevala inscenacijo tistega, kar se v žurnalističnem žargonu imenuje „kampučijska tragedija“, vendar pa je v tem pogledu film ostal prav na ravni te oznake in ni bistveno zmanjšal distance, ki jo ta izjava izreka. V nekem smislu gre vse preveč za „pošten film“, ki poudarja ameriško izvirno krivdo, saj pritrdi dokaj splošnemu naziranju, da je bombardiranje nevtralne Kambodže do te mere razrušilo notranje ravnotežje drža-

ve, da ga več desetletij ni moglo ponovno vzpostaviti. Toda ravno zato, ker se film giblje vseskozi na ravni filmanja žurnalistične faktografije (le-tej pa so podrejena tudi razmerja med akterji filma), ne pa na ravni dešifriranja nedojemljive politične realitete skozi *plot*, ne doseže tistega učinka, ki bi ga z večjo rabo žanrskega instrumentarija lahko.

Ker je že v prvem delu filma vsa zgodba linearna in kljub dinamičnemu dogajanju brez zapletov (kot da bi šlo za posnemanje dokumentarnega filma), se v drugem delu še naprej ohrani impresionistični stil (v prikazu Pranovega križevega pota v Pol Poto-vi totalitarni dejanskosti, v kateri se otroci igrajo eksekutorje), medtem ko del filma, ki prikazuje Jerryjeva prizadevanja v New Yorku, da bi rešil Prana, prispeva melodramski aspekt. Toda očitno je, da prijateljstvo ne ponuja podobno prodorne optike, kot jo lahko oskrbi sentimentalni zaplet druge vrste.

Polja smrti v skladu z vsem, kar smo do tod zapisali, torej ne pomenijo nikakršnega posebnega dosežka niti v okviru žanra niti v splošnem smislu. Pa vendar je treba priznati, da so uspela opozoriti na „pozab-

ljeno“ Kampučijo in njeno prednico Kambodžo in zastaviti vprašanje, kako naj razumemo fenomen še enega genocida 20. stoletja, ki je še enkrat izpostavil nemoč in pomanjkljivi univerzalizem izjave takoj po koncu druge svetovne vojne: nikoli več! Zastavitev tega vprašanja je kljub visoki ravni filmskega profesionalizma ostala na površini zgodovinskih dogajanj (film pravzaprav inducira spomin na poročila iz kaotičnega sosledja dogodkov od začetka do konca vietnamske vojne do vietnamske odstranitve Pola Pota). „Resničnost“ žal v tem primeru ni mogla nadomestiti fikcije, temu primeren pa je bil tudi epilog filma, ki se je odvil po njegovih premierah pred kamerami agencij in na straneh svetovnega tiska in ki je dopolnil melodramski zastavek filma.

Darko Štrajn

(*Scarface*)

režija: Brian De Palma
scenarij: Oliver Stone
fotografija: John D. Alonzo
kamera: Michael Ferris, John Toll, Tom Laughridge
montaža: Jerry Greenberg, David Ray
glasba: Giorgio Moroder
igrajo: Al Pacino, Michelle Pfeiffer, Robert Loggia, Steven Bauer, F. Murray Abraham, Paul Shenar, Elisabeth Mastrantonio
proizvodnja: Universal, 1983

Brazgotinec



De Palmin *remake Scarfacea* očitno ni mogoče enostavno spraviti s stilom tega avtorja, ki je v prejšnjih filmih prispeval k formalnim inovacijam v okviru žanra kriminalke oz. trilerja. Za počasnim ritmom montaže, z dolgimi vozečimi posnetki in ostalim znanim iz inventarja De Palminega narativnega stila (ki je pokazal tudi nove oblike suspenza), je v **Brazgotincu** komaj kje kakšna sled. De Palma je torej v tem primeru pokazal, da lahko naredi „klasičen“ gangsterski film s „hard core“ latinskimi karakterji. Toda film ni — tako kot bi od De Palme lahko pričakovali nikakršna interpretacija klasičnega gangsterskega filma, ampak je preprosto še en klasični gangsterski film.

Narativni okvir, ki ga ponuja koncept tistega, čemur bi lahko rekli gangsterska saga, pač zariše polje, v katerem krivulja dogajanja poteka dokaj linearno in je določena z znanimi dramaturškimi pravili: vzpon kriminalca „iz nič“ preko uspeha do neizogibnega končnega obračuna. Potemtakem gre za tip filma, v katerem se zdi, da ima večjo vlogo igralec kot režiser. In zares. V **Brazgotincu** se uveljavi Al Pacino, ki je izvrstno izoblikoval celoten karakter zločinca z njegovimi psihopatskimi in svojevrstno etičnimi potezami.

Del filma, ki prikazuje vzpon izmečka Castrove Kube, je vsekakor atraktivnejši in bolj prepričljiv, kakor tisti del, ki prikazuje življenje na vrhu. Aktualistični element na začetku filma, ki opominja na Fidelov *gag* na račun ameriške svobodoljubne patetike, ko „dovoli“ odhod s Kube tisočem kriminalcev, duševnih bolnikov ipd., filmu vsekakor oskrbi duhoviti učinek. Pasaže, v

katerih kamera privzame subjektivni pogled imigranta na počitniško Florido v kontrapunktu z njegovo pozicijo na družbenem dnu, so ustrezno kombinirane z dialogom, ki izreka imigrantovo prepričanje, da je pot do imetja vseh užikov kratka in odvisna samo od posameznikove volje, spretnosti in brezobzirnosti. Klasični ameriški ideologem uspeha je v skladu s tem prikazom torej najbolj udomačen pri tistih, ki sami še niso udomačeni v „najsvobodnejši družbi na svetu“. To pa, da pot k uspehu za latinskega imigranta po naravi stvari pelje preko zločina, je bolj ali manj stvar ustaljene folklore. Latinska kultura glavnega akterja pomeni prirojeni talent za delo v podzemlju. Pravzaprav je tisti del filma, v katerem se komični učinki izmenjujejo s krvavimi prizori, izposojenimi iz *horrorja*, predigra h klasičnemu gangster-

skemu zapletu, ki v vseh pogledih presega precejšnjo mero konvencionalnosti v nadaljnjem razvitju. De Palmina upodobitev (oz. Al Pacinova) kriminaloidnega ničeta v prvem delu filma nedvomno pomeni prispevek k etno-tipologiji določenih profilov imigrantov v ZDA.

V drugem konvencionalnejšem delu filma pa smo pričeli predvsem nekoliko pregostobesedni in predolgi moralki o že znani nedosegljivosti pričakanega užitka, ki naj bi ga prinesel uspeh v poslih in nakupu

vsega najboljšega, kar je mogoče dobiti za denar. Da pa bi film pripeljal k neizogibnemu krvavemu koncu, mora avtor uporabiti konstrukcijo, v kateri je uporabljen element z začetka filma: latinski temperament z etičnim faktorjem. Končni obračun je sicer na ravni Peckinpaha — a nič več.

Darko Štrajn

Balada o Narajami

Imamurijev sugestivno-grozljivi „traktat“ o animalnih razmerjih med ljudmi pod goro, ki je bila zanje usodni prag na neizogibni mejni poti iz tostranskega v onostransko življenje, je neke vrste ključ za razumevanje vsega tistega, kar označuje duha japonske kulture in prihaja še zlasti iz zivalno in šokantno pred oči drugih civilizacij-skih percepcij prek estetike japonskega filmskega izraza.

Človeški svet pod Narajamo moramo seveda doumeti kot prispodobo, ki ima navedrealni pomen. Imamuriju ni šlo za sociološko, etnografsko ali antropološko študijo, prek katere bi na filmsko fabulativni način opisoval življenjski ritem v arhaičnem okolju japonske province pred približno stoletjem. Natančnega študijskega pristopa k vsemu, kar je sodilo v označevanje tistega časa in okolja, tiste mentalitete in njenih eksistencialnih posledic, se seveda ni izogibal, vendar je bil ta pristop sam po sebi zgolj sredstvo, ne cilj njegove odločitve, da razčleni in interpretira ta svojevrstni tematski sklop. Cilj posega vanjo je bila očitno težnja po razkritju globljega, iminentnega japonskega bistva in s tem neke vrste temeljni razmislek o človekovi naravi sploh.

Balada o „hrastovi gori“ je v svojem jedru poetična, le da gre za izrazito epsko, kruto, v najbolj surovem pomenu besede baladno, torej prav nič lirično-izpovedno vzdusje. Goro in vse, kar je vezano nanjo, ves njen samoumevni naravni ritem s človeškim mrgolenjem prahu vred je Imamuri podoživel in upodobil kot veličastno lepoto, katere veličastje pa je v tem, da je strašna in kruta in do skrajnosti groba in pri tem prav nič sentimentalna ali melanholično zasanjana oziroma čustveno razbojljena.

V vasi pod goro se nam je vživeti v dom stare Orin, ki jo čez pičlo leto, ko bo dopolnila sedemdeset let življenja, čaka neizogibna „pot na Narajamo“, pot v objem smrti, ki pa je obenem neke vrste podaljšanje življenja oziroma prehod v drugo življenjsko stanje. Tak je starodavni ukaz, nihče se mu na tem starostnem klinu ne sme in ne more izogniti. Ta nenavadna poslednja pot je kot obred, ki ima svoja pravila in svojo nespremenljivo logiko. Starša, očeta ali mater, mora ponesti na Narajamo na svojih ramenih najstarejši sin. Na poti ne smeta spregovoriti. Trikrat mora obkrožiti jezero ob vznožju. Prehoditi mora

vseh sedmero dolin, nakar šele sledi vzpon. Ko prispe pod vrh, sin očeta ali mater odloži na za to odrejeni kraj in molče odide, ne da bi se oziral. Orin je v svojem devetinšestdesetem letu še krepka in zdrava, vendar trdno sprijaznjena s potjo, ki jo čaka. Vsa njena dejanja v tem preostalem svetu tostranskega bivanja so usmerjena k izvedbi tega, kar mora priti, torej k telesni in duhovni pripravi na „veliki vzpon“. Urediti sklone vse, kar še mora na tem svetu sama s sabo in v svojem družinskem krogu, pri čemer mora starejšemu sinu priskrbeti drugo ženo, mlajšemu, smrduhu, ki ga nihče ne mara, pa najti žensko, na kateri bo lahko izživel svojo zavrito spolno slo, da mu ne bo treba več hoditi natepavat sosedove psice.

Vse, kar se zgodi ali se ima zgoditi v tem njenem družinskem krogu, je sestavni del telesnega, povsem neodtujenega sožitja z naravo. Avtor to svoje spoznanje akcentuira, med drugim, tudi z izrazito direktnimi konotacijami, z nenehnimi „vrinki“ posnetkov z živalmi: kačami, žabami, ujedami in podobnimi simboli, ki so neke vrste ornament z močnimi asociativnimi impulzi.

Ves ta svet, ki se v njem suše stara Orin, ki jo obdaja in ga s svojimi posegi tudi sama konstituira, ni prav v ničemer civilizacijsko razčustvovan. Vse v njem je samoumevno, tako pač, kot so stvari samoumevne v življenju živali. To je povsem drugačna zakonitost od te, ki jo poznamo in razpoznavamo v našem življenjskem krogu. Če se rodijo kakšna usta preveč, bodo otroka, predvsem deklico, prodali. Ko kdo umre, so lahko spričo svoje neizmerne revščine veseli, ker so pri hiši ena usta manj. Če kdo sosedu oropa njegovo zalogo hrane, je zakon kaznovanja neizprosni in neusmiljeni: živega vržejo v jamo in ga zasujejo.

Odnosi, ki jih uvaja ta skrajni bivanjski minimum življenja v večni senci Narajame, v tej tipično japonski „pustoti“, so za naše pojme skrajno kruti in nečloveško nasilni. Toda če se nanje ozremo tudi še iz drugega, avtentičnega zornega kota, sprevidimo, da so po svoje izrazito moralni, dosledni, neizprosni predvsem do samega sebe. O kakršnemkoli sprenevedanju ali manipuliranju med pripadniki te krute, a naravne skupnosti, v tem sožitju brez vsakršnih alternativ, ni niti najmanjšega sledu. Kar si imajo povedati, si povedo, kar so drug drugemu dolžni, poravnajo na kar-

seda neposreden način. Ne drugim ne sebi v ničemer ne prizanesejo.

Sestavni del te „krute naravne logike“ je seveda tudi in predvsem seks. Naturen je, živalski in kot tak prikazan kar najbolj naturalistično. Le da v **Baladi o Narajami** ni obravnavan kot izhodiščni motiv estetske obravnave, temveč kot funkcija v vlogi eksistencialnega razmisleka, ki je nosilni vzvod za filmsko razčlenitev snovi.

Imamura je z vsemi temi odenki in detajli naslikal fresko, ki sicer ima fabulo (povedano mimo običajne fabulativne dramaturgije in narativno-dramatičnih sekvenc), vendar je drugačna, kot smo je vajeni tako v klasični kot v moderni asociativni naraciji. Zdi se, da jo je bolj od sporočila narekovala ekspresija.

Sklepni vrh tega vizualnega pripovedovanja in razmišljanja o samem bistvu življenja je vzpon na Narajamo, tja, kjer se bo nehale Orinino tukajšnje življenje in bo prestopila „prag“, onstran katerega bo doživela vnovično snidenje z vsemi svojimi mrtvimi. In tega so v bistvu veseli. V to je bilo naravnano vse njeno življenje. S svojo zbrano duševno in telesno pripravljenostjo stimulira k odločilnim korakom tudi svojega starejšega sina, ki si jo mora oprtati, jo ponesti na goro in jo za vselej odložiti v njenem zavetju. Na njem je, da premaga dilemo in ne ponovi sramotnega dejanja, ki je za vselej zaznamovalo njegovega četa, saj se ni znal opogumiti in ni zmožni ponesti na Narajamo svoje matere, ko jih je imela sedemdeset. Zato je za vselej izginil in se poslej svojim domačim le tu in tam prikazoval zgolj kot privid.

Tacuhei, Orinin sin, svoj strašni človeški dolg do matere izpolni. Njegov vzpon na goro je po svoji sugestivni moči jedro **Balade o Narajami**. Sekvenca gore s krokariji in ogolelimi človeškimi skeleti je zanesljivo eden vrhuncev Boschevske fantastike, izražene s filmskimi sredstvi ter brez vsakršnih primesi filmskega teatra ali umetelnosti.

Imamura je ustvaril eno najbolj pretresljivih baladnih fresk, kar jih pomnimo iz zdaj že neskončno dolgih in številnih preletov preko brezen in prepadov pod Narajamami desetisočih filmskih ogledov in doživljanj.

Viktor Konjar

režija: Roger Donaldson
 scenarij: Robert Bolt po knjigi Richarda Hougha
 fotografija: Arthur Ibbetson
 montaža: Tony Lawson
 glasba: Vangelis

igrajo: Mel Gibson, Anthony Hopkins, Daniel Day-Lewis, Philip Davis, Bernard Hill, Liam Neeson, Philip Martin Brown, Laurence Olivier, Edward Fox, Wi Kuki Kaa, Tevate Vernet
 proizvodnja: Universal/Dino De Lauretins, 1984

Bounty



Drugi re-make oziroma tretja ekranizacija zgodbe o uporabi na ladji *Bounty* že v naslovu izgublja zvezo z „originalom“. Prvi dve verziji sta že v naslovu označevali upor — orig. *Mutiny on Bounty* (že prvi dve ekranizaciji sta svojevrsten odmak od originala, knjige *Captain Bligh and Mr. Christian* Richarda Hougha). Tretja verzija je torej bližja „knjigi“, vendar z bistveno razliko: v knjigi je poudarek na kapitanu Blighu in Mr. Christianu, v filmu pa je poudarek prenesen na polje, kjer se drama, upor odvija, torej na ladjo *Bounty*. Kasneje bomo pokazali, da ta premik ne deluje le na ravni „naslova“, imenovanja.

Mimogrede: redukcija gre tudi na nivoju „priznanj“ od prve proti tretji verziji. Prva inačica iz leta 1935 (režiser Frank Lloyd, glavna igralca Charles Laughton in Clark Gable) je bila nominirana za sedem oskarjev in dobila enega — za najboljši film; druga inačica iz leta 1962 (režiser Lewis Millestone, glavna igralca Trevor Howard in Marlon Brando) je bila nominirana za štiri oskarje in ni dobila nobenega, zadnja inačica — prva britanska — pa je ostala brez nominacij.

Zgodba je več ali manj jasna, zato je ne bomo obnavljali. Ustavili se bomo v tisti točki, ki uvaja razliko v ekonomijo odnosov na ladji *Bounty*. V prvih dveh verzijah je bila jasna polarizacija oseb: na eni strani trd, nečloveški, maščevalni, neusmilje-

ni, sadistični kapitan Bligh, na drugi strani njegov protipol Christian in večji del posadke, ki trpi pod kapitanovimi torturami. V *Bountyju* je razmerjem med Blighom in Christianom naravnost ljubezensko: Bligh je zaljubljen v Christiana, le temu pa kapitanova ljubezen prija, uživa v njegovi varnosti in je počaščen, ko ga Bligh poviša v svojega namestnika. Christian je ujet v dvojno „igro“: na eni strani je objekt kapitanove ljubezni, na drugi strani pa je njegova zamenjava, dvojnik, senca. Ta ujetost se mora končati s prevaro — tako kot je celotna odprava prevara: kapitan mora prevarati gospodarje Tahitija, da bo od njih dobil kruhovec, katerega bodo odpeljali na Jamajko (vara z božjo podobo, nesmrtnim „civilizacijskim“ likom, npr. likom kapitana Cooka). Christian prevara oziroma zapravi Blighovo ljubezen v srečanju z „naturo“, z domorodci, lepo Tahičanko, ki ni naključno hčerka plemenskega poglavarja, ki je ves čas bivanja odprave na Tahiti varan.

Šele sedaj Bligh zamenja barve, izgubo ljubljenega Christiana kompenzira z maščevanjem, torturami nad pobeglimi mornarji, prepovedjo druženja z domačinkami, s tem pa si nakoplje sovraštvo celotne posadke. Ti trenutki so za Bligha „morasti“: ne more spati, obliva ga vročica, blede se mu. To je odpoved „željenemu objektu“, to je napoved tragedije. Christian je dobe-

sedno vržen v sovraštvo, ugodje se spremeni v upor. To je predvsem upor proti gospodaru in njegovi besedi, njegovi zapovedi. Izgube gospodarja Christian „ne prenese“: deluje nevrotično, kriči, sam zase govori, da je odtrgan, vračanje na Tahiti je „nor“ podvig. Posadka namreč ne priznava sence gospodarja, njegovega nadomestka, Christianova beseda ni beseda oblasti. Je beseda izgubljenca, ki preživi le tako, da s pištolo ves čas meri na krmarja in doseže otok rešitve, točko, ki ni vpisana v zemljevid.

Bounty torej ne rehabilitira podobe kapitana Bligha, ampak jo premesti v druga razmerja. Bligh ni ontološko posebej zla, zlo je reakcija na izgubljeni objekt, maščevanje je posledica zaigrane ljubezni. Christian ni vreden te ljubezni, zato je kaznovan z izgubo gospodarjeve pozicije: njegova beseda je več veljala v „Blighejevem zavetrju“ kot osamosvojena očetovstva na odprtem morju.

In prav zato je *Bounty* najbližji originalu, knjigi *Captain Bligh and Mr. Christian*: tu je Bligh Kapitan — gospodar, in Christian mister — potencialni objekt želje. Upor je le posledica razdelitve vloge.

Leon Magdalenc

(Yol)

režija: Serif Gören
 scenarij: Yilmaz Güney
 kamera: Erdogan Engin
 montaža: Yilmaz Güney, Elisabeth Waelchli
 glasba: Sebastian Argol Kendal
 igrajo: Tarik Akan, Serif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsoy
 proizvodnja: Güney Films & Cactus Film, 1982

ri pravzaprav omnibus različnih zgodb, katerih vsaka podaja eksistencialni nukleus doživljanja turških političnih arestantov, ki so jih z otoka, na katerem jim je prestajati dolgoletne zaporne kazni, spustili na sedemdnevni dopust, namenjen obisku njihovih najbližjih, le da si te posamične

Pot

Yol je zagotovo velik, za zgodovino filmske umetnosti merodajen avtorski dosežek. Njegova moč je v tem, da seže pod kožo in zgane globlje plasti katarzične identifikacije, hkrati z njo pa razkriva avtorjev kompleksni odnos do lastne nacionalne biti in do tragične usode svoje dežele, okovane v

predsodke zasužnjujoče moralne tradicije in v nasilne norme totalitaristične oblasti, ki človeku odreka domala vsakršno svobodo, ne da bi o tem spregovoril eksplicitno, a je s svojim doziranjem resnice skrajno pronicljiv, jasen in učinkovit.

Film je po svoji temeljni zasnovi in struktu-

zgodbe ne sledijo v klasičnem zaporedju sklenjeno oblikovanih fabul, kakršnih smo vajeni iz časov, ko je omnibus kot filmska zvrst cvetel, pač pa se prepletajo druga v drugi, v neke vrste možaično komponiranjem in v tem smislu modernem sovpadanju. Fabulativni elementi posameznih zgodb so z ostrimi rezi zlepljeni drug k drugemu.

Film je zastavljen kot avtorjevo izpovedno pričevanje. Kot je znano, je bil avtor sam v zaporu, obsojen na dolgoletno ječo. Scenarij in na njegovi podlagi snemalno knjigo je napisal v zaporu, izhajajoč iz svojega arestantskega doživljanja in izkušenj. Zasnova je filmsko delo, v katerem je želel izraziti in prek njega sporočiti ves emocionalni in racionalni potencial, ki se je v njem akumuliral prav z doživljanjem zapora, se pravi pod pezo tiranije režima nad človeško individualnostjo ter hkrati s tem pod težo razmer, vzdušja in moralnega duha zdajšnje Turčije.

Pri tem mu ni ušlo za lastna, zgolj subjektivna počutja, pa tudi ne za zapisovanje osebnihkušenj: v svojem izpovedovanju se je identificiral s trpkimi doživljanji drugih ljudi, z njihovo človeško, bivanjsko tragiko, z njihovimi usodami in stiskami, in to v tolikšni meri, da je te ljudi, njihove dolge in trpke poti prek dežele, kakršna je, ter

no, pod družbeni skupnosti, v kateri odnosi ne bi bili tako do kraja razrvani in človeško izničujoči, kot so. To hrepenenje je kajpak zanje, arestante, zaznamovane z neporavnanimi in nepokopanimi vzroki vsega, kar jih je doletelo, z neizogibnimi posledicami „kazni“ in še posebej z razkrojenimi človeškimi razmerji v družinskem krogu že vnaprej obsojeno na neizpolnitev in na izid s priokusom trpkosti. Scenarij je napisan na meji med skrajno enostavnostjo pripovedovanja in hkratno večplastno zamotanostjo, ki pa jo je avtor zlahka obvladal in ji bil v vseh segmentih kos. V oporo mu je bilo natančno poznavanje metierja, in to na vseh različnih pojavnih stopnjah, začeni s ponazarjanjem samih zaporov ter zarisovanjem značajev „svojih“ zapornikov, prek mnogih vmesnih postaj na njihovi dolgi poti, tja do odslikavanja oddaljenih obrobij velike države, kjer so življenjske možnosti in medčloveški odnosi obtičali na ravni srednjega veka.

Plast za plastjo se pred gledalčevimi očmi razkriva trpko resnična slika sedanje Turčije, v kateri je nakopičeno toliko revščine, zla, umazanije, zaostalosti, krvavo neizprosni in človeka izničujoči moralnih predsodkov in podobnih bivanjskih pez, da se posamezniku dejansko ni dano izogniti se tragično usodni zaznamovanosti.

svojo rodno vas, daleč odondod, v zasnežene gore. Seit se odpravi tja. Spotoma zve, kaj se je pravzaprav zgodilo. Njegova mlada žena se je med njegovo odsotnostjo vdinjala v bordelu... Seit po dolgem in napornem potovanju v ves čas prenapolnjenih vlakih in avtobusih pride v vas. Ženo najde kaznovano, privezano z verigami, duševno in telesno že povsem uničeno. Od njega je odvisno, kako ji bo sodil in kakšna usoda jo čaka. Molče sklene, da jo bo odpeljal k svojemu bratu v dolino. Ona vdano čaka na njegovo kazen. Na njem je, da reši svojo čast in opere prizadejano sramoto. Vsi trije, on, ona in sin se podajo prek zasnežene planine, pri čemer moška njo pustita samo, naj si pomaga, kot si ve in zna, ter se, čeprav se, izčrpana, kot je, komaj še vleče za njima, niti ne ozreta. Šele ko omaga in ko ga v živo zadene njen krik „Ne puščaj me volkovom!“, se Seit vrne, da bi ji pomagal, a prepozno, saj mu, potem ko si jo oprta na ramena, vsa premrla umre. Vse je bil zaman. Vsa tragična razsežnost Seitove zgodbe je v svojem epilogu vpeta v prizor njegovega slovesa od sina, potem ko ga je prepustil svojemu bratu, sam pa se vrača na arestantski otok: oče poklekne sredi vaške ceste in nemo, s spominom na ženin krik v njeni predsmrtni grozi objame sina. Upodoblje-



vse tisto njihovo, subjektivno podoživel z optimalno čustveno prizadetostjo, kot bi šlo za njegove lastne muke.

Fabulativni preseki in emocionalni naboji, ki prežemajo pripovedovanje o tej poti v njenih različnih, a v svojem bistvu istoznačnih inačicah, so kvintesenca tega, kar lahko o svoji deželi in njenem ekstenzionalnem „sistemu“ izpove iz kritično razboljene in vseskozi prizadete distance avtor Günevevega izkušnjskega kova.

Vse posamezne prigode mož, ki hitijo domov, da bi tako ali drugače uredili, kar je ostalo neurejenega za njimi, ko so odšli, so velike odprte rane neizpolnjenega človeškega hrepenenja: hrepenenja po ljubezni, po domu in družini, po lastni integriteti, po humanih vrednostih in, vsaj posred-

Vsi Gümejevi popotniki-protagonisti posameznih dram, iz kakršnih je sestavljen mozaični tloris filma (Seit, Omer, Mehmet), so v svojem zarisu tragični liki. Avtor jih kot take predstavi že v ekspoziciji, ko položi enemu izmed njih v usta besede: „Pozabili so, da smo ljudje!“

Bolj ali manj v isti sapi nam avtor razkriva fiziognomijo posameznih zapornikov in njihove značaje, ki nam jih je razvozlavati sproti, med potekom njihove dolge, življenjskih preizkušenj polne poti. Vsak izmed njih je globoko prizadeta žrtev družbenih razmerij, v kakršne je vpet.

Najgloblje se nas dojme Seitova zgodba. Pri svojih doma ne najde žene in sina, ki ju je prišel obiskat. Žena je bila osramotila njegovo čast, zato so ju nagnali. Odšla je v

na sta kot živi prisposodbi človeških eksistenc brez slehernega odrešilnega upanja. Podobnih razmerij je Mehmetova zgodba. Bremeni ga krivda, ker je med roparskim napadom, v kakršnega sta se bila podala s vsakom, v trenutku, ko so ju zalotili in je bilo po njiju, stisnil rep med noge ter zbežal, svaka pa so preganjanci ubili. Zavoljo tega mu je prihod domov, k ljubljeni ženi in dvema majhnima otrokoma, neprodušno zaprt. A ga vseeno tvega, prepričan, da bo, navkljub neusmiljenemu sovraštvu vseh njenih, vsaj njo samo pregovoril in bo odšla z njim. To se res zgodi, kajti tudi v njej je hrepenenje po njem močnejše od predsodkov, zadevajočih njegovo moralno krivdo. Vendar sprava med njima dvema njegove anateme ne premaga. Na vlak, s ka-

terim potujeta, bežeč iz njemu sovražnega gnezda, se vtihotapi njen mlajši brat, nezogibno odločen, da bo izpeljal krvno osveto. Zgodi se, kar se mora zgoditi. Mehmet in njegova žena obležita v krvi, ker sta izdala družinsko čast.

Bolj obča kot osebno-moralična stanja izpričuje Omerjeva zgodba. Ob vrniti v revščino kurdistsanske vasi na sirijski meji, kjer nenehno tli upor, a ga vojska vztrajno in uspešno zatira, mu je doživeti grozljive ure nočnega streljanja in pobojev, kar je ob vsem drugem razlog, da ne doživi urenjenja svoje želje po ljubezenskem snidenju z dekletom, ki si jo je bil izbral že pred svojim odhodom za zapaha. Vse je zaman. Ko po nekaj mučnih in žalostnih dneh spet zajaha konja, da bi odpotoval tja, od koder je prišel, vidi njo, cilj svoje poti, samo od daleč, na ravni strehi ene

izmed vaških hiš iz belo popleskane gline. Nihče izmed protagonistov teh — velikih ali malih? — človeških dram, ne moški ne ženske ne otroci, ne zmore uresničiti svojih hrepenenj in načrtov, imeti karkoli od življenja, si ga urediti, najti zadostno eksistenčno rešitev. Vsa vrata so zaprta. V okoliščinah in razmerjih, kakršna so, ni zanje dejansko nobenega upanja. V tem spoznanju pa je tudi nosilno sporočilo Güneyevega Yola.

Film se konča z dolgo sekvenco vožnje vlaka in pokrajine, ki beži mimo. Ob oknu kupeja vidimo Seita z obrazom v dlaneh, kako se nemo stresa v krču. In nato samo še tiri. Prazni, v nekakšnem čadu, ki zakriva obzorje. „V Djarbakiru smo,“ pripomni nekdo. In nekdo drugi doda: „Kakšno življenje!“

Enostavna in neposredna v svoji avtentič-

ni resničnosti, neskončno zamotana in večplastna v svoji globinski nerazrešljivosti, do skrajnosti trpka, nad usodo svojih soljudi in nad podobo svoje dežele do bolečine prizadeta, pri vsem tem pa filmsko občutena in docela obvladana, kar zadeva izrazna sredstva — takšna je, v kratkih potezah, fiziognomija Güneyeve in Görenove „turške izpovedi“, stvaritve, o kateri lahko upravičeno zatrdimo, da sodi v vrsto najbolj pretresljivih pričevanj, kar jih je nastalo na devetdesetletni poti filmske umetnosti.

Viktor Konjar

(Honorary consul)

režija: John MacKenzie
scenarij: Christopher Hampton po romanu Grahama Greena
fotografija: Phil Meheux
kamera: Jimmy Turrell
montaža: Stuart Baird, David De Wilde
glasba: Stanley Myers, Richard Harvey
igrajo: Richard Gere, Michael Caine, Bob Hopkins, Elpidia Carillo
proizvodnja: World Film Services, Parsons & Whittemore Lyddon Ltd., 1983

Častni konzul

Vhodov v ideologijo posameznega filma je več; vendar se za film **Časni konzul** zdi določen pristop posebno primeren. To je konkretna analiza istoimenskega literarnega dela, ki je izšlo leta 1973, njegov avtor pa je na Nobelovo nagrado čakajoči Graham Green. Odnos filmskih ustvarjalcev do romaneskne ideologije bi izdajal njih same, pokazal pa bi, kaj so zamolčali, kaj prezrli, kaj potencirali, kaj zgostili, skratka, njihovo ideološko razumevanje sveta bi bilo odkrita karta. Takšnemu pristopu bi se takoj v naslednjem hipu verjetno ponujal privlačen sklep, da film literaturo nujno siromaši, ker pač povzema zgolj nekatere elemente zgodbe, spregleda pa neprimerno pomembnejše plasti literarnega dela. Odveč je poudarjati, da v takšnih kritikah film zmeraj zgubi na račun literature.

Film **Časni konzul** je imel že med nastajanjem opazno publiciteto, kar ne preseneča. Znamenit avtor literarne predloge, znan avtor glasbe — Paul McCartney, popularna glavna igralca — Michael Caine in Richard Gere, naj bi prepričali omahljivce. Iz zgodovine filma pa je jasno, da imena ne zadoščajo, šteje samo film. Zgodba filma **Časni konzul** spominja na tisto iz Hustonovega filma **Pod vulkanom**. Bogu za hrbtom propada diplomat, ki ljubi lepo dekle in ki ima mlajšega znanca, ki se zbliža z njegovo ljubljeno. Bolj kot podobnosti med filmoma so zanimive razlike. Časni konzul Charley Fortnum nima načrtov s prihodnostjo. Njegova edina priložnost je, da žena Clara rodi. Sicer pa ima Fortnum eno samo resnično zgodbo, pijačo. Nepozabna je prava pijanska gesta, ko ga želi terorist umoriti, on pa rešuje steklenico. Kljub temu, da živi dobro brez zveličavnih vrednot, pa je zrel človek, celo še s kančkom nedolžne naivnosti, kakršno premorejo samozaljubljeni. Mogoče je nihilist prav zaradi svoje zrelosti. To najlepše dokazuje ob koncu filma, ko se zlaže Clare, da jo je doktor Eduardo Plarr, njen ljubimec in oče njenega otroka, ljubil. Konzul ponosno in pokončno prenaša grenek cmok, da za njim ne bo ostalo ničesar, niti otrok, na katerega je računal in si ga želel. Sledove na tem svetu lahko pusti samo ta-



ko, da pomaga Clari. Tako kot se konzul ob koncu filma spremeni v svoje nasprotje, se zgodi tudi z njegovo ženo Claro. Če simbolno preraste prostituiranje, ko se poroči s konzulom, pa vrže preteklost dokončno čez rame, ko vzljubi zdravnika Eduarda Plarra. Mnóžica seksov rodi ljubezen. Tudi njo zaloti konec filma v položaju, ko ljubi in ko je odgovorna za drugega.

Za konec kratke predstavitve vseh treh filmskih likov ostaja Eduardo Plarr. Je pravo konzulovo nasprotje, saj je družbeno koristen. Marljivo namreč pomaga pacientom, ne glede na čas in kraj. S svojo nojevsko držo je idealen zdravnik. Emocije, politika, vse to uničuje zbranost, nujno potrebno za dobro zdravniško prakso. Plarr je emigriral iz Paragvaja, kjer vlada brutalna diktatura, v severno Argentino, kjer je diktatura na „višjem“ nivoju. To pomeni, da je še bolj brutalna, sočasno pa tudi nekoliko bolj inteligentna. Kot noj potrebuje za to, da odkrije družbeno resnico, precej časa. Preveč. Njegova mama je v filmu komaj omenjena, zato pa išče toliko bolj očeta. Oče je tista vaba, zaradi katere pristane, da bo sodeloval pri ugrabitvi ameriškega veleposlanika. Toda očeta ni. Oče je mrtev. Je pa primeren nadomestek, konzul. Plarr se vede solidno, kot Ojdip. Prevara očeta, zapelje njegovo ženo, ki zanosi. Na koncu se žrtvuje. Za nič. Mogoče nekoliko za samoočiščenje. Kot izrazit individualist, ki ni zmožen ljubiti, nima prostora v filmu, v katerem se posamezniki opredeljujejo za ljubezen ali za smrt. Da je njegova smrt že kar farsa, in ne žalost, potrjuje tudi njen prihod. Plarr umre na enak način kot njegov oče. Vsaj v smrti sta si enaka.

Smrt res ukinja razlike, tudi med revolucionarjem in individualistom. Kajti Plarr je nedvomno individualist. Če že ima kakšno vrednoto, je to on sam. Zato po neusmiljenih „logiki“ filmske zgodbe mora umreti. Čeprav ga igra priljubljen Richard Gere in so tako uničene možnosti za značilni happy end. Na koncu, v predzadnjem kadru, ostane samo posameznika, ki ljubita, konzul in Clara. Z obrobja življenja sta se s pomočjo ljubezni vrnila v njegovo središče. Takšnemu razumevanju pritrjuje tudi zadnji

kader, ki pokaže že vstajajočim gledalcem konzulovo hiško sredi pušče. V kadru ni nobenih sugestivnih objektov razen že omenjene zgradbe.

Zastavlja se retorično vprašanje. Zakaj konča režiser John Mac Kenzie svoj film z (na prvi pogled) neizrazito fotografijo? Odgovor ponuja teorija zadnjega kadra, njena postavka, da sklepni kader kot strdek izreka resnico filma. Njen odgovor na zastavljeno vprašanje je, da videna hiška ni

več samo podrtja, ampak je novi dom. To pa je po mnenju ideologije, ki prezre lbse-novo dramatiko, tisti prostor, v katerem „vladajo“ varnost, ljubezen, življenje za drugega. Zadnji kader pokaže torej tisto, o čemer prej film zgolj beseduje. In to na koncu filma, ko gledalci mogoče še gledajo, vidijo pa ne. Film je gverilska umetnost.

Marko Golja

Pustolovščine Gwendoline

(Gwendoline)

režija in scenarij:

Just Jaeckin (po stripu Johna Willieja)

kamera: Andre Domage

montaža: Michele Boehm

glasba: Pierre Bachelet

igrajo: Tawny Kitaen, Brent Huff, Zabou, Bernardette Lafont

proizvodnja: Parafrance (Films del'Alma)
G.P.F.I., 1984

Narativni okvir ni v domeni romana, temveč underground stripa Johna Willieja *Gwendoline*, ki ga je avtor v samozaložbi izdal v reviji „Bizzare“ med leti 1946 in 1959. John Willie je psevdonim — pravo ime je John Alexander Scott Coutts — kar je pri avtorjih stripov že kar nenapisano pravilo.

Ne srečujemo se prvič s filmom, ki si za predlogo jemlje strip (*Superman*, *Conan*, *Flash Gordon* etc.), je pa to prvi strip „na platnu“, ki se eksplicitno vpeljuje v erotiko. Implicitno prav vsak strip temelji na erotičnem, bralca ne zapeljuje z akcijskimi štrkami, ki se končajo uspešno za junaka stripa, temveč s pričakovanjem videti/prebrati nekaj več, v naslednjem kvadratu „priti za sliko“, biti del nje — ne v smislu identifikacije, ampak v smislu „zapeljane-ga“ pogleda, ki ne more pogledati v stran, temveč le naprej in nazaj, kjer se sreča z enakimi podobami, skratka, ta implicitna zapeljava je ravno tako imanentna prav vsakemu filmu.

Postopek branja stripov se zato ne zadovolji s hitrim prelistavanjem, da se uzre srečen konec, zmaga junaka, ampak se sledi sliki za sliko, sledi se nizanju podob in konec je bralčev neuspeh — obstaja zadnja slika (kot v filmu obstaja zadnji kader, scena...), za njo ni ničesar več, ni več „zapeljanega“ pogleda.

Gwendolina latentni voajerizem bralca postavlja na težko preizkušnjo: ali pripeljati fantazijo do skrajnih možnosti (pri posameznem kvadratu) ali obrniti list in slediti zgodbi in podobam stripa naprej (slejkoprej bo prišel konec...). V filmu ta moment ni pomemben, oziroma, sploh ni možen, ker gledalec projekcije ne more ustaviti. Situacija se spremeni, če gledalec film gleda na domačem videorekorderju in pozitivna plat vse bolj masovne uporabe hišnih videorekorderjev je gotovo v tem, da bo „nov način gledanja — ki bo film lahko ustavljal, ga previjal nazaj, posamezne dele spremljal na slow-motinu“ — pripeljal do „perfektizacije“ vseh delčkov filmskega sistema — kadrov, dekorjev, montažnih rezov...

Pa se vrnimo k filmu Justa Jaeckina, avtorju famozne filmske *Emanuelle*, pa pora-

zne *Zgodbe o dekletu O* in še bolj poraznih *Ljubimcev lady Chaterlin*.

Just Jaeckin: „Do *Gwendoline* sem pozornost usmerjal v pustolovščine užitka, *Gwendolina* pa je užitek pustolovščine.“ Ni razloga, da ne bi Jaeckinove izjave vzeli zares, tu pa tiči tudi osnovna zmeta, osnovni spodrseljaj: namreč, strip o *Gwendolini* je pustolovščina užitka, pustolovščina gledalčevega voajerizma, pustolovščina poigravanja z erotičnimi toni in podtoni, filmska *Gwendolina* pa je užitek pustolovščine. Pustolovščine, kateri temelj je usodnostno postavil Steve Spielberg z *Lovom za izgubljenim zakladom*, malo manj z *Indiana Jones* ter njegov dvojnik, posnemovalec, Robert Zemeckis s filmoma *Romancing The Stone* in *The Jewel of The Nile*.

Če je začetek filma stilizirana upodobitev izmišljenega, malo sanjskega kraja neke na vzhodu, ki možno spominja na ničelni nivo v *Blade Runnerju* ali pa na začetek v *Indiana Jonesu*, na slednjega napeljuje tudi beg iz kaosa, neurejenosti in razvrata s pomočjo „z neba padlega supermana Williarda“, pa je nadaljevanje povsem v že zvoženih kolesnicah „lova“ in „zelenega diamanta“. Razlika je le v predmetu iskanja in težavnostnih stopnjah ovir, ki ločijo sveto trojico — *Gwendolino*, ljubimca Williarda in *Gwendolinino* pomočnico Beth (v stripu ima pomočnica, ki je istočasno njena rešiteljica namesto imena le šifro U-89) — in cilj užitka pustolovščine, zajetje čudežnega metulja. Izpade torej ravno tisti punkt, moment, ki je stripsko upodobitev *Gwendoline* „popeljal na obrobje tega medija“, v vode kult-stripa, to je eksplicitna senzualnost, erotika, ki bralca bega (ali naj fantazira, ali pa bere naprej), ki mu ne dopušča sproščenega opazovanja, ne do-pušča mu uživanja v vlogi voajerja, temveč



mu vzbuja „nelagodje“, razcep, ki ga omili z obračanjem listov.

Pristanek v vodah Spielbergovih pustolovščin je seveda kilav, pa čeprav filmu uspe ena prav genialna šala (podobno tisti v „lovu“, ko Indiana Jones s pištolo pihne strašnega mačevalca): trojica je zajeta, tiči v rokah domorodcev, ki jih bodo ob zori žrtvovali puščavi.

Tako obkoljeni, brez orožja, so v izgubljenem položaju. Beth takrat otroško popeni, začne tarnati, da hoče naprej ali pa domov, gre k poglavarju, ga oklofuta in vsi trije mirno odidejo. Presenečeni domorodci potrebujejo čas za premislek, ko pa se zapodijo za ubežniki, je že prepozno. Ta šala — neka absurdna poteza vzpostavi čas za beg — pa je pobrana od nekega drugega, iz risanke, to pa je že tema (v kolikšni meri je *Gwendolina* risanka), ki presega ta zapis oziroma nas vrača na začetek, k stripu.

Leon Magdalenc

Metulj na rami

(Un papillon sur l'épaule)

režija: Jacques Deray
scenarij: Jean-Claude Carrière in Tonino Guerra po romanu „The Velvet Well“ Johna Gearona
fotografija: Jean Boffety in Jean Charvein
igrajo: Lino Ventura, Claudine Auger, Paul Crauchet, Jean Bouise, Nicole Garcia, Laura Betti in drugi
produkcija: Francija

Tragedija je mrtva. Vsaj po zvenu udarni stavek pomeni najmanj dvojje. Namreč, da tragedija, katere zgodovinski razvoj lahko opazujemo od Aishila do Schillerja, danes ni možna. In naprej, da ni več niti ustreznih pogojev za njeno adekvatno percepcijo. Seštevek obeh misli navrže ugotovitev, da bi bil avtorjev trud zaman, četudi bi volontaristično klepal dramske tekste v veri, da dela tragedije. Tovrstnim norim umotvorom manjka prav „temelj“, na katerega se je „oprta“ tradicionalna tragedija. Njen temeljni pogoj je absolutno, ki pa se začne razkrajati že konec prve polovice 19. stoletja in čigar pogrebni nagovor je sloviti Nietzschejev stavek, ki je zaradi svoje zlizanosti v pričujočem besedilu zgolj parafraziran.

Z razkrojem absolutnega tragedija izgubi „tla“ pod nogami, presahne kot literarna vrst. Prav njena smrt pa omogoča njeno preživetje, in sicer na različne načine. Najbolj pomembno reafirmacijo doživi v svoji negaciji, ki seveda ni v območju tragičnega, ampak paratragičnega. Manj vznemirljiva je epigonska produkcija, ki se utemeljuje s pomočjo individualnega in s tem partikularnega horizonta, zato ostaja na obrobju in brez možnosti, da bi osvojila zveličavne korpuse obveznega čtiva. Poznamo tretjo možnost, tisto, zaradi katere obstoja vse to pletenje oziroma, natančneje in brez presugestivnega pomena, mreženje.

Tragedija vztraja, toda ne kot „visoka“ umetnost, ampak v formah, ki so prezrte, omalovaževane, mogoče že kar popljuvane. Ker je ta tekst posvečen kriminalki, je verjetno že jasno, kje je možno pribežališče. Možno mesto je torej tisto, ki ga označuje včasih nevtralna, včasih pa že tudi pejorativna oznaka „trivialna kultura“. V ta koš spada „seveda“ tudi kriminalka, čeprav je teorija njen vitalni del uspešno rehabilitirala.

Spodbuda za tako zastavljen odnos do tragedije je obravnavan film, **Metulj na rami**, ki ga je kot režiser podpisal Jacques Deray. Kot anticipacija je možna misel, da je ohranil vsaj nekaj neohranljivega zato, ker se je zavedal „stanja stvari“. Ni skratka poskušal na vsak način vzpostaviti pretekle podobe sveta, ni želel skrpiti preživelih elementov, saj so zunanji prepoznavki pretekle tragike današnjemu času tuji, že kar smešni.

Toda, kot vsiljuje natipkano, na kaj je oprl svoj film, da je vidljiv kot nadaljevanje tragedije? Priročno in popularno misel, da je to politika, zavrača sam film, njegova „vsebina“. Zato bo najlažje, če jo v kratkih stavkih povzamem.

Junak filma, Roland Feriand, je povprečen smrtnik, ki službeno obišče Barcelono. V sosednji hotelski sobi najde truplo. Preden lahko kogarkoli obvesti o najdenem, ga onesvesti udarec. Predrami se v kliniki, kjer mu zdravnik pove, da niso našli nobenega trupla. Po odhodu iz klinike zve, da so neznanci ugrabili njegovo ženo. Junak čedalje bolj pronica v skrivnost; tako najde še eno truplo, dobi pa tudi dokaz, da je prvo truplo resnično. Pri njegovem iskanju mu ne pomagata niti portugalska policija

niti francoski konzul, ki želi vso stvar potlačiti. Na koncu pošlje junak svojo ženo v varni Pariz, sam pa v zadnjem hipu skoči z vlaka, da bi odkril neznano. Toda takoj ko zapusti kolodvorsko zgradbo, ga podre ostrostrelčeva krogla. **Junak** omahne, mimoidoči pa njegove smrti sploh ne opazijo, saj so prepričani, da je le eden izmed pijancev... (?) Toliko o „vsebini“, kolikor pa bo še kak delec manjkal, se bo pravočasno pojavil.

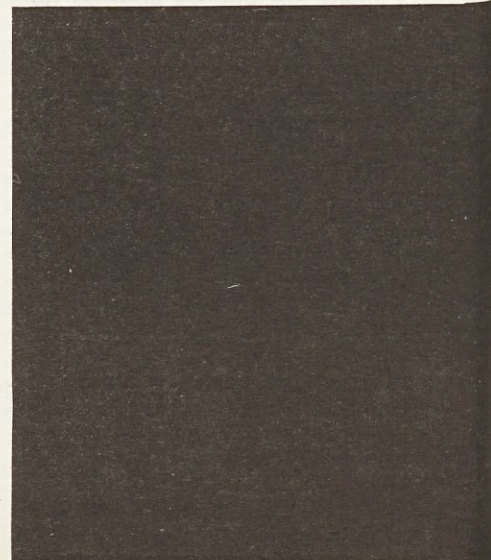
Derayev celovečerec **Metulj na rami** tako po svoji zgodbi sicer spominja na kriminalko; hkrati pa se izmika (in izmakne) strogo žanrski opredelitvi, saj zanemarljiva glavna vprašanja, značilna za kriminalko. Zastavek igrice „ti loviš“ je kovček, vendar niti junak niti gledalec nikoli ne zvesta, kaj skriva. Možen je seveda vzvišen gib, ki vidi v „praznini“ kovčka zgolj Hithcockovega Mac Guffina. Takšna rešitev pa takoj omogoča pomisel, da junak vseeno išče nekaj koristnega, pomembnega. Spregleda pa sam akt iskanja, ki ima že kar histerične poteze. Junak nekaj išče, pa ne ve, kaj išče. Je v skrivnostnem kovčku nekaj odrešilnega? Kvečjemu za junaka. Iskanje mu daje smisel, čeprav je objekt iskanja „nič“. Tovrstni film lahko konča samo na en način, da junak doseže, tako ali drugače, željeni, neizbrani „nič“. Toda če je junak sodoben, ko išče kovček oziroma „nič“, ko je nekoliko grotesken oziroma absurden, še ne pomeni, da je Deray pljunil svojo dediščino čez rame. Kajti kriminalka bezlja okrog „whodunit“. In prav odgovor na žanrski dolg je srhljiv. Ne samo, da se junak bori za nekaj, česar ne pozna, neznan in neviden je tudi njegov nasprotnik. Oziroma, natančneje, nasprotnikov je več, toda pravi, že kar usodni zmagovalec je nezaznaven. Vidna so zgolj njegova dejanja. Gledalec sicer lahko stavi na tega in tega moškega, toda kakšna poteza je brez možnosti na dobitok, saj spregleda način delovanja, ki ga opisujejo naslednji atributi: brezosebnost, nerazviden interes, smrtnost. Esejistično vodo na mlin ponuja stavek: Človek (Roland Feriand) obrača, bog obrne. V takšnem razmerju ni prostora za povrečnost, zato je Derayev film konsekventen do zadnjega kadra. Junakova smrt in nadaljnja anonimnost storilca ni

nikakršna eliptična struktura, ampak edini možni konec. Informacija krha „vse“, prav ta pa izključuje kompromis. Kolikor se informacija lahko pojavi, se lahko pojavi samo na junakovi strani, kot epitaf oziroma zaključek njegove usode. Zgodba je resnična, primera niso nikoli rešili, ampak so ga hitro pomaknili na stranski tir. Feriandov nasprotnik ne obvlada samo posameznikovega življenja, ampak dominira tudi nad institucijami. Bodi na tej točki dovolj, kajti kakršnakoli misel o razmerju med institucijami in gospodarjem situacije bi bila špekulacija.

Deray v svojem filmu ohranja nekatere poteze, ki so zaznamovale dramsko formo, imenovano tragedija. Dovolj je inteligen ten, da vidi v filmu gverilsko umetnost, umetnost, ki izkorišča slabosti nasprotnika. Kolikor je za koga „nasprotnik“ pretiran izraz, naj spomnim na težaške napore prvih filmskih teoretikov, ko so opredeljevali status filma. V svojem filmu **Metulj na rami** povzema tiste elemente iz tragedije, ki so v svoji izvorni celoti anahronistični. Za sklep samo še kratek navrhek o filmski fotografiji, kako je posredovala z besedami predstavljena razmerja. Zadnji kader pokaže v splošnem planu Ferianda, kako pade. V „offu“ se ne sliši strela. Pogled na žrtev je izpeljan z zgornjim rakursom. Junaka ni (več), je samo množica. In seveda nekdo, ki gleda. Banalno, lahko je ostrostrelec; metaforično, Gospodar situacije. Seveda ne katoliški bog, ampak Režiser ali kdo drug njegove vrste.

(film je bil predvajan ne televiziji)

Marko Golja



kritiški dnevnik

kinematografi

Pod vulkanom

scenarij: Guy Gallo
režija: John Huston
kamera: Gabriel Figueroa
igrajo: Albert Finney, Jacqueline Bisset, Anthony Andrews in drugi
proizvodnja: ZDA, 1984

Usoda (in predsmrtna agonija) nekega postarane in zapitega konzula v gorati mehiški provinci na dan mrtvih v daljnem letu 1938, sama po sebi najbrž ne bi bila vredna posebne pozornosti, saj v njej objektivno res ni ničesar takega, kar bi lahko s pridom prebijalo časovne razdalje in opozarjalo nase s svojimi zgodovinsko in eksistencialno in psihološko in drugače fundiranimi posebnostmi. In očitno je, da si avtor filma **Pod vulkanom** tovrstnih ciljev z odločitvijo, da posname to zgodbo, ni zastavljal. Vso svojo zrelo, z življenjskimi izkušnjami prepojeno oblikovalno energijo je posvetil globlje psihologizirajoči študiji lika starega konzula (v neponovljivo suvereni interpretaciji Alberta Finneya), ki preživlja svoj bivanjski in intelektualni iztek v slapovih alkoholiziranega samopoveličevanja, samousmiljenja in samoironije. Se ob vsem tem zavestno ugonablja in tone v neizogibni eksistencialni propad, ki je kot nekakšno brezno samoizničenja, vendar samo po sebi spet ne nekaj izoliranega v morju časa, temveč znak splošnega zgodovinsko in moralno pogojenega razkrajanja vseh dotedanjih velikih vrednost, znak neke velike in vsesplošne agonije, ki je zajela duha dobe. Hustonov motiv je v tem smislu neke vrste samoizpoved, ne da bi bil v dogajanju kakorkoli vpet on sam in ne da bi bil pri tem z eno samo sceno konotiran avtorjev neposredni pogled na aktualni čas. Vse je zajeto v oris konzulove življenjske agonije, v ponotranjeni globinski pogled v njeno ontološka jedra, rezultat pa je rentgenska slika, ki je s svojo estetsko in dramaturško koherentnostjo nedvoumni dosežek filmskega mojstrstva in visoke zrelosti Johna Hustona, ustvarjen v znamenju že kar osupljivo sveže in naravnost mladostne energije, ki jo izžareva.

Garderober

scenarij: Ronald Harwood
režija: Peter Yates
kamera: Kelvin Pike
igrajo: Albert Finney, Tom Courtenay in drugi
proizvodnja: Velika Britanija, 1983

V neprijaznem vojnem letu 1940, ko angleško deželo že pustošijo nemški bombni napadi in spricho tega ter drugih okoliščin vse civilne oblike življenja zgubljajo tla pod nogami, saj

može odhajajo na vojno, čas pa je prežet s „krvjo in solzami“, vztraja na okopih dotedanjega le še potujoča gledališka skupina pod vodstvom starega igralskega silaka, ki mu njegovi pravijo preprosto Sir in se ga kot takega, vsem njegovim starčevskim muham navkljub, tudi oklepajo. Repertoarni namen potujoče skupine je igrati Shakespeara. Namen filmske fabule, ki se ubada s tem fenomenom, pa ni ponazarjati vzdušje v zgodovinsko konkretnem letu, devetnajstoštiridesetem, temveč „uprizoriti“ lik starega igralca, te svojevrstne figure samovoljnega egoista in tirana, in to predvsem v njegovem posebnem odnosu z Normanom, svojim celoživljenjskim garderoberjem in sploh desno roko, tinim, mirnim, zvesto in nemo delujočim človekom, ki je svojemu gospodarju hkrati neskončno zvest prijatelj in nedopovedljiv sovražnik, vaje razumevanja vseh njegovih zlobnih muh, a tudi neizprosni kritik in oponent njegovega ravnanja.

Gre torej za psihološko in hkrati etično študijo, katere razčlenitvena subjekta-objekta sta oba stara moža, predvsem seveda njuno posebno medsebojno razmerje, značilno prav za gledališki ambient, vendar globlji pomen te viševsekcije ni toliko v stimulaciji k razmislekom o posebnostih gledališča in njegovih likov, ampak v posegih h globljim sondažam življenjskih odnosov sploh, ne glede na čas in prostor njegove eskalacije.

Šampion nežnega srca

scenarij: John Leone
režija: Richard O. Fleischer
kamera: James A. Contner
igrajo: Denis Quaid, Charlene Watkins, Warren Oates, Stan Shaw, Pam Grier
proizvodnja: ZDA, 1981

To je zgodba o Artu Longu, ki bi rad postal pevec country glasbe, a ga prizadevanje, ki ga vodi k iskanju prostora pod soncem, pripelje — vsaj začasno — na neki povsem drugi tir: prijavljuje se na priložnostno tekmovanje v ameriški rokoborbi v enem izmed mest v Texasu — in zmaga, s čimer vzbudi pozornost enega izmed velikih organizatorjev boksarskih turnirjev. Ta ga najame, ga pritegne v svoj „mlin“ in mu da, poleg telesnega preskušanja, na voljo tudi možnost pevskega nastopanja na televiziji. Art nastopi kot „Bojovník z Zahoda“ in je — po nekaj dilemah, zapletih in zastojih, ki pa so v zgodbo vpeti le zato, da zvečajo napetost — nedvoumno šampion v obeh raznorodnih preizkušnjah v okviru svojega angažmaja pri Toughamu: na boksarskem turnirju v Detroitu zmaga in zasluži sto tisoč dolarjev, hkrati pa si s svojo skladbo in suverenim pevskim nastopom pridobi sloves vzhajajoče zvezde ter sklene pogodbo za letno snemanje plošč. Film o „Šampionu nežnega srca“ je izrazita „pravljica“ v stilu ameriškega sna. Bazira na afekti in efekti uspešnosti, ki je sad srčnosti in poguma, in prav to so tudi poglobitveni vozi njegove šablonsko zastavljene dramaturške zgradbe. V tej svoji domeni je sicer konsekventen in učinkovit, res pa je tudi, da je prav ta dramaturška osredotočenost k povzdigovanju šampionske uspešnosti po vsebinsko-sporočilni plati dvomljiva in estetsko cenena.

Policijska akademija

scenarij: Neal Israel, Pat Proft, Hugh Wilson
režija: Hugh Wilson
kamera: Robert Saad
igrajo: Steve Guttenberg, Kim Cattrall, Bubba Smith, Donovan Scott
proizvodnja: ZDA, 1984

Domislili novoimenovane županje v enem ameriških vele mest, da omogoči pristop k poli-

ciji vsem, brez vnaprejšnjih omejitev, kot so starost, spol, barva kože, telesni omejevalci in kar je podobnih, sledijo neskončno zanimivi in komični zapleti. Na policijsko šolo se dejansko prijavi vseh vrst „prikazni“. Sledi štirinajst dni nevarno urjenje, ki je en sam splet komičnih zlag, smešnih še zlasti zavoljo neizmernega besa, ki ga do prišlekov gojijo prekaljeni policijski inšpektorji. Ti jemljejo stvari skrajno resno, pa so zato ves čas izpostavljeni nameranim ali nenamernim norčijam, poniglavostim, neboljenostim in neumnim reagiranjem s strani gojencev, kar je vpeto na nezadržni tekoči trak zapletov, zasukov in vsakovrstnih gagov, zavoljo katerih je bila o tej in taki instituciji večstransko poantirana parodija na sistem. Ob koncu se pokaže, da je demokratizacija policijskega drila vendarle koristna, kajti laiki, ki so se natepli na urjenje, zmorejo več, kot si je lahko mislila toga policijsko profesionalna pamet, predvsem več normalnega človeškega razumevanja realnih življenjskih okoliščin, s kakršnimi imajo opraviti.

Film je na vsej črti gledljiv in zabaven, pri čemer pa ta njegova zabavna gledljivost ni sama sebi izključni namen, kot se dogaja v mnogih podobnih primerih. Ne gre sicer za globlje ideološko razgaljanje fenomena policijske miselnosti, toda zadostno vlogo opravi tudi komediografsko zastavljena karakterizacija reprezentantov policijske represivnih struktur.

Polnočni maščevalec

scenarij: David Eyelbach
režija: Michael Winner
kamera: Richard H. Kline, Tom Del Ruth
igrajo: Charles Bronson, Jill Ireland, Vincent Gardenia
proizvodnja: ZDA, 1981

Arhitekta Kerseya iz Los Angelesa zadene grozljivi roparski vdor v njegov dom. Peterica mladih črncev posili služkinjo, nakar se namerava lotiti še njegove odraščajoče hčerke, ki pa se v begu pred nasilneži vrže skozi okno, prileti na konicaste kole železne vrtnice ograje in v strašnih mukah umre. Kersey se loti pregona morilcev sam, na lastno pest, in sicer tako, da se nastani v črnem predmestnem hotelu, se preoblači v potepuha ter začenja drugega za drugim likvidirati krivce za smrt svoje hčerke. Policija mu na sled sprva sicer ne pride, ugotavlja pa, da gre za enake postopke „osamljenega maščevalca“, kot so jih že pred leti zabeležili v New Yorku. Takrat je bilo v New Yorku ob žiljenje devetero ljudi. Vmes poseže starosta newyorških policistov, ki pripotuje v L. A. in ugotovi, da je Kersey po nekaj letih „udaril znova“. Policijske zanke okrog njega se zadrgejo, vendar jih uspešno potrga in izpelje svoj načrt popolne iztrebitve peterice črnih morilcev. Poslednjega med njimi poišče v psihiatrični kliniki, kamor se pritihoči preoblečen v zdravnika.

Polnočni maščevalec je eden zapoznelih primerkov filmskega vala krvavega nasilja, katerega vrhunec smo doživljali sredi sedemdesetih let. Očitna je, med drugim, tudi Peckinpahova šola. V svoj žanr, iz katerega dovolj spretno povzema akumulirana dogajanja, avtor tega filma ne vnaša ne lastnih dognanj ne kakršnihkoli izraznih novin.

Hot Dog

scenarij: Mike Marvin
režija: Peter Markle
kamera: Paul G. Ryan
igrajo: David Naughton, Patrick Houser, Tracy Smith, Frank Koppola
proizvodnja: Francija, 1982

Ceden. postaven. postaven. skromen ameriški fant se pripelje v turistično radoživ zimski Squaw Valley, kjer se bo udeležil svetovnega prvenstva v hot dogu. Spotoma je v svoj kamionet pobral dekletko, ki ima ob športnih plasteh fabule poskrbeti za sočasni erotični naboj dogajanja. Protagonist filma je — o tem ni od samega začetka nobenega dvoma — predestiniran za zmagovalca v tekmovalnih, pa čeprav ga na poti h končnemu zmagovalstvu čaka obilica težav in ovir. Poglavitni protiigralci so oholi avstrijski šampion, ki je na svetovnih prvenstvih zmagoval dotlej in ga sodniki zavoljo tega pa tudi zaradi turistično prestižnih razlogov vse do zadnjega neupravičeno protežirajo, sklepni — neformalni — obračun med obema rivaloma, imenovan „kitajski spust“, nekakšno brezkompromisno in neustrašno vratolomno drvenje s smučmi čez drn in strn, pa vendarle pokaže, kdo je pravi as: jasno — simpatični Američan, nova zvezda tega športa.

Zgodba je karseda preprosta, zgrajena na vsebinski in psihološki in vsakršni drugi sveti preproščini, katere korenine poganjajo iz cenene naivnosti in vseskozi skromnega okusa. Pomenski sklop ni vreden omembe. Konstrukcija fabule in značajev je vsiljivo očitna. Za zabavo poskrbi obilica golih poprsij, ki so — kar praviloma — privlečeni za lase in dramaturško vse prej kot funkcionalni: režiser je veliko časa namenil prizorom v discu, kjer si dajo plesalke duška z razgaljanjem in podobnimi oblikami kvazisproščenosti, ki je poglavitna težnja tega projekta.

Model

scenarij: James Toback
režija: James Toback
kamera: Henri Decal
igrajo: Nastasia Kinski, Rudolf Nurejev, Hervey Keitel, Bibi Andersson
proizvodnja: ZDA, 1983

Elisabeth Carlson, do tega trenutka povsem navadno in povprečno dekletko iz Wisconsina, opusti svoj dotedanji študij in svoje ljubezensko razmerje z docentom na fakulteti, naredi črto čez svoje družinske vezi in se poda v New York, kjer se v boju za eksistenco vdirja kot fotomodel. Na tej svoji novi življenjski poti spozna mnogotere zamotane plati življenja in se sama zaplete v razmerje s skrivnostnim violinistom, ki pa jo, na neki povsem drugi in drugačni ravni, uvaja v misteriozno-nevarni svet mednarodnega terorizma: izkaže se, da je smoter njegovega življenja maščevanje za krivico, ki je bila prizadejana njegovemu židovskemu očetu v Auschwitzu ... Elisabeth doživi v vlogi njegove ljubice usodne pretrse in globoko dramo svojega življenja.

Po svoji dramaturški podobi je film nenavaden in v mnogih ozirih enigmatičen, saj prek preseñetljivih premen in preobratov fabulativnega loka prestopi iz začetne psihološko in socialno eksistenčne drame mladega podeželskega dekleta v neke vrste veleumno in globokopomensko psihopatološko in politično kriminalko, katere sukus je razčlenjevanje novodobnega terorizma — na podlagi ne povsem razjasnjenih in razvidnih sporočilnih pobud. Vsekakor se dramaturški akcent v drugem, zlasti sklepnem delu filma z mlade protagonistke preseli na neko povsem drugo motivno-tematsko področje, kar pa poteku naracije in dojmu filma ni v prid, saj strukturo njenega organizma razkolje na dvoje in jo v obojem smislu razvodenjati.

Štiri pesti proti Riu

scenarij
in režija: E. B. Clucher
igrajo: Bud Spencer, Terence Hill, April Clough
proizvodnja: Italija

Debelagent silaka Wonderlisa snameta zasebna agenta nekega N. N. v revnem barčku, kjer si služi kruh z igranjem trobente, vzklíketa „Ta bo pravi!“ in mu pri priči obljudita velikansko prgišče dolarjev, če ... Suhega, a spretnega Elliota Vanceja najdeta taista agenta na vzletni stezi letališča, kjer pristane po izvedbi nekaj mojstrskih lupingov. Tudi on pristane na pot v neznano, če dolarska obljuba velja. In gredo. Kmalu se izkaže, za kaj gre. Vsa reč je v tem, da bosta morala „najdenca“ v brazilskem Riu pred očmi prežee javnosti nekaj časa nadomeščati odsotna superbogatina, bratranca Antonia in Bastiana v Avarado, saj sta jima podobna kot jajce jajcu. Toda podobna samo navzven, ne pa tudi po značaju in vedenjskih navadah. Zgodi se, kar se ima zgoditi. Wonder in Vance prevzameta svoji vlogi, toda iz svoje kože ne moreta. Obnašata se še naprej v skladu s svojo naravo, grobo, divje, obešenjaško, v popolnem nasprotju z obnašanjem obeh bogatih bratrancev, ki sta vsa nežna in poduhovljena. In to vse, ki imajo opravka z njima, ne vedo, da gre za dvojnika, neznansko šokira, hkrati pa povzroča nič koliko zapletov, ki so vsi po vrsti robato komični, ta komika pa se v izteku filma še stopnjuje in zadobiva v sklepnih sekvencah že kar absurdna obeležja.

Estetska plast tega filma je tenka. Na dan silijo grobe poteze parodične karakterizacije likov v smislu nezadržne situacijske komike, ki pa gre vse prerada čez mero, a je pri tem sama sebi brez namen, brez duha in komedijske nadgradnje. Humor z Budom Spencerjem in Terencem Hillom je robat in v svojih domislicah brez vsakršne poetične teže. Sicer pa je italijansko poreklo producenta ob ameriških realizatorjih kot cineastična kombinacija že samo po sebi sumljivo.

pripravil
Viktor Konjar

televizija

Kino za groš

scenarij: W. D. Richter in Peter Bogdanovich
režija: Peter Bogdanovich
fotografija: Laszlo Kovacs
igrajo: Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Tatum O'Neal, Brian Keith, Stella Stevens, John Ritter, Jane Hitchcock
proizvodnja: ameriško-angleški barvni film, 1976

Producent prvih ameriških filmov v Bogdanovichem filmu **Kino za groš** po slovesni premieri Griffithovega filma **Rojstvo naroda** pravi nekako takole:

„Razmislite. Vsi ti ljudje bodo gledali filme in mnogi med njimi celo ne govorijo ameriško. In tega jim ni treba. Filmi so govorica, ki jo razumejo vsi ...“ Peter Bogdanovich, strasten zaljubljenec v film, je posnel svoj film o filmu. Bolje, film o začetkih filma, ko se je sejmarska atrakcija 'za groš' pričela postopoma spreminjati v tudi drugačne — umetniške filme, pa se menda takratni filmarji tega niti niso zavedali.

Bogdanovich je hotel in moral posneti 'svojo ameriško noč'. Hotel je — tako kot Francois Truffaut v svojem enkratnem filmu **Ameriška noč** odgrinja tenčice skrivnosti nastajanja sodobnega filma — pokazati, kako se je vse skupaj pravzaprav pričelo. Pri tem ga je zmagala očaranost ob pionirskih filmskih zgodbah in peripetijah in je zaradi tega pokazal svoje film-

ske junake z vso naklonjenostjo in zgodovinskim razmislekom, da je lahko prve junake filma privedel do tega, da se prično zavedati pomembnosti tistega, kar za 'groš', za filmsko atrakcijo počenjajo. Njihovo spoznanje in zavedanje pa sta omogočila vse tiste kasnejše filme, ki so postali izredno pomemben del človeške kulture.

In če hočemo gledati Bogdanovicha kot privrženci (zaljubljeni) filma, potem mu seveda mirne duše odpustimo nekatere stranpote in ponavljanja, ki s filmsko zgodbo sicer nimajo trdnih povezav, so pa vsaka po svoje zanimivi kot informacija in atrakcija.

Bogdanovich je hotel in moral posneti 'svojo ameriško noč'. Hotel je — tako kot Francois Truffaut v svojem enkratnem filmu **Ameriška noč** odgrinja tenčice skrivnosti nastajanja sodobnega filma — pokazati, kako se je vse skupaj pravzaprav pričelo. Pri tem ga je zmagala očaranost ob pionirskih filmskih zgodbah in peripetijah in je zaradi tega pokazal svoje filmske junake z vso naklonjenostjo in zgodovinskim razmislekom, da je lahko prve junake filma privedel do tega, da se prično zavedati pomembnosti tistega, kar za 'groš', za filmsko atrakcijo počenjajo. Njihovo spoznanje in zavedanje pa sta omogočila vse tiste kasnejše filme, ki so postali izredno pomemben del človeške kulture.

In če hočemo gledati Bogdanovicha kot privrženci (zaljubljeni) filma, potem mu seveda mirne duše odpustimo nekatere stranpote in ponavljanja, ki s filmsko zgodbo sicer nimajo trdnih povezav, so pa vsaka po svoje zanimivi kot informacija in atrakcija.

M. Z.

Čarovnica

režija: Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio de Sica
igrajo: Silvana Mangano, Annie Girardot, Francisco Rabal, Massimo Girotti, Alberto Sordi, Toto, Nineto Davoli, Laura Betti, Pietro Tordi, Clint Eastwood in drugi
proizvodnja: Italija, barvni, 1967

Filmski omnibus je posebna zvrst saj je iz več kratkih igranih filmov sestavljena celota. Uveljavil se je do neke mere samo v italijanski kinematografiji, pa še to v razmeroma kratkem obdobju. Vsekakor pomeni filmski omnibus posebnost, saj ga po strukturi in izpovednosti ne moremo primerjati z ostalimi igranimi filmi, ki vsak zase predstavljajo zaokroženo celoto.

Če zgodbe v filmskih omnibusih nekoliko primerjamo in se vanje poglobimo izven koncepta celote, kaj kmalu ugotovimo, da po funkciji še najbolj ustrezajo literarni obliki črtic romantičnih realistov s konca prejšnjega stoletja do naših dni. Navadno so to „tanke“ pripovedi, ki gledalcu dovolijo brez večjih „receptivnih“ problemov prehod iz ene zgodbe v drugo pa v tretjo itd. in kjer v posameznih zgodbicah avtorji navadno precej nepretenciozno nakažejo le drobne miniaturne probleme in usode. Med posameznimi zgodbami filmskih omnibusov je navadno neka „rdeča nit“ — ni pa nujno. V filmu **Čarovnice** je to Silvana Mangano, ki igra pet vlog v petih različnih zgodbicah različnih režiserjev. Prva zgodba režiserja Luchina Viscontija predstavlja zdolgočasno filmsko zvezdnico, ki ima v Kitzbühlu hišo in med moškimi gosti vzbuja pozornost. Druga zgodba, ki jo je režiral Mauro Bolognini, je komaj pet minut dolga miniatura o voznici osebnega avtomobila, ki vzame v avto ponesrečenca, ne zato da bi ga odpeljala v bolnišnico, ampak zato, da bi prišla prej na kraj zmenka. Ranjenec, ki ga odloži sredi ceste izven mesta (odlični Alberto Sordi), naj se znajde, kot ve in zna ... Tretja zgodba režiserja Piera Paola Pasolinija z naslovom Zemlja zasluži največ pozornosti, pa ne le zato, ker je osrednja (tretja od petih), ampak zaradi svojevrstne zgradbe, nadreali-

stičnega iskanja druge žene oziroma matere, potem, ko je prva umrla. Četrta, najkrajša, le nekaj minut trajajoča miniaturna učinkovito predstavi sicilsko „folkloro“, kakršno tako večše posreduje Franco Rossi tudi sicer v svojih celovečernih filmih: to je problem časti in maščevanja. Zadnjo zgodbo je prispeval Vittorio de Sica, še najbolj dolgovезno pripoved o zakonskem paru pred televizijskim sprejemnikom. Režiser je namerno izbral „junaka“ Clint Eastwoda za vlogo že nekoliko utrujenega štiridesetletnika, ki ni več kos ženinim zahtevam in željam. Čeprav daleč od „supermana“ je vendarle deležen njene ljubezni ...

M. K.

SIBILA

scenarij: **Stewart Stern po knjigi Flore Retha Schreiber**
 režija: **Daniel Petrie**
 fotografija: **Mario Tosi**
 glasba: **Leonard Rosenman**
 igrajo: **Sally Field, Joanne Woodward, Brad Davis, Martine Barlett, Jane Hoffman, Charles Lane, Jessamine Milner**
 proizvodnja: **ZDA, barvni, 1976**

Sibila, film v dveh delih, pomeni izredno zanimivo srečanje z ameriško televizijsko filmsko produkcijo, ki se je razvila iz vrstni televizijske drame. Gre za tipično filmsko produkcijo, ki sicer nastaja pod okriljem televizije in je seveda zaradi tega namenjena predvsem televizijskemu predvajanju, vendar se, razen morda po količini finančnih sredstev, v ničemer ne razlikuje od filmske produkcije za kinematografe. Tako kot v filmu Sibila so tudi v večini drugih televizijskih filmov angažirani najbolj znani filmski igralci, pa tudi med režiserji je vedno več znanih filmskih imen.

Daniel Petrie je sicer predvsem režiser televizijskih filmov, in to izredno uspešen. Film Sibila (v kinematografih film predvajajo v enem, skoraj tri ure dolgem delu) je samo eden iz vrste njegovih televizijskih filmskih uspehov, ki so ga nagradili z najvišjih televizijskih ameriškim priznanjem — s priznanjem Emmy.

Gre za resnično zgodbo o dekletu Sibili, ki je zaradi krutih, nečloveških izkušenj s shizofreno materjo iz otroštva, zbežala v življenje kar šestnajstih osebnosti. Njeno bežanje iz ene osebnosti v drugo (gre za osebnosti iz njenega otroštva) je neprestano in se ga podzvestno poslužuje v vsakem trenutku, ko se počuti kakorkoli ogroženo. Spremlja jo občutek krivde, preganjave in skrajna nesocialnost. V eni izmed svojih depresij Sibila naleti na psihiatrijo Cornelio Wilbur, ki prične s sistematičnim zdravljenjem Sibile. Zdravljenje je seveda dolgotrajno in v njem zdravnica Sibili razkriva plast za plastjo njeno osebnost in ji s tem odpira možnosti za samospoznanje in s tem socializacijo — torej normalno življenje.

Terapija zdravljenja sicer temelji na eni izmed inacic freudizma, toda film ostaja daleč od vulgarizacije in poenostavljanja te metode, kot se tudi izogiba melodramatičnosti, ki jo sicer sama zgodba v marsikaterem elementu vabljivo ponuja. Avtorji filma, predvsem režiser Daniel Petrie, so se Sibiline zgodbe lotili decentno, izogibajoč se možnostim atraktivnosti; zani- mal jih je predvsem proces gledalčevega doživljanja filma, ki v dramaturški rasti osvobajanja Sibile sili gledalca v intenzivno podoživljanje in celo katarzo.

Seveda, film o Sibili ne bi bil možen brez izjemnega igralskega tandem, brez izvrstne Joanne Woodward v vlogi zdravnice in še boljše Sally Field v vlogi psihotične Sibile. Redko je na filmskih platnih ali malih zaslonih mogoče videti takšno igralsko silovitost in skrajno obvladanie vseh elementov igre, kot je to pokazala Sally Field, in težko si je zamisliti igralko, ki bi tako kot Joanne Woodward s svojo imenitno protiigro takšno igralsko kreacijo omogočila.

M. Z.

Atomska postaja

scenarij: **po istoimenskem romanju Halldorja Laxnessa so napisali Thorstein Jonsson, Ornlolfur Arnason in Thorhallur Sigurdsson**
 režija: **Thorstein Jonsson**
 glasba: **Askell Masson**
 fotografija: **Karl Oskarsson**
 igrajo: **Tinna Gunlaugsdottir, Gunnar Hafsten Eyjolfsson, Arnar Jonson, Arni Tryggvason, Jonina Scott, Sigrun Edda Björnsdottir in drugi Islandija, barvni, 1984**
 proizvodnja:

Čeprav so prvi filmski teoretiki krčevito dokazovali neodvisnost filma od literature, večkrat celo tako, da so film prilepili na katero drugo umetnost, se ob filmu Atomska postaja zastavlja samo „en“ problem — „prepovedano“ razmerje. Režiser Thorstein Jonsson je namreč svoj drugi celovečerec posnel po romanu Atomska postaja, ki ga je napisal edini islandski literarni nobelovec Halldor Laxness. Leta 1948 objavljeni tekst je očarljivo delce. Najbolj zato, ker živo navezuje na vznemirljivo tradicijo islandskega slovstva. Vendar bolj povzema njegov način pripovedi kot pa motive. Zgodbo pripoveduje junakinja sama. Njen jezik je lapidaren. In prav ta lastnost pripovedi dopušča mestoma jedke dialoge, omogoča pa tudi grotesko. Režiserja je — kot vsakega kolega, ki snema po literaturi — čakala naloga, da roman prenese v drug medij. Kako je to storil? Poenostavil je nekatera literarna razmerja, a ohranil lik glavne junakinje. To je preprosto dekle s Severa Islanda, ki pride v Veliko mesto, da bi služila v hiši bogatih. V deželi vre, saj se govori, da bo vlada prodala deželo tuji velesili. Junakinja se mora v teku filma odločiti ali za politično aktivnost ali pasivnost, za mladega komunisto ali za bogatega gospodarja. Junakinja odločitev je vsaj deloma utemeljena v tradiciji poganjskih islandskih sag. V imenu filma je Jonsson zredčil omenjeno dediščino. Ne samo z zgostitvijo zgodbe, ampak tudi s „postavitvijo“ filmske junakinje, ki je davek evropskemu filmu. Sem spada tudi za oko lepa fotografija. Hkrati pa počasni filmski ritem ohranja povprečnemu Evropejcu tuj svet. Atomska postaja tako ponovno zatrjuje, da je razmerje literatura-film še zmeraj aktualno in da njegovi izdelki (pre)večkrat ostanejo na pol poti.

M. G.

Tukuma

scenarij: **Palle Kjaerulff-Schmidt, Klaus Riffbjerg, Josef Motzfeldt**
 režija: **Palle Kjaerulff-Schmidt**
 glasba: **Rasmus Lyberth, Fuzzy Dirk Brül, Briger Bohm**
 fotografija: **Thomas Eje, Naja Rosing, Rasmus Lyberth, Benedikte Schmidt, Rasmus Thygesen, Agga Geisler in drugi Danska, barvni, 1983**
 proizvodnja:

Danski celovečerec Tukuma ima v svojem jedru problem, ki ga je obdelala že kopica ne samo filmskih avtorjev. Odnos med evropskim, razvratnim in eksotičnim, elementarnim. Takšna razmejitev je zasidrana že v evropski režiserji, ki pošlje svojega junaka Erika s kontinentalne Danske na otoško Grenlandijo. Erik hoče odkriti okoliščine, v katerih je umrl njegov starejši brat. In če Erik išče vzroke za bratov (možni) samomor, ga domačini poimenujejo — kar je že skoraj pesniški akt — z vzdevkom Tukuma. Ime, naziv Tukuma, ki je tudi naslov filma, ima kot označevalec, odvisno od

sprejemnika, vsaj dva nasprotna pomena. Nobenemu „Evropejcu“ ne pomeni ničesar, nasprotno pa vsak grenlandski naturščik zajema z njim celotno množico Evropejcev. Za skrivnostnim imenom se skriva „tisti, ki se mu zmeraj mudi“. To pa ni edina razlika med prišlekom in Eskimi. Erika obseda „edini filozofski problem“: dobesedno ujet je v lastno kožo, ki jo načenja za Eskime na nesprejemljiv način, na zapestju. V nasprotju z Erikom Eskimi cenijo življenje; kolikor ga na prvi pogled negira smrt, le-to nemudoma takoj vstaje v samo življenje. Zdaj pa je že tudi jasno, kaj zagotavlja filmu „napetost“. Dialog oziroma ustvarjanje stičišč. Eno izmed prizorišč, kjer Erik spozna drugačno življenje, je tudi narava. In prav narava je cilj pričujoče predstavitve. Kritika, ne samo na beneškem festivalu, je filmu Tukuma poodčitala, da vsebuje preveč posnetkov narave, ki so zgolj mašilo. V njihovi interpretaciji bi zgrešil tudi Eisenstein, ki bi v posnetih metrih videl emocionalni učinek, ne bi pa jim priznal pomenske vloge. Ne samo, da Sergej Mihajlovič spregleda dialektiko med („zgolj“) emocijo in pomenom, ampak je prav prazna narava tista, ki učinkuje kot posrednik med dvema svetovoma. Hkrati pa sploh ni nevtralna, saj si jo prisvajajo različni osebk, tudi Tukuma. Narava je „iracionalna“ površina, prav zato pomaga Eriku, da odvrže Tukumo in filmu, da se izmakne nevarnemu bla-bla.

M. G.

Bedno življenje

scenarij: **Peter Nichols**
 režija: **Peter Medak**
 glasba: **Elgar**
 igrajo: **Alan Bates, Janet Suzman, Peter Bowles, Sheila Gish, Joan Nickson**
 proizvodnja: **Velika Britanija, barvni, 1971**

Zakonski par — on in ona sta izobražena, intelektualca. Imata otroka, telesno in duševno prizadeto deklco. Njuno življenje, ki bi bilo ob zdravem otroku skladno, lahko trdimo tudi srečno, je tako vse prej kot takšno. Le trajno telesno in duševno prizadet je tudi hud bolnik, ki ga občasne krize resno ogrožajo. Bi bila njegova smrt za starše odrešila?

V teh okvirih se razpleta zgodba tega zelo nenavadnega filma, ki vzbuja vrsto pomislekov, obenem pa se dotika občutljivih vesebskih problemov z nenavadnimi filmskimi rešitvami. Navadno so filmi s takšno vsebino izrazite melodrame in žanrsko zelo nezahtevno opredeljeni kot dela, ki strežejo malomeščanskemu okusu in čustvovanju ter se iztekajo v happy-endovsko torej „srečno“ ali „tragično“ solza-vo inacic „usodne“ variante istega nesmisla. Avtorji tega filma so izbrali težjo, a učinkovitejšo pot: ni jih zanimal „srečen“ ali „nesrečen“ konec, ampak usoda ljudi, ki se lahko pod težo bremena odgovornosti tudi zlomijo. Prikaz tega pa izključuje kakršnokoli vnaprejšnjo žanrsko opredelitev. Režiser v dolgi ekspoziciji predstavlja starše z vsemi njihovimi problemi, dilemami v zvezi s tem otrokom.

Preko pogovorov s sosed, obiskovalci, sorodniki spoznavamo oba, predvsem njega, kot moža, ki bo po vsej verjetnosti ob prvi hujši preizkušnji odpovedal. Alan Bates je temu liku vdihnil enkratni pečat, saj se nam mestoma predstavlja v „črno-humorni“ izdaji obupanca, ki ne ve, kako bi rešil svoj osnovni, v bistvu nerešljiv problem. Nazadnje ga le reši tako, da zapusti ženo in otroka. Toda, ali je bila to zanj res rešitev? Bila je le dokončen beg pred odgovornostjo, kapitulacijo, kakršne nobena mati še tako prizadetega otroka ni sposobna. Že na začetku so bili omenjeni pomisleki. Le-ti gredo na račun dolge ekspozicije, v kateri se „humorist“ tepe s tragičnostjo. Nasilno združevanje nezdružljivega je tisti osnovni pomislek, ki pa v nadaljnjem, večšem vodenju zgodbe vendarle zbledi ob prepričljivem koncu.

M. K.

CHRISTOPHOROS

režija: Andrej Mlakar, scenarij: Željko Kozine, fotografija: Rado Likon, kostumograf: Marjeta Sever, glasba: Bojan Adamič, igrajo: Milena Zupančič, Radko Polič, Boris Juh, Miloš Battelino, Pavle Ravnohrib, Dare Valič, proizvodnja: Viba film, 1985



„Bilo je neko mesto... in bila je neka reka, ki je pomenila mejo rešnice in pravice“ — s tako mitološko intonacijo se prične film Františka Čapa **Trenutki odločitve**, ki v slovenski kinematografiji sam zaseda mesto mitičnega začetka. Tudi zanj je namreč mogoče reči: „bil je“ nek film, ki je že tedaj predstavljal izjemo v slovenski kinematografiji, saj je v njem prevladujočo tematiko NOB zastavil prav na točki njene slepe pege oziroma na skrajno ranljivem in bolečem mestu narodnega razkola. Ta razpad oziroma razcep „ethnisa“ v vojni situaciji je pri Čapu predstavljen kot etični ali, bolje, moralni problem: zdravnik nosi krivdo za smrt domobranca, ki ga je ubil, ko je iz bolnišnice reševal ranjenega ilegalca; dopovedovanje aktivistov, ilegalcev in partizanov, češ, kaj bi se mučil, saj je vojna in v njej je treba sovražnike pobijati, mu ne more zmanjšati teže tega moralnega bremena, ki mu ga lahko odzvame šele oče ubitega domobranca, brodnik, potem ko sam pretrpi dramatično preobrazbo, kjer premaga maščevalni bes s prepoznavanjem kreposti zdravnikove etične drže. Ta prizor v brodnikovi koči je še danes eden najboljših momentov slovenskega filma, in sicer kot redek moment suspenza, ki se prevaja z napetostjo oziroma soprisotnostjo dveh prostorov, prostora zla (brodnik namerava ubiti zdravnika) in prostora dobrega (zdravnik pomaga brodnikovi snahi pri porodu). Toda izid je vsaj paradoksen, če ne že subverziven, kolikor prinese sprevrnitev razmerja med krvnikom in žrtvijo; stvar je namreč v tem, da zdravnik kot potencialna brodnikova žrtev ni toliko ogrožen, kot je brodnik kot potencialni krvnik poražen, poražen od dobrega, ki se potrdi v sadizmu. Zdravnik je s svojim humanitarnim dejanjem (pomoč pri porodu) potisnil brodnika v kot, kjer je lahko izbral le med popolno zavrženostjo, bestialnostjo (če bi zdravnika ubil) in človečnostjo. V tem kotu je moral položiti orožje, in ta izročitev puške zdravniku bi lahko veljala tudi kot simbolni prenos vloge „krvnika“, kar je veliko bolj subverzivno kot „strašilo sprave“, ki so ga nekateri kritiki videli v tej sekvenci.

Po Čapovem filmu (1955) se je tej tematiki nacionalnega razcepa približala Cigličeva **Razseljena oseba** (1982), **Christophoros** debitanta Andreja Mlakarja in scenarista Željka Kozinca pa je takorekoč sredi nje, še več, vzel jo je dobesedno: tukaj namreč od začetka pa do konca ne gre za nič drugega kot za nepomirljiv spor med belogardistom in partizanom. Konflikt je direkten, sprva krut in krvav, potem samo še obupno trmast, in iz njega ni videti izhoda. Tista Čapova mitološka intonacija „Bila je neka reka“, pač reka kot metafora nacionalnega razcepa, se zdaj vleče v ne-

skončnost, in prav ta razvlečenost je tudi osnovno „gibalo“ in načelo tega filma. Pa tudi njegov kiks. Skozi ves film se monotonno vleče ena sama ideja, kako travmatičnost nacionalnega razcepa ni nekaj bivšega, marveč „biva še“. In sicer kot problem smrti ali, bolje, razlike med dvema smrtema, realno (fizično) in simbolno. Iz te razlike ne prihaja le duh Hamletovega očeta, pač pa na njej temeljijo tudi vse filmske grozljivke s svojimi fantomi in vampirji. V bistvu pa gre za to, da lahko nekdo straši še po svoji smrti, ker niso poravnani določeni simbolni računi. Tukaj so taki računi izstavljeni zmagovalcu, in to v trenutku, ko se ta nima več pravice sklicevati na svoj prav ali, konkretnije, ko je kraj — tukaj neka vasica kot paradigma „slovenske dežele“ — kjer je izvojeval vojaško in ideološko zmago, samo še izumrl prostor, kjer „nihče več ne obdeluje zemlje“. Preostali so samo še trije in seveda — grobovi: grobovi ustreljenih belogardistov, ki zadržujejo preživele s simbolnimi dolgovi krivde. Ti trije so bivši belogardist Martin, ki je takorekoč vstal od mrtvih (kot edini preživel med streljanjem), bivši partizan Ivan in belogardistova vdova Lenka. Pravilo takega „trikotnika“ je pač to, da v njem en ljubi njo, ki ljubi drugega, torej drsenje želje, ki vrti trikotnik v krogu. Toda v tem trikotniku njegova os ni želja in z njo intersubjektivna razmerja, marveč ideologija oziroma ideologema „nacionalnega razcepa“ in „nemogoče sprave“. Ta film je dejansko le pedagoško dolgovozna ilustracija tega ideologema, kar pa ne ovira, da to dolgovozje ne bi nastopalo tudi kot „estetski učinek“ ograjevanja od predstavljenega problema, ograjevanja ali pa tudi omahovanja, ki prestavi razrešitev v „poetično vizijo“.

Z opevanjem zemlje in idilike hlevskega prizora si **Christophoros** pridobiva tudi poteze domačijskega filma, vendar to niti ni toliko važno kot dejstvo, da se njegova razvlečenost s „tematske“ ravni preseli tudi na impresivno: to je bržkone posledica tega, da to dolgo trajanje enega in istega konflikta ni prikazano na posebno dramatičen način ali kot zgoščanje in rahljanje emocionalne napetosti, marveč prej kot bolj ali manj ohlapno sestavljanje prizorov, omahujočih med fantomi in mrliči. Tako se zdi, da bi se nemara prej kot socialistična melodrama skoraj lahko posrečila socialistična grozljivka — kot filmski žanr, seveda, kajti v realnosti je že uspela.

Zdenko Vrdlovec

POLETJE V ŠKOLJKI

režija: Tugo Štiglic, scenarij: Vitan Mal in Tugo Štiglic, direktor fotografije: Rado Likon, scenograf: Mirko Lipužič, kostumograf: Irena Felicijan, masker: Ana Vilhar, avtor glasbe: Jani Golob, avtor pesmi: Milan Jesih, tonski mojster: Jože Trtnik, montažer: Jaka Judnič, direktor filma: Ivan Mažgon, igrajo: David Sluga, Kaja Štiglic, Vesna Jevnikar, Majda Potokar, Dare Valič, Boris Kralj, Marjana Karner, proizvodnja: Viba film, 1985



Leta 1972 je pri Mladinski knjigi izšla knjižica Vitana Mala *Ime mi je Tomaž*. „Pisal sem in pisal in kar sem napisal je čista resnica. Samo na koncu sem si izmislil barvo hlač,“ pravi na začetku pisatelj. Tomaž, ki že v naslovu ponosno izreka svoje ime, ima v knjigi sošolko Mileno, in ko je bil nekoč pri njej na obisku, je temeljito pregledal njeno sobo. Stene so bile preplepljene s fotografijami Alaina Delona: igralec na konju, s psom, v avtomobilu... Takole je sklenil Tomaž: ko bo velik, bo Mileno povabil na prvo vožnjo s svojim novim špornim avtomobilom in takrat se bo Deleznov mit sesul v prah. In kaj ta Tomaž stori štirinajst let pozneje, v filmu Tuga Štiglica **Poletje v školjki**? Natančno nasprotje svoje „mladostne zagnanosti“: ne le, da ne poskuša več razbijati filmskih mitov, temveč si prizadeva — in tudi uspe — prav ponoviti, udeležiti enega od njih. Tomaževo in Milenino kopanje je namreč natančna ponovitev prizora, ki sta ga videla le nekaj dni prej v kinematografu, prizora iz **Modre lagune**. „Izkusil sem življenje skozi filme,“ pravi Jean-Jacques Beneix. Generacija torej, ki se življenja uči iz filmov? Da, in tu nesporazuma še ni. Ta se prične v trenutku, ko se film, ki naj bi to ireduktibilno povezanost uprizoril, po inspiracijo zateče nekam drugam — k reklamnim spotom namreč, in to k povsem specifični vrsti spota, ki bi mu arhetip lahko našli v jupijevskem poskakovanju po plaži. Temeljni vtis, ki ga pušča ogled **Poletja v školjki** je prav ta nepregledljiva spotovska strukturiranost filma. Posledice so precejšnje in — povsem dobesedno — vidne: **Poletje v školjki** postane paša za oči in ne več past za pogled. Podobe se nam le še kažejo, se plakativajo, izpade pa prav tisto, o čemer poje začetni song: „Pogled se potopi v pogled.“ In kako zdaj, ko je izključen prav tisti temeljni zastavek filmske fikcije sploh narediti film, kako združiti spote v nekaj, kar bo vredno tega imena? Vsa prizadevanja se usmerijo prav v to, nekakšno posthumno krpanje, v poskuse kako dati posameznim fragmentom konsistentnost celote. Če Vitan

Mal še ne ve, da je za zakrpanje praznega mesta sredi resnice nujen prav kakšen brezsmislen element („barva hlač“), pa poskuša Tugo Štiglic ta problem rešiti z vrsto vodilnih tem, rdečih niti. Za ta namen so ljubezenska zgodba (Milena-Tomaž), kriminalni zaplet (kradljivci školjk), socialna poanta (razsuta Tomaževa družina) in končno še spopad Pirančanov in Portorožanov kot pravzaprav edini res brezsmiselni, brez sleherne „racionalne“ podlage zastavljeni konflikt (vsi so pač mone — in tako je!). Če se mestni spopad brez preostanka razplete v nekakšno enotnost, s katero je potem brez problema pojasnjen še kriminalni zaplet, pa je z drugo dvojico situacija radikalno drugačna: „razrešitev“ družinskih problemov zahteva „razsutje“ Tomaževega ljubezenskega razmerja. To je pravzaprav edina točka, kjer je tisto čisto, popolnoma neposredovano zlitje vseh razlik prebito, kjer je negotovost, slutnja odpovedi vsaj nakazana. Tudi Tomažev skok v morje ostaja po svoje negotov, njegov pomen je (vsaj) dvoznačen. Prav tu je treba zastaviti „konstruktivno“ kritiko: s spotovsko strukturiranostjo še ni nič narobe, stvari se zapletajo, ko jih hočemo na silo spraviti v celoto, v eno. Tovrstni poskusi vedno nujno privedejo do tega, da jim kaj manjka. In **Poletju v školjki** nekaj manjka, nekaj manjka sleherni od njegovih sličic, kar se nenadadnje prav lepo vidi tudi iz knjižice, ki je nedavno izšla in ki je narejena po filmu. V njej je vsaki od filmskih podob dodano še nekaj drobnih risb, ki segajo čez rob, ki prečijo meje filmskega kadra. Ker tega v filmu ni, ker je „bližina, ki išče bližino“, posrkala vse bogastvo zunanosti polja, mu je bilo to dimenzijo pač treba dodati. Resnica **Poletja v školjki** je tako v knjigi. Preveč spodbudno za film pa to ravno ni.

Stojan Pelko

Supervitalin



Televizijska produkcija Slavka Hrena nas sicer vedno znova hoče presenečati kot nekakšen medijski slovesni novum par excellence, ki se kajkrat domiselno poigrava v tem ali v onem „žanrskem“ obrazcu, vendar je v zvezi z avtorstvom Slavka Hrena enkrat še vedno mogoče govoriti le kot o možnostih, o avtorju, ki se šele išče, ki mu sicer ne manjka duha, pa vendar doslej še ni pokazal veliko... To moramo omenjati zategadelj, ker bi morebiti nekaj študijskega ali morebiti mišljenjskega poglobljanja nekje zunaj temu avtorju verjetno pripomoglo k solidnejšemu, suvernejšemu oblikovanju lastne avtorske artikulacije — najprej seveda v televizijskem in kasneje tudi filmskem mediju, saj je že po celi vrsti njegovih režij mogoče sklepati o dozorevajoči personi in seveda avtorju.

Ob vsem tem pa je potrebno reči, da ima Hren veliko manj uspeha v „težjih“ zvrsteh pisave, tam kjer se mora srečevati mimo vizualnega gradiva še s čim drugim, npr. dramaturško artikulacijo, „vsebinsko“, recimo temu npr. „sporočilom“ ipd. To lahko sklepamo že po skrajno nebogljivi režiji televizijske drame po Ravnjakovem tekstu, režiji, ki se ni zmogla dvigniti nad premočrnost svoje tekstne predloge in njene in vsebinske in še kakšne ubožnosti.

22 Nekaj podobnega se je Hrenu zgodilo tudi ob postavitvi Grabnarjeve adaptacije Feiglovega Supervitalina, ki je sicer že kot literarno besedilo kaj šibke in prosodne gradnje, k temu pa Grabnarjeva adaptacija ne dodaja nič bistvenega; besedila niti ne sežema, ga ne „adaptira“ v današnje čase in okvire niti ga ne skuša prenarediti v smeri samoironiziranja „žanra“, v katerem se pripoveduje ta feiglovska historija od prejšnjih časov. Ob tem je seveda mogoče reči, da je Slavko Hren morda najprej „žrtev“ svojega scenarista oziroma avtorja adaptacije, hkrati pa je v tem tudi velik del njegove „krivde“ za ta bled, po črki adaptacije narejen televizijski podvig. Gre preprosto zato, da bi moral, ob tako očitni mizeriji, kot jo je ponujala le-ta, biti kot režiser tudi „auctor“, se pravi biti dovolj samo-zavesten in ustvarjal in pripravljen radikalno in ustvarjalno poseči v to adaptacijo in jo prepisovati nanovo, jo sporočilno, žanrsko pre-napravi v današnji čas in za današnje branje samega žanra in hkrati „problematike“, ki jo prinaša samo besedilo. Vsekakor bi bil takšen re-make bolj učinkovit, manj deklarativen in pust, kot pa je ta ubožna štorija, ki jo je

za ekran pripravil po Grabnarju Hren in ki se odvija pred nami v vsej zaprašeni „humornosti“ po meri starih časov, ki seveda dandanes ne more učinkovati kako drugače kot suhoparno omejeno, navzlic vsem mogočim komedijantskim naporom. Odtod tudi nekakšna blede, povsem neavtorska in povsem brezsmiselna režija, ki se je mukoma odvijala iz prizora v prizor, postavlja joč pred nas „pripoved“, kakor da bi se res pisalo čase preteklih dob. Seveda, kaj drugega niti ni bilo mogoče napraviti, če so si ustvarjalci zastavili neambiciozen in nenaporen zgolj „izklop“ Feiglove burleske, ne da bi posebej avtorsko premislili njen časovni odmik, njeno žanrsko artikulacijo, kar bi seveda zopet terjalo obsežno avtorsko pre-pisovanje in novo strukturacijo, česar pa verjetno pri podpisanih ustvarjalcih niti ni bilo mogoče pričakovati niti ni bilo posebnih (z)možnosti, saj je bila verjetno njihova naloga zgolj „postavitev“!

Ob vsem tem je mogoče pomisliti tudi na izgubljeno priložnost, da bi, vsaj kar se Hrena tiče, poskušal intelektualno in artistično napraviti resnično avtorsko režijo, vpisati v kontekst „arheologije“ besedila novo, današnjo refleksijo razmerij in tudi same pisave (žanra), s katero so bila izpostavljena razmerja znanosti, oblasti, erotike in seveda njihove medsebojne prepletenosti... Ostaja seveda samo še vprašanje, od kod takšna neinventivnost, takšno povsem razumljivo in tudi neintelektualno pristajanje na kar najbolj preproste rešitve in obrazce, brez posebne volje do pogleda na drugačen, bolj zavezujoč način, posebej če gre za projekcijo, ki je, vsaj do neke mere, odrešena sicer nujne vsakdanje ideološke in miselne televizijske praznine in diktata povprečnosti?! Odkod takšna benevolenca Slavka Hrena, hkrati pa tudi nerazumljiva nonšalanca, ko gre vendarle tudi za vprašanje avtorske zrelosti in ne samo za vprašanje predloge, ki jo je treba „zrežirati“ za TV? Ali pa je morebiti posredi le vprašanje Hrenove erudicije, ki je umanjala pri bolj avtorskem branju, ali pa je le predstavljala preveliko investicijo za takšne vrste projekt? Kdo bi vedel...?

Peter M. Jarh

Bodi tele, pa boš videl komunikacijo

Ob prvih dveh oddajah ljubljanske TV

Že lep čas otroško-mladinski program ljubljanske TV medijsko „sporočilo“ konstituira kot *televizijsko*, torej ni le s sliko pospremljen časopis ali radio in samo zaradi tega zanimivejši. Zanimarimo razmišljanje, ali lahko v tako „kontrolirani“ in ideološko prežeti instituciji, kot je nacionalna TV, samo „manj resni“ ali celo apolitično naravnani del programa „zmore podreti obrazce in kode“ kot produkte mesta in vloge TV v povojni zgodovini. Kako se je to „podiranje“ začelo z najprej odličnimi medijskimi oddajami **Periskop**, sledili so v krčih rojeni **Geniji in genijalci**, vrh bi bil zanimivi celovečerec **Dan kot vsi drugi**, upadanje pa v oddaji **Ex libris M M**.

Ex libris M M (po slovensko iz knjižice Majde in Mateja, torej voditeljev oddaje — „duši projekta“ sta Janez Lombergar in Tomaž Kralj) — je prvi oddaji dal slutiti, da se pripravlja cikel oddaj, ki bo celo presegel legendarni **Periskop**. Veliko obljubljata že odlična špica (o kateri pišem kasneje) in „ideja“ oddaje: **Ex libris** naj suhoparno šolsko nabiranje znanja nadomesti z asociativnim nizanem „različnih informacij“, zbranih okoli tematskega jedra. Skratka, v eni uri naj zapolni tiste luknje, ki jih „usmerjeno izobraževanje“ pušča s svojim strogo določenim učnim načrtom. Ravno ta drugačnost kopičenja informacij iz zgodovine umetnosti, načina življenja itd., je bila podana na edini možni način — skrajno agresivno, nemalokrat pretirano in za gledalca nevzdržno. Agresija je prežemala vsi oddaji: agresivna sta bila voditelja drug do drugega, do gostov v studiu — npr. do Borisa Cavazze, do režiserja-boga, ki lahko vse „pričara v oddajo“ in sedi na svojem stolčku nekje pod stropom; njun pogovorni jezik je bil napad na „monotono in uglajeno“ televizijsko dikcijo.

Kakor je bila agresija usmerjena proti instituciji izobraževanja, ki vse bolj proizvaja „izdelke z napako“, tako je bila hkrati tudi direkten napad na uveljavljeni sistem televizijskih obrazcev, iz česar je izšel tudi briljanten samoironični domislek, vpeljava Sandija Čolnika kot voditelja *Studia 2*.

Prva oddaja je imela vrsto „proizvodnih“ napak, za katere je bilo pričakovati, da bodo v drugi oddaji izginili: manjkala je dinamika posnetkov, ki je zaostajala za dinamiko dogodkov v studiu, dialogi so bili predolgi, predvsem v nagovorih boga-režiserja, npr. Janeza Lombergarja in Tomaža Kralja (razkritje „zakulisja“, ironizacija tistih, ki kreirajo TV oddaje, je bila neokusno uporabljena že v nekaj **Video godbah**), glede na obsežen filmski televizijski fond pa je bila preozka in premalo strokovna izbira fragmentov ter le površno definirano tematsko jedro.

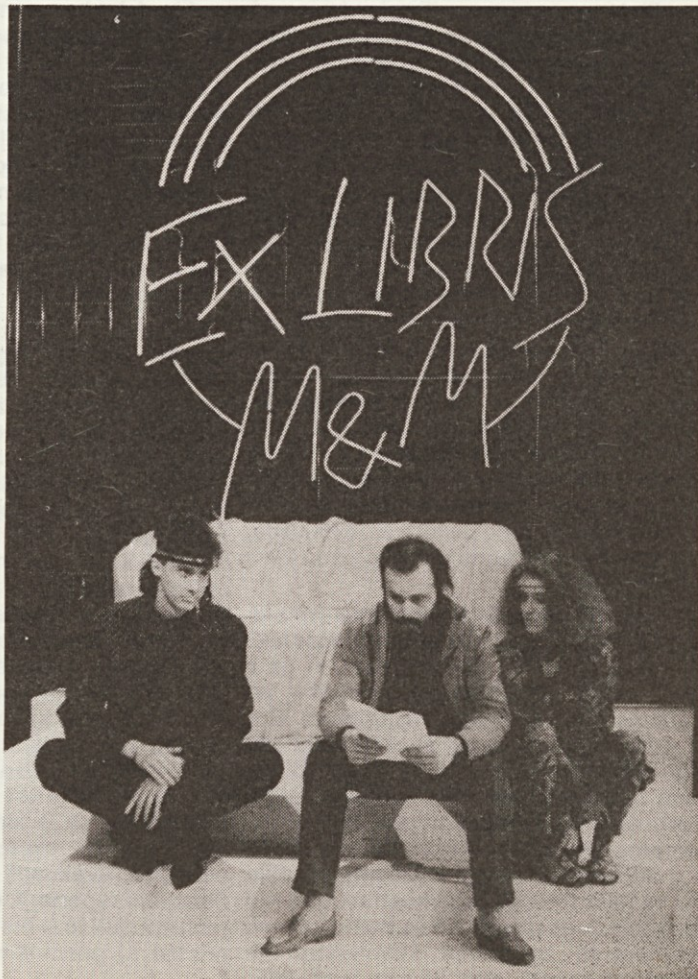
Druga oddaja je ponovila obliko prve: špica naj napove vsebino, ki se razplete na koncu oddaje. V prvi je šlo za družino, dom, od koder Matej beži v „oddajo“ in se znova vrne. V drugi oddaji so nastopile tri tercijalke s transparentom „Družba različnih čednosti“ (kot ironični odgovor mnogim kritikam na račun prve oddaje), ki se zgražajo nad tem gnezdrom razvrta in grmado nasilja, vendar na koncu propadejo s „filtracijo“ v njihove vrste. Pocen štos, ki je zanimiv le v „ponovitvi“: z agresijo nad agresijo. Referenčno-teoretski okvir pa je postavil „guru“, ki se pojavi sredi studia: televizija je telekomunikativno sredstvo, zato mora paziti na to, da bo komunicirala. Če ne bo komunicirala, bodo ljudje videli na ekranu samo TELE. Potrebuje kreativni navdih, intelektualno distanco in v meditaciji zaprte oči in ljubi TELEVI-ZIJO. Lombergar (off glas bi bil premalo, moral se je pokazati) pa dodaja: tu je potrebno iti na rampo in šponat energijo ven iz sebe, brez psihologije. Takoj po špici Matej obljubi: celo uro bova izbirala inserte iz filmov in oddaj. Majda pa dodaja: in on tam gor bo imel več dela.

Ta uvodni del smo skoraj dobesedno zapisali iz naslednjega razloga: ekipa **Ex libris M M** še pred začetkom „obljubi“ celo vrsto dogodkov, dobesedno „razkrije karte, s katerimi bo igrala“, v oddaji pa vsega tega ni. Repriza, ki mnogo obeta, zaostaja za premiero. Lahko bi seveda rekli, „dobro so nas spelal na led“, nas držali v pričakovanju in razočarali, obljubljali eno, dali pa nekaj drugega, vendar **Ex libris M M** meri drugam.

Ta ometana drugačnost je manjkala, „lepotne napake“ iz prve oddaje so bile še globlje: tematsko jedro — šestdeseta leta, je bilo še manj definirano in zajeto samo skozi štiri inserte iz filma **Goli v sedlu**, tri inserte iz filma **Lasje**, s tremi posnetki Beatlesov in enim posnetkom Janis Joplin. Torej, leta, ki nudijo kopico različnih dokumentov (filmi, stripi, knjige, umetnost-slikarstvo, študentska gibanja, različna „marginalna gibanja“ itd.) tako domaćih kot tujih, so bila zakoličena z osjo — **Goli v sedlu** — **Lasje** — Beatles. Dialogi v studiu so bili še daljši (predolgo govorjenje Jadrana Sterleta o „hipijevski ideologiji“), gostov iz naftalina še več — The Homemakersi, Alenka Pinterič, The Shade, M. Deržaj, njihovi pogovori „še bolj nategnjeni“. Dinamika ravno zaradi „ugnezdenih gostov“ še bolj na psu, sproščenih pogovornih štosov prav nič (razen že znanih — vse se ne dogaja samo v Ljubljani, ampak tudi v Mariboru), obisk našemljenega Boba Dylana prozoren. Skratka, na vse obete prve oddaje in napovedi neposredno pred oddajo je gledalec dobil prav malo, uro in deset minut „razvlečenih šestdeset“ let in komunikacijo, kramljanje v studiju, kateremu je lahko nasedel kot TELE ali pa se dolgočasil ob „komunikaciji“ in gledal TELE. Televizije gotovo ni vzljubil, oddajo še manj.

Omenili smo že odlično špico oddaje: sestavlja jo petnajst plakatov za stare hollywoodske filme, na njihovi površini pa se izredno domiselno „kolažno“ prepletajo majhni predmeti. Gotovo najboljša „špica“ jugoslovanskih televizijskih oddaj pa ponovi natanko tisto, kar smo že napisali: mnogo obljublja (vsaj petnajst filmov), in nas pusti na cedilu.

Leon Magdalenc



Poskus splošne zgodovine

Od Travnja in Brenka

Dejan Kosanović: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918. Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd 1985, 320 str. + 16 str. slikovnih prilog.*

Konec prejšnjega leta je izšla dolgo pričakovana knjiga dr. Dejana Kosanovića, doslej najpomembnejšega filmskega zgodovinarja v Jugoslaviji. Ta knjiga je kritična sinteza celotnega gradiva in vseh dosedanjih preučevanj o začetkih in razvoju filmske dejavnosti od 1896 do 1918 na ozemlju današnje Jugoslavije, in, lahko bi rekli, vrh tistih prizadevanj, ki sta jih še v dobi, gluhi ne le za filmski spomin, zastavila Janko Traven s *Pregledom razvoja kinematografije pri Slovencih* (Filmski vestnik 1950 in Film 1951-52) in France Brenk z *Orisom zgodovine filma v Jugoslaviji* (dodatek v knjigi G. Sadoula *Zgodovina filma*, CZ Ljubljana 1960, str. 539-584). Dejan Kosanović, avtor številnih člankov in študij s področja jugoslovanske filmske zgodovine, je v tem delu presegel primarno in sekundarno literaturo ter na podlagi ogleda, razčlenitve in ovrednotenja filmskega gradiva v Jugoslaviji in tujini (v Avstriji, na Madžarskem, v Italiji, Grčiji, Franciji, ZRN, NDR, SZ in ZDA) rekonstruiral zgodovino filma pri nas do leta 1918. Tako je izpolnil del naloge, ki jo je jugoslovanskemu filmskemu zgodovinarju zastavil leta 1976 s knjižico *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, v kateri je poleg teoretskih izhodišč predstavil lastno zamisel periodizacije filmske zgodovine in z njo gledanje na celotno kompozicijo tega projekta.

Zgodovina kinematografije kot znanstvena disciplina je v Jugoslaviji še vedno v povojih in povsem razumljivo je, da se naš avtor močno zaveda, da tudi njegova študija ni dovolj dorečena, saj ima več praznin, hipotez in tipanj v neznano. Kosanovićovo delo je že v osnovni zamisli drzno, saj preučuje filmsko preteklost na ozemlju, katerega deli so do leta 1918 bili v različnih državah, gospodarstvih in kulturah, predvsem pa različnih civilizacijskih, mišljenjskih, zgodovinskih in jezikovnih okoljih. Kraljevina Srbija in Kneževina oz. Kraljevina Črna gora sta bili neodvisni državi, Slovenija, Hrvaška z Istro in Dalmacijo, Vojvodina, Bosna in Hercegovina in del Črne gore so bile pod oblastjo Avstro-ogrsko, medtem ko so bile Makedonija, Kosovo, del Srbije in del Črne gore pod oblastjo Otomanskega cesarstva. Ob tej pisanosti ne smemo pozabiti še na dejstvo, ki ne more biti zanemarljivo: gradivo za preučevanje filma do leta 1918 na sedaj jugoslovanskem ozemlju je napisano kar v desetih jezikih.

24 Ker Kosanović končuje svojo razpravo z letom 1918, torej pred nastankom Jugoslavije, mu je bil prihranjen problem, ki ga z muko rešuje sodobna jugoslavistika, ko preučuje jugoslovanske književnosti. Gre za vidik komparacije (ne za vidik zlitja!), ki terja odgovore na vprašanje, v čem so bistveni razločki in bistvene sestavine jugoslovanskih nacionalnih in pokrajinskih kinematografij. Kosanović se tu še le ukvarja z dobo spoznavanja s kinematografijo in z začetki filmske dejavnosti na ozemlju današnje Jugoslavije. Ko se bomo lotevali preučevanja zgodovine kinematografije na jugoslovanski ravni od leta 1918 dalje,

bomo morali upoštevati širši — evropski in svetovni — aspekt. Seveda pa komparativni prijem napoveduje že znotraj jugoslovanskih meja številne probleme glede temeljnih raziskav (npr. neenakomerna razvitost zgodovinskega sploha), predvsem pa bomo moral opredeliti pojem *jugoslovanski film*: je to le seštevek, skupno ime ali nadpomenka za nacionalne kinematografije, morda unitaristična enolončnica, ki se skuša znebiti nacionalnih priokusov, ali skupek kinematografij v višji celoti, ki spoštuje nacionalne posebnosti in tradicije — ali morda celo kaj čisto drugega?

Toda tudi ta naloga, ki jo je opravil Kosanović, ni bila preprosta; rešil jo je solidno, in to s poznavanjem obsežnega gradiva, z občutkom za temeljno, z natančnimi opredelitvami, z izčrpnimi opombami, ne nazadnje tudi zaradi svojega obzorja, ki presega meje filmskega sveta. Avtor hkrati korigira nekatere dosedanje ugotovitve, lastne in tuje, ter nova dognanja podpira z novimi podatki.

Zgradba Kosanovićeve razprave je sestavljena iz osmih delov, kot je republik in pokrajin v SFRJ; tem delom pa je odmerjen različen obseg, in sicer glede na razvitost kinematografij do leta 1918 na teh ozemljih in glede na današnjo razvitost filmskega zgodovinskega v republikah in pokrajinah. Tako opis kinematografije v Srbiji do leta 1918 obsega triinosemdeset strani, na Hrvaškem petdeset, v Makedoniji enaintrideset, v Vojvodini osemindvajset, v Sloveniji dvaindvajset, v Bosni in Hercegovini devetnajst, v Črni gori petnajst in na Kosovu dve strani. Na koncu razprave je seznam filmov, ki so omenjeni v besedilu, seznam osebnih imen, bibliografija del, ki so pomembna za preučevanje razvoja kinematografije na ozemlju Jugoslavije do leta 1918, povzetek v angleškem jeziku ter 56 fotografij in posnetkov dokumentov, ki ilustrirajo besedilo. Vsa poglavja, razen zadnjega, o katerem ni dovolj gradiva, so zasnovana enako, tako da je preglednost celotnega besedila izredna (prve filmske projekcije, potujoči in stalni kinematografi, delo tujih snemalcev, pionirji domačega filma in sinteza o razvoju kinematografije).

Podoba o začetkih kinematografije na ozemlju sedanje Jugoslavije od 1896 do 1918 je preučena neenakomerno, je pa zelo pisana in bogata, zato bodo morali filmske materiale v prihodnje upoštevati tudi naši zgodovinarji drugih strok. Žal je vrsta filmov izgubljenih ali pa so neznano kje. Zanje vemo le iz skopih domačih in delno tujih časopisnih poročil in oglasov, tujih filmskih katalogov in dokumentov ter ustnih izjav nekaterih filmskih pionirjev. Seveda prežijo na filmskega zgodovinarja številne pasti, med katerimi je, vsaj za pionirsko obdobje filma, zelo zapleteno ugotavljanje avtentičnosti posameznih kadrov oz. celotnih filmov, ki so bili predstavljeni občinstvu kot dokumentarni in so pod takšno oznako shranjeni v arhivu. Znano pa je npr., da so nekatere vojaške enote (pešadija, konjenica, artilerija) izvedle posamezne scene oz. rekonstrukcije jurišev, bitk, pohodov, evakuacij itd. po dogovoru s filmskimi reporterji, gledalci pa so (prevrteni) sprejeli te (v bistvu igrane) prizore kot pristne, t.j. posnete v času, ko so se zgodili.



Najbolj živahna filmska dejavnost je bila v Srbiji, posebej v balkanskih vojnah in med prvo svetovno vojno. V tem času so po Srbiji križarili številni tuji filmski reporterji. Leta 1916 pa je ustanovila svojo filmsko sekcijo celo Vrhovna komanda srbske vojske; njeni rezultati so bili sicer skromni, a nadvse pomembni, ker se je prvič (na ozemlju današnje Jugoslavije) zavedla državna oblast, da je film lahko dokument in propagandno sredstvo. Vojvodina, ki je tedaj gravitirala tudi v kulturnem oziru k Budimpešti, se še danes ponaša z bogato filmsko tradicijo, navezano na madžarski film, katerega proizvodnja se je začela že leta 1896. Hrvaški se je posrečilo organizirati domačo filmsko proizvodnjo, najmočnejšo na ozemlju današnje Jugoslavije do leta 1918. Slovenija je bila nadvse zanimiva za prikazovalce filmov, tako da so mesta ob železnici Dunaj-Trst (Maribor, Celje, Ljubljana) imela tedaj filmski program na evropski ravni. Med pionirje slovenskega in jugoslovanskega filma pa se je leta 1905 vpisal ljutomerski odvetnik dr. Karol Grossmann. Tudi Bosna in Hercegovina je bila zanimiva za evropske filmarje, predvsem zaradi naravnih lepot, orientalske eksotike in sarajevskega atentata, vendar je kljub vsemu ustvarila šibko filmsko tradicijo. Filmsko življenje v Makedoniji tega časa pa bi bilo malone neznano, če ne bi šele po osvoboditvi odkrili delo bratov Manaki in proglasili mlajšega Milтона za pionirja jugoslovanskega filma. Zadnje raziskave pri nas, tudi Kosanovićeve, pa kažejo, da je Milton začel snemati šele leta 1907, zato velja pripisati filmsko prvenstvo pri nas dr. Karolu Grossmannu (1905), V Črni gori pa so v tem času film komaj spoznali in doslej ni znano, da bi takrat kateri od Črnogorcev posnel film. Največja neznanca v tej raziskavi je Kosovo, a tudi študij (razen magistrske naloge na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu) o filmski preteklosti v tej avtonomni pokrajini doslej ni bilo.

Za nas je seveda najbolj zanimivo poglavje „Kinematografija u Sloveniji do 1918. godine“ (str. 170-192), delno tudi „Kinematografija u Makedoniji do 1918. godine“ (str. 242-273) oz. njeno podpoglavje „Milton Manaki-pionir domačeg filma u Make-

nacionalnih kinematografij

do Kosanovića



Pionir slovenskega oziroma jugoslovenskega filma dr. Karol Grossmann

doniji do 1918. godine“ (str. 260-272), ker so naš Grossmann in brata Manaki zapisani v literaturi kot začetniki jugoslovenskega filma, vendar pa to prvenstvo ni vedno povsem jasno izraženo.

V poglavju „Kinematografija u Sloveniji do 1918. godine“ srečamo besedilo, ki je bilo že objavljeno pod istim naslovom leta 1980 v *Dokumentih Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* (zv. 34-35, str. 116-132), vendar nekoliko dopolnjeno in korigirano z dognanji iz članka Srdjana Kneževića „Prva kinematografska predstava v Ljubljani“ (*Dokumenti SGFM* 1984, zv. 43 str. 259-262). Kosanović se je skoro v celoti oprl na Travnov *Pregled kinematografije pri Slovencih*, ki nima, kot je znano, znanstvene dokumentacije, medtem ko je Kosanovićevo besedilo obogateno s 57 opombami. V tej zvezi je treba omeniti, da je v istem času kot Kosanovićevo knjiga izšla pri SGFM kot 4/5 zvezek zbirke Slovenski film monografija *Karol Grossmann*. V njej je vodilna študija pisca teh vrstic „Karol Grossmann in začetki slovenskega filma“, ki se ukvarja z natančno isto problematiko kot Kosanović v omenjenem poglavju, le da bolj poglobljeno. Zato ne bomo navajali enakih ali podobnih ugotovitev, ampak bi radi predvsem opozorili na tista mesta v Kosanovićevi študiji, ki so po našem mnenju in vedenju nenatančna ali napačna.

1) Kosanović sklepa (str. 174), da je prvi potujoči kinematograf v Ljubljani priredil za predstavnike tiska interno predstavo, ker se je pojavil nekakšen opis projekcijskega aparata in filmov v dnevnem časopisu že 12. 11. 1896, medtem ko je bila prva prestava šele 16. 11. 1896. Isti potujoči kinematograf je bil namreč pred tem v Mariboru in Celju in Kosanović je spregledal, da so v dnevnem časopisu Maribora, Celja in Ljubljane ista besedila (v nemščini in slovenščini), ki opisujejo projekcijski aparat in „živeče fotografije“, po čemer moremo sklepati, da ne gre za izvirna časnikarska poročila o predstavah, ampak zgolj za propagandno gradivo potujočega kinematografa, saj vendar ni mogoče, da bi aparat in vtise o predstavi opisali različni (slovenski in nemški) poročevalci z istimi besedami v vseh treh mestih.

2) Ko piše Kosanović o potujočih kinematografih v letih 1906 in 1907 (str. 180-181) v Ljubljani (ob tem navaja vire iz Travnove študije ter poročila v *Slovenskem narodu* in *Laibacher Zeitung*), domneva, da so ti kinematografi obiskovali tudi druga slovenska mesta, „ali o tome ima malo podatka, pre svega zato što nije bilo lokalne štampe“. Trditev ni sprejemljiva, ker je ni mogoče podpreti. Dejstvo pa je, da gostovanja zunaj Ljubljane še niso raziskana. Lahko sicer domnevamo, da jih je Traven popisal v tistem delu *Pregleda kinematografije pri Slovencih*, ki so mu ga zgodovinsko neosveščeni uradniki revije *Film* (leta 1952), „zaradi pomanjkanja prostora“ amputirali. Kasneje se tega opravila še nihče ni lotil, vendar ne zato, ker v času potujočih kinematografov na Slovenskem ne bi bilo „lokalne štampe“, le-ta je bila kar številna in pisana, npr.: v Mariboru, *Slovenski gospodar* ter *Marburger Zeitung* in *Südsche Presse*, v Celju *Narodni list*, *Domovina* in *Deutsche Wacht*, v Ptujju *Štajerc* in *Pettauer Zeitung*, v Kranju *Gorenjec* in v Novem metu *Dolenjske novice*.

3) Na str. 188-189 piše Kosanović o filmu *Slavnostni dnevi slovenskega delavskega pevskega društva Slavec*. Ta dokumentarec je v Arhivu SR Slovenije vpisan z naslovom *Ljubljana* in ga je zato treba tudi tako navajati. Kosanović trdi, da se v enem izmed kadrov tega filma (na stopnicah pred Mestno hišo blizu Ivana Tavčarja) „vidi i slovenački književnik Ivan Cankar“. O tej privlačni domislici je že pred njim pisal v svojem temeljitem članku Ivan Nemančič (ob 70-letnici slovenskega dokumentarnega filma „Ljubljana“ iz leta 1909“, *Dokumenti SGFM* 1979, zv. 32-33, str. 223-228) in dokazal, da „je izključena vsakršna možnost, da bi bil Ivan Cankar konec junija 1909 v Ljubljani in posnet v filmu“ (str. 224).

4) Ko razpravlja Kosanović o Grossmannu, napravi sklep, da je po letu 1906 Grossmann opustil snemanje filmov, „da bi se uz svojo profesionalnu delatnost posvetio jednoj novijoj oblasti amaterizma — radiotehnici“ (str. 191). Razlogi, da je Grossmann opustil filmsko snemanje, so drugačni, kar je razvidno iz njegove podrobne biografije. Res pa je, da si je Grossmann kot navdušenec za tehnične novosti med drugim nabavil tudi radijski sprejemnik, prvi v Ljutomeru, vendar to dejstvo nas še ne more pripeljati do sklepa o „novijoj oblasti amaterizma — radiotehnici“, še posebej ne, ker se je Grossmann po letu 1906 intenzivno ukvarjal s povsem drugačnimi dejavnostmi (društvenimi, gospodarskimi in političnimi).

5) Poglavje o začetkih kinematografije v Makedoniji je za nas seveda toliko bolj zanimivo, ker so naš Grossmann in brata Manaki snemali filme približno v istem času. Čeprav Kosanović sam kritično popravlja napako, da Milton Manaki ni začel filmsko snemati leta 1905, ampak 1907 (str. 263), še vedno pripisuje prvenstvo Manakiju in ne Grossmannu, saj trdi, da je Milton Manaki „prvi jugoslovenski pionir filma“ (str. 272), takoj nato pa, da je „svakako jedan od najznačajnijih pionira domačeg filma u Jugoslaviji“ (str. 273). Kosanoviću kar naenkrat sploh ni pomembna letnica, kdaj je posnel prvi film „naš človek“ (1905 ali 1907), ampak pravi, da ni veličina Miliona Manakija v tem, ker je

„eventuelno prvi“ ali ker je prvi začel snemati na našem ozemlju, ampak v tem, „kako se odnosio prema filmskom snimanju i šta je ostavio za sobom“ (to poglavje prim. v ugotovitvami v monografiji *Karol Grossmann*, SGFM, Ljubljana 1985, zbirka *Slovenski film* 4/5, str. 58). Seveda pa je vseh nejasnosti in negotovosti v zvezi z delovanjem bratov Manaki krivo dejstvo, da še ni dovolj natančno in zanesljivo preučeno niti njuno življenje niti njuno delo. Tako npr. filmska historiografija zanemara delež starejšega od bratov, Janakija, ki je danes proslavljenega Miliona sploh uvedel v skrivnost fotografske obrti in filmskega snemanja. Miliona Manakija so namreč po drugi svetovni vojni večkrat intervjuvali in vse preveč nekritično sprejemali njegove izjave, ki se jih doslej večkrat ni dalo dokumentirati. Tako je postal Milton junak ljudske filmske epike, junaške seveda, in Makedonce čaka hudo zapleteno delo, preden bo lahko Milton prestopil iz ljudskega izročila v zgodovino. Pavle Konstantinov je s svojo monografijo *Braća Manaki* (Skopje 1982) šele na začetku te poti. Tudi najnovjša študija Tomislava Osmanlija *Cinématographe Manaki*, objavljena v zagrebški reviji *Filmska kultura* (1986, št. 157-158-159, str. 6-23), ki se glede podatkov o bratih Manaki, žal, v glavnem opira na sekundarni in znanstveno oporečni vir, na knjigo *Manaki i Bitola* (1975), katere avtor je Dimitar Dimitrovski-Takec, ni prinesla v zgodovinsko opredelitev življenja in dela bratov Manaki nove svetlobe.

Dodatne težave preučevanja so še v tem, ker v tem obdobju (do leta 1918) ni bilo tiska v makedonščini, tako da so vsi viri te vrste v turškem, romunskem, grškem in francoskem jeziku, medtem ko je dokumentacija tujih snemalcev v glavnem v francoskem, angleškem in nemškem jeziku. Torej: tuji jeziki in tuje misli! Precejšnja količina filmskega arhivskega materiala, ki je shranjena v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu, Makedonski kinoteki v Skopju, v Arhivu Makedonije in Zgodovinskem arhivu v Bitoli, tudi še ni preučena. Seveda pa je problematika filmskega zgodovinskega tudi drugod po Jugoslaviji huda in za zdaj še ni videti obvladljiva.

Kosanovićevo delo predvsem razkriva, da filmsko zgodovinske še dolgo ne bo sposobno izreči zanesljive sodbe o kinematografiji na ozemlju Jugoslavije do leta 1918, saj zevajo v njenem proučevanju občutne praznine, posebno kar zadeva kinematografijo Bosne in Hercegovine, Makedonije, Črne gore in predvsem Kosova. Tudi Slovenci imamo še nekaj dolgov. Kosanović pa je s to knjigo naložil preučevalcem filmske zgodovine v naših republikah in pokrajinah dolgoročno nalogo: zbrati in ovrednotiti gradivo za zgodovino kinematografije v Jugoslaviji od leta 1918 dalje. Dokler to delo ne bo opravljeno, je brezupno misliti na temeljito sintetično študijo. Zaradi dokaj nenačrtnih prizadevanj za raziskave in zaradi neusklajenosti preučevanja v jugoslovanskem merilu pa ne moremo prav kmalu pričakovati resnejših rezultatov.

Stanko Šimenc

Quelques remarques sur Chion et chiens

V filmih imamo nešteto situacij, ko se kakšno bitje — po možnosti grozljivo, kar pa ni nujno — zadržuje na zunanem robu kadra in „spušča“ šume, zvoke, glasove, ki žrtev in gledalca strašijo. V kader lahko meče svojo senco, v kadru lahko pušča sledove svoje navzočnosti, žrtev lahko terorizira s telefonom iz neposredne bližine itn., pri vsem tem pa ostaja nevidno — možnosti so neizčrpne in film jih vneto izkorišča. Michel Chion, ki je tem postopkom prvi namenil poglobljeno teoretsko pozornost, je takemu bitju dal ime *akuzmatično bitje*, njegovega vstopu v kader oziroma njegovi vizualizaciji pa *dezakuzmatizacija*. Ob tem, ko je termina vpeljal, pa je tudi navajal zglede, ki niso filmski. Zdi se, da je prav ta razširitev če že ne povzročila, pa vsaj olajšala nekakšen kratek stik, ki deluje v njegovi teoriji filmskega akuzmatičnega dispozitiva.

Ko Chion razpravlja o *močeh* akuzmatičnega bitja, namreč daje ves poudarek temu, da mu jih dezakuzmatizacija *odvzame*: ko se bitje pojavi v vidnem polju, se izkaže za neobgledno, človeško in celo napadalno. Moči, ki smo mu jih prisojali, dokler ga nismo videli — in sicer vsevidnost, vsevednost, povsodnost — izkusi-mo kot goli umislek, ki ga je zakrivila naša nemoč, da bi njegov glas in šume locirali v vidno telo. Chion sicer navaja tudi možnosti, da mistifikacijo akuzmatičnega bitja povzroči njegova nemoč, npr. omejen vid, vendar pa to samega učinka dezakuzmatizacije ne zadeva: dezakuzmatizacija v vsakem primeru ubije akuzmatično bitje in povzroči, da se „vsaka stvar postavi na svoje mesto“.

Če pa zdaj brskam po spominu in se sprašujem, ali sem kdaj v kakem filmu videl bitje, za katerega bi lahko rekel, da je že sama njegova dezakuzmatizacija imela za učinek odvzem njegovih moči, moram ugotoviti, da se takega filma ne spominjam. Katere zglede Chion navaja? Sklicuje se na *Čarovnika iz Oza*. Ko Dorotejin kuža odgrne zaveso, za katero se razkrije čarovnikova debilna strahovalna mašinerija, je razkrita goljufija in do zdaj strašen čarovnik se izkaže za cinično kansaško revo, ki s prevaro vlada neumnim palčkom. Res je, vse do dejanja odgrnitve zaves je bil čarovnik akuzmatično bitje, kakor je res tudi, da njegovo oblast zruši dezakuzmatizacija. Toda oboje nima nobene zveze s tem, da ga film v trenutku odgrnitve zaves vizualizira. Zgled s čarovnikom tu preprosto ni na pravem mestu, kajti to, da se čarovnik razkrije kot dobrnamerna reva, spada že k zgodbi, k Baumovi pravljici, ki je predloga filma in ki ji film, vsaj v tej točki, sledi. Tudi v pravljici, čeprav pravljica čarovnika ne vizualizira, saj je tekst, pride do enakega razkritja goljufije. Pravljica vse to pove z besedami in dodaja, da se je zadaj skrival *tak in tak* možicelj, pač neobgleden itn. Film pa nam takega možicelja da videti: pač ustrezno neobglednega možička, ne pa kakšnega drugačnega možička. Ne moremo torej reči, da je možiček neobgleden zato, ker je gledalcu pokazan. Neobgleden je zato, ker je njegova neobglednost tako rekoč didaktično demonstrirana za gledalčevo oko. Če bi bila možičkova neobglednost učinek filmske dezakuzmatizacije, bi namreč razkriti čarovnik moral delovati neobgledno tudi v primeru, da ne bi bil neobgleden — da bi zares tako deloval, pa za zdaj ni zanesljivo. Učinek dezakuzmatizacije na Dorotejo in učinek dezakuzmatizacije na filmskega gledalca sta dva različna učinka. Chionova trditev velja

za Dorotejo, ne velja pa za filmskega gledalca. Učinek, ki ga ima na Dorotejo razkritje goljufije, je zares učinek dezakuzmatizacije, medtem ko ne moremo trditi, da velja isto tudi za gledalca.

Vendar pa tudi učinek, ki ga pri Doroteji dezakuzmatizacija povzroči — t.j. demonstracija dezakuzmatizacije v diegetičnem polju — ni samoumeven in ga ni mogoče preprosto pripisati razkritju akuzmatičnega dispozitiva, saj dezakuzmatizacija ni nikdar ali skoraj nikdar naključna. Ali moremo trditi, da je psičkovno dejanje odgrnitve zaves plod naključja? Nikakor ne, kajti „poslanstvo“ tega psička, ki se odziva na ime Toto, je celo prav to, da eliminira možnost naključne dezakuzmatizacije: Toto je tu zato, da misli namesto Doroteje.

To funkcijo ima Toto sicer samo v filmu, zato je za nas zanimiv samo Flemingov Toto, medtem ko Baumov ni nič posebnega in ga tu zamenjamo. Imamo torej nekega psička, katerega ravnanje je za nas, ki imamo o psih svoje nazore, nekoliko neobičajno. Težko bi sicer rekli, da je z njim kaj narobe, pa vendar nas na njem nekaj moti: moti nas njegova prevelika gotovost (ki ne pozna oklevanja), speta z nekakšno prav nič psu podobno indiferentnostjo do družine, ki jo spremlja. Če nam percepcija te neobičajnosti zadostuje, da nas spodbudi k domisleku, da ima Toto v avanturi določeno funkcijo, nam ta funkcija že postane očitna in s tem tudi vemo, kaj Toto v resnici je. Toto je to, kar je bil pes že za Descartesa, namreč strojček, le da gre v našem primeru za zelo izpopolnjen strojček: Toto je robot, ki ga upravlja program. Ta program je ravno dovolj dober, da simulirani kuža ve vse, kar je treba vedeti, za to da se Doroteja in njena humanistična družina rešijo iz kremplev hudobne čarovnice in detronizirajo čarovnika iz Oza. Poleg tega, da Totoja upravlja zelo dober program, je Toto tudi v svoji zunanji podobi dokaj odlična simulacija psa, saj je videti pravi psiček, mehak in z vlažnim smrčkom, ki je povrh zmožen simulirati vdanost človeškemu gospodarju in celo senco zaskrbljenosti za njegovo stisko. Nekaj pa ga vendarle nespodbitno izdaja, namreč njegov lajež. Simulacija pasjih afektov pri Totoju sicer ni popolna, a izdajalska tudi ne — Toto bi lahko bil „egocentričen“ kuža, mačja vrsta psa. Če bi bilo Totojevo lajanje brezhbno, bi se morda morali zadovoljiti z odgovorom, da je Toto nenavadno inteligenten pes: nenavadnost njegovih afektov bi si pojasnili z egocentrizmom, izhajajočim iz inteligentnosti, kar bi ga približalo človeku — ob vsem tem pa bi ostal žival, ki jo vodi nagon. Lajanje, ki je tako rekoč bistveno pasje določilo, saj z njim pes „govori“, zadaja Totoju težave predvsem takrat, ko je treba „proizvesti“ radostni hov-hov kot odziv na gospodarjevo radost. Če pa je res, da imajo udomačene živali prebliske nezavednega, kajpada gospodarjevega nezavednega (tu se sklicujemo na Lacana), potem je radostni hov-hov, s katerim se pes odzove gospodarju podvržen označevalcu in ne nagonu. Pes nima s tem odzivom nobenih težav; Totojeve zagate s sinhronizacijo odzivanja, ki sovpadajo z zvočno sinhronizacijo filma, tako diskretno razodenejo mejo, ki ji je Toto zavezan: mejo stroja, ki je ta, da ne verjame in ne razume, pa če še tako dobro ve in misli.

Tistim, ki jih to ne prepriča, ponujamo nazornejši dokaz, da Toto ni žival. Če bi bil Toto

pes, bi raztrgal zaveso in zgrabil čarovnika za hlače (ali bi naredil nekaj kakor se pač psi vedejo). Toto pa se namesto tega brez najmanjšega razburjenja in ne da bi uporabil svoje vohalo, „odpelje“ po svojem programiranem tiru do zaves in jo, tako kot zahodnjaški bralec, odgrne z leve strani proti desni in da videti mašinerijo, ki se je skrivala za njo. In ko to stori, je zadeva zanj opravljena. Velikega pomena svojega dejanja sploh ne razume.

Recimo, da ima Toto vgrajen program, s katerim zmore razkrinkati akuzmatično goljufijo, ko naleti nanjo: vgrajene ima neznane senzorje, s katerimi jo identificira, identifikacija pa sproži operacijo, s katero jo razkrije. Toda nujni pogoj, da lahko vse to opravi, je seveda natančno ta, da ves čas ostaja zgolj stroj, stroj, ki ga ne more nič fascinerati, nič iztiriti. Toto je potemtakem anticipacija zelo izpopolnjenega robota, ki ga je znanost proizvedla, da bi bil v pomoč človeku v njegovi specifični zadregi, ki je ta, da ga kot govoreče bitje fascinirajo in hromijo najbolj debilni oblastni dispozitivi, katerim prisojajo moči, ki jih v resnici nimajo. Če bi to pomanjkljivost človeškega bitja — pomanjkljivost, ki sicer naredi iz njega sociabilno, družbeno bitje — hoteli medikalizirati in vzeti kot resno organsko disfunkcijo človeka, ki jo je medicina dolžna odpraviti, bi rekli, da je Toto Dorotejina proteza.

Vprašanje, ali je sploh možen robot, katerega senzorji niso podvrženi redu imaginarnega, ki pa je hkrati zmožen identificirati imaginarno prevaro, puščamo ob strani; zadostuje nam, da je filmska mašinerija sposobna proizvesti njegovo iluzijo, in sicer brez pomoči in neodvisno od obstoja računalniške tehnologije.

Vrnimo se zdaj nazaj. Kar Chion obravnava kot eno, sta dve različni stvari. Eno je to, da bi neko akuzmatično bitje vstopilo v kader in s tem v oči gledalca izgubilo svoje moči, tako da bi bila izguba njegovih moči neposredna in čista posledica njegove formalne dezakuzmatizacije. Drugo pa je to, če sleparja, ki nas je obvladoval iz svoje akuzmatične luknje, potegnemo na svetlo in ga razkrinkamo. To sta dve popolnoma različni stvari, kajti da bi sleparja lahko razkrinkali, moramo *že prej* vedeti, da nas goljufa, to se pravi, da moramo *že prej* izstopiti iz intersubjektivno proizvedene iluzije o njegovi vsemogočnosti, zaradi katere smo se mu pokoravali — ali pa moramo biti opremljeni z Dorotejinim pripomočkom, ki „ne pade na take finte“ in misli namesto nas.

Ko nekoga izbežajo iz njegove luknje in ga tako rekoč privlečejo ali priženejo v kader, da bi ga sesuli pred našimi očmi, se to zgodi kot posledica tega, da je „magična“ vera v njegovo vsemogočnost popustila, ali pa — kar je skrajšana pot — na osnovi aplikacije *razsvetljijskega* aksioma, da nadnaravna bitja ne eksistirajo oziroma eksistirajo samo kot prevaranti in njihove montaže. Prevaranti, kot so dr. Mabuse, čarovnik iz Oza in podobni, nikdar ne pridejo na svetlo prostovoljno; nikdar se ne zgodi, da bi tako bitje planilo v vidno polje svoje žrtve in se s tem nasmolilo, ker ne bi vedelo ali ker bi pozabilo, da se tam njegove moči nehalo. Na svetlo ga zmerom izbežajo, toda to storijo šele potem, ko so z njim že obračunali v teoriji. Seveda ima tu film na razpolago najrazličnejše možnosti razdeljevanja vednosti in nevednosti med gledalca in filmske osebe. Gledalcu je lahko, na primer, do konca prikrito, da nekateri filmski junaki ne

verjamejo več stvari in je zato presenečen, ko namesto grozoviteža zagleda nebogljenca. Žrtve, ki so jih zadnji hip rešili pred akuzmatičnim zlikovcem, so običajno tudi presenečene, vendar so presenečene le zato, ker niso vedeje, da se je zlikovčeva nebogljenost začela že v akuzmatični coni, in sicer v tistem trenutku, ko je opazil, da je neka teorija spodnesla temelje njegove strahovlade: presenečene so le zato, ker jim presenečenje ni pošlo *že prej*, t.j. zato, ker se medtem, ko jih je akuzmatični zlikovec strasil, niso utegnile ukvarjati s teorijo (ali pa zato, ker jih je medtem, ko se niso ukvarjale s teorijo, strasil zlikovec). Denimo, da film res nasploh teži k temu, kako bi gledalca zapeljal v identifikacijo z žrtvijo in mu na ta način pripravil presenečenje, ko bi mu razkril trhlkost akuzmatične prevare. Toda to presenečenje, da deziluzija je zmerom že vodená; gledalčevo oko je napeljavano k temu, da vidi nebogljenca; gledalčeva deziluzija ni spontan učinek vizualizacije, saj jo povzroči sugestibilna moč nove iluzije. Tudi če bi šlo za odvzem moči kot učinek formalne filmske dezakuzmatizacije, tega učinka najbrž ne bi mogli izolirati od učinka vodenja in sugestije, ki je učinek narativne strategije.

Čarovnik iz Oza je zato le *demonstracija* dezakuzmatizacije z učinkom olajšanja in deziluzije, ne pa dezakuzmatizacije "v čistem stanju". Njegov zastavek je didaktičen, politično razsvetlenski in pripada epohi, ki jo sodobni totalitarizmi definitivno zaključijo. V literaturi pa lahko najdemo tudi kak zglede, ki nam demonstrira dezakuzmatizacijo s prav nasprotnim učinkom. Vzemimo **Baskervillskega psa**. Ilustracija je tolikanj dragocenejša, ker je Sherlock Holmes deklarirani Aufklärer: zanj, ki se veliko pogosteje kot njegovi nasledniki srečuje z grozljivimi objekti, ki jih montirajo posamezniki in še raje država, je aksiom, da *supernatural creatures* ne obstajajo, stvar vsakdanje aplikacije (zavedamo se kajpada, da tu zapuščamo polje akuzmatičnih prevarantov). Baskervillski pes je striktno, tako rekoč klasično akuzmatično bitje: občasno slišijo shrpljive nerazpoznavne glasove, ki kot da prihajajo nekod izpod zemlje, enkrat vidijo v pesku sledove ogromnih tac, nekateri so videli oddaljeno senco, zares vidijo kdor ga je videl, ker pogleda nanj ni prenesel. Doylova poanta je, da ob srečanju s tem psom Sherlocku Holmesu, ne glede na njegovo razsvetljenstvo in proslulo angleško hladnokrvnost, zaledeni kri v žilah in ga onesposobi za nekaj trenutkov, ki bi bili za žrtev kaj lahko usodni. Sherlock je *že vedel*, da mora biti baskervillski pes strašna montaža, toda ko ta montaža pride navzdol po stezi, se izkaže, da je tako dobra, da teorija oziroma razsvetlenski aksiom vsaj za nekaj trenutkov odpove. Priказen je namreč še veliko hujša, kot se je zdelo, dokler se je samo oglašala. Tesnoba se zdaj ne obrne v olajšanje, ampak v panično grozo.

K temu bi seveda lahko upravičeno ugovarjali, da je literarni zglede neumesten, saj je vprašanje treba na tem mestu formulirati takole: ali bi lahko filmski Baskervillski pes planil v kader, ne da bi bilo gledalčevo pričakovanje razočarano? Lanfieldova ekranizacija iz leta 1939 (edina, ki mi je znana), bi bila navsezadnje lahko celo dokaz, da je tu učinek groze vprašljiv. Lanfield je preprosto ubral drugo pot: psa je pokazal že prej, zanemaril je njegovo zmontirano plat in v celoti odstranil Holmesov strah, tako da je za gledalca, vsaj tistega, ki zgodbo pozna, soočenje s psom čisti antiklimaks. Ali je bil Lanfield preprosto slep za določene razsežnosti zgodbe ali pa je že vnaprej vedel, da ne bi mogel doseči vsaj približno enakovrednih učinkov. O tem lahko samo ugibamo.

Možnosti te vrste, ki so sicer docela trivialne, je Chion zanemaril, ker jemlje akuzmatični dispozitiv kot nekaj, kar samo po sebi generira napetost in tesnobo, dezakuzmatizacijo pa kot tisto, kar samo po sebi implicira olajšanje. Toda aku-

zmatični dispozitiv sam po sebi ne proizvaja nič določnega, temveč je njegova proizvodnja že zmerom vključena v tako ali drugačno intersubjektivno igro, intersubjektivno prevaro — in kako tudi ne bi bila, ko pa že sam na sebi ni nič drugega kot „materialna kohezija“ te prevare? Akuzmatični dispozitiv je mogoče uporabiti na različne načine. En način je ta, da se vanj umesti šlabi in ga uporabi kot berglo, kot ojačevalec svojih skromnih moči. Ta način računa na naivno žrtev. Drugi način pa bi lahko bil ta, da bi se vanj umestil grozovitež, ki bi računal na nenaivno žrtev in ga uporabil kot pomirjevalo. Žrtev — denimo, da bi si zlikovec škodoželjno izbral Chiona — bi si tedaj rekla: „No ja, zdaj se repenči, ko pa bo prišel na sonce, ne bo od njega nič ostalo,“ in bi se pomirila. V tem trenutku pa bi grozovitež planil nad njo in žrtev bi morebiti še utegnila vrisniti, preden bi padla v nezavest. Lahko pa bi grozovitež uporabil dispozitiv tudi kot sredstvo doziranja, kolikor ne bi želel, da mu žrtev omedli.

Čarovnik iz Oza in dr. Mabuse sta klasična akuzmatična prevaranta. Bitja te vrste ne pripadajo toliko filmu, kolikor literaturi, ki je danes nihče ne piše več, če pa jo kdo še kje piše, je to otroška literatura. Filmi, ki nam takšne prevarante prikazujejo, so danes stvar kinoteke, delujejo naivno in celo didaktično, poleg tega pa bi obdelava takega prevaranta le težko predstavljala zanimiv izziv za sodobno tehnologijo filmske produkcije. Zlikovci, ki terorizirajo žrtev tako, da se igrajo z njenim vidnim poljem (npr. tisti, ki terorizirajo s telefonom, a tu je še veliko drugih možnosti) so v sodobnih filmih še vedno zelo razširjeni, pravzaprav še bolj kot včasih, očitno pa je, da o njih ne moremo govoriti kot o akuzmatičnih prevarantih. Ko se razkrijejo (kajti tu gre bolj za to, da sami vpadajo v vidno polje, kot pa, da jih tja drugi priženejo), se ne razkrijejo kot nebogljenca, ampak kot iznakažene kreature, če pa imajo normalen obraz, je grozljivo ali vsaj nelagodje vzbujajoče pač to, da si zlo nadeva vsakdanji človeški obraz. Bitja te vrste bi lahko kolikor toliko ustrezno imenovali akuzmatični teroristi. Našemu zanimanju preostane še ena vrsta filmskih akuzmatičnih bitij. Ta bitja so specifično filmska in nimajo ustreznega pendanta v literaturi. To so sodobne filmske pošasti. Če za akuzmatičnega terorista z določeno rezervo še lahko rečemo, da je prevarant, pa za filmsko pošast tega nikakor ne moremo reči, saj gre za *realno* filmsko pošast, ki terorizira tako filmske junake kot tudi filmskega gledalca, čeprav slednji v svoji grozi prisega na razsvetlenski aksiom, po katerem se območje njene eksistence omejuje na filmsko platno. To, da je ta pošast realna, pomeni, da je ni mogoče demistificirati; tu ni nobenega pomirjajočega bistva, ki bi se skrivalo za strašljivim pojavom.

Medtem ko se akuzmatični prevarant na vse pretege izogiblje vstopu v kader, akuzmatična pošast večkrat plane vanj. Zdaj spet postavljamo chionovsko vprašanje: ali s tem, ko plane vanj, izgubi svoje (domnevne) moči? Pravilen odgovor je očitno ta, da jih ne izgubi, saj smo šele z dezakuzmatizacijo pošasti zares pod terorjem, tako da je za nas pravo olajšanje, ko pošast spet izgine.

Denimo, da je to **Alien**, ki kruli kot kaka zaklana svinja in bliskovito šviga sem ter tja in se umiri samo tam, kjer ga ne vidimo, da potem znova vdre v vidno polje na kakem drugem nepričakanem kraju. Pri tem stvoju je groza pretežno učinek tega, ker ga vidimo samo za nekaj trenutkov in ker ga še takrat slabo vidimo, saj šviga prehitro sem ter tja. Ker ga ne vidimo dobro, nas s tem terorizira; s tem, ko nas terorizira, pa ga vidimo še slabše. Je pravzaprav nekakšen šibajoči glas, šibajoče kruljenje, ki ni brez vsake zveze z zvočno halucinacijo.

Tu bi bilo treba reči nekaj besed o tehnološki naravi te pošasti. Namesto tega napotujemo k eseju Zdenka Vrdlovca *Tehnološka levitev po-*

šasti (Ekrani, 1-2, 1982) in dodajamo, da sodobna pošast izčiščeno razodeva neko sicer dovolj znano resnico kina, namreč to, da je kino stroj za proizvodnjo usmerjenih afektov. Iz perspektive naše tukajšnje obravnave, ki jo razpira chionovska problematika, je treba k temu pripomniti, da sodobna vpeljava filmske pošasti na pravzaprav bedast način subvertira oziroma relativizira mejo akuzmatične in neakuzmatične cone. Kajti vpad švigajoče pošasti v vidno polje oziroma v kader ni dezakuzmatizacija v strogem pomenu besede; telo, v katerem naj bi se lociral glas in nas s tem pomiril, je postalo minimum telesa, je zgolj bežeča senca, ki povabi pogled gledalca, naj ji sledi, pri tem pa mu še zmerom uide, in s tem da lokacijo glasu v telo, kar naj bi bila dezakuzmatizacija, ravno onemogoči. Onemogoči jo celo na radikalnejši način, kakor jo onemogoča vztrajanje telesa zunaj vidnega polja. Zakaj? Filmska pošast ne terorizira gledalca s svojim grozljivim videzom, pač pa bolj s tem, da je „brez videza“, „brez obraza“. Senca telesa, ki šviga po platnu, je namreč manipulator gledalčevih ušes. Zvok pošasti naj bi vsakokrat prihajal od tam, kjer oko vidi švigajočo senco; uho, nebogljenost v svoji skrajno šibki razlikovalni moči lokacije zvoka, za slepo zaupa očesu in pozablja, da posluša zvoke, ki prihajajo iz vedno istih zvočnikov. Švigajoča filmska pošast nemara vodi gledalca do skrajne meje njegove pozabe, da glasovi prihajajo iz zvočnikov. To pozabo, ki je sicer za ugodje kina konstitutivno nujna, prižene do skrajnosti tako, da frustrira oko, ki ne more več zadovoljivo slediti sicer vidnemu izviru zvoka. To se pravi, da proizvede neko novo razkosanje glasu in telesa: imamo neka nova membra disiecta, nov razpad telesa, in pri vsem tem je zares pomembno samo to, da glasovi sekajo v gledalčevo glavo, ki nanje ni pripravljena. Nepriljubljenost gledalca na te tehnološko domišljene, a same po sebi „brezvezne“ zvoke in glasove je pripravljena, je proizvedena. Kino s pošastjo ni toliko stvar praznovernega očesa, kolikor je stvar zapeljanega ušesa — ušesa, ki ga zvoki ne pričakovano napadejo z vseh strani.

Če bi se pošast ustavila, če bi se umirila v kadru, bi Alien pred našimi očmi zbledel v **ET-ja**. Zgodilo bi se torej natanko tisto, kar se po Chionovem prepričanju zgodi ob sleherni dezakuzmatizaciji: odvzem moči, mrk groze. Chionov koncept dezakuzmatizacije je potemtakem koncept preelitve Aliena v **ET-ja**. Je pa tudi, kolikor vztrajamo pri pošasti, koncept njenega fotograma. Ko si ogledujemo fotografe sodobnih filmskih pošasti, se iz prestrašenih gledalcev prelevimo v apolonično vedre sociologe in zgodovinarje umetnosti in se naslajamo na račun hollywoodskih in drugih imagerij, v katerih lahko, če nam je že do tega, prepoznavamo tako simbolistične kot tudi kake druge izvire. In si rečemo: „Resnično, ni ga boga, niti hollywoodskega ne, ki bi znal izdelati tako pošast, da bi nas že njena fotografija prestrašila.“

Bojan Baskar

Judy Garland v filmu **Čarovnik iz Oza**, režija Victor Fleming, 1939



Festival ob Temzi

Na 29. londonskem filmskem festivalu (od 14. novembra do 1. decembra 1985) so v različnih sekcijah prikazali 145 filmov, od tega 30 ameriških, 22 britanskih, 17 francoskih, 8 zahodnonemških, 5 japonskih, 5 indijskih, 5 novozeleandskih, 4 avstralske in 4 madžarske, 3 sovjetske, 3 italijanske in 3 iz Hong Konga ter po enega ali dva iz cele vrste evropskih, azijskih, afriških in ameriških držav, med katerimi je bila s Kusturičevim Očetom na službeni poti zastopana tudi Jugoslavija.

Derek Malcolm, direktor festivala in renomirani filmski kritik, je devetindvajseto reprizo festivala, ki pomeni pregled bistvenega, kar se je zgodilo v iztekajočem se festivalskem letu, označil za „ekstremno obsesno in širokopotezno“. Pri tem je — v uvodu v reprezentativni katalog, v katerem so, po vzorcu vseh festivalskih katalogov, a vendar že v sumarni obliki, povzemajoč merodajne kritiške zapise po velikih tekmovalnih festivalih, predstavljeni dotedanji uspehi vseh izbranih filmov — posebej opozoril na „sekcijo filmov z daljnega vzhoda“, ki da sodijo med vrhunske stvaritve leta. V tej zvezi je mogoče navesti nekaj konkretnih naslovov: kitajsko **Rumeno zemljo**, hongkongsko **Vrnitev domov**, tajvansko **Zgodbo iz Tajpeha** in še posebej japonski (Kurosawov) **Ran**.

Drugi pomembni steber, na katerem je slonela in zdržala teža londonska selekcija, zanjo pa so prevzeli odgovornost Derek Malcolm sam ter njegovi „prijatelji — filmski kritiki“ sta bila število in vrednostni delež filmov britanske produkcije. Britanski naslovov je bilo na sporedu neprimerno več kot v prejšnjih letih, vendar tega niso narekovali zgolj formalno-protokolarni razlogi (leto 1985 so na Otoku razglasili za „leto britanskega filma“), pač pa tudi in še posebej presoja, da je prišlo po nekajletni proizvodno-ustvarjalni krizi do „poudarjene revitalizacije britanskega filmskega snovanja“, kar je dalo Londonskemu filmskemu festivalu specifično obeležje in močne britanske akcente: izrazito ironično konotacijo in izzivalnost.

Vidna „dejstva“ v tej britanski liniji so bili filmi **Defence of the Realm** (Davida Druryja), **Plenty** (Freda Schepisijsa), **A Zed and Two Noughts** (Petra Greenawayja) ter **My Beautiful Laundrette** (Stephena Frearsa). V širšem, evropskem ali svetovnem kinematografskem prostoru gre, kar zadeva novi rod britanskih avtorjev, za relativno manj znana imena, a zato tolikanj bolj obetavne filmske realizacije.

Tretji „oporni steber“ londonskega izbora so bili filmi iz tako imenovanega tretjega sveta, kar je sicer precej širok pojem, eno izmed temeljnih osredotočenj pa je vendarle kinematografija latinsko-ameriških dežel, katerih avtorji izpričujejo najvišjo mero socialne in politične angažiranosti in z njo vred revolucionarnega naboja, ki je za poznavalce filmsko-izraznih trendov v sedanjem svetu merodajen.

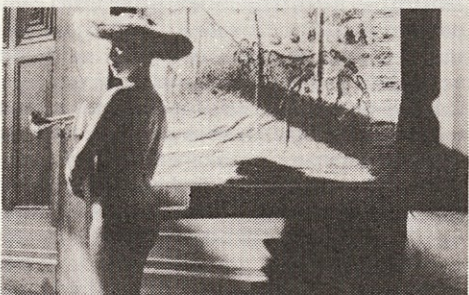
V tej zvezi bi kazalo, če nič drugega, omeniti vsaj brazilca Babenca in njegov **Pajkovkin poljub**.

Londonski festival si skuša zagotoviti svojo posebno barvo in svoj kolikor toliko avtonomni status med mnogoterimi filmsko festivalskimi prireditvami prav z opozarjanjem na ta in taka ključna avtorska in obenem nacionalna izrazna dejanja.

Samoumevno je, da se mora festivalski repertoar z reputacijo, kot jo ima vsakoletna filmska prireditev v Nacional Film Theatre ob Temzi, opirati tudi na posebni „steber“ ameriške produkcije, ki je — kot stalnica — nedvoumen temeljni kamen dogajanj v vsej svetovni kinematografski produkciji. Londonski selektorji so bili še posebej ponosni, da so pridobili za sodelovanje Michaela Cimina s filmom **The Year of the Dragon**, pa Stevena Spielberga kot



Sun 1 Dec



Z00 (A Zed and Two Noughts), režija Peter Greenaway, 1985 producenta filma **Back to the Future** in še posebej Schöndorffovo „uprizoritev“ **Smrti trgovskega potnika**. Očitno pa je, da ameriški naslovi tokrat v Londonu niso segali do najvišjih vej.

V dovolj poudarjenem ospredju, kar je dajalo tudi barvo londonskemu festivalu, so bili tako ali drugače politično angažirani filmi, zrasli iz korenin odpora zoper diktatorska nasilja in manipulacije, zoper rasizem in nacionalizem, zoper povampirjeno oblast in podobna izničenja demokratičnih družbenih pridobitev, ki naj bi ob izteku dvajsetega stoletja vendarle že dominirale, a so dejansko še vedno onstran tega človeškega tu in zdaj.

Film naj bi veljal, v skladu z zasnovo londonskega festivala, za ključno orožje v tem boju. Tak po svoji naravnosti in glede na svoje učinke v določenem številu stvaritev, povabljenih na pregledne manifestacije londonskega tipa, tudi je. Ne velja pa to za celoto in tudi ne za celotni londonski spored, kot nam je bil predstavljen skozi sklenjenih šestnajst novembrskih dni petinosemdesetega. Tudi v Londonu je repertoarnih in žanrskih hotenj, interesov, kanalov in sekcij, tako kot na večini drugih festivalov, preveč, tako da se spričo razvejane in disperzne ponudbe marsikaj tistega, kar bi moralo dajati prireditvi ton, izmuzne pozornosti.

Gledalec se znajde v situaciji, ko iz teh ali onih razlogov, predvsem zaradi prezasičenosti sporeda (na da n prikazujejo po devet ali celo po več filmov, ogledati pa si jih je mogoče v najboljšem primeru po pet, torej samo polovico vsega kar je „na r nizi“) ne zmore v zadostni meri

ločiti zrnja od plev, pa v takih okoliščinah kaj vrednega tudi prezre in zanemari. Pri vsem tem London pravzaprav ne odkriva veliko novega, če imamo pred njim v mislih glavne tekmovalne festivale na Kurfürstendamu, na Croisetti, na Lidu in še kje v sklenjeni verigi, ki se z londonskim povzetkom v nekem smislu konča. Londonski selektorji dejansko povzamejo iz tistega, kar se jim je zdelo vredno pozornost na poprejšnjih filmskih snidenjih od pomladi do jeseni. Njihov povzetek seveda ni nevažen, saj skuša biti karseda suveren, avtonomen in profiliran. Da tak v resnici je, priča seznam predstavljenih filmov, ki ni pravzaprav v ničemer sporen, saj je dovolj obsežen in vključuje vse, kar je bilo v minulem filmskem letu estetsko in sicer bistvenega in relevantnega. Tako bi le stežka rekli, da je bilo v Londonu '85 tako kot v predhodnih letih (česar koli premalo ali česar koli preveč. Vsega je bilo v nekem smislu ravno prav, tako da je mogoče ta tip festivala označiti kot uravnoteženo „strukturo“, iz katere je mogoče razbrati poglobitve poteze posameznih filmskih zvrsti, posameznih izrazno estetskih trendov in posameznih nacionalnih kinematografij.

Iz celote svetovnega filma pa bi se kajpak dalo iztisniti tudi še kaj več, denimo bolj študiozen pristop k temu, kar je skozi leto nastalo. Posamezne sekcije bi bile lahko precej bolj zaokrožene in kompaktne, pa zato manj amorfnost razpršene skozi dolgih in raztegnjenih šestnajst ali sedemnajst ali celo osemnajst festivalskih dni. V tem smislu bi bil lahko Londonski filmski festival tudi za kak dan krajši in bolj strnjen, z manjšim številom filmov, ki pa bi bili po drugi plati bolj zavezujoči. Nezavezujočega je v tej množici del in ob tej „ekstremni širokopoteznosti“ vendarle precej pa tudi preveč.

Prav posebna atrakcija londonskega soočenja so predstavitve velikega izbora celovečernih dokumentarcev. V sporedu smo jih našli skoraj dva ducata, med njimi tudi nekaj izredno pomembnih del v tej zvrsti. Na primer: **Tokijski proces** (4 ure trajajoči japonski „pendant“ Münchenskemu procesu v režiji Masakija Kobayashija), **Berlin v cesarskem času** (ali Blišč in senčne plati neke dobe) avtorice Irmgard von Zur Mühlen ali **16 dni slave** Buda Grenašpana (o predlanski olimpiadi v Los Angelesu), naštevanja relevantnih naslovov pa še ne bi kazalo končati. Posebej zanimivi in dragoceni so bili v tej zvrsti širokopotezno koncipirani portreti nekaterih filmskih „legend“, na primer Kurosawe (**A.K.** Chisa Markeja), Satyajitaya Raya (v filmu Shyama Benegala) in Ozuja (**Tokyo — ga** Wima Wendersa.) V tesni zvezi z njimi je mogoče omenjati še na Japonskem posneti in sodobno japonsko kulturo zadevajoči film Elisabeth Lennardove — **Tokijska melodija** o slovitom mladem skladatelju Ryuichiju Sahamotoju kot utelešenju duha ter modernih časov.

Vrsta teh filmov je dala avditoriju celo več kot igrani filmi, bodisi v vsebinsko sporočilnem bodisi v fotografsko vizualnem smislu.

Londonski filmski festival v okviru vsega, kar se dogaja na njegovem prizorišču, v poslopju NFT (National Film Theatre), ni nekaj posebnega ali izjemnega. Filmske retrospektive vseh vrst si namreč podajajo roke skozi vse leto. Dnevi, določeni za potek festivala, ki ga organizira in prireja ta hiša sama, so samo nekoliko bolj zgoščeni in dinamizirani del tega celotnega poteka.

Prav to pa prispeva k dejstvu, da je festival ob Temzi prej delovno snidenje s filmom kot manifestacija, namenjena oddihu po končanem snemanju.

Viktor Konjar

Človek je umetni bog

Prireditel Alternativni film je že ob tretji ponovitvi občutila težave, zaradi katerih je konec leta 1985 morala postati Festival jugoslovanskega alternativnega filma in videa. V to, za nekatere nevzdržno združevanje predstavitev del v dveh medijih, je bil organizator Akademski filmski center iz Beograda prisiljen zato, ker je alternativni film v Jugoslaviji praktično „mrknil“. Še pred nekaj leti obetaven polet mu je spodrezala draginja, ki filmarjem preprečuje nadaljnje ustvarjanje, saj vztrajajo le še redki entuziasti. Tako smo v Beogradu videli kaka dva ducata domačih alternativnih filmov iz minulih let, ko naši videasti še niso niti začeli delati, in ki na različne načine vključujejo televizijo ali video, nekoliko manj video del, med katerimi so le še redka prenesla filmsko ikonografijo v novi medij. Poleg tega je organizator predstavil še nekaj del tujih videastov, gostil Avstrijca Petra Weibla, filmarja in videasta, ki je predaval o elektronskem filmu in digitalni umetnosti ter povabil še kup ustvarjalcev in teoretikov k pogovoru o prežemanju filmskega in video medija.

Kratko oceno prireditve lahko povzamemo po besedah beograjskega filmskega delavca Jovana Jovanovića: „Celotna alternativna kultura je nedvomno zanimivo gibanje v jugoslovanski kulturi, žal le na njenem obrobju, ker je slednja brezupno malomeščanska in reakcionarna. Alternativni film živi v tem kontekstu v nekakšnem getu različnih študentskih ali mladinskih centrov ter skuša ujeti korak s svetom. Vprašanje pa je, koliko je to mogoče v trenutku, ko video vedno bolj presega film. Video zahteva za nas še izjemno tehnologijo za realizacijo idej. V tem smislu naši avtorji, zelo talentirani ljudje, to pa je spet drugačna ironija tega ljudstva, delajo z zelo primitivnimi sredstvi. Kaže se očitno bogastvo idej naših avtorjev, vendar pa so naša dela v kontekstu vidnega iz tujine po izvedbeni strani precej siromašna. Kljub temu je bistvena prisotnost duha, senziбилnosti pri naših ljudeh, ki so šli v korak s časom, kar velja predvsem za avtorje iz Ljubljane. Tu imamo krog OM produkcije, ki dobro kombinira tehnike videa in filma, produkcijo dogodkov (Ivan Kaljević), Meje kontrole. Njihova dela Škuca, Borhesijo, zaradi nekaterih radikalnih prijemov v polju senzibilnosti in duha na evropski ravni.“

Kot marljiv kronist pa moram zapisati, da tudi nekateri filmi neslovenskih avtorjev, kljub starejšemu datumu nastanka, tudi sredi osemdesetih let in postmodernističnih trendov držijo breme časa in še vedno veljajo bodisi kot čiste medijske stvaritve ali kot neobremenjene domislice. O večini teh filmov je Ekran že pisal ob prejšnjih srečanjih z njimi, zato jih le naštejem: I. program in TV 31-1 minirama (Ivan Faktor), Gerdy, hudobna čarovnica in Pression (Ljubomir Šimunić), Televizor je kinematograf, v katerega odhajam sedeč na dvorišču (Bojan Jovanović) in Društvo za zaščito prisiljenih dogodkov (Ivan Kaljević) ter video Chanoyu (zagrebških avtorjev Ivekovićeve in Martinisa). Med video deli tujih avtorjev je prevladoval material, ki smo ga videli že na ljubljanskem Video bienalu, nato je največ pozornosti pritegnil gost Peter Weibl s svojimi reklamnimi spoti in videi Eda Emschwillerja in Johna Sanborna, ob katerih je spletel predavanje Elektronski film in digitalna umetnost ter enournim videom Umetna volja (elektronska medijska opera) v desetih dejanjih z glasbo skupin Noa No in ZYX. Peter Weibel je bil rojen leta 1945 v Odesi, živi pa na Dunaju. Književnost, medicino, logiko in filozofijo je študiral v Parizu in na Dunaju, doktoriral pa je s temo Teorija in forma. Kot gostujoči profesor je na različnih univerzah predaval morfologijo, kiparstvo, medijsko umetnost, teorijo opažanja in fotografijo. Objavil je deset knjig o umetnosti, filmu, foto-

grafiji in medijski poeziji. Od leta 1965 je posnel približno 60 filmov na vseh formatih, mnoge razširjene filme, filmske akcije, instalacije, holgrafske filme (sodeloval je tudi z Vali Export in Ottom Muehlom). Od leta 1969 je posnel številne video trakove in video instalacije, sodeloval na samostojnih in skupinskih razstavah. Po letu 1982 je posnel tri plošče.

Dziga Vertov je v manifestu leta 1923 zagovarjal osvoboditev kamere, ki je podrejena nepopolnemu in omejenemu človekovemu očesu. Narativno utemeljen film je poimenoval zakonjeno kratkovidnost in dodal: „Ne dvigamo glasu proti podrejanju filma literaturi ali gledališču, vendar pa menimo, da so taki postopki vzporedni — stranske veje, ki so ločene od filma. Osnovno in najpomembnejše je filmsko občutenje sveta,“ se pravi, medijsko občutenje sveta. In v to polje je skušal Weibel nasaditi svojo Umetno voljo (1984), medijski izraz svobodne misli ob koncu dvajsetega stoletja z uporabo konglomerata igranih, dokumentarnih in elektronskih slikovnih materialov. Ker smo jamski ljudje elektronske dobe, obstajamo v elektronskem časovnem prostoru hkrati

na več krajih in na istem kraju v različnih časih. V elektronskem paleolitu obstaja več stopenj modalnih stvarnosti. Evropa je Prometej elektrike, umetne svetlobe, izumetničenosti. Z žarnico smo zaslužili sonce. Električna je človeška oblika svetlobe. V dveh svetovnih vojnah je reakcija skušala preprečiti prihod tretjega tisočletja. Zaradi zločinov strank v infantilni družbi pa spoznamo kasto poltikov kot zajedalcev dvajsetega stoletja. Čas obstaja kot medij upanja, svetloba pa kot medij napredka. Računalniška animacija nadomešča evolucijo sveta. Človek je umetni bog. Eksteriorizacija človekovega telesa (oko postane video, uho pa avdio, itd.) vodi v vesolje, odkoder se bomo v prihodnje oskrbovali z energijo. Weibel elektronsko prevaja metaforiko svetlobe v slikarstvu, da smo mi izvirni te svetlobe, ne pa bog, in da smo si mi izmislili boga. Formalne dosežke je izkoristil tako, da je mitologijo elektronske dobe prevedel v digitalno naracijo.

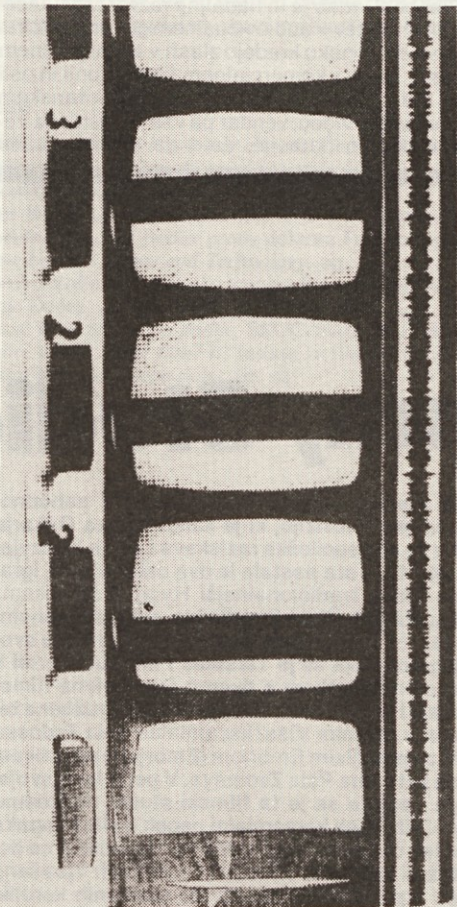
Film — video/prežemanje medijev: Ljudje, ki slabo poznajo video, se zavzemajo za njegovo definicijo, ljudje, ki ga poznajo, pa skušajo usmeriti pozornost na gledanje, ob katerem iskristalizira tudi definicija (Martinis).

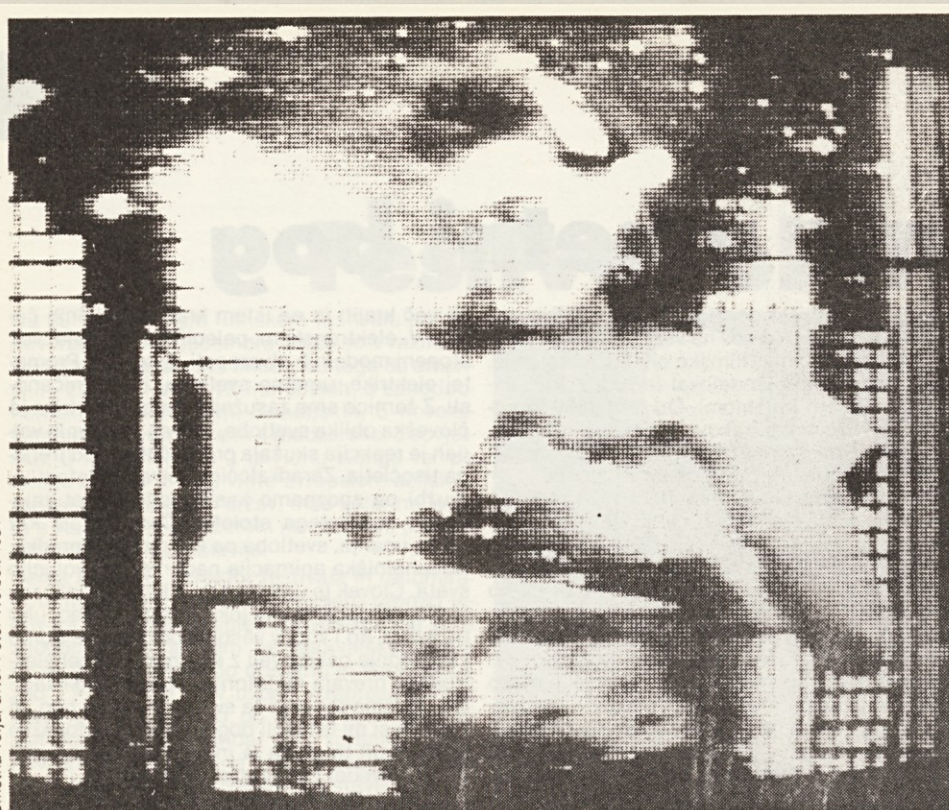
Kaj se bo zgodilo s kakim novim sintetičnim medijem, je stvar umetnikov, ne pa teorije. Čeprav je video nova tehnologija in je orožarna izrednih možnosti, ni danes nič drugega kot prelivanje starega medija v novega. Spraševanje o tem, kdo je za video ali film, kdo je iz likovnih umetnosti ali filma, je značilno za začetek vsake nove umetnosti. Film je doživel enako usodo. Ko se je pojavil konec minulega stoletja, je minilo dvajset let, preden so filmarji spoznali in občutili novi medij, in govorili so isto. Film je novi, sinkretični medij, preživel bo vse druge umetnosti, je sinteza vsega, kar obstaja. V njem nočemo niti gledališča niti literature niti slikarstva. Kinestezija je lastnost filma, ne pa literature ali gledališča. Hočemo cinematiko. Ta segregacija je trajala petdeset let, ko so Bazin in drugi ugotovili, da film ne potrebuje segregacije, da je film, za razliko od zatrdjanja avantgardistov, nečist medij, da integrira gledališče in literaturo in celotno civilizacijo skozi sliko in besedo. Nasprotno, film lahko najde zase še več pravih momentov, če bo izkoriščal in integral nečiste elemente. Zato me tudi ne zanima čisti video, saj ga sploh še nisem videl. Vse, kar sem videl v videu, je bilo le ponavljanje obrazcev v kakšnem drugem mediju. To ni nič novega razen dejstva, da je narejeno drugače, z elektronskimi impulzi, ki oblikujejo sliko. Zanima pa me, kaj mi lahko video pokaže kot novo civilizacijsko sredstvo, v čem so njegove zmožnosti. Video je medij, ki ga je treba raziskovati v smislu iskanja.

Tu je še problem jezika. S to besedo se ravna zelo nemarno in nevedno. V teh medijih ne moremo govoriti o jeziku, ampak o obliki govora. Predvsem to ni jezik, ker nima koda. Niti v filmu niti v videu ne obstaja kod. Ne obstajata slovar in slovnica o njem. Doslej ni še nihče napisal slovarja filma. Zato to ni jezik. Jezik je kod na podlagi slovnice in slovarja. Če se razumemo v srbsčini ali nemščini, potem imamo kod, če pa ga nimamo, smo v polju umetnosti, to pa ni jezik (Zečević).

Pogosto poslušam argument o omejevanju umetniškega izraza z računalnikom, na kar vedno odgovarjam: 'Če ljudje dovolijo, da njihovo celotno življenje omejuje deset biblijskih zapovedi, je to dosti bolj strašna omejitev kot omejitev umetniškega izraza z računalnikom. S stališča umetniških strategij nismo služabniki tehnologije, ampak služabniki države, zato se moramo boriti proti državi, ne pa proti tehnologiji. Ne strinjam se z Godardovim stališčem, da sta film in video kot Kajin in Abel. Prvi razlog je zgodovinske narave. Fotografija ni uničila slikarstva, film pa ni uničil fotografije.

I. program, avtor Ivan Fahtar, 1978





Pojav fotografije je spremenil slikarstvo, nastanek videa pa bo nedvomno vplival na spreminjanje filma, ne bo ga pa uničil, ker je video naslednik filma. Slikar lahko ustvarja vsako točko na sliki, napredek filma pa je v tem, da avtor lahko dela z razlikami med dvema slikama, saj ima manj možnosti za posredovanje v sami sliki (kadru). Režiser prevzame vlogo slikarja. Godardu lahko očitamo, da je zelo malo delal med kadri, ampak vedno na sintagmatski ravni. Zato čuti ogroženost zaradi videa, ker je to medij pospeševanje in hitrosti, stara tradicija naracije in stari postopki sintagmatike pa so spremenjeni. Vendar pa video lahko združi delo med kadri na filmu in vsako točko na sliki (v kadru) kot pri slikarstvu. Obe izkušnji človeštva združuje video v digitalnem področju. Drugi razlog je praktične narave: če lahko mizo posnamem na film, in tehnika mi to brez težav omogoča, lahko s pomočjo digitalne tehnike simuliram taisto mizo. S kombinacijo obeh posnetkov v elektronskem filmu pridemo do poroke Kajna in Abela — do homoseksualne afe-re.

Mediji zelo spominjajo na seksualnost, zlasti če se spomnimo cesarstva parcialnih nagonov. Vsak parcialni nagon ustreza organu človekovega telesa — iz očesa izhaja voajerizem in ekshibicionizem, roka boža in spodbuja slok, vendar pa mora človek to prerasti in v zrelem obdobju doseči genitalni orgazem. Če mu to ne uspe, nastanejo motnje in ostaja fiksiran, ujet v področju parcialnih nagonov. Prav film, fotografija in video so proti genitalnemu orgazmu in nas ohranjajo na ravni parcialnih nagonov.

Video ustvarjalci ropajo filmske arhive. V postmodernem potrošniškem obdobju video ustvarjalci zavestno ali podzavestno uporabljajo filmsko zgodovino kot samopostrežbo. Vendar pa morajo izposojene stvari transcendirati. Glasbeni video je le nadaljnji razvoj artikulacijskih sredstev v audiovizualnem govoru. Imitirajo ali epigonsko krajejo zlasti v avantgardnem filmu, ne pa v komercialnem filmu. Konji in osli so iz arzenala nadrealizma, zlasti v britanskem glasbenem videu, vendar pa vse predstavlja irealno logiko naracije. Zato ga odrasli igralci

sploh ne morejo več spremljati. Ob teh filmih pravijo, da je vse to neumnost. Samo otroci, ki še niso vključeni v linearno naracijo, jih razumejo. Zato obstaja znani konflikt, da starši najpogosteje sovražijo glasbeni video, mladi pa je hipnotično fascinirana, ker je to njihov lasten infantilni jezik iz sanj, ki jim je bližji kot jezik komercialnega filma. Vprašanje je, če nam bo uspelo to občinstvo pridobiti tudi za avantgardni film. Glede tega sem skeptik. Ob neprestanem delu s stroji se oblikuje dialog prek napak. Ko ste kreativni, lahko te napake spremenite v estetske prednosti. Deficit, ki nastaja zaradi stroja samega in zaradi deficitarne komunikacije med ustvarjalcem in strojem, se lahko pri umetniškem talentu pretvori v estetsko pridobitev. To je proces kačjeje leva, tako delo lahko traja tedne in še dlje. S stroji praktično spim, zato se trudim, da bi videl filme, ker kot narkoman, ki potrebuje mamilo, potrebujem slike. To so lahko filmi, tudi tukaj, v Jugoslaviji, ali pa vožnja z avtomobilom. Sedanje zgodovinsko delo sestoji v tem, da je treba odkrivati nove umetniške slike v medijih. Pri tem je v veliko pomoč digitalni kod. Ničesar nimam od prikaza ljubezenskega para v postelji. Če take stvari vidim v kinu, zaprem oči, ker so to napačne slike ljubezni. Če hočem pokazati, kaj je ljubezen ali seks, moram šele odkriti umetne slike. Slike nam pomagajo razumeti svet, seveda slike, ki jih sami ustvarjamo. To je velika razlika pri prehodu s filma na video in digitalni video. To so referencialni momenti. Abstraktni filmi, na primer Fischingerjevi, so očetje digitalnega koda.

Avantgarda vedno ustvarja tradicijo in jo ohranja pri življenju. Ekspresionisti so nam pomagali, da sploh razumemo Velasquezovo slikarstvo. Goyine črne slike iz leta 1900 so bile v kleti muzeja Prado in nihče jih ni razumel. Šele ob radikalni avantgardi so se ozrli po predhodnikih in odkrili njegove črne slike. Tako nastaja tradicija. Konservativci imajo tradicijo, vendar je ne ustvarjajo. Alternativa je vedno na obrobju družbe in družba dejansko sploh ne živi od jedra, ampak od tistih, ki so na njenem robu. Od česa živi Zemlja — od tistega, kar je izven nje, od Sonca, ki je vir energije. Zato so alternativci na osebnem področju poraženci, v duhovnem smislu pa so zmagovalci. Ni večjega poraženca od Kristusa, po drugi strani pa je on največji zmagovalec (Weibel).

Mohorko Paldauf

festivali

Zbogom, Studiό Társulás

Odvzem državne finančne podpore (ali povsem določena politična volja?) je povzročil ukinitve Társulás Filmstudia, po sredstvih najskromnejše, a tudi najbolj nekonformistične madžarske filmsko-proizvodne hiše. Ustanovljena je bila leta 1982, vodili pa so jo István Darday in skupina cineastov, med njimi György Fehér, László Mihályfy, Béla Tarr, Pál Zsolnay in László Vitézy; izjemen mednarodni uspeh in številne nagrade ji je prinesla ena njenih prvih produkcij, nelzproсна Grofica Pála Erdossa, črno-beli igrani film v na pol dokumentarističnem slogu. Tudi štiri druge produkcije iz istega leta so se sukale v polju dokumentaristike in anketnih raziskav. Naslednje leto pa je bil posnet velefilm Atváltozás I-II Istvána Dardaya in Györgya Szalaia, eksperiment z razpredeno naracijo, kakor tudi zadnji avantgardistično-provokativni film Gaborja Bódyja Kutya éjji dala pred nekaj meseci je Bódy napravil samomor, prelepi Jobov upor Imreja Gyöngyössya

in Barne Kabaya v koprodukciji z zahodnonemško televizijo, ki je kandidiral za Oskarja ter še ena sociološka raziskava Lászla Vitézyja. Leta 1984 sta nastala le dva celovečerna igrana filma, tradicionalnejši Hyggyetek nekem! Lászla Mihályfyja in odločno antitradicionalni Ószi almanach Béle Tarra. V zadnjem letu svojega obstoja se je Társulás Filmstudió vrnil k svojim začetkom z dvema črno-belima filmoma, ki sta obravnavala občutljive družbene teme: s sijajnim Visszázamlalás Pála Erdossa in z vprašljivim Embriom (Embryok) neaktivnega veterana Pála Zsolnaya. V petih letih svojega obstoja se je ta filmski studio nedvomno poživljal na komercialni uspeh (velika napaka v teh časih, in to ne samo na Vzhodu) in se dotaknil različnih etičnih in političnih vprašanj, od izglubenosti mladih do razrednih konfliktov, od pomanjkanja organizacijskih sprememb v industriji do abortusa in preganjanja vernikov, čeprav seveda ni bil edini studio, ki je

opozarjal na tovrstne teme. Upajmo, da bo ponovno vstal iz svojega pepela, četudi pod drugim imenom in manj izpostavljen birokratskemu nadzoru.

Balász Béla Studio

Tej ugledni eksperimentalni šoli se je treba vsakokrat znova zahvaliti, saj tudi v suhih letih, kakršno je bilo zadnje, prav iz nje prihaja edini zanimivi debutant: Peter Timar, rojen leta 1950, že kakih deset let režiser in snemalec v tem studiju, sedaj pa avtor filma Egeszseges erotika (Zdrava erotika).

Med kratkometražnimi filmi, ki jih je predstavil Balasz Bela Studio, opozarjamo na Spomine nekega mesta (Emlek egy varosrol), v katerih Američan Peter Hutton fotografira številne zapuščene in mračne koticke Budimpešte, ki jo vidi kot mrtvo mesto; opozarjamo tudi na film In memoriam Peter Hajnocy Lille Matis in



Če je torej za film in fotografijo bistveno prav to „črno polje“, potem velja pripisati, da fotografija ni samo „svetlobni zapis“, kar je zajeto že v sami etimologiji besede, ampak predvsem „vojna“ s svetlobo. „Vojna“, ki se pri filmu prične v ohišju kamere, nadaljuje v laboratorijski obdelavi in konča v kinodvorani. Vse to pa zato, da bi se na četrti steni camere obscure (pri filmu ekrana montažne mize ali pa platna v kinodvorani) formiral dozdevek realnosti, za katerega je potrebno ogromno črnine in izjemno majhna količina svetlobe, ki pa jo usmerjajo, razporejajo in fiksirajo izredno natančni optični, mehanični in kemični postopki in mehanizmi. Le-ti večinoma ostajajo prikriti, saj je pri filmu izpostavljeno predvsem „oko“ kamere, ki je podvojeno z „očesom“ kinoprojektorja, da bi nam le-to pokazalo, kaj je kamera pravzaprav „videla“. To, kar kamera vidi, pa odreja drobna špranja (objektiv), ki predstavlja nekakšno materialno točko perspektive. Sistem perspektive pa ni strogo vezan le na vprašanje izdelovanja slik, ampak je vsrediščen v širše spremembe v organizaciji prostora oziroma sveta, ki so se pričele v renesansi. Nov režim slike, ki ga je formulirala *perspectiva artificialis* in z njo povezana camera obscura, je pravzaprav drugo ime za „naravno“ videnje in predvsem „naravno“ videnje renesančnega urbanega sveta. Prostorski „red“, ki ga reprezentira sistem perspektive, je tako sam red „racionalnega“ mesta, tako kot so ga oblikovali arhitekti petnajstega stoletja. Na notranji in zunanji strani camere obscure se namreč nahaja skoraj identičen geometrični univerzum, ki od renesanse naprej vlada še danes, in prav ta „interna korespondenca“ med redom renesančnega mesta in novim režimom slike je tista, ki podaja perspektivi razsežnost „naravnega“ videnja. Konceptija renesančnega prostora (predvsem mesta) pa ni utrdila svojega reda samo s camera obscuro, ampak se je preselila na področje gledališke scenografije in režije, da bi nenazadnje postala temeljna oporna točka fotografskega in filmskega iluzionizma.

Arhitektonsko-urbanistični red renesančnega mesta je tako skoraj identičen z režimom slike, ki ga je proizvedla camera obscura, toda če ju družijo „metafizika“ (sistem, logika), potem pa ju loči „fizika“ (realnost, materialnost). Drobna „špranja“ camere obscure je namreč tisti mejnik, ki loči zunanost in notranost, in hkrati tisti dejavnik, ki radikalno izključuje realnost, da bi na četrti steni (camere obscure, kinodvorane . . .) formiral dozdevek realnosti. Prostor renesančnega mesta oziroma kasneje ves profilmski prostor, preprosto, realnost, se skozi mehanično-optično-kemične procese, zajete v pojem „tehnika“ (fotografska, filmska . . .) predeluje v teater ali bolje, v spektakel, ki tudi v najbolj stiliziranih formah lahko funkcionira samo kot *dozdevek realnosti*.

Kamera kot na prvi pogled zgolj tehnični instrument je tako privilegirana ideološka naprava, ki znova in znova odpira vprašanja o razmerju med dozdevkom in realnostjo oziroma o statusu *dozdevka realnosti*, ki ga je teorija filma prepoznavala tako kot „čisti“ dozdevek kakor tudi kot realnost samo. Zdi pa se, da so najbolj plodna tista dialektična razmišljanja, ki pri avdio-vizualnih medijih problematizirajo dozdevek skozi realnost in obratno.

Silvan Furlan

Opombe

- ¹ Dominique Villan, *L'œil à la caméra*, Chaiers du cinéma Editions de l'Etoile, Paris, 1984
- ² Citirano v knjigi: Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, BFI/Macmillan Education Ltd, London, 1985
- ³ Noël Burch, „Porter ili ambivalentnost“, Filmske sveske, št. 2, Beograd, 1984
- ⁴ Noël Burch, „Šarl Bodler protiv doktora Frankenštajna“, Filmske sveske, št. 2, Beograd, 1984
- ⁵ Steve Neale, *Cinema and Technology*, op. cit.
- ⁶ Zdenko Vrdlovec, „Filmska kamera kot redukcija sveta“, neobjavljen rokopis.
- ⁷ Serge Daney, „O Saladorju“, Cahiers du cinéma, št. 222, Paris
- ⁸ Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, ŠKUC/Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1985
- ⁹ Andre Bazin, *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- ¹⁰ Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, op. cit.

KINEMATOGRAFSKA INSTITUCIJA

Področje, ki ga zajema pojem kinematografska institucija, je izjemno široko in hkrati več kot zapleteno. Obsega tri segmente — proizvodnja, distribucija in kinematografska mreža, ki se ne samo verižno prepletajo, ampak se mešajo in podaljšujejo še z raznimi propagandnimi mašinerijami, z mediji javnega informiranja, s področjem kritiško-teoretskega dela, z arhivsko in muzejsko dejavnostjo, z založništvom, z vzgojo in izobraževanjem in prav gotovo še s čem. Že ta opis več kot prepričljivo govori, da je kinematografska institucija kompleksen socialno-kulturni fenomen oziroma socialni dejavnik, ki ima še to specifiko, da je neprestano v neki notranji napetosti, dialektiki in dinamiki, saj v sebi zajema dve, marsikdaj in v marsičem nezdružljivi razsežnosti: umetnost in industrijo. Če je film umetnost, se je danes, ko ima film že skoraj stoletno zgodovino, bržčas nesmiselno spraševati, saj legitimitetnost filma kot umetnosti zagotavljajo številne stvaritve filmskih režiserjev (Eisenstein, Ford, Rossellini, Welles, Renoir . . .). Po drugi strani pa nas o tem, da je film zavezujoč in obvezujoč fenomen civilizacije dvajsetega stoletja, prepričuje tudi raven teorije in filozofije filma, ki še posebej v zadnjih desetletjih doživlja pravo ekspanzijo. Če je torej estetska in ideološka dimenzija filma v nekem smislu socializirana, pa se socialno-ekonomska razsežnost kinematografske institucije nahaja še v precejšnji senci. Širši kinematografski publiki so pogoji in sistemi filmske proizvodnje bolj ali manj neznani, prav tako pa tudi funkcioniranje distribucije in kinematografske mreže ter s tem povezan ves propagandni aparat. Treba pa je tudi reči, da je bilo doslej opravljenih zelo malo relevantnih študij o ekonomsko-socialnih dimenzijah kinematografske institucije, tako tistih, ki poganjajo najmodnejši skoraj tovarniški način filmske proizvodnje (hollywoodski studijski sistem), kakor onih, na katerih sloni bolj „rokodelski“ način produkcije (male producentske hiše, neodvisni producenti . . .).

Kajti kinematografija ni samo „mentalna mašinerija“ (kot temu pravi Christian Metz), torej le aparat za proizvodnjo pomenov in spektakelskih užitkov, ki implicirajo estetske strategije in psihične oziroma psiho-socialne procese, ampak je tudi industrija, bolje, kulturna industrija, ki poteka po natančno določenih ekonomskih determinantah. Če nadaljujemo z Metzovimi besedami, potem je kinematografska institucija tisto področje, kjer se v nekakšni medsebojni interakciji prepletata „politična“ in „libidinalna ekonomija“ — kinematografski užitek je tako slojevit proces, kjer se križata režima dveh različnih ekonomij.

V tem zapisu ne nameravamo podati kakšne celovite podobe kinematografske infrastrukture, ampak se bomo omejili le na predstavitev nekaterih vidikov, pri čemer bomo skušali vsaj nakazati razlike med funkcioniranjem ameriške in evropske kinematografske institucije. Očrtali bomo tudi tiste relacije med Evropo in Hollywoodom, ki so zdaj kazale Hollywood kot „obljubljeno deželo“, da bi ga drugič razkrile kot „grobarja“ evropskih režiserjev, vsaj tistih, ki so Hollywood izkusili kot producerski režim, ki — npr. po besedah Jeana Renoirja — krni, izničuje in hromi ustvarjalno svobodo, avtorski „touch“, lucidnost in za evropskega umetnika značilno senzibilnost.

Ameriška filmska industrija oziroma „kulturna industrija“, ki jo zajema še danes mitološko obarvana beseda **Hollywood** (v prostem prevodu „sveti gozd“) je prav gotovo najbolj izstopajoča kinematografska institucija v svetu. Mitološko barvo pa Hollywoodu ni zagotavljalo samo dejstvo, da se je ta filmska dejavnost kot konglomerat med umetnostjo in industrijo dogajala „tam daleč“, onstran luže (danes smo sicer priča poskusu „remake-a“ hollywoodskega studijskega sistema), ampak nemara še bolj masivno medijsko poveličevanje tega „svetega gozda“ ter sama reprezentacija Hollywooda v filmski fikciji. Vsa ta mašinerija je torej kovala ta „glamour“ Hollywooda, le malokdaj pa je prodirala v temne in mračne predele hollywoodskega „gozda“, in še takrat je škandale in tragične dogodke praviloma podredila ekonomskim računnicam. Treba je tudi dodati, da se je šele v zadnjem času pojavilo nekaj prodornejših socialno-ekonomskih analiz ameriške filmske industrije, kar na nek način potrjuje, da je filmska industrija (še posebej ameriška) več kot kompleksen in obenem kompliciran ekonomski, socialni in ideološki fenomen.

Tako kot za vse industrije, tudi za ameriško filmsko industrijo velja, da si je prvenstveno zastavila samo en cilj: ustvariti čim večji dobiček, in to na vseh treh ključnih področjih kinematografske dejavnosti — proizvodnja, distribucija in kinematografska mreža. V prvih desetletjih dvajsetega stoletja je ameriško filmsko industrijo še poganjala odprta in široka ekonomska konkurenca, tako kar zadeva proizvodnjo kot distribucijo in prikazovanje filmov, toda proti koncu dvajsetih let se je ameriška filmska industrija skoraj dosledno monopolizirala. In prav ta organizacijsko-ekonomski vidik je tisti, ki je odločilno prispeval k formiranju t. i. **hollywoodskega studijskega sistema**, ki ga je sestavljalo osem filmskih korporacij, ki so obvladovale vse tri funkcije, od proizvodnje, distribucije pa do kinematografske mreže, in to ne samo v ZDA, ampak skoraj po celem svetu. Ta oligarhična dimenzija ameriške filmske industrije, tako kar zadeva lastništvo kakor tudi kontrolo nad produkcijo, distribucijo in kinematografsko mrežo, predstavlja „bistvo“ hollywoodskega studijskega sistema, ki se je polno formiral v začetku tridesetih let in razpadel konec petdesetih let, v času t. i. „največje krize filma“, ki



jo je sprožil zlasti razvoj televizije kot nove forme popularne zabave. Omenjenih osem filmskih korporacij pa se deli na PET VELIKIH (Big Five), in sicer **Paramount**, **Metro-Goldwyn-Mayer** (najprej **Loew's Inc.**), **29th Century-Fox**, **Warner Bros.** in **Radio-Keith-Orpheum** ali skrajšano **RKO**, ki so vladale nad vsemi tremi segmenti kinematografske dejavnosti, ter na TRI MALE (Little Three) — **Universal** in **Columbia**, ki sta se ukvarjali s proizvodnjo in distribucijo, nista pa imeli lastne kinematografske mreže, in **United Artists** — specifična filmska korporacija, saj je skrbela le za distribucijo filmov neodvisnih producentov in je zelo kratko obdobje (tako kot **Universal**) kontrolirala manjšo mrežo kinodvoran.

Hollywoodski studijski sistem kot sinonim za skrajno monopolistično organizirano filmsko industrijo je bil sistem, ki je PETIM VELIKIM in TREM MALIM prinašal enormne dobičke in hkrati mehanizem, ki je blokiral potencialne konkurente. To vsekakor ne pomeni, da se v „zlatem veku“ hollywoodskega studijskega sistema niso pojavili tudi drugi producenti, kot so recimo **Disney**, **Monogram** in **Republic**, toda njihova moč in vloga v monopolizirani ameriški filmski industriji sta bili izredno omejeni. Toda, če je zanemarljiva njihova vloga v pogledu generalne delitve „moči in denarja“, pa je treba omeniti, da so ti marginalni producenti s svojo programsko usmeritvijo v marsičem obogatili „žanrsko bogastvo“ ameriške kinematografije, recimo, s produkcijo kratkih in celovečernih animiranih filmov, poceni vesternov in „črnih filmov“ (film-noir) oziroma t. i. B-filmov.

V času razcveta hollywoodskega studijskega sistema je visoko predračunske oziroma A-filme producirala skoraj izključno družina PETIH VELIKIH, kar je s filmi **Universal** in **Columbia** predstavljalo tri četrtine celoletne produkcije ameriške filmske industrije. Kontrola nad distribucijo in kinematografsko mrežo s strani osmih filmskih korporacij pa je onemogočala, da bi se filmi marginalnih producentov — razen izjemoma — pojavljali na platnih urbanih in elitnih velemestnih kinodvoran. Zanje je bil rezerviran prostor v predmestnih dvorinah, predvsem pa v ruralnih predelih Amerike, prav tako pa je producentom, kot so bili **Monogram** in drugi, le malokdaj uspel, da bi se plasirali na svetovno tržišče. Distribucijske agencije — razpršene v več kot tridesetih največjih ameriških mestih in skoraj po vseh državah sveta — so posredovale licence in učinkovito zalagale filmsko tržišče, tržišče, ki ga je torej v nacionalnem in internacionalnem pogledu obvladovala PETORICA VELIKIH in TROJICA MALIH. Edino večje filmsko tržišče, ki ga v tistih letih ameriška kinematografija ni zavzela, je bila Sovjetska zveza.

In prav kinematografska mreža je tisti vidik ameriške filmske industrije, ki je omogočal, da je PET VELIKIH delovalo kot zaročniška enota, kjer je vsak drug drugega štetil in na ta način onemogočal, da bi se v njihove filmske mreže vrnil kakšen konkurent. V času studijskega obdobja so bili namreč odnosi med PETERICO podobni neprestano prepirajočih se družinskih članov, ki prav zato tvorijo še toliko bolj trdno povezano družino. To družino pa so razen predsednikov korporacij, studijskih „bossov“ in producentov s posebnimi pooblastili (tako finančnimi kot umetniškimi) sestavljale še filmske zvezde kot privilegirani filmski „objekti“, tehnični mojstri in ne nazadnje scenaristi in režiserji, ki so skrbeli za utrjevanje žanrskih pravil, pa tudi za kreativno rušenje in inovativno regeneriranje letih.

V primeru PETIH VELIKIH se je proizvodni proces večinoma pričel z odločitvijo „vrha“ korporacije o tem, kakšen bo obseg produkcije v naslednjem letu. Pri tem je odločilno vlogo igralo poslovanje v preteklem letu, uspehi posameznih filmov oziroma žanrov, popularnost izbranih filmskih zvezd ipd. Nadaljnja odločitev je določila predračune za določeno količino A-filmov, B-filmov in drugih manjših filmskih projektov. Ko je bil izdelan okvirni načrt produkcije, ki ga je postavil predsednik korporacije in njegov strokovni štab v New Yorku, je bila vodstvu korporacije v Hollywoodu prepuščena relativna svoboda, vsaj kar zadeva način produkcije dražjih in manj dražjih projektov. Da pa bi proizvodnja filmov potekala čimbolj učinkovito, pri tem pa vseeno prinašala „nove in drugačne proizvode“, so studiji v Hollywoodu organizirali delo na „tovarniški“ način, in sicer tako, da so posamezne faze v proizvodnem procesu opravljali za to specializirani kadri. Studio v Hollywoodu je vodil šef, ki je kontroliral in koordiniral delo izvršnih producentov. Njihova naloga je bila, da so organizirali pisanje scenarija, snemanje in montažo posameznega filma, vse to pa po vnaprej natančno določenih finančnih shemah. Več kot jasno je, da je imel producent v okviru takšne organizacije dela izjemno moč in oblast. To je bil tip producenta, ki si je v omenjenem načinu proizvodnje le malokdaj belil glavo s kakšno „svobodo umetniškega ustvarjanja“, avtorskimi intencijami in čem podobnim. V filmski ekipi so imele neko posebno vlogo le najbolj popularne filmske zvezde, saj so hollywoodski studiji večinoma le z njimi sklepali večletne pogodbe, ker so bili slavni igralci in igralkе velikokrat že dovoljšnja garancija za finančni uspeh posameznega filma. To so bili časi, ko se je govorilo le o filmu Grete Garbo, Garryja Cooperja, Marlen Dietrich, Johna Wayneja itn., in so bila imena režiserjev, kot so Rouben Mamoulian, Frank Capra, Joseph von Sternberg, John Ford in drugi samo napisi v špiči filma.

Na kratko opisane značilnosti funkcioniranja hollywoodskega studijskega sistema zgovorno pričajo, da je bila to tako brezhibna, zaključena in monopolistična organizacija, ki so jo lahko ogrožale samo zunanje sile. V času vladavine PETIH VELIKIH in TREH MALIH v ameriški filmski industriji so bili trije „šoki“, ki so omajali „despotizem“ filmskih korporacij, da bi zadnji celo zaključil „zlati vek“ hollywoodskega studijskega sistema. To je bila najprej ekonomska kriza (Great Depression), ki je v začetku tridesetih let zajela Ameriko oziroma cel svet, se pravi v času, ko so se filmske korporacije pravzaprav šele dokončno formirale. Osip kinematografske publike je povzročil, da se je prihodek studijev zmanjšal za več kot četrtino, toda filmska industrija si je z racionalizacijo, poslovnostjo in novimi programskimi prijemi kaj kmalu opomogla.

Drugi „šok“ za hollywoodski studijski sistem je bila druga svetovna vojna, to pa predvsem zaradi izgube ogromnega prostora na svetovnem filmskem tržišču. Z nacistično in fašistično okupacijo je ameriška industrija izgubila skoraj celotno evropsko tržišče, odvzeta ji je bila kinematografska mreža na Daljnem vzhodu, kar je pomenilo, da se je prihodek iz tujine zmanjšal skoraj za polovico. Tako je vojna opravila tisto, kar ni prej niti kasneje zmogla kakšna filmska ali druga sila — skoraj povsem

je ohromila ameriško distribucijo na svetovnem tržišču. Toda Hollywood se je ponovno znašel in je v tem kriznem času svojo profitarstvo pozornost preusmeril v Srednjo in Latinsko Ameriko. Treba pa je tudi pripisati, da se je prav v vojnih letih izjemno povečal kinematografski obisk v samih Združenih državah Amerike in da so to morda prav najbolj plodna hollywoodska leta, saj je to čas, ko se je formirala fascinantna serija „črnih filmov“ (film-noir).

Tretji „šok“, ki se je sicer pričel že leta 1938, pa je bil „usoden“ za funkcioniranje hollywoodskega studijskega sistema. Že administracija predsednika Franklina Roosevelta je namreč sprožila anti-trustovsko bitko proti vodilnim filmskim korporacijam. Toda v tem pogledu ni bila kaj posebej uspešna, tako da je vlada šele leta 1944 obnovila postopek, ki je zahteval prekinitev nadvlade in kontrole kinematografske mreže s strani PETIH VELIKIH. To zahtevo pa je sprejelo Vrhovno sodišče ZDA 25. julija 1949, in to je tudi prelomnica, ki označuje konec studijske ere oziroma določenega načina funkcioniranja ameriške filmske industrije, ki ga filmski zgodovinarji označujejo kot srčiko hollywoodskega studijskega sistema.

Med posameznimi hollywoodskimi studiji so bile prav gotovo razlike, vendar to ni dovolj šen argument, da bi prepoznavali kakšno „avtorstvo“ posameznih studijev. To so bile velike korporacije, ki so skušale proizvajati čimbolj zanimive in žanrsko različne filme, pri čemer je bil „zadnji“ in „bistveni“ cilj profit. Prav zato so se posamezni studiji pridrževali vsaj deloma različnih proizvodnih in poslovnih strategij, toda v končni fazi so se podrejali za vse enaki sistemski triadi: proizvodnja — distribucija — kinematografska mreža.

Za **Paramount** velja, da je v „zlatem veku“ hollywoodskega studijskega sistema zaslužil največ denarja, med drugim zato, ker je imel pod kontrolo največ kinodvoran, ker je bil pod vodstvom Barneya Balana tehnološko najbolj progresivna filmska korporacija in ker je k filmu zvalil popularne zvezde drugih ameriških medijev, predvsem radia in vaudevilla (npr. Boba Hopea in Binga Crosbyja).

Metro-Goldwyn-Mayerju je pripeta nalepka najbolj „elegantnega studija“, predvsem zaradi stila, ki ga je filmom narekoval producent-supervizor Irving Thalberg, imenovan „čudežni fant“. Toda dobička ni toliko prinašal stil filmov, kot pa njihova žanrska pisanost, ki je bila velikokrat povezana s tveganji. Uspeh je zagotavljala tudi široka plejada filmskih zvezd: Clark Gable, Spencer Tracy, Mickey Rooney, Greer Garson, Esther Williams, Van Johnson itn.

20th Century Fox so vodili izkušeni šefi in producenti, med njimi Joseph Schenck, Sidney Kent, Spyros Skouras, Darryl F. Zanuck. Prav zato je ta studio v času hollywoodskega studijskega sistema dominiral na lestvici najbolj popularnih filmskih zvezd, še posebej v tridesetih letih, saj so bile z njim pogodbeno vezane Shirley Temple, Sonia Henie, Alice Faye, Jane Withers itn. Studio je imel tudi vodilno vlogo v proizvodnji barvnih spektaklov, še posebej glasbenih komedij z Betty Grable, ki je prav gotovo najpomembnejša ženska zvezda studijske ere, vsaj kar zadeva ekonomski vidik.

Warner Bros izstopa predvsem kot studio, ki se je ukvarjal s kontroverznimi temami, tako da ga nekateri označujejo celo kot korporacijo „delavskega razreda“. Danes velja kot najbolj zanimiv studij med PETIMI VELIKIMI, predvsem zaradi obravnavanja občutljivih socialnih tem in fascinantne žanrske produkcije (kriminalke, vojni filmi . . .). Že osrednji moški zvezdi studia povesta dovolj: Humphrey Bogart in James Cagney.

Ostale štiri korporacije — **RKO, Universal, Columbia in United Artists** — se še zdaleč niso približale tistim ogromnim profitom, ki sta jih ustvarjala predvsem **Paramount in Metro-Goldwyn-Mayer**. Nespodbitno je, da je **RKO** proizvedel najbolj izstopajoče hollywoodske filme (omenimo samo Wellesov film *Državljan Kane*), toda prestopano je imel težave z distribucijo filmov, saj je kontroliral majhno mrežo kinodvoran. Značilno za **RKO** je tudi, da je prestopano menjaval izvršne producente, ki so imeli vsak svoj pristop, in tako studio ni uspel formirati trajnejše producentске linije. V tem pogledu je bila uspešna predvsem dolgoročna zveza z neodvisnima producentoma, kot sta bila Walt Disney in Samuel Goldwyn.

Universal je večinoma posloval na robu finančnega poloma. Uspešen je bil le v času druge svetovne vojne, predvsem na račun popularnosti Abbotta in Costella. Specifika **Universala** je bila proizvodnja horror filmov (grozljivk).

Za producentsko uspešnost **Columbie** sta zaslužna brata Cohn, Jack Cohn, t. i. „nevidni brat“, je skrbel, da so se filmi vrteli v najboljših kinodvoranah (kot smo že zapisali **Universal in Columbia** nista posedovala kinematografske mreže, ampak sta se ukvarjala le s proizvodnjo in distribucijo). Harry Cohn pa velja kot primer grobega, cigaro kadečega filmskega mogotca, ki pa je zelo uspešno vodil **Columbijino** produkcijo. Priznava se mu izjemna producentška spretnost, saj je večinoma naredil več kot je bilo mogoče, še posebej ob dejstvu, da je **Columbia** imela samo eno resnično filmsko zvezdo — Rito Hayworth.

Če ponovimo, potem je prav korporacija med proizvodnjo, distribucijo in kinematografsko mrežo tista dimenzija, ki je omogočala, da je PET VELIKIH in TRIJE MALI dvajset let dominiralo v ameriški in posredno tudi svetovni kinematografski infrastrukturi. S takšnim sistemom so lahko preživeli svetovno vojno, ekonomsko krizo, desetletni anti-trustovski pritisk, formiranje sindikatov in izjemno hiter razvoj tehnologije. In prav omenjene filmske korporacije so tiste, ki so v temeljih definirale ameriški film, njegove ne samo ekonomske, ampak tudi ideološke in estetske razsežnosti. Hkrati pa je hollywoodski studijski sistem tudi tisti faktor, ki zgodovino ameriške kinematografije deli — v grobem — na tri obdobja: prvo, ki sega od začetkov filmskega spektakla pa do formiranja industrije in je zmožna ustvariti večmilijonski dolarski profit, drugo, ki ga zgodovinarji imenujejo „hollywoodski studijski sistem“ in sega od leta 1930 do leta 1949 ali, bolje, od konca dvajsetih pa do začetka petdesetih let, in tretje, ki traja še danes, ko je vloga neodvisnih producentov veliko večja kot je bila nekoč, pa čeprav se ponovno formirajo filmske korporacije po zgledu klasičnih hollywoodskih studijev (imenujmo samo **Canon Group**).

Józsefa Gadjarda, ki s pomočjo fotografij, pisem in osebnih predmetov, ohranjenih v delovni sobi, rekonstruira življenje pisatelja, ki je naredil samomor.

Če se na žalost še spominjate filma Zabava (La Boum), v katerem je debutirala teenagerka Sophie Marceau, boste številne prvine te svetovne uspešnice prepoznali v Ljubezni do prve krvi (Szerelem első vérig) Györgyja Dobraya in Petra Horvátha. Toda čeprav je glasba skoraj ista in je svet mladih opisán s podobno neumnostjo, ne gre podcenjevati svetlolase protagoniste Mariann Szilagy, ki bolj spominja na Mylène Demongeot v najboljših letih kot na bebavo Sophie Marceau. Prijetno se je zazibati v njene ljubezenske zaletavosti in čustvene preobrate, kljub konvencionalnosti konteksta. Dementia praecox. Dva intelektualna in pesimistična režiserja, Petér Gothár in János Xantus, sta odkrila „dementni“ humor (ki izvira bolj iz Hollywooda kot iz evropskih nadrealističnih in absurdističnih vzorov). Lotila sta se ga s psevdo-stilom, v katerega očitno ne verjame meta preveč. V svojem tretjem filmu Idő van (Čas je) je Gothár priredil verjetno nepriredljiv roman Petra Esterházyja, ki pripoveduje o ne navadnih počitnicah meščanskega para v nekakšnem zakletem gradu, kjer sta izpostavljena preganjanjem in pastem. Odlični igralce Mark Zala (še eden, ki je pred kratkim naredil samomor) se sooča s halucinantno ženo, ki ji na obrazu raste ogromna dlaka, s črno z bujnimi oblinami, ki ga hoče zapeljati v javnem uradu, s kafkovsko bolnišnico. Pesem, od katere je film prevzel naslov, nam večkrat pojasni, da „je čas“ narediti nekaj dobrega za generacijo štiridesetletnikov, da „je čas“ osmisлити svoje življenje, da „je čas“ opustiti razočaranja in konkretizirati upe... Lepe pesniške fraze, ki v pripovedovani zgodbi nimajo skoraj nika kršne dramske ali komične potrditve. Bedni vizualni triki, na primer povsem neustrezni koloristični zasuki in paradije reklamnih spotov, še poudarjajo idejno revščino avtorja, ki smo ga imeli doslej zelo radi.

Pri Jánosu Xantosu, ki je debutiral pred dvema letoma z odlično glasbeno dramo Eskzmikó asszony fázik (Eskima zebe), niti zdaleč ne prepoznamo več njegovega sloga v skrajno revnem filmu Hülyeség nem akadály (Za ne-idiote prepovedano). Kot poveljevanje norosti in nemarnosti je to grozljivo zatežen film brez vsakršnega humora. Vsi njegovi gagi so blede in že videni in iz tega poloma se ne rešijo niti igralci, ki so bili drugod sicer dobri (Andor Lukács v vlogi odvetnika, ki občasno nori, in Jadwiga Jankowska kot njegova nesrečna žena.

Dorottya, Juli in druge

Tudi kar se igralk tiče, je bilo minulo leto bolj klavirno. Božanska Dorottya Udvaros je nastopila le v razmeroma nepomembni vlogi pop pevke v Veliki generaciji (A Nagy generáció) Ferenc Andrása, v katerem so prevladovali moški. Vendar pa smo jo lahko občudovali v vlogi obupane Natalje Ivanóvne v Treh sestrah A.P. Cehova na odru gledališča Katona József (od koder prihaja in v katerem nastopa 90 odstotkov filmskih zvezd). Tudi v živo se lahko prepričamo o ekstrovertnem temperamentu in privlačnosti te sijajne igralk (madžarske Lee Massari). Ob njej je v vlogi Maše nastopila nič manj zapeljiva in vznemirljiva Juli Basti (družica Petra Gothárja), ki pa je v filmu Géze Bereményija A tanítványok (Učenci) dobila le strasno vlogo oblažirane grofice (le eno leto po filmu Rdeča grofica). Kot največji „obet“ sezone nam kaže neprofesionalna začelnica Renata Szatler, bujna in pohotna seksualna atrakcija (spominja na Sereno Grandi, ki jo je z izjemnim uspehom lansirala Tinto Brass v Mirandi), ki je s svojimi izživalnimi pogledi in strastnimi objemi z električno napetostjo nabila odličnega Prebijalca zidov (Falfúró) Györgyja Szomjása.

Erotizem

Szomjás je za svoj film našel navdih v resničnem družabnem skandalu, v odkritju, da si je skupina mladih mater med porodniškim dopustom organizirala neuraden, toda skrajno učinkovit bordel „lepotic dneva“, da bi si tako

povečali družinski proračun. Erotika napredaj, orgije ob pivu in nemških pornografskih video kasetah, vse pa umeščeno v alienacijski kontekst ogromnega stanovanjskega bloka. Prav zaradi labirintske in utesnjujoče strukture tega termitnjaka postane vojerizem „prebijalca zidov“ paradoksalen, kakor je paradoksalna tudi njegova osvojitve pohotne sosedice, ki živi dvojno življenje. Očitno je, da Szomjás dela tisoč milj daleč od samozadostnega zahodnega soft-core filma, saj z jedko ironijo analizira simpatično deviantne seksualne navade.

Največ uspeha je pri občinstvu budišeptanskega festivala požela Zdrava erotika (Egészég erotikája), prvenec Petra Timarja. Gre za vulgarno, vse prej kot „erotično“ farso, ki že s svojim naslovom zbode uradno birokratsko terminologijo: „zdrava erotika“ je največ, kar smeta film in televizija pokazati s področja spolnosti. Vse osebe v filmu govorijo v jeziku skrajšav in kratic, ki ga podpirajo upravni odbori in predstavniki oblasti. Zgodba je postavljena v majhno tovarno lesenih zabojčkov, v kateri delajo same ženske. Direktor tovarne se poveže z nesposobnim gasilcem in z betežnim predsednikom ter montira interni televizijski sistem, prek katerega si ogleduje delavke, ko se v slačilnici preoblačijo. Vojeuristične seanse organizira tudi za upravnike drugih tovarn in jim zategadelj uspejo prodati zabojčke in povečati proizvodnjo. Toda delavke odkrijejo prevaro in se na koncu maščujejo tako, da za-

predne družbene vede in ga vojna odnese), temveč zaradi povsem nepotrebnih flash-forwards v sedanost. Avtor ustvarja predvsem zmedo, ko v vlogi protagonistovega sina uporabi istega igralca, ki je upodobil očeta štirideset let prej. Izjemna interpretacijska prepričljivost Károlyja Eperjesa v obeh filmih ter v dvojni vlogi v drugem nas spomni, kako se igralec lahko brez maske postara ali pomladi (a la De Niro).

Károly

Prav gotovo je najboljši — poleg tega, da je največkrat angažiran — igralec svoje generacije (mlajši od trideset let). Ima masko mladega Depardieuja in predrznost mladega Branda. Samozavesten tako na ekranu kot izven njega (pripovedoval mi je, kako se je prelevil v pohabljenca v odlični vlogi v filmu Filadelfijska atrakcija, ko je več mesecev nosil protezo, ki mu je ohromila eno nogo), je Károly Eperjes prava „pošast“ povzpetništva in podlosti v Prekrižanem računu (Viszaszámlálás) Pála Erdossa. Mali podjetnik si kupi tovarnjak in gara kot pes vse do onemoglosti in paralize: igralec se popolnoma poistoveti z likom, tako da čuti mo znoj in nevroze, ki ga obsedajo. V Veliki generaciji Eperjes ob Györgyju Cserhalmiju, si najjem igralcu iz Jancsovih filmov (najodličnejšem predstavniku prejšnje generacije), nenehno izziva starejšega kolega v kazanovskem spopadu igranja nad besedilom.



Zdrava erotika, režija Peter Timar

netijo požar, ki vse uniči. Ne le konec, ampak tudi antiavtoritativni ton zelo spominja na Formanov film Gori, gasilci! (Au feu, les pompiers, 1968). Timar dela s preveč trdo roko in vse filmske like zreducira na okorne marionete (film bodo, kot kaže, dali na hladno in ga ne bodo predvajali iz bojazni pred kdove kakšnimi aklamacijami občinstva).

Včeraj in danes

O spopadu med preteklostjo in sedanostjo govorita dva filma, za katerega je scenarij napisal nadarjeni Géza Bereményi, A nagy generáció Ferenc Andrása in A tanítványok, s katerim je sam Bereményi debutiral kot režiser. Andrásov film nam kaže skupino mladih, brezskrbnih prijateljev, ki so v šestdesetih letih polni iluzij in energije. Prolog je kratak: čez približno dvajset let znova srečamo iste osebe, poražene in zagrenjene; eden se vrne iz ZDA in se pretvarja, da je bogat in uspešen, drugi je brezskrupulozen povzpelnik, naslednji pa se je čisto zapustil. „Velika generacija“ (kot je hotel nerodno pokazati tudi Gothárjev film) ni naredila nič pomembnega. Ta bridki in prepričljivi film ima le to pomanjkljivost, da sta András in Bereményi vanj vpletla nekaj nepomembnih stranskih epizod (iskanje skrivnostnega odkritelja formule, kako dobiti gigantske sadeže). Popolnoma brez ritma je film A tanítványok, ne toliko zaradi preobila obravnavanega gradiva (trideseta leta na Madžarskem, prihod nacistov, znanstvenik, ki ustanovi institut za na-

Misticizem

Nič slabega ni divinizarati človeka, če to pripomore k nastajanju dobrih filmov... Žal pa je v zadnjih delih Zsolta Kezdi-Kovácsa in Pála Zolnaya ravno obratno. Kezdi-Kovács v Odsotnem (A rejtőzkodo) vzporeja spoznanje Boga z letom na deltaplanu (sic!). Gre za smešno pripoved o mladeniču, ki ga je zapustila zaročenka in gre zato strmoglavit s svojim letalom, vendar preživi in skuša sublimirati Eros z dobesednim približevanjem Bogu. Teološko monologijo in drobnjakarske obtožbe meščanskega materializma spremenijo film v versko propagando, ki je tako bedasta, da doseže ravno nasproten učinek.

Pál Zolnay v filmu Embryok obravnava temo abortusa, ne da bi se opredelil niti za niti proti, toda nedolžna preproščina posnetkov in angelska igra bledične Erzsébet Gaál v vlogi oklevajoče zdravnice skušata vnesti v dramo nadčloveško avreolo. Elemér Ragalyi, izvrstni snemalec, gradi na bližnjih planih belega na belem, ki jemljejo dih in hkrati izničijo nekatere režiserjeve ideološke ambicije.

Novi zakon

Reforma državnih kinematografskih struktur in zlasti, kot kaže, podvojena obdavčitev sektorja, madžarske cineaste spravljata iz tira. Upravičeno se bojijo, da bo vedno težje delati filme za majhen denar in eksperimentalna de-

la, medtem ko bodo moralne in konvencionalne produkcije deležne podpore. Zato jim svetujemo, naj ne pišejo protestnih pisem in organizirajo protestnih akcij, ampak naj, če je mogoče, na to temo posnamejo kolektiven film. Z združitvijo njihovih talentov bomo lahko dobili izjemno konstruktiven dokument.

Zasebna lastnina

Nedavno je prišlo na Madžarskem do liberalizacije, ki omogoča državljanom, da si s samostojnim delom ustvarjajo dohodek. Pozitivne in spodbudne rezultate tega vidimo v Szjomasovem filmu *Falfuro*, negativne in nespodbudne pa v Erdossovem *Visszaszamlalasu*. Ko protagonist Szjomasovega filma kupi električni sveder, da bi sam vrtal luknje, postane konkurenčen drugemu vrtalcu in se mora posluževati trikov (samoreklama, seksualna privlačnost), da bi lahko nadaljeval s svojim početjem. Tovornjakar v Erdossovem filmu je pohlepen (njegova žena razprostira bankovce in se jim klanja kot ZaSu Pitts v *Pohlepu*) in se pusti maksimalno izkoriščati nekemu črnoborzičancu. Vesele self-made prostitutke iz *Falfura* v svojem delu v bistvu uveljavljajo modra podjetniška načela. Bogata lastnica snobovskih butikov v filmu *Kezdi-Kovacs* dobesedno ne ve, kaj bi počela z vsem svojim denarjem. V Veliki generaciji tudi srečamo postarano lastnico butika, ki skuša z zabavo premagati brezdelje. Moj prijazni prevajalec je zatrjeval, da primer tovornjakarja, ki brez oddiha dela dan in noč, zares ustreza resničnosti, ker ga je prevzel čar „filozofskega“ načela o možnosti, da služi sam zase. Končno ali prepozno?

P.S.

Nekatere tu objavljene informacije so vzete iz zadnjih izdaj letopisa „Filmevkönyv“, ki ga izdaja Magyar Filmintezet (Budakeszi 51/b, 1021 Budapest); to je nepogrešljiv ilustrirani vodič s približno tristo stranmi, ki prinaša ogromno ekonomskih in kulturnih informacij o filmski in televizijski produkciji, tržišču, uvozu in izvozu, novih avtorjih, festivalih, studijih za proizvodnjo celovečernih in kratkih filmov, itd.



Velika generacija, režija Ferenc Andras

Lorenzo Codelli

festivali

Fest 86

Drobtine in pogače

Tarnanje nad vsakoletnim festivalom najboljših filmov v Beogradu se spreminja v dolgočasno novinarsko-kritično klobasanje, ki izvire svoje „kompetentnosti“ venomer išče nekje zunaj, nekje v zgodovini, ko je bil FEST še vreden, ko je gostil goste, ko je imel več programov itd.

Logiko tarnanja bi lahko obrnili tudi na glavo in dobili sliko „uspešnega ne-festivala“: načelno gre za pregled smetane filmskih del v preteklem letu, za zagotovilo, da so filmi svojo vrednost dokazali že kje drugje in zato v ospredju ni ocenjevanje ter merjenje filmov, temveč užitek pregledovanja, nekaka kataloška inventura, užitek soočanja s celostno podobo svetovne produkcije, ki je merljiva s podobami iz prejšnjih let. Bolj kot primerjanje festovskih filmov med seboj vpliva zgodovinska retrospektiva, krepitev „užitnega“ filmskega spomina. Ta užitek je hkrati proizvod nemožnosti potovanja na svetovne filmske festivale za mnoge od nas.

Če bi hoteli za vsako ceno še izbrskati razloge za dober ne-festival, potem bi morali omeniti njegovo socializatorsko funkcijo, pa vzpostavitev ločnice film-ljudska zabava — film-umetnost (mnogi obiskovalci FEST med letom niti enkrat ne zaidejo v „normalne kinemato-

grafe“), pa njegovo kontinuirano spodbujanje socialističnega interncionalizma (tako po številu filmov iz socialističnih držav, predvsem iz ZSSR, kot po gostih iz taistih krajev), ki mora ravno „na polju kulture“ popravljati tisto, kar je zamudil in pozabil „na polju politike“. In tako naprej.

Pa ostanimo pri drobtinah, ki so izpadle tako iz poročanj s festivalov kot iz katalogov domačih distributerjev.

Marguerite Duras je na osnovi svojega romana *Ernesto* posnela film *Les Enfants* (Otroci), točneje rečeno, njen je scenarij, režija pa je skupinsko delo nje in sodelavcev — Jean Marc Turine, Jean Mascoli in Yann Andrea. V filmu je osnova govor, zato je izgovorjeno za lingvista lepa možnost za celo vrsto analitičnih izpeljav in paradoksov. Začelo bi se na začetku: Ernesto (star sicer 37 let) se odloči, da ne bo več hodil v šolo, ker se tam ne nauči ničesar novega, oziroma, „že vse ve“. Reakcija matere je „histerična“, očetova reakcija pa toliko bolj zanimiva: že dobro, da nočeš v šolo, vendar, kako si se upal to tudi izgovoriti (oče zagovarja: nič ne bi imel proti, če bi namesto v šolo zavil v slaščičarno ali pa se potikal po ulicah, vendar javno izreči, da „nočeš v šolo, ker že vse veš“, prebija vse določene meje).

Končalo pa bi se na koncu: po uspešni Ernestovi karieri čudežnega otroka — v ZDA je na hitro opravil doktorat — novinar njega in sorodnike sprašuje po „mističnih besedah“, ko se je Ernesto odločil, da ne bo več hodil v šolo. Nihče — niti Ernesto sam ne — mu jih ne more točno rekonstruirati v smislu: vse izrečeno je že tudi pozabljeno, vendar vseeno konstitutivno za razvoj diskurza. Diskurz je brez začetka oziroma temelji v nedefiniranem, neobnovljenem, skratka „mitičnem“.

Po drugi strani pa je Ernestova pozicija podobna poziciji Gardnerja v filmu *Dobrodošli mister Chance*. Vsak naslovnik si Ernestove besede razlaga drugače, v njegovih besedah vidi metafore.

Interpretacija v najbolj banalnih stavkih vidi skrivnosti, vsaka beseda je šifra, prikrivanje nečesa drugega.

Otroci so oblika novega romana, veliko bolj „efektni“ so v svoji diskurzivni podobi romana, novele, radijske drame, kot pa na filmu. Statični in dolgi kadri — osebe sedijo za mizo in govorijo — so še najbolj podobni pregledovanju družinskih diapozitivov. Razlika je le v tem, da je komentar že znotraj in ne prihaja od zunaj. Veliko manj statičen — pa čeprav po uporabi „filmskih elementov“ zaostaja za *Otroci* — je

zanimiv film-eksperiment **Roberta Altmana**, **Secret Honor** (Skrivna čast). Nastop samo ene osebe, Richarda Nixon — igra ga Philip Baker Hall — ki razkriva in odkriva ozadje najdemokratskejših oblasti na svetu, ko predsednika kot žrtveno jagnje drži v rokah vsemogočnega administracija (ob prevzemu oblasti mora podpisati skrivnostni dokument o lojalnosti do nje) in mu ne dopušča nobenih „svobod“, ter v tej luči afera Watergate ni propad Nixon, ampak njegovo maščevanje administraciji, maščevanje nevzdržni poziciji pohlevnega psička, edini način, da se je rešil njenih krempljev, skratka, ta pripoved bi lahko bila skrajno dolgočasna v svoji formi dramskega monologa. Posebej še zato, ker se film toga drži trojne enotnosti grških tragedij. Vendar, Altman samo z dvema elementoma preseže nastavljen monotono: s kasetefonom, na katerega Nixon snema svoj govor, in z video kamero s televizijskimi monitorji, v katerih se ogleduje, komunicira s samim seboj, publiko, drugimi objekti v prostoru. Ta dva oziroma trije medijski elementi tako razbijajo odrsko statičnost, da gledalec pozabi na manko montaže (v času, prostoru in znotraj pripovedi).

Je pa zato toliko bolj negiben **Jerzy Skolimowski** s filmom **The Lightship** (Ladja svetilnik), katerega zadnji film smo pri nas videli pred malo manj kot desetimi leti (**The Shout** — Krik). Dogajanje na omejenem, zaprtem prostoru — na ladji svetilniku, kamor se zatečejo trije kriminalci in terorizirajo „posadko“ s kapitanom Millerjem na čelu — sledi dvojni, paradoksalni vlogi ladje svetilnika: po eni strani kazipot za preostale ladje, torej nek njihov vodnik, presežek, element, ki jih drži skupaj, po drugi pa „ladja“, ki po svoji „definiciji“ mora pluti. Gospodar ladje Miller, ki v času novega gospodstva treh kriminalcev ostaja kapitan le še po imenu, se dodobra zaveda pozicije ladje in stopi v akcijo šele v trenutku, ko skuša posadka premakniti ladjo in s tem vse ostale ladje spraviti v nevarnost. Akcija je z njegove strani ves čas blokirana s travmatično preteklostjo — poveljevanje mrtvi ladji je degradacija — ko je zatajil v drugi svetovni vojni, čeprav sam greh iz preteklosti ni točno definiran. Kakor je „upor“ nenehno v zraku, tako je v nevarnosti „obstoj“ vseh drugih elementov — ladij, katerim je ta smernik. Karkoli bo Miller izbral — maltretiranje gospodarjev ali pa upor, vedno bo izbral napak: edina rešitev je „približna ponovitev travmatičnega dogodka“, in to se seveda v amerškem filmu mora zgoditi. V čakanju reprize pa morbidnost nastale nove situacije uniči gledalca, spremeni ga v **Lightship**.

V povsem nekaj drugega pa spremeni gledalca film **Paula Schraderja** **Mishima**. Spremeni ga v zjalo, ki fascinirano spremlja biografijo japonskega kontraverznega pisca Mishime. Spremljanje je ritualno, začenši z obredom jutranjega oblačenja vojaške uniforme 25. novembra 1970, ko Mishima „nemočen uprizori“ javni harakiri. Življenje norega japonskega junaka gledamo skozi tri optike: črno-belo optiko nizanja faktografskih podatkov iz življenja, stilizirano optiko „uprizoritve“ njegovih literarnih del in realistično-naturalistično optiko zadnjega dejanja, samomora. Življenje je razdeljeno na štiri poglavja, katerim ustrezajo štiri dela.

1. beauty — „The Golden Pavillion“,
2. art — „Koyo's House“,
3. action — „Runaway Horse“ in
4. the harmony of pen and sword — „film Mishima“.

To je zgodovinski razvoj pisatelja, kreiranje umetnikove filozofije, ki mora biti dosledno izpeljana. Harmonija peresa in meča je zadnja stopnja v filozofiji, za njo ni ničesar več, le mrtvo umetnikovo telo. Smrt za nič, smrt za idejo je simbolno dejanje, ki pa potrebuje žrtev, pa čeprav je cesar — Mishima se žrtvuje v imenu cesarja — le še simbolno vpet v japonsko družbo. Mishima se žrtvuje za simbol, ime, telo vzhodnega despota, ki nima več realne moči in vsebine, je le prazna figura. Smrt bo zapolnila to praznino. (Genialne so zaključne sekvence, ko Mishima po zajetju generala Maschite govori zbranim vojakom o „pomenu in vlogi cesarja ter predanosti njemu“, vojaki pa ga izživljajo ali pa ga ne poslušajo).

Mesto cesarja je ves čas prazno in zatorej vir posmeha: Mishima je solidaren z revolucionar-

nimi študenti leta '68, vendar od njih zahteva boj v „imenu cesarja“ in je zato izžvižgan. Logičen prehod s peresa na meč ima korenine prav v odsotnosti novega: potrebno se je boriti za staro, za ime in mesto cesarja, za točko, ki drži skupaj sistem, družbo, obvarovati družbo razkroja. Novo je v starem, revolucija je v oživitvi despota, vzhodnjakega gospodarja, konstituta družbenega reda. In končno: harakiri je stara zadeva. Pogače, ki niso bile na festovski mizi so številne, zdaj sicer že malce zastarele in pozabljene, a vseeno vredne gostije najboljših filmov sveta.

Dream Lover Alana J. Pakule je letošnji zmagovalček festivala znanstveno-fantastičnih filmov v Avoriazu. Glavna junakinja Katherine se ves čas ozira nazaj, v izgubljeno preteklost materine ljubezni, ki umre pijana v čudnih okoliščinah, in moreče sanje. Moreče sanje niso fikcija, temveč ponovitve realnega dogodka, vedno znova še bolj detajlne in realne kot v originalu. Katherine je v stanovanju, kjer je proti očetovi volji živela s prijateljem iz glasbene skupine, z nožem ubila „čednega neznanca“. V sanjah se uboj vsak večer vrne in Katherine jih ne more prekiniti. Na pomoč ji priskoči „čudak iz znanstvenega inštituta“, jo spoji z različnimi mašinami, analizira njene sanjske posnetke in jo ozdravi. Za nameček jo še osvoji v trenutku, ko jo stari ljubimec prvič prevzame. Ozdravljenje je kratkotrajno, zakaj Katherine postane poizkusni zajec čudežnega seruma. Znova se ji vrnejo moreče sanje z bistvenim premikom: v vlogi posiljevalca in žrtve ne nastopa neznanec, temveč njen oče. Oče je tista travma iz preteklosti, ki jo mora zbrisati. Napade ga z nožem in rani. To je dovolj, da realnost ni več okužena s preteklostjo.

Zamenjava vlog, identitet je vozlišče zdaj že kultnega filma **Desperately Seeking Susan**, režiserke **Susan Seidelman** z Madonno v glavni vlogi. V posrečeni komediji zmešnjav je odločilen punk ravno ime, ki ne najde svojega pravega naslovnika: posledica tega razmika so čez ves film nanizana zgrešena oziroma napačna srečanja, ki na koncu pripeljejo do klasičnega, a vseeno malce ironičnega happy enda (happy endi niso nikoli posledica nekega linearnega zbira dogodkov, temveč plod naključij, nenadnih obratov in presenetljivih odločitev): Susan — Madonna ostane tam, kjer je bila, pa čeprav ni bila nikoli tam, kjer so jo iskali, njena dvojnica, izvor zamenjav, Roberta, pa rešena povprečnega meščanskega zakona, v naročju Susaninega prijatelja.

Povprečnega meščanskega zakona se skuša v filmu **Kena Russela** **Crimes of Passion** rešiti cela vrsta moških. Bežijo — le za kakšno noč — v sadistično-erotični svet ceneje prostitutke **China Blue**, ki jo igra Kathleen Turner, podnevi uspešna dizajnerka. Prostitucija ni na drugi strani dobrega — v primežu eksistenčnih zakonov, temveč tu, v igri užžitkov, zamenja-

nih podob in fascinantnega poigravanja. China Blue je nekdo drug, tisti, ki uživa, ki uživa v uživanju drugih, poleg tega pa medij, rešilna voda njihovih frustracij, težav in kompleksov. Ta svet nikoli končane igre zmotita dve pojavi: prva je blazni duhovnik (igra ga Anthony Perkins, kdo drug bi ga lahko še igral?), ki jo hoče spreobrniti, jo spravi v red normalnega, krščanskega. Blaznost ni od boga dana, ampak posledica želje biti prav tak, biti **Ona**, kar se na koncu izpolni: v njeni podobi, njeni obleki in lasulji ga China Blue ubije. Smrt je njegova rešitev — odrešitev.

Druga pojava, ki zmoti njen delokrog dnevno-nočnih menjav, je mladi brezposelnež, sitni špicelj, ki vohlja po njenem življenju. Postane del njenega sveta, igravec v njeni igri, zdravi povprečen brezkrvni zakon, a za razliko od ostalih za vedno ostane pri njej. **Lepotica noči** v Russellovi viziji prerašča okvire Festovske kronike.

Okvire prerašča tudi **Francis Ford Coppola**. A ne s filmom **Cotton Club**, temveč z mojstrovino iz leta 1983 **Rumble Fisch**. Če je Russel v **Crimes of Passion** le aludiral na Bunuelovo **Leopoldo dneva**, pa je Coppola z **Rumble Fish** postavil spomenik **Nicholasu Raya** (malce drugače kot Wim Wenders) z remakeom enega antologijskih filmov ne samo Hillywooda, ampak filma nasploh, filma **Robel Without Cause** z James Deanom v glavni vlogi.

Upornik brez razloga, Rusty James (igra ga Matt Dillon), je prava podoba anti upornika, ki trideset let po svojem predhodniku ne najde razlogov za upor niti nima znakov karizmatične osebnosti. Upornik, karizma je nekdo drug, njegov starejši brat The Motorcycle Boy (igra ga Mickey Rourke), ki na začetku dobesedno pridivja v film in reši ranjenega brata ter se vedno takrat, ko je Rusty James v težavah, pojavi prepozno. Rusty se ogleduje v starejšem bratu, ki ima nepopravljane račune s preteklostjo — s kom drugim kot z lokalnim predstavnikom oblasti, policajem — molčeči fant na motorju je njegova neulovljiva senca.

V črno-beli film pa vdre tudi barva: dve ribi v akvariju mestnega trgovca sta obarvani v modro in rdečo. To je tisti presežek, tisti razlog, ki motorcycleboya požene v akcijo. S preplašenim Rustyjem vdre v trgovino in odnese ribi proti reki, vendar ga pred ciljem pokosijo strelj starega znanca — policaja. Ribi, kot razlog njegovega upora, še bolje, potrdilo, da za vsakim brez razloga stoji tudi z razlogom, sta gibalo, ki predramita Rustya. Dokonča bratovo delo in ribi odnese v reko. Da bo paradoks tega vdora barve v črno-bel bilm še večji, povejmo le to, motorcycle boy je daltonist in napol gluhi. Svet je za njega črno-bela televizija brez glasu. Morda bi zlobni jeziki nekaj takega rekli tudi za letošnji FEST, a navadili smo se že, da zlobnim jezikom ne verjamemo.

Leon Magdalenc

Ladja svetilnik, režija Jerzy Skolimowski



Med biti in ne biti

Letošnji Fest v resnici ni bil nič drugega kot spored predpremier nekaterih boljših in večjo pozornost vzbujajočih filmskih naslovov, ki so lani obkrožili svet, pa se je zato spodobilo, da so si jih lahko ogledali tudi Beograjčani. In to brez pretiranega časovnega zaostanka, ki ga bodo kot ponavadi deležni preostali za kino zainteresirani Jugoslovani.

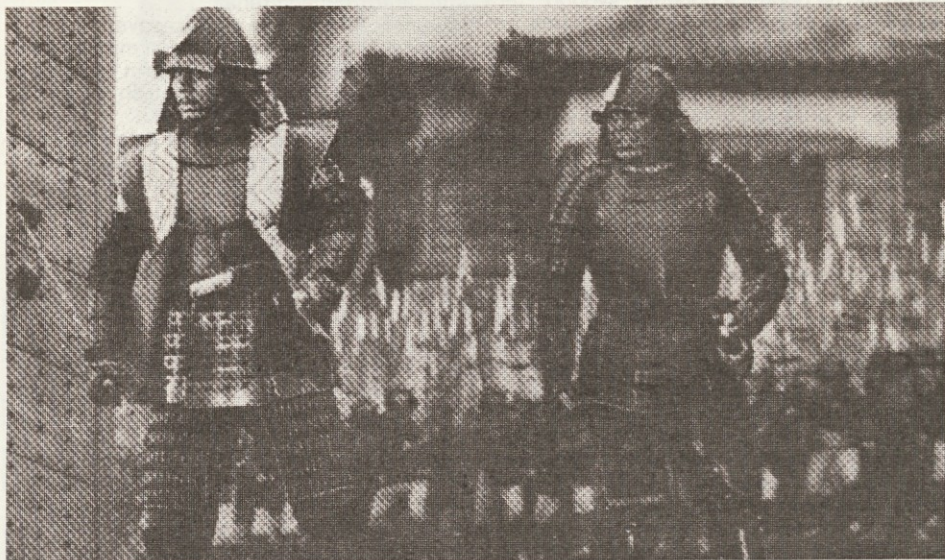
Večino teh filmov so namreč naši uvozniki sklenili kupiti, vendar pa mora, kot povedo dosedanje izkušnje, od trenutka odločitve do prihoda filma v naše kinematografe miniti vsaj eno leto. Vmes so namreč finančno-tržne manipulacije, prevajanje in tiskanje podnapisov, raznoteri postopki distribucijske tehnologije in ne nazadnje čakanje na primerni termin za konkretni film v posameznih dvornah, kar vse povzroča, da dobivamo Jugoslovani možnost ogleda najnovejših „paradnih del“ s približno dveletno zamudo, ponavadi šele tedaj, ko so ta dela v kinematografskih prestolnicah že odšla v arhiv in v relativno pozabo.

Fest je vsaj za zainteresirane Beograjčane in za nekaj deset filmskih kritikov premierni teden, s katerega potem poročajo jugoslovanski kinematografski javnosti o tem, kakšne gledalske atrakcije se jim obetajo, pa tudi priljubljenost za krajanje običajne „čakalne dobe“ in po tej plati nekakšen „blažev žegen“. Te lastnosti mu same po sebi seveda ne štejemo v zlo. Kot taka je kvečjemu dobrodošla. Zato pa, po drugi strani, že več let zapovrstjo ugotavljamo, da ob Festu pogrešamo tisto, česar je v njem vedno manj — dobrega festivala. V kri nam je sicer prešla fraza, češ da je Fest na začetku svoje poti v fazi „hrabrega novega sveta“ bil pred poldrugim desetletjem to, čemur bi se reklo mednarodni filmski festival. Povsem samoumevno to pač ni. Vsekakor pa ni nobenega dvoma, da je nekdanja ambicioznost Festovo realizacijo ideji in idealu festivala približevala veliko bolj, kot je zdajšnja vsakoletna rutinska izvedba jugoslovanskih premier, izbranih, odkupljenih tujih filmov. Ali drugače povedano: to, kar nam doživljate Festa ponuja zdaj, je od prvotne zasnovane tako daleč, da je festivalska oznaka le še medla senca tega, kar je bilo Beogradu njega dni vendarle že moč pripisovati.

Letos je bilo v Festovem okviru prikazanih petinštirideset filmov. Razen redkih izjem so oziroma bodo za vsa ta dela sklenjena pogodbe o odkupu njihovih licenc za kinematografsko eksploatacijo v Jugoslaviji. Prav to je namreč tudi edini realni pogoj za vključitev kakšnega filma v Festov spored. Festovi selektorji so pred neprebojnim nevidnim zidom. Do filmov, ki bi jih izbrali mimo tega „kriterija“, namreč — tako vsaj zatrjujejo — sploh ne bi bilo mogoče priti. Tuji producenti ali distributerji in hkrati seveda tudi avtorji vidnejših del se na povabila k enkratnemu prikazovanju filmov na prireditvi Festovega (beograjsko lokalnega) tipa ne odzivajo, ker za aranžmaje te vrste pač niso zainteresirani. Oznaka „prikazan na Festu“ zanje nima nikakršne vrednosti, filmu ne prinaša reputacije in zanj ne pomeni referenc.

Fest nima mednarodne veljave, pa tudi v njegovih sedanjih temeljih ni nikakršnih ambicij, da bi si jo priboril.

V naši zavesti, kot se zrcali prek filmsko-publicističnih objav, misel na pravi mednarodni filmski festival tu na naših tleh sicer ni mrtva, je pa vsekakor paralizirana. V tej ali oni obliki je bilo v zadnjih letih nemalo predlogov, katerih skupni imenovalec je dinamiziranje našega komuniciranja s svetovnim filmskim dogajanjem — tudi na način ambiciozno zastavljene Festa v pravem festivalskem pomenu besede, toda ti mnogi predlogi in pobude ostajajo slejkoprej neuporabljivi, podobni „mrtvemu kapitalu“ volje, da bi stvari končno vendarle spremenili.



Ran, režija Akira Kurosawa

Te možnosti ni in je ne bo, dokler bo ostala prireditelj v rokah zgolj beograjske organizacijske strukture, katere edini cilj je pipraviti teden atraktivnih filmskih premier za svojo kinematografsko „elito“ in z izkupičkom od prodanih vstopnic izravnati izdatke s prihodki, kar pa je v domeni mednarodnega filmskega pretoka bagatelne pomena.

Rešitev za Fest in torej za idejo o širše pozornosti vrednem filmskem festivalu je edinole v popolni reorganizaciji zasnov, mentalitete in samega organizacijsko-kadrovskega jedra. Dozdajšnji in zdajšnji trendi žal ne dajejo realnega upanja, da se bo to v bližnji prihodnosti zgodilo.

In tako se upravičeno zastavlja vprašanje, ali je Fest v takšni podobi in pod takimi pogoji pri nas sploh potreben. Odgovor, tak ali drugačen, seveda ne more biti nedvoumen. Vsekakor pa ostaja Fest na izrazitem razpotju med biti ali ne biti, prav to nebogljeno opletanje med neizpolnjeno željo po velikem svetovnem filmskem pregledu na eni in realno, a po svojem pomenu ničevu lokalno revijo premier na drugi strani, pa je za njegove perspektive vse prej kot stimulativno.

Iz vsega povedanega povsem jasno izhaja, da je naš Fest prireditelj brez formule.

V tem smislu ga že več let kritično zavračamo, prepričani pri tem, da so križ čezenj po nepotrebnem naredili njegovi organizacijski očetje sami.

Ne glede na vse to pa je bilo tudi letos na beograjski reviji mogoče dobiti vpogled v poglobljeno filmsko-ustvarjalna teženja, ki jih gojijo in razvijajo posamezne nacionalne kinematografije, posamezne idejno-estetske „šole“ in posamezni vodilni avtorji, ki imajo vlogo kreativnih institucij.

Festu je - že spriči zahtev prevladujočega in po tej plati merodajnega beograjskega in celokupnega jugoslovanskega občinstva — prešlo v navado, da namenja prioriteto pozornost ameriški kinematografiji. V svoj spored vključijo vse, čemur ameriška propaganda pripiše ime in veljavo. Med petinštiridesetimi tokrat na Festu prikazanimi filmi je bilo ameriških šestnajst, torej — po matematični logiki — vsak tretji. Dejansko „razmerje sil“ pa je še veliko bolj v prid ameriški obarvanosti Festa, saj so naslovi, kot so **Pale Rider**, **Birdy**, **Cotton Club**, **Gremlins**, **The Lightship**, **Mask**, **Places in the Heart**, **Mishima**, **2010**, **Back to the Future**, **The Purple Rose of Cairo**, **Witness**, **A Soldier's Story** in kar jih je še, s svojim — upravičenim ali umetno pripisanim — zvenom zasenčili dobršen del vsega drugega, z izjemo nekaterih „konic“, kot so bili: **Ran** Akira Kurosawa, **Polkovnik Redl** Istvána Szabe, **Grenka žetev** Agnieszke Holland, **Pojdi in glej** Elema Klimova, **Modre gore** Elderja Šengelaja ali **Watherby** Davida Harea in **Polja smrti** Ronalda Joffeja.

Ton in barvo vsakokratni Festovi reviji, torej tudi tej z letnico '86, so dajali in dajejo poznopoldanske in večerne predstave, ki so ne le najbolj obiskane, pač pa za večinski avditorij tudi edine merodajne. Dopoldanske in zgodnjepoldanske projekcije so vselej na pol prazne in obravnavane kot nekakšno mašilo.

Pogled v repertoarni razpored pokaže, da je imel ameriški del Festove ponudbe celo precej večjo težo, kot jo izpričuje zgolj kvantitativno številčno razmerje. Vendar pa bi bilo, upoštevaje razne kriterije vrednotenja vsebine in izraza, težko dokazati, da ima ta nesorazmerna dominacija ameriškega filma na Festu tudi svoje trdno estetsko in idejno pokritje.

Če namreč poskušamo naštetati naslove, denimo, desetih najbolj dognanih in v povednem ter drugih ozirih najdlje segajočih filmov, ki smo jih videli na Festu '86, in se pri tem opredelimo na Kurosawa (**Ran**), Szaba (**Polkovnik Redl**), Klimova (**Pridi in glej**), Šengelaja (**Modre gore**), Joffeja (**Polja smrti**), Leana (**Pot v Indijo**), Weira (**Priča**), Parkerja (**Birdy**), Schiopachasa (**Sestop devetnice**), Babenca (**Poljub pajkovke**), ugotovimo, da so Američani v izrazitem ozadju. Velikega pomena, ki jim ga pod vplivom naše publike in naših uvoznikov pripisujejo, hočeš nočeš, tudi Festovi selektorji, si ameriški filmi, kot „nacionalna reprezentanca“, dejansko ne zaslužijo.

Natanko pa se zavedamo, da ta ameriška dominacija že kar apriori odvraca pozornost od marsičesa, kar bi bilo vredno pritegniti v spored mednarodnega filmskega pregleda, ki ga organizira Jugoslavija in naj bi ga dejansko pripravila v okviru svojih temeljnih premis oziroma svojega „imidža“: v imenu svojih samoupravnih idealov in v imenu svoje povezanosti z neuvrčenimi — mi v sedanjem svetu.

Filmskega ustvarjanja v tej domeni v okviru velikih in majhnih nacionalnih kinematografij ni na pretek, vendar še zdaleč ni zavrtlo in omrtvijo. Vsekakor ga je precej več, kot ga uspe odkrivati Festu. Premalo aktivni in stimulativni so pri njegovem odkrivanju tudi drugi festivali (Berlin, Cannes, Benetke itd.), le da iskanje v tej smeri ni njihova domena, domena Beograda pa bi morala biti predvsem to. Fest ne naredi ničesar niti v prid svetovnemu filmu niti v lasten jugoslovanski prid, če prevzame „atrakcije“ z vodilnih festivalskih repertoarjev in omogoči njihov ogled z nekajmesečno zamudo tudi jugoslovanskemu občinstvu.

O tem, kaj bo iz Festa in ali sploh kdaj bo ta misel prišla do veljave idej, po šestnajstem Festu z letnico 1986, ne vemo ničesar določnega. Resnici na ljubo lahko prej kot upanje v prerojenje tega našega festivala izražamo bojazen v njegovo presihanje.

Viktor Konjar

1. Popolnoma evidentno je, da se manifestacija jugoslovenskega dokumentarnega in kratkega filma dogaja s takšno vztrajnostjo — že triintriideseti! — lahko le znotraj tistega famoznega in trdovratnega, arogantnega in totalitarnega balkanskega konteksta, ki brez trohice samopremišljajočega in seveda samokritičnega duha veselo piruje „*I ovoga puta, i uvek i svuda!*“ in tako seveda vzpostavlja kontekst kontinuitete absurdnih dogajanj ne glede na njihovo popolno praznino in paradoksnost. Gre seveda za to, da lahko znova ugotovljamo in reproduciramo ugotovitve o popolni irelevanci institucije samega festivala v Beogradu, o do kraja razvrednoteni in prazni filmski produkciji, ki se dogaja v docela brezsmiselnem in vrednostno popolnoma paraliziranim prostoru, ohranja se le kontinuiteta produkcije in seveda manifestacije. Vendar pa je le treba ugotovljati, da se je vsaj tormalno na letošnjem festivalu, ki je eden najbolj grozljivo praznih, začelo zastavljati vprašanje o smislu takšne produkcije in takšne manifestacije, vendar pa je treba v istem hipu pripomniti, da je to tudi vse. Namreč, četuđi je pomisel o vsem tem absurdnem formalno zastavljena, je v istem trenutku tudi že blokirana — simpoziji, ki naj bi odgovarjali na ta vprašanja, so vnaprej pripravljeni tako, da ne morejo dati nobenih kvalificiranih odgovorov; manjkajo ljudje, ki so odgovorni za produkcijo in financiranje, voditelji pa so izbrani tako, da ni z njimi tako rekoč nič... in seveda udeležba avditorija je takšna, da karavana lahko mirno potuje naprej. Vse je, tako ko običajno na balkanskem polotoku, zastavljeno le na videz, pravih vprašanj in bližnje resnice seveda ne izpostavlja nihče in seveda tako ne ogroža kontinuitete absurda, ki je nujno potreben. Na ta način je seveda mogoče govoriti o beograjskem festivalu in kratkometražni in dokumentarni produkciji le znotraj političnega konteksta, saj je očitno, da v zvezi s to produkcijo ni mogoče govoriti ne o artističnih razsežnostih in dosežkih, niti ne o (družbeno) kritičnih in angažmajskih potezah, ampak se ta festival in sama kratkometražna in dokumentarna produkcija nujno kaže kot popolnoma obvladovano polje kulturnobirokratske dominacije, ki je seveda zainteresirana zgolj in samo za kontinuiteto...

2. Če gledamo letošnji triintriideseti beograjski festival kratkega in dokumentarnega filma skozi prizmo kontinuitete, številke, samostojnih avtorskih skupin, žanrske razdelitve filmov in avtorski videz festivalskega pregleda kakšne filmske produkcije in videz normalnega življenja kinematografije, ni seveda nič narobe: prijavljenih je bilo „normalno“ število del — 140 filmov, od tega, poroča festivalski bilten, 76 dokumentarnih filmov, 22 igranih, 30 animiranih in 12 eksperimentalnih filmov, od tega jih je žirija izbrala v uradno selekcijo 58 in 82 v informativno. Na festivalu je sodelovalo 31 producentov, od tega 18 iz Srbije, 7 iz Hrvatske, 3 iz BiH, po 1 iz Slovenije, Makedonije in Črne Gore. Posebej je treba poudariti, da je iz leta v leto večje število trajnih delovnih skupnosti samostojnih avtorjev, predvsem v Srbiji in na Hrvaškem, kar naj bi pomenilo, da gre v jugoslovanski kratkometražni produkciji za neke vrste demokratizacijo, saj avtorji lahko ustvarjajo zunaj tradicionalnih producerskih hiš, tako rekoč „mimo“ družbene in cenzorske in politične moči njihovih programskih svetov. Treba je povedati, da je kar 65 od 140 filmov na festivalu nastalo v okviru teh samostojnih delovnih skupnosti avtorjev, kar naj bi pomenilo največrnostno možnost svobode ustvarjanja in kritičnosti, avtorske angažiranosti in avtentičnosti produkcije in mišljenja. Seveda je to paradoks, ki še bolj potrjuje perfidnost birokratske dominacije in perfekcionira produkcijo v deza, odprtih možnosti, svobode mišljenja in ustvarjanja, ki naj bi se dogajala v okviru kratkometražne produkcije. V resnici je seveda ta produkcija ravno tako kontrolirana in blokirana kot tista v velikih producerskih hišah, z razliko v instrumentih kontrole in omejevanja. (Več o tej paradoksalni situaciji v „Simpoziju“ o jugoslovanski kratkometražni situaciji z dve-

praznosta

ma kritičnima stališčema avtorjev Joce Jovanovića in Želimirja Žilnika, ki bi sicer morala sodelovati pri vsakem resnejšem razmišljanju o kritizi kratkega in dokumentarnega filma v Jugoslaviji, vendar sta bila, razumljivo, odsotna. Tako hočemo vzpostaviti alternacijo mrtvim beograjskim festivalskim simpozijem in se pomakniti bliže k resnici krize...)

3. Ko označujemo dogajanje znotraj jugoslovanske kratkometražne in dokumentarne produkcije kot „prazno“ in „paradoksalno“, je treba povedati, da je vendarle ta praznina in paradoksnost do kraja *amoralna, malomeščanska in folirantska*, saj se dogaja v trenutku, ko je jugoslovanska družba v eni najbolj globokih kriz, ko se pred to družbo postavljajo vprašanja preživetja celih slojev prebivalstva ipd., ko je stiska in hkrati represija vsak dan očitnejša... Dokumentarni in kratki film se nikakor ne soočata s to vsak dan bolj usodno problematiko, ampak se hranita iz neke malomeščanske in folirantske artikulirane lažne realnosti, ki jo hkrati tudi ustvarjata, razpirata neke povsem irelevantne dileme, proizvajata sentimentalizem in revolucionarno nostalgijo, iščeta vsakršne kuriozume in abotnosti slehernikov Balkana, in seveda producirata poceni gage in revni humor... Kar pa je družbeno kritičnih in drugače zavezujočih filmov, seveda so ti več kot redki, so vsi artikulirani z veliko in skorajda že paranooidno dozo avtocenzure, zadovoljni zgolj z razkazovanjem stanja, kaj šele, da bi iskali avtentičnih odgovorov, zakaj so bedniki bedni in kdo jim vlada. Tako npr. filmi **Nočni magovi** (Čeda Veselinovića), **Nezaposlena žena sa djecom** (Krstić Papića), **Ne priznajem 2 Pl R** in **Ograđeno more** (Nikše Jovičevića), ki so recimo najbolj družbenokritični filmi, pristajajo pa zgolj na dokumentarno poetiko iskanja čimbolj avtentičnega in bizarnega (humornega) bednika, ki naj čimbolj prepričljivo odigra „svoj“ socialni brezupen in seveda nereden primer. Potem je seveda opazna vedno učinkovita dokumentarna matrica „neobičajnega“ življenja: v tem sta se „odlikovala“ z odslakavo življenja na reki Mirjana Zoranović in nenavadnega življenja v glavi Adi Ahmet Imamović, pa Petar Krelja s svojim bizarnim filmom **Mariška Band**, kot primer izrednega „foliranja“ avtentične teme... Dovolj in morebiti celo preveč opazen je bil film **Tri života Ježa** Slobodana Novakovića in Vere Vlajić, ki na svojevrsten in samovšečno preračunljiv način ironizira zgodovino, njene (usodne) osebe in dogodke, hkrati pa, če seveda mislimo film malce bolj resno, verno prikazuje zmuzljivost „pravih“ ljudi, ki znajo umetnost prilaganja

različnim časom nadvse spretno izkoriščati v svoje dobro, saj ne oddrsijo z vrha niti v še tako nenavadnih časih...

Edini film, ki je relativno ostro presekal ves ta beograjski lažni filmski festival je bil verjetno povsem neopažen dokumentarni film Milorada Ajdića **Kuća bez kvaka**, ki na povsem „neuglajen“ način filma retro-štorijo o temnem in tragičnem življenju marginalca, boema beograjskega pesnika in slikarja Dragiše Ajdića, v eni izmed grozljivih balkanskih psihiatričnih bolnišnic kjer je biti človek očitno najteže in kjer je praksa razčlovečenja do kraja že dolgo znana in uveljavljana... To je grozljivo tesnoben, črn film, ki ne dopušča nobene „ideološke“ ali morebiti lažne humanistične relaksacije.

Omeniti je treba še dovolj domiselni animirani film z zagrebške filmske akademije **Muybridge & Company** in kratki igrani film Zrinka Ogresta **Zabranjena igračka**, ki na zelo subtilen način ufilma tesnobo otroškega sveta... krhkost sanj in ljubezni. Posebej zanimiv, četudi morebiti preveč naiven v svojem avtorskem prostoru, je Milorad Bajić s svojima filmoma **Voda nešto nosi** in **Titan II**, kjer nedvomno najbolj odkrito razgalja birokratsko-oblastniške absurde, ki uravnavajo in vladajo v tej deželi in so, absurde do kraja, najbolj očitne zaviralec razvoja, zdrave pameti ipd. Ob Bajićevih filmih je mogoče reči, da *edini* na tem festivalu vsak do neke mere razkrivajo center, odkoder prihaja temeljni nesporazum in absurd, ki vlada na tem koncu sveta in seveda tudi v tej kinematografiji...

O vsem ostalem, kar je bilo videti na festivalu, vključno s slovensko selekcijo, ni vredno igubljati besed, saj gre, kot smo že rekli, za povsem prazne in nepomembne izdelke, ki se povečini samovšečno ukvarjajo s stvarnostjo, ki je ni...

Toliko o omembe vrednih filmih.

Peter M. Jarh

Nagrade 33. Festivala jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma je žirija v sestavi Petar Lalović, predsednik, in člana Mirza Idrizović in Blagoje Kunovski, razdelila takole: — **Diplomo** in 20.000 din prejmejo filmi **Sviráč na kamenu** režiserja A. A. Imamovića, **Scenarij**, režija, kamera režiserja P. Đorđevića in **Svaki dan Djulija Pileandre** režiserja Predraga Golubovića.

— **Zlata medalja Beograda** za najboljšega debitanta je pripadla V. Slavici za film **Kakav radostan dan**

— **Zlata medalja Beograda** za ton — Boris Skubin za film **Kres**

— **Zlata medalja Beograda** za glasbo — A. Dedić za film o slikarju Ivanu Rabuzinu

— žirija ni podelila nobene nagrade za animirani film

— **Zlata medalja Beograda** za montažo: B. Stankoviću za film **Marš pobeđe**

— **Zlata medalja Beograda** za kamero: ex aequo M. Mustafić in P. Piton

— **Velika zlata medalja Beograda** za kamero: ex aequo Radoslav Vladić in J. Brišnik

— **Zlata medalja Beograda** za idejo, scenarij, tekst: ex aequo S. Novaković in Blagoje Ilić

— **Velika zlata medalja Beograda** za najboljši minifilm — ni podeljena

— **Velika zlata medalja Beograda** za producenta najboljše selekcije: Zagreb film iz Zagreba

— **Velika zlata medalja Beograda** za najboljši eksperimentalni film Ladislavu Galetu za film **Sfera**

— **Velika zlata medalja Beograda** za najboljši kratki igrani film: ex aequo Zrinko Ogresta za film **Zabranjena igračka** in B. Filipović za film **Plut minus jedan**

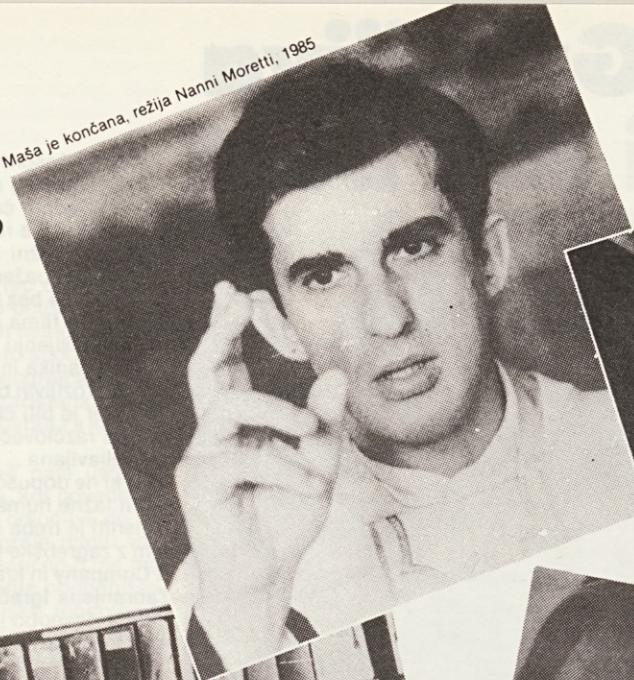
— **Velika zlata medalja Beograda** za najboljši dokumentarni film K.

Papić za film **Nezaposlena žena s djecom**.

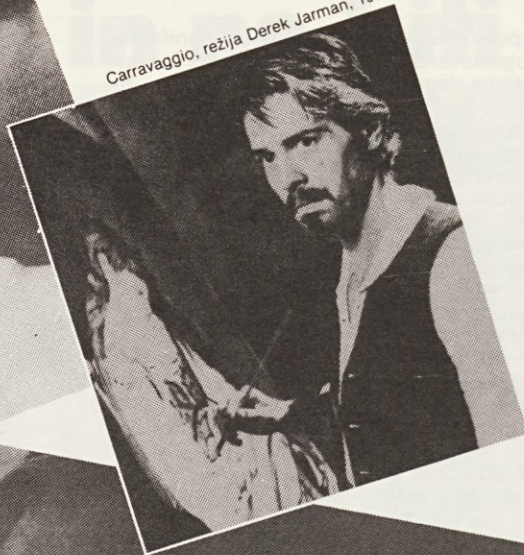
— **Grand prix festivala** žirija zaradi „vidne stagnacije v vseh žanrih“ ni podelila!

Zunaj

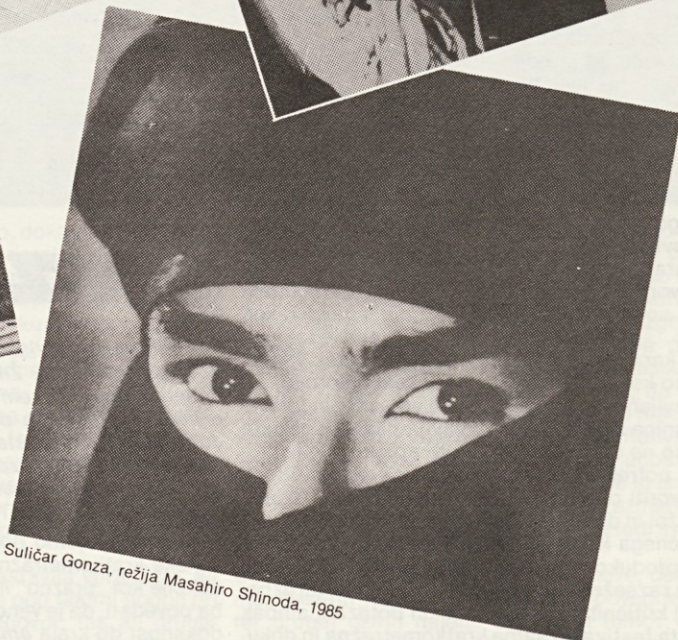
Maša je končana, režija Nanni Moretti, 1985



Carravaggio, režija Derek Jarman, 1985



Zvezdna ura, režija Suznana Amaral, 1985



Suličar Gonza, režija Masahiro Shinoda, 1985

Velikega mednarodnega filmskega festivala, ki kaj da na svoj „ugled“, si bržkone ni mogoče predstavljati brez osrednjega tekmovalnega programa, nekakšne „paradne discipline“, v katero so pretežno uprti pogledi poročevalcev, kritikov, filmskih ustvarjalcev, producentov in seveda gledalcev. Vse drugo, kar lahko ponudi takšna prireditev — in tega, denimo, v Berlinu nikakor ni malo — poteka v senci bitke za glavne nagrade, kar je še posebej opaziti v sredstvih množičnega obveščanja, ki spremljajo prireditve. Tako tekmujočim filmom namenijo posebno pozornost in jih obravnavajo na široko ter na vidnih mestih, medtem ko se tistim, ki tečejo v drugih programih, posvečajo precej manj prizadevno in bolj mimogrede, včasih pa jih celo kratko malo spregledajo. Tu pač velja pravilo, da je treba filme v tekmovalnem programu spremljati obvezno in prioritarno, vse druge pa v skladu z možnostmi (prostorom v časopisu, številom akreditiranih novinarjev itn.), se pravi, neobvezno in v drugem planu. V najbolj zanimivem položaju pa so vendarle tisti redki filmi, ki so sicer vključeni v osrednji program in so potemtakem „vsem na očeh“, vendar ne tekmujejo za nagrade, ampak nastopajo zunaj konkurence. Ob njih se omenjeno pravilo kratko malo zlomi, zakaj ti filmi kajpak uživajo vse prednosti uvrstitve v tekmovalni spored, obenem pa jim je že vnaprej in dokončno odvzeta možnost, da bi osvojili katero od glavnih nagrad, saj v „tekmi“ dejansko ne sodelujejo. Množični mediji se jih lotevajo na različne načine (včasih — kadar gre za znamenite režiserje — jim namenijo še posebno pozornost), vendar jih skoraj nikoli ne obravnavajo s tisto značilno resnostjo, s katero obdelujejo prave „tekmovalce“.

O razlogih, zaradi katerih nekateri producenti ali avtorji svojih filmov ne želijo predvajati v konkurenci, tukaj kajpak ne kaže ugotoviti — zakaj jih organizatorji festivala kljub vsemu radi sprejmejo v osrednji program, pa je več kot ja-

sno. Praviloma gre namreč za dela tako ali drugače znamenitih režiserjev, ki lahko le prispevajo k ugledu prireditve, hkrati pa ne pomenijo nobenega programskega tveganja. Prav narobe: ker zaokrožajo kakšen pomemben avtorski opus ali pa so, denimo, vključena v bitko za oskarje, pomenijo nadvse zanesljive, „varne“ in običajno tudi atraktivne programske postavke, ki bi se jim bilo nespametno odreči. Še več, kadar je tekmovalni program zaradi spleta nesrečnih okoliščin („slaba letina“, formalne ali druge ovire za vključitev zanimivih filmov) relativno šibak, lahko prav filmi zunaj konkurence bistveno popravijo slab vtis in povečajo privlačnost prireditve, če dejstva, da navzočnost njihovih slavnih ustvarjalcev nemalo prispeva k slavnostnemu vzdušju, niti ne omenjamo.

In vendar se zdi, da po drugi strani prav ti filmi po svoje ogrožajo tisto dimenzijo festivalske prireditve, ki je za samo prireditev tako rekoč „konstitutivna“, četudi ima seveda prav malo opraviti s filmom. Zdi se namreč, da ne nastopajo zunaj konkurence ti filmi, pač pa njihova udeležba postavlja „zunaj konkurence“ sam tekmovalni značaj prireditve. Na določen način so seveda „delegati“ tistih številnih filmskih del, ki bi po svojih temeljnih kvalitetah brez nadaljnega lahko tekmovala za glavne nagrade, a so iz najrazličnejših razlogov razvrščena v razne vzporedne, informativne in posebne programe — torej praktično prav tako postavljena „zunaj konkurence“.

In ne nazadnje: ti filmi nas opozarjajo tudi na razmerje sil v ožjem, strogo tekmovalno usmerjenem delu osrednjega programa. Tudi tu imamo namreč dela, ki formalno sicer „tekmujejo“ za nagrade, a si dejansko ne obetajo kakšnega posebnega uspeha, se pravi, stvaritve raznih marginalcev, alternativcev in tako imenovanih „neodvisnih“ avtorjev-producentov, za katere običajno velja kot velikanski uspeh že to, da so sploh prišli v osrednji

spored. Njihov izhodiščni položaj je v nekaterih pogledih na moč podoben položaju filmov, ki tudi formalno nastopajo zunaj konkurence: kratko malo želijo biti prikazani, biti tako rekoč „vsem na očeh“, bitko za nagrade prepuščajo drugim. Vse skupaj se kajpada lahko opazno spremeni, če kateri od teh filmov po naključju osvoji kakšno od glavnih trofej, vendar pa učinek tega uspeha ni nikoli niti približno tolikšen kot pri „velikih filmih“, katerih producenti in distributerji znajo priznanje dobro izkoristiti („velikim“ zunaj konkurence seveda vse uspeva tudi brez nagrad). Nagrada, ki jo dobi „outsider“, deluje pač zmeraj kot nekakšno presenečenje in zbuja določeno mero nelagodja, kot da je bolj posledica naključja ali vsaj neuspešnih taktičnih igrig „velikih“, kakor pa resnično priznanje konkretnemu filmu. S tem v zvezi kaže omeniti, da je bil berlinski festival, ki že sicer goji prav nenavadno nagajenje do „neodvisnih“ in „marginalcev“, letos še posebno „čudaški“: domala vse pomembnejše nagrade so namreč pobrali „outsiderji“, pri čemer pa je vsekakor vredno poudariti, da so bili to res omembe vredni filmi. Natančneje: skoraj nobeden od filmov, ki so tako ali drugače izstopali iz festivalskega povprečja (v mislih imamo kajpada le osrednji program), ni ostal brez nagrade. Žiriji je takšen izid nedvomno v čast, res pa je, da ji pri izbiri ni bilo posebno težko, kajti ob bledem prispevku Američanov in ob popolnih streljih v prazno, ki so si jih privoščili „veliki ustvarjalci“, kot so Liliana Cavani, Miklós Jancsó ali Lina Wertmüller, se skoraj ni bilo mogoče zmotiti. Navsezadnje pa nista ostala brez priznanj niti oba izstopajoča filma zunaj konkurence: tako je bil Fellinijev *Ginger* in Fred „odlikovan“ s tem, da je smel odpreti Berlinale, medtem ko je bil Pollackov *Iz Afrike* počaščen z največjo publiciteto in neverjetnim zanimanjem tako širše publike kot „strokovnega“ občinstva (zaradi izjemnega interesa akreditiranih novinarjev so morali film predvajati

konkurence



Iz Afrike, režija Sydney Pollack, 1985

Stammheim, režija Reinhard Hauff, 1985



Ginger in Fred, režija Federico Fellini, 1985



Ginger in Fred, režija Federico Fellini, 1985



Ginger in Fred, režija Federico Fellini, 1985

še na dodatni predstavi — pa tudi takrat je bila dvorana prenatrpana).

Osrednji program je potemtakem nekakšen „festival v koncentratu“, kar je nemara prišlo letos v Berlinu še posebej do izraza, zakaj dileme in kontroverze, s katerimi smo se morali to pot soočiti, pravzaprav izvirajo iz same narave festivalske prireditve, le da običajno ostajajo bolj prikriti. Ker pa nas tekmovalni vidik prireditve v tem principu kaj malo zanima, tukaj seveda ne nameravamo delati nikakršnih razlik med filmi zunaj konkurence in tistimi, ki so se potegovali za nagrade (iz našega zornega kota pač nastopajo vsi filmi „zunaj konkurence“), prav tako pa se ne bomo mučili s tisto plastjo festivalske „problematike“, ki jo gotovo najzgovorneje reprezentira vprašanje, ali si je Hauffov Stammheim zaslužil „zlatega medveda“ ali ne, zakaj to nima s filmom prav nič opraviti. (Mnogo bliže tej „problematiki“ je bila plinska bomba, ki je festivalsko palačo tako usmradila, kljub močnim policijskim oddelkom med projekcijo Stammheima, da zoprni vonj potem ni hotel zginiti vse do zadnjega dne prireditve.) Kajpada bi nas veselilo, ko bi lahko tudi zapisali, da ne kanimo delati nobenih razlik med nagradjenimi in nenagradjenimi filmi, a to žal ni mogoče, zakaj žirija ni to pot — kot že rečeno — spregledala nobenega pomembnejšega tekmujočega dela. Tako moramo hočeš nočeš tuliti v isti rog z njo, pri čemer nas tolaži edino le dejstvo, da dobrim filmom tudi festivalske nagrade ne morejo kaj dosti škoditi.

Sicer pa tudi Felliniju ni mogla škoditi častna vloga, da je lahko odprl filmske slavnostne igre v Berlinu, kajti on se je — tako kot zmeraj — v filmu *Ginger in Fred* (Ginger e Fred) posvetil predvsem lastnemu mitskemu univerzumu. Še več, *Ginger in Fred* je po tej plati celo nekakšen antalogijski film, zakaj najrazličnejše figure in podobe, ki v njem nastopajo, poznamo že iz drugih Fellinijevih filmskih del. Priljavci, klovni, plesalke, impresariji, najrazlič-

nejši dvojniki in imitatorji, pa tudi izzivalna ženska oprsja, erotični namigi in značilna spektakelska zmešnjava — vse to so dobro znani elementi Fellinijevega filmskega sveta. In nič manj značilen ni navsezadnje položaj obeh osrednjih junakov — Pippa alias Freda (Marcelo Maistroanni) in Amelije alias Ginger (Giulietta Masina) — v tem norem fellinijevskem svetu, ki individuumu ne dopušča svobodne izbire, ampak mu vsiljuje svoje zakoničnosti. Nekdanja plesalca, potegnjena tako rekoč iz naftalina, ki sta nastopala pod „umetniškima imenoma“ *Ginger in Fred* se morata po desetletjih nenastopanja in „ločenega“ življenja spet soočiti drug z drugim in s publiko — in to v populistični televizijski lepljenki tipa „za vsakogar nekaj“, ki predstavlja predvsem dvojnike znamenitih oseb. Njun položaj pa je celo v teh nevsakdanjih razmerah dovolj specifičen, kajti medtem ko so drugi nastopajoči še zmeraj „aktualni“ dvojniki, sta onadva le „bivša“ plesalca-dvojnika. Njun nastop je pravzaprav večkratna manipulacija: v televizijski oddaji, ki gledalce nateguje s ceneni prijemi (v resnici jim hoče vsiliti predvsem kopico reklamnih sporočil) morata po treh desetletjih obnoviti svojo nekdanjo lažno „identiteto“, hkrati pa občinstvu prikriti, da se vsa ta dolga leta nista niti videla, kaj šele, da bi kdaj skupaj plesala. Njuni poti sta šli vsaksebi, v spominu pa sta vendarle ostala kot nerazdružljivi par — in po treh desetletjih naj bi pokazala, kakšna sta in kako plešeta danes.

Problem, ki ga morata rešiti, je vsaj navidez najprej tehnične narave, saj morata pokazati vsaj minimum nekdanje spretnosti in skladnosti. A da bi to dosegla, sta prisiljena še poprej vzpostaviti ustrezen medsebojni odnos, ki seveda ne more biti kopija nekdanjega intimnega razmerja, kljub temu pa ga ni mogoče vzpostaviti mimo te „zgodovine“. To pa pomeni, da morata nekako premostiti tridesetletni prepad, ki ju ločuje, pri čemer seveda ne gre le za

čas, ampak tudi za vzroke, ki so botrovali ločitvi. Tako postane televizijski show z vsem svojim zunanjim bliščem pravzaprav zgolj prizorišče njunega intimnega srečanja, kar poudari tudi izpad električnega toka, kar plesalca sredi njune ne ravno posrečene začete točke skrije pred pogledi gledalcev, organizatorjev in sodelujočih. Ta zatemnitev, ki povzroči kratek stik v mašineriji spektakla, obenem omogoči in simbolično zaznamuje vzpostavitev „stika“ med osrednjima junakoma — in šele zdaj lahko njun nastop gladko steče. A „stik“ je vendarle vzpostavljen zgolj zato, da bi obema postalo jasno, kako drug od drugega nimata več česa pričakovati, kar seveda vodi v pomiritev in dokončno slovo.

Pippo in Amelija potemtakem po tridesetih letih v televizijskem showu doživita „trenutek resnice“, ki se jima je nekoč izmuznil — namreč spoznanje, da je bilo njuno razmerje prav tako lažno kot imeni, ki sta ju prevzela. Televizijo samo pa njen „trenutek resnice“ doleti v Fellinijevem filmu, ki neusmiljeno opravi z njenim načinom „reprodukcije stvarnosti“, saj pokaže, da je „stvarnost“, s katero ta medij na vse mogoče načine manipulira, že sama na sebi zrežirana, da je potvorba oziroma plagiat, kot so osebe v tem filmu zgolj dvojniki znanih osebnosti in kot je cirkuško vzdušje v TV studiu in okrog njega zgolj ponaredek pristne cirkuške atmosfere. Teza, da je hotel Fellini v tem filmu obračunati predvsem s televizijo, pa je vendarle „prekratka“, kajti očitno je, da mu gre obenem za afirmacijo pomena čisto filmske iluzije. Že dejstvo, da celoten mehanizem TV showa razgalja film — pri čemer se še zlasti osredotoča na njegovo ozadje oziroma zakulisje in obenem duhovito parodira tako osvojevalne reklame TV spote — nas namreč opozarja na superiornost filmske govorice. Ker pa gre za igrani film, se pravi, za fiktivski pripoved, je obenem jasno, da nam nikakor ne bo prodati teze o filmu kot mediju, ki reprodu-

cira nepotvrjeno dejanskost, ampak nas — prav narobe — opozarja, da omogoča šele filmska iluzija izrekanje določenih resnic o realnem svetu, ki mu navsezadnje pripada tudi „realistični“ TV medij.

Nekaj podobnega, čeprav z bistveno drugačnimi sredstvi in na drugačen način, je skušal doseči Reinhard Hauff v filmu *Stammheim*, le da on ni vzel na muho televizije, ampak sodišče. Čeprav film temelji na originalnih dokumentih, nikakor ni kvazidokumentarna ekranizacija sodnega procesa (proti štirim ključnim pripadnikom skupine Baader-Meinhof), ampak polnokrven igrani film, ki gledalcu na različne načine daje jasno vedeti, da ne želi biti suhoparna rekonstrukcija dogajanja. Na prvi pogled se nemara res zdi, da film s strogo cienastičnega vidika (če o takšnem „vidiku“ sploh lahko govorimo) ni „nič posebnega“, pač pa še najbolj spominja na ne preveč domiselno filmano gledališče (kar je le eden od razlogov za dokajšnje ogorčenje sprčo dodelitve „zlatega medveda“ temu delu) — toda vsa reč ima na srečo še nekatere druge razsežnosti, ki jih nikakor ne kaže zamolčati.

Hauff je očitno pravilno dojel, da bi ga vsakršen poskus „direktno“ rekonstrukcije procesa hitro pripeljal bodisi v „sivi realizem“ bodisi v burkaško karikaturu, zato se je stvari lotil nekoliko drugače. Proces je uprizoril kot gledališko predstavo ali, natančneje, kot teatersko farso (kar je brez dvoma forma, ki sodišču še kako ustreza), ki je v celoti postala „predmet“ filma. Njegov trik je torej v tem, da se obnaša, kot da je „gledališka predstava“ povsem samostojen akt spektakelske umetnosti, ki ga film le registrira (do tod je vtis, da gre za filmsko gledališče, kajpada povsem točen) — obenem pa je ta gledališka predstava že vnaprej podrejena filmski obdelavi. Paradokсно je, da šele zaradi te vnaprejšnje podrejenosti filmu zares stopi v prvi plan njena gledališkost (a ne zato, da bi sama na sebi tako učinkovala, pač pa zato, da bi skoznjo tako učinkovalo sodišče, ali natančneje, da bi gledališka dimenzija sodnega procesa prišla do polne veljave). In gledališke dimenzije gledališča (sodnega procesa) gledališče samo ne more predstaviti, pač pa to zlahka stori film s svojimi montažnimi postopki, z igro planov, konfrontacijo posnetkov, okrajšavami in preskoki, s čimer v isti sapi vsili prikazovanemu dogajanju čisto svojo, specifično filmsko „dramatičnost“. Dobiček Hauffove metode je torej dvojen, zakaj oboje — izpostavljanje gledališke dimenzije dogajanja in vzpostavitev značilne filmske „dramatičnosti“ na nivoju vizualizacije — da leč presega doment konvencionalne ekranizacije dokumentarnega materiala. Nič čudnega, če film konec koncev učinkuje kot ironična demontaža sodnega procesa, pri čemer pa si seveda ne pomaga s kakšnim divjim karikiranjem, ampak izkorišča zgolj absurdnost pa paradoksnost samega materiala, na katerem temelji.

Če namreč sledimo Hauffovi interpretaciji, potem ni nobenega dvoma, da so obtoženci s svojim vedenjem in izjavami dobesedno onemogočili regularni potek procesa, sodnika in sodišče pa tako rekoč postavili ob zid, v brezizhodno situacijo. Gre kajpak za to, da se vsak sodni proces odvija po določenih pravilih in v skladu z utečenim ritualom — prav teh pravil in tega rituala pa se obtoženci v nobeni točki niso držali. Sodišče je zato (zlasti v podobi glavnega sodnika) moralo vse večkrat kršiti lastna pravila, kar je proces usmerjalo v slepo ulico neregularnosti. Vse skupaj je „rešila“ smrt obtožencev, pri čemer je navsezadnje čisto vseeno, ali je pri tem šlo za samomor ali za umor, kajti država je v vsakem primeru izsilila „pozitiven izid“ procesa. Ta se sicer nikakor ne bi mogel „normalno“ končati in meščansko sodišče bi se znašlo v hudi zagati, pri čemer bi bilo prisiljeno izbirati med dvema skrajne perspektivama možnostima: da se korenito osmeši ali dokončno onemogoči. Z eno besedo: taktika obtožencev je bila tudi na sodišču preveč radikalno „gverilska“, da bi lahko prinesla drugačen izid, kot ga je.

Film je vsekakor nadvse učinkovito upodobljen do kraja blokirano situacijo, v kateri se je znašel sodni aparat, se pravi, ne le potek procesa in njegovo eliptično capljanje na mestu, ampak ravno tisti njegov bistveni moment, ki

bi ga lahko opredelili s pojmom „totalna brezizhodnost“. Prav zato bi bilo lahkomišelnost trditi, da imamo opraviti „zgolj“ s prozornim političnim filmom, posvečenim določenemu procesu in usodi skupine ljudi, s katero Hauff neskrito simpatizira, kajti dejansko gre za mnogo bolj temeljna in širše veljavna vprašanja o odnosu med posameznikom in družbo, še posebej o odnosu med meščansko in pravno državo in drugače mislečim posameznikom. V tem kontekstu je film pač dovolj precizen: klub dozdevni demokratični svobodi namreč nima drugače misleči posameznik, če je njegova pozicija dovolj radikalna, nobene možnosti, da bi „preživel“. Seveda ni treba posebej poudarjati, da igralci v Hauffovem filmu izvrstno igrajo svojo dvojno igrano — namreč igrano oseb v gledališki predstavi in obenem igrano „slabih“ filmskih igralcev, hkrati pa kamera deluje tako „diskretno“, da človek najo skorajda pozabi, kar je bil navsezadnje tudi Hauffov namen.

Derek Jarman pa je v filmu *Caravaggio*, s katerim si je prislužil nagrado „za vizualne kvalitete“, vzel v precep „zgodovino“, posredovanost skoz pripoved o življenju oziroma — natančneje — o umiranju znamenitega renesančnega slikarja. Bržkone bi lahko rekli, da gre tu pač za Jarmanovega Caravaggia oziroma za njegovo interpretacijo lika tega slikarja, toda to je ne le samoumevno, ampak utegne še posebej v Jarmanovem primeru zveneti kot gola fraza, zakaj navsezadnje imamo opraviti z avtorjem, ki je znan po svojem izvirnem cineastičnem pristopu. Če torej rečemo, da gre za Jarmanovega Caravaggia, lahko to predvsem pomeni, da ne gre za poskus filmske rekonstrukcije življenja, določene zgodovinske osebnosti, ampak — nasprotno — prej za „dehistorizacijo“ tega lika, zakaj glavni junak je dojet in upodobljen s horizonta današnje umetnostne prakse, in sicer tako, da je ta praksa hkrati vpisana v sam njegov filmski lik. S širšega vidika pomeni to ukinitve konvencionalne „zgodovinske perspektive“, pri kateri se zmeraj predpostavlja nekakšno današnje, „sodobno“ stališče, s katerega se motri preteklost kot nekakšno mitološko strukturo ali, drugače povedano, kot nekaj za vse večne čase sklenjenega in zaokroženega v dokončno „zgodbo“. Film je po tej plati odprt, tako da sedanjost brez vidnih prehodov svobodno vdira v navidez „zgodovinsko“ pripoved, in to v obliki različnih scenskih in kostumskih elementov, rekvizitov in celo dialogov. Vendar prav nič ne moti, ko se, denimo, na platnu pojavi žepni kalkulator, pisalni stroj ali tovorni avtomobil (čeprav to gledalca seveda na določen način zabava), zakaj ti elementi se pojavljajo s tolikšno samoumevnostjo, da človek zlahka pozabi na „zgodovinski okvir“ pripovedi in zadevno „perspektivo“ kratko malo zanemari.

Pravzaprav je Jarman s tem presejal dilemo, ali naj se vse skupaj dogaja na način „aktualizacije“ zgodovine (preteklosti) ali na način „historizacije“ sedanosti (današnjega časa), zakaj oboje teče paralelno, kot se pri vsaki taki „raziskavi“ tudi dejansko dogaja. Mitos in interpretacija se prepletata in sta pravzaprav eno. Zgodovina se torej dogaja kot zgodba, katere robovi pa niso zakriti (prekriti s koordinatami 17. stoletja in s samim „robom“ konvencionalnega pripovednega postopka), ampak dobro vidni ravno zato, ker pripoved ponuja tudi tisto, kar sega čeznje. Konvencionalni pripovedni postopek pa je subvertiran že s tem, da režiser ne govori o Caravaggiu z nekakšne distance, ampak govori dejansko hkrati s njim. Skratka, avtorjevo stališče ni več skrito kot v kakšnem rebusu, pač pa je jasno vpeto v pripoved, čeprav seveda brez vsakršne nasilnosti: kolikor govori Jarman o Caravaggiu, toliko govori tudi Caravaggio o Jarmanu — in kot se z današnjega, „moderne“ vidika razpira zgodovina, tako se skoz zgodovino ponovno kaže današnji trenutek, ki postaja na ta način sam „zgodovinski“.

Pri upodobitvi slikarjevega življenja je Jarman očitno držal „materialističnega“ izhodišča, da je tisto, kar je danes dejansko in nedvoumno ostalo od fenomena Caravaggia, predvsem njegova slikarska zapuščina, ki je obenem edino, kar nam je tudi neposredno dostopno (medtem ko so podatki o njegovem

življenju posredovani skoz razne filtre „zgodovinskega spomina“). Zato je Caravaggiovo življenje predstavil skoz niz podob, ki s svojo formalno strukturo in osvetlitvijo delujejo kot nekakšni dvojniki slikarjevih likovnih del. Tako je slikarjevo življenje pravzaprav razbito na več „objektnih“ podob, ki so neke vrste živi pendant njegovih lastnih stvaritev, ali z drugimi besedami, njegovo življenje je postalo „objekt pogleda“ na podoben način kot njevo slikarski opus. Ta moment še dodatno podčrta figura „komentatorja“, nekakšna karikatura modernega likovnega kritika, ki na pisalni stroj tipka svoje „observacije“ o slikarjevem življenju in delu (tudi tu je namreč oboje izenačeno in potemtakem nastopa kot dvokomponentni „estetski predmet“). Čeprav je „zgodba slikarjevega življenja“ kljub tem prijemom dovolj razvidna, je vendarle osredščena predvsem okrog ključnih točk Caravaggiove poti, pa še v teh scenah nastopa mojster bolj kot opazovalec dogodkov, zaradi česar domala v nobenem trenutku ne učinkuje kot osrednji „dejavnik“ pripovedi (s tem se lepo ujemata redkobesednost in nekakšna neprizadetost, ki pretežno obvladujeta njegovo pojavno). Skratka, slikar Caravaggio je postal predmet Jarmanovega slikarsko-filmskega postopka in s tem pravzaprav njegov „izum“.

Veliko bolj konvencionalno, že kar nekam žarnsko prečiščeno deluje drugi pozornosti vreden „zgodovinski film“ tekmovalnega programa — japonska melodrama Suličar Gonza (Yari no Gonza), ki jo je po drami „japonskega Shakespeara“ Monzaemona Chikamatsuja posnel Masahiro Shinoda in z njo pobral nagrado „za harmonično kompozicijo“. Vizualne kvalitete tega filma so nedvomno bliže klasičnim estetskim kriterijem, vendar pa je tudi tu opaziti določena odstopanja, ki se zgostijo v posameznih točkah scenske in barvne prezasičenosti. Človek ima zato res vtis (kakor je zapisal neki kritik), kot da bi stare japonske slike in tiski kratko malo oživeli s pomočjo najsoodobnejše vizualizacijske tehnike. Ta oživitev kajpada deluje nadvse impresivno, vendar tudi v enaki meri „nenaravno“, s čimer pač še posebej opozarja nase in na moč tehnike, se pravi, na sam filmski postopek „oživljanja“. Sedanjost se potemtakem vključuje v film zgolj posredno, vendar vseeno dovolj občutno, da je zgodbi, ki ima vse značilnosti klasične tragedije, odvzeta zgodovinska patina in v končni posledici učinkuje na tisti značilni „brezčasni“ način, zaradi katerega je klasika pač zmeraj aktualna pa „moderna“.

V Shinodovem filmu je vse to toliko bolj očitno, ker imamo opraviti z izredno čisto obdelavo teme o zakonu in njegovi kršitvi ter nujni kazni, ki iz tega izvira. Tragična dimenzija pa je v tem, da ne gre za dejansko kršitev in resnično krivdo, pač pa — kot je v tej vrstvi običajno — le za domnevno, pretpostavljeno krivdo ali, natančneje, za krivdo, ki je bila preprosto „izrečena“. V skladu s strogim moralnim zakonom, ki ne dopušča dvomov v posameznikovo neoporečnost, mora biti ta kršitev (naj je resnična ali zgolj predpostavljena) seveda kaznovana — in s tem je že markirana usoda obeh osrednjih junakov, žene samurajskega poglavarja Osai in mladega suličarja Gonza.

Okvir pripovedi predstavlja čajna ceremonija, zakaj prav ta obred s svojimi strogimi pravili je tisti, zaradi katerega se sproži dramatično dogajanje: Gonza namreč sklene z lepo Osai „pogodbo“, da se bo oženil z njeno hčerjo, Osai pa ga bo za povračilo naučila čajnega obreda (samo njena družina je namreč posvečena v vse skrivnosti te ceremonije), kajti le tako bo lahko brez napak vodil slavnostni čajni ritual, ne da bi pri tem osramotil svojega poglavarja, sam pa bo na ta način bistveno napredoval na družbeni lestvici. Gonzov konkurent za mesto vodje čajne ceremonije izkoristi njuno skrivno srečanje za to, da ju obtoži zakonoloma. Ko se Osain mož vrne s poti in sliši govorice o ženini domnevni nezvestobi, je za kakršna koli pojasnjevanja že prepozno, pač pa mora izpolniti svojo „dolžnost“, ki mu narekuje, naj ubije ljubimca (ta dva sta medtem v strahu pred kaznijo seveda zbežala). Vso stvar torej požene beseda, vendar nikakor ne ostane pri tem, zakaj begunca navsezadnje izkoristita priložnost in dejansko postaneta tisto, česar sta obtožena. Drugače povedano: stvar je najprej imenovana

(pač po zakonu: najprej je bila beseda...) šel potem uresničena, vendar pa je to drugo čisti presežek, zakaj že beseda sama je dovolj. Tudi Osajinemu možu zadošča beseda, da se pžene v neusmiljeni lov, ki se kajpada krvavo konča s smrtjo obeh „prestopnikov“. Samurajski vodja namreč ve, da je stvar imenovana in kršitev s tem „registrirana“, kar pomeni, da mora ubiti svojo ženo in njenega ljubimca, kajti to je njegova zakonska dolžnost; pravzaprav je dolžnost sama zakon, zakon pa je svet, v katerem živi. Zato se film tudi konča — tako kot se je začel — s čajno ceremonijo, ki je pač zakon v najčistejši obliki, saj ničemu ne služi in nič konkretnega ne ureja, ampak deluje zgolj kot najvišja norma, ki je preprosto ni moč kršiti. Obenem je zaključna ceremonija garancija, da se v bistvu „ni nič zgodilo“ in da je vse predhodno krvavo dogajanje v razmerju do neminljivega vrhovnega zakona le naključnega, posrečnega značaja, nekaj popolnoma efemernega.

Toda pokaže se še nekaj: čista vzvišenost absolutnega zakona se vzdržuje ravno v razmerju do „umazane prakse“, ki v imenu zapovedane moralne norme dobesedno proizvaja zločin — v tem primeru umor. Z eno besedo: zakon temelji na zločinu, pravzaprav na nekakšni „izvirni“ kršitvi osnovnega, tako rekoč „naravnega“ etičnega modusa. To je seveda kontradikcija, zakaj etičen je lahko edinole zakon, ta pa nima „naravo“ nič opraviti — kultura pomeni navsezadnje preseganje nature. In paradoks, da je etično spoštovati zakon, ki v končni posledici zapoveduje zločin, torej skrajne neetično prakso, je zatorej zgolj navidezen. A Shinodov film je „moderen“ prav v tem, da dopušča dvom v absolutno veljavnost zakona, saj se, denimo, prevarani soproj nenehoma sprašuje, ali je prav, da ubije mater svojih otrok samo zaradi besede. V tem pogledu je na poziciji modernega razcepljenega subjekta, ki mora kot član družbene skupnosti, ki ji vlada določena norma, storiti nekaj, s čimer se intimno ne strinja. In te njegove pozicije, ki pravzaprav razkriva stališče avtorja filma, ne more zamažati niti dejstvo, da ima zakon kljub vsemu prav (kajti Osai hoče poročiti svojo hčerko z Gonzo predvsem zato, ker je mladenič njej sami všeč in hoče tako posredno realizirati svojo lastno željo). Razkorak med tradicionalno zakonsko normo in moderno pojmovano prakso, ki ga proizvede film, je zato nemara le še občutnejši.

Naravnost tragikomične razsežnosti pa zadobi „zakon“ v filmu Nannija Morettija Maša je končana (La messa è finita), kjer je temeljni krščanski normi zavezana etična drža mladega duhovnika dobesedno blokirana z vsakdanjo prakso, katere gibalni princip je prav nenehna kršitev norme. Na kratko povedano: mladi duhovnik, ki se po dolgih letih študija vrne v rodni kraj, da bi pomagal tistim, ki so mu najbližji in jih dozvedno tudi najbolj pozna, se mora soočiti z na glavo postavljenim svetom, kjer mu je jasno dano na znanje, da ga pravzaprav nihče ne potrebuje. Še več, bolj ko se glavni junak (igra ga sam Nanni Moretti) trudi, da bi bil „koristen“, bolj gre vse narobe: njegov predhodnik, ki je zapustil duhovniški stan, se poročil in dobil otroka, še naprej „grešno“ živi v neposredni bližini cerkve; junakova sestra zanosi z njegovim prijateljem, a se z njim potem razide; njegov oče je zapustil mater in živi z neko mladenko (hčerkino vrstnico), mati pa od žalosti naredi samomor; prijatelj iz mladosti ga noče več niti videti, drugi prijatelj pa je postal terorist itn. Kamor se junak obrne, povsod naleti na same probleme in zaplete, na same kršitve zakona, ki ga pooseblja — in vsak njegov poskus, da bi ljudi „vrnil na pravo pot“, povzroči zgolj nove težave. Skratka, zakona ne spoštuje nihče, mladi duhovnik, ki ga hočeš nočeš pooseblja, pa je nezaželena ali vsaj odvečna oseba. V tej pat poziciji glavni junak sklene, da se bo umaknil v odročno vas, kjer ga nemara še kdo potrebuje (z drugimi besedami: kjer zakon prežema ta film, se v resnici izteče v prav sarkastično spoznanje, da norma ni več potrebna niti za to, da bi jo kršili, ampak je kvečjemu le še karikatura same sebe in kot takšna dokaz svoje lastne odvečnosti, odmrlosti, nepotrebnosti. Nikomur se ne da in ne zdi več potrebno niti hliniti, da spoštuje „zakon“, zakaj ta je v podobih nemočnega mladega duhovnika postal

zgotj naključjen, neobvezen in s tem tudi odvečen dodatek sive vsakdanjosti, ki že sama na sebi povzroča ljudem preveč glavobolov. Ironija je seveda v tem, da je zdaj na mesto zakona postavljena „svoboda“ (ne spoštovati zakon), ki je s tem postala zakon — namesto afirmacije torej negacija kot temeljni „uredivni“ obrazec sveta. Svet, ki ga prikazuje film, je potemtakem svet do skrajnosti izpeljane situacije sodobnega razcepljenega objekta, kjer se razcep dogaja že znotraj enega od dosedanjih polov, namreč znotraj pola kršitve. Kršitev je postala zakon in zdaj postaja dejanska kršitev že ne spoštovanja principa kršitve. In res so v Morettijevem filmu kaznovani tisti, ki se ne podreajo zakonu kršitve (ki ga torej „kršijo“ s tem, da ne kršijo): to pa sta predvsem glavni junak sam, ki se mora za kazneni umakniti iz rodne kraja, in njegova mati, ki jo doleti „pravična smrt“. Ta strupeni obrat, ki je izpeljan na podlagi pravcatega koncentrata kršitvenih situacij, pa vendarle nakazuje neko temeljno razsežnost sodobnega sveta — namreč težnjo k popolni diferenciaciji s temeljnim zakonom reguliranih (celo integriranih) ravnanj in s tem dokončni razpad norme, ki velja za univerzalno. In dokončna blokirnost vsakršnega (tudi normativnega) univerzalizma je pravzaprav bistvena značilnost današnjega sveta. Navsezadnje prav „univerzalni“ filmski govor, ki edini še lahko reflektira „celoto“, dovolj zgovorno izpričuje, da je celota zgolj mit, zakaj fiktivnost njene filmske podobe je več kot očitna (saj ta podoba celote nastaja s pomočjo montaže, se pravi, lepljenja koščkov in drobcev).

Da pa zna „navadna vsakdanjost“, ki ji sicer ni več mar za zakon, še kako nasedi raznim prividom zakona, je izvrstno pokazala brazilska režiserka Suzana Amaral s filmom Zvezdna ura (A hora da estrela). Zgodba teče naravnost lahkotno in nevsiljivo, čeprav imamo dejansko opraviti z „neprijetno“ socialno tematiko, ki bi jo kakšen bolj „razredno profiliran“ avtor za neslajšo znal preliti v ustrezno mučne pa krčevite podobe. Na srečo film ohranja vse do konca to kvaliteto, da se nikoli ne spusti na raven cenenege dramatiziranja socialnih problemov in da ne uporablja nič manj cenjenih socialnokritičnih prijemov. Namesto tezne, z razredno ideologijo preobložene pripovedi nam film lahko ponudi zgodbo, ki kar v največji meri izkorišča možnosti specifično filmske narativnosti, pri čemer socialnokritični moment nastopi skorajda neopazno in seveda zaloti gledalca nepripravljenega. Dobiček je tako najmanj dvojen: film je izjemno gledljiv, obenem pa po ovinku vendarle doseže tisto „sporočilnost“, ki bi sicer običajna na ravni izlize formule. V ospredju je mlada, neizobražena in prav nič bistra sekretarka, ki po eni strani le z največjimi težavami obvladuje razmeroma preprosta pisarniška opravila, po drugi strani pa se otepa z nič kaj vzpodbudnimi vsakdanjimi življenjskimi razmerami. Kljub temu, da stanuje v skupnem prostoru z nekaj drugimi dekleti, je njen poglavitni problem osamljenost, še posebej seveda pomanjkanje stika z moškim spolom. Ker je povrh vsega izrazito neprivlačna in ne obvlada niti najosnovnejših prijemov zapeljevanja, je po tej plati docela onemogočena. Celo v primeri z dokaj povprečno, a ustreznih prijemov veliko bolj večšo sodelavko Glorijo je povsem inferiorna. Kljub vsemu pa nekega dne le sreča sebi enakega — mladega delavca „z zlatim zobom“, ki ji je pripravljen posvetiti ustrezno pozornost, vendar pod pogojem, da se mu popolnoma podredi. Prav to „soočenje“ primitivnega moškega šovinizma in dozdevne ženske topounosti omogoči najboljše scene filma: denimo, sijajne „dialoške“ prizore, ki razkrivajo predvsem to, da si partnerja pravzaprav nimata kaj povedati (medtem, ko ona nenehno molči, mladenič v nedogled ponavlja: „Govoriva raje o čem drugem!“). Da je to nesojeno „ljubezensko razmerje“, ki nobenega od partnerjev ne ogreje, v bistvu spodletelo srečanje, postane dokončno jasno, ko nastopi vseobvladujoči „zakon“ v podobi vedeževalke. Ta namreč prerokuje Gloriji, da bo „našla srečo“, če bo svoji najbližji sodelavki speljala moškega, kar poslušna Glorija tudi nemudoma stori. Vedeževalkin račun je seveda preprost: ko se začnejo enkrat stvari odvijati v skladu z „zakonom“, se morajo tako tudi nadaljevati — in res se pri njej (na Glorijin navsvet, ki je kajpada posledina naročila vedeže-

valke) kmalu pojavi tudi glavna junakinja, ki ji vedeževalka napove, da bo kmalu srečala „princa svojih sanj“ in z njim doživela „zvezdno uro“. Ta se kmalu zatem tudi res pojavi v obliki mercedesove zvezde na pokrovu luksuznega avtomobila, ki ga vozi nič hudega sluteči „princ“. „Zvezdna ura“ kajpada pomeni dokončno izpolnitev dekletovih sanj — zato jo mora zapečatiti njena smrt: srečanje med „princem“ in junakinja se namreč konča kot trčenje na prehodu za pešce.

Cinizem tega „happy enda“ je le konsekvantna posledica temeljne zastavitve pripovedi, ki pač v nobeni točki ne omogoča „normalnega“ izteka, zakaj vsestranska „zatrtost“ glavne junakinje naravnost terja sanjski finale s kruto poanto. In tu je treba še posebej omeniti sijajen igralski prispevek Marcelie Cartaxo, ki je uspešna z izjemnim talentom opraviti nadvse težavno in zapleteno nalogo — namreč upodobiti skrajne preprosto, neambiciozno, v svojo usodo vdano ter nekako v svoj lastni „notranji svet“ zaprto osrednjo figuro, za katero se nenehoma zdi, da komajda dojema, kaj se z njo pravzaprav dogaja, obenem pa vendarle vztrajno čaka svojo „zvezdno uro“.

Naposled je treba vsekakor omeniti še veliki „šlager“ letošnjega Berlina, Pollackov film Iz Afrike (Out of Africa), ki je seveda nastopal zunaj konkurence, vendar je zato nemara še močnejše vtisnil svoj pečat prireditvi, medtem ko je svojo pravo „zvezdno uro“ doživel malo pozneje v Hollywoodu. Takoj bodi povedano, da je to film, ki se prav nič ne trudi, da bi gledalcu prinesel kakšno posebno „sporočilo“ (kar je pravzaprav hvalevredno), pač pa gre za širokopotezno zasnovano pripoved z elementi melodrame, ki se podreja izključno „zakonu“ filmskega medija, kakor se je izoblikoval v dolgoletni tradiciji Hollywooda. Afrika služi tu le za eksotično ozadje, ki ga Pollack izkorišča za številne razkošne, barvite in mestoma skoraj razgledničarske panorame, nič bolje pa se ne godi niti sami zgodbi, ki je pravzaprav „pretenka“, da bi omogočila pravi melodramatski zalet (predloga Tanie Blixen je zreducirana zgolj na elemente zunanje dogodljivosti, teh pa že v izvirniku ni prav veliko), ampak ostaja vseskozi zgolj nekakšna skica tistega, kar naj bi bila. Kompozicija posnetkov je — kot rečeno — sicer impresivna, tehnično dognana in bleščeča, vendar obenem preveč konvencionalna, da bi prinašala kakšno posebno ugodje, montaže pa dokaj umirjena, mehka in vse preveč linearna, da bi naredila globlji vtis.

Bistvo tega filma je pravzaprav „atmosfera“, nekakšno nostalgčno vzdusje, ki ga uspe vzpostaviti s pomočjo že naštetih komponent, tem pa je treba dodati še značilno emocionalno obarvano in mestoma pompozno poudarjeno glasbeno kuliso, igralske storitve Meryl Streep, Roberta Redforda in Klause Marie Brandauerja ter Pollackov smisel za „sinhronizacijo“ vseh teh sestavin. Čeprav na splošno velja, da je prav forma tista, ki v filmu proizvaja pomeni, je treba vendarle reči, da gre v tem primeru bolj za formalizem, ki sicer resda ni „hladen“, saj — kot rečeno — ustvarja dovolj občutno „atmosfera“, vendar na tej ravni tudi dokočno obtiči. Formalizem je pač vselej premalo „formalen“, da bi lahko proizvajal pomeni, zato je Pollackov film „velik“ predvsem po zunanjih, spektakelsko-spektakularnih sestavinah. Film, skratka zabrenka na vse strune dopadljivosti, ki jo je sposobna proizvesti hollywoodska filmska „mašina“, s čimer gledalca dobesedno „povozi“, množično publiko pa še dodatno pridobi s solzavo-melodramatskimi toni. Nedvomno še eno veliko zmagovalce filmskega medija, kajti Pollack je uspel na najbolj oprijemljiv način pokazati, kako neznansko učinkoviti zna biti dobro namazana filmski „stroj“, četudi tisti, ki z njim upravljajo, nima kaj povedati (ali pa mu preprosto sploh ni do tega). Skorajda si ni mogoče zamisliti filma, ki bi mu tako vsestransko pristajala oznaka „zunaj konkurence“.

Bojan Kavčič

Berlinale 86

Sam med volkovi

Tiskovni center berlinskega festivala so letos nekoliko spremenili, tako da se najprej nisem znašel. Eno pa je ostalo kot lani: stojnica jugoslovanskega filma je bila na istem mestu in je imela enako skrivnostno vlogo.

Kaj je počel Jugoslavija film na festivalu? Čisto mogoče, da se je (kot skupni jugoslovanski filmski izvoznik) šel kakšne velike posle, toda za koga? Tako ali tako so bili edini jugoslovanski filmi na trgu slovenski (**Butnskala**, **Ovni in mamuti**, **Christophoros**).

To, da so se za stojnico izmenjavali resni in ugledni gospodje in gospe, nikakor ni zmanjševalo vtisa splošne *neuporabnosti* te ustanove. Za boljšo predstavo naj povem, da je bil na stojnici poleg opaznega plakata z imenom firme (belega na črnem ali „postmodernističnega“, kot ga je označil nič manj kritični zagrebški kolega) le še video monitor, ki ga *niti enkrat* nisem videl prižganega. Omenjeni filmi (na prodaj) so bili najavljeni s po enim plakatom na karseda skritem mestu, na ozkem hodniku, po katerem se je šlo k nekaterim dvorancam trga.

Sicer se ne zdi, da je navzočnost na trgu potrebna predvsem zaradi same prodaje. Gre pač za to, da je film najprej mogoče *videti*, in potem morda (če ne ob tej, pa ob drugi priložnosti) tudi odkupiti. Mimogrede, prav na trgu sem videl enega najljubših mi filmov s festivala, a o njem kasneje.

Uradno so Jugoslavijo na festivalu zastopali samo kratki filmi. Edini, ki se ga spleča posebej omenjati, je znana risana blodnja Zvonka Čoha **Poljubi mehka me radirka**. To pa že zato, ker je blodnja edini pravi izraz za to, kar je festival, kar se na njem dogaja in kar se na njem počne. Potrebno se je le *naučiti bloditi*.

Je bil letošnji „Berlinale“ *slab* festival? Mnenja o tem so deljena — kakor so bila že prejšnja leta. Res je to, da na njem ni mogoče videti nekaterih pomembnih filmov zlasti ameriške produkcije: ni pokazal filmov, kot so **Amadeus**, **Poljub ženske-pajka** ipd., znamenitih canneskih dogodkov. Toda, če hočete na dovolj dokumentiran način videti z raznih vidikov *specifično* ali po drugi strani (kolikor ni to izgovor za določeno poljubnost) *manj konvencionalno* produkcijo, potem je Berlin sredi februarja kot nalašč za vas.

40 Avtor filma **Virus ne pozna morale** (Ein Virus kennt keine Moral) je znameniti Berlinčan Rosa von Praunheim. To je film o aidsu, se pravi, film o bojazni in fantazmah; Rosa sam igra lastnika savne, ki se najprej noče prepustiti strahu, kmalu pa se vda in pridruži paničnim ostalom. V filmu je seveda spet veliko pesmi in plesa in norosti tudi kar tako, zanimiva pa je neka spolna razlika: medtem ko so ženske po pravilu histerične, ekspanzivne, agresivne, brezobzirne, so moški resni, globoki, premišljujoči in nasploh dolgočasnejši. Zdi se mi, da **Rdeča ljubezen** in **Mesto izgubljenih duš** ostajata Rosina najboljša filma. Zdaj za nazaj ugo-

tavljam, da se je podobna delitev vlog nakazovala že v njegovem lanskem filmu **Horror vacui**.

Veliko presenečenje je bil zame film Nikija Lista **Müllerjeva pisarna** (Müllers Büro). Ta Avstrijec se je menda že izkazal s svojim prvcem **Café malaria**, ki ga nisem videl — a če je temu količkaj podoben, je verjetno genialen. Žanrsko bi ga lahko opredelili kot *travestijo žanrov*: začne se kot kriminalka, nadaljuje kot musical itd. in se hkrati nanaša sam nase. Je resnično zapeljiv film; žanri v njem niso pomešani in nerazločljivi, marveč so vpeljeni takorekoč v svoji čisti obliki (s citati), v užitku žanra in domislice. Upajmo, da ga bomo v kakšnem izboru avstrijskih filmov lahko videli tudi pri nas.

Umor v senatu (Asesinato en el Senado de la Nación) Juana Joseja Jusida je argentinski politični film. Argentinski filmi so na tem festivalu tvorili poseben izbor, ki ni bil slab. **Umor** je odlična analiza parlamentarne demokracije, kakor si jo zamišljajo v Latinski Ameriki.

Pri obravnavanju filmov s filmskega festivala se mi najpogostejše pojavlja dvojje: da skoznje obravnavam festival sam, hkrati pa asociiram teme, ki nimajo več prave zveze ne s filmi ne s festivalom, marveč z različnimi „konteksti“; torej da nekako prenesem pogled iz filma in festivala na njune in moje okoliščine. In tako bodi — obravnavati filme je popolnoma nezanimivo, če to počnem zgolj kot estetski kritik. Zakaj tako, bom še razpravljaj. Upam, da vas moji ekskurzi v najrazličnejše scene ne bodo preveč motili.

Seveda so argentinske razmere drugačne od naših. Pa ne, da se umori v naših najvišjih državnih organih ne bi dogajali. Razlika je drugače: opazimo jo v tistih scenah, kjer nastopa ljudstvo, namreč na galeriji v senatu „de la Nación“, odkoder žvižgajo, ploskajo, skratka reagirajo na vse, kar se pod njimi dogaja. *Ljudstvo je navzoče*, in če nič drugega, so vse izjave na tem mestu *absolutno javne*, vsaj dokler predsedujoči ne uveljavi možnosti, da javnost *odstrani* — a tudi to mora storiti *javno*, se pravi, ne more prikriti, da gre za akt represije. Vse to seveda ne more preprečiti, da se ne bi uveljavljali, kakor pravi nekdo v filmu, „čvrsto povezani interesi oblastnikov“, toda če nič drugega obstoja vsaj možnost, da se ti interesi *pokažejo*.

Posebno poglavje so na letošnjem Berlinalu bili filmi o „holokavstvu“ (oblikovalci programa se temu izrazu upirajo), se pravi o pomoru Judov pod fašistično oblastjo. **Temne uspa-vanke** (Dark Lullabies) Kanadčanov I. Angelico in A.J. Neidika so čustvena obtožba genocida. Glavna oseba je dekle, otrok „survivorjev“ (preživelih iz koncentracijskih taborišč), ki se odloči, da bo poiskala druge otroke „survivorjev“ in o tem posnela film. Film je posnet na način dokumentarca (njenegega, tega, ki ga bo posnela), vendar deluje skoraj parodično. **Tragika** genocida je vendarle v *predmetu*, ne v njegovi *obdelavi*. (Drugače kot pri Robarju, kjer se mi zdi, da je način dokumentarca uspel. Vendar me parodičnost pri njem ni motila.)

Dokumentarec ima, kot sem že večkrat zapisal, prav posebne učinke (in bogve kdaj bodo to spoznali tudi naši zdolgočaseni „režiserji“ dokumentarcev), posebno zato ker se venomer znova izkaže, da je v njem suspenz ne le možen, temveč ima sijajno udarno moč; in to ni le učinek montaže, marveč tudi planiranja in, naj poudarim, *zavzetosti* za obravnavano temo in zahteve medija.

V tem duhu je Avstralec Dennis O'Rourke sestavil svoj dokumentarec **Razpolovna doba** (Half Life). *Sestavil* in le deloma *posnel*, kajti uporabil je do pred kratkim strogo tajne posnetke prve (poskusne) eksplozije vodikove bombe na Marshallovih otokih. Film dobi grozljive razsežnosti z implikacijo, da prebivalec na otokih v smeri vetra (zlasti na najbližjem atolu Bikini) *pred tem poskusom name-noma niso preselili*, da so lahko opazovali *posledice*. Prebivalcem so se seveda začele dogajati nenavadne stvari, rojevati čudni otroci itd. Noben antropologizem ni potreben, da nam pojasni, zakaj so prej prijazni in veseli ljudje (kakor je razvidno iz posnetkov, so rade vije sodelovali pri prvih poskusih iz serije, ki se je končala z vodikovo bombo; nič niso imeli niti proti temu, da jih selijo: to so uradni komentatorji cinično pojasnjevali s tem, da gre pač za nomadsko ljudstvo) zdaj postali zagrenjeni

in obtožujoči. Toda to je kljub vsemu *film*: najbolj spektakularni posnetki so v njem še zmerom posnetki eksplozije...

Najlepši dokaz o moči dokumentarca pa sem dobil skozi **deset ur** (resda v dveh delih) „holokavsta“: **Shoah** (hebrejsko *katastrofa*) Clauda Lanzmanna. Svoje učinke je razvil povsem brez spektakularnih arhivskih posnetkov, ampak z obsesivnim ponavljanjem vprašanj preživelim žrtvam in kroženjem kamere po prostori, kjer so bili nekoč centri „dokončne rešitve“. Gledati ga je mogoče prav zaradi te obsesivne razsežnosti, ki deluje naravnost hipnotično. Žene ga temeljno (odprto) vprašanje: kako je to mogoče?

Nizozemskega filma **Paul Chevrolet in poslednja halucinacija** (Paul Chevrolet en de ultieme hallucinatie) ne bi posebej omenjal zato, ker njegov junak piše kriminalke, zdaj pa, ko bi rad prešel na „resno“ čtivo (napisati hoče nekakšno avtobiografijo z gornjim naslovom), mu založniki ne zaupajo več; niti zato, ker se njegova zadnja kriminalka naknadno (v filmu sproti) uresničuje; niti zato, ker je film v celoti posnet kot nekakšna halucinacija — omenjam ga zato, ker njegov avtor, Pim de la Parra, po svoji osnovni izobrazbi ni režiser ali sploh kak filmski delavec, marveč *družboslovec*.

Kakšno zvezo ima to? To temo načenjam zato, ker pri nas še zmerom vlada predstava o filmu kot *stroki*, ki zahteva *strokovnost*. Res pa je zgolj to, da film zahteva *izobrazbo*, in to karseda *splošno*. Naj navedem nekaj tez, ki podpirajo to trditev: 1) Film *zgoščuje* vse, kar postavlja umetnost v razmerje s spoznanjem. (Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za televizijo, le da pri televiziji ne gre toliko za *umetnost*, tj. *konstrukcijo*, kot za *režim* označevalca, se pravi *medij*.) 2) Če je res, da je poglavitna (če ne edina) referenca umetnosti umetnost sama, potem je prva umetnikova naloga *spoznavanje umetnosti in njene zgodovine*, kakršna koli ekspertna omejitev na tehniko pa drugotna. 3) Kot „govorica brez jezika“ je film *ideološka tvorba* par excellence, se pravi, da njegovi temeljni razločevalci niso *znaki*, marveč *ideologemi*. Zato je nujno, da avtor filma pozna govorice in njihove učinke, kar ne pomeni samo „umetniških govoric“, marveč še bolj in prej govorice raznih ideologij — nujno, če naj njegov proizvod ne bo zgolj njihovo *nezavedno*, se pravi *praktično ponavljanje*.

Skromen, skoraj neopazen je bil film Američana (Portland, Oregon), **Gusa Van Santa Težka noč** (Mala Noche). Tu se je berlinski festival spet izkazal s tem, da je na spored uvrstil nizkoporačunski, a odlični film alternativne produkcije. Zgodba je preprosta: Walt, prodajalec v zakotni trgovini v provincijemskem Portlandu, je zaljubljen v mehiškega sezonskega delavca Johnnija, ta pa Walta malo zafrkava in malo izkorišča (avtor pravi, da je to „nemara obrnjena metafora ameriškega izkoriščanja mehiških sezonskih delavcev“), vse skupaj pa je precej brezupno, kakor življenje v takšnem mestu sploh. Res pa je v njem mogoče posneti tak film.

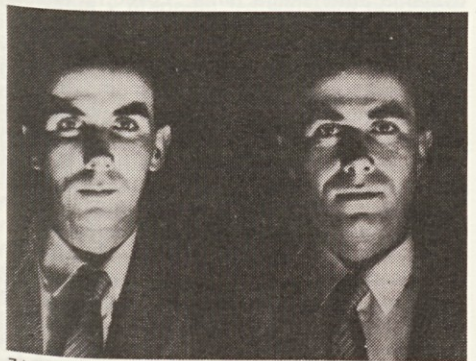
Naša distribucija takega filma seveda ne prenese — pa ne zaradi zgodbe, marveč zaradi vrste produkcije. *Pri nas preprosto ni mogoče videti tujih filmov alternativne produkcije*. Kot da taka produkcija za nas ne obstaja. Vem, zdajle mi bodo postregli z dvema „razlogoma“: da se distributerji odločajo za kvalitativni „vrh“ tuje produkcije (zaradi pomanjkanja sredstev je potrebna še strožja selekcija) in da takih filmov tako ali tako nič ne bi gledal. Toda kvalitativnih „vrhov“ je v kinematografiji pač več in to ravno v odvisnosti od tipa produkcije: in če distributerji ne „priznajo“ druge produkcije kot *mainstream*, potem je gledalci res ne morejo gledati. Drugače povedano: naši distributerji kupujejo filme iz *tekmovalnih sporredov*, kar je seveda najlažje (ker je tam na voljo paket relativno zanesljivih ponudb — pa kljub temu bi bilo njihovem izboru mogoče marsikaj očitati) in pri tem, domnevam, preprosto nimajo interesa, da bi se razgledali še kod drugod.

Povsem drugače bi bilo, če bi pri nas obstajala možnost *alternativne filmske distribucije*. To funkcijo do določene mere opravlja SKUC-Forum, toda zares le do skromne mere: kakšen film lahko le *predstavi*, se pravi predvaja v najboljšem primeru enkrat ali dvakrat. Ne more *odkupiti* licence za predvajanje filma — tudi

če to misel izključimo kot preveč tujo naši kulturniški miselnosti — predvsem nima svoje *dvorane*, kjer bi ga lahko bodisi priložnostno bodisi v sklopu kakšnega smotrnega prgramskega izbora predvajal. Gostovanja v „tujih“ dvorinah pa so videti takšna: v Cankarjevem domu si preprosto *prilastijo* program, ki bi ga kdo hotel v njem organizirati (to ne pomeni le, da preide program v njihovo organizacijo — ampak predvsem to, da se bosta program in njegova izvedba morala prilagoditi počasnosti in okornosti CD in konec koncev *njihovim* kriterijem, ki so tej počasnosti in okornosti nadvse prirejeni); ljubljanski Kinematografi pa ne prestando grozijo z občutno *podražitvijo* dvorane, ki bi skupaj s čisto običajnimi izposojevalninami tujih filmov (in stroški transporta) preselila vsak pameten proračun, in seveda onemogočajo kakršno koli programsko kontinuiteto. Poglavitni razlog, da ne vidimo t.i. alternativne (ali neodvisne) produkcije, je torej *monopol distribucijske mreže*. In od tod ni čudno, da tudi sami praktično nimamo takšne produkcije.

Res je televizija danes močan „distributer“, tudi tistih filmov, ki ob naših kinematografskih sporedih pomenijo nesporno „alternativo“. Toda televizije v to ne gre mešati — je povsem drugačen medij, z drugačnimi zakonitostmi in čeprav smo lahko veseli omenjenega dejstva, ne odtehta veselja „kinematografske situacije“.

Kar težko sem sprejel film Colina Gregga **Lamb**. Gre za značilni angleški socialni film z radikalnim koncem, lahko bi rekli celo tezo, zajeto v pojmu „uboj iz (krščanske) ljubezni“. Neke vrste evtanazija zaradi *socialne* (ne medicinske) brezperspektivnosti. „Krščanski brat“ in vzgojitelj v irski katoliški pobojševalnici Michael Lamb (*lamb* v angleščini pomeni *jagnje*) odpelje (ugrabi) dečka Owena, grešnega kozla zavoda, in se z njim skriva po londonskih hotelih, dokler to ni več mogoče. Če so mi bili njegovi motivi za ugrabitev še razvidni, pa se mi je sam akt „evtanazije“ zdel premalo motiviran samo s tistim, kar sem razbral iz filma... Gotovo je razumljivo, zakaj sem nestrpno čakal na film Dereka Jarmana **Caravaggio**. Nisem si mogel kaj, da ga ne bi pričakoval zaradi intervjuja, ki sem ga z njim opravil lani; a tudi zaradi njegovega lanskega filma **Angelski pogovori** (Angelic Conversations) in seveda vseh prejšnjih (**Sebastiane**, **Jubilee** in Shakespearov **Vihar**, in pred njimi scenografijo za Russellove **Demone**, pa predtem in potem super 8 filme, recimo kontroverzni **V spomin na oktober**, in promocijske filme; pa še naprej scene za londonski Kraljevi balet, pa ves čas njegovo slikarstvo in avtobiografijo **Ples na previsu**).



Z in dve ničli, režija Peter Greenaway, 1985

Najprej, kar se tiče drugega: Jarmanov prijem bi mogli imenovati *postartizem*, kolikor je *retro-spektiven*. Pri njem je zgodovina zmeraj že *današnja* zgodovina, staplja se s sedanjostjo v učinku nekakega reda, konsekvencnosti, pri D.J. seveda na ravni podobe. Njegovi anahronizmi niso parodični ali potujitveni, ampak *stilski* elementi. Potem, kar se tiče prvega: napovedal je, da bo uporabil vsa sredstva, da bi *upodobil smrt tega človeka, največjega slikarja-morilca*, in dejansko je film ves o njegovi smrti; toda iz *morilca*, kakršnega je napovedoval, je napravil nenavadno *moraličen* lik, ke je njegovemu motivu odvzel ambivalenco. Tu me je presenetil: napravil je nepričakovano mehke film. Za vizualni učinek je dobil enega od treh Srebrnih medvedov.

Zlatega medveda je dobil Reinhardt Hauf (**Nož v glavi**) za brez dvoma najbolj sporen in tvegan film na festivalu, **Stammheim**. Tako je ime za-

poru, kjer so bili sojeni in umrli Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhoff in Andreas Baader. Scenarij je po svoji knjigi napisal Stefan Aust, knjigo „Baader-Meinhof Komplex“ pa po sodnih zapisnikih, pismih in zaporniških cirkularjih. Film ponazarja *sodni teater* oziroma *spektakel pravosodnega aparata*, a spektakularen je bil že po tem, da so se ob projekciji ves čas pričakovali nekakšni izgredi (eksplozivna bomba) in da smo bili zastraženi z močnimi protiterorističnimi policijskimi enotami. In če je proces vsaj v večji meri potekal tako popolnoma noro, kot kaže film, skoraj ne bi več dvomil v teorijo, da so znamenite teroriste pokončali (ne pa da so napravili samomor), kajti to je edini logični konec živčne vojne z oblastjo, ki so jo zagnali. Španska filma, ki sem ju videl enega za drugim, bi najraje preskočil, pa mi vest in predvidena dolžina teksta ne dovoljujeta. **V somraku** (En penumbra) Joseja Luisa Lozana se odlikuje z zanimivo, hitchcockovsko nasekljano montažo in nekaj duhovitimi scenami iz vrto-glave spremembe Danielovega življenja, ki sledi navadnemu gostilniškemu pretepu in po njem okrnjeni zmožnosti govora. **Za steklom** (Tras el cristal) Agustina V. Riutorta pa je zgodba o perverznm nacistu, ki je pri življenju po zaslugi „železnih pljuč“ in ki ga docela obvladuje ena njegovih nekdanjih žrtev, zdaj njegov bolniški strežnik. Zabavno je to, da je za starega sadista perverznost, ki jo je bil povzročil pri tem fantu, že kar prehuda. Vse skupaj je videti tako, kakor da si je nekdo privoščil uprizoritev svojih fantazij, pa jih je previdno ovil v plašč globoko metaforičnih razmerij. Znana formula.

Na vrsti sta dva francoska filma. **Roso, imenovano Roža** (Rosa la Rose, fille publique) Paula Vecchialija sem v svojih zapisnikih označil za zgodbo o prostituciji kot lepi umetnosti z *napako*. Kakor da bi gledal drugi del Mallove **Pretty Baby** (tisti del, v katerem se pokaže napaka). Njegova posebnost je nevsakdanji lik



Müllerjeva pisarna, režija Niki List, 1985

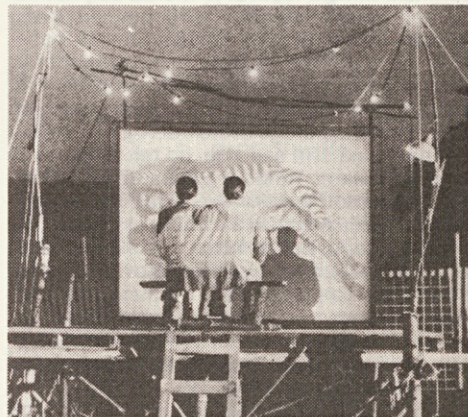
zvodnika-birokrata, ki Rosi ne bo dal svobode „še pet let“, da bo prihranil dovolj za svojo pokojnino. **Isabellina skušnjava** (La tentation d'Isabelle) Jacquesa Doillona pa je psihodrama štirih ljudi, zapletenih v tri pare (eden je bivši), in ponavlja znani trizem: osebni odnosi niso nikdar tako zapleteni, da jih ne bi moglo razpletanje še bolj zaplesti. Obvladuje jih posebna vrsta *suspenza*, kolikor seveda niso čisti dolgčas.

In ko smo že pri parih, še dva mehiška filma (sledila pa jima bosta dva angleška), **Luzini motivi** (Los motivos de Luz) Felipa Casalsa so *ženski* film (in v tem ni nič slabšalnega, celo kljub temu, da ga je posnel moški), preiskava o tem, zakaj je preprosta kmečka ženska pobila svojo kopico otrok. **Čas za smrt** (Tiempo de morir) Jorgeja Alija Triane, posnet po Marquesovem romanu, bi bila čista navadna južnjaška reč o maščevanju in norosti, če ne bi bilo detalja, ki nas dodatno zaposli: *tragične* funkcije očeta v zgodbah sinov, ki sta *prisiljena* maščevati njegovo smrt (eden iz svoje norosti, drugi iz solidarnosti). Mater pa ves čas skrbi, kaj bosta jedla.

Nekaj sem slišal o filmu, ki je požel prave ovacije na edinburškem festivalu, in sem ga šel gledat v eno od dvoranic filmskega trga. V predverju me je prijazno pozdravila Carole Myer, zadolžena za prodajo pri **Film Four International**, novi londonski producerski hiši, in mi izročila gradivo o filmu, čeprav je bilo precej jasno, da nisem noben kupec. Tako sem torej videl **Mojo lepo pralnico** (My beautiful Laundry) Stephena Frearsa, zgodbo o soočanju dveh ras, dveh kultur (in nepogrešljivega

rasizma/nacionalizma) v današnjem Londonu. Toda film nikakor ni premočrtno *ideološki*, kakor sem pričakoval po prvih scenah, ne obvladuje ga nikak *nauk*; prej bi rekel, da je nekoliko zloben. Zdajle sem poskušal na kratko obnoviti zgodbo, pa mi ni šlo; kljub preprostosti je tako kompleksna, da mi je obnova v nekaj stavkih zazvenela vulgarno. Zato sem jo prečrtal: povem naj le to, da gre med drugim za najboljši nevsiljivo (gay) ljubezensko zgodbo, kar sem jih videl. Film sem občudoval tudi zaradi tega, ker povsem obvladuje raven *konotacij*. Kaj to pravzaprav pomeni, bom razvil drugič.

Veliki mojster angleške dekadence Peter Greenaway se je izkazal s strupenim filmom **Z in dve ničli** (A Zed and two Noughts): in o njem je seveda tudi težko pisati. Njegov temeljni motiv pa je v angleškem izrazu *decay*, razpad, in sicer trupel. Zgodbo pa lahko povzamem tako: gre za žensko, ki ji ljubimca, enojajčna dvojčka, nadomestita vsak po eno odrezano nogo. Zdaj ugotavljam, da (na primer) nisem videl niti enega filma, ki ga je posnela kakšna ženska, čeprav jih je bilo na festivalu kar nekaj. Kakšna je bila ta nenačrtna selekcija, po kateri



Z in dve ničli, režija Peter Greenaway, 1985

sem izbral filme, ki sem jih šel gledat? Eno je jasno: v glavnem se izpuščal tekmovalni spored in se raje oziral po drugih, zlasti po **Panoramah**, kakor so preimenovali doslejšnji **Info-Schau**, in seveda po **Mednarodnem forumu mladega filma** (program, ki ga oblikujejo *Prijateljeli nemške kinoteke*), posvečenem v glavnem *židovskemu vprašanju*. A ugotavljanje strukture svoje blodnje (kajti nobena blodnja ni brez *razloga*) prepuščam zainteresiranim bralcem. V pomoč jim bo naslednji (zadnji) odstavek.

Trikrat sem se odpravljaj gledat **Janezovo skrivnost** (Johannes' Hemmelighed) Danca Akeja Sandgrena, preden sem jo po četrtem poskusu le videl. *Janez* je nekakšen *apostol Janez*, saj sreča Jezusa, ki pride k njemu *kot ženska in iz straniščne školjke* (to je za režiserja bolj *osvobajajoč* kot *provokativen* element) in ga popelje po odgovorih na vprašanja, kako je z dobrim in zlim, zlasti v odnosih med starši. Film je neverjetno sproščen in zato tudi zabaven, ne da bi se igral z basfemijo. Toda kako sem prišel do tega, da ga končno vidim? Dvakrat me je nekaj zadržalo (ali natančneje: neko), tretjič pa sem šel v napačen kino in moral namesto tega gledati francosko grozoto **Mnogo ur je preživela pod umetnim soncem** (Elle é passé tand d'heures sous les sunlights) Phillipa Garrela. Najprej sem mislil, da gre za predfilm, ko pa sem se spet prebudil in je minila že dobra ura, sem uvidel napako. Tako je bilo s tem.

Bogdan Lešnik

Berlinale 86

Berlin
zgodovinsko

Berlinski filmski festival je morda bolj kot katerakoli druga tovrstna prireditev na svetu odvisen od političnega položaja mesta gostitelja, od trenutnih razmerij med Vzhodom in Zahodom ter od odnosov med velesilami, ki odločajo o usodi Berlina. To mesto je namreč 41 let po koncu druge svetovne vojne še vedno razdeljeno na štiri sektorje, od teh predstavlja sovjetski sektor Vzhodni Berlin, ki je obenem glavno mesto Nemške demokratične republike, ameriški, angleški in francoski sektor pa tvorijo Zahodni Berlin, ki naj bi sodil pod okrilje Zvezne republike Nemčije. Sloviti berlinski zid deli mesto na dva dela. Ta meja sodi med najbolj zavarovane na svetu, prehod skozi njo, pa kljub olajšanim in tudi skrajšanim postopkom, pomeni nelagodno zanimivost in tudi človeški paradoks današnjih dni.

Berlinski mednarodni filmski festival, letošnji je bil že šestintrideseti, je nastal v svojevrstnih političnih, ekonomskih in kulturnih razmerah. 21. aprila 1945 so Berlin dosegli sovjetske enote, 2. maja so kapitulirale nemške enote v Berlinu, 4. julija so v mesto prišle ameriške in angleške enote in 11. julija 1945 je začelo delovati zavezniško vojaško poveljstvo v Berlinu. Mesec dni pozneje se trem zavezniškim vojskam priključijo še francoski vojaki in s tem je bila vojaška zasedba velikih sil v Berlinu popolna. Sloga zaveznikov iz pretekle vojne je trajala le tri leta. Hladna vojna je povzročila razkol, ki se je kazal najprej v besednih nasprotjih, raznih vetih, prekinitvah sej in podobnih oblikah izražanja nasprotnega mnenja, do katerih je prihajalo že leta 1947, vrh pa je bil dosežen 24. junija 1948, ko so sovjetske enote po ukazu maršala Sokolovskega zaprle vse dostope do Berlina ter onemogočile oskrbo prebivalstva in treh zahodnih vojaških formacij. Ameriški vojaški guverner zahodnega Berlina, general Lucius D. Clay, je s pomočjo vojaškega letalstva ter ameriške letalske družbe Pan American organiziral zračni most, ki so se mu pridružili še britanski in francoski letalci. Na letališče Tempelhof sredi mesta je vsakih 60 sekund pripeljala tovarno letalo z opremo, hrano, gorivom, premogom... In s filmi za berlinske kinematografe. Na jezeru Havel so pristajali britanski transportni hidroplani. Nahraniti, obleči, z vsemi potrebščinami oskrbeti je bilo treba 2 milijona Berlinčanov, veliko število zavezniških vojakov in pri tem poskrbeti še za normalen potek proizvodnje na območju mesta. Po letu dni, ko se je sistem zračnega mostu že povsem utekel in so na zahodna tržišča prihajali izdelki z oznako „Izdelano v blokiranem Berlinu“, so Sovjeti ukiniteli blokado in mesto je dobilo železniško, rečno in cestno povezavo z ostalo Nemčijo in svetom.

Toda kljub tej povezavi je ostalo tisto, kar je pravzaprav še danes: zahodna enklava sredi Nemške demokratične republike. V jeku hladne vojne, ko se je začelo mesto dvigati iz vojnih in povojnih ruševin, sta dr. Alfred Bauer, pravni svetovalec filmske sekcije britanske armade v Berlinu ter njegov ameriški kolega Oscar Martay, oficir, zadolžen za film v ameriški vojski, organizirala berlinski mednarodni filmski festival. Prvi je bil 6. do 18. junija 1951, udeležilo se ga je 20 držav, otvoritev je pripadla filmu Alfreda Hitchcocka Rebecca, kot

gostja pa se je predstavila glavna igralka Jean Fontaine. Do leta 1977 je bil festival vsako leto junija. V konkurenčnem boju za ugled med Cannesom in Berlinom so leta 1978 prestavili datum festivala na februar, da bi s tem za tri mesece bili pred Cannesom, ki je vsako leto maja.

Prvi berlinski festival je imel poleg tekmovalnega sporeda retrospektivni program in ta značilnost je ohranjena skozi vse festivale do današnjih dni. Prva retrospektiva je bila v filmskem klubu britanskega centra in je predstavljala nemške neme filme Ernesta Lubitscha, Friedricha W. Murnaua, Paula Lenija, Fritz Lang in drugih.

Žirija je bila izključno nemška in je podeljevala nagrade po vrsteh filmov. Zlatega medveda je dobil švicarski film Štirje v džipu, katerega dogajanje poteka na Dunaju, a po številnih značilnostih spominja na stanje v Berlinu: tudi Dunaj so upravljali štirje vojaški zavezniki, Avstrija je bila tako kot Nemčija razdeljena na sovjetski, ameriški, britanski in francoski sektor. Med glasbenimi filmi je zmagal ameriški Cinderella, ki je dobil tudi največ glasov občinstva.

Če primerjamo berlinske filmske nagrajence tedanjega časa z našim filmskim sporedom ugotovljamo, da smo v tistih letih videli pri nas v kinematografih zmagovalce berlinskih festivalov, ne samo prvega temveč tudi ostalih. Spomnimo se samo naslovov Štirje v džipu. Pravici je zadoščeno, Brovningova verzija, Plesala je eno samo poletje, Gospodična Julija, Hoffmannove pripovedke, Rebecca...

Prvega festivala smo se udeležili tudi Jugoslavlani s filmom Vojislava Nanovića Čudežni meč.

Dr. Alfred Bauer, eden od dveh iniciatorjev berlinskega festivala, je bil direktor te priznane mednarodne filmske ustanove do leta 1977.

Na drugi festival so leta 1952 prišli kot gostje William Holden, Billy Wilder, Michel Simon, število nagrad se je zmanjšalo, saj več niso, tako kot nekoč na prvem festivalu, podeljevali zlatega, srebrnega in bronastega medveda v vsaki filmski vrsti in žanru, pač pa le za dosežke na področju celovečernega filma posebej ter kratkega posebej. Ugledu in zlasti popularnosti festivala so pripomogli vsakoletni znani gostje, med katerimi so bili Gary Cooper, Yves Montand, Jacques Tati, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Curd Jürgens, Mai Zetterling, Vittorio de Sica, Richard Widmark, Jean Marais in drugi. Leta 1957 je Zoo-palast postal osrednje festivalsko prizorišče. Število novinarjev je zrastle na 450, na festivalu pa so sodelovali filmi iz 50 držav.

Leta 1956 je prevzela ocenjevanje filmov mednarodna režija. Financiranje festivala je z ustanovitelj prešlo na mesto in Zvezno republiko Nemčijo, ki izdatno podpira osrednjo nemško filmsko prireditev.

Leta 1959 je dal svojevrsten pečat filmskemu festivalu ultimato sovjetskega ministrskega predsednika Nikite Hruščova, ki seveda ni bil naslovljen na filmski festival, pač pa na mesto Berlin. Od blokade Berlina in zračnega mostu je minilo deset let in navidezno mirno stanje se je zopet zaostriilo z vsemi antagonizmi, ki jih je bil Berlin deležen. V takem vzdušju je neverjetno odmeval film Jeana Renoirja „Velika iluzija“, klasično delo iz leta 1937, ki je bil prikazan v retrospektivnem sporedu.

Leta 1961 je prineslo vrsto novosti: festival je stopil v drugo desetletje obstoja in velja za svetovno priznano filmsko manifestacijo. Na njem se je predstavil francoski novi val s filmi Jean Luca Godarda in Francoisa Truffaut. Fotoreporterji so imeli veliko opraviti z Jayne Mansfield, ki je s svojim bujnim oprsjem krasi festival. Dva meseca pozneje je tako rekoč čez noč zrasel sloviti berlinski zid, ki je tudi fizično razdelil že itak razdeljeno mesto. Promet med dvema Berlinoma, vzhodnim in zahodnim delom mesta, je bil s tem praktično ustavljen. Že leto poprej, l. 1960, je bil filmski festival vključen v družbo Berlinski festivali, ki poleg filmskega pripravlja še gledališki, glasbeni festival, v novjšem času še kulturne dneve dežel tretjega sveta in druge manifestacije.

Junjske dni leta 1963 je opisal ves svetovni tisk. Ne samo zaradi filmskega festivala, ki to pot ni zbral tako slavnih filmov in oseb kot prejšnjega leta, pač pa zaradi obiska ameriškega

predsednika Jona F. Kennedyja, ki so ga navdušeno spremljale množice Berlinčanov. Dvajseti berlinski festival je vnesel v že utečeno vzdušje v začetku sedemdesetih let prvo večjo notranjo krizo, ki je napovedovala spremembe. Mednarodna uradna festivalska žirija pod vodstvom predsednika Georga Stevensa, v njej je bil tudi Jugoslovian Dušan Makavejev, je odstopila dva dni pred koncem festivala in ni podelila nobene nagrade, žirija FIPRESCI prav tako ni podelila svoje nagrade, pač pa je pohvalila južnoameriške filme v celoti.

Tudi žirija INTERFILM ni podelila svoje nagrade, omejila se je le na to, da je pohvalila nekaj filmov. Festival se je končal dva dni pred rokom in zadnja dva dni predvajanja filmov ni bilo več obvezno, temveč zgolj informativno, nekaterih filmov pa sploh niso predvajali. Direktor dr. Bauer je odstopil, vendar njegov odstop ni bil sprejet; na tem položaju je ostal do leta 1977, ko ga je zamenjal mladi dr. Wolf Donner, ki je festival obogatil z nekaterimi svežimi idejami.

Berlinski festival je dobri dve desetletji vztrajal na vsebinskih in organizacijskih pozicijah, iz katerih je izšel: v prvi vrsti je bil izrazito prozodna prireditev, na mestu predsednika mednarodne žirije so se menjavali predstavniki ZDA, Velike Britanije in Francije, kar je bilo po svoje tudi enako položaju treh zahodnih sil v zahodnem Berlinu. Vrsto let ni bilo na festivalu nobenega sovjetskega filma; niso jih niti vabili, niti pošiljali, vladal je neke vrste obojestranski bojkot, ki je trajal ves čas hladne vojne in sovjetskih političnih sporov z Zahodom. Poleg vodilnih evropskih in ameriških kinematografij je bila na festivalu dokaj vidna Japonska, zelo hitro pa so začeli v Berlin prihajati filmi tretjega sveta, iz Južne Amerike ter nekaterih azijskih in afriških dežel. V posebnih programih so se predstavljali filmi mladih kinematografij, leta 1971 je stekel Forum mladega filma s kar 230 filmi iz 27 držav in obisk je zrastle kar za 40 odstotkov. Forum mladega filma sta prevzela Ulrich in Erika Gregor. Festival se je začel odpirati tudi proti Vzhodu, v spored so prišli češki, poljski, madžarski, kasneje pa tudi sovjetski filmi. Berlin se je kot mesto, s tem pa tudi njegov filmski festival, začel vse bolj zavedati svojega geografskega položaja sredi politične usode in zato je želel postati most med Vzhodom in Zahodom, most sožitja in prijateljstva, ne pa kraj sporov in hladne vojne. Z letom 1978 je zaživel otroški filmski festival, festivalski center je dobil nove prostore s sodobnimi predavalnicami v filmski in video tehniki za potrebe filmskega sejma, medtem ko so v mestu filmi predvajani v štirinajstih kino dvorah.

Leto 1979 je prineslo še eno krizo: zaradi predvajanja ameriškega filma „Lovec na jelene“ sovjetska in z njo vse druge delegacije iz socialističnih držav zapustijo demonstrativno festival. Dr. Donner je želel speljati še nekatere spremembe zlasti v zvezi z datumom festivala, ki ga je določila mednarodna zveza filmskih festivalov. Ob neljubih dogodkih je napovedal konec svojega mandata in predstavil naslednika Moritza de Hadelna, dotedanjega direktorja festivala v Locarnu. Le-ta se je potrudil in nadaljeval s spremembami, posrečilo se mu je znova doseči udeležbo socialističnih držav, postavil je direktorje posameznih sektorjev, ki so samostojni, okrepil je dejavnost filmskega sejma, bistveno se je povečalo število filmov v informativnih in retrospektivnih pregledih, ki so v letu 1985 narasli kar na 600 filmov v vseh festivalskih kategorijah. To število pa je že tolikšno, da je začelo ogrožati vsebino in pomen prireditve s svojo kvantiteto, zato se prizadevi trudijo uvesti nove spremembe: festival naj bi se razdelil na dva dela — mednarodni in nemški. Slednji bi bil zopet meseca junija in bi predstavljal samo nemške filme, medtem ko bi februarski termin ostal za mednarodni del prireditve.

35. festivala sta se udeležila tudi njegova pobudnika dr. Alfred Bauer in Oscar Martay. Da bo njuna zamisel, s katero sta hotela poživiti kulturno življenje v tedanjem Berlinu, doživela tak obseg, si res nista mogla misliti.

Milan Ljubić

Berlinale 86

Jugoslovani v Berlinu

V treh in pol desetletjih delovanja mednarodnega filmskega festivala v Berlinu smo se Jugoslovani pogosto udeleževali te manifestacije, ki v evropskem filmskem prostoru po številnih ocenah sodi na drugo mesto, takoj za Cannesom. Vendar je v zvezi z berlinsko filmsko prireditvijo ena od lastnosti jugoslovanske kinematografije nerednost. Ne gre za vsakoletno sodelovanje v uradnem festivalnem sporedu. V njem je le 24 terminov, ki jih zaseda izbor filmov z vsega sveta. Razumljivo je, da je težko biti vedno med 24 najboljšimi ali vsaj najbolj opaženimi. Dejstvo je namreč, da na programski izbor vsakega festivala vpliva tudi reklamiranost filma, dogajanje v državi, kjer je film nastal, vsebina in odmevnost filma, njegovo sporočilo, zanimivost za najširši krog gledalcev in obenem privlačnost za strokovne ocenjevalce. Toda kritično spremljanje jugoslovanskih nastopov na berlinskih festivalih in primerjanje s kinematografijami drugih držav nam pove, da se vrsta kinematografij, ki so manjše od jugoslovanske in prav tako niso izbrane za tekmovalni filmski program, uveljavlja s filmi v Forumu mladega filma, v informativnem sporedu, na filmskem sejmu, s posebnimi projekcijami. Na katere vabijo goste in poslovneže, s tiskovnimi konferencami, sprejemi, obsežnim propagandnim gradivom, predstavitev v filmskem tisku in podobnimi oblikami prisotnosti in opozarjanja na svoje filmske stvaritve. Jugoslovani se ne samo v Berlinu, temveč tudi na drugih filmskih prireditvah držimo preveč togo le sodelovanja v uradnem festivalnem programu in če imamo v njem film, naredimo še kaj zraven, kakor hitro pa nismo izbrani v uradni program, nas prireditev neha zanimati. Odtod tudi pojav, da s propagandnim gradivom, našo stojnico, filmi in predstavniki naše kinematografije sodelujemo v praksi le vsakih nekaj let, zato se dogaja, da nas spričo velike ponudbe in močne konkurence kulturni in poslovni partnerji kar pozabijo, zato si vsakokrat znova moramo utirati pot v filmski svet, namesto da bi nadaljevali tam, kjer smo pred časom nehali. Štiri skandinavske države sodelujejo že več let skupno, vsako leto imajo na istem mestu svojo stojnico, primerno aranžirano, obiskovalcem je vsako leto na voljo koledarček predvajanja vseh švedskih, norveških, danskih in finskih filmov v katerikoli festivalski sekciji. Švica, Avstrija, Grčija, Nizozemska vsekakor ne sodijo med filmske velesile, toda s svojo stalno prisotnostjo, propagandnimi nastopi, rednimi oglasi in predvajanju filmov na filmskem sejmu so v nekaj letih uspeli doseči, da preprosto ne moremo več mimo njih. In rezultati so očitni: avstrijski, grški, švicarski filmi, filmi skandinavskih kinematografij so vse bolj pogosto uvrščeni tudi v uradni tekmovalni spored. Te kinematografije niso več anonimne in tudi berlinski selektorji ne morejo mimo njih. Jugoslavija-film je po sedmih letih imela lani v Berlinu svojo stojnico. Toda če jo vsakih nekaj let postavijo vsakokrat na drugem mestu, ponudijo skromen izbor propagandnega gradiva, to ni v prid niti našemu kulturnemu, še manj pa poslovnemu uspehu. V festivalskih biltenih ne oglašujemo (razen Viba filma!); da bi se predstavili z oglasi v mednarodnih filmskih re-

vijah, kot so Variety, The Hollywood Reporter, International Screen, Film Echo itd., pa sodi že v utopijo. Deloma je tako stanje razumljivo, saj zaradi kroničnega pomanjkanja denarja, zlasti deviz, sploh nimamo sredstev za plasma filmov, kaj šele deviz za propagando v tujini. Naš način razmišljanja, propagiranja in plasiranja filmov je kos dimenzijam Pule, Vrnjačke banje, Niša, Celja, Bitole, Beograda... Marsikdaj znaša celotna naklada prospekta jugoslovanskega filma toliko izvodov, kolikor jih je potrebno razdeliti samo v Berlinu.

Izhod iz takih razmer (ne gre samo za Berlin, temveč tudi za druge filmske prireditve) velja v filmu enako kot v gospodarstvu: odpreti se moramo svetu, prerasti ozke okvire delovanja, ki se omejuje na neke vrste domačo filmsko obrt, namesto da bi se soočali z našim sporočilom svetu, le-to pa posredovali v obliki in na način, ki je na ravni sodobnih oblik filmskega marketinga.

Kot zaostaja kinematografija naše države tako močno zaostajamo tudi z načinom predstavljanja filmskih del; navadno se ne moremo meriti niti s kakšnim za nemške razmere manjšim filmskim podjetjem. Kontinuiteta, s katero se Viba film udeležuje berlinskih festivalov, na različnih ravneh prinaša že nekaj let ugodne rezultate. Ne smemo spregledati, da je bil berlinski filmski sejem še na začetku poti, ko smo tam prvič zunaj meja Jugoslavije predstavili **Srečo na vrhovi**, ki je postala največji poslovni uspeh slovenskega filma zadnjih desetih let; kmalu nato je bil ta film povabljen na mednarodni filmski festival v Teheran, kjer je dobil dve najvišji mednarodni nagradi. **Rdeči boogie**, prikazan najprej na berlinskem filmskem sejmu, je bil povabljen na filmske festivale v London, Los Angeles, Melbourne, Strasbourg, kjer je dobil nagrado za scenarij in še na razne druge prireditve. Berlin ima seveda tudi svoje paradokse: taisti **Rdeči boogie** je bil zavrnjen ob prijavi za uradni festivalski spored, vendar je leto dni pozneje dočkal posebno vabilo festivalske direktorice ter predstavitev v programu Panorama Sredozemlja. **Christophoros** — leta 1986 zavrnjen kot kandidat Jugoslavije za uradni festivalski spored, je po predvajanju na filmskem sejmu prejel vabilo na festival v Strasbourg, kjer je dobil Grand prix. Posebno mesto velja mladinskim filmom, ki so po berlinskih uradnih ali informativnih predstavitev praviloma doživljali vabila na številne prireditve otroških in mladinskih filmov. Ne gre spregledati uvrstitve **Krizega obdobja** v program Foruma mladega filma leta 1982 ter filma **Eva** v Panoramo Sredozemlja leta 1984.

Slovenska filmska proizvodnja predstavlja po podatkih natančnih statistikov komaj 16 odstotkov jugoslovanske filmske proizvodnje v letih 1945-1985. A zanimivo je, da je prav slovenski film v preteklem desetletju bil tisti, ki je vztrajal pri udeležbi na berlinskih festivalih tudi tedaj, ko ni imel filmov v uradnih festivalskih programih. In ta vztrajnost se je obrestovala!

Milan Ljubić

Kronologija jugoslovanske navzočnosti na berlinskih filmskih festivalih

1. festival — 1951: Celovečerni film ČUDEŽNI MEČ, režija Vojislav Nanović
2. festival — 1952: —
3. festival — 1953: Kratek film Svilene niti
4. festival — 1954: trije kratki filmi Revija jugoslovanskih plesov, Sanje o brezdnju, Zasanjana lepota
5. festival — 1955: Celovečerni film DEKLICA IN HRAST, režija Keršo Golik, kratek risani film Rdeča kapica
6. festival — 1956: Celovečerni film PESEM S KUMBARE, režija Radoš Novaković (Zanimivo je, da je ta film bil posnet leta 1953, na festivalu pa je sodeloval tri leta pozneje).

7. festival — 1957: Celovečerni film NI BILO ZAMAN, režija Nikola Tanhofer, kratek film Plitviška jezera, režija Dragoslav Holub, Takrat je Jugoslavija dobila prvo priznanje — Srebrnega medveda v kategoriji kratkih filmov za Plitviška jezera.
8. festival — 1958: —
9. festival — 1959: —
10. festival — 1960: —
11. festival — 1961: — Filmov na festivalu nismo imeli. V žiriji FIPRESCI je bil Vjeko Dobrinčić, filmski kritik Vjesnika.
12. festival — 1962: — Filmov na festivalu nismo imeli. Sirijo je zastopal dokumentarni film Večni Damask režiserja Boška Vučinića in snemalca Tomislava Pinterja.
13. festival — 1963: — Z dokumentarnim filmom Otok Rouad sta Sirijo zastopala ista avtorja kot leto poprej.
14. festival — 1964: Zahodnonemško jugoslovanski celovečerni film MOŠKI IZLET, režija Wolfgang Staudte.
15. festival — 1965: V okviru neuradne predstavitve filmov različnih držav, prikazali so 17 celovečernih in 15 kratkih filmov, je bil predvajan film Moški, režija Milo Đukanović.
16. festival — 1966: —
17. festival — 1967: Celovečerni film SEN, režija Puriša Djordjević, kratek dokumentarni film Ljudje z Neretve, režija Obrad Gluščević, risani film Radovednost, režija Borivoj Dovniković, v uradni režiji je bil Aleksandar Petrović.
18. festival — 1968: Celovečerni film NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE, režija Dušan Makavejev — nagrajen s srebrnim medvedom, celovečerni film V RAZKORAKU, režija Milenko Štrbac, risana filma Krek, režija Borivoj Dovniković, Toleranca, režija Zlatko Grgić in Branko Ranitović. V žiriji FIPRESCI je bil kritik Politike Milutin Čolić, žirija je nagradila film Dušana Makavejeva NEDOLŽNOST BREZ ZAŠČITE. V žiriji CIDALC je bil Dragan Janković; žirija je dala priznanje Gandhi filmu Toleranca.
19. festival — 1969: Celovečerni film ZGODNJA DELA, režija Želimir Žilnik, kratek film Presajanje občutkov, režija Dejan Djurković, v tednu mladega jugoslovanskega filma 1969 so bili predvajani filmi Rondo, režija Zvonimir Berković, Jutro, režija Puriša Djordjević, Horoskop, režija Bora Drašković, Gravitacija, režija Branko Ivanda, Bajka, režija Gordan Mihich in Ljubiša Kozomara, Ko bom mrtev in bel, režija Živojin Pavlović, Sedmina, režija Matjaž Klopčič. Poleg tega so bili predvajani kratki filmi: Cvet, režija Zdenko Gašparević in Branko Ranitović, Homo Sapiens, režija Vlatko Gilić, V kavarni, režija Vefik Hadžismailović, Izrazito jaz, režija Jovan Jovano-

vič, V kuhinji, režija Nikola Stojanović. V žiriji FIPRESCI je bil kritik Vladimir Vuković.

Zlatega medveda je dobil film ZGODNJA DELA, srebrnega kratak film Presajanje občutkov, žirija FIPRESCI je svojo nagrado dodelila kolektivno celotni selekciji mladega jugoslovanskega filma v konkurenci in zunaj nje, mladinska žirija berlinskega mestnega senata je nagradila ZGODNJA DELA, žirija UNICRTIT je dala priznanje filmu HOROSKOP.

19. festival pomeni nedvomno najbolj celovit nastop jugoslovanskega filma v Berlinu in obenem enega najbolj uspešnih. Le kot zanimivost omenimo, da je tega leta bil znani ameriški film Johna Schlesingerja Polnočni kavboj nagrajen z nagrado žirije CCIC, sicer pa ni bil deležen tiste pozornosti različnih žirij kot se je sicer dogajalo z znanimi ameriški filmi.

20. festival — 1970: V uradnem delu programa je sodeloval kratak film Na vrhu, režija Zlatko Pavlini, V informativnem pregledu je sodeloval celovečerni film Enajsta zapoved, režija Vanča Kljaković, od kratkih pa Legenda o Štefanu Dečanskem. V uradni žiriji je sodeloval Dušan Makavejev. Zaradi zahodnonemškega filma O.K. režiserja Michaela Verhoevena, ki ga je predsednik žirije George Stevens ocenil kot protiameriškega, je prišlo do spora med režijo in direkcijo festivala, žirija je odstopila in podelitve nagrad ni bilo, nagrad niso podelile tudi nekatere neuradne žirije.

21. festival — 1971: Celovečerni film RDEČE KLASJE, režija Živojin Pavlović, kratki film In continuo, režija Vlatko Gilić — ta film je nagrajen s srebrnim medvedom. Žirija CIDALC, v njej je bil med drugimi tudi Dragan Janković, je nagradila film RDEČE KLASJE, film je dobil še nagrado mednarodnega združenja pisateljev za najboljši scenarij. V žiriji FIPRESCI je tega leta bila Miša Grčar. Ta žirija nagrade ni podelila, pač pa je trem filmom podelila enakovredna priznanja. Eden od treh je bil W.R. ali MISTERIJ ORGANIZMA režiserja Dušana Makavejeva, ki je bil na festivalu prikazan informativno. Filmu je dala priznanje tudi žirija INTERFILM.

22. festival — 1972: Celovečerni film SLEDI ČRNEGA DEKLETA, režija Zdravko Randić, med kratkimi filmi je bil v uradnem sporedu predvajan Tri etude za Cathy in Miloša, režija Jože Pogacnik, ki je prejel tudi srebrnega medveda. V žiriji CIDALC je Jugoslavijo zastopal Dragan Janković.

23. festival — 1973: V tekmovalnem sporedu sta sodelovala dva kratka filma. Jozef Sulc režiserja Predraga Golubovića in Sova Aleksandra Ilića. Član žirije CIDALC je bil kritik Milutin Čolić. Oba jugoslovanska kratka filma sta nagrajena s srebrnim medvedom. Žirija INTERFILM pa je nagradila film Jozef Sulc.

24. festival — 1974: Celovečerni film PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ, režija Krsto Papić, med kratkimi filmi so bili predvajani kar trije: Skrbnik režiserjev Lea Fabiani in Rudolfa Borosaka, Past Aleksandra Ilića in risanka Gubeciana Dušana Vukotića. V žiriji FIPRESCI je sodeloval Tone Frelj, v žiriji CIDALC pa ponovno Milutin Čolić.

25. festival — 1975: Kratak film Strast, režija Aleksandar Ilić, prejel je srebrnega medveda. V žiriji CIDALC nas je tretjič zapored zastopal Milutin Čolić.

26. festival — 1976: Celovečerni film ČUVAJ PLAŽE V ZIMSKEM ČASU režiserja Gorana Paskaljevića, kratak film Čakalica režiserja Ante Babaje. V žiriji CIDALC je sodeloval Dragan Janković, žirija je podelila posebno priznanje filmu Čuvaj plaže v zimskem času.

27. festival — 1977: Celovečerni film VDOVSTVO KAROLINE ŽASLER, režija Matjaž Klopčič, kratak film Feniks, režija Peter Gligorovski, kratak film v Aleji velikanov in velikih dogodkov, režija Vera Vlajić-Janevska. V informativnem pregledu so bili prikazani celovečerni filmi Strah, režija Matjaž Klopčič, Čudoviti prah, režija Milan Ljubić, Pomladni veter, režija Ranko Ranfl, Povest o dobrih ljudeh, režija France Štiglic. Kratak film Feniks je prejel srebrnega medveda. V žiriji FIPRESCI je sodeloval Aco Štaka, kritik Oslobođenja iz Sarajeva, v žiriji CIDALC pa Tone Frelj iz Ljubljane; ta žirija je pohvalila film Vdovstvo Karoline Žasler.

28. festival — 1978: Celovečerni film PES, KI JE LJUBIL VLAKE, režija Goran Paskaljević, posebna projekcija je bila namenjena celovečernemu filmu NE NAGIBAJ SE VEN režiserja Bogdana Žižića. V žiriji FIPRESCI je sodeloval Istvan Ladi, filmski kritik časopisa Magyar Szo iz Novega Sada.

29. festival — 1979: — V žiriji FIPRESCI je sodeloval Milutin Čolić, filmski kritik Politike.

30. festival — 1980: —

31. festival — 1981: Kratak film Krap, režija in animacija Aleksander Marks in Vladimir Jutriša.

32. festival — 1982: Forum mladega filma: Celovečerni film KRIZNO OBDOBJE, režija Franci Slak. Filmski sejem: Na svidenje v naslednji vojni, režija Živojin Pavlović. Splav Meduze, režija Karpo Godina.

33. festival — 1983: Kratak film Predstava, režija Ante Zaninović. Festival filmov za otroke: Celovečerna filma DEČEK, KI JE ŠEL ZA SONCEM, režija Branimir Bastač, UČNA LETA IZUMITELJA POLŽA, režija Jane Kavčič. Filmski sejem: Razseljena oseba, režija Marjan Ciglić. Rdeči boogie, režija Karpo Godina, Maškerada, režija Boštjan Hladnik.

34. festival — 1984: Panorama Sredozemlja: Celovečerna filma RDEČI BOOGIE, režija Karpo Godina, in EVA, režija Franci Slak. Kratki filmi na festivalu za otroke: Potovanje plavega lonca, režija Mate Lovrić.

35. festival — 1985: Filmski sejem: celovečerni film VESELO GOSTUVANJE, režija France Štiglic, LJUBEZEN, režija Rajko Ranfl, NOBENO SONCE, režija Jane Kavčič, LETA ODLOČITVE, režija Boštjan Vrhovec, UNA, režija Mišo Radivojević.

36. festival — 1986: Kratak film Klop (Krpelj), režija Petar Lalović — v uradnem programu; v programu otroških filmov — Zrcalce, kratak risani film, režija in animacija Pavle Štalter. Filmski sejem: kratak film Kres, režija Peter Zobec, serija risank Medved Bojan, režija Branko Ranitović, celovečerni filmi Butnskala, režija Franci Slak, Christophoros, režija Andrej Mlakar, Ovi in mamuti, režija Filip Robar-Dorin.

Panorama: kratak risani film Poljubi mehka me radirka, režija in animacija Zvonko Čoh.

Pregled pripravil
Milan Ljubić

Kaj početi s kratkim filmom?

Zadnja leta tako beograjski festival kratkega filma kot tudi druge prireditve, ki so posvečene tej filmski zvrsti, doživljajo programsko krizo. Čutijo jo je tudi pri vrsti mednarodnih filmskih prireditev, ki so posvečene kratkemu filmu, le da je tam manj opazna, ker je ponudba filmskih del glede na mednarodni značaj prireditev, bistveno večja.

Leto 1985 je kot jubilejno leto slovenske povojne kinematografije opozorilo na vprašanje kratkega filma z vrsto zelo kritičnih zapisov, ki pa so ostali v senci pisanja o celovečernih filmih. Kot smo na žalost vajeni, vsi ti zapisi niso dali bistvenih rezultatov niti niso bili odmevni. Ne gre seveda za časopisno odmevnost, temveč za odmevnost v spremembi razmer, ki krojijo usodo kratkega filma, vendar ne v programskem in proizvodnem smislu, temveč v eksploataciji, tako kulturni kot komercialni.

Kje je pravzaprav mesto slovenskega kratkega filma? Na področju celovečernega filma smo dosegli začetni obseg 5 celovečernih igranih filmov. Že vrsto srednjeročnih obdobij načrtujemo rast proizvodnje kratkih filmov na 15 in celo 20 letno, ostajamo pa vsako leto pri številki 10. Ko so načrti predvideli 3 celovečerne filme letno, smo govorili o 10 kratkih, nato smo načrtovali 4 CF letno in 15 kratkih in končno 5 celovečernih in 20 kratkih. In kljub kvantitativnemu napredku celovečernih filmov smo s proizvodnjo kratkega filma tam, kjer smo bili pred desetletjem — pri 10 kratkih filmih na leto. Dokaze o perspektivnih načrtih najdemo v celi vrsti planskih dokumentov bližje in nekoliko bolj oddaljene preteklosti, pa naj gre za nekdanji Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje ali pozneje Kulturno skupnost Slovenije, različne planske dokumente Ljubljane in Slovenije in ne nazadnje tudi Viba filma.

Če vzamemo, da je klasičen kratek film dolg 10 minut pomeni, da se celotna proizvodnja v obsegu 10 kratkih filmov suče okrog 100 minut programa, kar ustreza 1 celovečernemu filmu. Finančno seveda 10 kratkih filmov ni enako enemu celovečernemu. Medtem ko se cena celovečernega filma v povprečnem trajanju 100 minut, suče med 50 in 80 milijoni dinarjev, odvisno od zahtevnosti projekta, se cena kratkega filma giblje v povprečnih mejah ene dvajsetine te vsote ali med 2,5 in 4 milijoni dinarjev, medtem ko se 30 minutni portreti kulturnih delavcev lahko realizirajo za znesek dveh kratkih filmov, oziroma 5 do 8 milijonov dinarjev. Enoletna proizvodnja kratkih filmov po izkušnjah zadnjih let ne dosega trajanje okrog 100 minut, temveč je bistveno krajša. Vrsta kratkih filmov se suče v okvirih tako imenovanega mini-filma. Oglejmo si nekaj naslovov iz konkretne manifestacije: na tednu domačega filma leta 1985 v Celju je bilo prikazanih 15 kratkih filmov. Kar dve tretjine je bilo risank in vse so bile krajše od polovice klasičnega kratkega filma. Celoletna proizvodnja, za katero bi demagoško usmerjeni napovedovalci dejali, da znašala „kar 15 naslovov ali za 50 odstotkov več od načrtovanega obsega“, je bila strnjena v 75 minut programa ali v tri četrtine sicer normalnega obsega letne proizvodnje kratkih filmov, za katero smo dejali, da znaša povprečno 100 minut programa. Če od omenjenih 75 minut odštejemo začetne in končne napise vsakega filma posebej, nam za samo vsebino ostane kaj malo. In vsebina teh kratkih filmov je res skromna.

Očitno je, da izguba stika z gledalci povzroča pri avtorjih pomanjkanje kritičnosti, krizo idej in ustvarjalnosti, pri producentu je kratek film tista dejavnost, ki pride na vrsto, ko ni drugega dela, v kulturni politiki pa je prisoten bolj zaradi tradicije kot zaradi kulturne potrebe.

Kratkega filma ni v kinematografiji že vrsto let, od tam je izginil celo v obliki filmskih novic in reklam. Napovedniki slovenskih filmov so zad-

nja leta vse bolj redki — skratka: kratkemu filmu so zaprta vrata. In tam, kjer vrata še niso povsem zaprta, si sam zapira pot s svojo neprodornostjo. Svoj čas smo se na beograjskem festivalu kratkega filma pogovarjali o tem, da je ta film našel svoje mesto edinole na televiziji. Za slovensko televizijo tega žal ne moremo trditi. Tradicionalne oddaje Mosaik kratkega filma nam iz tedna v teden prikazujejo filme raznih dežel, športne, etnografske, turistične, ekološke, zahodne in vzhodne, severne in južne, skratka vse razen slovenskih. Na žalost je bil v zadnjih dveh letih slovenski kratek film bolj pogosto na sporedu nekaterih drugih TV centrov kot pa na slovenskem (n.pr. Novi Sad, Beograd, Zagreb v ciklu „En avtor-en film“ in dr.) Slovenske distribucijske hiše Vesna film zadnja leta tako rekoč ne kupuje kratkih filmov slovenske proizvodnje, kar seveda vpliva na usodo filma, ki mu je brez distribucije pot v kino zaprta.

Na tednu domačega filma v Celju so kratki filmi kolikor niso predvajani kot predfilmi k celovečernim, praviloma postavljeni v malo union-sko dvorano ter omejeni na eno samo predstavo. Nobena od dosedanjih prireditev, ki so bile posvečene slovenskemu filmu v zamejstvu, ni upoštevala kratkega filma.

Čeprav je Ekran uveljavljena slovenska FILM-SKA revija, žal nismo v stanju ilustrirati zapisov o slovenskem kratkem filmu z ustreznimi fotografijami iz filmov, ker teh že nekaj let ne dobivamo. Fotografija kot oblika ilustracije in sporočila o kratkem filmu je povsem izginila iz slovenskega kulturnega prostora in sredstev javnega obveščanja. Tudi to je ilustracija stanja, ki vlada v našem kratkem filmu in odnosu do njega, pa naj gre za producenta, avtorje, propagandiste, fotografe ali tiste res skromne stroške za film in fotografski papir.

Pomanjkanje stika z občinstvom, ki traja že vrsto let, vpliva na avtorjev odnos do te vrste filmske ustvarjalnosti. Razumljivo je pomanjkanje aktualnega družbeno kritičnega dokumentarnega filma, tistega, ki je nekoč hitro in odločno reagiral na negativne pojave v družbi. Če tak film v sedanjih razmerah čaka leto in več, da pride v stik z gledalci, če je tovrsten stik omejen na eno predstavitev v Beogradu, eno v Celju in eno v Ljubljani ter čez čas še morda eno na televiziji, po praksi prej v kaki drugi kot svoji nacionalni TV hiši, potem je kritična ost že davno otopela in razmere, ki jih film obravnava so se do te mere spremenile, da deluje kratka filmska stvaritev prej kot anahronizem kot pa angažirano delo.

Nedvomno nosijo del krivde tudi ustvarjalci sami. Vrsta kratkih filmov nastaja v neverjetnih porodnih krčih, ki terjajo več časa kot najbolj zahtevni celovečerni filmi. Naštejmo nekaj konkretnih primerov: Andrej Mlakar s kratkim filmom **Ko vstopiš** se ukvarja dalj časa kot je potreboval za celovečerni debut **Christophoros**. Jure Pervanje v dveh letih ni uspel dokončati kratkega filma **Živel prvi maj** oziroma **Budnice** kot ga je potem preimenoval. Isti avtor stoji že nekaj let na mestu s projektom To je samo zgodba o ljubezni. Peter Zobec je več kot leto dni realiziral svoj kratki film **Kres**. In še bi lahko naštevali... Razumljivo je, da je producent ob takem načinu dela nejevoljen in mu kratek film povzroča samo sitnosti — opravlja ima z desetimi režiserji, prav toliko snemalci, scenariji, snemalnimi knjigami, delovnimi naplogi, sitnostmi v laboratoriju in sprčo jugoslovanske inflacije ga na koncu stane samo zvoč-

na kopija toliko, kot je na začetku znašal proračun za ves film.

Nekoč je bil kratek film ne samo oblika in način avtorske izpovedi temveč, kot je pač pogosto v navadi, tudi oblika sociale, s katero so filmski ustvarjalci preživeli do naslednjega projekta. Res je to veljalo v prvi vrsti za razne naročene filme, a tudi kulturni program ni bil imun za tovrstne oblike lajšanja življenjskih težav. Sedaj kratek film tudi to ni več. Nagrajevanje je v zadnjih dveh desetletjih zaostalo za realnimi stroški do te mere, da je ustvarjanje kratkega filma res samo še ljubiteljsko dejanje, kljub visokim številkam s katerimi se soočamo.

Leta 1965 je znašal proračun povprečnega kratkega filma takratne 3 stare milijone — za to leto smo programske in finančne načrte sprejeli pred 25. julijem, ko je stopila v veljavo gospodarska reforma in denarna menjava 1:100. Dvojna številka Ekran iz leta 1965 št. 27-28 je stala še 200 dinarjev, številka 29 pa že 2 nova dinarja; to leto je stala celotna naročnina Ekran 1800 starih din. Honorar režiserja kratkega filma je znašal 600.000 din (starih) ali 20 odstotkov proizvodne cene filma. S tem denarjem si je lahko kupil 3000 Ekranov. Dve desetletji pozneje je znašal predračun podobnega filma 900.000.- (ali 90 starih milijonov), režiserjev honorar pa 90.000.- ali 10 odstotkov proizvodne cene filma. Številke so vzete po dveh konkretnih filmih, ki sta po načinu realizacije povsem identična: **Vojna poema** (rež. Milan Ljubić — 1965) in **Heroji slovenskega naroda** (rež. Francšek Rudolf — 1985), oba v sodelovanju z Muzejem ljudske revolucije Slovenije. Leta 1985 je znašala celoletna naročnina za Ekran 800 dinarjev, dvojna številka 200 din (enako kot dvojna številka leta 1965!), režiser kratkega filma pa si je s svojim honorarjem lahko kupil samo še 450 izvodov Ekran. Režiserjev honorar je znašal leta 1965 kar 6 spodobnih mesečnih plač in z dvema kratkima filmoma je lahko dostojno preživel celo leto. S honorarjem iz leta 1985 lahko živi komaj en mesec. Pod pojmom „spodobna plača“ imam v mislih tiste profile zaposlenih, ki so leta 1965 imeli 100.000 starih din plače, leta 1985 pa imajo prav toliko novih. Po teh merilih bi znašal honorar režiserja v letu 1985 okrog 600.000 (60 starih milijonov), kar je povsem v razmerju s celovečernim filmom. Asistent režije celovečernega filma je leta 1965 dobil 600.000 honorarja ali prav toliko kot režiser kratkega filma. Dvajset let pozneje je dobil asistent režije 600.000 (ali 60 starih milijonov), režiser kratkega filma pa poldrugo desetino te vsote. Čeprav je beseda o kratkem filmu omenimo zgolj kot ilustracijo še eno anomalijo s področja „nagrajevanja po delu“ (ki upošteva tudi avtorski prispevek in odgovornost): asistent režije pri celovečernem filmu je v letu 1985 prejel 600.000 dinarjev, pisec scenarija pa za scenarij istega filma pol manj. Kje na svetu je še kinematografija, ki plačuje asistente režije boljše kot scenariste? In kje so avtorji, pa čeprav kratkega filma, plačani s poldrugo desetino asistentskega honorarja pri celovečernem? Odgovor je zelo preprost: samo tam, kjer hočemo z destimulativnim nagrajevanjem likvidirati določeno dejavnost. Dve desetletji nazaj sta bila režiser kratkega filma in asistent režije pri celovečernem filmu izenačena tako po nagrajevanju kot po času angažiranja. Delo s pripravi jima je vzel okrog 4 mesece. Dve desetletji pozneje ugotavljamo kar 7 kratni vzpon v korist celovečernemu filmu. In medtem ko režiser kratkega filma s honorarjem za štiri mesečno delo leta 1985 preživi en mesec, je asistent režije pri celovečernem filmu ostal v mejah istih razmerij: z dohodkom od štirih mesecev dela lahko živi šest mesecev. Želja po ureditvi razmer na tem področju ter

odpravi obstoječih anomalij je pripeljala do tega, da so vsaj najbolj pomembne postavke revalorizirane in so nominalni honorarji za leto 1986 tudi na področju kratkega filma bistveno višji. Primerjava z inflacijsko rastočimi osebnimi dohodki pa to „nominalno revalorizacijo“ odpravi z ugotovitvijo, da honorar za režijo kratkega filma znaša približno dva povprečna mesečna osebna dohodka slovenskega intelektualca. In da ne bo pomote: gre za primerjavo bruto zneskov, tako honorarjev kot osebnih dohodkov. Torej kljub „popravkom“ znaša brutto honorar režiserja kratkega filma v letu 1986 polovico tistega zneska, ki bi ga naj za svoje delo prejel avtor po objektivnih izračunih za leto 1985. Bodimo še tako kritični do kratkih filmov zadnjih let, dejstvo je, da gre za ljubezen skozi želodec in da tudi ljubezen do kratkega filma ob naštetih pokazateljih ne more trajati večno.

„Press-klipin“i, kot pravimo izrezkom iz tiska, kažejo za desetletje nazaj, da je bil slovenski kratek film deležen pozornosti sredstev javnega obveščanja. V dnevnem tisku so bili kratki filmi ob predstavah deležni kratke, a tehtne ocene, objavljene so bile razne vesti s snemanja, z občasnih predstavitev, slika s podpisom je pogosto našla svoj prostor na straneh tednikov... Podobni zapisi v letu 1985 so bolj izjemni kot pravilo in tako rekoč celotna proizvodnja kratkih filmov je šla mimo slovenske javnosti dobesedno anonimno. Razumljivo je, da nimamo v mislih samo leta 1985, pač pa je ta pojav prisoten že ves čas od zadnje krize slovenskega filma, to je kakih pet ali šest let, s to razliko, da se anonimnost slovenskega kratkega filma iz leta v leto stopnjuje.

Vzemimo samo nekaj konkretnih primerov: vrsta slovenskih dnevnikov, ki v povprečju izide vsak po 300 krat na leto in imajo od tega vsaj v 250 številkah tudi kulturno rubriko in pišejo o dogajanju na področju filma, zelo redko nameni prostor dogajanju na področju kratkega filma. Izjema niso niti tedniki, ki se štejejo za popularne, komunikativne, aktualne... Celo slovenski tednik STOP, ki svoje strani posveča izključno televiziji, radiu, filmu, gledališču, glasbi — torej bi že po svojem konceptu vseboval tudi dogajanje v slovenski kinematografiji vključno s kratkim filmom, temu področju že dolgo ni namenil omebene vrednega prostora, niti ob beograjskem festivalu kratkih filmov, ki velja za osrednjo jugoslovansko manifestacijo na področju proizvodnje kratkih filmov.

Usodo kratkega filma je potrebno deliti po vrstah: zanimanje za risane filme je v primerjavi z drugimi vrstami bistveno večje. Tem sledijo kratki igrani filmi, vendar pod pogojem, da niso vezani na besedilo. In na zadnjem mestu so dokumentarni filmi; če pa so slučajno vezani na dialog ali komentar napovedovalca, so praviloma vnaprej izgubljeni. Cene kopij so tako narasle, da producent nima več interesa žrtvovati kopijo za podnaslavljanje, prevajati dialoge, izdelovati klišeje za podnaslavljanje in podnasloviti kopijo, ki bo kot taka doživela morda le nekaj projekcij. Stroški so visoki, dohodek pa nikakršen, torej ostaja pri tem, da je film izdelan v eni ali dveh kopijah. Po Jugoslaviji je prikazan v originalni slovenski izvedbi, ki jo seveda občinstvo zunaj Slovenije ne razume in temu primerno kulturno in stoično čaka, da se film izteče, zunaj Jugoslavije pa taki filmi že dolgo časa niso na programu.

Kljub kritikam, ki so teletele na nekatere slovenske kratke filme, recimo na serijo risank **Medved Bojan**, pa podatki o prodaji kažejo, da so ti filmi šli dobro v promet, zlasti v izvoz. Res je, da jih nismo videli v kinih, a so bili predvajani v številnih TV programih doma in po svetu. Očitno je, da se okusi filmskih kritikov in programerjev TV programov za predšolske otroke razhajajo. Sicer pa ni hudega če se producent za

kak svoj proizvodni podvig, čeprav skromen, odloči tudi zaradi poslovnosti.

Kratek film se sooča še z eno anomalijo. Usoda ga neusmiljeno potiska na rob filmskih dogodkov, iz leta v leto je bližji amaterizmu in zadnja leta je tudi tehnološko prešel s 35 na 16 mm filmski trak. Filmska distribucija za 16 mm filme pa na Slovenske praktično ne obstaja. Številne šole, ki imajo 16 mm kino projektorje, si nimajo kje izposoditi kopij slovenskih filmov, bodisi kratkih ali celovečernih. Kulturno-prosvetna društva, ki imajo 16 mm projektorje, to velja zlasti za tista na podeželju, si kopije filmov za svoje predstave izposojajo v Zagrebu, seveda v srbourvaščini. In prav distribucija filmov na 16 mm je bila odjemlec številnih kratkih filmov.

V Sloveniji je povsem zamrla dejavnost na področju izobraževalnega filma. Kljub povečani družbeni pozornosti na področju znanstveno-raziskovalnega dela se pri nas ni uveljavila praksa, da bi bili znanstveno-raziskovalni procesi spremljani in dokumentirani s pomočjo filma ter z njegovo pomočjo tudi posredovani svetu. Pri nas je audio-vizualni medij še vedno v senci edino zveličavnega načina izražanja — besede, pa še te, če se le da, izgovorjene.

Poklicna filmska proizvodnja je obremenjena s številnimi obveznostmi, ki vplivajo na stroške realizacije filma. Ti stroški praktično iz desetletja v desetletje naraščajo, kot se pač spreminjajo zakonski predpisi. Nekoč smo filme delali in jih kazali občinstvu. Sledilo je obdobje obvezne oddaje enega izvoda snemalne knjige, plakata in prospekta filma ter ene zvočne kopije Jugoslovanski kinoteki. Ta zvočna kopija seveda ni bila nova, temveč je precejkrat predvajana. Razumljivo je, da shranjevanje in kasnejše kinotečno predvajanje starih kopij ni bilo s strokovnega vidika najboljši, in sledilo je določilo o oddaji ene nove kopije. Nato smo v Arhivu Slovenije dobili filmski oddelek in z zakonom o filmu iz leta 1974 tudi določilo, da je treba oddati brezhbitno zvočno kopijo vsakega filma temu arhivu. Deset let pozneje se je to določilo razširilo še na originalne negativne ter dve zvočni kopiji. Temu zakonskemu določilu o varstvu kulturne dediščine so podrejeni tudi kratki filmi, celo tisti, ki jih naročajo različne delovne organizacije in ki niso izrazito kulturnega pomena.

Tako so kratki filmi obremenjeni z vrsto stroškov, ki se jih mnogi naročniki in uporabniki izogibajo na različne načine. Najpogostejši je ta, da film izdela skupina občanov ali naročnik v lastni režiji, podjetja za reklamne storitve, kakor posredniška agencija itd. Eni filmskih predpisov ne poznajo, drugi jih nočejo poznati, v obeh primerih je rezultat ta, da je tak izvajalec s svojo ponudbo bistveno cenejši od poklicnega filmskega podjetja, ker preprosto obide vrsto zakonskih, samoupravnih in drugih določil. In kar je za ustvarjalce in naročnike najpomembnejše: tako izdelani filmi so cenejši, znesek namenjen osebnim dohodkom, pa večji, zadovoljen je naročnik, izvajalci pa prav tako. Taki filmi so izdelani z namenom, da ne bodo imeli dolge življenjske dobe. O tehnološki strani pogosto nihče ne razmišlja, količinski in časovni obseg uporabe tovrstnega filma vnaprej sploh ni obravnavan. Zato ni presenetljivo, da za mednarodni festival znanstvenega in tehničnega filma v Beogradu februarja 1986 noben jugoslovanski proizvajalec filmov ni prijavil niti eno delo, čeprav je v zadnjih dveh letih nastalo v Jugoslaviji več deset tehničnih filmov; precej izven tistih filmskih institucij, ki jih najširša javnost šteje za „uradne predstavnike“ družbenega sektorja na področju kinematografije. Da so tudi filmi za potrebe različnih delovnih organizacij del naše kulturne dediščine, pokaže čas, a žal šele tedaj, ko je že prepozno. Kopije so izrabljene, negativni poškodovani, dvojniki negativov niso bili nikoli naročeni, arhivske kopije ne obstajajo... Je pa zato res, da so bili ti filmi relativno poceni. Kdor pa misli, da je v poklicni filmski proizvodnji bistveno drugače, se zelo moti. Že vrsto let ni šla nobena filmska kopija v Arhiv Slovenije in za kratke filme se dvojniki negativov že dolgo ne delajo. Pravijo, da ni denarja!

Pa kljub temu je dokumentarni film pomemben del naše naravne in kulturne dediščine, ki nam je ohranil pričevanja o marsikaterem dogodku na Slovenskem v preteklih desetletjih.

Da kratek film ni atraktivna dejavnost potrjuje tudi medrepubliško sodelovanje. Leta 1984 je sarajevski režiser Bata Ćengić ponudil Viba filmu scenarij za dokumentarni film o bosanskih delavcih v Sloveniji, ki se konec tedna odpravijo domov v Bosno in po enem ali dveh dneh počitka zopet nazaj v Slovenijo. Projekt je bil sprejet na Vibi, prav tako v Sutjeska filmu, slovenska in bosansko-hercegovska kulturna skupnost sta primaknili za leto 1985 vsaka svoj del sredstev, producenta sta sklenila pogodbo o sodelovanju — le avtor se od prve variante scenarija ni premaknil naprej, kljub temu, da so mu bili na razpolago vsi pogoji za delo, tudi sredstva.

Nekoliko drugačno stanje velja za portrete slovenskih kulturnih delavcev, s katerimi Viba film sodeluje v bogatitvi kulturnega programa Televizije Ljubljana. Ti filmski portreti, nekoč načrtovani kot 15 minutni filmi, so se podaljšali na 30 minut in več. Avtorji so se spontano podredili mediju, ki je njihova dela posredoval javnosti, pogosto s precejšnjim odmevom. Televizija je zahtevala dolžino, ki je ustreznejša njenemu programskemu konceptu. In tako je ta vrsta kratkega filma še enkrat omejena: čeprav je televizija posredovala film najširšemu krogu gledalcev, je hkrati ta film postal za filmsko distribucijo praktično neuporaben — njegova dolžina ni bila več niti teoretično primer na za predfilm, ker je bila predolga, za samostojno predstavo pa prekratka. Tako stanje je imelo za posledico, da se je tudi format filmskega traku prilagodil televizijskim zahtevam: portreti kulturnih delavcev nastajajo zadnja leta na 16 mm traku. Vesna film, edini slovenski distributer, že nekaj let ni kupil nobenega kratkega filma, res pa je tudi, da jih Viba film niti ne ponuja s preveliko vnemo.

Kakšno je trenutno stanje v slovenski proizvodnji kratkih filmov? Dolgočasni, a zato neusmiljeni računovodski in proizvodni statistični podatki kažejo, da je bilo po prvem tromesečju 1986 kar 12 nedokončanih kratkih filmov iz programskih zasnov preteklih let. V rubriki „zaloge nedokončane proizvodnje“ so se znašli kratki igrani, risani, dokumentarni filmi, portreti kulturnih delavcev, filmi realizirani na 16 in 35 mm in vsi po vrsti taki, za katere so bila sredstva zagotovljena. Tako stanje potrjuje, da za normalen, kontinuiran razvoj neke filmske panoge niso odločilna le sredstva za filmsko proizvodnjo, pač pa tudi avtorska zagnanost, dobra organizacija dela, spoštovanje pravnih norm, med katere sodi tudi upoštevanje določil zakona o avtorskih pravicah, moralna spodbuda, ki je kot eden od elementov stimulacije povsem izostala in ne na zadnjem mestu velja opozoriti na plasma kot faktor pospeševanja proizvodnih prizadevanj. Ta pa je povsem izostal, tako z vidika javnega mnenja (poročanje, kritika), kot z vidika komercialne (prodaja, izvoz). In ne na zadnjem mestu je celokupna filmska proizvodnja kot pomemben organizacijski in finančni sistem. Formulacija se sliši morda zelo imenitno ter za laika nekoliko zamotano, v bistvu pa je zelo preprosta: filmska proizvodnja mora kratek film obravnavati kot dejavnost, ki je vredna pozornosti, ne pa kot nekaj privesek proizvodnje celovečernih filmov, ki pride na vrsto tedaj ko ravno ni drugih obveznosti. Taka miselnost vpliva na organizacijo proizvodnje, pogodbene odnose in drugi oblike obligacij, rezultat pa se kaže v nespoštovanju sprejetih planov ter v zaostajanju realizacije. In še na en problem kaže opozoriti: avtorji predlagajo scenarije in v njih za nimiva sporočila, ki vzbujajo pozornost in upanje programskih načrtovalcev. Ko pa ti isti avtorji po svojih scenarijih posamejno filme, so ti povsem nekaj drugega, tako v vsebini, sporočilu, ideji, ki jo nosijo. Če k temu dodamo še spremembo naslova, ki ga avtor opravi kar svojevoljno, dobimo stvaritev, ki z zamisljivo, na podlagi katere je odobrena, nima nič skupnega. Pretekla leta je film kot medij in kulturna ustvarjalnost sodil v okvir Kulturne skupnosti Slovenije. Z njeno finančno podporo so nastajali tudi kratki filmi o športu, zdravstvu, izobraževanju... Pomanjkanje sredstev in finančne zaostritve so tudi na področju družbene podpore kratkemu filmu zaostriale stanje tako, da je kultura zavzela stališče o nujnosti delitve medija kot dejavnosti ter njegovega sporočila. Film na kulturne teme naj bi bili še vnaprej de-

ležni finančne podpore Kulturne skupnosti, ostali filmi pa naj bi se za potrebna sredstva obrnili na tiste samoupravne interesne skupnosti, katerih področja obravnavajo s svojo vsebino. Tako naj bi filme na temo športa in telesne kulture pomagali realizirati Telesna kulturna skupnost, izobraževalne filme za potrebe šolstva Izobraževalna skupnost, filme s področja zdravstva Zdravstvena skupnost ter raziskovalne filme Raziskovalna skupnost. No in tu smo prišli do naslednjega paradoksa: v Kulturni skupnosti naj bi ostali v programu samo tisti filmi, ki obravnavajo področje kulture, vse ostale smo nekako „izrinili“ ali bolje rečeno,

„odstopili“ tistim interesnim skupnostim, kamor po svoji vsebini in sporočilu sodijo. A te skupnosti filma kot dejavnosti niso uvrstile v svoje programe. In tako film kot medij s tistim delom programa, ki sodi v področje kulture, še naprej vztraja v Kulturni skupnosti, medtem ko tega istega medija in njegovih storitev ostale interesne skupnosti niso sprejele v svoje programe. Svetla izjema je Ljubljanska Skupnost za ceste, ki izredno skrbno dokumentira s 16 mm filmom gradnjo ljubljanskih obvoznic in cest. Zanimivo je na primer, da ni bilo mogoče najti sredstva za dokončanje filma o ljubljanskem Univerzitetnem kliničnem centru, ki je

nedvomno vrhunska zdravstvena ustanova v Jugoslaviji in kot taka pomeni močan faktor izvoza naših medicinskih storitev. A za sodobno audio-vizualno reklamo tega izvoza žal nimamo sredstev. Očitno je, da kratki film nismo izrinili iz programov in družbenih dokumentov, pač pa smo ga izrinili iz naše zavesti.

Milan Ljubić

filmska mojstrovina

Poštna kočija – psihološki western



John Ford je posnel **Poštno kočijo** (Stagecoach) trinajst let po seriji vesternov iz nemega obdobja svoje ustvarjalnosti in z njo presenetil gledalce in kritike, ki so že pozabili, da je nekoč snemal filme tega žanra, s katerimi se je odlikoval v začetku, še bolj pa proti koncu svoje več kot polstoletne umetniške poti. Presenetil je tudi zaradi tega, ker je **Poštna kočija** nekaj čisto drugega kot preprosto zasnovane avanturistične zgodbe tistih zgodnjih let, ko je Ford šele stopal v svet nove umetnosti, pa čeprav je že na začetku hodil z dokaj zanesljivimi koraki. Po toliko letih ukvarjanja z drugačnimi filmi, ki so

mu prinesli nove izkušnje, si je prav gotovo želel napolniti tedaj že dokončno uveljavljeno posodo slikovitih zgodb Divjega zahoda z novo, bogatejšo vsebino, ustvariti nekaj vrednejšega, človeško pomembnejšega in v izvedbi ambicioznejšega ob hoteni in tudi uresničeni zvestobi vesternu z vsemi njegovimi žanrskimi posebnostmi. Do te povezave je prišlo zaradi tedaj plodnega sodelovanja režiserja s scenaristom Dudleyem Nicholom, ki je imel, kot sam pripoveduje, vedno pred očmi, da je film, zlasti pa western treba oplemenititi z močnim dramatičnim dejanjem in dati preprostim dogodkom emoci-

onalno ozadje z uvedbo karakterno ostro profiliranih oseb in da je treba tudi dialogu dati spodobno mesto, čeprav se je strinjal s Fordom, da je marsikaj mogoče povedati z gibom, pogledom bolj kot z besedami. Vsem tem nazorom ustrezajočo temo sta našla v zgodbi Ernesta Haycoxa „Stagecoach to Lordsburg“ po katerem je Nichols z veseljem napisal scenarij, saj je ustrezal njegovi predstavi o obogatitvi dogajanja z uvedbo oseb, ki sicer še niso karakterji v pravem pomenu besede, ker nimajo razvoja, niso pa tudi zgolj tipi, znani iz preprostih vesternov, ampak psihološko opredeljeni indivi-

duji. To je najbolj opazna dobra stran tega filma, ki ima pa svoj izvor daleč nazaj: ne le pri Haycoxovem tekstu in potem pri Nicholsonu, ampak pri Maupassantu, pri njegovi znameniti noveli „Debeluška“ (Boule de suif), v kateri gre tudi za potovanje s kočijo, kjer meščani vihajo nosove nad prostitutko, potem pa radi vzamejo hrano, ki jim jo ponudi, da bi jo na koncu zopet zaničevali. Ta mikavni motiv je pisec brez pomislekov vnesel v svoje delo, za njim sta ga pa uporabila na dokaj izviren način scenarist in režiser.

V **Poštni kočiji** se začne dejanje v malem teksasškem mestu Tontu, kjer izženejo varuhinje morale mlado Dallas iz njenega stanovanja, ker s svojim življenjem in neposrednostjo žali stare dame. Isto doleti tudi vedno nalitega zdravnika dr. Booma, ker se potegne zanjo. Te dame ju spremijo do kočije, ki je namenjena na Zahod. V kočiji že sedi poklicni kvartopirec Hatfield, ki se je odločil za pot, ko je zagledal ob prihodu v kočiji gospo Mallory, s katero ga kot Južnjaka vežejo neki spomini. Ona potuje k svojem možu, ki je oficir v Lordsburgu, kamor so namenjeni. V kočiji je še Mr. Peacock, potnik za viski, ki gre na svojo običajno turnejo po javnih lokalih, šerif Curly Wilcox, ki gre po službeni dolžnosti v Lordsburg, da bi preprečil kavboju Ringu Kidu (igra ga John Wayne) maščevanje nad Lukom Plummerjem, morilcu njegovega brata in očeta. Ob izhodu iz mesta se vkrcata še bankir Gatewood, ki se dela, kakor da gre na službeno pot, v resnici pa beži z ukradenim denarjem.

Pred tem izvemo, da so Indijanci v bojnem stanju, na kar nas opozori tudi začasno pretrgana telegrafska zveza in pa vojaška straža, ki spremlja kočijo do meje te države. Kočija je torej v nevarnosti, da jo napadejo Indijanci, kar se na koncu tudi zgodi, to pa ustvarja posebno ozračje, v katerem se razvijajo odnosi med šesterimi potniki, katerim se pa kmalu pridruži še sedmi — Ringo Kid, ki se mu je rnil konj. Šerif ga takoj aretira, ko pa da besedo, da ne bo pobegnil, mu dovoli, da potuje z njimi. Tako sedi Ringo na podu in ima pred očmi vseh šest potnikov. Kočija je sedaj svet v malem, ki družijo osebe različnega socialnega porekla. Te se v posebnih okoliščinah potovanja označujejo z majhnimi detajli, s katerimi vsak izdaja svoj značaj.

Ustavljajo se na različnih postajah, že na drugi pa mora gospa Mallory, ki jo je voz preveč stresal, roditi. Doktor Boom se ostreše pijanosti in opravi v redu svojo dolžnost, Dallas pa mladi materi ves čas pomaga, kar ustvari vsaj za kratek čas človeško vez med aristokratsko Malloryjevo in „debeluško“ Dallas, ki se po prihodu na cilj sicer „samoumevno“ prekine, zato pa se splete simpatija med obema izobencema družbe, med Dallas in Ringom.

V tem prizoru se odkrije prava doktorjeva narava. Prej smo se le zabavali, opazujoč, s kakšno pretirano pozornostjo obdaja Peacocka, samo da bi mu lažje izpeljal njegove vzorce alkohola. Vendar je to samo maska, za katero se skriva bister človek, ki zase prav dobro ve, da propada, a v odločilnem trenutku le pokaže, da se v polni meri zaveda tudi svoje odgovornosti. Ob doktorjevi skoraj nasilni prijaznosti je Peacock brez moči. V njegovi preplašeni zadržanosti ga imajo ostali za duhovnika, na kar spominja tudi po svoji zunanosti. Tega vzdevka se neuspešno kar naprej brani, je ponosen oče osmih otrok, po naravi dobrodušen, vendar ga kaj dosti ne cenijo, zato bi rad s prijaznostjo na vse strani pridobil na ugledu, a je samo neroden in smešen. Kadar doktor za zabavo omeni, da ga bodo Indijanci morda skalpirali, si takoj s čepico pokrije plešasto glavo.

Medtem se potniki vozijo od postaje do postaje. Bolj, ko napredujejo, bolj postaja jasno, da jim grozi nevarnost. Njihove reakcije so vse ostrejšje, vendar ne pri Hatfieldu, ki se obnaša

hladno, rezervirano dovseh razen do gospe Mallory. Ko v začetku potovanja doktor ponudi žejnim vodo, se ti diferencirajo po načinu, kako reagirajo na to ponudbo. Medtem ko znova ginjen Peacock, prisrčna Dallas, Ringo in tudi šerif Curly pijejo iz steklenice, se gospa Mallory obotavlja, in Hatfield potegne iz svojega kovčka srebrno čašo ter ji jo visokostno ponudi. Ona se v čašo zagleda — samo za trenutek — a dovolj, da zasluša utrobo neke daljnje vezo med njima. To opazi tudi on, a ne reagira, ker kot propadli aristokrat južnjaške barve skriva svoje poreklo, ona pa se, sluteč propad že pozabljenega kavalirja, tudi noče odkriti. Hvaležno, a dostojanstveno pa sprejme njegovo prijaznost. Hatfield ima vedno v rokah karte ali se vrti okoli igralne mize, pogumno in vojaško vse še strelja Indijance, dokler ga ne zadene krogla, tedaj pa samo še čisto preprosto izusti: „Šli boste v grad Greenfields... in rekli, da je njegov sin...“, in umre.

Bolj ko se približujejo cilju, bolj se množijo znaki nevarnosti, ki spravljajo nekatere na rob živčne izdržljivosti, saj vidijo celo vas, ki so jo požgali Apači. Najbolj nervozen je bankir Gatewood, ki misli ves čas samo nase in na svoj kovček, ki ga ne izpusti izpred oči. Nanj pazi s tolikšno nezaupljivostjo, kakor da mu ga namerava ukrasti eden ali drugi med sopotniki. Ko kovčka za trenutek ne najde, skoraj ponori, izkaže pa se, da si ga je nekdo vzel za vzglavje. Ima polna usta obtožb proti vladi, ki da ne skrbi dovolj za varnost potnikov, protestira, ko se izkaže, da bo treba zaradi poroda odložiti odhod kočije. Takšen je pač njegov interes, kar večkrat poudari, hkrati pa je velik moralist, ki se zgraža nad pokvarjenostjo sveta. Njegov pretirani egoizem močno kontrastira z večjo ali manjšo dostojnostjo ostalih.

Na neki postaji zbudi pozornost oskrbnikova žena, ki je Indijanka. Čudno se obnaša, ponoči pa izgine, kar je še en nov znak, da so Indijanci blizu. Najbolj mirno sprejemata grožnjo Dallas in Ringo. Ona je umaknjena vase, rezervirana, včasih pa zna tudi vzkipeti, ker se ji upira lice merstvo nekaterih. Saj je prostitutka, a po svojem osnovnem naturelu vendarle ni to; je le prijazno, odkrito dekle velike srčne dobrote, kar prepriča Ringa, da je prav, če začne z njo novo življenje. Takšna zveza je bila tedaj dokaj normalna tudi zaradi tega, ker je na Divjem zahodu primanjkovalo žensk in so zato v vesternih tudi prostitutke ožarjene z lučjo očarljive ženskosti ter niso prikazane kot zavožena bitja.

Ringo je sprt z zakonom samo zaradi tega, ker si je z nekim gostilniškim pretepom nakopal težave. Na vsak način pa hoče maščevati svojega očeta in brata in od tega kljub njenemu rotnju ne odneha. Njuno naključno srečanje je tudi začetek obojestranske transformacije: v njuni zavesti raste odločitev, da je treba začeti drugače in ne več tako nebrzdano, kakor ju je v začetku zajelo življenje v vrelem kotlu Divjega zahoda. Njo je pretreslo tudi rojstvo otroka Malloryjeve. Učinkovalo je kot opomin in kesanje. Tako je pričakovati, da se bosta spremenila v svojem nazorju zgolj Ringo in Dallas, a šele pozneje, ko bosta zaživela ločeno od sveta, ki ga hočeta zapustiti.

Najmanj spremenljiva je prav gospa Mallory: je dostojanstvena, malce pusta, zvesta družbeni konvenciji, s tem pa daje sopotnikom čutiti, da pripada višjemu družbenemu sloju, ki ima zelo trdne moralne principe. Saj ima nekaj čuta dobrote in razumevanja do drugih, a vse to je omejeno z njenim obnašanjem in prirojeno rezerviranostjo, ki deluje kot oklep proti čustvenemu predajanju. Ona je in ostaja sama. Če malce odpre srce iz hvaležnosti do Dallas, ga takoj tudi zapre, kakor da bi se bala izgubiti integriteto aristokratske vzgojene ženske.

Ostale osebe so orisane bežno, opredeljuje jih bolj njihova funkcija, tako kot bronamernega šerifa bremeni njegova skrb za kočijo skupaj

s kočijazem in Ringom, ki takoj stopi v boj z Indijanci, ko jih ti napadejo tik pred koncem poti, ko že mislijo, da so mimo nevarnosti. Ubijejo Hatfielda prav v trenutku, ko je hotel z zadnjo kroglo ustreliti gospo Mallory brčhas v prepičanju, da ji mora prigraniti sramoto indijanskega suženjstva, kar s še eno potezo dopolnjuje podobo njegovega značaja. Kljub ostremu odporu Ringa, doktorja in šerifa pa bi jih Indijanci potolkli, če ne bi prišel na pomoč stražarski oddelk in Lordsburga.

V spremstvu stražarjev se potniki končno pripeljejo na cilj. Medtem ko se ločujejo, pride po bankirja federalna policija, ki so jo brzojavno obvestili, da nosi s seboj ukradeni denar. Ringo si od šerifa izprosi še nekaj minut prostosti, da opravi svoje maščevanje — opravi ga v značilnem vesternskem slogu — potem pa se preda pravici. A šerif sklene drugače. Ko se Ringo vsede na voz, povabi šerif na veliko začudenje obeh še Dallas, nakar začneta z doktorjem metati kamenčke v konja, da bi hitreje potegnili in odpeljala zdaj svobodni par v kraje, kjer ju ne bodo preganjali. „Na koncu sem srečen,“ še reče doktor, „da bosta varna pred dobrotami civilizacije.“

Takšna je zanimiva zgodba tega dramaturško brezhibno grajenega filma, kar se ne kaže zgolj v izjemno natančni opredelitvi karakterjev kot pglavne značilnosti **Poštni kočije**. Tudi sicer je vse zgledno na svojem mestu. V ekspoziciji pazi Ford, da gledalcu „najavi“ osebo, preden se sama predstavi. Tako izvemo za Ringa in njegovo krivdo najprej iz razgovora o njem pri šerifu, kjer si s sodelavci ogleduje njegove fotografije. Vse to hitro, tako rekoč mimogrede, kakor se na primer z nekaj besedami predstavi doktor Boom in Hatfield. Doktor pojasnjuje: „Po secesijski vojni me je Zveza častno demobilizirala“ — na kar hitro vskoči Hatfield: „Hoteli ste reči po vojni za Južno konfederacijo.“ Doktor pa trdo zaključí: „Nič takega nisem rekel.“ In v trenutku sta jasni njuni stališči in razumemo, zakaj Hatfield sovraži doktorja. Podobno so nakazani zelo hitro vsi pomembni dramski elementi, najsi gre za odnos potnikov med seboj ali do vznemirljivih dogodkov, ko se morajo odločiti, ali bodo nadaljevali pot ali se vrnili, in je postavljena pred trdo preizkušnjo njihova poštenost in pogum.

Občudujemo lahko tudi, kako spretno je izpostavljen temeljni dramatični položaj filma, kako iznajdljivo je ustvarjen tako imenovani „suspenz“! Osredotočen je na golo besedo „Geronimo“, ki pretrese komandanta in druge v štabu, ko poslušajo obveščevalca, da je šel v napad strašni indijanski poglavar s tem imenom. Takoj zatem čakajo, kaj bo sporočila komanda, s katero je v zvezi telegrafist. Linija je prekinjena, zadnja beseda, ki jo zapiše njegov aparat, je zopet „Geronimo“. Nakar šerif Curly pozove potnike, naj raje izstopijo, sicer pa odsljej potujejo na lastno odgovornost. In odloči se, da bo sam spremljal kočijo, komandant pa pošlje za spremstvo do prve postaje svoje voja-

ke. Ford natančno ve, kako se ustvarja napetost v vesternu. Ne s poudarjanjem dinamike gibanja, kakor bi normalno pričakovali, ampak z zadrževanjem gibanja že v okviru samega kadra. Junak vesterne se giblje počasi, dostojanstveno, praviloma ne teče, hiter je le na konju. Zadržana je tudi njegova kretnja, vsak njegov gib, kar v nevarni situaciji močno povečuje napetost. Dokler seveda ne uporabi orožja. Tako se obnaša tudi Ringo, ko se nenadoma pojavi pri kočiji, ohlapno, ne grozeče držeč puško v roki v docela sproščeni drži telesa, ko nepričakovano zagleda na kozlu šerifa, za katerega ve, da mu je za petami. Čisto drugačen pa je, ko obražuna z morilci svojega brata in očeta.

Napetost pa dosega Ford tudi z načinom snemanja. V začetku, ko je treba predstaviti prostor in celoten položaj, so na mestu dolgi, mirni

panoramski posnetki, s katerimi opazujemo dogajanje od zunaj, objektivno, informativno. Od uvodne sekvence se poslovimo s še nekaj posnetki odhajajoče kočije in vojaškega oddelka, potem pa se film večinoma dogaja v zaprtem prostoru kočije ali pa v prostorsko prav tako omejenih stavbah postaj, kjer se ustavljajo in odpočivajo. Potniki so kar naprej v medsebojnem stiku, razvijajo se napetosti, ki jih spodbuja vse bolj rastoča nevarnost, ki jim grozi.

V zaprtem prostoru kočije je kamera na preži za vsako reakcijo na obrazu, na vsako izgovorjeno besedo, zato imajo prednost bližji in veliki plani, zajeti z lahnimi spodnjimi rakurzi in komaj opaznimi zasuki. Velikokrat pa Ford uporablja statične posnetke, saj z njimi doseže, da vidi gledalec le tisto, kar mu hoče pokazati — tako ravna tudi Hitchcock, glej *Marnie* — in s tem ustvarja napetost, ker se lahko zunaj vidnega polja — afilmično — dogajajo nevarne stvari, katere bo gledalec lahko spoznal, osebe na platnu, ki jim grozijo, pa morda sploh ne. Na tak posnetek naletimo v začetku edine dinamične sekvence vsega filma: v napadu Indijancev na kočijo. Začne se s počasnim zasukom kamere proti levi, da bi, kakor se zdi, bolje ujela neznanstveno kočijo, ki se približuje iz daljave, pri tem pa se nam nenadoma s hrbta odkrijejo Indijanci, pripravljeni na napad. Kamera se ustavi, kakor bi jo zadel šok in vsa njena pozornost je poslej posvečena kočiji, ki se približuje, ne vedoč, kaj se dogaja ali kaj se šele pripravlja, to pa je kajpak „suspens“ prve vrste. V naslednjem, znamenitem, ničkolikokrat ponavljanem prizoru spremlja kamera drvečo kočijo vzporedno s strani v vozečem posnetku, ujame Indijanca, ki skoči na konja, a kmalu

zadet zdrsne med vprego na tla, zatem pa Ringa, ki preskakuje s konja na konja, da končno zgrabi vajeti, ki jih je spuštil iz rok ranjeni kočijaž.

Vse te mojstrije režije in tehnične izvedbe zapuščajo močan vtis, vendar same po sebi ne bi mogle tako intenzivno in brez predaha vplivati na gledalca, kakor se to dogaja v tem filmu. Njegova moč tiči bržčas v posrečeni kombinaciji dveh različnih principov: strnjenosti in stisnjenosti teatarskega prostora, v katerem se osebe dotikajo druga druge in se venomer vnamajo v medsebojnih nasprotovanjih in lastnih ekshibicijah — med omejenim prostorom kočije torej in neizmerno razprostranjenostjo divje razčlenjene narave, skozi katero si mikrokozmos kočije s težavo utira pot (in kar lahko pokaže le film). Opraviti imamo po eni strani z enotnostjo prostora, ki je veljala v starih časih za enobistvenih kvalitet sleherne drame in nekaj tega ohranja tudi danes, torej z neko vrednostjo, ali pa — kakor mislijo nekateri — z razbitjem te enotnosti, ki naj bi bila zaradi obdajajočega makrokozmosa narave v bistvu navidezna, neeksistentna. A vendar teče dogajanje v kočiji povezano naprej kljub temu, da ga sem in tja prekinejo z daljnimi posnetki kočije v Mehiški puščavi, na strmih klancih, po katerih jo tudi šestero konj težko vleče ali pa jo drobno komaj odkrijemo sredi velikanskih pečin Doline spomenikov.

Ti kratki presledki ne razrahljajo strnjenosti dramskega dejanja, ker se napetost povečuje tudi z impulzi od zunaj, s tem, da potniki naenkrat zagledajo Ringov obraz na oknu ali proti koncu filma vidijo jahati mimo okna — v statičnem posnetku — Indijance in ti merijo z loki v kočijo.

Nasprotja med „zunanji“ in „notranji“ posnetki, ki naj bi razbijali enotnost dramskega dejanja potemtakem ni. Pač pa imajo posnetki velikega zunanjega prostora posebno, dobro premišljeno funkcijo. Delujejo kot oddih med napetimi konflikti v interieru, ki jih ni malo. Delujejo tudi ritmično, ustvarjajo prijeten ritem menjajočih se prizorov „znotraj“ in „zunaj“, kombinirajo dramatiko s poezijo narave, predstavljajo harmonično simbiozo obeh principov, ne pa njihovo izničenje.

V bistvu je vse, kar občutimo ob tej mojstrovini, poetično doživetje. Je poezija vesterna. Nekateri kritiki so **Poštni kočiji** ob njenem nastanku očitali, da je premalo realistična, a uspela je prav zaradi tega, ker sploh noče slikati neke prizemne stvarnosti. Pravi vestern je ne glede na to, ali se oslanja na resnične zgodovinske dogodke ali ne, plod čiste fantazije, je stiliziran film od začetka do konca. Ne le zaradi standardnega dekorja in kostumov, ampak stilizirano je celo gibanje oseb (česar se morajo igralci posebej učiti, zlasti moške hoje, ki je ni obvladal nihče bolj kot John Wayne) in že zdavnaj je določena brzina snemanja dirjajočih konj, ki je manjša od običajne. Vse je v pravem vesteru sicer resnično, a resnično na poseben način, transcendirano v svet fantazije v vnaprej določenem okvirju, je prava poema, ki se je v dolgih letih in po stotinah in stotinah filmov izkristalizirala v najčistejši filmski žanr. **Poštna kočija** je sicer malo drugačna, vendar je to še vedno vestern in je prav v tej estetski podobi njena lepota.

Vladimir Koch

dokumentacija

Filmografija – diplomski filmi AGRFT

1. Štafeta mladosti: dokumentarni — s Milan Ljubič r Milan Ljubič f Žaro Tušar m Milan Ljubič, Mišo Busič met 650 m tp 35 mm, č/b p AGRFT 1963/64 mentor Jože Gale
Štafeta ob Dnevu mladosti. Historijati štafete, primerjava preteklosti in sedanjosti

2. Kriza vesti: igrani — s Lado Troha r Lado Troha f Mile de Gleria m Lado Troha i Dare Ulaga met 220 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1965/66 mentor Jože Gale
Zgodba o človeku, ki je ubil vest, zato, da je lahko ubijal. Simboli uboj ptiča.

3. Polikarp: igrani — s Matija Milčinski r Matija Milčinski f Mile de Gleria, Tone Robnik m Matija Milčinski i Polde Bibič (župnik), Sonja Blaž (Marjeta), Tone Slodnjak (boter), Radko Polič (Polikarp) met 240 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1968/69 mentor Jože Gale
Motiv kazni za mladostni greh; po istoimenski črtici Ivana Cankarja.

4. O seljaku i pjesku: dokumentarni — s Mladen Sihrovski r Mladen Sihrovski f Miro Margetić m Mladen Sihrovski met 240 m tp 16 mm, č/b p AGRFT. RTV Sarajevo 1972/73 mentor Jože Gale
Prikaz pridobivanja, transporta in uporabe peska ob ustju reke Ukline.

5. Starinar: igrani — s Marika Milkovič r Marika Milkovič f Mile de Gleria m Marika Milkovič i Boris Kralj (potepuh), Majda Grbec (služkinja), Ruša Bojc (gospa Metelkova), Maks Bajc (starinar Tadej) met 228 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1972/73 mentor Jože Gale
Srhljiva navezanost človeka na predmete (estetska in materialna) Po noveli Lilana Puglja Ura z angeli.

6. Ali naj te z listjem posujem: igrani — s Goran Schmidt r Goran Schmidt f Mile de Gleria m Goran Schmidt i Olga Kacjan (Uršula), Marinka Štern (Vasilka) met 168 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1973/74 mentor Jože Gale
Dve „osvobojeni“ meščanski dekleti, za kratek čas odrezani od „civilizacije“, spoznavata svojo odvisnost od nje, spoznavata druga drugo in sebe. Po istoimenski zgodbi Rudija Šeliga.

7. Črna pega čez oči: dokumentarni — s Irena Glonar r Irena Glonar f Mile de Gleria m Irena Glonar met 216 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1973/74 mentor Jože Gale
Življenje v vzgojnem zavodu na Smedniškem gradu, domu in zatočišču vzgojno „motene“ mladine. Ali bodo našli pot v normalno življenje, jih bodo ljudje sprejeli?

8. Kavarna: igrani — s Marjan Ciglič r Marjan Ciglič f Mile de Gleria m Marjan Ciglič i Janez Rohaček (natakar Anton), Milan Kumar (Drčar), Janez Eržen (ržen) Rajko Stupar (Dolar), Neža Simčič (Mrčunova), Boris Kralj (direktor), Angleca Hlebce (Kovačeva), Karmen Stare (deklica), Maks Bajc (Martinček), Vida Juvan (Tršarjeva), Janez Starina (študent) met 240 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1973/74 mentor Jože Gale
Popolnoma običajni ljudje v kavarni ubijejo tujca.

9. Lutka: igrani — s Jane Petkovski r Jane Petkovski f Mile de Gleria m Jane Petkovski i Jerica Mrzel (Milena), Srečo Špik (pisatelj) met 168 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1973/74 mentor Jože Gale, France Štiglic
Prepletanje in vpliv (umetniške) iluzije in stvarnosti. Po istoimenski zgodbi Vlade Uroševića.

10. No Pasaran: dokumentarni — s Igor Košir r Igor Košir f Mile de Gleria m Igor Košir met 396 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1975/76 mentor Jože Gale

Naš odnos do španske državljanske vojne danes: arhivski posnetki, pričevanje zgodovinarjev, pripoved naših preživelih španskih borcev.

11. Roka: igrani — s Hadi Talal r Hadi Talal f Mile de Gleria m Hadi Talal i Bert Sotlar (sodnik), Marko Derganc (Anglež), Silvo Božič (angležev sluga), Milena Režun (dekle), Peter Boštjančič (sodnikov sluga) met 216 m tp 16 mm, color p AGRFT 1976/77 mentor France Štiglic

Skrivnostni umor lorda. Ali ga je ubil človek, ki mu je lord dal odsekati rko? Je lord znorel? Zakaj se je bal odsekane roke? In zakaj je roka po lordovi smrti izginila? Po zgodbi Guya de Maupassanta.

12. Mali vojak: igrani — s Jana Kolarič r Jana Kolarič f Rado Likon m Jana Kolarič i Silvo Božič (vojak), Matjaž Modic (vojak 2), Jana Habjan (dekle) met 180 m tp 16 mm, color p AGRFT 1977/78 mentor France Štiglic

Dv vojaka se zaljubita v isto dkle. Porazenec se utopi.

13. Prijatelj: igrani — s Andrej Mlakač r Andrej Mlakač f Rado Likon m Andrej Mlakač i Dare Ulaga (vojak S), Tone Gogala (vojak I), Stane Leban (gostilničar), Matjaž Turk (oficir) met 264 m tp 16 mm, color p AGRFT 1977/78 mentor Matjaž Klopčič

V igri in obujanju spominov se kaže odnos dveh prijateljev do vojne.

14. Zimsko veselje: igrani — s Franček Rudolf r Franček Rudolf f Mile de Gleria m Franček Rudolf i Demeter Bitenc (oče), Marija Lojk (mama), Milada Kalezić (hči), Jure Kavšek (sin), Aleš Valič (trener) met 168 m tp 16 mm, č/b p AGRFT 1977/78

Oče terorizira družino: ker sam nima obstanka, jih žene od kopališča do kopališča. Na koncu ostane sam.

15. Anarholiberalist: igrani - s Boštjan Vrhovec r Boštjan Vrhovec f Mile de Gleria m Boštjan Vrhovec i Bojan Martinc (Ted), Jože Dolmark (Bob), Aleš Valič (fant I), Jože Horvat (fant II), Peter Boštjančič (fant III), Božo Vovk (oče), Nika Juvan (mama), Marko Marin (profesor), Polde Bibič (operator) met 250 m tp 16 mm, č/b, color p AGRFT 1978/79 mentor France Štiglic

Izsek iz življenja študenta AGRFT, ki ga označuje že naslov, ki ga želi variirati forma in vsebina.

16. Bljuz: igrani — s Žarko Lužnik r Žarko Lužnik f Rado Likon m Žarko Lužnik i Jerica Mrzel (kmetica), Marko Derganc (Dergi), Jendo Štoviček (Jendo), Zvezdana Mlakač (Mirja), Srečo Papič (Denis), Srečo Špik met 420 m tp 16 mm, color p AGRFT 1980/81 mentor France Štiglic

Mlad fant zbeži čez mejo. A beg ni možen.

17. Rahel stik: igrani — s Boris Jurjaševič r Boris Jurjaševič f Zoran Hochstatter m Boris Jurjaševič i Lili Brajer (Darja), Boris Kreč (Henrik), Ingrid Bratina (Magda), Damjana Černe (Mojca), Jožef Ropoša (Strupi) met 373 m tp 16 mm, color p AGRFT 1980/81 mentor France Štiglic

Občutljivost, bogato doživljanje mladine, prikazano v trenutku lepote in tragike, na pragu vsakdanjega življenja.

18. Tri dni prej: igrani — s Igor Pediček r Igor Pediček f Rado Likon m Igor Pediček i Milan Vodopivec (Jure), Janez

Škof (voznik), Marko Simčič (Mare), Zmago Modic (slikar), Damjana Černe (Zvezda) met 360 m tp 16 mm, color p AGRFT 1981/82 mentor France Štiglic

Vsakodnevno življenje mladeniča, ki namerava oditi v Irak, a nenadoma spozna, da je lahko kjerkoli.

19. Zmagujoča podoba narcisa: dokumentarni — s Slavko Hren r Slavko Hren f Slavo Vajt m Slavko Hren i Boris Benčič met 312 m tp 16 mm, color p AGRFT 1982/83 mentor Jože Babič

Film kot svojo prevzame formo in odnos do sveta slikarja Borisa Benčiča, ki v filmu uprizarja.

20. Noč nasilja: igrani — s Boris Palčič r Boris Palčič f Rado Likon m Boris Palčič i Pavle Ravnohrib (Robert), Barbara Jakopič (trgovka), Judita Zidar (dekle), Violeta Tomič (Robertova prijateljica) met 216 m tp 16 mm, color p AGRFT 1984/85 mentor Jože Babič

Robert hoče preprečiti pijanemu prijatelju Feliks, da bi posilil neznano dekle. Udari ga preveč.

21. Tisoč in ena: igrani — s Bogdan Mrovlje r Bogdan Mrovlje f Viki Pogačar m Bogdan Mrovlje i Alenka Vipotnik (novinarka), Slavko Cerjak (mož), Marko Simčič (bivši šef), Silva Čušin (sodelavka), Jonas Žnidaršič (sin), Berta Bojetu (intervjuvanka) met 720 m tp 16 mm, color p AGRFT 1984/85 mentor Jože Babič

Ženska, njeno življenje, njen položaj v družbi, prikazano v zgodbi in z intervjujem.

Legenda

f fotografija
i igrajo
m montaža
met metraža
p proizvodnja
r režija
s scenarij
tp tehnični podatki
datum predstavlja študijsko leto izdelave

zbrala

Tatjana Premk-Grum



Slovenske publikacije o filmu 1981–1985 – bibliografija



Knjige in publikacije so po letih razporejene tako, da se nad črto nahajajo izvirna, pod črto pa prevedena dela.

1981

Borčič Mirjana, *Osnove filmske umetnosti*. Ljubljana, Zavod za šolstvo SR Slovenije (zbirka Umetnostna vzgoja), 1981, 62 str., il.

Gledališki besednjak (Slovensko strkovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji). Ljubljana, Knjižnica MGL, 1981, 612 str. Slovenska literatura o filmu. Bibliografija. Slovenski filmski plakati. 1946–1981. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1981, 23 str.

Slovenski film 1946–1981 / Cinema sloveno. Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1981.

Vrdlovec Zdenko, Dolmark Jože, *František Čap*. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej (Slovenski film 1), 1981, 132 str., il.

Eisenstein Sergej Mihajlovič, *Montaža, ekstaza* (prevedel Primož Pečenko). Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981, 342 str.

1982

Klopčič Matjaž, *Max Ophüls*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 18), 1982, 35 str.

Koch Vladimir, *Dvajset let nemškega filma*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 18), 1982, 30 str.

Križnar Naško, *Slovenski etnološki film. Filmografija 1905–1980*. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1982, (LV) + 152 str.

Nemanič Ivan, *Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije. 1. del: Dokumentarni filmi*. Ljubljana, Arhiv SR Slovenije, 1982 (LX) + 503 str.

Nemanič Ivan, *Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije. 2. del: Igrani in animirani filmi*. Ljubljana, Arhiv SR Slovenije, 1982, 505–762 str.

1983

Gedrih Igor, *Obiščimo Kinoteko*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 21), 1983, 19 str.

Jezik na odru, jezik v filmu. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 92), 1983, 343 str.

Koch Vladimir, *Luis Bunuel*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 20), 1983, 43 str.

Koch Vladimir, Šuklje Rapa, Čepinčič Miroslav, Polimac Nenad, Lešnik Bogdan, Nedić Liljana, *France Štiglic*.

Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej (Slovenski film 2/3), 1983, 224 str., il.

Slovenski film. Slovenian Cinema in Post-War Yugoslavia. Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1983, 103 str., il.

Šimenc Stanko, *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 91), 1983, 285 str.

1984

Alfred Hitchcock. Ljubljana, DDU Univerzum, 1984, 279 str., il.

Borčič Mirjana, Nakrst Marica, *Uresničevanje filmske vzgoje v osnovni šoli*. Ljubljana, DDU Univerzum (Dopisna filmska in TV šola 14), 1984, 152 str.

Furlan Silvan, *Roberto Rossellini*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 23), 1984, 52 str.

Ljubič Milan, *Filmska izrazna sredstva*. Ljubljana, DDU Univerzum (Dopisna filmska in TV šola 4), 1984, 104 str.

Vrdlovec Zdenko, *Fritz Lang*. Ljubljana, Kinematografi Ljubljana, Dvorana Kinoteke (Zvezek 22), 1984, 54 str.

1985

Mikuž Jure, Vrdlovec Zdenko, *Fritz Lang*. Ljubljana, Moderna galerija in revija Ekran (zbirka Imago), 1985, 162 str., il.

Šimenc Stanko, Furlan Silvan, Mikuž Jure, Nedić Liljana, *Karol Grossmann*. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej (Slovenski film 4/5), 1985, 136 str., il.

Bonitzer Pascal, *Slepo polje* (Le Champ aveugle, prevedla Zdenko Vrdlovec in Marcel Štefančič, jr.). Ljubljana, Filozofska fakulteta in ŠKUC (Studia humanitatis), 1985, 106 str., il.

zbral

Silvan Furlan

Mile de Gleria (1927–1986)

in memoriam



Obdobje slovenskega filma, v katerem je Mile De Gleria nastopal kot eden vodilnih direktorjev fotografije, je pravzaprav tisto, ki se je začelo zaključevati s krizo slovenske filmske proizvodnje konec sedemdesetih let. To obdobje je poznal Mile z vsemi jasnimi, največkrat dokaj bridkimi izkušnjami, pa tudi z ključnimi uspehi, pri katerih je sam nemalo krat sodeloval.

To je obdobje začetkov slovenskega filma!

Potemtakem je bil De Gleria eden tistih njegovih ustvarjalcev, ki jih imenujemo pionirje slovenskega filma ali — bolj natančno — bil je eden ključnih in najbolj jasnih tistih osebnosti, ki so lovile prve podobe našega dokumentarnega, lutkovnega in kasneje tudi igranega filma. In v vsem tem je bil De Gleria s kvaliteto in z mnogostranstvom svojega delovanja nepogrešljiv, celo eden najvztrajnejših in najuspešnejših predstavnikov generacije, ki je — poleg vsega drugega — postavila tudi temelje študiju filmske umetnosti pri nas.

V tej pionirski generaciji (v katero je De Gleria vstopil že sredi petdesetih let in je zato celo opustil študij arhitekture) so seveda razvoj pogojevali še občutki samozavesti, upornosti in načelnosti. Mile je vse našete odlike imel v precejšnji meri, velikokrat pa žal ne pravih ljudi ob sebi ali posebne sreče pri izbiri sodelavcev. Ne zato, ker jih ne bi bilo, pač pa tudi zato, ker so mnogi med njimi oblikovali svoje ekipe po posebnih naključjih in izbiri, o kateri se velikokrat odloča v zmedu posebnih kolobarjev sodelavcev, ki jih nemalokrat pogojujejo polmračne izbe in situacije izjemnih stisk, prav tako velikih kakor želje, v katerih naši ljudje pri filmu še vedno izgorevajo. Velikokrat tudi zato, ker so slabo vodeni ali pa svoje informacije in mnenja preslabo delijo s tisto strukturo, ki pri nas — drugače kot marsikje, kjer je filmska umetnost bolj uveljavljena — odločajo o proizvodnji. Le-ta seveda ni vedno vezana na zavestno vključevanje najbolj dragocenih ljudi. Družbenopolitični vzgibi so v vseh treh desetletjih velikokrat odločali o filmskih projektih tako kot o kadrih: naključno in skozi prizmo posebne utilitarnosti in nujnosti, kar pa z ustvarjalnimi nujami nima veliko skupnega. Poleg tega je Mile sodil v tisto generacijo, za katero so bili v najbolj receptivni dobi zaprti viri pravih informacij; tujina je bila skoraj nedostopna vse do njegovih poznih tridesetih let. Kakšna izguba! Kolikšna škoda za vso generacijo, ki je doraščala z ogromnimi željami, a za zaprtimi vrati, ki jih je tu in tam odskrtnila dobrota mnogih neuglednih, zato pa zelo načelnih in državotvornih ljudi!

Zdi se mi, da bi pri pokojnem Miletu de Glerii moral opozoriti na tri pomembne odlike njegovega dela. Če ob tem izpustim njegov inovativen vstop v slovenski film z realizacijami lutkovnih filmov že sredi petdesetih let, je seveda njegov glavni prispevek k našemu filmu mogoče ovrednotiti po njegovih celovečercih. Gre za vprašanje njegove dragocene prilagodljivosti, s katero se je loteval posameznih projektov.

Na drugem mestu bi omenil njegov odnos do svetlobe, s katero je svoje filme izpeljeval.

Na tretjem mestu pa bi veljalo opozoriti na pomembne dosežke, ki so pri njem vezani na snemanje v eksterieru, na posnetke naše domače zemlje in njenega pejzaža!

De Gleria je posnel enajst celovečernih filmov, med njimi nekaj komedij, dram in predvsem tudi večino naših začetkov historičnega filma. Zelo pisana paleta tém in problemov, ki jih je Mile razpletal zelo natančno in pravzaprav brez večjih spodrseljav. Njegov prvi veliki uspeh pomenijo **Samorastniki** (1963), ki so prinesli za njegovo delo tudi izjemno pomembno snidenje s pokojnim Igorjem Pretnarjem, kateremu je potem v njegovem kratkem življenju posnel vsa preostala dela in z njim pravzaprav dosegel svoje najbolj priznane uspehe; med njimi še posebej izstopa film po Cankarjevem "Kačurju" — **Idealist** (1976).

Poglobljenemu vstopu v problematiko historičnega filma je De Gleria s svojim delom v veliki meri vendarle prvi utiral pot. Kasneje je nadaljeval še s **Pustoto** (1982) Jožeta Galeta in **Desetim bratom** (1982) Vojka Duletiča, kateremu je sicer tudi že v **Ljubezni na odoru** (1973) in še bolj s filmom **Na klancu** (1971) izjemno pomagal. Ti naši filmi kažejo pomembna nihanja in posebnosti, med katerimi se je podoba naših zgodovinskih tem poskušala uveljaviti na naših platnih.

Poseči moram že po posebnostih, ki se vprašanju prilagajanja zamiselnih odlik Mileta de Glerie pridružuje z drugo navedeno točko: z njegovim odnosom do izbrane svetlobe v posameznih projektih.

Problematika filmske fotografije zadnjih treh desetletij se seveda vrti okrog vloge umetne luči, osvetlitev, ki vodijo prilagajanje filmske slike ustrezni tematiki posameznega filma. Ali kakor bi lahko enostavno prevzeli enega od pomembnih problemov estetike: odnos med snovno in oblikovno vsebino!

Prve generacije naših snemalcev, med katerimi vidno izstopa Marinčkova kamera v vseh njegovih prvih filmih, še posebej v **Kekcu** (1951) in v **Jari gospodi** (1954), so bili vodeni z dosežki tedanjega časa. Sem štejem relativno veliko zaslonko (3,5), več ali manj nevredno pozornostni kriteriju globinske ostrine, kakor jo je skušal dedovati — vsaj po svojem pripovedovanju nekoč meni samemu — tudi Bojan Stupica s svojo **Jaro gospodo**, ko je v njeni obdelavi in stilu skušal zasledovati odlike take mojstrovine, kot je film **Molk je zlato**. Kljub temu, da je vrednost Clairrovega filma nesporna, je primerjava najbrž nepravilna in kaže, kako majhen pregled čez tovrstno problematiko je Stupica v času svojega filmskega debija poznal. Sproščena, ironična podoba „nemege“ filma v Clairovi mojstrovini se nikakor ne more meriti s Stupičevo namero ekranizirati Kersnikovo novelo kot svojevrstno metaforo vodilne poveljne družbene plasti, ki se je najbrž pod imenom Kersnikove povesti polastila vseh nekdanjih meščanskih prednosti, ne da bi jih povsem doumela in zaslužila. Žal tega v filmu ni mogoče jasno občutiti, predvsem pa bi zgodba sama potrebovala več nadgradnje in dodatnih motivov, da ne bi ostala na nivoju romantične prilike o slabi vesti nepomembne tržne province poznega devetnajstega stoletja pri nas. Sociohistorična podoba **Gospode** pri Stupici je narejena z opojnim navdušenjem, kjer se avtor včasih izgublja v želji po vnašanju folklornih elementov v malo zgodbo slovenskega „bovarizma“, vse vizualno bogastvo scenskih okvirjev in nastopajočih pa dosega nekaj izjemno močnih podob, kjer je slovenska kamera Ivana Marinčka za tedanji čas dosegla izjemno gostoto. Vse te podobe razporeditve velikokrat niso poznale prave selektivnosti, čutil pa si opojno veselje med filmskimi izraznimi sredstvi vsaj v dveh ozirih.

Veseli nad tem, da smo tovrstno zgodbo takrat sploh že lahko ekranizirali, je bilo najbrž tolikšno, da je v njej nastopal celo Stupica sam. Na drugi strani pa izjemno razporeditve nad materialnimi možnostmi, ki so bile ekipi na razpolago v daljnem letu 1953. Tolikšnega razkošja ni imela ne prej ne kasneje nobena slovenska filmska ekipa. Ob vsem tem pa je v filmu nemalo antologijskih scen in — kar je posebej zanimivo — Marinčkova kamera raste, kakor je rasla izkušnja samega snemanja, tako da so scene na sodniji, ko so bile med zadnjimi, že v resnici izjemno dobre in jih brez sramu lahko postavimo ob bok tednjim evropskim fotografskim dosežkom.

Tradicija, ki smo jo obotavljaje ustvarjali pri nas, je bila tista točka razvoja naše kinematografije, v katero je vstopal Mile de Gleria s svojim delom.

Menim, da problematike globinske ostrine in izbrane zaslonke, s katero je oblikoval podobe svojih historičnih filmov, Mile De Gleria ni ustrezno reševal in razvijal. S svojimi rešitvami tovrstnih filmov je ostajal v glavnem na nivoju fotografije petdesetih let. Odlikuje jih bogata, klasična razsvetlitev, kateri je kasneje celo dodal še uporabo zoom objektiva. V tej smeri so njegove stilistične rešitve notranjih posnetkov historičnega filma zelo korektne, vendar svetlobno preveč klasične. Moje kritične pripombe se s tem dotikajo predvsem neustrezne globinske ostrine tržne atmosfere **Idealista**, ki na prelomu stoletja ni poznala tako bogate svetlobe, najbrž niti še ne prave električne luči. Ista, morda bolj opazna neveselčnost se mu je dogodila pri interierih **Pustote**: skoraj povsod je notranjost prepogosto osvetljena. Detalji so tako zabrisani, okna in mreže, kože na odprtinah dnevne svetlobe pregorele. Manj je to opazno pri **Samorastnikih**, kjer je črno-bela fotografija bolj "sfumato" zabrisana in enotna tudi zaradi bolj preprostih barvnih razmerij.

Te pomanjkljivosti je velikokrat popravil v **Desetem bratu**. Tu bi morali še posebej omeniti vse prizore krčme, ki so — tako kot prizori pred poroko v **Samorastnikih** — velike antologijske interierne scene domačega filma.

De Gleria kljub določeni izkušnji ni zmozel tiste naravne rasti, informacij in vzorov, ki bi mu dovoljevale nujnejše tveganje z manjšimi osvetlitvami in bolj diskretnimi posnetki v podobnih, zgodovinskih nalogah iskanja avtentičnega razporeditve v filmski sliki. Če pa ocenjujem zunanje posnetke, moramo ugotoviti, da razen nesrečnega monologa Mete v **Samorastnikih**, kateremu je botroval popolnoma nepotreben umik (režiser?) v atelje, v katerem De Gleria ni mogel ustvariti prepričljive slike, ki bi nadomestila naravno luč in okolje, v katerem ni ne foto panoja ne bledih senc nastavljenih platen, De Gleria skoraj ne pozna neuspeha. Njegovi zunanji posnetki naše slovenske domovine so med najboljšimi in najbolj poetičnimi, kar jih v slovenskem filmu premoremo. Še posebej je to vidno v filmih **Pustota**, **Deseti brat**, **Na klancu**. Ob tem pa ne moremo mimo izjemnega dosežka, ki ga je pokojni De Gleria ustvaril v otroškem filmu Janeta Kavčiča. **Sreča na vrvcu** je morda najboljša po

kompletnosti slike in uveljavljanju harmoniji med notranjim in zunanjimi posnetki, ki se končujejo s posebnim čarobnim sprevedom preko ljubljanskega Barja, saj dosega pravzaprav igrivo fantastiko otroške pravljice, ki nadgrajuje postopno zgodnico o malih in psu v svojevrstno metaforo o nujnem optimizmu in ljubezni med nastopajočimi in njihovim okoljem. Morda njegovo najkompletnейše delo?! S tem seveda mislim in cenim film kot vizualno najbolj ubran, saj je dosežena visoka ubranost med vsebino in izbrano obliko vizualne pripovedi. Vsak pomislek, ki velja njegovi luči in veliki globinski ostrini, ki je včasih povsem neavtentična, ko gre za realizacijo historičnih tem, pa se umakne, ko gledam Hladnikov film **Ubij me nežno**.

Virtuozna, barvno igriva in sproščena, nadvse enotna podoba ognjemeta idej, s katerimi ustvarja De Gleria v prizorih, ki so za jugoslovansko kinematografijo prava redkost, fantastično „crazy“ zgodbo Hladnikovega sveta.

Bil je suh, čvrst in neverjetno zagret človek, ki je poznal navdušujoče, sanjave izlive razpoloženja, delavoljnosti in zagrizene trmoglavosti. Zbit in oster, kakor so mnogi med temi posebnimi filmskimi delavci, ki so direktorji fotografije. Kakor notranje izgorel človek, ki se v svetlobi reflektorjev, nitrafotk in „pinc“ premika z mačjo okretnostjo in žilavostjo osebe, ki ne izgoreva samo v življenju, ki ga je mnogo prehitro utrdilo, temveč tudi pod svetlobo, ki jo nanaša na prizore in igralce kakor posebno obliko življenja, v kateri se potem beležijo podobe naših sanj. Zgodbe, v katerih se lomijo naše želje, fantazije in poseben svet, ki se vedno znova zaključuje z zaporami izbrane vizije sveta, ljubezni in iskanja tiste jasne in dragocene resnice, skozi katere skušamo odkrivati in graditi podobo tega našega revnega sveta, v katerem se vrtimo in nadlegujemo, životarimo in sanjarimo, obremenjeni z našo posebno revščino in veličino želja, ki zahtevajo, da zaradi tega stremljenja, ki nas prežarja, vztrajamo v tako nevaležnih poklicih, ki se dotikajo obstoja in rasti slovenskega filmskega sveta.

Mile De Gleria je bil eden najbolj trmoglavih, na poseben način vrtoglavih in vročičnih sodelavcev in sopotnikov, soustvarjalcev slovenskega filma!

Velika nesreča našega naroda pa je, da se mnogo njemu podobnih izgublja tudi zato, ker smo preneznatni, da bi jih opazili ali pa nas življenje preveč drobi z vsemi nevšečnostmi provincialnega gledanja, majhnosti in še manjšega izbora, ki ne dovoljuje ne prave rasti ne pravičnih ocen taistega dela, čeprav sodi med najbolj zahtevne in najbolj obupane, kar je naša ustvarjalnost pozna. Včasih bi želel, da bi nam bila sreča bolj naklonjena, včasih pa, da bi se celotna dobrohotnost naših gledalcev obrnila od tega jasnega odklanjanja vsega avtentičnega in našega kakor pred neizbežno sramoto malih dosežkov in velikih besed v prid dejanjem, ki so kljub malim besedam in navidezno še manjšim dosežkom v resnici navdušujoča in dragocena.

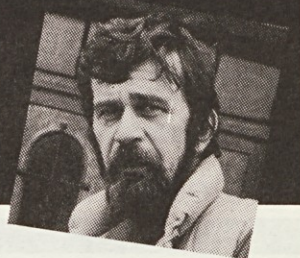
Mile De Gleria je bil eden naših dragocenih filmskih ustvarjalcev. Z malo več sreče in s popustljivejšo osebno naravo bi lahko v neprimerno večji meri razsiral svoje znanje v slovenskem filmu. Naša resnična majhnost siromaši našo vzgojo in povzroča tudi, da se mnogi, De Gleriu podobni, izgubljajo in nas veliko prezgodaj zapuščajo. Pot k izboljšanju položaja slovenskega filma nujno vodi preko drugačne samozvesti, večje osveščenosti in tiste kulture, ki dovoljuje, da se posamezne civilizacije zavedajo tako svojih odlik kot slabosti.

Z nostalgijo, s katero se mnogo prezgodaj poslavljamo od Mileta De Glerie se zavedam naše šibke filmske kritične misli in produkcije, ki nas velikokrat nevarno potiska na rob neosveščenih in filmsko nezanimivih žežel.

Matjaž Klopčič

Andrej Habič (1939–1986)

in memoriam



Kmalu zatem, ko se je entuziazem slovenskih filmskih kritikov prelil v revijo Ekran, ki je s svojimi ambicijami — pisati o filmu, kritično vrednotiti jugoslovanske in tuje filmske dosežke — začela posegati v evropski prostor filmskega tiska, se ji je kot oblikovalec pridružil Andrej Habič. Kot tipičen časopisni maček je seveda od urednikov in sodelavcev revije zahteval časopisarsko natančnost pri oddajanju rokopisov in slikovno opremo posameznih tekstov, ki omogoča dosledno oblikovno izvedbo revije. Likovni koncept Ekranu pa je v tistih časih v slovenskem prostoru pomenil novost tako kar zadeva knjižni format revije, kot tudi kar zadeva filmsko tematiko, obravnavano na revialno zahteven način; pisci tekstov so bili do prispevkov izredno kritični, tako kot je bil kritičen do lastnega oblikovalskega dela Andrej Habič. Končne redakcije vsake številke Ekranu so bile torej zelo burne, luč na Dalmatinovi ulici je gorela do zgodnjih jutranjih ur, ko so uredniki pod ostrim Habičevim diktatom sodelovali pri oblikovanju Ekranu. Tako so v času, ko je Ekran oblikoval Andrej Habič, nastajale zanimive številke revije, ki se je po svoji podobi lahko kosala z oblikovno sorodnimi tujimi filmskimi revijami.

Habičovo kreativno delo pri Ekranu je trajalo nekaj let, toda Andrej Habič je bil nemiren duh, grafični oblikovalec — umetnik, ki se je razdaljal in je bil do lastnega dela zelo kritičen. Verjetno se je prav zaradi njegove samokritičnosti sodelovanje z Ekranom prenehalo. Morda je Andrej Habič mislil, da Enkranu pač ne more v tistem trenutku dati nič novega, še posebno zato ne, ker uredništvo še ni bilo pripravljeno na konceptualne spremembe, do katerih je čez čas zaradi Ekranovega razvoja ter novih sodelavcev ali urednikov moralo priti.

Andrej Habič je svoje oblikovalske ideje uresničeval pri več časopisih in revijah, s svojimi oblikovalskimi zamislimi grafičnih podob je v slovenski prostor vnašal sodobnega duha in uveljavljal grafično podobo kot enega najbolj pomembnih elementov časopisne ali revialne komunikacije, s katero je skušal bralca pritegniti in zavezovati branju. Njegov nemirni duh ga je gnal od časopisa do časopisa, od revije do revije in vsako delo je jemal kot izziv. Tako kot ga izzivalo slikarstvo, kot ga je izzivala popolnoma avtorska karikatura, v kateri je izoblikoval habičevsko občutenje sveta in edinstveno risbo, tako je vseskozi ostajal zaljubljenec v opojnost tiskarske barve, ki jo je razlival na časopisni papir v imenitnih oblikovalskih domislicah.

Zadnja leta je delal povsod, predvsem pa pri tedniku Mladina, kjer je bil več kot oblikovalec. Pri Mladini je pričel kot karikaturist (v spominu ostajajo njegovi Karikaturistovi pogledi na film kot edinstvena oblika

‘počlovečene’ filmske kritike), kot avtor vinjet in ilustracij, kasneje pa je postal tehnični urednik-oblikovalec tednika Mladina.

Do konca je bil nemirno nezadovoljen, velikokrat preveč samokritičen in potreben tople človeške pohvale (pa tudi kritike) na svoji vihravi poti dela in ustvarjalnosti. Cesta je pretrgala njegovo vihranje, njegov neprestani nemir; v časopisih sicer ne bodo ostale nepotiskane strani, pa vendar nam bo vsem skupaj nekaj manjkalo, ko jih bomo listali. Manjkal nam bo oblikovalski duh, topla in ostra Habičevska karikatura kot odgovor na naše vsakodnevno žitje in bitje, manjkal nam bo v našem življenju. V življenju tistih, ki smo tega poba poznali, pa bo manjkal hiteči, toplo misleči, hudomušni dolgin, ki je znal stresati šale kot za šalo, velikokrat pa je v svoji preutrujenosti in prerazdanosti potreboval tudi prijateljsko ramo.

Matjaž Zajec

Vibina vitrina

Ob polletju

Prvo polletje leta 1986 je za nami in slovenski nastop v Pulju je jasen: Viba se bo predstavila s štiri-mi celovečernimi igranimi filmi, če pa se bodo ustvarjalci potrudili, morda celo s petimi. Nesporni udeleženci letošnjega Pulja so: **Doktor** po romanu Janeza Vipotnika, scenarij in režija Vojko Duletič, **Christophoros** po scenariju Željka Kozinca in v režiji Andreja Mlakarja, mladinski film **Poletje v školjki** po scenariju Vitana Mala in Tuga Stiglica, ki je film tudi režiral, **Kormoran** po scenariju Borisa Cavaze in v režiji Antona Tomašiča, če pa bo obdelava potekala brez zapletov, je lahko do Pulja končan tudi peti film **Čas brez pravljic** po knjigi Boruta Pečarja ter v režiji Boštjana Hladnika. Za prve štiri filme udeležba ni sporna, saj so že gotovi. Vprašanje udeležbe v Pulju je odprto pri petem filmu, ki je sicer že posnet, vendar to — kot nas učijo izkušnje še ne pomeni, da bo tudi zvočna kopija pravočasno gotova, vključno s potrebnimi prevo-

di in z vsem, kar soliden festivalski nastop potrebuje. Od končanih filmov so se prvi trije že predstavili občinstvu, v Celju novembra 1985, **Poletje v školjki** pa spomladi 1986. Od premiere 23. aprila dalje je, vsaj kar zadeva propagando in različne oblike animiranja gledalcev, delo potekalo tako rekoč brez napak, kar se je pokazalo tudi pri dokaj dobrem obisku. Kritike tega filma so bile enotne kot že dolgo ne: film je razočaral in v školjki žal bisera ni bilo. A očitno je, da od vseh oblik privabljanja gledalcev v dvorane še najbolj vžge, če film doživi slabo kritiko. Tedaj si ga grede ljudje ogledat, da bi se prepričali, ali je res, kar kritika piše. Bodi kakorkoli — premiero tega filma so spremljali pojavi, ki so v svetu običajni, a jih žal v slovenskem filmskem prostoru ne doživimo pogosto. Na dan premiere je Partizanska knjiga dala v prodajo lično knjigo Vitana Mala **Poletje v školjki** z ilustracijami iz filma in s tiskovno konfe-

renco, kot se za tak dogodek spodobi. Založba kaset in plošč RTV Ljubljana je izdala v manjši nakladi kaseto z glasbo iz filma ter z oznako: „Samo za promocijo.“ Ljubljana je bila polepljena s plakati filma kot že dolgo ne, reklama je tekla po radiu in na televiziji, v kinih pa so vrteli celo napovednik filma, kar je treba posebej zabeležiti — saj je napovednik reč, ki je ni, če pa je narejena, pride na dan pol leta po premieri filma. Gledano kot celota **Poletje v školjki** ni nobeno odkritje, za scenarista pa je bil to korak nazaj. Ne smemo namreč spregledati, da je Vitan Mal scenarist nedvomno največje mladinske uspešnice preteklega desetletja, Kavčičevega filma **Sreča na vrvi**. Toda hkrati velja zapisati, da je že ob prvem pregledu za socialistične države aprila 1986 v Budvi bilo **Poletje v školjki** prodano vsem udeležencem pregleda, kar pomeni, da ga bodo približno v letu dni videli v državah realnega socializma. In ko smo že pri prodaji, omenimo še eno zanimivost: zanimanje za risano serijo o Medvedu Bojanu narašča iz dneva v dan. Bolj ko odrasli gledamo te manj kot pet minutne filmčke režiserja Branka Ranitoviča, bolj se nam zdi, da so podobni kot jajce jajcu in še nekoliko počasni povrhu. A ko jih zagledajo mladi tiste starosti, za katero so narejeni, ne skrivajo navdušenja. Tako zanimanje za nakup povsod po Evropi in drugih kontinentih raste, kar pomeni, da bo šla serija 26 risank dobro v promet. Sedaj je gotovih 20 risank, v delu jih je nadaljnjih 6, kar pome-

ni, da bi z letom 1987 lahko steklo predvajanje celotne serije 26 filmov, od katerih je vsak dolg med 4 in 5 minut. Pri snemanju filmov iz programa 1986 je prišlo do spremembe. Predvideno snemanje celovečernega prvenca režiserja Borisa Jurjaševiča **Ljubezni Branke Kolak** je preloženo na poznejši čas, v snemanje pa je šel celovečerni film Desovila **po scenariju Dese Muck ter v režiji Polone Sepe**, ki bo s tem filmom debitirala na področju celovečernega filma. Za kamero bo Karpo Godina. Med kratkimi filmi je posnet **Rožnik** po scenariju Alenke Auer-sperger in v režiji Marije Šeme-Baričević. Gre za film, ki nam predstavi današnje praznovanje 1. maja na Rožniku, skozi katerega se prepletajo Cankarjeve misli. Tone Frelih je posnel **Ljubezen v treh rundah**, dokumentarni film o surovosti športa, ki se prenaša na gledalce. V delu je risanka šestih etud na temo **Parade, demonstracije, manifestacije** po scenariju Branka Ranitoviča. S tem filmom se po večletnem premoru pojavlja Witold Giersz, ki ga je k sodelovanju povabil Branko Ranitovič. Kar zadeva kolesje slovenskega filma, pa naj gre za kamere, montažne mize, tonske naprave ali projektorje, lahko zapišemo tisti znani Galilejev izrek: eppur si muove.

Milan Ljubič

kinotečna vitrina

Koordinacija

Ko smo v našem Kinotečnem listu sporočili obiskovalcem, da pripravljamo veliko retrospektivo Johna Forda, so mi v uredništvu Ekрана povedali, da so nameravali postaviti istega režiserja kot osrednjo osebnost Ekranovega tedna in da bodo morali najbrž zaradi tega načrt spremeniti. Na Forda se je spomnila tudi televizija in po svoji programski razporeditvi uvrstila v spored kakšen Fordov film, katerega smo pred tem ali za tem predvajali tudi v naši dvorani. To bi na videz ne bilo nič hudega, ker ima televizija svoje gledalstvo, v resnici pa smo imeli zaradi tega prazno dvorano. Do takšnih koincidenz prihaja tudi ob drugih priložnostih. Kadar počastimo kakšnega velikega umrlega režiserja ali igralca, stori to — upravičeno — tudi televizija, in že se pojavljajo v naši dvorani in na malem ekranu isti filmi. Pa tudi to ne bi bilo nič hudega, saj je treba pokazati najboljše, se pravi ista dela, če se to ne bi dogajalo v istem časovnem obdobju; in zopet zaradi tega trpi obisk kinoteke. A nepotrebni koincidenzi bi se dalo izogniti. Potreben bi bil samo kratek pogovor... Lani ali predlanskim je Cankarjev dom pripravil retrospektivo sodobnega madžarskega filma, mi smo pa imeli že dalj časa na programu starejši madžarski film. Če bi prišlo do dogovora, bi lahko obe prireditvi smiselno povezali, časovno, celo kronološko razporedili, tako pa je vsak od obeh organizator-

jev opravljal svoje delo samostojno in ločeno. Zdi se, da smo imeli večinoma tudi vsak svojo publiko — kot bi hotel zatajiti drug drugega. Zdaj se ukvarja v Ljubljani s prikazovanjem po lastnem programu kar precej ustanov; poleg kinoteke tudi televizija, Cankarjev dom, ŠKUC, EKRA in od časa do časa še kdo, vsak pa hoče presenetiti, pokazati kaj izvirnega ali doslej neznanega. Meje izvirnosti so dokaj ozke in za to nujno pride do ponavljanj. V zadnjem času je npr. Cankarjev dom dobil od nemškega kulturnega centra nekaj filmov F.W. Murnaua, in razširila se je vest, da gre za nekaj posebnega, novega. No, obiskovalci kinoteke vedo, da ima Jugoslovanska kinoteka skoraj vse ohranjene Murnauove filme, ki jih je že večkrat pokazala v retrospektivi, celo **Dekle iz mesta**, ki jo je v tujih kinotekah težko najti. Obiskovalcem prireditve v Cankarjevem domu tudi ni bilo znano, da smo izdali o tem režiserju posebno knjigo, ki jim je pa prišla zelo prav, saj so jo pokupili, ko smo jim jo ponudili (Vladimir Koch: F.W. Murnau, monografska študija, 1977). V tem primeru je ob podvojitvi programa nastalo neke vrste sodelovanje, kar je prav, v glavnem pa ne pride do sodelovanja med različnimi organizatorji filmskih predstav. Že več let nenehno opozarjamo, da bi morali enkrat ali morda dvakrat na leto primerjati in usklaje-

vati programe, a zaman. Vsi še naprej delamo po svoje. Če bi vsak organizator razgrnil izbor filmov z datumi predvajanja, bi se najprej zlahka izognili predstavljanju istih filmov — z redkimi izjemami, če gre za televizijo — in domenili bi se za kronološki red predstav in s tem preprečili preveliko zgostitev in včasih tudi zredčitev programa. Mi bi poleg tega lahko obveščali interesne o možnosti izposoje zelenih filmov iz arhiva Jugoslovanske kinoteke, po tej poti določene programe pa zopet usklajevali s programi ostalih organizatorjev. Pogoji za takšno koordinirano delo pa je seveda, da so letni ali vsaj polletni programi pravočasno

izdelani in da so določeni tudi datumi posameznih projekcij. Ker so vedno v zamudi, se nekateri organizatorji seveda izogibljejo takšnemu razgovoru. A red je vendar potreben pri vsakem delu, zato moramo tudi pri izdelavi programov delati načrtneje in jih predložiti do določenega datuma. Ostane še eno vprašanje — kdo naj skliče takšen koordinacijski sestanek? Mislimo, da je za to poklicana Ljubljanska kulturna skupnost, čeprav je menda sama mnjenja, da to ni njena dolžnost. A kdo naj namesto nje opravi to pomembno funkcijo? Kdo?

Vladimir Koch

ob retrospektivi **P. P. Pasolinija**

Cvet 1001 noči

daljne sence poljubov se zgirnjajo po tratih dišečih oranževcev visoko trsje valovi v sončni pripeki in omamna trava se upogiba pod belim telesom zemlja se voljno umika njenim gibom kot zibel drhti od materinih rok zelena krajina se staplja z vijoličastimi bregi rdeče ciprese kažejo prste v oblok steklen strast gnezdi v njej in golobi pismo noše brstijo iz neder vbadajo se v nebesje ter zovejo klic njegov besede se vpenjajo v njena lica prsi plapolajo v ognju krvi mora priti čakala ga bo leto in noč

Niko Goršič (po istoimenskem pasolinijevem filmu)

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



V kraljestvu Zlatoroga, celovečerni film Janka Ravnika. Turistovski klub Skala, 1931

KULT(URA) — NATURA

Prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu Zlatoroga* nam takoj na začetku ponuja tole sporočilo: Ta film je nem, toda kljub temu doni v naših srcih mogočna pesem: Sveta si zemlja slovenska! Če bo film vzbudil to občutje pri slehernem, je dosegel več kakor svoj namen.

Že na prvi pogled se zdi sklicevanje na „nemost“ tega filma čisto odveč, kajti zvok mogočne pesmi, ki avtorjem tako ponosno doni v srcih, očitno nima nič opraviti s filmskim zvokom in ga po temntakem še tako tehnično dovršen „govoreči“ film ne bi mogel nič bolje posredovati občinstvu. Še več, kot nam kaže izkušnja s slovenskim zvočnim filmom, je takšno mešanje dveh po naravi docela različnih „zvokov“ zmeraj nekoliko dvoumno, za gledalca/poslušalca pa celo mučno in moteče. Avtorji filma *V kraljestvu Zlatoroga* so imeli — ne da bi se tega zavedali — pač to izjemno srečo, da še niso mogli uporabiti zvočne komponente filma in so bili zato prisiljeni omenjeno „donenje“ prevajati zgolj v slikovne podobe, s čimer so se izognili marsikakšnemu nesporazumu. Klic: Sveta si zemlja slovenska! je zato lahko zazvenel v jasni in nedvoumni vizualni formi, brez sumljivega pri-zvoka in s tem povezanega nelagodja, ki ga proizvaja ozvočena slovenska filmska beseda.

Film *V kraljestvu Zlatoroga* nas potemtakem vrača v „nedolžno“ obdobje naše kinematografije, vendar pa tega ne počne na način pravljice (kot bi bilo mogoče sklepati iz njegovega naslova in iz „mitološke“ zastavitve), ampak na način vizualne deskripcije. Navsezadnje film nima namena pripovedovati, razlagati in pojasnjevati, pač pa želi pri gledalcih zgolj „vzbuditi“ določeno „občutje“. Zato mu zadošča, če svoj predmet — „sveto“ slovensko zemljo kratko malo opiše, kajti tu vendarle ne gre za mit, ki bi ga bilo mogoče uprizoriti, ampak za postulat, v katerega je preprosto treba verjeti. A sama vera je premalo, saj utegne biti dokaj neoprijemljiva in mlačna, tako rekoč abstraktna — zato ji je treba oskrbeti „materialno“ podlago, ki bo spodbudila ustrezno „občutje“ in iz nezainteresiranega vernika naredila romarja. Če si iz tega izhodišča ogledamo naš prvi celovečernik, se kajpada hitro pokaže, da vendarle nimamo opraviti zgolj z opisom naravnih lepote in kulturnih znamenitosti Slovenije, ampak gre predvsem za evokacijo romarskega „občutja“. Ta dolgi pohod na Triglav, ki se ga udeležujejo predstavniki treh še danes najznačilnejših slojev slovenske družbe (delavec, kmet in intelektualec), je namreč še najbolj podoben romanju na „sveto goro“ slovenstva. Film doseže vrhunec, ko se trojica povzpne na znameniti vrh — vse, kar vidimo pred tem, je le eno dolgo odlaganje oziroma zadrževanje vrhunca, podaljševanje užitka pričakovanja. Skratka, lahko bi rekli, da so avtorji prvega slovenskega dolgotrajnega filma že obvladali osnove tehnike „suspensa“, ki je sicer značilna za igrana filmska dela, obenem pa le ne kaže spregledati, da ima njihov izdelek dejansko le malo elementov pravega igranega filma.

Prav slednje je omogočilo tudi dolgoletno razpravljanje o tem, ali je *V kraljestvu Zlatoroga* obenem naš prvi celovečerni igrani film ali pa pripada prvenstvo v tem pogledu leto dni mlajšemu delu *Triglavske strmine*. Vrh zadevnih sporov pomeni polemika v drugi polovici sedemdesetih let (celotno gradivo je zbral France Brenk v knjigi *Prva dva slovenska dolga filma*), ki se je končala z mrtvim tekom, saj igrane sestavine ne v prvem ne v drugem primeru ne zadoščajo za zveneči naslov. Ves prepir je bil seveda tipično slovenski, saj sta ena in druga stran poskušali ujeti v svojo mrežo nekaj, kar je bilo že vnaprej neulovljivo, povsem pa sta zanemarili tisto, kar sta dejansko ujeli.

Nič čudnega, zakaj nekaj podobnega se je pravzaprav zgodilo tudi avtorjem *Zlatoroga* (in prav tako avtorjem *Triglavskih strmin*), ki se jim je v opisovanje „svete“ slovenske zemlje in njene glavne „svetišča“ pritihtapila opozicija kultura-natura, in to na takšen način, da je postalo tisto, kar naj bi bilo le uvod v osrednji dogodek, mnogo zanimivejše od tega dogodka samega. Tako je prvi del filma, ki nas najprej dokaj podrobno seznani s takratno Ljubljano, nato pa (kot poteka potovanje z vlakom) še z drugimi pomembnejšimi kraji ob gorenjski progi, je mnogo bolj razgiban in zanimivejši kot razgledničarski planinski pejsaži, ki sledijo. Z eno besedo: v spopadu med „svetim“ in „posvetnim“ je zmagalo slednje, pa četudi se film še tako trudi, da bi prvemu zagotovil prednostni status. Gre pač za to, da razmerje sil v tem spopadu ustreza tistemu, ki se zrcali v odnosu med kulturo in naturo, pri čemer pa sta para seveda obrnjena, tako da „sveto“ korespondira z „naravo“, „posvetno“ pa s „kulturo“. Paradoks takšnega razmerja je, da so cerkve in drugi sakralni spomeniki hočeš nočeš uvrščeni v sektor „posvetnega“, po drugi strani pa funkcionira Triglav kot nekakšna katedrala „svete“ zemlje. Skoz kult nepokvarjene narave postaja tako narava nekaj eminentno kult-urnega, „pokvarjeno“ urbano okolje pa se spreminja v nekakšno naravno kuliso.

Pravzaprav ni nič čudnega, da so ta izdelek „Turistovskega kluba Skala“ svojčas opredeljevali kot „kulturni“ film, kajti lepšega dokaza, kako se v dozdnevno nepotvorjenih podobah dozdnevno nedotaknjene narave zrcali mehanizem kulture, si skorajda ni mogoče zamisliti. Idilične slike alpskih vrhov, valujočih jezer, žuborečih potočkov itn., ki jih film med drugim ponuja, so namreč še najbližje razgledničarskim motivom, se pravi, da se direktno navezujejo na izdelke razvite in z dolgo tradicijo oborožene veje kulturne industrije (sicer pa tudi film sam sodi na to področje). Koliko bolj „naravno“ in filmu „domače“ delujejo ob vsem tem posnetki z mestnih ulic, z železniške postaje ali iz jeseniške železarne! Kot da bi se avtorji s snemalcem na čelu zne-nada zavedli možnosti, ki jih ponuja filmski medij, hkrati pa pozabili na vzvišeno „občutje“, ki ga želijo vzbuditi v gledalcih.

Bojan Kavčič

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA



V kraljestvu Zlatoroga, celovečerni film Janka Ravnika. Turistovski klub Skala, 1931

KAJ KAŽE PRST?

„...**D**ovolj mi je enega zločina. Kje je izhod? V nevarnosti ga iščem. Ta mi je sedaj to, kar je ribi voda. V svoj načrt sem vključil našel najnevarnejše stene. V eni bom, upam, vendarle našel rešitev.“

(...) Naslednje jutro se je Klement Jug ubil v severni triglavski steni. Šele čez nekaj dni so našli njegovo truplo in ga pokopali v Mojstrani. Na mestu, kjer je zdrknil v prepad, je bilo videti, kako se je obupno boril za življenje.“

Ta odlomek iz Bartolove povesti *Zadnji večer* (v knjigi *Demon in Eros*, Mladinska knjiga, 1976) bi nemara lahko priklical odgovor na vprašanje, ki so si ga zastavljali v zvezi s filmom *V kraljestvu Zlatoroga in Triglavске strmine*: kaj je in kakšen naj bi bil „planinski“ film? Zdi se, da je bilo to vprašanje kar nekaj časa aktualno, sodeč vsaj po trditvi Franceta Brenka, da je „planinski film ... do današnjega dne ostal skrita bolečina Slovencev“ (Prva dva slovenska dolga filma, Partizanska knjiga, 1978). Če so za tak film dovolj hribi in planine, ima Brenk bržkone prav, ko meni, da so „planinski pravzaprav vsi slovenski filmi, posebej še filmi s tematiko iz NOB“.

No, omenjena Bartolova povest pa bi dopuščala fikcijo drugačnega odgovora ali predloga za „planinski“ film. Res je, da tudi tu brez planin ne bi šlo, vendar te ne bi bile samo sinji dekor ali tisto človeka obsegajoče in presegajoče veliko in ravnodušno naravno okolje. Tu bi bila torej še zmerom neka gora (celo gora par excellence, Triglav), le da bi bil ta ravni objekt hkrati denaturiran kot scenografski element simbolne zastavitve: v Bartolovi povesti o znanem alpinistu in učencu Franceta Vebra dr. Klementu Jugu pač ne gre za navaden izlet v goro (kot *V kraljestvu Zlatoroga*, kjer se nekje pokaže tudi Jugov spominski napis), gora kot taka sploh ni zanimiva, marveč šteje le kot kraj nevarnosti in smrtnega tveganja. Pri tem je bistveno, da je Jug te gorske stene čisto dobro obvladal, dokler se je šel drznega plezalca. Toda za fikcijo ni dovolj le drzen plezalec oziroma je ta lahko zanj zanimiv le pod pogojem, ko plezanje po gorah pomeni še „nekaj gega“ in celo svoje nasprotje in izničenje; ko pri tem ne gre le za držno in naporno fizično premagovanje nevarnih in čudovitih sten, marveč se to dejanje zastavi v nepravem trenutku, ki je prav tisti, v katerem se plezalec odpravlja na pot kot subjekt, želeč si padca, plezalnega spodrsllaja, s katerimi bi dovršil svojo spodletelost. Pri Bartolu je pravzaprav najlepše to, da predstavi portret planinca tako, da ga nikoli ne pokaže pri delu, tj. plezanju. Pač pa mu daje najprej besedo in ga šele nato spusti v goro. Jugov govor je pričevanje obupanca, ki je obupan in razočaran prav nad tem, kar ta gora, Triglav, simbolizira, in za čemer se je vse življenje gnal: vrline in krepost „slovenstva“. Tako dobi vzpon v goro svoj smisel: smrt.

„Prva“ slovenska „alpska“ filma, *V kraljestvu Zlatoroga in Triglavске strmine*, sta bila pred kakšnimi desetimi leti predmet časopisne in korespondenčne polemike (France Brenk jo je objavil v že omenjeni knjigi), v kateri je šlo predvsem za to, „kateri je prvi“ (izkazalo se je, da je to *V kraljestvu Zlatoroga*), pa tudi za to, ali sta ta dva filma igrana ali ne in če sta lahko umetniška kljub temu, da nista igrana, kar je dajalo polemiki poteze pravcatega „žanrskega“ spora. Zgodovinarju Brenku nekako ni šlo v račun, kako je mogoče, da se jima tako slabo pozna vpliv dose-

žkov nemega filma, ki je tedaj že minil in prešel v „zlato dobo“, čeprav je bilo tudi na slovenskem ozemlju mogoče videti dosti dobrih nemih filmov in celo prvega zvočnega, Crosslandovega Pevca jazza. Brenk je opazil le vpliv t. i. „freiburške skupine“ (v njej je sodelovala tudi Leni Riefenstahl) in njenega „herojskega filma“. Sicer pa v oni polemiki niso prišli do večjih dognanj, razen morda do tega, da omenjena filma nista niti zares igrana niti zares neigrana (Ivan Nemanič ju v *Filmskem gradivu Arhiva SR Slovenije* uvršča med igrane filme, „čeprav bi lahko bila tudi dokumentarna“), ampak samo „dolga“ (in seveda „prva“ in „slovenska“).

Kaj torej npr. *V kraljestvu Zlatoroga* dopušča to kolebanje in ugibanje, ali je to „igrani“ ali „neigrani“ film? Vidimo samo en element. To kajpada ni dejstvo, da se Joža Čop, Herbert Drofenik in Miha Potočnik v filmu imenujejo Roban, Gornik in Klemen ter da so kot „igralci“ portretirani že v sami glavi filma: prav vseeno je, če so jim nakazane te imenske vloge, kajti dejansko ne igrajo nobene vloge razen izletniške. Moment fikcije bi lahko zasledili le v statusni opredelitvi oseb ter v njihovem srečanju: tako je Gornik pokazan v pozi intelektualca (s knjigo na ljubljanskem gradu), Klemen je kmet, Roban pa delavec (v jeseniški železarni). Gornik odloži knjigo in se zagleda proti Šmarni gori in tisti hip postane pobudnik izleta; v svoji študentski sobi napiše pismo prijatelju Klemenu, in ko ga nekomu izroči, izgine na levi strani kadra: v naslednjem kadru se pojavi v sobi že v planinski opravi. Edini fikijski zastavek bi bila torej le ta hipna, tako rekoč „magična“ preobrazba študenta v planinca, za katero zadostuje že en sam pogled; radi verjamemo, da je to le malo zaslanjan pogled „v daljavo“, proti gori, ki se zarisuje na obzorju kot kakšen objekt želje. Toda to ni niti najmanj nedosegljiv objekt, čeprav ni nič manj imaginaren, kot je naraven. Imaginarjen je prav kot naraven: prav kot naraven objekt (gora, planine) predstavlja tisto „čarobno“ in „nedoumljivo“ drugo, drobno želje, ki so se zaradi nje vsi trije, študent, delavec in kmet, zmeraj in takoj pripravljeni preleviti v planince. Ta ljubezen jih druži, v tej želji so isti, med njimi ni razlik, kot o njih ni več pravih slik. Gornik se po kadrih v njegovi sobi pojavi še v splošnem planu mestne ulice in v bližnjem planu, ko vstopa na vlak, nato pa za nekaj časa izgine. Po tistem uvodnem in edinem pogledu „v daljavo“, proti goram, ni več noben pogled njegov, niti ni Gornika med vso vožnjo z vlakom nikjer videti. Popolnoma so ga izvrgli „objektivni“ pogledi oziroma razgledi krajev in krajin. Ta zemljepisni vidik se končno tudi potrdi v detajlu z zemljevidom, po katerem Gornikov prst začrtuje pot izleta. Sodeč po vzradoščenih obrazih obeh planincev je to kazanje s prstom tudi malce obsceno, ta prst je nekakšen kazalec užitka, saj se zdi, kot da si kažeta, kje „jo“ (goro) bosta „naskočila“. Hkrati pa je to tudi zadnji moment fikijskega zastavka filma. Ta zastavek je torej dokaj pičel, skop, nekako tako kot v porno filmu, kjer je le nujna pretveza za srečanje teles in njihove akte, kjer gre prav tako za „gor in dol“. O tem pove nekaj tudi Hitlerjev kinooperater v Syberbergovem filmu *Hitler, film iz Nemčije*, ki je svojemu Führerju vrsto let vsak večer prikazoval heimat filme, po vojni pa se je oprijel porno kinematografije.

Zdenko Vrdlovec

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Bloški smučarji, kratek dokumentarni film *Metoda Badjure*. Sava film, 1932

KO VABI ZVON

Vsak pogled nazaj v zgodovino — tudi filmsko — tvega, da bo, zapeljan od omamnega odkrivanja „prve rabe“, pozabil na to, da je prav on sam tisti, ki prvost zares šele postavlja. Sprejmimo to tveganje, tudi ko se soočamo s prvimi podobami slovenskega filma. Tisto, kar Badjurov film *Bloški smučarji* (1932) dviga nad raven preprostega etnološkega zapisa, je oblikovanje nekakšne elementarne zgodbe, poskus pravega malega suspenza, ob katerem nam je — kot se bo izkazalo na koncu — odtegnjeno prav tisto, kar smo ves čas pričakovali.

Bloški smučarji nam v tem kratkem filmu ne kažejo zgolj tistega, kar so — smučarji — temveč postanejo akterji filmskega potovanja. „Ko vabi zvon v cerkev in odmeva glas po valovitih hribih, drsa mlado in staro z vseh strani k službi božji“, beremo v mednapisu. Če so Murnau leta 1926 imenovali „mož, ki je uspel, da so trobente zvene le z nemega platna“, moramo ta stavček le malenkostno popraviti, pa imamo pred sabo oznako Metoda Badjura — mož, ki je uspel, da so s taistega nemega platna doneli zvonovi. Zgornja navedba se nanaša na *Zadnjega moža* in Vladimir Koch je v knjižici o Murnau ob njej zapisal naslednje: „Murnau je želel, naj mu sodelavci najdejo način, kako vizualno pokazati zvok v nemem filmu. Snemalec se je s kamero v roki usedel v posebej za to prirejen sedež, ki so ga po jekleni vrvi, napeti med oknom in trobentačem na dvorišču, spustili v dokaj strmem kotu proti trobenti. Posneti odlomek so pri montaži obrnili in tako dosegli, da najprej vidimo trobento, potem se od nje oddaljimo visoko do okna stanovanja, končno pa vidimo Emila Janningsa (ki igra hotelskega vratarja), kako zadovoljen posluša doneče zvoke.“ Zakaj ta dolg citat in ta prisiljena vzporednica dveh imen? Ker se na prvi pogled zdi, da je niz trobenta — stanovanje — Jannings natanko identičen nizu zvonovi — pokrajina — priklicani smučarji. Toda — če je Murnau ustvaril glasovno vez tako, da je glas trobente usmeril v eno samo smer, ga (dobesedno) zvezal z enim samim mestom, se v *Bloških smučarjih* glas zvona razlije po celem polju (natančneje: „po valovitih hribih“), celo zunaj njega. Badjura za to ne potrebuje nobene obrnitve pri montaži, saj mu tipično filmsko izrazno sredstvo — panoramski posnetek — nudi dovolj možnosti za uprizoritev tega vseprisotnega glasu. Ko se torej po velikem planu zvonov kamera začne počasi premikati po bloški planoti, se — vsej nemosti navkljub — zdi, da odmevajo ti zvonovi res v vsaki kotanji in na vsakem dvorišču, kar le še potrdijo smučarji, ki „drsajo“ z vseh strani. Kako tudi ne bi, saj ne gre za preprosto trobento, temveč za glas, ki jih vabi k „službi božji“, recimo kar naravnost — za božji glas. Svojevrsten paradoks je seveda, da je edini film, ki ga lahko da slišati, nemi film! Druga stran te neme vseprisotnosti je popolna nedoločljivost njegovega izvora. Takole je to Kristus razložil Nikodemu (Janezov evangelij; 3, 8): „Veter veje, kjer hoče, in njegov glas slišiš, pa ne veš, od kod

prihaja in kam gre: tako je z vsakim, ki je rojen iz Duha.“ (čeprav nam gre tu za „glasovni“ del stavka, pa vseeno povejmo, da ima tudi prvi del svojo filmsko zgodovino — podnaslov Bressonovega filma *Na smrt obsojeni je pobegnil* je *Le vent souffle ou il veut*!) Za nas je tu še posebej zanimiva blagohotna svetopi-semska opomba pod črto, ki pravi: „Tudi v vidni naravi so pojava (npr. pihanje vetra), ki jih ni mogoče tajiti, a niso dojemljivi človeškemu očesu. Podobno je z duhovnim rojstvom pri človeku: učinki milosti sv. Duha se čutijo, Duha samega in načina, kako njegova milost skrivnostno posega v človekovo življenje in delovanje, pa ni mogoče videti.“ Kaj je tisto, kar je vidno, a ni dojemljivo človeškemu očesu? Mar ni prav tu mesto, na katerega se vpiše pogled? Badjura je enkrat že poskušal vstopiti tja, kjer ni mogoče videti, pa se mu je (kot je ob filmu *Škofjeloški narodni običaji* pokazal Silvan Furlan) poskus iztekel v burleskno nizanje sličic v pospešenem ritmu. Še enkrat si takega bogoskrunstva ni smel privoščiti. Zato je vse, kar vidimo od „službe božje“ en sam kader pročelja cerkve z zadnjimi prispelimi zamudniki in s celo vrsto ob zid prislonjenih smuč.

Tu bi veljalo zastaviti nadaljnji razmislek. Če namreč prvi s svojim prihodom evocirajo zunanost polja (ki je v resnici prav „polje“), pa druge opozarjajo na neko mesto znotraj samega kadera, ki ga ni mogoče videti, ki je skrito očem — in prav zato toliko bolj primerno za vse pasti pogleda. V cerkvi se dogaja tisto sveto, tisti „misterium tremendum et fascinans“, torej natančno tisto grozljivo, ki je hkrati privlačno — privlačno za pogled namreč! Nadaljnja zgodovina priča, da je v tej dilemi med dvema prostoroma slovenski film pokazal vse premalo dialektične zrelosti, saj se je zatekel k najslabši, kompromisni rešitvi — od vsakega nekaj: ohranil je tisti „poljski“ element in mu pridal auro svetosti. Da je tako izgubil več kot pridobil, postane očitno, če skušamo v nadaljnjem razvoju registrirati, kdaj je slovenski film s pridom uporabil bogastva zunanosti polja, kdaj je uspel zrežirati pogled do grozljive privlačnosti. Zelo, zelo redko. Zato pa že na začetku filma *V kraljestvu Zlatoroga* preberemo, kako je film sicer nem, a vseeno iz vsake podobe odmeva klic „Sveta si zemlja slovenska“.

Že zelo zgodaj, v prvih otroških letih, so torej v slovenskem filmu strašili glasovi, katerih fantomatske razsežnosti je „svetost“ (pa naj je šlo za svetega Duha ali sveto zemljo) le še potencirala. Otroci, ko so sami v temi, žvižgajo, da bi pregnali strah — prav to prispodobo je uporabil Adorno, ko je razmišljal o glasbeni spremljavi prvih filmskih projekcij — slovenski film pa si je za preganjanje teh otroških strahov izbral besede. Kot da bi vse ti-silne nepotrebne, literarno izgovorjene besede bile tu le zato, da preženejo odmev, da ne dajo slišati nekega drugega glasu.

Stojan Pelko

SUMMARY

The interview with Goran Marković, a distinguished representative of younger Yugoslave film-makers, revolves around some key questions and situations that influenced the „development“ or stagnation in the post-war Yugoslave cinematography, and at the same time tries to articulate some premisses of the author's film-making practice. Marković affirms himself to be a hermaphrodite in some wise, for he adheres both to the rules of genre film (*Variola vera*) as well as to the principles of the author's manuscript which, in his opus hitherto (five feature films), he most faithfully adhered to in his last film **The Taiwan Canasta**.

Two new Slovenian films, **Christophoros** by Andrej Mlakar and **The Summer in a Shell** by Tugo Štiglic, are presented and reviewed by Zdenko Vrdlovec and Stojan Pelkko, respectively. The fact that both films are the firstlings of younger representatives of Slovenian film-makers is pleasing in itself, for the average production in Slovenia amounts to about five feature films a year.

In an extensive review in the „reading“ section Stanko Šimenc presents **The Beginnings of the Cinematography in Yugoslavia**, a book by the film-historian Dejan Kosanović, whereby he also gives a survey of the Yugoslave historiography hitherto, particularly the one referring to the beginnings of the film activity on the ground of the present Yugoslavia. This issue abundantly presents some last and this year's film festivals. Viktor Konjar, for instance, writes about The London Festival, Lorenzo Codelli about The Hungarian National Festival, Leon Magdalenc and Viktor Konjar more than critically evaluate this year's Belgrade Fest, and Peter Milovanović Jarh thinks that The Yugoslave Festival of Short and Documentary Films in Belgrade fell into a great emptiness, and that as regards the countents of films as well as the programme orientation. This year's Berlinale is really widely presented. Bojan Kavčič writes about the central programme and, among other things, states that this time even the jury did not have a particularly difficult job. At faint contribution of the Americans and at complete trash that some „great“ European film-makers afforded the jury simply could not have made a mistake when conferring recognitions. Thus almost none of the films that in any respect surpassed the average of the Festival did not remain without a reward.

Bogdan Lešnik also writes about Berlinale, but he mainly treats the offer within the framework of The International Forum of the Young Film and some parallel Festival programmes. He draws our attention to many „different“ works that are interesting just for the fact that they had managed to avoid the fixed cineast methods and grips.

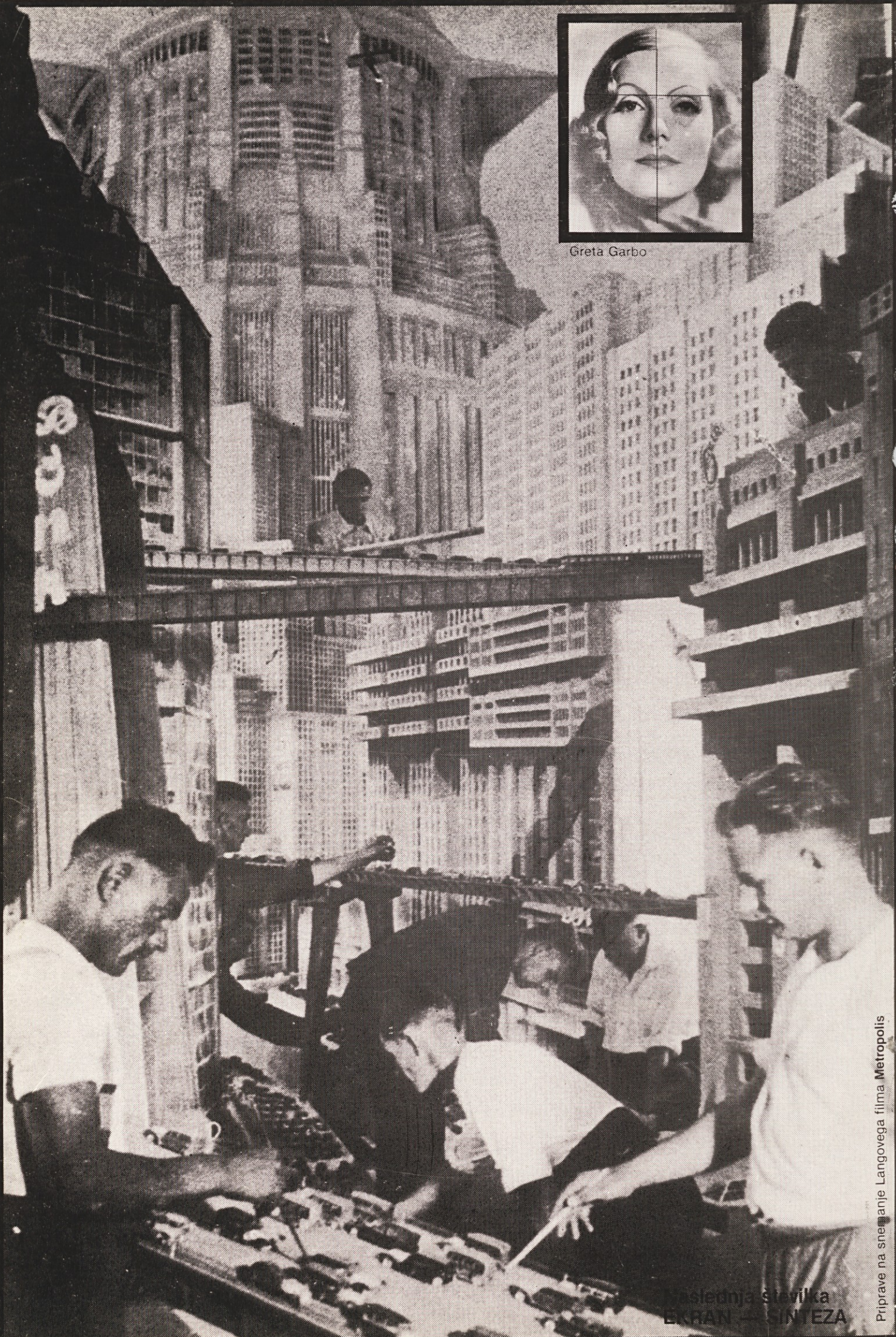
In the section In memoriam the film-maker Matjaž Klopčič presents, with an exceptional clear-sightedness, the creative path of Mile de Gleria, one of the most distinguished cameramen not only of the Slovenian but also of the Yugoslave cinema. Matjaž Zajec says good-bye to a known Slovene caricaturist Andrej Habič who had also been the first technical editor of the only Slovene film magazine Ekran.

Ekran's Film Concept Series brings the last part of Silvan Furlan's treatise on the film camera. The author points out the ideologic interpellation of the camera obscura successor, as it was defined by contemporary French theory of film (Comolli, Bonitzer . . .). This issue, furthermore, opens a presentation of a new cinematic notion — CINEMATOGRAFIC INSTITUTIONS, prepared also by Silvan Furlan.

THE PHOTO-HISTORY OF THE SLOVENIAN CINEMA is filled up with Bojan Kavčič's and Zdenko Vrdlovec's texts treating the first Slovenian full-length documentary-feature film **In the Realm of the Goldenhorn**, made in 1931, by the film-maker Janko Ravnjak, and Stojan Pelko's analysis of the „voice“ dimension of the silent short film by Metod Badjura **The Skiers of Bloke** (1932).



Greta Garbo



Priprave na snemanje Langovega filma Metropolis

Poslednja številka
EKRA — SINTEZA