

revija za  
film in televizijo

# EKRAN

5,6

VOL. 15

LETNIK XXVII

1990

SLOVAR  
CINEASTOV  
**ROBERT ALTMAN**

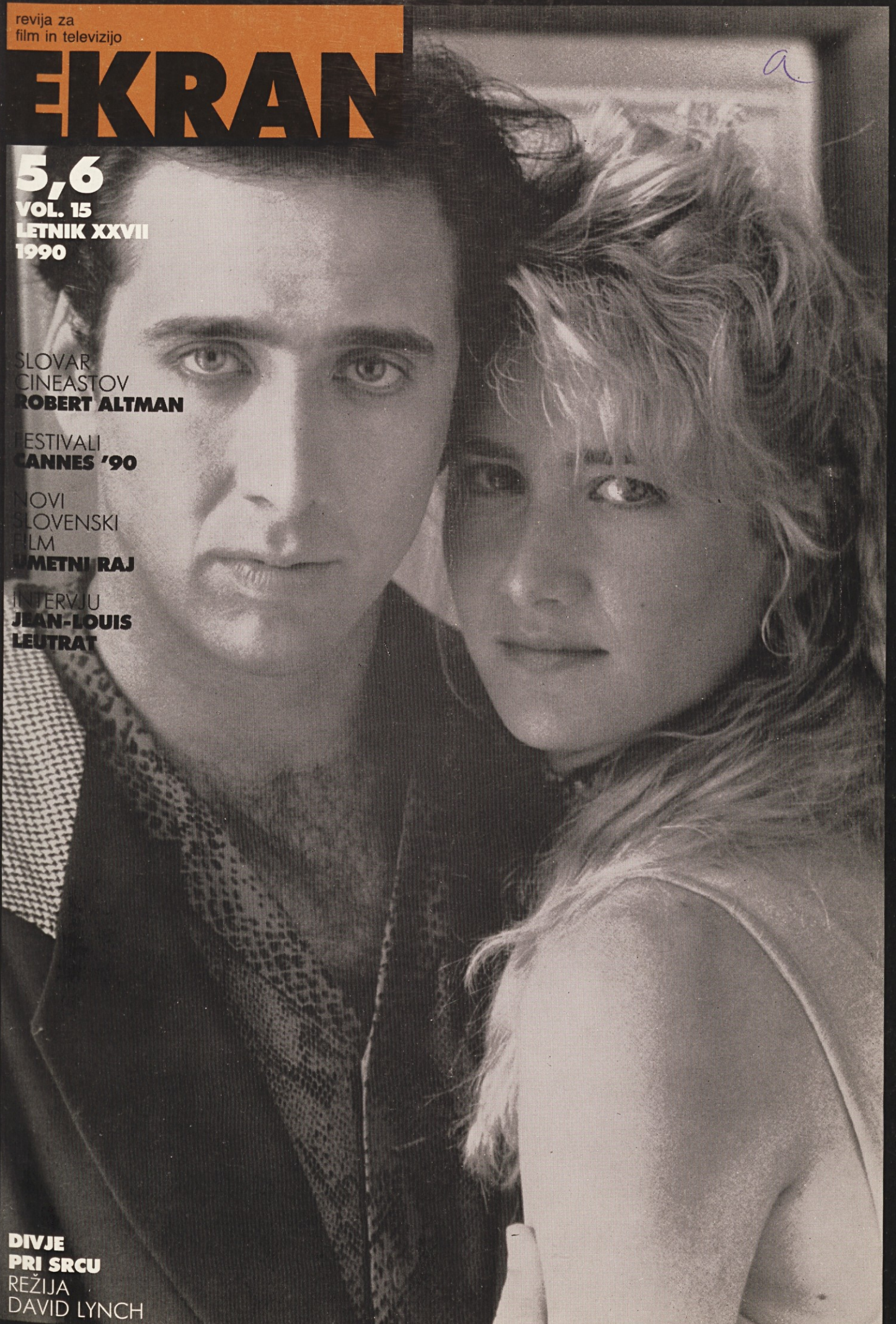
FESTIVALI  
**CANNES '90**

NOVI  
SLOVENSKI  
FILM  
**UMETNI RAJ**

INTERVJU  
**JEAN-LOUIS  
LEUTRAT**

**DIVJE  
PRI SRCU**  
REŽIJA  
**DAVID LYNCH**

a



Slovar cineastov	Robert Altman	Dario Marković	1
Festivali	Cannes '90		
	Dotik realnega	Zdenko Vrdlovec	8
	Trije veliki: Godard, Oliveira, Kurosawa	Stojan Pelko	11
	Pogled trupla, truplo za pogled	Silvan Furlan	15
	Vzhod – zahod	Lorenzo Codelli	19
	Pesaro '90		
	Filmofilski žur	Marko Golja	20
	Selb '90		
Novi slovenski film	Obmejni dnevi filma	Marko Golja	25
	Umetni raj	Zdenko Vrdlovec	28
		Svetlana Slapšak	29
Intervju	Strastno iskanje sloga	Stojan Pelko	30
Teorija	Figure odsotnosti (3)	Marc Vernet	34
Hollywood	Srečni obrazi:		
	kako je thriller vzljubil negativca	Marcel Štefančič, jr.	42
Kritika	Lov na rdeči oktober	Marcel Štefančič, jr.	50
	Bagdad caf'e – out of Rosenheim	Tomaž Kržičnik	50
	Velika modrina	Nerina Kocjančič	51
	Policaj pod nadzorom	Nerina Kocjančič	52
		Andrej Košak	52
	Žrtve vojne	Tomaž Kržičnik	53
	Shirley Valentine	Nerina Kocjančič	54
Kritiški dnevnik			54

# ROBERT ALTMAN

*slavar cineastov*  
Vsaka narodna kinematografija ima kakšno posebnost, ameriška jih ima precej. Med evropskimi državami so izročilne in zgodovinske vezi, te pa se kažejo tako v kulturi kakor v medsebojni prepletenosti in odvisnosti zgodovine, gospodarstva in politike, skratka v civilizaciji nasploh. Razločki med kinematografijami evropskega zahodnega kroga so manjši od razločkov, ki nastajajo med njim pa kinematografijami Združenih držav Amerike. Samo v začetku razvoja filmskega medija so na svetovnem filmskem trgu prevladovali evropske države, natančneje, Francija. Že sredi prvega desetletja v tem stoletju pa postanejo Američani tisti, pred katerih domiselnostjo – bodisi tehniško ali strogo filmsko – se morajo evropske kinematografije braniti na najrazličnejše načine. Ameriška kinematografija je torej že celih osemdeset let najmočnejša in najživahnejša na svetu.

Enega izmed odgovorov na vprašanje, zakaj je tako, ponuja dejstvo, da ameriškemu filmu ni bilo treba nikdar spostavljati razmerja do domače kulture in kulturne zapuščine: na primer do gledališča, slikarstva ali glasbe. Zato v ameriškem filmu ni izrazov kakor ekspresionizem, impresionizem, avantgarda, surrealizem, neorealizem, itn. Namesto teh izrazov ga oznamujejo drugi: vestern, kriminalistični film, gangsterski film, *slapstick*, melodrama, *horror*.

Kakor lahko vidimo, je ameriška kinematografija predvsem in povsem zvrstna, tako da bi s stališča evropske kulture in civilizacije mogli reči, da temelji na tistem trivialnem (na primer na trivialni literaturi). To očitno ni samo posledek pomanjkanja drugih kulturnih oblik, temveč ustaljenega, povsem drugačnega filozofskega pogleda na svet. Kakor je to pokazal dr. Ante Peterlić ravno v eseju o Altmanu (v knjigi *Zapisi o devetih avtorjih*) so se filmski začetki v Ameriki ujeli z uveljavitvijo pragmatičnega pogleda na svet. Zdi se, kot da je John Dawy z bojem proti metaforičnim špekulacijam in vsem povsem teoretsko spoznavnim sklepom, pa proti strogemu instrumentalizmu (po katerem spoznanje, ki prvotno izvira iz snovne izkušnje, doseže polno vrednost šele tedaj, ko služi kot praktičen instrument za reševanje življenjskih vprašanj) zarisal skupno prevladujočo smer ameriške kinematografije. Če je ameriška kinematografija našla svoj duhovni temelj v takih filozofskih domnevah, torej v pragmatizmu, instrumentalizmu in behaviorizmu, potem to pomeni dvoje: Prvič, da so se ljudje, liki oziroma junaki take kinematografije vedli po takih filozofskih načelih, namreč če je spoznanje vrednoteno samo kot instrument praktičnega delovanja, potem to daje prednost pripovedi o človeku, ki s svojimi spoznavnimi zmožnostmi praktično obvladuje težave in doseže nekakšen praktičen cilj. Drugič: Kinematografija, ki se je razvila znotraj takega filozofskega obzorja, prav tako postane instrument za praktično reševanje vprašanj, na primer eksistenčnih, kar pomeni, da od nje živi veliko ljudi. Tako je kinematografija predvsem umerjena k zaslužku, ustvarjanje filmov pa je predvsem vrhunska obrt, ki omogoča komercialnost izdelka. Nazadnje lahko samo za ameriško kinematografijo uporabimo izraz industrijska.

Kinematografija Združenih držav Amerike se je trdno držala teh načel vse do trenutka, ko je ta dežela prvič v zgodovini občutila negotovost spriču hladne vojne, kubanske krize, Vietnama, afere Watergate. Začetek šestdesetih let je bil razdobje velikih sprememb v ameriški kinematografiji: Novejša zgodovina, iz katere so filmi naredili mit, je počasi

zgubljala to svojo določilnico, vestern pa je počasi, a zanesljivo zginjal na zgodovinskem obzorju. Relativizirana moč države, notranje krize (kakor na primer v zloglasnem letu 1968) so bile, kakor se zdi, za ameriško kinematografijo usodnejše kakor Pearl Harbor in Iwo Jime. Dejavni človek se je spreminjal v omahljivca, ki mu družbeni kontekst uhaja iz rok: Njegovo prizadevanje za pravičnost, družino in moralo je nadomestil skrajni relativizem vrednot. Fizična akcija glavnega junaka, ki jo je v skrajnem primeru spremljala nasprotnikova smrt, je bila prvotno instrument za spostavljanje reda in pot v civilizacijo, torej sredstvo za doseg civilizacije. V začetku šestdesetih let je nasilje nehalo biti nasledek prizadevanja, da bi dosegli civilizacijo. Ravno nasprotno, postalo je nasledek tistega civilizacijskega. Izvirni naravni pragozd divjine je nadomestil ponarejeni pragozd civilizacije.

V tem času so se ameriški režiserji prvič znašli v »evropskem« položaju: Začelo se je spostavljati kritično razmerje ne le do domače preteklosti zgodovine, temveč tudi do kulture; to pa se je najizraziteje kazalo ravno v kinematografiji.

Začelo se je pri zvrsteh, in razlog za to je preprost: Ameriška resničnost in preteklost je v kinematografiji določala zvrst. Ravno v času takšnega dvojnostnega razmerja je prišel Robert Altman, režiser, ki ga lahko obravnavamo kot zasebno, samosvojo in enkratno avtorsko osebnost v ameriški kinematografiji. Njegov opus se uvršča v sedemdeseta leta, razdobje, ki je v zgodovini ameriškega filma slogovno najneizrazitejše. Hkrati pa je to čas med razpadom starega studijskega sestava starega Hollywooda in prihodom producentov in režiserjev, ki so izšli iz tako imenovanega novega Hollywooda, njihova najizrazitejša predstavnik pa sta George Lucas in Steven Spielberg s svojim režiserskim in producerskim delom.

Tisto, kar so Altmanovi filmi prinesli v sedemdesetih letih, je ravno prihod producerskega para Lucas–Spielberg – njuna skrajna profanizacija in infantilizacija, zatem pa še komercializacija – popolnoma uničil. V osemdesetih letih so bili Altmanovi filmi kakor *Brewster McCloud* (1974) ali *Nashville* (1975) komaj še navzoči. Izvirnost tega ameriškega avtorja je predvsem v tem, da je v šestdesetih in sedemdesetih letih posnel niz filmov, izjemno kritičnih do domačega okolja. Altman je najplodnejši ameriški režiser iz tega razdobja, in to ne le po kakovosti, temveč tudi po številu filmov (dvanajst v desetih letih).

Roberta Altmana v kontekstu ameriškega filma lahko obravnavamo iz dveh aspektov: Prvi je njegov odnos do ameriške zgodovine, kulture – torej tudi filma – medtem ko je drugi formalne narave in se nanaša na niz eksperimentov, ki jih je uporabil pri svojih filmih. Odnos do zgodovine in zvrsti je viden že v njegovem prvem uspešnem, pa po vsem svetu znanem in potrjenem filmu *M.A.S.H.* iz leta 1970. Altman je pred tem posnel že štiri filme: *Odštevanje* (Countdown) iz 1968 je zelo zanimiv znanstvenofantastičen film, posnet za družbo Warner Bros. po scenariju televizijskega pisca Loringa Mandela, film *Tega mrzlega dne v parku* (That Cold Day in the Park) iz leta 1969, posnet v neodvisni produkciji, je psihološka drama, v kateri Sandy Dennis igra psihotično staro devico, ki ima v stanovanju zaprtega mladega fanta. Že v tem filmu je jasno viden Altmanov odnos do ameriške filmske zapuščine, saj je zgodba zelo podobna – le položaj je obrnjen – filmu *Zbiralec* Williama Wylerja iz leta 1965. Čeprav ta film ne pri gledalcih ne pri kritikih ni bil deležen večje pozornosti, se ga vendarle

# ROBERT

spominjamo po bleščeče posnetih prizorih deževnega, sivega in mrakobnega Vancouvra, kar je seveda zasluga snemalca Laszla Kovacsca.

Ko je Altman končal ta film, je bil star petinštirideset let; dotlej je trikrat začel filmsko kariero, vendar mladostno infantilno usmerjeni Hollywood ni bil najprimernejši kraj za človeka, ki razmišlja kakor Altman. Ravno film *Tega mrzlega dne v parku* bi bil lahko še en konec Altmanove kariere, če ga ne bi povsem po naključju videl producent Ingo Preminger. Ingo Preminger, brat znanega režiserja Otta Premingerja, je imel že dlje časa pravico do scenarija Ringa Lardnerja ml., spisanem po romanu Richarda Hookerja, vendar je projektu grozil propad. Preminger je njegovo realizacijo ponudil najmanj petnajstim režiserjem, nazadnje Altmanu. Niti eden od prejšnjih Altmanovih filmov namreč ni kazal na to, da bi režiser mogel biti kos temu scenariju. Ingo Preminger je pozneje izjavil, da ne bi bil nikdar ponudil tega filma Altmanu, ko bi ne bil po naključju videl *Tega mrzlega dne v parku*. M. A. S. H. je dosegel velikanski uspeh in z zaslužkom 37 milijonov dolarjev zasedel 22. mesto na Varietyjevem seznamu komercialno najuspešnejših filmov iz vseh časov. Treba je pripomniti, da niti en Altmanov film, kar jih je posnel v sedemdesetih letih, razen *Kockarja in prostitutke* (3 milijone) in *Buffala Billa in Indijancev* (šest milijonov dolarjev) ni stal več kot dva milijona dolarjev.

M. A. S. H. je skrajnje črna vojna oziroma protivojna satira in komedija hkrati. Altman je že v tem filmu pokazal temeljne smernice svojega režiserskega sloga: vse večje število ljudi, pogostna nenavzočnost glavnega junaka, čigar doživljaji in dejanja so vendarle ogrodje filmske zgodbe, uporaba različnih izraznih sredstev, zlasti širokega platna. Tudi v tem filmu je bila Altmanova posebna pozornost namenjena zvoku; to je značilno tudi za njegove poznejše filme.

V tem filmu pa je še ena Altmanovih stalnih značilnosti – čeprav se tu zdi na prvi pogled nepomembna – namreč odprt konec, ki je posledica mozaične sestave filma. Zgodba v filmu nima trdnega ogrodja, za združevalni dejavnik pa bi lahko imeli skrajnje ironičen položaj, ki se v njem znajdejo filmske osebe, in kraj dogajanja. Četudi je M. A. S. H. posnet v monozvočni tehniki, je ena izmed najbolj humorističnih in satiričnih funkcij v tem filmu dodeljena ravno zvoku. Lokalni radio, ki oddaja uspešnice korejske zabavne glasbe, govore bolnišničnega ravnatelja in filmske napovedi, občasno rabi tudi za prisluškovanje ljubimcema, tako da ju lahko sliši vse bolniško osebje; s tem sestavom je dosežena polnost zvoka, ki ravno s tem, da je zvoke težko razločevati, ustreza vizualnemu nesmislu in skrajnje ironičnemu položaju pred kamero. Zbadanje med glavnimi junaki, med zdravniškim osebjem, nenehne ljubezenske in spolne spletke dosežejo vrhunec na lažipogrebu enega od zdravnikov, ki misli, da je impotenten. Kader, zložen kakor

2 Leonardova *Zadnja večerja*, pri katerem ena od bolniških sester »zdravi« impotentnega bolnika zdravnika, je vrhunec Altmanovega ironičnega odnosa do položaja, v katerem se nahajajo njegove filmske osebe. Gotovo pa je najmočnejši, oziroma s Truffautovimi besedami, privilegirani moment tega filma vsekakor njegov konec, ko po lokalnem radiu napovejo, da bo film, ki ga bodo ta večer zavrtili v bolnišnici, ravno M. A. S. H., v katerem nastopajo znani filmski zvezdniki Donald Sutherland, Eliot Gould in drugi in ki govori o pogumnih kirurgih, ki operirajo neposredno ob frontni črti, medtem ko bombe in sovragove krogle

treskajo z vseh strani, ljubeči se in šaleči se med amputiranimi udi in penicilinom.

M. A. S. H. je Altmanu omogočil, da je ustanovil svojo lastno filmsko družbo *Lion's Gate*; ta se je sicer razvijala zelo počasi, vendar zanesljivo, sprejemajoč usluge drugih studiev, predvsem kar zadeva snemanje zvoka. S tem si je ustvaril zelo dobro finančno podlago za snemanje naslednjega filma *Brewster McCloud* (1970). V tistem času so se mnogi samostojni producenti novega Hollywooda znašli v zelo težkem položaju, prenekateri med njimi – na primer Coppola s svojim podjetjem American Zoetrope – celo pred bankrotom. Z druge strani pa je bil to čas vzpona tako imenovanih čudežnih otrok, kakor je bil George Lucas, čigar družba se je z uspešnico *Vojna zvezd* zelo okrepila in vložena denarja ni mogla izgubiti, četudi bi hotela. V teh za Hollywood zelo nemirnih finančno-produkcijskih časih je zelo pomembno poudariti, da Robert Altman ob pozitivnem poslovanju ostaja enkratni zgled producenta, ki mu je najpomembnejši film (ne pa denar), in je pri tem uspešen.

Celo prisvojih najosebnejših filmih, kakor so ravno *Brewster McCloud*, *Prividi* (Images, 1972) in *Tri ženske* (Three Women, 1977), je zelo uspešno nadziral tudi produkcijo.

Altmanov odnos do domače zgodovine in kulturne zapuščine, torej do ameriškega filma, je morda najizrazitejši v njegovih naslednjih štirih filmih: *Kalifornijskem pokerju* (California Split, 1974), ki spostavlja razmerje do hazarderskega oziroma avanturističnega filma, posebno pa do filma *body-body*, pri *Kockarju in prostitutki* (McCabe and Mrs. Miller, 1971), ki se spogleduje z zvrstjo vesterna, *Zasebnem detektivu* (The Long Goodbye, 1973), ki se navezuje na film *noire* in na detektivski film, zlasti pa pri filmu *Tatovi kakor midva* (Thieves like us, 1974), ki zadeva gangsterski film in skoraj neposredno film Arthurja Penna *Bonnie in Clyde* iz leta 1967.

*Kalifornijski poker* je zgodba o dveh prijateljih, ki ju družijo skupna strast – igra na srečo. Vendar pa sta oba pustolovca, ki ju dobiček ne zanima toliko kot znemirjenje, ki ga občutita ob kateri koli obliki hazardiranja, od kocke do najnavadnejše stave. Altman se v tem filmu ni toliko ukvarjal s psihologijo oseb, dosti bolj ga je marveč zanimalo celotno ozračje, ki prevzema te osebe in jih žene v pogubo. Da bi imel neprenehoma pred očmi igralce in obenem navzočnost vsega okrog njih, je prvič uporabil sestav za snemanje zvoka z osmimi kanali in ga poimenoval *Lion's Gate 8 track-sound system*. Igralci so v tem filmu zelo poredkoma sami v kakem prizoru, zgodba poteka v igralniških dvoranah. Ta sestav, ki je Altmanu omogočil skrajno selekcijo zvokov, je ustvaril tudi živahno kockarsko ozračje zunaj polja. Tisto, kar ustvarja ozračje, je nenehna navzočnost šumov, ki obdajajo par glavnih igralcev.

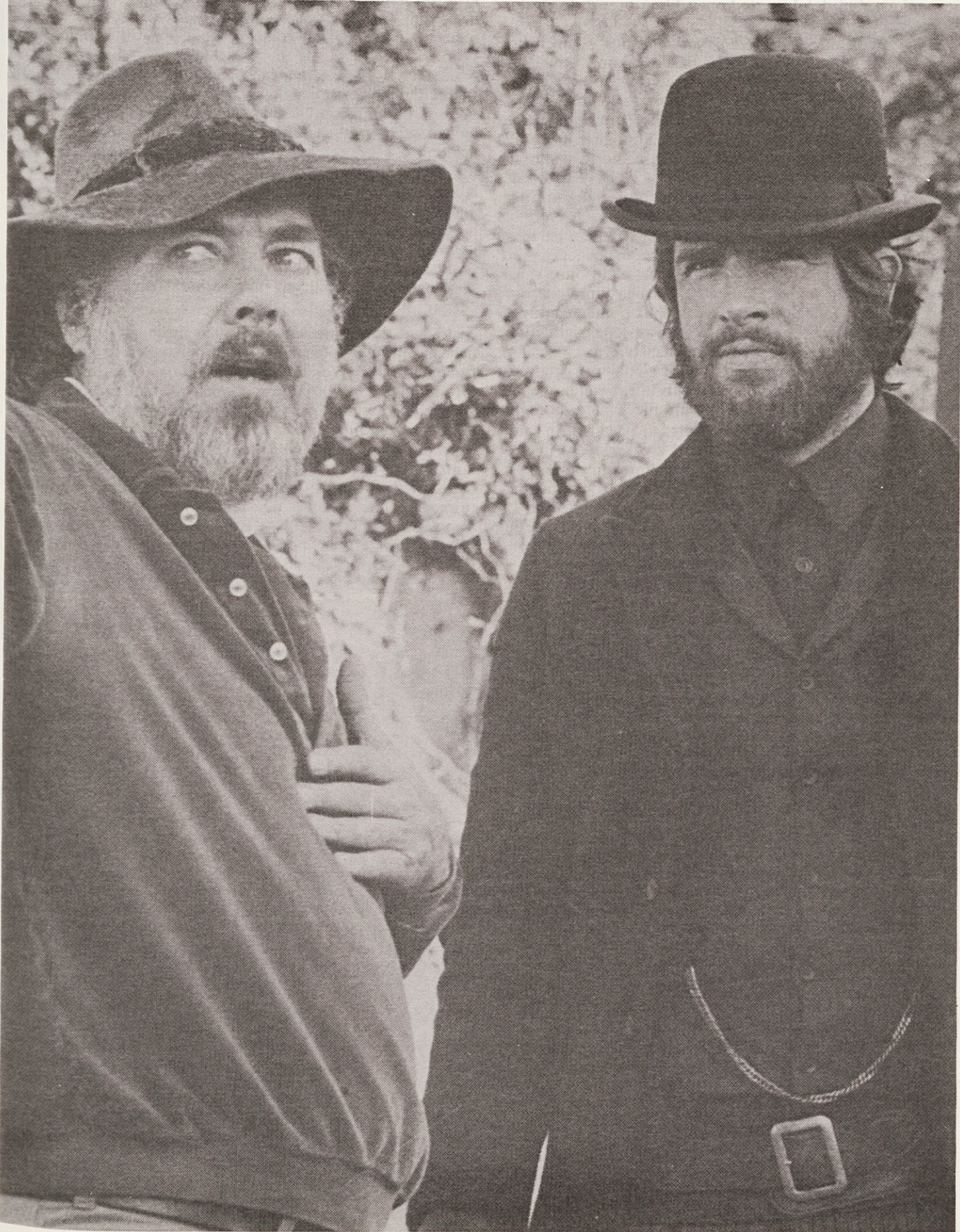
Zanimivo je, da je bilo pri tem filmu gotovo enako število igralcev kakor pri filmu *Nashville*, a se je kamera kar naprej približevala le glavnima igralcema. Ta Altmanov film ima morda najmanj odprt, vendar tudi najmanj pesimističen konec. Altman junakoma preprosto dovoli, da priigrata veliko vsoto denarja. Vendar pa je zadnja poved, ki jo izgovori eden izmed njiju, skrajnje indikativna za Altmanov odnos do zvrsti: »Charlie, it don't mean a fucking thing,« in ta misel povsem odpre film.

S filmom *Kockar in prostitutka* je Altman pokazal svoj odnos do najizročilnejše ameriške zvrsti – vesterna. Ta film ima morda najpatetičnejši konec v Altmanovi karieri nasploh. Ko se glavni junak izgublja v snežnem viharju, neka daljna glasba kliče stari Zahod, ki je za zmeraj izgubil v daljavi. Pravzaprav je Altman junaka vesterna postavil v povsem nevesternski položaj in ga s tem morda še pred začetkom filma obsodil na propad. To je tudi bistvena Altmanova značilnost, namreč, da v svojih zvrstnih filmih skoraj popolnoma zanika izročilne obraze zvrsti in tako ustvari »altmanovski vestern«, »altmanovski kriminalistični film«, »altmanovski pustolovski film«. V tem pomenu je na isti ravni tudi njegov nenavadni Marlow pa njegova presenetljiva ekranizacija Raymonda Chandlerja, kjer

# WALT

naslojnih (če ne kar najboljši) filmov sedemdesetih let – film Nashville iz leta 1975. Zdi se kot da je v tem filmu hrano in orodje vse Altmannovo delo od prvih filmov sedmi petdesetih let pa vse do filma Tatoo kakor miša. Pojog tega so v njem hrane vse Altmannove profesionalne izkušnje, tako filmske kakor televizijske; v šestdesetih letih je namreč delal televizijske narisavke, kakor sta na primer Bonanza in Alfred Hitchcock was predstavljala. Altmann je za film Nashville začel delati že med snemanjem filma Tatoo kakor miša. Drugi film, ki ga je snemal v sedemdesetih letih je bil ...

ROBERT ALTMAN NA SNEMANJU FILMA **KOCKAR IN PROSTITUTKA**



# MAN

neznani zasebni detektiv na koncu filma preprosto postane – morilec.

Vendar se zdi, da je film *Tatovi kakor midva* v tem nizu filmov če že ne najpomembnejši pa vsekakor najilustrativnejši. Pomemben je iz več razlogov. Predvsem je to film, ki zadeva novejšo ameriško zgodovino. Gre za zgodbo o tolpi, ki ropa po južnem delu Združenih držav med veliko gospodarsko krizo. Okolje, ikonografija, sestava tolpe in celo medsebojni odnosi njenih članov spominjajo na legendarno tolpo Bonnie Parker in Clyde Barowa. Z druge strani ta film spostavlja razmerje do kinematografije, torej do filma *Bonnie in Clyde* Arthurja Penna, posebno v zadnji sekvenci, kjer je glavni junak ubit. V Pennovem filmu sta junaka Bonnie in Clyde ubita v počasnem posnetku pred gledalčevimi očmi. Dejanje je prikazano nadrobno, vzrok zanj je izdaja, in tako je konec Pennovega filma precej mitologiziran. Dolžina te sekvence in velik pomen tišine po streljanju ter prerezani trupli v upočasnjem gibanju podelijo junakoma veliko mero mučeništva in romantičnosti. V Altmanovem filmu je gledalec pri masakru navzoč le posredno, gledajoč zgrožen obraz junakove prijateljice, ki opazuje njegovo umiranje. V tem pomenu Altman demitologizira njegovo smrt, to pa potrjuje tudi naslov filma, ki glavnega junaka isti z občinstvom in obrnjeno. Ta film najočitneje kaže dvojni odnos avtorja: Ta z ene strani zadeva ameriški mit o romantičnih odpadnikih, ki izvirajo še od Billyja the Kida in tolpe J. Jamesa, z druge strani pa filme, ki so upredmetili oziroma upodobili te mite. Najsi bodo ti filmi še tako značilni za Altmanov način razmišljanja, je vrhunec njegovega ustvarjanja – in vsekakor eden najpomembnejših in

najboljših (če ne kar najboljši) filmov sedemdesetih let – film *Nashville* iz leta 1975. Zdi se kot da je v tem filmu zbrano in osrediščeno vse Altmanovo delo od prvih filmov sredi petdesetih let pa vse do filma *Tatovi kakor midva*. Poleg tega so v njem zbrane vse Altmanove profesionalne izkušnje, tako filmske kakor televizijske; v šestdesetih letih je namreč delal televizijske nanizanke, kakor sta na primer *Bonanza* in *Alfred Hitchcock vam predstavlja*. Altman je za film *Nashville* začel delati že med snemanjem filma *Tatovi kakor midva*. Družba United Artists mu je ponudila scenarij, ki je bil napisan za angleškega pevca Toma Jonesa z naslovom *The Great Southern Amusement Co.* Ker je bil scenarij zanič, je Tom Jones projekt opustil, Altman pa je skupaj s scenaristko Joan Tewkesbury ponudil scenarij za *Nashville*. Robert Altman je pri nekem intervjuju še med snemanjem filma rekel: »Ne, nisem privrženec *country* glasbe, vendar pa sem se med preučevanjem v zadnjih dveh letih navdušil zanjo. Nashville si je ravno zaradi te glasbe pridobil posebno mesto v Združenih državah. Nashville je danes tisto, kar je bil Hollywood pred štiridesetimi leti. Tu lahko najdemo enake novopečene bogataše brez izobrazbe, ki vsiljujejo drugim svoj okus oziroma, natančneje, svoj poseben, slab okus. Tu se je vse začelo z revnimi belci, imenovanimi *hillbillies*, in njihova vloga je ista vlogi semitskih emigrantov, ki so prišli iz Evrope v Hollywood in si polagoma pridobili vso filmsko industrijo. Diktatura denarja in vulgarnost...

Tisto, kar oznamuje *Nashville*, oznamuje – čeprav ne tako uspešno in ne v tolikšni meri – tudi druga dva Altmanova filma *Poroko* (*A Wedding*, 1978) in *Zdravje* (*Health*, 1982). Gre namreč za neobveznost predstavljanja. Ta se kaže na več ravneh, vsekakor pa je najvidnejša v tem, da ni enega ali dveh glavnih junakov. Druga različica scenarija Joan Tewkesbury, po katerem je bil film posnet, je bila obogatena z nizom novih likov. Sicer pa je bilo že v prvi različici dvanajst do štirinajst glavnih junakov. Dodan je bil na primer Walker, kandidat za predsednika zvezne države Tennessee, pa *Tripletette* in *Tommy Brown*. Ker je Altman vztrajal pri izvirnem položaju, se je zgodba zapletla in je bilo treba konec, ki je bil že tako težko razumljiv, kar naprej predelovati. Z upočasnitvijo zapleta se je povečalo število



VRNI SE V "FIVE AND DIME", JIMMY DEAN



oseb, tako da je imel *Nashville* na koncu kar štiriindvajset glavnih junakov.

To izjemno veliko število dobesedno glavnih oseb je zahtevalo tudi posebno filmsko sestavo, ki je v popolnem nasprotju s klasično ameriško linearno zgodbo v filmu.

Altman je svojo veliko filmsko izkušnjo izrabil za to, da je dal filmu reportažno, dokumentarno razsežnost. Ves film je zgrajen po sestavi preklapljanja prizorov; vrstijo se tako, da kompozicijsko ali režijsko izhajajo drug iz drugega. Tako je film dobil mozaično urejeno sestavo. Značilno za *Nashville* je tudi veliko število širokih planov, polovičnih totalov in totalov, poleg tega pa je tudi kompozicija posameznih kadrov urejena mozaično.

Ta postopek je prenešen tudi na slišno območje. Z enakim načinom snemanja kakor pri *Kalifornijskem pokerju* si je Altman omogočil precizno selekcijo zvokov. Da mu je bilo to pri tem filmu zelo pomembno, potrjujejo tudi njegove besede: »Pravzaprav je vse v razvejitvi tonskih stez – vsaj med snemanjem tona brez mešanja. Pomembno je, da se mi med snemanjem še ni treba odločati, koga bi hotel slišati v nekem trenutku. Pozneje lahko povečam ali zmanjšam intenzivnost nekaterih pist, torej po snemanju med samo montažo. Do tedaj sem popolnoma prost in lahko delam tonski zapis po svoji volji.«

Z druge strani je Altman to slišno-vidno mozaičnost maksimalno izrabil ne le s širokimi plani, temveč predvsem z uporabo *panavision*, torej širokega platna.

Mozaična ureditev filma *Nashville* je nasledek Altmanovega prizadevanja, da s pravzaprav drobnimi prvinami ustvari veličastno celoto. Lahko bi rekli, da je vsota posameznih delov vedno večja od celega filma, saj ima tudi vsak del zase niz pomenov, čeprav je nedokončan in odprt. Tako je

*Nashville* sestavljen iz niza prvin, ki jih običajno imenujemo izseki iz življenja; vsak od njih je skrajnje konotativen. Če je ta film niz izsekov iz življenja, niz epizod, je hkrati tudi niz impresij, tako da v njem ne moremo zanikati poudarjenega impresionizma ali vsaj impresionistične narave. Impresionizem pa daje prednost osebnemu komentarju. Ta impresionizem oznamuje in potrjuje neki formalni filmski element. *Nashville* je film, v katerem je zelo izrazita skrajna lahkotnost montažnega povezovanja, tako da je montaža kot prvina, ki razgibava in logično niza fabulativne elemente, skoraj povsem zničena. Zato je med gledanjem tega filma težko razpoznavna glavna fabularna smer, z drugimi besedami, težko je slutiti, kakšen bo konec filma. Šele na koncu se vse zlije v logično celoto. To prinaša še eno značilnost: Ni teze, ki bi bila programirana skoz cel film, zato je sestava povsem odprta in iz nje lahko izide splošna metafora. Šele na tej ravni postane *Nashville* splošna metafora in hkrati panorama Amerike. Po vsem tem je razviden tudi Altmanov namen. To ni posameznik, njegova akcija, njegov cilj in zgodba o tem (kar je bil namen staroholivudskih režiserjev, za katere je bil posameznikov cilj vedno velik in moralen), Altmanovi liki niso junaki, to niti ne postanejo. Ti liki so obstranci, ki ne delajo dosti, ne storijo nič ne zase ne za svet okrog sebe in za zmeraj ostanejo obstranci. Za nekatere od njih se pravzaprav sploh ne ve, kdo so: Na primer za moža na triciklu, ki prikazuje čarovniške zvijače, in v filmu preprosto bega. V primeri s staroholivudskim optimizmom, ki temelji na prepričanju, da se človek more in mora spremeniti, in je tudi film zgodba o tej spremembi, se Altmanovi liki kakor mož na triciklu ali pianist Frog ne le ne spreminjajo, temveč tudi povsem neopazno zginjajo v filmu. V tem pomenu so nujni odprti konci, saj se tedaj, ko se oseba ne razvija, ne more razviti

# BERT

niti spor, in fabula preprosto sestoji iz sporedno namnoženih motivov, to pa ji povsem samoumevno jemlje vrhunec in katarzo in nastop smrti ali večnega srečnega življenja v družinskem krogu pride letargija, praznina ali pa se preprosto ne zgodi nič.

Če je imel stari Hollywood junake trdnih načel, potem je svet Altmanovih filmov svet totalnega pomanjkanja načel. V takem svetu je vsak napor relativiziran, vsak cilj bežen. Dober zgled za to je novinarka BBC-ja Geraldine Chaplin, ki dela reportažo o Ameriki. Nima jasno določenega cilja, ne ve, kakšno reportažo pravzaprav hoče. Kakor Altmanov film je tudi njena reportaža niz impresij, nekaj, kar od trenutka do trenutka spoznava kot Ameriko v skladu s svojimi vnaprejšnjimi predstavami o njej.

*Nashville* ima od vseh Altmanovih filmov najzapletenejši in najnepričakovanejši konec: Strel, s katerim mladenič ubije zvezdnico *country* glasbe. Ali pa ta konec morda ni tako nepričakovan, kakor se utegne zdeti na prvi pogled? Naj bo sestava tega filma še tako mozaična, vendarle obstaja prvina, krog katere vse poteka. To je festival *country* glasbe in sama glasba. Ker se vse dogaja na festivalu in krog njega – vanj je vključena tudi predvolilna kampanja za izbiro guvernerja države Tennessee – se zdi, da se liki v tem filmu zbirajo, da bi na festivalu stopili iz anonimnosti. Vendar pa se to niti nemu ne posreči oziroma v teku filma niti en obstranec ne zaslovi in ne neha biti obstranec. Očitno je, da staroholivudski pragmatizem, instrumentalizem nima več takšne moči kot prej.

Drugič: Izročilne vrednote, posebno svetost družinskih vezi, se rahljajo. Lily Tomlin, mati gluhtonemih otrok spi s pevcem *country* glasbe, novinarka BBC-ja Barbara Harris zapusti moža, da bi postala zvezdnica *country* glasbe (»če pa ne doseže uspeha, še vedno lahko postane prodajalka«), Shelley Duvall pa ne obišče bolne tete, čeprav je zaradi nje prišla v Nashville oziroma tako vsaj misli sorodnik, ki jo je bil povabil. Edini, ki – tako se vsaj zdi – resnično čustvuje, je starec, čigar žena umira. Če smo dovolj pozorni, vidimo, da mladenič, ki iz množice strelja na zvezdnico *country* glasbe, največ časa preživi ravno s tem starcem. Fant ne prenese svoje matere, kar je razvidno iz telefonskega pogovora, pa se preseli k starcu, saj je ženina soba spraznjena, in se začne spogledovati z njegovo nečakinjo. Udeležiti se pogreba starkinega. Na tem skrajnje hladnem pogrebu ni nečakinje, to starcu zbudi jezo in čustven izbruh, slednji pa – tako se zdi vsaj na prvi pogled – napelje mladeniča, da ubija. Obstranca prizadene brezčutnost in nemoralnost nashvillskega spektakla, zato ga bliskoma konča z ubojem. Pesem »It don't Worry Me«, ki jo poje Barbara Harris, ima na koncu filma enako vlogo kot misel na koncu filma *Kalifornijski poker*: »It don't mean a fucking thing.« Tako kakor pustolovcema priigrani denar ne pomeni nič, tudi množica ob izgubi ostane neprizadeta. V tem pomenu se Altmanov ustvarjalni opus povsem sklene. Ne prej ne pozneje ni noben film pretresel izročilnih temeljev ameriške kinematografije tako kakor *Nashville*, noben režiser tako kakor Altman. Altman je s svojim kritičnim stališčem edini Američan, ki bi ga lahko postavili med novovalovce v francoski kinematografiji. Žal je Altman, vsaj za zdaj, enkrat v ameriški kinematografiji; njegovo delo nima naslednikov. Kakor kaže, bosta Amerika in ves svet še dolgo čakala na drugo takšno avtorsko osebnost.

## Bio-filmografija

Ameriški režiser, scenarist in producent Robert Altman se je rodil 20. februarja 1925. leta v Kansas Cityju v državi Missouri. Obiskoval je jezuitske šole, od leta 1943 pa sodeloval v drugi svetovni vojni kot pilot bombnika med boji na Pacifiku. Po vojni je delal vse mogoče: Najprej se je vpisal na vseučilišče v Missouriju in študiral tehniko, zatem delal kot časnikar, pozneje pa pisal kratke zgodbe. Filmsko kariero je začel leta 1948, ko je z G.W. Georgeom spisal sinopsis za film *Telesni stražar*; ta film je režiral Richard Fleischer. Že leto pozneje je v domačem Kansasu začel režirati reklamne spote, naredil pa je tudi celo vrsto dokumentarnih in izobraževalnih filmov. Kot režiser igranega dolgometražnega filma je debitiral leta 1955 s filmom *Hudodelci*, a z njim pri kritiki ni zbudil zanimanja. Podobno se je zgodilo tudi z njegovim kompilacijskim dokumentarnim filmom *Zgodba o Jamesu Deanu*, ki ga je s so-režiserjem G.W. Georgeom posnel leta 1957. Vendar pa ga je Alfred Hitchcock prav zaradi tega filma angažiral kot enega od režiserjev za svojo serijo *Alfred Hitchcock vam predstavlja*. Po dveh letih dela za to serijo pa ga je Hitchcock odpustil zaradi – kakor pravi sam Altman – neobgljivosti in nespoštovanja njegovih zamisli. Altmanove televizijske kariere ni obogatilo le sodelovanje s Hitchcockom, temveč tudi deset let režiranja nekaterih epizod v raznih televizijskih serijah, med katerimi so posebno pomembne *Bonanza*, *Nora dvajseta* in *AvtoBUSna postaja* (od leta 1957 pa vse do 1967).

Šele po desetletnih režiserskih izkušnjah pri televiziji se je leta 1968 vrnil k filmski režiji. Njegova prva filma po dolgem odmoru nista zbudila preveč pozornosti ne pri občinstvu ne pri kritikih. Medtem ko je tema filma *Odštevanje* (1968) osvajanje Meseca, je naslednji film *Tega mrzlega dne v parku* morbidna psihološka drama, v kateri spolno in psihično razdvojena stara devica zasužnji mladoletnika.

Leta 1970 pa Robert Altman stopi v prvo vrsto ameriških režiserjev. S filmom *M.A.S.H.* namreč doseže izjemen uspeh pri kritikih kakor tudi pri občinstvu in si prisluži Grand Prix na festivalu v Cannesu. Ta film o vojni v Koreji, poln črnega humorja in aluzij na ameriško ekspanzivno politiko je zelo hitro postal zgled za niz epigonskih ponovitev, holivudskih tržnih eksperimentov in za navrh – to je morda najpomembnejše – stalna paradigma za kritični odnos do sodobne ameriške družbe. Po ekscentrični komediji *Brewster McCloud* (1970) se vse bolj usmerja k jasno profiliranim zvrstnim stvaritvam, a jih tudi presega. Najprej v Veliki Britaniji režira manj uspešno in malce konfuzno bergmanovsko dramo *Prividi* (1972), zatem psihološki film o hazarderjih, ki se spogleduje s tako imenovanim *body-body* filmom. V naslednjih treh filmih se posveča zvrstem, vendar do njih spostavlja povsem samosvoj odnos. Tako leta 1971 režira vestern *Kockar in prostitutka*, leta 1973 detektivski film *Zasebni detektiv* po romanu Raymonda Chandlerja, leta 1974 pa gangstrski film *Tatovi kakor mi*. Vrhunec Altmanove kariere je nedvomno film *Nashville* (1975), ki osvetljuje svet *country* glasbe, obenem pa tudi reakcionarni politični kontekst, iz katerega je ta glasba izšla. Ta film pa je hkrati tudi znamenje Altmanove počasne stagnacije, saj v poznejših filmih kakor *Poroka*, posebno pa še v *Zdravju* blede njegov pravi, kritični odnos do aktualnih družbenih vprašanj. *The Delinquents (Hudodelci)*, 1957, r. in s. R.A.; f.: Charles Paddock; g.: Bill Nolan Quintet Minus Two; poje: Bill Nolan, Ronnie Norman; sc.: Chet Allen; m.: Helene Turner; i.: Tom Laughlin, Peter Miller, Richard Bakalyn, Rosemary Howard, Helene Hawley; p.: Imperial Productions-United Artists (R.A.), 72 min.

*The James Dean Story (Zgodba o Jamesu Deanu)*, 1957, r.: R.A.; s.: Stewart Stern; f.: 29 snemalcev; g.: Leigh Stevens; poje: Jay Livingston, Ray Evans; sc.: Louis Clyde Stoutmen; pripovedovalec: Martin Gabel; sodelujejo Deanovi sorodniki, prijatelji, znanci.; p.: Warner Bros (R. A., George W. George), 83 min, dokumentarni film  
*Countdown (Odštevanje)*, 1968, r.: R.A.; s.: Loring Mandel (po romanu Hanka Searsa); f.: William W. Spencer (Technicolor, Panavision) g.: Leonard Rosenman; sc.: Jack Poplin, Ralph S.



Hurst; m.: Gene Milford; i.: James Caan, Robert Duvall, Joanna Moore, Barbara Baxley, Charles Aidman, Steve Ihnat; p.: Warner Bros-William Cinrad Prod, 101 min.

*Nightmare in Chicago (Mora v Chicagu)*, 1969, r.: R.A.; s.: Donald Moessinger (po romanu Killer on the Turnpike Williama P. McGiverna) i.: Charles McGraw, Robert Ridgley, Ted Knight, Philip Abbott, p.: Roncom-Universal (R.A.) 81 min. Film je daljša verzija TV filma Once Upon a Savage Night (1964) sestavljen iz dveh epizod serije Kraft Mystery Theater.

*That Cold Day in the Park*, 1969, r.: R.A.; s.: Gillian Freeman (po romanu Richarda Milesa); f.: Laszlo Kovacs; g.: Johnny Mandel; sc.: Leon Erickson; m.: Danford Greene; i.: Sandy Dennis, Michael Burns, Susanne Benton, Luana Andres, John Garfield, p.: Factor-Altman-Mirrell Films (Donald Factor, Leon Mirrel), 116 min.

*M.A.S.H.*, 1970, r.: R.A.; s.: Ring Lardner Jr. (po romanu Richarda Holкера), f.: Harold E. Stine (Color De Luxe, Panavision); g.: Johnny Mandel, poje.: Mandel, Mike Altman; sc.: Jack Martin Smith, Arthur Lonergan, Walter M. Scott, Stuart A. Reiss, m.: Danford Greene; i.: Donald Sutherland, Tom Skerritt, Elliott Gould, Sally Kellerman, Robert Duvall, Jo Ann Pfug, Rene Auberjonios, John Shuck, David Arkin; p: Aspen-20th Century Fox (Ingo Preminger), 116 min.

*Brewster McCloud*, 1970, r.: R.A.; s.: Brian McKay, Doran William Cannon, f.: Lamar Boren, Jordan Cronenweth (Metrocolor Panavision), g.: Gene Page, poje.: Francis Scott Key, Rosamund Johnson, John Philips, James Weldon Johnson; sc.: Preston Ames, George W. Davis, m.: Lou Lombardo; i.: Bud Cort, Sally Kellerman, Michael Murphy, William Windom, Shelley Duvall, Rene Auberjonios, Stacy Keach; p: Metro-Goldwyn-Meyer (Lou Adler), 105 min.

*McCabe and Mrs. Miller*, 1971, r.: R.A.; s.: Brian McKay (po romanu McCabe Edmunda Naughtona), f.: Vilmos Zsigmund (Technicolor, Panavision); g.: Leonard Cohen, sc.: Philip Thomas; m.: Lou Lombardo; i.: Warren Beaty, Julie Christie, Rene Auberjonios, Hugh Millias, Shelley Duvall, Michael Murphy, Keith Carradine, William Devane, Bert Remsen, p.: Warner Bros (David Foster, Mitchell Brower), 121 min.

*Images*, 1972, r.: R.A.; s.: R.A. (citati iz bajke In Search of Unicorn Susannah York), f.: Vilmos Zsigmund (Technicolor Panavision g.: John Williams, sc.: Leon Erickson, m.: Graeme Clifford; i.: Susannah York, Rene Auberjonios, Marcel Bozzuffi, Hugh Millias, Cathryn Harrison; p.: Lion's Gate Films-Hemdale Group (Tommy Thompson) 101 min.

*The Long Goodbye*, 1973, r.: R.A.; s.: Leigh Brackett (po romanu Raymonda Chandlerja), f.: Vilmos Zsigmund (Technicolor Panavision), g.: John Williams, m.: Lou Lombardo, i: Elliott Gould, Nina Van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell, Henry Gibson, David Arkin; p: Lion's Gate Films-United Artists (Jerry Bick), 111 min.

*Thieves Like Us*, 1974, r.: R.A., s.: Calder Willingham, Joan Tewkesbury Robert Altman (po romanu Edwarda Robinsona), f.: Jean Boffety (Color De Luxe), m.: Lou Lombardo, g.: arhivska, i.: Keith Carradine, Shely Duvall, John Shuck, Bert Remsen, Louise Fletcher, Ann Latham, Tom Skerritt, p.: United Artists (Jerry Bick, George Litto), 123 min.

*California Split*, 1974, r.: R.A., s.: Joseph Walsh, f.: Paul Lohman (Metrocolor, Panavision), sc.: Leon Erickson, m.: Lou Lombardo, i.: Elliott Gould, George Segal, Ann Prentiss, Gwenn Welles, Edward Walsh, Bert Remsem, Barbara London, Barbara Ruick; p.: Columbia (Robert Altman, Joseph Walsh), 109 min.

*Nashville*, 1975, r.: R.A., s.: Joan Tewkesbury, f.: Paul Lohman (Metrocolor Panavision), g.: Richard Baskin (okoli 30 pesmi različnih avtorjev), m.: Sidney Levin, Dennis Hill; i.: David Arkin, Barbara Baxsley, Ned Beaty, Karen Black, Ronne Blakley, Timothy Brown, Keith Caradine, Geraldine Chaplin, Robert Doqni, Shelley Duvall, Allen Garfield, Henry Gibson, Scott Glenn, Jeff Goldblum, Barbara Harris, David Harris, Michael Murphy, Alan Nicholls, David Peel, Christina Raines, Bert Remsen, Lily Tomlin, Gwen Welles, Keenan Wynn; p.: Paramount (Robert Altman), 161 min.

*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bulls History Lesson*, 1976, r.: R.A., s.: Alan Rudolph, Robert Altman (po dramu Indians Arthura Koppita), f.: Paul Lohman (boja, Panavision), g.: Richard Baskin, m.: Peter Appleton, Dennis Hill; i: Paul Newman, Joel Grey, Kevin McCarthy, Allan Nicholls, Harvey Keitel, Bert Lancaster, Frank Kaquitts, Will Sampson, John Considine, Robert Doqui, Bert Remsen, Denver Pyle, Shelley Duvall, p.: United Artists (Robert Altman) 120 min.

*Three Women*, 1977, r.: R.A., s.: R.A. f.: Chuck Rosher (Color De Luxe, Panavision), g.: Gerald Busby, sc.: James D. Vance, m.: Dennis Hill, i.: Shelley Duvall, Sissy Spacek, Janice Rule,

# ALTMAN

Robert Fortier, Ruth Nelson, John Cromwell; p.: 20th Century Fox (Robert Altman), 122 min.

*A Wedding*, 1978, r.: R.A., s.: John Considine, Patricia Resnick, Allan Nicholls, Robert Altman (zgodba: Robert Altman, John Considine), f.: Charles Rosher (Color De Luxe, Panavision), g.: Tom Walls, m.: Tony Lombardo, i.: Carol Burnett, Paul Dooley, Amy Stryker, Mia Farrow, Dennis Christopher, Lillian Gish, Nina Van Pallandt, Vittorio Gassman, Desi Arnaz Jr., Geraldine Chaplin, Gerald Busby, Howard Duff, Viveca Lindfors, Lauren Hutton, Dina Merrill, John Cromwell; p.: Lion's Gate Films Productions (Robert Altman) 125 min.

*Quintet*, 1979, r.: R.A., s.: Frank Barhydt, Robert Altman, Patricia Resnick (zgodba: Robert Altman, Lionel Chetwynd, Patricia Resnick), f.: Jean Boffetty (Color De Luxe), g.: Tom Pierson, sc.: Wolf Kroeger, Leon Erickson, m.: Dennis Hill, i. Paul Newman, Vittorio Gassman, Fernado Rey, Bibi Anderson, Brigitte Fossey, Nina Van Pallandt, p.: Robert Altman Productions, 100 min.

*A Perfect Couple*, 1979, r.: R.A., s.: Robert Altman, Allan Nicholls, f.: Edmond L. Koons (color), g.: Allan Nichols, m.: Tony Lombardo, i.: Paul Dooley, Marta Heflin, Titos Vandis, Belita Moreno, Henry Gibson, Dimitra Arliss, Allan Nichols, Ann Ryerson, p.: Lion's Gate Films Productions (Robert Altman), 102 min.

*Health*, 1980, r.: R.A., s.: Frank Narhydt, Paul Dooley, Robert Altman, f.: Edmond L. Koons (color), m.: Dennis M. Hill, i.: Glenda Jakson, Carol Burnett, James Garner, Lauren Bacall, Dick Cavett, Paul Dolley, Henry Gibson, p.: Lions Gate Films Productions (Robert Altman), 102 min.

*Popaye*, 1980, r.: R.A., s.: Jules Feiffer (po stripu E.C. Segara), f.: Giuseppe Rotunno (color, Tehnvision), g.: Harry Nilsson, sc.: Wolf Kroeger, m.: Tony Lombardo, i.: Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Walston, Paul L. Smith, Paul Dooley, Richard Libertini, Roberta Maxwell, Donald Moffat, Allan Nichols, Wesley Ivan Hurt, p.: Paramount-Walt Disney Productions (Robert Evans), 114 min.

*Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean*, 1982, r.: R.A., s.: Ed Graczyk (po svoji dramu), f.: Pierre Mignot, g.: Dimitri Tiomkin, (odlomki iz filma VELIKAN), i.: Sandy Dennis, Cher, Karen Black, Marta Heflin, Studie Bond, Cathy, Bates, p.: Sandcastle 5 (Robert Altman), 109 min.

*Vincet et Theo*, 1990, r.: R.A.; s.: Julian Mitchell, f.: Jean Lepine, g.: Gabriel Yared, m.: Franciose Coispeau, Geraldine Peroni, i.: Tim Roth, Paul Ryhs, Johanna Ter Stege, Wladimir Yordanoff, Jip Wijn gaarden, Anne Canovas, Hans Kesting, Adrian Brie, Jean-Francois Perrier, Annie Chaplin, Humbert Camarelo, Louise Boisvert, Sarah Bentham, Vincent Souliac, Klaus Stoeber, Florence Muller.

## Literatura

C. Kirk McClelland, *On Making a Movie, Brewster McCloud*. New York, 1971.

R. Reed (ured.), *Robert Altman*. Washington, 1975.

M. Marchesini/G. Castelli, *Robert Altman*. Milano, 1976.

E. Magrelli, *Altman*. Firenze, 1977.

D. Jacobs, *Hollywood Renaissance*. South Brunswick/New York/London, 1977.

J. M. Cass, *Robert Altman, American Inovator*. New York, 1978.

P. W. Jansen/W. Schute, *Robert Altman*. München, 1981.

A. Karp, *The Films of Robert Altman*. New Jersey.

Dario Marković

Prevedla Alenka Mercina

# DOTIK REALNEGA

André Bazin je некоč delil cineaste na tiste, ki verjamejo v realnost, in one, ki verjamejo v podobo (v podobo kot metaforo artičnosti in moči reprezentacije) – in naj bo ta delitev s teoretskega vidika še tako problematična, pa jo je, vsaj kar zadeva letošnji Cannes, mogoče prevesti v razliko med vzhodnim in zahodnim filmom: vzhodni film (in zlasti sovjetski, ki še nikoli doslej ni bil tako močno zastopan na tem festivalu) je obseden z realnostjo, z »življenjem samim«, kajpada toliko bolj, kolikor bolj je ta realnost slaba, dobesedno neznosna in delirantna; tako je ta obsedenost z realnostjo v skrajni konsekvenci že na robu fantastičnega. V zahodnem (seveda predvsem ameriškem) filmu je realnost že fikcionalizirana, obstaja samo še v modelih in stereotipih filmske (kvazi)realnosti – odnos do realnosti je tako predvsem odnos do filma samega. In bolj ko je realnost že filmsko posredovana in skrepena v stereotipih, bolj so – vsaj v najboljših filmih – navzoči poskusi, kako v podbi doseči »dotik realnega«, kako jo prignati do neke nemogoče točke, v kateri postane sama podoba neznosna, kot da bi reprezentacija skušala seči ven iz sebe, proti temu, kar ji uhaja oziroma je iz nje izpadlo.

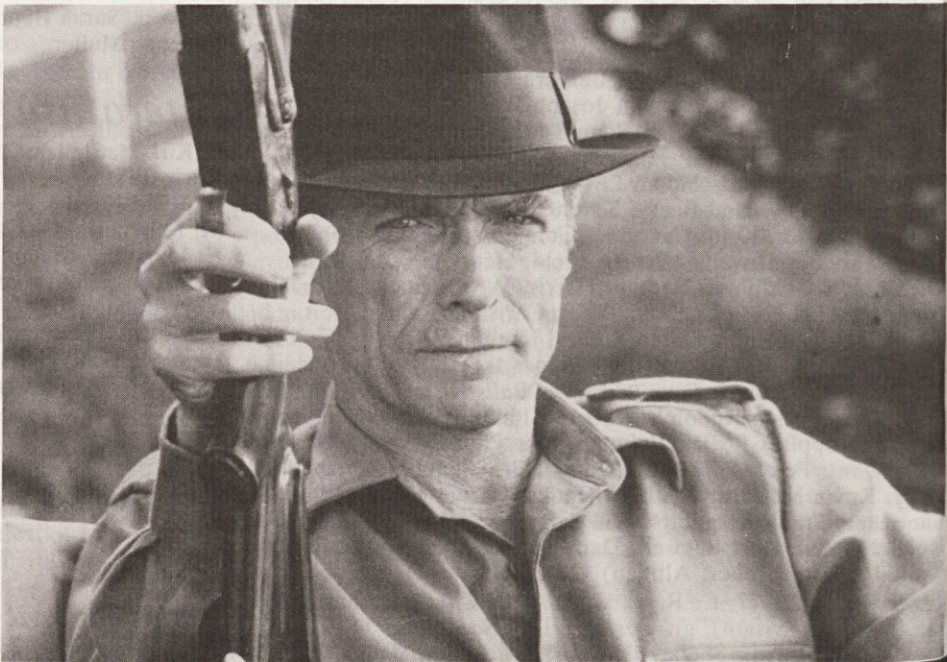
Seveda je treba pričeti s filmom, ki v najčistejši obliki, takorekoč na klasičen način zastavi to vprašanje realnosti v filmu. To je **Beli lovec, črno srce (White Hunter, Black Heart)** Clint Eastwooda. Sam Eastwood igra režiserja Wilsona, ki ni nihče drug kot John Huston – scenarij Petra Viertel namreč temelji na njegovi knjigi (1953), v kateri je popisal, kako je spremljal John Hustona v Afriki, da bi delal z njim na scenariju za **Afriško kraljico** –, in ta John Wilson hoče pred snemanjem filma v Afriki ubiti slona: ko bi moral delati film, ko ga ekipa že čaka na terenu, zbeži na lov na slona; namesto da bi bil okupiran s filmom, je torej obseden s tem lovom. Ali beži pred filmom? Se boji snemati film zunaj hollywoodskega studia, v realnem okolju drugega sveta, celega kontinenta? Je nevzdržno to ujemanje kraja snemanja in kraja fikcije? In če je nevzdržno, mar ni zato, ker to ujemanje ne vzdrži, ker je v filmu realnost, naj bo še tako »prava«, nujno derealizirana, fikcionalizirana? Cineast, ki mu pri filmu gre za »vtis realnosti«, se boji te filmske derealizacije, filmske »usmrtnice« realnosti. Pred filmom zbeži v realnost. Toda ta realnost ni toliko zatočišče pred fikcijo kot je njen predpogoj: beg v realnost je beg v bazinovsko tveganje, kjer se morata človek in zver soočiti v istem kadru, torej brez goljufivega montažnega reza. To pomeni, da ni dovolj, če se film, ki se dogaja v Afriki tudi snema v Afriki. Da bi se film lahko dogajal in snemal v Afriki, mora obstajati najprej ta kader smrtno nevarnosti, kjer si lovec in zver stojita nasproti iz oči v oči, nujno brez igre kader/protikader, ki bi prevajala prevaro: samo ta dvojna smrtna nevarnost, ki grozi tako lovcu kot slonu, je jamstvo realnega, če je prikazana v enem in istem kadru. To jamstvo realnega je hkrati vrhovni trenu-

tek suspenza: bo lovec ustrelil zver, bo slon napadel lovca? Ne zgodi se nič od tega, ampak nekaj tretjega. Če bi slon napadel lovca, bi ne bilo več režiserja, če pa bi lovec-režiser ustrelil slona, bi s tem v realnosti potrdil temeljno gesto filma, ki izniči realnost. Da bi režiser v Afriki lahko snemal film, ki se dogaja v Afriki, se mora žrtvovati Afrika sama: črnc, ki je spremljal Wilsona na lovu, se slonu vrže pred okle in s tem razreši oni suspenzni trenutek. Za film, ki se snema in dogaja v Afriki, mora torej Afrika vsaj malo umreti; ta smrt, to truplo je tisto, ki omogoči cineastovo vrnitev na kraj snemanja, kjer lahko izreče besedo vzpostavitev filmskega veselja: **action!** Today tej besedi ne sledi svetloba, ne pojavi se nobena podoba filma, ki se snema, ampak zatemnitev. To je zatemnitev kot trenutek, v katerem svet potone v mrak filma, v katerem je posrkan v črno škatlo magije. To je potemtakem film o možnosti filma, nikakor pa ne o snemanju **Afriške kraljice**: in če se tu pojavita igralca, ki spominjata na Katherine Hepburn in H. Bogarta, sta to le zanemarljiva figuranta, ki ti zvezdi odrineta na obrobje in osmešita.

S sovjetskim filmom **Otrpni, umri in oživi (Zamri, oumi, voskresni)** Vitalija Kanevskega in angleškim (ki se dogaja v ZDA) **Odbijajoča koža (Reflecting Skin)** Philipa Ridleya se da lepo ponazoriti omenjeno razliko med vzhodnim in zahodnim filmom. – **Odbijajoča koža** se odpre z idilično, domala rajsko podobo žitnega polja (v soncu, kajpada) in z igro otrok, toda ta igra že prinese tisto, kar bo to mirno in neomadeževano podbo zasencilo z grozo. Otroci (trije fanti) izvedejo krut gag z žabo: napihnejo ji trebuh in jo položijo na pot, po kateri prihaja svetlolasa in v belo oblečena ženska; ta se skloni k žabi, tedaj pa eden izmed fantov, Seth, ustrelji s fračo, zadane žabo v trebuh, ki počni in s krvjo poškropi ženski obraz. Ta obraz s čudno gladko kožo, ki prikriva sta-

rost, bo nato v Sethovi fantazmi identificiran z obrazom vampirke, ki jo je videl na naslovnici očetovega pogošnega romana. Od te identifikacije naprej (pri čemer je ta na samem živeča Angležinja mrliškega videza, za katero Seth verjame, da je vampirka, samo prenešana podoba njegove histerične matere) se torej ta čudovit svet sprevrže v otroško sanjsko moro, navadne poljske poti postanejo tuneli groze, hiše se naselijo s pošastmi (tj. odraslimi kot pošastmi v otroških očeh) in okoli njih ležijo trupla. Seth se prebudi iz te sanjske more, ko zadene ob realno, tj. truplo te ženske, za katero je verjel, da je vampirka. Nobeno drugo truplo – ne očetovo, ne bratovo, ne trupli njegovih prijateljev – ni imelo te teže realnega: ta trupla (z izjemo očetovega, ki se je sam zažgal na bencinski črpalki) so bila na neki način žrtvovana, Seth jih je žrtvoval svoji fantazmi o vampirski ženski, z njimi je hranil svojo fantazmo, svoje verovanje, ki je bilo močnejše od pričevanja čutov, saj je videl, da je njegovega prijatelja odpeljal črn avto s sumljivimi, boleznimi tipi. Šele ko je v ta avto stopila ona ženska in se vrnila kot truplo, se je to verovanje sesulo, in Seth lahko samo zatuli proti luni, prepuščen svoji zmoti in krivdi.

Tudi v **Otrpni, umri in oživi** se na koncu vrne truplo, dekliško truplo, ki pa ne vdre kot realno, čeprav mati ponori in okoli njega gola poskakuje na metli. Kot realno učinkujejo režiserjeve besede v offu, ki pozivajo žensko, naj odvrže metlo, in naročajo snemalcu, naj neha snemati. Te besede niso realno kot razkrievanje filmske iluzije, ampak dobesedno kot konec filma, ki ravno ni ponujal nobene iluzije ali, točneje, ki je v realnosti utopil sleherno iluzijo. In kaj je tu realnost? To ni le ta umazan in smrdljiv sibirski kraj pregnanstva (za politične zapor-nike) in laborišča (za japonske vojne ujet-nike – film se dogaja l. 1947), kjer vlada skrajna beda, vsakdanja grobost in norost,



CANNES '90

# TRJE VELIKI: GODARD, OLIVEIRA, KUROSAWA

marveč je to predvsem situacija popolne zavrženosti in brezizhodnosti, ki jo ta kraj predstavlja – torej realnost, ki s svojo depresivno navzočnostjo in vztrajnostjo poneumlja in ne dopušča ničesar drugega, ki je na noben način ni mogoče predružačiti: ta realnost je sama svoja lastna groza. Pa vendar je hkrati tudi nostalgčna, in to zaradi otroškega pogleda, ki sredi najslabšega odkriva smešne trenutke. To so trenutki, ki jih pobič Valerka ustvari sam s svojo navihanostjo (tudi on uporabi fračo, s katero – v prav keatonovskem gagu – zadene tovorni

vlak, ki iztiri) in navezanostjo (ki pa ni brez nagajivosti in celo ne zmerjanja) na resno tatarsko deklico. Fant mora nazadnje bežati, najprej pred policijo, nato pred lopovi, s katerimi se spajdaši, vendar je to bežanje v krogu, beg, ki se ne more otresti zaklete realnosti tega zavrženega kraja in ki je kot potrditev svojega praznega upanja terjal žrtev (smrt, uboj tatarske deklice, ki se pripeti na dovolj eliptičen način).

**Taksi blues** Pavla Lungina (sovjetsko-francoska koprodukcija) predstavi Moskvo, kakršne v filmu še ni bilo videti: to je mesto

komunistične znanstvene fantastike (s komunistično ikonografijo na ogromnih neonskih panojih) in hkrati obuopno realistično mesto s širokimi in pustimi ulicami, mrzlim neboter črnim trgov, ki deluje v zanikrnih luknjah. To je tudi kraj srečanja predstavnikov dveh vrst podzemlja, umetniškega in vsakdanjega, tistega, ki je globoko v realnosti, ki le-to pozna do dna: zastopnik prvega je saksofonist, ki ga igra »najstarejši ruski rocker« Pjotr Mamonov (vodja skupine Zvuki Mu), in zastopnik drugega, taksist (Pjotr Zajčenko): taksist je »ruska duša«, grob, stvaren in emocionalen tip, ki nenehno telovadi in dviga uteži, kot da bi se pripravljaj na kakšno vojno; saksofonist je pijanec, zviti in zloben, toda odlično igra saksofon (v resnici ga igra imeniten jazzist Vladimir Čekasin). Neke pijanske noči ostane taksistu dolžan denar, taksist ga poišče in mu zapleni saksofon, ki ga hoče prodati na črnem trgu, vendar je presenečen nad visoko ceno, ki mu jo ponujajo, in ga ne proda, pač pa gre spet iskat saksofonista; najde ga totalno pijanega, ga odpelje k sebi domov, kjer mu saksofonist, ki se takoj zjutraj napije kolonjske vode, uniči kopalnico; saksofonistov dolg se je še povečal in taksist sklene, naj mu ga odplača s suženjskim delom. To postane razmerje, v katerem saksofonist in taksist ne marata drug drugega in hkrati ne moreta drug brez drugega: taksist poskuša saksofonista, ki predstavlja zanj »golo uživanje«, prevzgojiti, ga postaviti v okvir, ki je zanj realnost, toda saksofonist ostaja zanj nedosegljivi in osovraženi Drugi, ki se ima za boga in doseže tisto, o čemer navadni Rus lahko samo sanja – gre v Ameriko in tam uspe, hkrati pa je sam manjkav, zaprečen, saj ne more shajati brez tega »vsakdanjega fašizma«, nepredvidljive in zaslužnjujoče ruske duše. Prav kot odtrgan od realnosti predstavlja saksofonist realno, tisto realno, ki se upira, ki se ne pusti ujeti v simbolni red »prevzgoje« v navadnega sovjetskega državljana, in hkrati realno, ki se vrača (saksofonist se vrača k taksistu, vrne se iz Amerike), ki torej obstaja le prek te »ruske duše«, ki se (mu) ji upira.

V filmu Davida Lyncha **Divje pri srcu (Wild at Heart)** je edina realnost tista, ki so jo ustvarili razni žanri: tukaj jo sestavljajo koščki kriminalke, grozljivke, melodrame, komedije in erotičnega filma. Toda ta »žanrska« realnost je povsem desubstancializirana, kot taka je docela izpraznjena, obstaja samo še prek modelov in obrazcev, torej prek čiste forme, ki rabi za generiranje efektov in afektov. To je neke vrste film-vampir, ki je izpil kri drugim žanrom in kot tak čisto dobro živi. Protagonista sta Sailor Ripley (Nicolas Cage) in Lula Pace Fortune (Laura Dern, Bruceova hči), mlad ljubezenski par, proti kateremu se je zarotil ves, precej dementni svet ameriškega juga, začeni z Lulino zločinsko in pohotno materjo, ki ne dovoli te zveze in za njima pošlje najprej detektiva (Harry Dean Stanton), nato pa še morilce. Skratka, ta par je stalno na begu, nenehno ogrožen, toda ti, ki ga ogro-



## DOTIK REALNEGA

GLAS LUNE, REŽIJA FEDERICO FELLINI



žajo, niso navadna človeška bitja, to so prej monstumi, angeli zla ter popolni sprijenci in sprevrženci (npr. Isabella Rossellini kot Perdita, ki uživa le ob umoru), ki dejansko vzbujajo grozo in strah. Seveda so zato tudi fascinantni, kar je pravzaprav tudi zastavek tega filma, ki doseže realno prav v tem presežku zla in v prehajanju pozitivnega v svoje nasprotje: tako npr. Sailor ni le velik ljubimec in nosilce silne strasti, ampak tudi »tough guy«, oblečen v jopič iz kačje kože, grob in divji tip, ki se ne ustraši umora (z njegovim krvavim in krutim ubojem nekega črnca se film tudi prične): Lula ni le zvesta in strastna ljubica, ampak se vda tudi ob prvem dotiku zla (ko jo zapeljuje Willem Dafoe v vlogi »angela zla«); in končno so nekatere stvari, ki so najbolj strašne, hkrati tudi smešne, prav zato, ker so reducirane na čiste učinke, na nekakšno estetično grozljivost. K le-tej veliko pripomore samo režijsko delo, točneje, ravnanje z zvočno in slikovno materialnostjo: to so ostri zvoki rock glasbe in zelo veliki plani goreče vžigalice, ki so abstrahirani od oseb in dogajanja ter postopoma napotujejo k flash backu, ki evocira gorečega Lulinega očeta; ogenj je najbrž »pravi« označevalec tega filma, kolikor se na eni strani pojavlja kot čisti vizualni učinek, na drugi pa napotuje k plamenom zločinske in ljubzenske strasti, ki podžigajo

dogajanje, podobno kot na koncu svetniški medaljon, ki se pojavi na nebu, navdihne Sailorja s pravilno odločitvijo, tj. s crescendo srečnega konca v Lulinem objemu. Fellinijevska blodna, krožna, nepovezana, kaotična naracija je v **Glasu Lune (La Voce della luna)** nemara prišla do svojega pojma: lahko bi namreč rekli, da je ta naracija »lunatična«, kolikor hkrati je in ni na »tleh«, lebdeča nad njimi, kolikor je njeno dogajanje hkrati realno in irealno, kot da bi bilo uzrto iz daljave, toda iz katere stvari niso videti le pomanjšane, marveč povečane v svoji absurdnosti – iz daljave in v čudni svetlobi, ki ta svet popolnoma denaturalizira in »demundializira«.

Na začetku **Glasu Lune** je torej glas, neznan, skrivnosten, onstranski, akuzmatični glas Lune, nemogoči glas, ki se oglašča iz vodnjaka in kliče lunatičnega Iva Salvinija (Roberto Benigni). S te točke, tostranega kraja, brezna, onstranskega glasu se Salvini poda v onirični blodnjak (sprva sicer dolgočasen), v svet, ki hrupno in ponorelo maši in prikriva svojo praznino. To je docela desubstancializiran, »postmoderni« svet – pa čeprav zajet v nekem italijanskem provincialnem kraju –, ki sveti v luči televizijskega sonca, svet brezbriznosti in pomembne nepomembnosti, vsakršne samoreklame, samovšečnosti in razburljive puščobe, ničeve

izjemnosti (čevelj Salvinijeve izvoljenke je prav vsaki ženski ter mehničnega ponavljanja (prizor v disku). Ta svet preiskujeta dva pogleda: nergaški, »kritizerski«, ironično-levičarski pogled upokojenega policijskega prefekta (Paolo Vilaggio), ki pa ni nič bolj nič manj »legitimen« kot vsi spektakli banalnosti, torej prav nič privilegiran; in lunatični Salvinijev pogled, ki ga vodi onstranski, ta nemogoči Lunin glas; ta je prav v svoji imaterialnosti košček realnega, ki se ga Salvini drži, mu prisluškuje, da bi ohranil svoj oddaljeni pogled oziroma da bi vzdržal v tem blodnjaku semnja ničevosti; ta glas je potemtakem označevalec »vesoljne« brezpomenskosti, praznine, prav kakor je votel vodnjak, iz katerega glas prihaja. In da je od Lune ostal samo glas, da je edino še glas kot nemogoče realno nosilec razsežnosti Drugosti v svetu, ki do neskončnosti množi svoje podobe in se v njih razblinja (manj ko ga je, mogočnejše so njegove podobe), da je res tako, priča dejstvo, da so v tem provincialnem kraju Luno že ujeli, jo zaprli v paviljon, razstavili in o tem naredili TV oddajo. Fellini je tako svojo averzijo do TV prignal do kraja, tj. do točke, ko ni več jasno, ali je Televizija Zemljin satelit ali pa je Zemlja Televizijin satelit.

ZDENKO VRDLOVEC

# TRIJE VELIKI: GODARD, OLIVEIRA, KUROSAWA

## NOVI VAL

NOUVELLE VAGUE

scenarij  
in režija: Jean-Luc Godard  
fotografija: William Lubchansky  
montaža: Jean-Luc Godard  
igrajo: Alain Delon, Domiziana Giordano  
produkcija: Vega film (Zürich), Sara Films (Pariz)

Z Godarjevimi filmi je približno tako kot s Hitchcockovimi sanjami: v svoji neposrednosti so prav šokantno razkošni in slojeviti, če pa jih hočemo zabeležiti, se nam vse skupaj zreducira na košček papirja na nočni omarici, na katerem piše »boy meets girl«. Najnovejši Godarjev film, **Novi val**, je še za korak bliže tej sanjski logiki, saj ni pravzaprav nič drugega kot ena sama velika kombinacija zgostitev in premestitev, ki kar kličejo po interpretaciji. Z drobno razliko: kot drobci realnosti, ki jih sanje kombinirajo, ne nastopajo več »realni« dogodki, temveč je za Godarja edini material, ki je sploh še vreden obdelave, že obdelan material – od tod neizmerna množica citatov iz literature, slikarstva, glasbe in seveda filma. Kar jih drži skupaj, pa je natanko neko srečanje moškega in ženske – in drži jih toliko močneje, kolikor se srečanje dvakrat ponovi. Da bi lahko vsaj približno zarisali velikopoteznost **Novega vala**, je najbolje pričeti kar s skico scenarija, kakor jo je za **Cahiers du cinéma** povzel sam Godard. Tam pod dovolj lapidarnim naslovom **Prvi scenarij – vsebina** beremo naslednje:

»V nekem prvem času – stari testament – eno človeško bitje (ženska) reši pred padcem drugo človeško bitje (moškega). V nekem drugem času – novi testament – eno človeško bitje (moški, drugi) reši pred padcem eno človeško bitje (žensko, isto).

Toda ženska odkrije, da je drugi moški isti moški kot prvi, da je drugi (še vedno in za vedno) isti kot prvi.

Gre torej za razodetje, moški je izrekel misterij, ženska je razkrila skrivnost.« (Cdc, št. 431-432, maj 1990, str. 40).

Če kdaj, tedaj ravno v tem konkretnem primeru oznaka »geneza filma« zadobi svoj polni pomen. Gre dobesedno za genezo, za stvarjenje nekega sveta, ki ga režiser potrebuje, če naj pove ljubezensko zgodbo o njej in o njemu. Na natanko isti postopek naletnimo v številnih drugih Godarjevih filmih, še najbolj eksplicitno pa v nekem novjšem video-projektu z naslovom **Moč govora (La puissance de la parole)**. Ta polurni film je sicer nastal po naročilu francoske telefonske družbe **Telecom**, vendar ga verjetno z naročnikovo željo veže en sam detalj – da v njem moški in ženska govorita po telefonu! Vse drugo je prej domena filmske (in video) zgodovine kot pa komercialnega naročila. Skratka, da bi lahko zaplodil najenostavnejši telefonski razgovor nje in njega, je Godard dobesedno prisiljen s serijo video-eksplozij ustvariti vesolje, planete in nenazadnje Zemljo. Geneza sveta kot pogoj za izmenjavo ene same besede in kot hkratna posledica tega, da »je bila na začetku besede« – vmes med tema dvema poloma se vztrajno vrti ves Godarjev opus. In prav projektu **Moč govora** dolgujemo eno najlep-

ših »mehaniziranih« prisposodob ljubezni, te ljubezni, ki jo Godard išče iz filma v film. »Z najino ljubeznijo je približno tako kot z močnim motorjem«, pravi dekle fantu. »Če ga vstaviš v letalo, te dvigne v višave, da od zgoraj zreš na gorske vrhove in ledenike. Če pa ga daš v karoserijo starega Forda, ga takoj raznese!«

Četudi so karoserije v **Novem valu** bleščeče nove (švicarska bankirska srenja seveda pomeni Maserattije, Mercedese in Porscheje), ostaja problem nesorazmerne ljubezni natanko isti – ali jo je preveč ali pa premalo! Zato se mora cela zgodba ponoviti dvakrat, da lahko akterja zamenjata vlogi. Skica prvega Godarjevega scenarija (glej zgoraj), prevedena v prozo, pa je tokrat približno naslednja: Bogata mlada ženska med prehitvanjem tovornjaka skorajda povzroči nesrečo mimoidočega pešca. Že odpelje mimo, a se vrne in mu pomaga. Že prvi kadri tega srečanja povedo, da se bodo vse ključne zadeve odvile **med rokami**. Od tod dalje sledimo klasičnemu poskusu »bildung« moža s strani bogatašinj, ki pa se kaj tragično konča. Zaradi njegove absolutne nedovzetnosti za karkoli ga ženska po vrsti poskusov sprevernjenja končno odpelje na jezero in s čolna porine v vodo, od koder mu nato ne pomaga več. Ostane le njegova **roka**, ki se izgublja v valovih.

Drugi del se prične s pogrebom pokojnika, na katerega nepričakovano pride tudi brat umrlega (zopet v interpretaciji Alaina Delona). Zgodba je zdaj natanko obratna. Domnevni brat kaj hitro prevzame vso iniciativo (družinsko, poslovno in nenazadnje tudi intimno), ženska pa se pogreza v vse globlje depresijo. Konec seveda ustreza koncu prvega dela; jezero, čoln, telo v vodi, roka... Le da je tokrat telo njeno in da njena roka dočaka rešitev. Zaključna izmenjava besed gre nato nekako takole:

**Ona: Torej si bil ti.**

**On: Bila si ti in to sem jaz.**

Je mar torej sploh še čudno, da je Godarjev film že v prvih, dnevniških recenzijah sprožil pravi vdor delezovskih pojmov v aktualni kritični besednjak. »Razlika in ponavljanje« – prav z naslovom te Deleuzove knjige je morda najbolje povzet osnovni zastavek Godarjevega filma. Nato pa jih pričnemo lahko kar kopiciti drugega za drugim, pri čemer so najprej pri roki seveda koncepti iz Deleuzovih »filmskih« knjig, **Podobe-gibanja in Podobe-časa**: »denar kot hrbtna stran vseh podob, ki jih film kaže svetu«; »najbolj drobna razlika z najbolj daljnosežnimi posledicami«; »interval med dvema valovoma«... Namesto tega početja bi bilo gotovo veliko plodneje s preciznim historičnim prerezom poskusiti pokazati, kako sta se deli dveh avtorjev (Godard/Deleuze) z dveh različnih področij (film/filozofija) in celo z dvema povsem različnima »orodjima« (poda/pojem) ves čas vzajemno dopolnjevali in celo neposredno vplivali drug na drugega (cf. pogovor s francoskim filmskim teoretikom Jean-Louis Leutratom v pričujoči številki Ekрана).

Naj zato na tem mestu opozorim le na neko



JEAN-LUC GODARD, DOMIZIANA GIORDANO IN ALAIN DELON MED SNEMANJEM FILMA **NOVI VAL**

temeljno podobnost v procesu izbiranje referenc obeh avtorjev. Za Deleuzovo filmsko podjetje je z načilno, da mu na isti ravni nastopajo filmske podobe in interpretacija le-teh. Že zgolj število virov, navedenih pod črto na straneh njegovih dveh knjig, priča o tem, da je pogosto film zanj postal zares zanimiv šele v trenutku, ko je doživel svojo »definitivno« interpretacijo. Seveda: ni nujno, da jo Deleuze vselej potrdi, jo pa sprejme kot samoumevno nadaljevanje filma »z drugimi sredstvi«. In natanko nekaj podobnega stori v svojem novem filmu tudi Godard. V usta šoferja bogatašnje namreč položi besedno uganko, s katero je v Hawksovem filmu **To have and have not** vse po vrsti strašil Walter Brennan: »Vas je že kdaj pičila mrtva čebela?«. Bralcem **Ekrana** ni neznano, da je natanko to besedno igro uporabil Michel Chion, da bi v svojem priručniku **Napisati scenarij** ponazoril funkcijo »running-gag«. Pri tem je po eni strani ta krogotok besed zvezal s krogotokom denarja v filmu, po drugi strani pa opozoril natanko na ključni efekt spretnitve vprašanja, ki je obenem tudi edini pravi odgovor. – »Pa vas?«. Če damo oba omenjena izsledka skupaj, dobimo natanko obe osnovni razsežnosti **Novega vala**: vzporeden pretok besed (sleherna izrečena beseda v filmu je že citat) in denarja na eni strani in spretnjeni vlogi obeh glavnih protagonistov na drugi strani. Ali še drugače povedano: če je bil provizorični naslov Godardevega prelomnega filma osemdesetih let, **Passion**, »Ljubezen in delo«, tedaj bi se **Novemu valu** podala oznaka »Ljubezen in denar« – morda pa tudi že kar analogna oznaka »prelomni film devetdesetih«. Izhodiščni položaj kritike ob soočenju s tema dvema filmoma je pravzaprav zelo podoben: tisti, ki so se v **Passion** spustili s trdnim prepričanjem, da bodo locirali sleherni pikturalno referenco, so kaj hitro obupali, obenem pa so se jim izmahnili prav tisti specifično filmski momenti, ki Godarja promovirajo v večnega raziskovalca in pedagoga. Tako je tudi poskus iskanja izvora slehernega literarnega citata v **Novem valu** pravzaprav brezplodno početje, saj tvega prav spregled tega, da vsako besedo ne le spremlja specifična kombinacija šumov in glasbe na zvočnem traku, temveč je obenem še »uokvirjena« s filmskim kadrom v tisti čisto specifični objekt, ki mu pravimo filmska podoba. Zanj pa je Godard že zdavnaj dejal, da ni »une image juste«, temveč »juste une image«. Če naj bo torej hkrati izrečen misterij in razkrita skrivnost tega sveta, tedaj sta potrebna oba, Ona in On.

## NE ALI NIČEVA SLAVA POVELJEVANJA NON OU A VA GLORIA DE MANDAR

**scenarij**  
**in režija:** Manoel de Oliveira  
**fotografija:** Elso Roque  
**dekor:** Luis Monteiro  
**glasba:** Alejandro Masso  
**montaža:** Manoel de Oliveira, Sabine Franel  
**igrajo:** Luis Miguel Cintra, Diogo Doria, Luis Lucas, Leonor Silveira  
**produkcija:** Madragoa Filmes (Lizbona), Gemini films (Pariz), Tornasol filmes (Madrid)

Ko je leta 1985 Manoel de Oliveira posnel Claudelov **Satenasti čevlji**, je s tem sedemurnim filmom na novo postavil standarde za ekranizacijo gledaliških besedil. Pri tem ni bila ključnega pomena ne dolžina projekta ne neizpodbitna enkratnost samega predločka, temveč prav filmskost tega podviga. Zdelo se je, da je Oliveira moral preigrati ves spekter filmske umetnosti, če je hotel ujeti veličino teatarskega teksta. To mu je nedvomno tudi uspelo, a je bila hkratna konsekvence tega podviga preprosto neizogibna: »Čutil sem, da dlje v tej smeri preprosto ne morem, da celo sploh ne morem naprej«, pravi v nekem intervjuju. Treba se je bilo torej odpraviti **nazaj** – in dejansko je naslednji film, **Moj primer**, nekakšen poskus pričetka znova, svojevrstno preliminarno raziskovanje terena. Tudi tako namreč lahko razumemo večkratno ponavljanje istega prizora na gledaliških deskah, ki pa ga sukcesivno spremlja najprej realen zvočni zapis, nato tišina in končno še taisti zapis, zavrti nazaj. Kot bi bile vse poti še odprte, kot bi se film lahko znova vrnil v čas, ko sploh še ni spregovoril – in od tam krenil še enkrat novim pustolovščinam naproti. Vemo, da je bila prva pustolovščina zvočnega filma pravzaprav **pevski film** – in naslednji Oliveirin film je v celoti zapet. **Kanibali** uprizarjajo dovolj groteskno dvorsko zgodbo o »mehaničnem« grofu, ki ga po prvi poročni noči požrejo svaite in se nato drug za drugim spreminjajo v prašiče. Podobno kot je **Moj primer** po izigranih različnih inačicah padel na raven groteske z adaptacijo Beckettovega Joba, tudi **Kanibali** preidejo v popolno norost. Zdi se torej, da se ta pot nazaj preprosto ne izteče, da se – kot v seriji **Nazaj v prihodnost** – z vrnitvijo nazaj izmakne tudi sama točka, s katere smo krenili. Zato se zdi najnovejša Oliveirina odločitev še kako konsistentna – odločil se je za **radikalno negacijo**, po kateri je mogoče kreniti zgolj še ex nihilo. »Kako grozna beseda, tale NON. Ne pozna ne spredaj ne nazaj. S katere koli plati jo

primete, vselej ostaja NON!« Tako je v sedemnajstem stoletju pisal Padre Antonio Vieira, ki ga je Fernando Pessoa nekoč označil za »cesarja portugalskega jezika«, in prav od tod je Oliveira vzel prvi del naslova svojega filma (drugi dolguje Luisu de Camoesu!). Ta »ne«, ki bi naj bil večni odgovor zgodovine Portugalski, je kar naenkrat razrešil Oliveirine estetske dileme – in novi film je zdaj tu! Upal bi si trditi, da dejansko zaznamuje svojevrsten novi začetek Oliveirine režije, kolikor z najbolj elementarnimi filmskimi posegi uspe skonstruirati podobo zgodovine cele dežele.

Osnovni dispozitiv je več kot enostaven: skozi afriške gozdove potuje tovornjak portugalskih vojakov, ki so očitno na poti, da zatrejo poskus upora ene od tedaj še obstoječih portugalskih kolonij (Mozambik, Angola, Gvineja). Atmosfera je dovolj »vietnamska« – šumi vsenaokrog, kamuflažne obleke, orožje, pripravljeno na strel... V ta dovolj sodoben, skorajda aktualističen »travelling« pa vstopi svojevrsten relikv preteklosti v obliki ustnega izročila, tistega najbolj ukoreninjenega načina prenašanja zgodovine to-re. Med vojaki je namreč tudi profesor zgodovine, ki ga fascinira natanko ta paradokсна »negativnost« portugalske zgodovine. In njegova pripoved je tu zato, da stori natanko tisto, kar ustno izročilo ves čas počne – da pripoveduje zgodbo, da pripoveduje Zgodovino. Njegova pripoved se v filmu seveda vizualizira in uprizori štiri ključne etape te negativne portugalske zgodovine: spopade Luzitancev z Rimljani v drugem stoletju pred našim štetjem; spodletel poskus, da bi s poroko združili španski in portugalski imperij v petnajstem stoletju; dobo velikih odkritij prekomorskih dežel; in končno, usodni poraz kralja Sebastijana pri Alcacer Quibiru, 4. avgusta 1578. V uprizorjanju vseh teh dogodkov je Oliveira po eni strani absoluten gospodar slehernega detajla kostumov in scenografije, po drugi strani pa vendarle iz vsakega posamičnega kadra veje svojevrstna naivnost, ki jo lahko pripišemo prav skrajno reducirani rabi filmskih sredstev. Morda ni odveč pripomniti, da je v **Satenastem čevlju** Oliveira z velikim veseljem sprejel nek Claudelov namig, s katerim je le-ta sredi Balearskega otočja ob koncu šestnajstega stoletja postavil pošast Georgeofag, katere opis je presenetljivo podoben zmesi filmske kamere in projektorja. Bitka pri Alcacer-Quibiru je bila le nekaj desetletij prej in vsej anahroničnosti in paradoksnosti navkljub me ima, da prizore te bitke razglasim za posnete na način, s katerim bi ga morda posnela ta imaginarna kamera **avant la lettre**. Sami totali, praktično brez sunkovitega gibanja kamere – pa vendar je učinek več kot prepričljiv. Gotovo gre levji delež te prepričljivosti pripisati prav središčni tragični figuri te bitke, kralju Sebastijanu. Njegova edina, a žal usodna napaka, je bila ta, da svojih vojščakov preprosto ni pozval v boj. Nemo je opazoval gibanje nasprotnika; vsakič, ko bi moral zatrobiti v napad, je ostal brez glasu! Kar je fascinantno v Oliveirini viziji zgodovine, je prav to

# POGLEDE TRUPLJA,

## POGLEDE

LUIS MIGUEL CINTRA V FILMU **NE ALI NIČEVA SLAVA POVELJEVANJA** MANOELA DE OLIVEIRA



neposredno uprizorjanje človeške nemoči: enkrat vojščak ostane brez noge, drugič mu zmanjka glasu, tretjič tako ni nič drugega kot zgolj mehanizirano telo, ki razpade na posamezne ude. **Kanibali** vendarle niso tako zelo daleč, kot se je zdelo na prvi pogled! Zato tudi sklepni prizori filma, v katerih spremljamo preživele, a iznakažene vojake v lizbonsko bolnišnico, le še dodatno potrjujejo to »anatomsko« seciranje zgodovine. Zdaj podobe zgodovine niso več oddaljene, temveč so prav nevarno blizu, še dodatno razburkane z morfijskimi injekcijami. Dejstvo, da se film konča s smrtjo glavnega pripovedovalca prav na dan, ko se je končala tudi vojna kolonij (25. april 1974), zato samo po sebi ne obeta nič dobrega. Podobno kot v Kurosawinih sanjah o **Tunelu** je tudi pri Oliveiri živ spomin mučnejši od preminulega. Če je torej slednji stvar zgodovine, tedaj prvi pripada sedanjosti. Morda je prav zaradi tega Oliveira tako odločno zanikal, da je njegov film »lekcija iz zgodovine«: »Daleč od tega! Posnel sem film fikcije, v katerem vojaki med vojno obujajo trenutke iz zgodovine.« Preprosto, mar ne?

## SANJE DREAMS

**scenarij in režija:** Akira Kurosawa  
**fotografija:** Takao Saito, Masaharu Ueda  
**dekor:** Yoshiro Muraki, Akira Sakuragi  
**glasba:** Shinichiro Ikebe  
**igrajo:** Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Chishu Ryu, Martin Scorsese  
**produkcija:** Steven Spielberg (Warner Bros.)

»Ker sem zgodbo želel povedati z gledišča junaka, se je le-ta nujno ustavila z njegovo smrtjo. Nisem mogel več naprej. Pri vsakem od dosedanjih snemanj sem imel podoben težaven trenutek. Zato sem po premisleku pričel z junakovo smrtjo – in zgodba se je samodejno odvila. Življenje nekega filma se torej dejansko skriva v montaži.« (Kurosawa v dokumentarcu **Making of »Dreams«** Nobuhika Obayashija).

Smrt junaka kot pogoj za življenje filma – tako bi lahko strnili Kurosawino maksimo,

toliko bolj intrigantno, kolikor je izrečena ob filmu z naslovom **Živeti!** Če naj torej film živi, mora junak umreti že kar v prvi sekvenca. Kar tako dobimo, je tisti dobro znani prostor »med dvema smrtma«, neka radikalna vmesnost, v kateri je treba poravnati vse račune. Vse preveč preprosto bi bilo montažo razumeti kot obrnitev vrstnega reda v slogu »poslednji bodo prvi...« Ne, kar odpira montaža, je natanko grozeča razsežnost tistega »vmes«: med življenjem in smrtjo, med dvema planoma... Kurosawina najnovejša izkušnja ob snemanju **Sanj** je tako pravzaprav le do pojma prignana razsežnost, ki jo zasledimo v celotnem njegovem opusu. Ker je večino prizorov snemal hkrati z več kamerami, vse po vrsti pa so bile opremljene z dolgo-žariščnimi (tele) objektivimi, se je prav pri montaži pojavil problem, **kako spojiti** kadre, saj se je zdelo, da se z vsakim posnetkom menja položaj likov. Če je montaža res življenje filma, tedaj je njen končni produkt še najbolj podoben Frankensteinu, pri katerem **šivi ostanejo vidni**. Kurosawa to ve: »**Resnica se skriva prav v tej nemogoči montaži in šele skozi tovrstne »sanje« sem lahko povedal svoj lastni sen.**« (ibid.)

Kako je torej s Kurosawinimi sanjami? Film-



ska zgodovina nas je s celo vrsto dovolj strogo kodiranih postopkov že dodobra naučila razpoznati prizore, v katerih junaki »sanjajo«. Zameglitev slike in pretopitev na drugačno vizualno strukturo, najpogosteje uokvirjena kar s protagonistovim obrazom, dejansko učinkuje kot svojevrsten semafor: pozor, sanje! Najsi bo sanjska struktura baročno nastlana s fragmenti ali pa asketsko zreducirana na abstraktne motive – vselej vemo, pri čem smo, kar je še toliko bolj bistveno, kolikor gre praviloma prav v sanjah najbolj zares! Pri Kurosawi opravi vlogo semaforja seveda že kar sam naslov, nato pa mu ves čas pomagajo še mednaslovi, ki so – povsem v skladu s sanjsko logiko – monotono repetitivni: **Še en sen...** + naslov epizode. Tu pa še večina podobnosti s klasičnim filmskim onirizmom tudi že neha. Protagonist namreč ni več okvir svojih sanj, temveč dobesedno vstopi vanje. Celo to bi še ne bilo nič neobičajnega (navsezadnje filmski junaki pogosto sanjajo sami sebe), če bi v lastne sanje ne vstopil prav kot njihov **gledalec**. Že kar prva epizoda (**Sonce v dežju**) nas kar najbolj ostro sooči z razsežnostjo videnja – ostro, kolikor gre prav za prepoved pogleda. Mati namreč dečku razloži, da je vreme, v katerem hkrati dežuje in sije sonce, idealno za lisičje poroke – da pa jih je strogo prepovedano gledati. Deček seveda ne zdrži izziva in steče v gozd. Tam se spretno izogiba pogledom svetovalcev, a mu jih vseeno ne uspe »prelisičiti«. V strahu pobegne domov, kjer pa ga mati pred vrati pričaka z dovolj kruto dilemo: opravičilo gozdnim svetovalcem ali pa smrt, ki si jo bo moral kar sam zadati z nožem, ki so ga posebej za to priložnost lisice pustile v hiši. Že spet enkrat je torej pri Kurosawi (ne pozabimo, da je film avtobiografski) človeško življenje cena za opazovanja spektakla. Do skrajnosti je ta nemogoče izbira zaostrena v tretji epizodi (**Snežna nevihta**), kjer smrt ni več kazen **après-coup**, temveč paradoksnih hkratnih pogoj in

prepoved. Skupina alpinistov brezupno tava po snežni nevihti. Ker se bliža noč, je bojazen še toliko večja. Kar nekaj časa na platnu ne vidimo drugega kot brezupna hlastanja človeških teles sredi snega. Razen glavnega junaka se vsi drugi po vrsti zgrudijo v sneg in zaspijo. On pa vztraja, saj ve, da zaspiti pomeni smrt. Gledamo torej (po definiciji, po naslovu) sanjski prizor, v katerem je vsa poanta v tem, da se ne sme zaspiti! Upam si trditi, da je bila noč, v kateri je Kurosawa odsanjal ta sen, precej morasta: spiš in sanjaš, da ne smeš zaspiti.

Konkvenci te nemogoče izbire sta dve: po eni strani je to edina izmed vseh osmih epizod, v kateri junak še zdaleč ni zgolj gledalec, temveč je dobesedno življenjsko zainteresiran za izid zgodbe; po drugi pa prav tovrstna situacija spet enkrat odpre že omenjeni prostor »vmes«, ki je tokrat povsem vidno uprizorjen kot **srečanje s smrtjo**. V omotici se namreč pred junakovimi očmi iz snežne nevihte izvije dolgolasa ženska, ki ga prične vabiti v spanec. Vse očitnejši postaja razkorak med nežnim glasom in ostrim pritiskom rok, ki z bleščečo odejo pritiskajo na junakov vrat. »Premagati smrt« pomeni za Kurosawo razbliniti podobo – natanko to se namreč zgodi s podobo smrti, ki se ob dimu in vrišču razbline v nič. In že hip za tem je vse drugače: sneg se polagoma unese, »okameneli« alpinisti oživijo, navsezadnje pa se celo izkaže, da se je cela epizoda odvijala par korakov proč od bivaka, ki so ga v nevihti obupano iskali!

Že zgolj kratek opis dveh izmed osmih epizod da slutiti, za kaj predvsem gre v teh fragmentih sanj. S parafrazo Stoneovega scenarija bi Kurosawine **Sanje** kaj lahko poimenovali tudi »eight ways to die«. Če je bila namreč v prvi epizodi smrt vendarle predvsem še grožnja, tretja pa nam je predstavila neposredno soočenje z njo, tedaj so vse preostale epizode postavljene v svojevr-

stno post-smrtno dobo. V četrti (**Tunel**) se edini preživeli vojak sreča z duhovi umrlih vojakov svoje čete; peta (**Krokariji**) nam predstavi avtorjevo (Van Goghovo) večno preživetje v njegovih delih; šesta (**Rdeča gora Fuji**) in sedma (**Stokajoči demoni**) uprizarjata moreče življenje v post-nuklearno-apokaliptični puščavi; osma (**Vasica z vodnimi mlini**) pa izzveni kot svojevrstna dokončna pomiritev s smrtjo kot pečatom izživetega življenja. Vse preenostavno bi bilo zgolj po tematiki Kurosawi očitati naivni humanizem, ki se pač sprehaja od anti-militarizma do ekologizma in nazaj. Zadostuje le nekoliko bolj od blizu pogledat sleherno od epizod, pa bomo kaj hitro naleteli na vrsto globoko dialektičnih protislovij. V četi vojakov-zombiejev, ki prikoraka iz temnega tunela, seveda lahko prepoznamo moreč spomin vojne izkušnje – toda kako naj si razložimo, da je edini način, s katerim lahko preživeli prežene moreče spomine, prav vojaški ukaz, ki jih postroji in napoti nazaj v mrak. Nasproti mrtvemu spominu stoji torej **živ spomin**, tisočkrat bolj moreč, kolikor je neizbrisan. Ta tanka, pogosto prav nevidna meja med naivnostjo in globoko tragičnostjo je morda najbolje **vidna** prav v neki podobi, ki se v filmu dvakrat ponovi – podobi mavrice. Prvič je mavrica tista, ki **zapelje pogled** malega dečka (tam, pod barvnim lokom, je mesto spektakla), drugič pa se taisti barvni lok izkaže kot smrtonosen, kot tisti, ki dobesedno **ubije pogled** – saj je sestavljen iz žarčenj po nuklearni eksploziji na gori Fuji. Spet gledamo rdečo, modro, rumeno... – toda barve so zgolj razločevalno sredstvo, s pomočjo katerega ločimo različne smrtonosne pline! Cena spektakla je pohaba gledalca – in to pohaba njegovega ključnega čutila, vida. Ali kot to v svojevrstni inačici heglavske dileme med teorijo in dejstvi pove Martin Scorsese, ki igra Van Gogha: »Slikal sem avtoportret in ker uho ni šlo dobro na sliko, sem ga odrezal.« Če telo ne ustreza spektaklu – toliko slabše za telo! Sanje, ta veliki intimni spektakel, dejansko pogosto grobo posegajo v človeško telo – in Kurosawine **Sanje** nam to razsežnost ponujajo v skorajda fizično oprijemljivi prisotnosti. Stokanje demonov, izzvano z nepopisnimi mukami zaradi zraslih rogov, je le najbolj očitni znak te radikalne ranljivosti telesa v sanjah. Sam se vseeno nagibam k temu, da njegovo najlepše utelešenje razberem na nekem obrazu – in to ne obrazu kar tako, temveč na obrazu Chishuja Ryuja, igralca-fetiša večine Ozujevih filmov. Chisu Ryu se je dobesedno stal pred kamero in eno najiskrenejših pričevanj o tej zavezanosti telesa spektaklu dolgujemo Wimmu Wendersu. Wenders pravi, da je nekoč drugega za drugim videl dva Ozujeva filma, od katerih je v enem tedaj še mladi Ryu igral starca, v drugem, posnetem precej pozneje, pa je bil dejansko že star. »Ni bilo razlike«, pravi Wenders, »in odtlej neizmerno cenim tega igralca«. In zdaj, v globoki starosti, se Chisu Ryu pojavi kot starec v zadnji epizodi Kurosawinih **Sanj**. Mirno si lahko predstavljamo, da bi vlogo odigral brez sleherne maske. Toda ne – Kurosawa ga **naslika** kot starca, s poudarjenimi, prav reliefno izbrzdanimi gubami! Za(s)trej pogled, da bi lahko videli; maskirati obraz, ki je že sam na sebi maska; ubiti junaka, da steče zgodba – med temi drobnimi, a usodnimi razlikami, se porajajo vsi veliki spektakli, od **Sanj** Kurosawe do sanj slehernega od njihovih gledalcev.



FESTIVALI

CANNES '90

# POGLED TRUPLA, TRUPLO ZA POGLED

Film prav gotovo ni kakšno truplo, torej razpadajoča forma, ki jo razžirajo številni mrhovinarji, še posebej video ekspanzija. V socialnem pogledu film doživlja danes pravo renesanso, pa čeprav je videz povsem drugačen. Zdi se, kakor da si je film kot dvojniki in prevara domislil novo igro, tokrat dobesedno socialno igro, ki sloni na maskiranju, travestiji in kamuflaži. Z video kasetami namreč film ponovno »zastruplja« tisto na prvi pogled izgubljeno množično občinstvo, pa naj gre za »mularijo« ali »sive panterje«. Ker gre za zapis o canskem festivalu, bomo načeto temo postavili v oklepaj. Vprašanje filma kot trupla nas tokrat zanima le kot svojevrstna metafora, z drugimi besedami, zaustavili se bomo pri nekaterih vidikih trupla v filmski fikciji oziroma trupla fikcije. Čeprav je bilo ob rojstvu filma povsem drugače, pa je film že zelo kmalu vzljubil trupla (npr. grozljivka, nemški nemi ekspresionistični film,...), še posebej pa naj bi se mu trupla priljubila v osemdesetih letih. Film kot »živeče fotografije« je na začetku najbolj fascinirala človeška figura v gibanju, potem

ekstatična množica in nenazadnje fragmenti, ki so prikazovali trepetanje, drhtenje ali kar trzanje detajlov človeškega telesa, še posebej obraza. Toda, da bi se oblikovala svojevrstna filmska napetost na račun človeškega telesa, je moralo v igro poseči tudi nasprotje, se pravi negacija človeške eksistence, z eno besedo truplo. To truplo je bilo predstavljeno najprej od »zunaj«, tako v demonskih kot božanskih, grozečih kot tudi solze vzbujajočih razsežnostih. Moderna filmska tehnologija pa omogoča, da se na vse bolj in bolj prepričljiv način prikaže notranjost človeškega telesa in seveda tudi trupla, se pravi tkivo, kri, trebuh, črevesa, žile, možgani, srce... Prav zato ni naključje, da je truplo tako privilegirana postavka v filmih osemdesetih let, najbolj izrazito v ameriški kinematografiji in njenih žanrih kot so grozljivka, thriller, t. i. Slasher Film (»film razparanja«)... Seveda je truplo (oziroma telo, ki bo postalo objekt razparanja) kot izgovor, kot posiljena dramaturška sadika, le kot grozljivi kozmetični dodatek povsem brezvreden pripovedni in estetski zastavek.

Če torej film lahko predstavi človeško telo, pa tudi truplo, tako od zunaj kakor tudi od znotraj, pa lahko z vidika predstavitve od znotraj doseže še nekaj in sicer, da zasede celo pogled mrtveca. To gledišče ni le »perverzno«, ampak najbolj očitno govori prav o prevarantski dimenziji filma. Nekaj, kar je povsem **nemogočno**, se pravi izven fizikalno-bioloških zakonitosti, se izkaže za **možno**. Seveda gre za pogled mrtveca, za fiktivni pogled trupla, ki se lahko na izjemno učinkovit način udejani prav v filmski reprezentaciji. Tega trika, ali lepše rečeno, te filmske figure se je poslužil že Carl Th. Dreyer in to v filmu **Vampir** (1931). In kaj imajo skupnega trupla in vampirji z letošnjim canneskim festivalom? Zaustavili se bomo pri »fizični« in »metaforični« razsežnosti te relacije. Z Dreyerjevimi **Vampirjem** se vračamo v filmsko zgodovino, torej v preteklost, kateri so – pa naj gre za videz ali resnico – zapisana trupla določene filmske fikcije. In tej preteklosti so zapisana tudi številna trupla – vsekakor ne v grobem in obskurnem pomenu besede – znamenitih filmskih režiserjev, kar več kot očitno potrjuje, da film ni **mrtev**, ampak da je še kako **živ**. Nekaterim velikanom filmske zgodovine pa se je poklonil tudi letošnji canneski festival. Na takšen ali drugačen način so festivalski programi oziroma filmi priklicali v filmsko prisotnost Fritza Langa, Johna Forda, Michaela Powella, Johna Hustona in Johna Cassavetes. Filmi Karpa Godine **Umetni raj**, Joséja Luisa Guerina **Innisfree**, Alana Parkerja **Dobrodošli v paradiz**, Clinta Eastwooda **Beli lovec**, črno srce in Bena Gazzare **Pod oceanom** so mumificirali lik, podobo ali ime velikih arhitektov novoveških (filmskih) katedral. Igre z letnicami, bolj številkami, je drugo ime za loterijo. Filmska loterija pa vključuje tako srečna naključja kakor tudi usodna hazarderstva, kjer je najvišja postavka življenje, plačilo pa smrt.

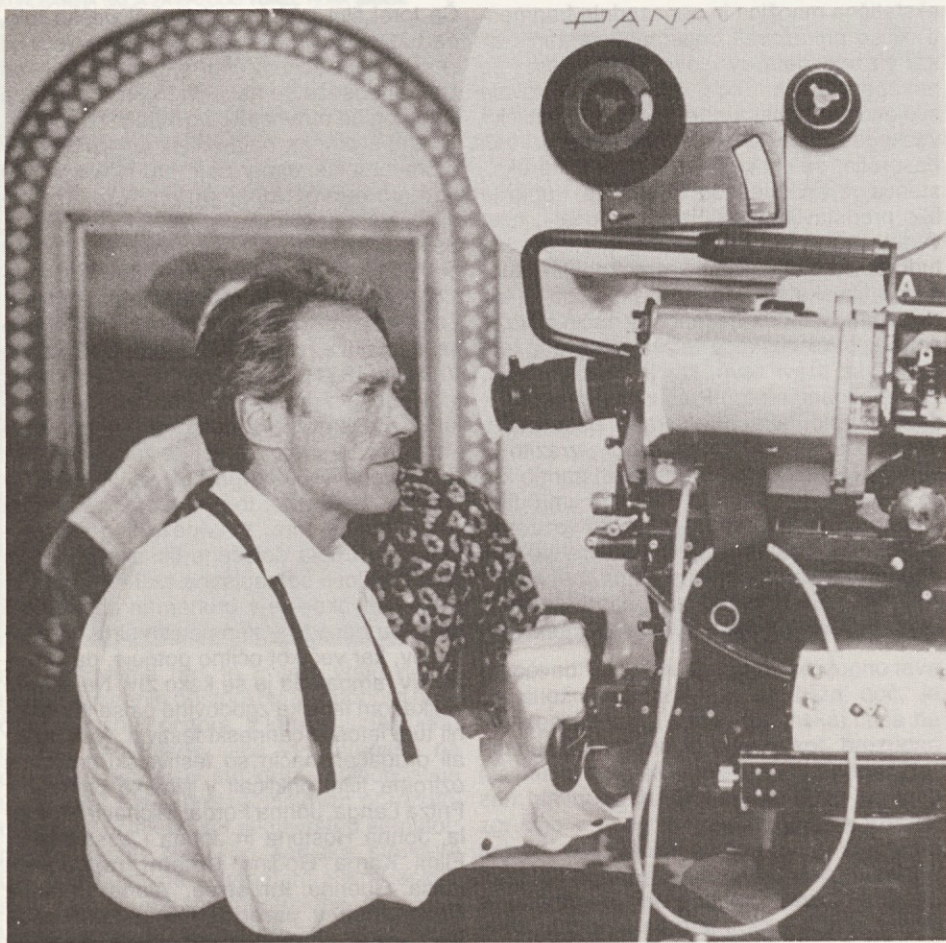


INNISFREE, REŽIJA JOSÉ LUIS GUERINA



DOBRODOŠLI V PARADIŽ, REŽIJA ALAN PARKER

# POGGLED TRUPLA!



BELI LOVEC, ČRNO SRCE. REŽIJA CLINT EASTWOOD



IZGUBLJENA POMLAD, REŽIJA ALAIN MAZARS

**Umetni raj** – Fritz Lang (1890–1990). Hipotetična paralela med filmom Karpa Godine in Langovim življenjem bi lahko bila tudi tale: Fritz Lang se je rodil v pro-filmskem času, Godina pa je posnel film na pro-filmski način. Devetdeseta leta prejšnjega stoletja so bila še vedno v znamenju filmskih igrač, množice naprav, ki so ustvarjale iluzijo gibanja. In če so filmske igrače doprinesle, da se je zgodil ustanovni akt filma kot umetnosti oziroma kulturne industrije, pa so se že kmalu po rojstvu filma vanj naselili zločini, smrti in trupla. Od dvajsetih pa do petdesetih let je v »umetniški« in žanrski film mojstrsko cepil to ikonografijo Fritz Lang. V **Umetnem raju**, ki pripoveduje o Langovi »biografski digresiji«, se pravi o tistem kratkem bivanju bodočega velikana filmske režije pri pionirju slovenskega filma Karolu Grossmannu (v filmu mu je ime Karol Gatnik) v času prve svetovne vojne, pa je smrt več kot razvidno na delu. Film prežema nekakšen »mrliški duh«, svojevrstna nekrofilija, kajti smrt je nevidno v zraku, obkroža fikcijo in zamrzuje pripoved ter nenazadnje je tu kar niz »konkretnih« smrti. Langovo spominjanje na srečanje s Karolom Grossmannom je tako priklicevanje kinematografa v filmsko realnost, kinematografa kot naprave, ki je zmožna sublimirati življenje v dvojnika kot podobo. V **Umetnem raju** pa ta sublimacija oziroma izvirni filmski greh zadobi takšno »demonško« moč, da v filmu smrt kar kosi. Film je tako stilna vaja na račun tistega dispozitiva, ki ga je inavgurirala naprava imenovana kinematograf. Da pa ne bi bil film le niz lepih podob, so avtorji te podobe zaznamovali z »dekadentno-obskurnimi« madeži, ki naj bi na tematski ravni zastopali obsesije Langovega »filmskega pogleda.«

**Innisfree** – John Ford (1895–1973). Če si je kdo od velikanov filma zaslužil rojstno letnico, ki se pokriva z rojstvom filma, je to zagotovo tudi John Ford. No španski dokumentarni film **Innisfree** režiserja Joséja Luisa Guerina ni kakšen filmski portret ali portret filmarja, ampak se – med drugim – ukvarja s »filmografsko« digresijo Johna Forda, ki je leta 1952 v rodni Irski posnel film **Mirni človek** (The Quiet Man), kjer v glavni vlogi igrata znamenita Maureen O'Hara in John Wayne. In če je ta dokumentarec predvsem subtilno predstavljanje dežele, ki še vedno deluje, kakor da je bog pozabil nanjo, pa je to hkrati tudi zasledovanje in zapisovanje spominov, ostankov in odtisov, ki jih je na Irskem zapustilo snemanje Fordovega filma **Mirni človek**. Za »domorodce« tako Ford ni le relikvija, ki jo je mumificirala filmska zgodovina, ampak mitološko bitje, ki si je večno življenje, vsaj za irski zgodovinski spomin, oskrbela s pomočjo magične moči filma. Film je svojevrstno potovanje skozi čas, saj aktualno filmsko beleženje irske realnosti neprestano priklicuje podobe iz Fordove fikcije.

**Dobrodošli v paradiz** (Come See The Paradise). To, da se je nedavno premienuli britanski režiser Michael Powell rodil prav

leta 1905, ki pomeni začetek slovenskega filma, je gotovo povsem zanemarljiva časovna vzporednica. Toda, da je Alan Parker svoj zadnji film **Dobrodošli v paradiz** posvetil Michaelu Powellu je tako znak spoštovanja kakor tudi (vsaj deloma) stilno-tematskega prekrivanja (pa čeprav gre bolj za naključje kot zavestno dejanje), saj je Michael Powell v tandemu z Emericom Pressburgerjem snemal tudi vojne filme in izjemno pozornost posvečal vprašanju barve. In čeprav se v Parkerjevem filmu vojna dogaja bolj ali manj v zaledju, v Ameriki in življenja ne padajo kot domine, pa smrtna grožnja in tudi smrt posegata v pripoved. Kako tudi ne, ko gre za zgodbo o ljubezni med Američanom in Japonko iz tradicionalne družine v času druge svetovne vojne, ko so bili v Ameriki živeči Japonci odpeljani v posebna taborišča. Ta dolga in mestoma tudi razvlečen film s skoraj obveznim srečnim koncem pa ima prav zaradi melodramskega obrazca, prešitega z napetimi in tragičnimi situacijami, ki jih narekujejo socialne in nacionalne oziroma rasne pregrade in razlike, dovolj emocionalnega naboja, kar preperečuje, da ta široko zastavljen spektakel ne zapade v kakšno poceni igrarijo. Film sicer ima kritična mesta, toda ni se dal ujeti na sentimentalne in ideološke limanice.

**Beli lovec, črno srce** (White Hunter, Black Heart) – John Huston (1906–1989). Seveda to ni film, ki bi ga režiral John Huston, ampak je to film, v katerem je upodobljen John Huston v času priprav na snemanje filma **Afriška kraljica** (The African Queen, 1952). Johna Hustona igra Clint Eastwood, ki je film tudi režiral. Zdi se, kakor da je še le realna smrt režiserja omogočila, da se njegova podoba naselila v filmski fikciji. In ker je ta podoba bila že predstavljena v literaturi, potem najbrž drži, da za film kot podobnika življenja velja nekakšno nepisano pravilo, da še le smrt velikih tudi filmskih legend odpira vrata njihovim celulooidnim dvojnikom. In zakaj je bil John Huston legenda že za časa svojega življenja? Bil je legenda tako zaradi filmskega opisa kakor tudi zaradi svojega »modusa vivedni«. Formiral se je namreč v tisti šoli filmske režije, kjer je najpomembnejši predmet na učnem seznamu zasedala avantura. Številni režiserji klasičnega hollywoodskega filma so bili tudi vojaki, piloti, strastni lovci, itn. John Huston je živel več kot avanturistično življenje, vendar ne v imenu kakšnega snobstva, spleena in eksotike. Pravijo, da je bil v njem svojevrsten »hudič«, neka iracionalna želja po izzivanju smrti, fatalizem, kjer mu je še le življenjska nevarnost potrjevala, da zares obstaja. Takšen je tudi spopad Johna Hustona kot lovca na slone v filmu **Beli lovec, črno srce**. Eastwoodov film tako »obnavlja«  
Hustonov credo in tudi credo marsikaterega drugega hollywoodskega režiserja, ki ga morda lahko prevedemo v naslednje besede: preden izrečeš sintagmo »tišina, snemamo«, ki je drugo ime za »blaženost večnega miru«  
in »reinkarnacijo«, moraš smrti pogledati v oči, pa

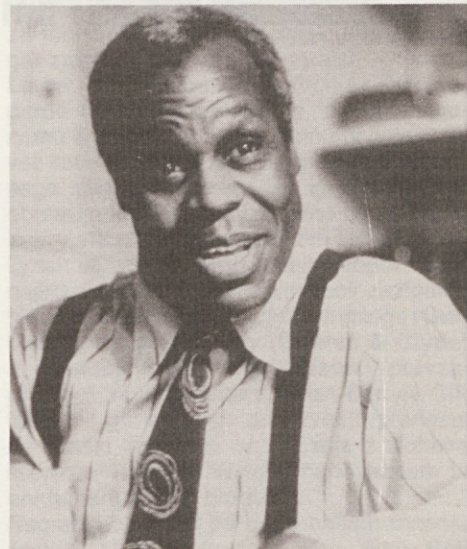
čeprav bo ta nekoč imela prav tvoje oči. Režiser si, dokler smrt nima tvojih oči in ko jih nima, je treba takšen ogled velikokrat plačati z življenjem drugih. Poenostavljeno, takšna je pravzaprav »morala«  
filma **Beli lovec, črno srce**, filma, kjer je Clint Eastwood zgleden pendant Johnu Hustonu, in filma, ki v režijskem pogledu izpopolnjuje zahteve klasičnega hollywoodskega filma.

**Pod oceanom** (Beyond the Ocean) – John Cassavetes (1929–1989). Igralci Peter Falk, Gena Rowlands in Ben Gazzara so bili prav gotovo najtesnejši sodelavci ameriškega igralca in režiserja grškega rodu Johna Cassavetesa. Ben Gazzara se je letos predstavil na Cannesem festivalu tudi kot režiser in sicer s filmom **Pod oceanom**, ki ga je posvetil svojemu prijatelju Johnu Cassavetesu. Vendar pa film nima le v končni špici zapisano »dedicated to John Cassavetes«, ampak se skuša stilno in ikonografsko približati prijateljevemu filmskemu »touchu«  
in obsesijam. Film še zdaleč ni kakšna mojstrovina in prav gotovo je tudi sam Ben Gazzara vedel, da so Cassavetesovi filmi **Sence, Obrazi, Ženska pod vplivom in Gloria** (če naštejemo samo nekatere) nepopovljivi. Če v filmu **Po oceanom** odkrijemo za Cassavetesa tako značilne montažne prehode, neobičajno kadriranje in nenavadne zasuke in gibanje kamere ter če v filmu odkrijemo za Cassavetesa značilne teme kot so osamljenost, strah pred urbanostjo in emocionalna frustriranost, pa je vse to še vedno samo indeks Cassavetesovih filmskih izzivov. Omenjeni register namreč ne preči tista interpelacija, ki je nekaj običajnega in navadnega predelala v vprašljivo, dvoumno in napeto. Pet omenjenih filmov so tako filmi, ki jih je zagotovila kar sama zgodovina filma. In ker igrajo v njih izbrano vlogo režiserji, ki jih ni več, je jasno, da so njihove figure zrežirali drugi in sicer tako, da so jih poimensko poklicali oziroma jim v špico filma napisali posvetilo ali pa da so jih reinkarnirali v obliki podobnikov. Absurdno in bebasto bi najbrž bilo v navedenih primerih in tudi nasploh, če bi se kdo od režiserjev poigral z na začetku opisano figuro iz filma Carla Th. Dreyerja, še posebej v kakšni dobesedni inačici. Pa vendar se zdi, da avtorji teh petih celovečernih filmov skušajo eksponirati »pogled«  
velikanov filmske režije, pa čeprav še na tako metaforični ravni. Gre torej za trupla, ki so nevidna ali pa oživljena, vendar pa v obeh primerih nosilci pogleda, ki se kaže tako v obliki realnih odtisov (podobe iz filma **Mirni človek**, filmski citati iz Langovih filmov v **Umetnem raj**) kakor tudi v obliki fiktivnih vpisov, včasih celo prevzetih že iz druge fikcije (**Beli lovec, črno srce**). Če pa so filmi Karpa Godine, Joséja Luisa Guerina, Alana Parkerja, Clint Eastwooda in Bena Gazzare stigmatizirani s »pogledi trupel«  
pa to vsekakor še ne pomeni, da »pogledi«  
avtorjev teh filmov nimajo lastne identitete. Sicer sedaj bolj, sedaj manj artikulirane, izvirne in avtonomne.

Doslej smo se v specifični perspektivi sreče-



UHO, REŽIJA KAREL KACHYNA



SPATI Z JEZO, REŽIJA CHARLES BURNETT

vali s filmi, ki odpirajo vprašanje »pogleda« in to pogleda izbranega filmskega trupla, se pravi režiserja. Vendar pa filmi, ki se ukvarjajo s »pogledom trupla«, pa čeprav še tako na metaforični ravni, vsekakor ne predstavljajo kakšno temeljno razločevalno potezo letošnjega canneskega festivala. Prav tako pa tudi filmi, ki kadrirajo »trupla za pogled«, ne predstavljajo kakšne canneske specifičnosti. Morda velja le, da so filmi, ki so v svoje dispozicije vračunali trupla, najboljši del letošnjega festivala. Kajti, če so se v zadnjem času trupla tako priljubila filmu, potem je razumljivo, da tovrstni filmi mrgolijo na vsakem festivalu. Če pretiramo, seveda.

Kakšna vloga in mesto sta odmerjena truplom v filmih **Otrpni, umri in oživi** (režija Vitalij Kanevski), **Odbijajoča koža** (režija Philip Ridley) in **Taksi blues** (režija Pavel Lungin) je odlično predstavil Zdenko Vrdolivec (glej njegov canneski zapis v pričujoči številki). Filmu Pavla Lungina **Taksi blues** pa je podoben francoski film **Izgubljena pomlad** (Printemps perdu) režiserja Alaina Mazarsa. Podobna sta si že po tem, ker oba predstavljata dve totalitarni, realistični realnosti, **Taksi blues** sovjetsko danes, film **Izgubljena pomlad** pa tisto grozljivo in mučno kitajsko realnost, ki jo je narekovala kulturna revolucija. In v obeh primerih je oblast oziroma vladajoča ideologija dehumanizirala človeško bitje, tako da ga je razstavila na telo in dušo. Telesu je z revolucionarno akcijo pripisala le razsežnost stroja, dušo pa je prepoznala v svoji vzvišeni in idealizirani oblastniški retoriki, ki jo je potem za vsako ceno skušala mehanično cepiti na množico človeških kreatur. Toda oba filma dokazujeta, da se je omenjena totalitarna dekonstrukcija človeka izkazala za neuspešno. Kajti preganjana ali izgnana »umetniška duša«, pa čeprav je pripeta na telo, ki je pravzaprav že truplo, vztraja v svoji vokaciji in se zoperstavlja oblasti kot velikemu inženirju duš. In če ta neuspeli in spodleteli državni subjekt zastopa v filmu **Taksi blues** moška dvojica, sestavljena iz enodimenzionalnega proletarca-robot in »poduhovljenega« in »odštekanega« jazzista, potem je ta anti-državni subjekt v filmu **Izgubljena pomlad** pevec kitajske opere, ki je bil v času kitajske kulturne revolucije zaprt in pregnan v skoraj puščavsko in odljudno deželo. V obeh filmih je tako glas, glasba in nenazadnje zvok metafora za tisto sublimno razsežnost človeške kreativnosti, ki je še tako nasilna represija ne more blokirati. Če pa je v filmu **Taksi blues** prvič realistično predstavljeno moskovsko podzemlje, potem pa je **Izgubljena pomlad** najverjetneje zadnji film (vsaj za nekaj časa), ki kitajsko realnost predstavlja brez ideoloških slepil. Po kratki pomladi »kitajskega realističnega filma« na čelu s Chen-Kaigejem, tako pravi tudi režiser Alain Mazars, bo (in že je) na Kitajskem trdnjama.

Po pomladi je bila na Češkoslovaškem trdnjama zima dobri dve desetletji (upajmo, da podobna usoda ne čaka Kitajske). In med filmi, ki so jih češkoslovaške oblasti takoj po nastanku postavile v bunker, je tudi film Karela Kachyne **Uho** (Ucho). Film nosi letnico 1969, letos pa je bil prvič predstavljen mednarodni publiki na canneskem festivalu. Gre torej za film, filmsko telo, ki bi – v kolikor se ne bi dogodili znameniti demokratični procesi v vzhodni Evropi – strohnelo v grobnici neznanega filmskega vojaka oziroma doživela bi ga usoda trupla, ki jo je narekovala zločinska politika. Če odmislimo, da je to črno-bel film in da je nastal leta

1969, potem je to vsekakor film, ki ga ne omreža kakšna petina, pa naj gre za filmsko, se pravi za prijeme in postopke, ki so bili značilni za t. i. evropske nove vale, ali pa za politično patino, se pravi za tisto »radikalnost«, ki jo je omogočala »odjuga« v vzhodnih režimih v šestdesetih letih. Razvidno je, da film pripada češkoslovaškemu novemu valu, vendar pa ga ne bremenijo kakšne formalistične figure. In film je tudi izrazito družbeno-kritičen, vendar pa njegova kritika represivnega aparata države še zdaleč ni le aktualistična, torej le za sprotno rabo. V totalitarnem sistemu, kjer vlada enoumje in ortodoksna ideološka disciplina, je sicer vsakdo sumljiv, še posebej pa tisti pri vrhu državnega aparata. Sistem pa se najbolj zavaruje tako, da na vsa kočljiva in izpostavljena mesta postavi prisluškovalne naprave. Takšna »ušesa« neke noči odkrijeta tudi Ludvik in Ana, mož in žena, on ministrski uslužbenec, ona pa gospodinja. Kaj pa lahko sledi takšnemu odkritju? Le dolga noč strahov, napetosti in dvomov, kjer se tragične situacije prepletajo z grotesknimi pripetljaji. Prav ta tragično-karnevalsko-groteskna razsežnost filma pa je tisto zagotovilo, ki daje filmu trajnejšo vrednost.

Dva »črnska« filma, dve črnski komediji ali kar dve »črni« komediji. Vsekakor dva filma črnskih filmskih ustvarjalcev, ki pa sta nastala v dveh oddaljenih in različnih državah, predvsem pa znotraj dveh različnih kulturno-antropoloških zarisov. **Tilai** (Zakon) je film režiserja Idrisse Ouedraogo, ki zastopa afriško državo Burkina Faso, **Spati z jezo** (To Sleep with Anger) pa je ameriški film, ki ga je zreziral Charles Burnett in so ga posneli v predmestju Los Angelesa. Ta dva filma, razen barve rase, pa družijo le obračun na simbolni ravni, obračun s patriarhalnim redom, kjer je očetova beseda edini zastopnik zakona. Vse to sicer nima dimenzij kakšne grške tragedije, saj je pripovedna mreža sestavljena prej iz melodramskih in komičnih nastavkov (ki v primeru filma **Tilai** za evropskega gledalca takšno dimenzijo velikokrat pridobijo tudi povsem nehote). V filmu **Tilai** oče za sinovo neposlušnost zahteva smrt, ki pa je brat nad bratom ne izvrši, jo le inscenira in bratu dovoli, da pobegne. Kršitev zakona oziroma očetove besede tako ni plačana s smrtjo kot to zahteva patriarhalna tradicija, ampak je ta naddoločba prekršena. Toda »harmonični red«, ki se ponovno vzpostavi na koncu filma, pa ni posledica kakšnega humanističnega načela odpuščanja, marveč prej videz, ki mu že grozijo »večna pravila«. Film **Spati z jezo** pa se dogaja v predmestju Los Angelesa tudi zato, da je režiserju predmestje poslužilo tudi za metaforo, ki sooča črnsko patriarhalno tradicijo iz ameriškega juga z novimi oblikami življenja, ki jih tudi črncem narekuje velemesto. Vse še nekako gre, dokler daljni sorodnik Harry ne obišče kolikor toliko v urbano sredino integrirane črnske družine. In ta ostareli mož kar porušeno zavrti čas nazaj, najprej v imenu nostalgije zagledanosti, ki pa se vse bolj



DIVJE PRI SRCU, REŽIJA DAVID LYNCH

CANNES  
'90

FESTIVALI

VZHOD  
—  
ZAHOD

spreminja v fantomsko preteklost. Ta demon pa postopoma prične tudi delovati, tako da vnaša prepire, inicira pretepe in vzpodbuja celo kiminalna in zločinska dejanja. S sestopom z nostalgичnega piedestala se patriarhalna tradicija izkaže za nevarno in morilsko. In da ne bi nastopili zločini, mora nastopiti smrt. Harry nenadoma umre, toda njegovo truplo povzroča številne težave, pa čeprav so to za gledalca kar domiselne komične situacije. Tako še »truplo« patriarhalne tradicije ne preneha s sevanjem demonske moči, pa čeprav je to telo doletela povsem naravna smrt.

Trupla za pogled, telesa, ki jim grozi, da bodo postala trupla in telesa, ki so živa trupla. V filmih **Otrpni, umri in oživi, Taksi blues, Odbijajoča koža, Izgubljena pomlad, Uho, Tilaš in Spati z jezo** so drobci, včasih pa tudi kosi tega dispozitiva. Vendar pa v teh filmih gre še vedno za trupla ali telesa, ki se jih je dotaknila le filmska tehnika, ne pa tehnologija, ki bi razkosala ali pa vdrla v artificalne dvojnike človeka (vsekakor ne v kakšnem negativnem pomenu besede). V uradnih canneskih programih tudi težko najdemo kakšen vzorčen primer t. i. Slasher Filma (»filma razparanja«), se pravi podžanra grozljivke. Grozljivka pa je ob melodrami in komediji eden izmed žanrskih obrazcev, ki ga je z »montažo atrakcij« vsadil v telo filma **Divje pri srcu** (Wild at Heart) David Lynch. Tovrstne operacije se je Lynch poslužil že v filmu **Modri žamet** in tudi že v **Modri žamet** je vpeljal veliki plan, ki razmaja voluminoznost filmskega prizora in šokira gledalca v dvorani. Če pa so bili detajli v **Modrem žametu** motivirani v mizanscenskem dogajanju, če so bili torej veliki plani ekstatični in ekscentrični pogledi, toda še kolikor toliko vpeti v logiko vzroka in posledice, pa je izbrani veliki plan v filmu **Divje pri srcu** (prežig vžigalice in njena svetlobna in zvočna eksplozija) v drugačni funkciji. Ta kader ni več v nobeni povezavi s filmsko transparentnostjo, je povsem samostojen element, ki na formalni ravni nikakor ne ruši filmske celote, saj je njeno strukturno pravilo, pravilo, ki ga je narekovala karnevalska naravnost filma. V filmu tako gre za karneval žanrskih obrazcev in za karneval seksualno-zločinskih strasti, v ta primež kot grozljivo kalvarijo pa je ujeta ljubezensko čustvo, ki pa — Lynch ne bi bil Lynch — še zdaleč ni platonsko. Če je torej na delu karneval, potem seveda gre za ironiziranje oziroma distanciranje od določenih na prvi pogled »vsezavezujočih« pravil. Najbolj radikalna je v tem pogledu prav funkcija omenjenega velikega plana, ki bi ga vsaka pravovernna filmska gramatika prepoznala kot tujek, še posebej ker gre za vnašanje velikega plana v prostor izjemno širokega ekrana. In če pretiramo, potem Lynchev film postavlja v oklepaj določene oblike klasične filmske estetike, ruši torej filmske tabuje in na metaforični ravni filmska telesa spreminja v trupla.

SILVAN FURLAN

Že prejšnja leta je bil canneski marché v zatonu, letos pa se je skoraj popolnoma sesul. Menimo, da je k vsem žalostnim vzrokom tega propada (nasilna konkurenca filmskega sejma na festivalu v Los Angelesu, vse večje združevanje in sodelovanje filmske in televizijske produkcije) še največ pripomoglo popolno odprtje vzhodnoevropskih meja in njihovega tržišča. Srečanja na nevtralnem terenu niso več potrebna, prav nasprotno, dosti bolje je, če se napotijo v bivše socialistične države in se kar na mestu samem dogovorite o poslu, izmenjavah, koprodukcijah.

Skoraj vse festivalske sekcije so bile preplavljene s filmi z Vzhoda. Želei bi poudariti, da so bili poleg tako imenovanih »odmrznjenih« filmov (ki zaradi stalinistične cenzure niso smeli biti predvajani deset, celo dvajset let), na festivalu prikazani tudi antikongformistični filmi.

Toda zelo težko bo izredno polemičen in preroški film UHO, češkega avtorja Karla Kachyna, ki je bil prepovedan leta 1969, ali pa film poljskega režiserja Ryszarda Bugajskega ZASLIŠEVANJE, ki izven kot pamflet proti nasilju in je bil prepovedan leta 1982, primerjati s poštenimi poskusi Pavla Lungina, da s filmom **Taxi blues**, ustvari »komedijo na moskovski način« ali pa celo s filmom **Kako so v Sočiju temne noči**, režiserja Vasilija Pičula.

Prvemu so ploskali predvsem zahvaljujoč reklamni akciji, ki jo je vodil spreten francoski producent Marin Karmitz in je vanjo vložil tudi svoj denar; drugi film, ki je bil posnet v koprodukciji z Italijanko Silvio d'Amico, pa je vse tiste, ki so pričakovali erotično jedkost **Male Vere** (predzadnjega Pičulovega filma, ki je dosegel mega uspeh), po nepotrebnem razočaral.

Obenem pa se nekako ne moremo znebiti občutka, da so številni filmi z Vzhoda, med njimi tudi poljski **Zadnji trajekt** Waldemarja Krzysteka, srbski **Čas čudežev** Gorana Paskaljevića, ukrajinski **Labodje jezero-Zona** Yurija Illienka, **Korczak** veterana Wajde in še mnogi drugi, zasnovani tako, da bi lahko prodrli na zahodna tržišča (polni so vohunskih akcij, nabiti s primitivno ideologijo, posnemajo Tarkovskega na svoj način).

Nasprotno pa bi želeli med tistimi, ki niso uporabili zahodnjakega koncepta in bodo tudi zato na Zahodu težko našli gledalce, še posebej omeniti sovjetskega režiserja Vitalija Kanevskega in njegov film **Otrpni, umri in oživi**. Režiser, ki ga je v Leningradu odkril Alan Parker, je želel s tem filmom podati surrealistično sliko nekega žalostnega otroštva v taborišču. Za svoj prvenec je prejel nagrado »Zlata kamera«.

Drugi je Bolgar Georgij Djulgerov, ki je v svojem filmu **Tabor** še bolj neusmiljeno analiziral in prikazal življenje v nekem poletnem šolskem vzgojnem taboru, vendar z elegijsko milino.

In na koncu je tu še film **Umetni raj**, slovenskega režiserja Karpa Godine. Film je slikovno bogato obujanje spomina na del mladosti Fritza Langa, in se odvija med sanjami in mitom.

Francija in Italija sta bili po številu prikazanih filmov takoj za vzhodnoevropskimi državami. Ob pogledu para-televizijskih filmov Taviani, Monice Vitti in Michela Placida, Bena Gazzare (ki pa je kot igralec v filmu **Za oceanom** rešil svoj režijski debut), Gianija Ammelia, Axela Cortija in Giuseppeja Tornatora (ki nam je v filmu **Vsi se dobro počutijo** ponudil neprebavljiv »zmazek«, moralistično začinjjen z »modrostjo starejših«), smo doživeli številna razočaranja. Med mladimi francoskimi režiserji, pristaši konformizma, ki so bili predstavljeni v sekciji »Perspektive«, ni izstopal prav nihče, čeprav so si sposodili tudi dva ruska režiserja in to Georgija Danelija in Aleksandra Abadakijana.

Ne Godard, ki se v filmu **Novi val** nenehno ponavlja, niti Raymond Depardon, še manj pa Jean-Paul Rappeneau niso imeli bog ve kaj pokazati.

Tako moramo povedati, da nagrada Gérard Depardieu za njegovo izjemno interpretacijo Cyranoja, kot tudi nagrada, ki jo je francoska tehnična komisija podelila resnično zrnati in grdi fotografiji Pierra Lhoma v istem filmu, smrdita od zadovoljnega šovinizma.

Sami bi »Zlato palmo« podelili filmu Bertrandu Tavernierja **Daddy nostalgije** saj gre za mojstrski komorni družinski film, ki nam ga zaigrajo trije izjemni igralci — Odette Laure (mati), Jane Birkin (hči) in Dirk Bogarde (oče). Razumljivo je, da bi enkratnemu Bogardu, ki se na platnu ni pojavil že več kot deset let, dodelili nagrado za najboljšega igralca. Za najboljšo igralko bi brez obotavljanja razglasili izzivalno Lauro Dern, ki je v vrtoglavem in sanjskem filmu Davida Lyncha **Divje pri srcu** (doslej njegov daleč najboljši film) posebej najbolj zažigalno blondinko od časov Peggy Cummings (**Gun Crazy**), Faye Dunaway (**Bonnie & Clyde**) in Tuesday Weld (**Pretty poison** — pravzaprav gre za dolgočasen roman Barryja Gifforda, ki ga je Lynch zelo zvesto prenesel na filmski trak in ki se pričena z zlobnim stavkom Tuesday Weld o nepozabnem in enkratnem črnem dragulju).

Nagrado za režijo pa bi po našem mnenju zaslužil Clint Eastwood, ki v filmu **Beli lovec, Črno srce** odlično posebej ne le življenjsko moč velikana Johna Hustona, ampak tudi na tisoče osebnih nesreč, ki jih je na 367 straneh romana z enakim naslovom napisal scenarist Peter Viertel tistega dnevnega leta 1953.

LORENZO CODELLI

PREVOD: NUŠA PODOBNIK

# FILMOFILSKI ŽUR

**XXVI Mostra internazionale del nuovo cinema** oz. 26. mednarodni festival novega filma je dokaz, da filmski festival v Pesaru ima profil, obraz, stil, zgodovino, svoj prostor na zemljevidu mednarodnih filmskih festivalov in kar je najpomembnejše, ima prihodnost. Še lani, ob jubilejnem festivalu, se je zdelo, da ima pesarski festival predvsem preteklost – bil je namreč zastavljen kot pogled nazaj, kot iskanje točke prešitja med šestdesetimi in osemdesetimi, kot vrnitev v preteklost, kot avtoetimologija. Letos ni bilo jubileja, ni bilo nobene izjemne lege, ampak »vsakdanji« festival, takšen, kakršen si je v preteklih letih pridobil izjemen sloves med ljubitelji filma. Ne grandmanska parada, v kateri se gnetejo ustvarjalci, trgovci, žurnalisti, pa še morda navadni smrtniki, ampak skoraj kontemplativno srečanje s filmom, z njegovimi slepimi pegami. Pesarski filmski festival je namreč festival, ki priča o obstoju svetovnega filma, brez Goetheja, brez velikih izjav, ampak kontinuirano, pogobljeno, premišljeno. Ko se vračaš s takšnega festivala, filma ne moreš več razrezati s hladnokrvno kretljivo na »ameriški žanrski« in »evropski avtorski« film. Ostanek je vse prevelik. Novi festivalski direktor **Adriano Aprà** je skratka zastavil festivalski program v tisti smeri, s katero si je festival v preteklih letih pod vodstvom **Lina Micchichèja** zagotovil izjemen sloves. Pesaro je (bil) tisti festival, na katerem je (bilo) možno videti in spoznati sicer povsem neznanne, prezrte, »potlačene« kinematografije. V letošnji jubilejni zastavitvi je Pesaro predstavil tako ekskluziven program kot je zgodnji angleški film, iransko, irsko in južnoameriško kinematografijo, poleg njih pa še izbor iz filmov, ki so nastali po scenarijih tandema Age in Scarpelli. **Agenore Incrocci** in **Furio Scarpelli** sta napisala več kot osemdeset scenarijev za italijanske komedije, vendar je njun program vsaj za podpisane ostal slepa pega, ker je potekal vzporedno z ostalimi programi.

## Zgodnji angleški nemi film

Nemi (oziroma nesliš(a)ni) film v zadnjih letih znova pridobiva na veljavi, ne navsezadnje zaradi festivala v Pordenonu. Ta festival je eden redkih toposov, kjer nemi film obstaja na sploh in ne zgolj kot spisek velikih filmov iz nemega obdobja. Reafirmacija nemega filma namreč poteka kot »vnovično« odkrivanje velikih nemih filmov, velikih avtorjev, ne pa kot branje »celote«. Zato je gesta pesarskega festivala toliko bolj produktivna; zagrabil je namreč zgodnji angleški film iz obdobja 1896–1914. Tak »izbor«, ki ni bil izbor, ampak odločitev za diahronijo, je omogočil vpogled v samo »predzgodovino« angleškega nemega filma. Torej v tisto obdobje, ki še ni dalo nekih velikih filmov, je pa uvod, celo predpogoj za današnji film, ki sploh ni nekaj samoumevnega. Tako je znano, da je Griffith »oče montaže«; manj opazno pa je, zakaj je montaža sploh vzniknila. To pa je zgodba, ki jo pripovedujejo zgodnji angleški (in verjetno ne samo ti) nemi filmi. Festival je

organiziral oziroma strukturiral ta program po posameznih produkcijah (Bamforth, Georgey A. Smithy, Williamson Cinematograph Company, Hepworth Manufacturing Company, Paul's Animatograph Works, Cricks in Sharp, Cricks in Martin, Clarendon, British and Colonial, in angleški Gaumonty). Tako strukturiran program je sicer predstavil posamezne produkcije, hkrati pa je zameglil samo linijo razvoja, »gibanje« iz praprazgodovine lanterne magice v Zgodovino nemega filma. Takšna »zameglitev« pa je pravzaprav edini možni uredniški koncept – za celo vrsto teh filmov je datum nastanka sporen, hipotetičen. Kriterij produkcije je bolj zanesljiv, vendar ne popolnoma. Naj zgodbo o tej (razparcelirani) prazgodovini izlušči po posamezni filmčki.

Prvi filmarji so se nečesa zelo zavedali. Rob filmskega kadra je bil tudi rob sveta, zunaj njega »ni« obstajala zunanost filmskega polja. Statičnost filmske kamere je tako narekovala samo organizacijo priprave. V filmčku **Boys' Cricket Match and Fight** (ok. 1900) so vsi protagonisti kljub dinamičnemu motivu skoncentrirani v kadru. Še bolj pomenljiv pa je napor enega izmed pretepačev, ki pazi, da ostaja v kadru in celo s pogledom proti režiserju išče potrditev. Fiksna kamera, neeksistentnost zunanjega polja in psevdomontaža so razlogi, da je prisotnost kamere, njena prezenca še toliko bolj očitna. Kamera je tista, ki proizvaja film, kamera je tista, ki totalizira prostor in gospodar nad profilmiskimi dogodki. Ni metonimija, ampak metafora režiserja. In tega so se zavedali vsi. Tako je nastalo kar nekaj filmov, v katerih so protagonisti »dobesedno« požrli filmsko kamero. Najdlje je šel ustvarjalec filmčka **The Big Swallow** (1900), ki požrtja kamere ni kamufliral s filmsko zgodbico, ampak je filmski protagonist zbežal v edino možno smer – proti kameri. Ta edini možni ubeg iz filmskega kadra je bil kot motiv često eksploatiran, tudi s komično, morda jo malce konservativno ostjo. Proti kameri so namreč često drveli oldtimerji, ki so potem, ko so podrli nedolžnega pešca, odbrzeli mimo kamere v **predkader**, oziroma še bolje, v **predpolje**, v najbolj udarnih variantah pa bi seveda podrl še kamero. Prav to gibanje na liniji globina polja-predpolje pa je reševalo sicer v tistih letih neresljiv problem. Montaža še ni bila prepovedana, ker preprosto ni mogla biti. V letih odsotnosti montaže je gibanje znotraj – filmskih elementov proizvajalo montažne učinke! Kako je avtor filmčka **The Race for a Kiss** (1904) prikazal tekmo za poljub, tekmo med jezdecem in šoferjem? Vprašanje je zgolj retorično. Avtor je s statično kamero snemal zmeraj znova jezdeca oziroma avtomobilista, ko sta drvela mimo njega. Minimalna montaža je zagotovila maksimalni učinek. Razrez tekmovalcev bi zagotavljal odlog, prikrievanje, iz tega rastočo napetost. V očeh pragledalcev bi lahko pomenil celo goljufijo, manipulacijo, recepcijske zagate. Filmski volumen pa ni nastajal diskontinuirano, ampak oprezno. Namesto šokantnega vlaka dozirana napetost ob vite-

škem tekmovalju oziroma ob točki prešitja iz preteklega v naše stoletje. Začetek filmskega ritma torej ni niti v montaži, niti v gibanju čez rob filmskega polja, niti v zasuku filmske kamere, ampak v gibanju po osi globina-predpolje. Kar je seveda pomembno, je dejstvo, da se niso gibali samo profilmiski elementi, ampak tudi sama kamera, katero je snemalec/avtor lociral na prevozno sredstvo (avto, zlasti pa vlak, tako v filmčku **View from an Engine Front**, 1899). Pričujoča kratka zgodba o zgodnjem britanskem filmu marsikaj izpušča (tako kot praviloma kratke zgodbe), zlasti koščke družbenega, ki so često legitimirali nastanek posameznih filmčkov (o kraljevskih paradah, proizvodnem procesu itd.). Pomembnejša je pač filмова usoda, zavest, da film ni nastal ex nihilo. In da so se prvi ustvarjalci zavedali medijskih meja. In jih učinkovito premagovali...

## Južnoameriški film

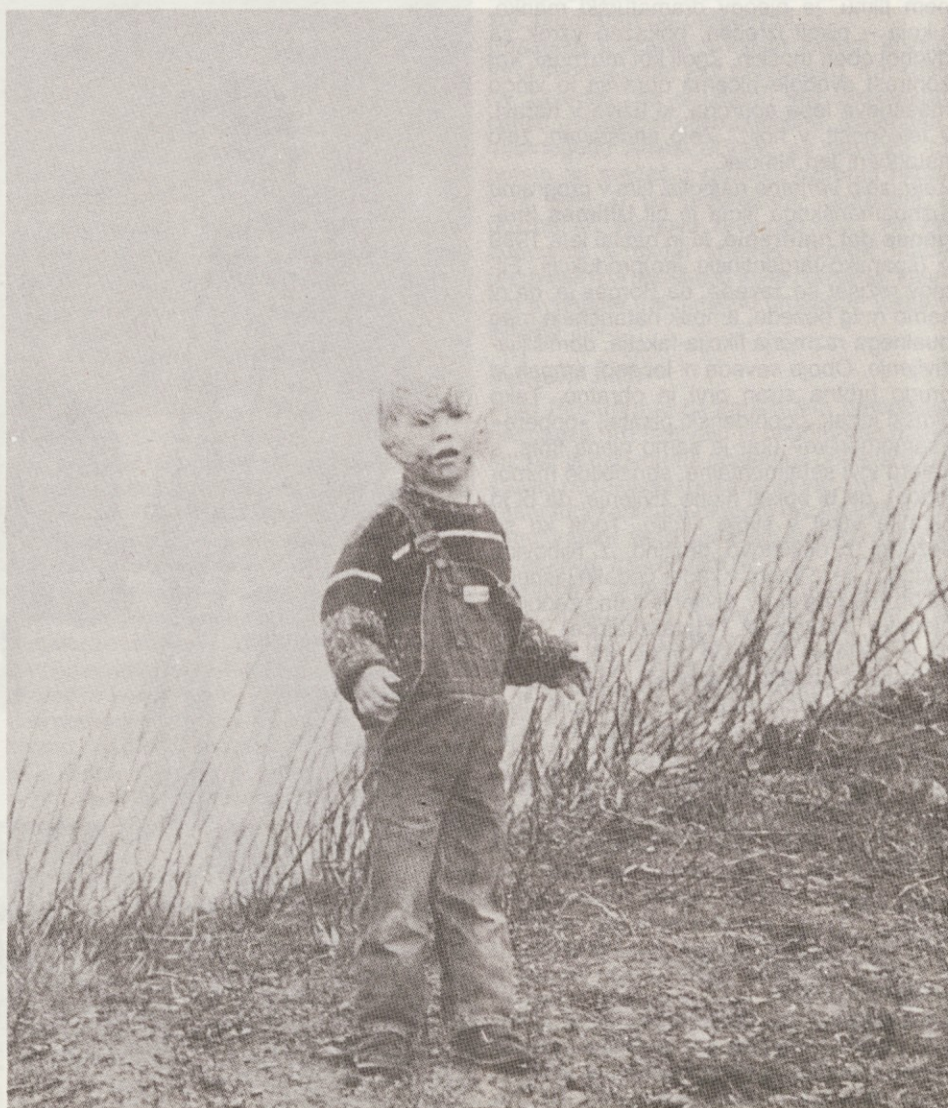
Program južnoameriškega filma ni predstavljal nacionalne kinematografije, niti izbrana zgodovinskega obdobja, ampak skoraj geografski seštevek. Pesarski program je namreč nazorno pokazal, kako ne obstaja južnoameriški film nasploh, ampak kako je južnoameriška kinematografija znotraj sebe razdeljena (zlasti seveda po nacionalnih kriterijih): Južna Amerika tako lepo obstane kot politična metafora, neprimerno težje pa kot filmski, čeprav zgolj žurnalističen, pojem. Diapazon predstavljenih filmov je segal vse od dokumentarcev, skoraj agitk, do izjemno zanimivih avtorskih filmov, v katerih so se učinkovito prepletale velike teme in stilno raznovrstne artikulacije, drsenja in prehajanja onkraj fantastike, groteske, kar je seveda neubranljivo spominjalo na bisere južnoameriške književnosti! Da dokumentarci samo ne beležijo časa, ampak često ostanejo njegovi ujetniki, je skušil avtor dokumentarnega filma **Doble cara**, njegov scenarist, snemalec, režiser in montažer Paolo Martin, eden izmed ustanoviteljev revolucionarnega Radio Venceremos. V salvadorsko-ameriški koprodukciji posneti film išče in pokaže nekaj vzrokov za državljansko vojno. Bolj uspešen se zdi brazilski dokumentarec **Que mom te ver viva** (1989) režiserke Lucie Múrat. Film je južno-ameriški **Soah!** Rekonstruirala državni teror brazilске hunte, ki je v šestdesetih vrgla demokratično izvoljeno oblast, na študentski upor pa je odgovorila s fašistoidnimi metodami. Film ne lovi neke zveličavne resnice, niti ne poskuša ujeti obeh strani, ampak je hote, zavestno, odločno pristranski, na strani žrtev. Vprašanje, ki se zmeraj znova ponavlja, vznika z obsesionalno voljo ni (pričakovano) »kako preživeti? Kako je sploh bilo mogoče preživeti trpljenje...?«, ampak »kako preživeti kot žrtev, kako živeti kot žrtev terorja med tim. normalnimi ljudmi, ki so tako v šestdesetih kot tudi kasneje čez vse cenili in prisegali na lasten mir, varnost, potuhnenost v lastno hišo, hiško...?« V takšnem svetu komformistov, povprečnikov je vsaka žrtev huntinega terorja zoprn, mo-

KO ODLOŽENA »LOSERJA« VZTRAJATA... **EAT THE PEACH**, REŽUA PETER OMROD

teč opomin, neprestan vir nelagodja. In to je karta, na katero igra Lucie Múrat! Vztrajno, ne oziraje se na občutljive želodčke, »dober okus« niza mučne detajle. Sočasno pa zelo natančno predpostavi ugovore zoper tovrstni film, češ zakaj sploh snemanje takšnih filmov, zakaj... To je tudi misel, ki je sprva obsedala glavno igralko, ki je upodobila avtoričin alter ego. Njeni razboleli monologi, seveda tudi v kamerin objektiv, odgovarjajo neposredno na omenjeno vprašanje – brazilska varianta sprave je možna šele takrat, ko v simbolno mrežo pripusti vse prizadete, skratka tudi »teroriste«/teroriste. Seveda pa simbolna zacelitev ne zbrši realnih ran. To je spoznanje, katerega bi se lahko zavedale vse oblasti. Tudi perujski film **Ni con Dios ni con el diablo** (1989) se ukvarja z družbenopolitično realiteto. Režiser Nilo Pereira del Mar je svoj prvi dolgotražen film posnel po celi vrsti kratkometražnikov, zato ne preseneča, da se filmu oboje pozna. Režiserska spretnost se vpihuje v željeno metapozicijo, del Mar pokaže tako kratkovidnost uporniškega gibanja, ki resničnost prilagaja abstraktni ideji, kot tudi paranojo oblasti, ki nima ne abstraktnih idej, njena edina resničnost pa je represivni aparat. Režiser je svoj prvenec snemal tudi v visokih Andih; toda kar je še lepše, tam ga je tudi predvajal, na nadmorski višini štiri, pet tisoč metrov, da so si ga lahko ogledali tudi njegovi igralci oziroma statisti!



Venezuelsko kinematografijo je predstavljal **Macu** (1987) režiserke Solveig Hoogesteijn. Sicer še en južnoameriški film, ki se je ukvarjal z družbenopolitično realiteto, vendar naj v isti sapi dodam, da inteligentno. Svoj zastavek posreduje film »skozi« formo thrillerja, ob tako »vroči« južnoameriški temi kot je ljubosumje. V filmu policijski častnik umori ženinoga ljubimca, za nameček pa še njegova prijatelja, pri tem pa uporablja tudi policijski aparat. Po analogiji s socialističnim thrillerjem pogojno južnoameriški thriller; prvi del sintagme ni zgolj geografski pojem, ampak politična metafora! V jedru podivjane oblasti je jedro, je užitek, oziroma: sama oblast je projekcija užitka. Venezuelski »IAD« (ne ideološki aparati države, ampak Internal Affairs Department!!) učinkuje moteče, njegov predstavnik je tujek v razmerju, nasprotno pa je ljubosumnež »povprečen«, »normalen« moški. Prav žalostno je gledati, kako je pravo, demokracija nekaj formalnega, prilepljenega, odigranega, v nasprotju z njo pa je psihotikova strast prezentna, otipljiva, nazorna. Film ni razdvojen venezuelske kinematografske publike, ampak jo je združil, poenotil, totaliziral – po svojem box officeu je film, prekosil tudi Ramba, to podivjano zver v svetu filma, katero si iranski distributerji ne upajo spustiti v družbo dojenčka oz. iranskega filma.



Zelo ambiciozen je bil mehiški film **Goitia, un dios para si mismo** (1989). Režiser Diego López je film o največjem mehiškem slikarju našega stoletja izpeljal z edine možne točke, s predsmrtne želje, skoraj »pakta« z Bogom, da naslika poslednjo sliko. Ta želja, že onkraj eksistencialnega,

TUDI KO BO VELIK, NE BO VEDEL KAM... **THE ROAD TO GOD KNOWS WHERE**, REŽUA ALAN GILSENAN

FESTIVAL  
PESARO '90  
FILMS

je edini res idealni referenčni okvir za obsežno, na strukturo Šostakovičevega kvarteta št. 15 oprto retrospektivo, za mestoma stiliziran, mestoma verističen niz podob o Franciscu Goitii, njegovem nihanju, bogoiskateljstvu, blodenju, da bi se na koncu ta niz zgostil v jasno in nepreklicno podobo ustvarjalca, umetnika...

Kljub svoji preprostosti (ali pa ravno zaradi nje?) je zelo navdušil film **Tecnicas de duelo** (1988), ki je nastal v kolumbijsko-kubanski koprodukciji. Kubanska kinematografija ima precejšnje težave s scenariji (kar zveni zelo znano!), čeprav bi kaj takšnega po filmu režiserja Sergia Cabrera težko domnevali. Filmski scenarij je zmagal na natečaju, kar mu je prineslo tudi zagotovljeno realizacijo. Režiser je sicer krepko dodelal scenarij, vendar brez pomoči različnih babic. Film preveva gabrielgarciámárquezovski duh: zlasti je lepo ujet duh časa, notranje napet med večnostjo, počasnostjo in osrednjim motivom, dvobojem na življenje in smrt med vaškim učiteljem in mesarjem (seveda) točno ob dvanajstih. Kljub počasnemu času se odločilni trenutek neizprosno približuje in Cabrera se predstavlja kot mojster časenja. Kar je tudi lepo pri omenjenem filmu, je njegov dramaturški manko, luknja – nikoli izrečen, pokazan vzrok za dvoboj obeh moških. Zgolj kot možnost, kot kontrast dvobojevalcema opravlja to vlogo mesarjeva lepa soproga, ki uživa v naravi, v telesnosti, v hoji... Zelo enostaven, zelo natančen, lep filmček.

Zelo, zelo verjetno najboljši film v programu južnoameriškega filma je bil **Ultimas imagenes del naufragio**, ki je nastal leta 1989 v (špansko-)argentinski (ko)produkciji. Filmov režiser se zaveda, da Borges je, da ni samo mag besede, ampak natančneje mag dualnega razmerja fikcija-fakcija, domišljija-življenje. Oboje seveda ni ločeno, ampak je drugo hrbtno stran prvi in obratno. Tako filmski junak, popoldanski pisatelj »pobere« »samomorilko« (kar je samo njena finta, s katero lovi sentimentalne, senzibilne mimo-idoče), da bi opisal njeno življenje, da bi jo skratka vtikal v svojo fikcijo. Toda ko se seznanji z dekletovo družino, z njihovimi čudastvi, je iz kadra v kader čedalje jasneje, da bo literarna snov, življenje samo zaobjelo njegove pisateljske (=totalizirajoče) želje, da je življenje večje od proze, še zlasti če je nabito s čudaki, posebneži... Seveda pa ima tako »fiktionalizirana« realnost tudi svojo hrbtno stran itd.. Toda režiser se je znal ustaviti pravočasno, gledalstvo je razumelo »lekcijo« in ploskalo! Kar terja omembo, je disciplinirana, pogojno asketska naracija, kar je samo hommage več velikemu Borgesu...

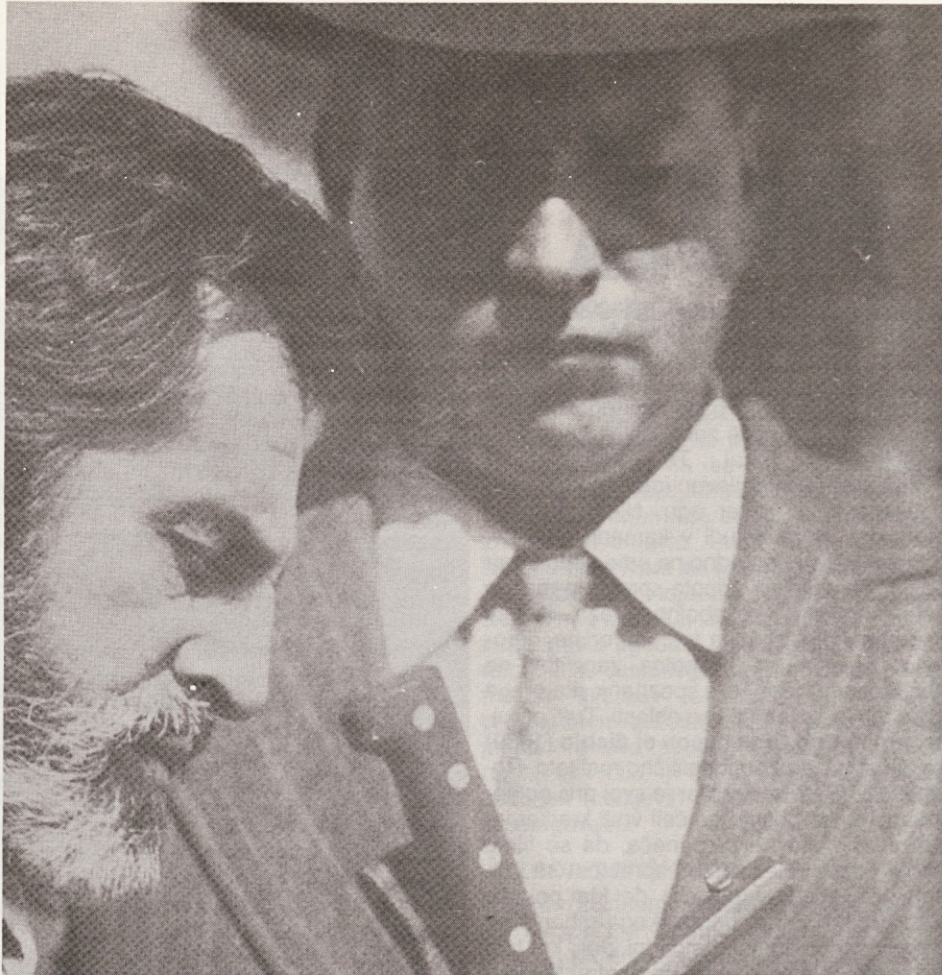
### Irski film

*Welcome in Beirut!*

*Is there life before death?!*

(dublinska grafita)

Če posamezne južnoameriške filme povezuje Južna Amerika kot politična, morda mitska metafora, potem irske filme sešteva sama realnost, vsakdanja empirija, žal. Ko





# OBMEJNI SELB'90 DNEVI FILMA

ZENSKA, KI VE, KAJ HOČE – PA ČEPRAV MRTVO RIBO! **BASHU, GHARIBEH KUCHAK**, REŽUJA BAHRAM BEYZAI



skega psa, ampak se (kot režiser) preživlja tako, da pilotira tovrone (!) avione British Airways. Kljub vsem tem (in mnogim drugim) zagatam je Quinn posnel zanimiv film. Zgodba o katoliškem duhovniku, ki namesto pokornosti škofovi zahtevi in čakanju na onstransko srečo izbere tukajšnjo ljubezen, je značilno večerniška reprezentacija. Opisani motiv je posredovan v retrospektivi, kot že opisan v avtobiografski knjigi. Celoten pogled nazaj je posnet v črno-beli fotografiji, namesto čvekanja, dialogov in monologov pred za duhovnika tako težko izbiro, pa je avtor postavil mednapise. Nužen »stilizem« nemega filma, njegova meja, izveni kot prednost – saj tako še bolj zaživi ponotranjeni svet čustev, kljub svoji neslišnosti zelo nazoren, sugestiven, lep.

Izjemno sveže je učinkoval **Eat The Peach** – in to kljub temu, da sta njegova junaka »looserja«, poraženca, ki kljub neuspehom zmoreta dovolj volje, energije, da vztrajata, da uresničujeta svojo sanjo, sanje, pa naj bo to lastni zid smrti ali lastni helikopter! Seveda pa tudi režiser Peter Ormrod ni mogel brez koščkov družbene realnosti (umik japonskega kapitala ima za posledico nezaposlenost, angleški junaki so zelo oprezní, predvsem pa paranoični...).

Pesarsko srečanje z irskim filmom je bilo torej informativno, tudi presunljivo. Kot kritik se zavedaš, da družbeno vse prevečkrat (zlasti v domačem filmu) blokira, spodnaša, onemogoča filmski učinek, ga reducira. In potem se srečaš z režiserji oziroma njihovimi filmi, ki so prepredeni, zaprečeni z družbenim, njegovo zevajočo rano. Ne da podvomiš v svoje kriterije, morda malo, predvsem pa spoštuješ irske režiserje, katerim je uspelo travmatično družbeno vtakati v filmsko tkivo.

## Iranski film

Pred Pesarom je bil iranski film precejšnja neznanca. Po festivalu je neprimerno manjša, kar je nedvomna posledica precejšnjega števila na festivalu prikazanih iranskih filmov kakor tudi zanimive okrogle mize o irskem filmu, katere se je udeležila številna iranska delegacija. Iranski film slovi po »fundamentalističnih« prepovedih, spisku »neprikazljivih« objektov in razmerij. To pa še ne pomeni, da je brezkonflikten. Konflikti so zelo pogosto locirani znotraj družine, tako v filmu **Ansu-ye atash** (1988) avtorja Kiannusha Ayyarija, pa tudi v filmu **Madian** (1985) režiserja Alija Jekana, v katerem brat ne izbira sredstev, da se polasti kobile, ki sicer pripada njegovi sestri. To pa je tudi eden tistih sodobnih iranskih filmov, ki konflikta ne umešča v »daljni« čas pred islamsko revolucijo (da bi tako morda posredno kompromitiral šahov režim), ampak v sodobnost. Še pomembneje je, da v samo središče filmske zgodbe postavlja žensko, ki zmore dovolj moči, volje, da vztraja v življenju brez moškega; često ji je edina opora otrok, pogosto deček. Verjetno najlepši ženski lik v dandanašnjem iranskem filmu je junakinja filma **Bashu, gharibeh kuchak** (1986–1989), ki kljubuje mnenju

ALI BO HITREJŠI... OD ŽELJE? **DAVANDEH**, REŽUJA AMIR NADERI

vidiš nekaj irskih filmov, ti je jasno, da je celotna dežela ena sama rana, travma, konflikt, zaprtost in ujetost v lastni ris. Praktično ni bilo filma, ki ne bi tematiziral, reflektiral družbenozgodovinske situacije... Ob Jordanovem odličnem prvencu, na TV Slovenija že prikazanem jazzy filmu **Angel**, velja omeniti vsaj naslednje filme...

**The Road To God Knows Where** (1988) je dokumentarec, iz katerega sta tudi navedena grafita. Režiserju Alanu Gilseanu je morda prav zaradi kračine filma uspelo doseči skoraj bolečo udarnost, predvsem pa zaradi pretresljivih pričevanj mladih Ircev. Zaupanje, optimizem mladega irskega politika je zvenelo skoraj zlagano, vsiljivo, kričeče v dolgem nizu deprimirajočih izpovedi tako tistih Ircev, ki še kar vztrajajo v zeleni deželi kot tistih, ki so jo zapustili in se ne nameravajo več vrniti.

Na prvi pogled se zdi, da so junaki filma **Pigs** marginalci. Točno, vendar s pristikom, da celoten irski film naseljujejo marginalci, da ta kinematografija ne pozna velikih, uspešnih, pravosmernih junakov. V dobrih dvajsetih dnevih posneti nizkoporačunski

film odlikuje odlična fotografija – skratka ustrezno zamazana, depresivna, veristična, »svinjska«. Režiser Cathal Black je film posnel deloma po lastni usodi, vendar se zdijo »zgodbe« marginalcev, ki nekaj časa živijo skupaj v veliki hiši, ustrezno tistemu, kar so šestdeseta poimenovala »globalna metafora« oziroma v primeru filma **Pigs** partikularna globalna metafora: celoten film je gledljiv kot metafora (vsakdanjega obupa, brezperspektivnosti, kaotičnosti...) za konkretno družbo. Film, primerek irskega thrillerja **Reefer And The Model** (1988) priča o tem, kako v zeleni deželi ne obstaja samo zunanja blokada, ampak tudi notranja. Junak filma sicer lahko prebota britanskega (angleškega) oficirja, lahko oropa potujočo banko, ne more pa zaživeti, uresničiti razmerja z »modelom«. Joe Comeford je eden tistih režiserjev, ki se zaveda, da je thrillerški ritem idealen za družbeno psihopatologijo. Kaj pomeni biti irski režiser, se zelo dobro zaveda Bob Quinn, režiser zelo dobre miniaturne **Budawanny** (1987). Ne samo, da so mu med snemanjem filma ukradli posamezne scenske elemente, kamero, umorili film-



sovaščanov in skrbi za prestrašenega dečka, čigar starši so jo skupili v iransko-iraški vojni. Temeljna tematska poteza je njegova občečloveška nota, mali begunec je precej temnopolt, bolj svetlopoltim vaščanom skoraj nelagodno »zaznamovan«. Najizraziteje se je z iraško-iranskim konfliktom ukvarjal film **Didehban** (1988); režiser Ebrahim Hamakia je posnel zgledno promilitaristično »dramo«, pravi panegirik iranski vojski, v katerem se iraški vojaki in tanki pojavljajo zgolj zato, da so zničeni, u-ničeni. Doslej imenovani filmi so vsak v svojem »žanru«, zvrsti pomenili kvalitetne stvaritve. Iranski režiserji se zavedajo naracije, spretno vključujejo drobce fantastike in folkloristike, kar pa nikakor ne velja za omnibus **Dastforush** (1987). Mohsen Makmalbaf je prepletel socialno kritiko, grotesko, thrillersko, reference iz svetovnega filma v celoto, ki je mestoma učinkovita, vendar je celoten vtis vseeno mučen, zlasti zaradi filmovih »atrakcij« in ohlapnih šivov. Prav posamezne »hoolywoodske« sekvence pa pričajo (znova, ne prvič) o rokopisnih zmožnostih iranskih režiserjev. Filma **Doran-e sorbi** (1989) in **Gal** (1989) »obračunata« s preteklostjo tako, da pokažeta, kako je pod šalom zadoščal drobec, detalj, nepomemben dogodek, da je posameznikovo življenje zašlo na stranski tir, v močvirje... Khosro Masumi je posnel deprimirajočo socialno dramo o moškem, ki zaradi ženinega poroda in drobne nesreče doživlja »težke čase«. Skoraj dokumentaristično rezek je film **Abolfazla Jalilija**, njegov junak – spet deček! – doživi vso kalvarijo šahove prevzgjajevalnice duš samo zato, ker je raznašal opozicijske letake. Komični elementi so redki v iranskem filmu, zato je komedija **Ejareneshina** (1987) pravo prese-

nečenje. Ukvarja se sicer s socialnim problemom (s stanovanjsko stisko), vendar celoten problem vpne v intersubjektivno mrežo, v razmerje med posameznimi stanovalci. Rešitev njihovega problema se pojavi kot deus ex machina, seveda kot razsvetljena oblast.

Vendar se zdi, da iranski kinematografiji najbolje uspevajo filmi, v čigar središčih je deček, otrok. Vsi ti filmi imajo neko skupno narativno jedro, zastavek, ki zelo verjetno izhaja iz položaja otroka v vsaki družbi. Otrok še ni vpisan v ideološki diskurz, v srečanju z njim deluje naivno, spontano, neizkušeno. Predvsem pa je otrok oziroma deček v vsej svoji preprostosti, nepokvarjenosti, odprtosti lahek plen Želje. V filmu **Mahi** (1989) je to seveda ribica, junaček režiserja Kambuzia Partovija ne izbira sredstev, da obdrži svojo zlato ribico, da bi ji na koncu žrtvoval, spustil v svobodo – in ribica mi izpolni željo, njegov oče pride iz šahovega zapora! Seveda pa tovrstnih aktualističnih pribitkov ne pozna opus verjetno največjega iranskega režiserja, **Amirja Naderija**. Brez njega oziroma njegovih filmov noben slovar, Handbook, Filmführer, leksikon, dictionnaire ni popoln. Režiser, ki se žal ni udeležil Festivala, ker se je bal, da ameriške oblasti ne bodo izdale vnovične vstopne vize!, je minimalist v najboljšem pomenu besede.

Zlasti se zdijo izraziti naslednji njegovi filmi. V filmu **Tajrobeh** (1974) deček upa, da bo dobil delo v hiši, kjer je njegova simpatija. Zaman. Dečkovo ujetost v željo Naderi p nazori z njegovo ujetostjo v okenske okvire. Gibanje skozi prostor spremlja filmska kamera s precejšnjo statičnostjo, je le telesce, ki potrebuje precej časa, da zapusti posa-

mezne okvirje. **Saz-e dahani** (1978) ponuja kot objekt želje naslovno harmoniko, ki jo bogataški in izkoriščevalski deček Abdulah »oddaja« za nekaj kratkih trenutkov svojim sovrstnikom. Najbolj razdira želja simpatičnega debeluščka, ki na koncu vseeno zmore dovolj moči za odpoved želji... Dialektika želje prignana do popolnosti, maksimalno v tekst potopljena morala, enostaven in učinkovit rokopis hkrati... V filmu **Davandeh** (1985) kroži deček kar okrog treh objektov želje, poleg fetišiziranega, eksistencialnega ledu si čez vse želi zmagati v tekmi s svojimi sovrstniki, hkrati pa je trdno odločen, da se nauči pisanja in branja. Vsekakor zelo ambiciozen Naderijev film s skoraj obsesivnim junakom. Slow motion je nujen, je generator vznesenosti, emocij... Da je znal Naderi ujeti podvojeno željo tudi v miniaturi, minuciozno, brez grobih stilizmov, priča film **Entezar** (1974), v katerem je lepa kristalna skleda še lepša zato, ker v njej žrtev »pričakovanja« prenaša led, ki je še bolj mrzel, še bolj osvežilen, ker mu ga daje lepa ženska roka. Kakšen režiser je Amir Naderi in v katero smer bo razvijal svoj opus, napoveduje koncem osemdesetih let posneti film **Ab, bad, khak**. Junak filma, seveda deček, išče (zaradi kuge, ne pa morebiti iraško-iranske vojne) razkropljeno družino, pri tem pa na mesto želje stopajo eksistencialije »voda, veter, pesek«. Narava je tista, ki poganja »željo«, ki razblini dečkov nasmeh in ga prisili v obsesivno, trmasto, neuklonljivo iskanje vode, v zmagoslavje, ki je prispodoba človekove volje, vztrajnosti, trdoživosti. Tudi s tem svojim (zelo verjetno) najnovejšim filmom se Amir Naderi predstavlja kot tisti iranski režiser, ki se zaveda tako junakovih kot gledalčevih emocij, ki ne pristaja na politični diktat nove oblasti, ampak se s svojimi filmi kot poet in humanist vpisuje v svetovni avtorski film. Dosedanjih šestindvajset filmskih festivalov je Pesaro dodobra utrdilo v filmofilski zavesti, devetdeseta leta pa naj bodo trenutek, ko bo to uspelo tudi Amirju Naderiju.

**MARKO GOLJA**

# OBMEJNI SELB '90

# DNEVI FILMA

Nadnaslov in naslov sta kljub svoji prozaičnosti prav skrivnostna. Edino letnica je presojna. Pa vendar zemljevid filmskih festivalov brez Selba oziroma Obmejnih dnevov filma ni popoln. Festival, natančneje, tudi s simpatijami natipkano, festivalček je opozoril nase lani, ko je predstavil retrospektivo filmov slovitega poljskega režiserja Krištofa Kieslowskega, ko je skratka učinkovito združil svetovni trend in lastno programsko usmeritev. Kot napoveduje že uradno ime festivala, pa seveda lega samega mesta. Selb je namreč v neposredni bližini tako češko-slovaške kot (praktično nekdanje) vzhodnonemške meje. Obmejni dnevi filma so kot festival tako točka prešitja med Zahodom in Vzhodom, mesto, kjer Vzhod vstopa v Zahod, kjer film prestopa mejo. Uspešno izpeljani 12. obmejni dnevi filma so biti tako hkrati potrditev za dolgoletna prizadevanja udom filmskega festivala, ki sploh niso samo iz Selba. Mestece ima samo ustrezno lokacijo in razumevajočega župana, nadžupana, sicer pa ob Obmejnih dnevih filma združujejo voljo in zagnanost zlasti mladi ljubitelji filma iz okoliških mest pa tudi iz Berlina! Predvsem pa je uspešen lanskoleten festival zavezoval. Prvo zagato, retrospektiva katerega vzhodnoevropskega režiserja naj vsaj približno ohrani, ponovi odmevnost lanskoletne, je dopolnjevala druga zagata, nič manjša. V letih perestrojke in sploh velikih družbeno zgodovinskih sprememb, ki so med drugim dobesedno stopile zloglasni, a tudi kultni Berlinski zid, je vzhodnoevropski film počasi izgubljal fetišistično avro zatrtga, a počasi osvobajajočega se filma. Organizatorji in selektorji festivala tako v času, ko se bunkerske police samo praznijo, čedalje težje igrajo na »prepovedane« sadeže, na njihovo odkrivanje in posredovanje javnosti. Vendar jim je letos to nedvomno uspelo. Predstavili so namreč sovjetskega režiserja, ki ne samo, da je dober, ampak je dodobra skusil delovanje cenzorske re-presivne mašinerije. To pa še ni vse – retrospektiva sovjetskega filmskega režiserja *Eldarja Rjazanova* je sočasno tudi presek skozi zadnjih trideset let sovjetskega filma! Leta 1927 rojeni Rjazanov se je predstavil tudi kot poslednji Eisensteinov študent; vendar so njegovi odgovori na vprašanja o učnih letih bolj panegiriki velikemu režiserju, brez teoretske, zgodovinske razsežnosti. Rjazanov je tako predvsem režiser, ki se je v zgodovino sovjetskega filma vpisal kot režiser komedij. In to v času, ko praktično nihče ni snemal komedij, ko so mnogi zginili in emigrirali. Oziroma kot bi dejal sam, če bi še on umolknil, prenehal s snemanjem komedij, potem bi presahnilo 33 % sovjetske filmske komedije! Tudi takšna zanimivka povzema stanje stvari v sovjetskem filmu, v njegovi preteklosti. Za Rjazanova se zdi, da je zmeraj ujel »pravi« trenutek za posamezne svoje filme. Retrospektiva se je začela z njegovim prvencem *Karnevalska noč* (1956), s filmom, ki je nastal po Stalinovi smrti in nekolikšni popustitvi cenzorskih uzd. Film neubranljivo spominja na leta 1952 posneti jugoslovanski

film *Ciguli Miguli*. Seveda ne gre za realen vpliv, kajti jugoslovanska cenzura je spustila film šele leta 1977. Zelo privlačna je torej misel o homologiji. Kajti tako kot Branko Marjanovič je tudi Rjazanov zastavil svojo kritiko »državnega socializma« na njegovi morda najbolj zlovešči točki, pri njegovem poseganju v kulturo. V filmu *Karnevalska noč* je tako kulturniški aparatčik tisti, ki »ve«, kaj je kultura in zato neprestano posega vanjo. V filmu ima kultura status narave, nečesa pollaščanega, hkrati pa se zmeraj znova vrača, da bi na koncu tudi aparatčika vpisala v svoj register – seveda kot osmešeno, karikirano, bebasto figuro. Nekateri filmovi gagi so (kljub svoji historični grobosti) še zmeraj smešni; gledalci v Sovjetski zvezi se filmu bojda še zmeraj smeji, kar pa Rjazanova malce žalosti, saj naboj prvencu priča o trdoživosti, otipljivosti sovjetskega aparatčikarstva. Misli (zgolj hipotetični in esejistični) o homologiji v filmskih zgodovinah socialističnih držav pritrjuje tudi naslednji v retrospektivi prikazan film *Pazi na avto* (1966). Ki je analogen jugoslovanskemu filmu pred nastopom t.i. črnega filma. Rjazanovov junak je tokrat creatura humana, dobrodušni mali človek, ki korumpiranim uslužbencem krade avtomobile, jih prodaja, izkupiček pa namenja v dobrodolne name-ne. Za film je značilna premestitev z dru-

žbene problematike na etično: kar generira zlo, je nekarakternost posameznikov, ne pa recimo nefunkcionalnost celotnega družbenega modela. Prispevek k zgodovini sovjetske civilne družbe pa je tudi sama zasedba vlog – tako v vlogi avtomobilskega tatu Detočkina nastopa Inokentij Smoktunovskij, ki je pred tem filmom odigral vlogo Vlafimirja Uljanoviča Lenina. Aparatčiki so sicer nasprotovali, vendar je Rjazanov na koncu uspel. Sovjetski gledalci so tako lahko videli utelešenje zgodovinskega Uma, kako nekaj brklja, dobrodušno sicer, a vendar... Osem-deseta predstavljajo kar trije filmi. Prvi med njimi je največji komercialni hit režiserja Rjazanova, film *Kolodvor za dva* (1983), katerega si je v Sovjetski zvezi ogledalo 70 (sedemdeset) milijonov gledalcev. Če je film o moskovskem Robin Hoodu, skratka Pazi na avto zaznamoval precep komičnega in drobcev kriminalke, potem je podobno sinkretičen pristop značilen tudi za »Kolo-dvor«, le da se tukaj komično prepleta z melodramatičnim. Za film je zanimiva zlasti okvirna pripoved, filmska zgodba namreč steče v taborišču nekje v Sibiriji, ko glavnega junaka obvestijo, da ga v bližnji vasi čaka žena in da imata na razpolago eno samo noč. Med potjo skozi mrzlo pokrajino se filmski junak spominja, kako se mu je zapletlo življenje... Obsežna evokacija na



ELDAR RJAZANOV

srečanje z natararico na nekem kolodvoru, vrsta nespornostov, počasno zblizanje je tisti prostor, po katerem Rjazanov nasuje vrsto družbenokritičnih detaljkov, zaradi katerih je jasno, da je Kafkova proza dokaj ustrezna metafora za sovjetski vsakdan. Sibirsko taborišče je Rjazanov posnel na najbolj ustrezni lokaciji – v sibirskem taborišču! Preprosto je vložil prošnjo na notranje ministrstvo, ki mu je ljubezno odgovorilo, da lahko njegova ekipa..., tako Rjazanov. Natančno srečanje komedije in družbenokritičnega filma pa je možno seveda v satiri, in prav to je *Melodija za flavto* (1987), prvi Rjazanovov film v obdobju perestrojke. Avtor prestopi mejo, biti aparatčik ni več zgolj karakterna poteza, ampak simptom družbene psihopatologije. »Junak« filma je ponovno kulturniški birokrat, ki »vztraja« v svoji udobni komformistični držbi. Pri tem filmu krepki sinkretičnosti forme zlasti občasni prestop v groteskno, fantastično. Rjazanov tako v osemdesetih letih soustvarja verjetno glavni tok sodobnega sovjetskega filma, v katerem se včasih divje prepletajo sentimentalnost, komično, groteskno, fantastično in družbenokritično; naj dodam, da je Rjazanov med zmernimi melanžisti. S svojim zaenkrat zadnjim filmom *Draga Jelena Sergejevna* (1988) se je Rjazanov vrnil k enostavni formi, se je skratka »discipliniral«; ne nazadnje zato, ker je scenarij za film nastal po dramskem tekstu (Ljudmile Rasumovskaje, ki je tudi avtorica scenarija). Film je onkraj komedije, je drama srhljiva v svoji natančnosti in doslednosti. Štirje dijaki obi-

čejo svojo učiteljico, malce osamljeno in starejšo Jeleno Sergejevno, da ji voščijo rojstni dan. Toda to je zgolj pretveza. Od svoje učiteljice želijo dobiti ključ šolskega sefa, v katerem so naloge za zaključni izpit. Kljub svoji ranljivosti pa ima Jelena Sergejevna svoje etično jedro, notranjo oporo, tudi voljo; se ne zlomi, ampak kloni, da bi rešila svojo učenko pred nasiljem enega izmed izsiljevalcev. Za razliko od nje so nasilni dijaki (iz vseh slojev sovjetske družbe, kar je malce grobo!) slabiči, labilne osebnosti, ki se »pozitivirajo« zgolj skozi negacijo. Če je resnica perestrojke smešnica o ruskem Ivanu, ki stoji na križišču, pred semaforjem in pogleduje v prazen cekar in ne ve, ali gre na tržnico ali z nje, potem je resnica glasnosti prav film *Draga Jelena Sergejevna*. Svoboda besede, dejanja je (tudi) nastop agresivnega, netolerantnega, nedemokratskega. Zato je konec filma napram gledališki postavitvi še zlasti učinkovit. V teatru je Jelena Sergejevna mrtva, v filmu je preprosto odsotna, za zaprtimi vratmi, v oklepaju, hkrati pa še zmeraj, morda »tukaj«... Tako se Eldar Rjazanov tudi s svojim zadnjim filmom predstavlja kot režiser, ki je zmožen ujeti družbeno psihopatologijo v gledljivo, nikakor ne banalno filmsko formo. Med filmi, ki so jih predstavili v Selbu v enem izmed štirih programov, velja vsekakor omeniti *Sled kamnov* (Spur der Steine, 1966) režiserja Franka Beyerja. Film ne samo prešiva Vzhod-Zahod, ampak tudi pretéklost-sedanost. V sredini šestdesetih

je namreč Honeckerjeva »kulturna revolucija« pometla z vsem nihilističnim, brezizhodnim; pod udarom se je znašel tudi Beyerjev film. Njegova subverzivnost je bila v šestdesetih dvojna. Najprej ker je inavguriral skupino »negativcev« kot precej simpatične: skupina gradbenih delavcev ne pristaja na sorealističen ritual, ampak neguje »kavbojsko« ikonografijo, za nameček pa ima obvezno pozitivni lik-partijski sekretar-madež na svojem imagu, vzdržuje namreč izvenzakonsko razmerje. Filmček je sicer še danes mestoma smešen, pa vendar precenjen. Je pa nedvomno dokument o norem času, ko so bili filmi lahko Partiji in Državi sovražni! Sic!

Obmejni dnevi filma so predstavili tudi nekaj mladinskih filmov; opazna sta bila zlasti dva, katera je družila ideja mirnega sožitja in odgovornosti za svoja dejanja, celo za dejanja svojih rojakov. *Sigurd, Ubijalec zma-*

jev (1988), norveški filmček režiserjav Knuta Jorfalda in Larsa Rasmussena predstavi naslovnega junaka kot dečka, ki se ves film krčevito trudi, da bi nastopil možato kot se za kraljevega sina spodobi. Toda na koncu zbere pogum za še večje dejanje – s sosednjim plemenom sklene premirje. Poleg takšne humanistične note ima film vsaj še dva aduta – odlično scenografijo in kostumografijo! Drugi, pogojno označen kot mladinski film, je *Po vojni* (1989) francoskega režiserja Jean-Loupa Huberta. Trije mulci obvestijo sovaščane da prihajajo osvoboditelji – Američani; toda namesto njih se pripeljejo Nemci in skupi jo vaški župan, ki navdušeno maha z ameriško zastavo! Mulcem ne preostane drugega, kot da se skrijejo pred jezo svojih bližnjih. Tako srečajo nemškega dezerterja, ki ima vojne vrh glave. Skupaj doživijo marsikatero smešno, da bi na samem koncu znova vzniknil ostri rob, nepreklicnost. Nem-

ški vojak, čeprav se sam ni udeležil pomor talcev, prevzame soodgovornostjo za dejanje, kajti nosi nemško uniformo. Beg pred odgovornostjo se tako izteče v srečanje z njo. Lep, humoren film, kateremu sklepni prizor ne odvzame lepote, doda pa mu kanček ostrine, grenkobe...

Če bi organizatorji Festivala podeljevali Grand Prix, bi ga verjetno dobil film *Atlantic Rhapsody – 52 slik iz Torshavna* (1989), še en film, ki si povsem zasluži oznako »filmček«. Film je nastal v fererski produkciji in je ves zavezan mestu Torshavn, glavnemu mestu Fererskih otokov. Ne samo, da je film »hvalnica«, »manifest« Fererskih otokov, to je tudi njihov prvi celovečerni film! Je izrazito nizkoprorračunske produkcije in ima vse poteze prvenca, kajti *Atlantic Rhapsody* je tudi prvi film režiserke Katrin Ottarsdóttir. Danes (verjetno) triinšestdesletna režiserka je zasnovala *Atlantic Rhapsody* kot

niz bolj ali manj ohlapno povezanih sekvenc, v katerih se pozornost prenaša na zmeraj nove in nove prebivalce fererskega glavnega mesta. Kot »glavni« »junaki« filma tako nastopajo »statisti«, precejšnja množica povprečnikov, ki zvečinoma igrajo same sebe; drugim tako izrazijo tudi svoj odpor do Dancev! Karin Ottarsdóttir je prevladujoče veristične poteze dopolnila z nekaterimi stilizacijami in tako presešla na prvi pogled prevladujoče dokumentaristične poteze. Prehodi, vsaj večina, z lika na lik, iz epizode v epizodo, so lahkotni in spretni, tako da *Atlantic Rhapsody* izveni kot miniaturna miniaturna, pravo nasprotje filmom, ki v časih malih zgodb simulirajo in blefirajo, da pripovedujejo velike. Tudi potem, ko je že jasno, da »zgodbe« ne bo, ampak da je razpršena, komaj ulovljiva, samo deloma, ohranja režiserka gledalčevo zanimanje z zanimivimi, često presenetljivimi detailji (recimo: porod)... Skratka, *Atlantic Rhapsody* je simpatičen filmček!

Tak pa je tudi filmski festival v Selbu, Obmejni dnevi filma. V dnevih, ko je Berlinški zid že kar zastarela metafora in ko Evropa verjetno potrebuje sveže, se Selb oziroma festival Obmejni dnevi filma ponuja kot nova, sicer res rahlo nenavadna metafora za svetlo prihodnost Evrope brez meja in v kateri bodo tudi mali (festivali, festivalčki!) imeli svoj prostor na Zemljevidu.

## MARKO GOLJA



KARNEVALSKA NOČ, REŽIJA ELДАР RJAZANOV



SLED KAMNOV, REŽIJA FRANK BEYER



PO VOJNI, REŽIJA JEAN-LOUP HUBERT

# UMETNI RAJ

Oseba, ki je bila najbrž povod **Umetnega raja** režiserja Karpa Godine in scenarista Branka Vučičevića, v njem pa ima mesto glavnega aduta, je veliko ime nemega in klasičnega filma, nemško-ameriški režiser Fritz Lang (1890-1976). Lang v Hollywoodu nikoli ni dosegel takega uspeha, kakršnega je užival kot nemški režiser, in njegove ameriške filme je koncem 50. let ovrednotila šele francoska »politika avtorjev«, ki ga je postavila ob bok Hitchcocku. Najbrž ni naključje, če je Lang leta 1963 nastopil v filmu enega vodilnih zagovornikov »politike avtorjev«, v **Preziru** J.-L. Godarda, kjer igra samega sebe in prav kot tak ima v kontekstu filma vlogo nekakšnega maga, »velikega mojstra«, ki citira grške tragedije. V **Umetnem raju** se Lang (igra ga nemški igralec Jürgen Morche) pojavi v salonsko dizajniranem hollywoodskem hotelu (sicer posnetem na slovenski obali), kjer nekemu ameriškemu novinarju pripoveduje o svoji »biografski digresiji« iz časa prve svetovne vojne, ko je kot avstrijski topniški oficir preživel pol leta v slovenskem mestecu Javorju pri Karolu Gatniku. Javorje je neobstoječi, imaginarni kraj, in ta Gatnik je prav tako izmišljena oseba, ki nadomešča realno – namreč dr. Karola Grossmanna, slovenskega filmskega pionirja iz Ljutomerja. Če bi še Lang nastopal pod izmišljenim imenom, ga pač ne bi bilo, in film bi izgubil svoj raison d'être.

Že zaradi te navzočnosti Fritza Langa bi torej to bil izrazito »cinofilski« film, namenjen kinotečnemu občinstvu, in prav kot »cinofilski« film, evocirajoč pošast iz filmske zgodovine, se je ujel v paradoks. Lang kot avstrijski topniški oficir pač še ni velik filmski režiser, kakor ga pozna filmska zgodovina, toda kot vojak se pojavi natanko kot takšna veličina. Da se neka oseba spominja dogodka iz svojega življenja, to je konvencionalen scenaristični trik, ki ga je režija gladko požrla, se pravi, Langa, ki v tem hollywoodskem hotelu šele čaka, da bi mu kakšen ameriški producent ponudil film, ohranja istega – malce aristokratsko vzvišene in hladnega – skozi ves film: tako Lang stopi v Gatnikovo hišo, kot da bi stopil iz onega hollywoodskega hotela (le oblečen je drugače).

To nemara zveni kot kakšen očitek na račun realizma, medtem ko v **Umetnem raju** ravno ne gre za realizem, ampak prej za »postmodernistično« mešanico »regionalnega« (Javorje) in »univerzalnega« (Lang), kiča in umetnosti, provincialnega in mondenega, travmatizma in indiferentnosti, komičnosti in tragičnosti ipd., mešanico, kjer je Lang lahko filmski »citat« v konkretnem, zgodovinskem ambientu, prav kakor je ta »realiteta« lahko »citat« v filmu (navsezadnje ima status realnega prav ta filmski »citat« v filmu (navsezadnje ima status realnega prav ta filmski »citat«, torej Lang, medtem ko je domnevna realnost fikcionalizirana). A naj bo kakor koli že, posledica je ta, da ravno ta oseba, ki je edina »realna«, zgubi na realni, filmski navzočnosti.

Ko se torej Lang pojavi v Gatnikovi hiši in

tam prekine domačo gledališko predstavo – in tako deluje kot »vdor realnega« – je resda oblečen kot avstrijski oficir, toda njegov nastop je videti kot pojav monstuma iz filmske zgodovine, filmske veličine, ki ob njej vse otrpne. In še veliko več kot to, njegov prihod izzove naravnost katastrofalne učinke (smrti se kar vrstijo), ki si jih ni mogoče razložiti drugače kot na »magičen« način, se pravi, v tem slovenskem zakotju, Javorju, se prične rušiti svet, brž ko se v njem oglasi to ime – Fritz Lang, natanko in samo ime, čista simbolna vrednost, medtem ko samega Langa skoraj ni nikjer. Tu je sicer igralec, ki mu posoja svoje telo, vendar si predvsem izposoja njegovo ime, medtem ko je sam Lang (kajpada, kakor se kaže v filmu) hkrati to, kar še ni, kar šele bo (filmski režiser), in ni to, kar se kaže, da je (avstrijski topniški oficir). To je Lang, ki »bo bil« oziroma Lang, ki je kot režiser v vojaški preobleki v to Javorje in njegovo okolico prišel iskat motive za filme, za katere še niti ne ve, da jih bo naredil.

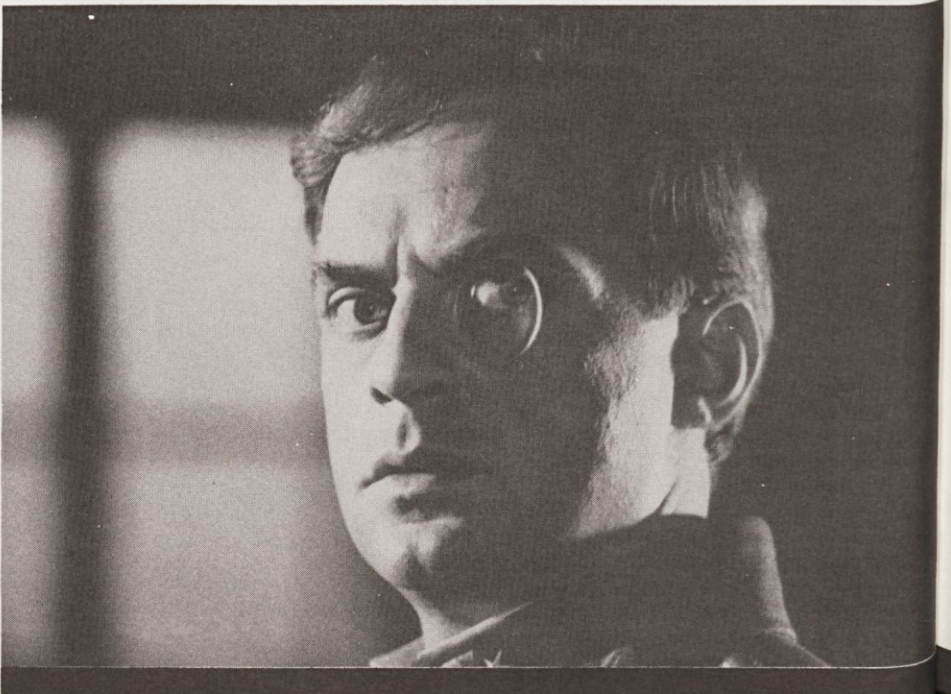
Ampak Lang je vsaj ime, medtem ko druge osebe še to niso. To so bolj ali manj bežni figuranti, daleč od kakšne trdnjše filmske eksistence, z rahlo izjemo Gatnika (Vlado Novak), nekakšnega provincialnega svetovljana, in njegove žene (Dragana Mrkić), ki se nemo vleče po hiši, bolešno gleda in naredi samomor. Toda če Gatnik in njegova žena nista čista figuranta, tedaj le zato, ker se v filmu nekoliko pogosteje pojavljata, kar pomeni, da ta vakuum oseb ni posledica igre, ampak tega osnovnega zastavka filma, po katerem so vse osebe v filmu podrejene Langovemu imenu, točneje, so v senci tega imena.

V **Umetnem raju** se pravzaprav ne zgodi nič drugega kot to, da pride Lang v času prve svetovne vojne v ta neznan slovenski kraj. In manj ko se dogaja, bolj je vse resno, celo smrtno resno. Ta, resnoba je dobesedno

smrtna, ker ji dajejo ton samomorilske smrti. Izjema je le ena, ki ni samomorilska in nastopi kot srčna kap, ki udari novinarja tisti hip, ko na vratih zagleda svojo ljubico v objemu drugega. Ta smrt je skoraj burleskna in prav kot taka, smešna smrt, je resnica vseh drugih, ki so bile resda globoko »resne«, a so se pripetile bolj zato, da bi se v filmu sploh kaj zgodilo. Najbrž so bolj »simbolične«, kot je navsezadnje simboličen sam Lang.

O **Umetnem raju** pravijo, da je to umetniški film, kar je sicer res, le da je to umetniški film kot zvrst, takorekoč kot žanr, ki ima svoje formalne značilnosti. V takšnem »žanrsko-umetniškem« filmu zasedajo glavne vloge umetniki (Lang je ne le ime velikega režiserja, ampak tudi kipari, Gatnik režira domačo gledališko predstavo), nekako tako kot je film, v katerem igra glavno vlogo detektiv, detektivski film. Druge značilnosti takšnega filma – vsaj kakor je videti v **Umetnem raju** – so omrtvičena naracija, stanja oseb namesto dogajanja med njimi, stava na »simbolično« moč filmske slike in manj na intenzivnost njene konkretnosti ter – še enkrat – smrtna resnost.

In ko že gre za film o Langu, naj omenim še nek njegov film. **Onstran vsakega dvoma** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), ki lepo pokaže, kako negotovo in celo pogubno se je zanašati na fotografije. Ta primera je uporabna tudi za ta film, ki ima nesporno lepe slike (ali, »lepše«, belles images), vendar so le-te premalo, če niso prežete s snovjo emocij ali z neko »spletko«, v kateri osebam za nekaj gre. Še najboljši prizor v **Umetnem raju** je tisti v filmskem studiu, kjer Lang snema **Žensko na Mesecu** in se na Mesečevi scenografiji sreča s pokojnim Gatnikom, fantomom: prizor je ne le izvrstno narejen, ampak tudi dovolj dvoumen – (in metaforičen in alegoričen, če hočete), kolikor na eni strani kaže na to, da je Langu ta



»biografska digresija« pri Gatniku res nekaj pomenila, na drugi pa jo hkrati derealizira in potopi v kontekst »vsesplošne artificialnosti«, ki zaznamuje tako samo filmsko dogajanje (kolikor ga je), kot njegovo scenografijo.

ZDENKO VRDLOVEC

## POSLEDNJI JUGOSLOVANSKI FILM\*

Naj takoj opozorim na namerni paradoks: »jugoslovanski« oznamuje kakovost, inteligenco in ironijo mešane kulture in se ne nanaša na avtorje ali izdelavo filma. »Poslednji« – brez paradoksa – oznamuje mojo bojazen glede možnosti prihodnjega izdelovanja filmov zunaj teh kategorij. Branko Vučićević, mitska osebnost jugoslovanskega filma, čigar ugled je v obrnjenem sorazmerju z njegovim prikazovanjem v jugoslovanskem cirkusu, imenovanem *javnost*, in skem Karpo Godina, ki je v isti zvezi že naredil enkratni film o razumnih (*Splav Meduze*), sta izšla iz kuriozuma, da je bil Fritz Lang med prvo svetovno vojno v Sloveniji, da je v veliki in neusmiljeni ustvarjalni svet. Srečanje velikosrednjeevropskega in malosrednjeevropskega razumnika (Grossmana, v filmu odvetnika Gatnika) v idilični enklavi sredi kaosa bi hitro zdrsnilo v neodpušljivo sentimentalnost, če bi ne bilo pogubna prisodoba ljubiteljstva in umetnosti:

Fritz Lang pride v hišo, kamor so ga kot vojaka namestili, v hipu, ko Gatnik v domačem gledališču uprizarja Shakespearjev *Sen kresne noči*, oziroma natančneje, v hipu, ko si kot *rokodelec* v igri natika oslovsko glavo. Zmoten z Langovim prihodom, sname oslovsko glavo in stopi v nevarni svet ustvarjalne svobode in tveganja, ki se mora končati s smrtjo drugih in z njegovim propadom. Fritz Lang je s svojo oslovsko glavo zraščan – svojo preteklost pa tudi ta dogodek vidi lahko le kot filmski *flash back*. Naslov filma morda preneposredno kaže mogoč odnos med filmom in življenjem. Sam film uspešno zapeljuje občo nedoločeno ali pa samo zapeljuje: Gatnik še vedno verjame, da poleg karnevalizacije, igre in obrnjenega sveta (umetnosti) obstaja tudi življenje, to pa mora plačati s tistim, kar mu je pri srcu.

Fritz Lang je v svojem brezbriznem egotizmu uspešno presegel ta dvom, prestraši ga lahko le še potres na Zahodnem obrežju ZDA. Medtem ko Gatnika, naivca in ljubitelja, lahko potolče vsaka osebna nesreča, da ne govorimo o cesarjih in revolucijah, Fritz Langa, demonskega vedoželjneža, ne gane nič: Medtem ko Gatnik s provincijskim strahospoštovanjem govori o Avstro-Ogrski, Lang pravi svoji domovini »drek«; medtem ko Gatnik žalostno dela bilanco boljševiske revolucije (»Ubitih nekaj ljudi – minus, nahanjeni zapušeni otroci – plus, rezultat – ničla!«), Lang načrtuje scenografijo Mesece. Langov in Gatnikov odnos je odnos popolne ljubezni, pri katerem eden nesebično jemlje toliko, kolikor drugi sebično daje. Zato je naravno, da je v uboju nordijskega junaka v Gatnikovem zvezku z risbami (z listanjem se »premik«) ganljivost, kakršne v slovitom prizoru Langovih *Nibelungov* ni več – tu je brezobzirno zbrisana s preobrazbo šale v patetiko. Gatnikovo zmirjenje ob »ustvarjalnem« in »avtentičnem«, ko pregiba prvo tiskarsko polo svoje knjižice pesmi, je postavljeno nasproti sarkazmu tipografa: V tem prizoru Lang vljudno in logično molči, saj tipograf govori njegov notranji tekst – tekst vsevprijočega, narobe citirajočega manipulantata, tekst medijske umetnosti.

Lang v svojem najčlovečnejšem trenutku hvaležno poljublja Gatnikovo ženo, zgubljeno v blaznosti in vročici, ker mu je pravkar razkrila semiotični ključ za fantazmo iz *Metropolisa*: Mehanična ženska oživi, potem jo pošljejo v norišnico. Seveda po Langovem nasvetu. Lang v filmski pripovedi vse okrog sebe pošilja v smrt. Metaforično pa je film tisti, ki ubija vse okrog sebe. Navsezadnje – antropološko – ženska in moški, meščana, ubijata vse okrog sebe. Za jugoslovanski film, ki se v petdesetih letih ni dosti odmaknil od tarnajoče (seveda z razlogom) vaško-suburbane ženskice, je že to prevelik izziv. Umetni raj pa premore še večje: Če mora nežna izročilna ženska doživeti hiperbolično usodo (ponesrečeno ljubezen, taston, invalidnost, blaznost, samomor), tiste, ki ne ustrezajo temu vzorcu, za povračilo povzročijo smrt moških. Da bi bilo jasno, kako ne gre za »zgodbo«, ampak za »sporočilo«, se motiv v filmu ponovi dvakrat. Zaročenec Gatnikove tajnice se ubije, ko vidi, kako njegova deklica gola pozira pred kamero Langu in Gatniku, čeprav je taista že prej pokazala, da ni pretirano izbirčna. Časnikar, ki intervjuva starega Langa, nanagloma umre, ko najde svoje deklo golo z dvema agentoma FBI (ki sta jo prišla aretirat kot komunistko), čeprav je prej – bleščeče urejene in potrjeno nezveste – ni mogel spoznati: Smrti meščanskega moškega ne povzroča meščanski ženski greh (nezvestoba), ampak

za meščanstvo neznosni prikazi škandalov ženskega v območju javnega, v medijih in politiki. Da pa nevarnost ni enoznačna, kaže dama, ki jo Gatnik rešuje pred poplavo in rdečo strahovlado in ki s svojimi tenkimi prsti maščevalsko mečka madžarski avantgardni plakat. Langova epizoda z Grofico potrjuje, da je sprejemljiva celo karnevalizacija ženske vloge – z lezbištvom in mamilu, ne pa tudi korenit poseg v samo vlogo. Parodični tango, ki ga Grofica in Lang plešeta v prizoru »zaljubljanja na prvi pogled«, ni samo še en anticiten prizor, ki ga bo moral posneti Lang, temveč tudi narativno upravičeno srečanje dveh manipulantov, od katerih moški »dela slike« svojih bližnjih, ženska pa svoja telesa.

Oba prijatelja spremlja »delanje slik« kot magično dejanje jemanja duše. A medtem ko od Gatnika ne ostane nič razen družinskega filma o otrocih, Lang svoj model za vaje v kiparstvu, vojaka, ki hrepeni po Ameriki, razumsko napelje, da dezertira in odide: Vojakov krvavi »odhod« v blaznost in smrt je znamenje razločka med talentom in navadnostjo, ki ju na žalost prevzemajo ista hrepenenja. Vzpredna zabava talenta, Langovi kipi, so znamenje, pri katerem se začne odkrivanje vseh hrepeničih navadnosti – tistih, ki jih je talent mimogrede posrkal. Langu se lahko prikaže le ena duša, ki jo je vzel, Gatnikova, to pa zato, ker jo je priklical. Gatnika pa vse od žene smrti spremlja njena duša, črn psiček (spet izvrsten *antecitat* – pes ob grobu, s pramenom svetlobe, snegom in vetrom), spremlja ga vse do sklepne odvojitve: Gatnikov duh v spremstvu črnega psa – žene duše se prikaže na Meseču, v studiu, kjer Lang snema *Ženo na Meseču*. Tu se prvič zgodi, da je Gatnikov nasmeh posmehljiv in izraža premoč, saj prvič intervenira v Langovem tekstu, z onkraj prevladujoče intervencije – smrti. Amaterski čarovnik se zdaj lahko pobaha s profesionalno spretnostjo. In medtem ko duh z dušo odhaja čez »nenaravno« scenografijo, Lang s težo opomina – zdaj tudi sam *antecitat* – ostaja kot senca, ki obrača hrbet. Popolna ljubezen se je uresničila.

Komur je ta film všeč, bo nedvomno upravičeno poudarjal njegove srednjeevropske in postmodernistične odlike, citatno inteligenco, kultivirano filmologijo, prikrito, a napeto dramaturgijo; film je oblikovan natančno in avtentično, logična in diskretna montaža prepušča osredje zanimivosti »notranji« – kakor v prizoru s pečenko, ki kroži na namiznem servirnem vozilu; sicer pa bi si bilo tudi težko zamisliti eksperiment znotraj postopka, ki daje prednost referenčnosti in, resnici na ljubo, zahteva občinstvo, ki reference pozna; v zameno so prav takšnemu občinstvu namenjene številne prvine igre, dvoumnosti, detajli v ozadjih, parodirana »literarnost« pogovorov med razumniki, predvsem pa – navkljub vsem plastem ironije – nostalgija za domačnimi užitki, izmišljenimi za vse tiste, ki niso odrasli normalno: za otroke, ljubitelje in genije. In ob vsem tem si bom za najmočnejšo oporno točko tega filma dovolila izbrati nekaj zelo staromodnega: njegovo nedvomno moralno problematiziranost.

SVETLANA SLAPŠAK

\* Pod tem naslovom je bila srbska različica tega spisa objavljena v *Borbi*, in sicer pred objavo *Strahu pred Cannesom* Marcela Štefančiča jr. (Mladina, 20. maja 1990), ki ima v sklepnih povedi angleško različico *The Last Yugoslav Picture Show*. Zato ga tu nisem spremenila.



# STRASTNO ISKANE SLOGA

JEAN-LOUIS LEUTRAT,  
FRANCOSKI  
FILMSKI ZGODOVINAR  
IN TEORETIK

Jean-Louis Leurat vodi oddelek za kinematografske in avdio-vizualne raziskave (DERCAV) na univerzi Paris III. S svojimi skrajša arheološkimi, foucaultovsko obarvanimi raziskavami geneze westerna si je pridobil sloves eksperta za ta žanr. Trenutno predava **Analizo filma** in vodi postdiplomski seminar o Deleuzeovi koncepciji filmske podobe. Neposreden povod za pričujoči razgovor je bil hkraten izid dveh njegovih novih knjig, **Des traces qui nous ressemblent**, ki je posvečena filmu **Passion** Jean-Luc Godarja, in **La prisonnière du désert**, v kateri se podrobno ukvarja s filmom Johna Forda **The Searchers**. Obe knjigi s svojo izjemno erudicijo vmeščata filma na teren, ki ga le-ta doslej praviloma ni bil vajen – prav sredi literarnih, slikarskih in filozofskih referenc. Četudi predvsem pertikularni analizi dveh filmov iz dveh različnih obdobij filmske umetnosti, sta pričujoči knjižici obenem eden najzanimivejših aktualnih dokazov o možnosti interdisciplinarnega pristopa k filmskemu mediju. Tista »interferenca konceptov«, za katero je na koncu svoje **Podobe-časa** plediral Gilles Deleuze, je tako doživela svoje prve podrobne upodobitve in ubeseditve. O tej vmeščenosti med literaturo in film, med Foucaulta in Deleuzea, med **Iskalce** in **Strast**, govori avtor posebej za Ekran.

Bralci Ekra na vas poznajo po prevodu poglavja iz **Zlomljene naveze** (L'Alliance brisée), kot strokovnjaka za western torej. Zato bi bilo morda za začetek zanimivo zvedeti, kako se ekspert za Dideroja znajde na Divjem Zahodu?

Le težko bi rekel, da je šlo za postopen prehod od enega k drugemu. Prej gre že ves čas za svojevrsten so-obstoj literarne izobrazbe in velikega zanimanja za film. Morate namreč vedeti, da v času, ko me je pričel zanimati film, v Franciji le-tega še ni bilo moč študirati na univerzi. Petdeseta in še celo šestdeseta leta so bila predvsem obdobje tistega, čemur običajno pravimo sinefilija. Glede na to sem se pač odločil za študij literature in kasneje na univerzo tudi vstopil kot profesor literature. Kot strokovnjak za osemnajsto stoletje sem se resda predvsem ukvarjal z Diderojem, vendar že tudi tedaj z Gracqom. To poudarjam, kajti moj vstop na univerzo je sovpadel prav z objavo moje prve knjige o Gracqu – ki je bila sploh prva knjiga v Franciji, posvečena temu avtorju. Leta 1973 sem napisal še eno knjigo o njem, zdaj pa se mu z nova vračam. Morda je prav to najboljši dokaz soobstoja literarnega in filmskega raziskovanja. Seveda pa se lahko vselej šaliva in rečeva, da je Diderot dedič pikaresknega romana, da pa je le-ta še kako blizu westernu...

Upal bi si reči, da je letošnje leto prineslo pravo eksplozijo vaših novih del, saj sta ob ravnokar izdanih knjigah o Fordovem filmu **Iskalca** in Godarjevem **Passion** tu še napovedi dveh drugih knjig. Kar je posebej zanimivo, je naslednje: obe omenjeni knjigi je mogoče brati kot svojevrsten manifest za dostojanstvo filma, saj se filmske podobe pojavljajo na povsem enakovredni ravni s filozofskimi pojmi, slikarskimi vzori in literarnimi referencami. Ta popolna enakovrednost je vidna celo na povsem zunanji ravni, saj ste s filmom prodrli v dve zbirki, ki sta po definiciji namenjeni poeziji oziroma slikarstvu...

To je prej majhen pok kot pa velika eksplozija – le pogledjte, kako drobni sta obe knjižici! Naj najprej pojasnim, kaj je z napovedanima dvema knjigama. Ena je o Gracqu, za zbirko **Sodobniki** pri Seuilu, druga pa je spet o žanru. Iskreno povedano, napisal sem jo predvsem zato, da z nje zabrišem knjigo, ki sem jo že pred leti objavil pri založbi Armand Colin in s katero danes preprosto nisem več zadovoljen. Delno pa tudi zaradi tega, da z njo »vulgaziram«,

naredim bolj dostopne, nekatere ideje in rezultate raziskav, ki jih že poznate iz knjige **Zlomljena naveza**. Računam torej na nekoliko širši krog bralcev!

V zvezi z enakovrednostjo konceptov pa moram priznati naslednje: če ima delo, ki ga počnem, sploh kak smisel, tedaj je ta prav v tej popolni enakovrednosti. Ne morda v izničenju razlik, temveč natanko v enakovredni obravnavi objekta-literature, pikturalnega objekta, kinematografskega objekta – vse skupaj pa z neko dodatno refleksijo, ki mi je v preteklosti pogosto manjkala in za katero vem, da jo v marsičem dolgujem Deleuzeu.

Glede uvrščanja v posamezne zbirke pa moram reči, da gre sicer za založniško naključje – toda za srečno naključje! Tekst o **Passion** je namreč kar dve leti romal od založnika do založnika, da bi nazadnje le pristal v zbirki, ki je bazično namenjena poeziji. Od tod tudi odsotnost slehernih ilustracij! Zanimivo je da založnik (**Editions Comp'act**) v tej zbirki še nikoli ni objavil ničesar v zvezi s filmom. Nekaj podobnega se je zgodilo tudi v drugem primeru – zaradi česar se je John Ford znašel v družbi Vermeerja, Dürerja in Rembrandta. Zbirka »**Un sur un**« je namreč namenjena partikularnim analizam likovne umetnosti.

Če je na ravni osnovnih tematskih, rekel bi skrajša metodoloških, potez vezni člen med vašimi tremi zadnjimi knjigami prav omenjena enakovrednost konceptov, tedaj jih po drugi strani veže eno ime – ime Jean-Luc Godarja. On je tisti, ki mu pripada častno mesto »Ekscentriranega« v Kalejdoskopu; **Des Traces qui nous ressemblent** so v celoti posvečene njegovemu **Passion**; in nenazadnje je prav njegova delitev westerna na western podobe, western idej in western obeh hkrati izhodišče za vaše lotevanje Forda. Kaj vam je pomenil in kaj vam pomeni Godard?

Prav imate, Godard je nedvomno skupna točka. Zakaj **Passion**? Osvojil me je že ob prvem gledanju. Preprosto zato, ker je ključni film za tisti prelom, s katerim ponavadi označujejo pričetek Godarjeve »druge kariere«, njegovih »osemdesetih let«. In prav izhajajoč iz zanimanja za tega »novega« Godarja sem se še enkrat vrnil k Godarju šestdesetih let. Rekel bi celo, da so novejši Godarjevi filmi za nazaj oživel, reanimirali njegove starejše filme, ki so se marsikdaj zdeli datirani, da ne rečem zastareli. Pri vsem tem gre za zanimivo časovno dialektiko: obenem, ko sem se sam vračal k Godarju šestdesetih let, je on seveda nadaljeval s snemanjem novih filmov. Tako sem dobesedno hkrati zasledoval njegove nove projekte in se vzvratno vračal k njegovim prvencem. Najbrž ne bo preveč originalno, če rečem, da je tako kot za mnoge druge tudi zame Godard postal svojevrstna **primordialna priča**: nekdo, mimo katerega preprosto ne morete, če hočete sploh govoriti o sodobnem filmu. Ne smete namreč pozabiti, da njegov odnos do filma ni zgolj kritičen, temveč je predvsem zgodovinski. Dejstvo da je posnel **Histoire(s) du cinéma**, to morda najbolj očitno dokazuje. Zato se na začetku moje knjige o **Iskalcih** tudi pojavlja kot zgodovinar – celo kot edini, ki je tedaj dobro sodil o filmu in ga postavil na isto raven z Langovim **Rancho notorious** in Mannovim **Man of the West**. Zanj so bili to trije arhetipski primeri – western idej, western podob in western idej in podob. Ta razdelitev se na prvi pogled zdi morda malce prisiljena, a je po mojem mnenju zelo inteligentna. Zaradi vsega tega je njegova vloga enako kapitalna tako v šestdesetih kot v osemdesetih letih – zdaj morda celo še bolj, kolikor se je filmski pejzaž okrog njega nevarno razredčil. Upam, da sem z vsem tem tudi pojasnil oznako »**excentré**«, s katero sem ga označil. Vselej vmes, med centrom in periferijo – tam je njegovo mesto.

Prav zanimivo je opazovati aktualno uporabo deleuzijanskega žargona ob Godarjevem zadnjem

filmu, **Novi val**. Se vam ne zdi, da sam Godard dejansko postaja vse bolj deleuzijanski?

Popolnoma se strinjam. Prvi Deleuzeov tekst o filmu je bil napisan za **Cahiers du cinéma** prav v zvezi z Godarjevimi **Six fois deux** in tam ob dovolj veliki meri presenečenja najdemo praktično vse ključne pojme, ki jih je kasneje razvil v svojih dveh velikih knjigah o filmu. Godard je torej v nekem prvem obdobju nedvomno vzpodbudil Deleuzea k poglobljenemu premisleku o filmu, četudi seveda ne smemo pozabiti, da najdemo prve filmske reference pri Deleuzeu že v **Difference et repetition**, v uvodu! To je bilo leta 1968 – Godard pa je tedaj že obstajal! Res pa je, da se pričinja ta tok vse bolj ukrivljati in da sam Godard postaja vse bolj deleuzijanski!

Še ena podobnost je med dvema avtorjema, ki mi je padla v oči prav med ogledom Novega vala. Podobno kot se za Deleuzea interpretacije filmov praktično enakovredne samim filmom – o čemer pričajo brezštevilne navedbe virov pod črto –, bi si upal trditi, da so določeni momenti filmske zgodovine, ki jih Godard obilno citira v svojem novem filmu, zanj postali zanimivi šele zaradi neke naknadne interpretacije. Tako je recimo igra z vprašalnico »Ali vas je že kdaj pičila mrtva

čebela?«, ki je vzeta iz ust Walterja Brennana iz Hawksovega **To have and have not**, po mojem mnenju postala zares zanimiva šele v trenutku, ko jo je Michel Chion interpretiral kot hrbtno stran nekega drugega krogotoka – krogotoka denarja v tem filmu. Da je vsa poanta Godarjevega filma prav v kroženju denarja in besed, pa je očitno...

Kar ste omenili, mi da misliti predvsem na Bressona – ves ta štos z denarjem in besedami. Je pa **delo z besedami** pri Godarju nekaj, kar lahko zasledujemo vse tja od šestdesetih let dalje. Ne mislim zgolj na številne napise in uporabo črk znotraj kadra, dobesedno. Ne, pomislite na primer na začetne prizore iz filma **Do zadnjega diha**: tam najdete celo serijo vizualnih metafor, ki izhajajo iz besed, iz semantičnega polja. Kadar v francoščini rečemo: »**Il est grillé**« ali »**Il est brûlé**«, to preprosto pomeni, da je v težavah. In kaj vidite na začetku filma? Plane Belmonda z rešetkami, pa s cigareto, ki se mu kadi pred obrazom. Celo njegova kravata je vsa »prerešetkana«! Cela vrsta situacij je torej, v katerih besede diktirajo podobo. To v filmu ni nekaj povsem novega. Sam sem to recimo poskušal ilustrirati v knjigi o Fordovem filmu, lahko pa se vrnete vse tja do Bunuelovega **Andaluzijskega psa**. Sploh bi rekel, da je interferenca podob in besed v osnovi morda prav nekaj izvorno surrealističnega.

Všeč mi je ta preciznost pri razkrivanju detajlov nekega filma, ki pa se kaj hitro lahko izkažejo za bistvene. Morda je najodličnejši dokaz te tehnike vaše »odkritje« lazy-line v Fordovem filmu, zaradi katere ste nenazadnje tudi lahko zapisali v podnaslov knjige o Iskalcih, da gre za »Navaho tapiserijo«. Ne bom vas vprašal, kako ste jo našli, temveč raje, kako ste jo iskali?

Povem vam, kako sem jo našel. Že v **Kalejdoskopu** sem analiziral uvodne prizore **Iskalcev**. Posebej mi je padla v oči svojevrstna igra izginevanja, prisotnosti in odsotnosti te slavne indijske preproge v uvodnih kadrih. Že tedaj me je to presenetilo, nisem pa niti poskušal izpeljevati vseh možnih konsekvenc. Ko sem nato, opozorjen s tem detajlom, raziskoval film v celoti, sem si seveda vsakič, ko se je v kadru pojavila preproga, rekel: »Pozor! Preproga!«. To vam pojasnujem nekoliko podrobneje, ker se mi zdi, da gre bazično za globlji problem, za problem metode. Nisem namreč krenil z idejo navaho-preproge, ki naj bi jo bil nato vtikal v film, temveč sem do misli o njej prispel po dolgotrajni poti. Rekel bi, da je ta metoda blizu t.i. **tematski šoli**, ki jo v literarnih študijah utelešajo avtorji, kot so Jean-Pierre Richard, Rousset ali Starobynski. Ponavadi trdijo, da je tema nekaj, kar je dano od zunaj in nato zgolj aplicirano na delo, da je svojevrstni zunanji referent dela. Recimo »Red in zakon pri Bressonu«, če naj vam navedem eno od zadnjih disertacij na našem oddelku. Seveda ne morem reči, da tega pri Bressonu ni – seveda je, še celo povsem eksplicitno je. Mene pa nasprotno zanima implicitno. Red in zakon sta brez dvoma motiva kulture, sta generalni vrednoti – mene pa zanima partikularno in enkratno. Na ravni metode torej: singularno in implicitno nasproti generalnemu in eksplicitnemu.

Ne morem si kaj, da bi vam ne zastavil neumnega vprašanja, katerega odgovor pa prav tako v marsičem implicira metodološke probleme interpretacije. Kaj bi bilo, če bi po vaši detaljni razlagi funkcije prisotnosti in odsotnosti navaho-preproge v filmu ter celo razširitvi njene strukture na strukturo celega filma kar naenkrat odkrili nek že



JEAN-LOUIS LEURAT

pozabljen Fordov intervju, v katerem se ta huduje na nemarne in nezanesljive scenske delavce, ki so zaradi malomarnosti ali pa celo iz nagajivosti edini krivci za izginevanje te preproge skozi film? Bi to v čemerkoli prizadelo vašo interpretacijo?

Ne. Po eni strani namreč smatram, tako kot številni kritiški sodobniki, da je avtor pogosto še najslabše lociran, da bi govoril o svojem lastnem delu. Zanima me delo, kakršno je, v svoji lastni logiki. Če interpretacija deluje, tedaj je to pač tako – pa naj Ford reče, kar hoče!

Prav zaradi tega pa morate biti maksimalno pošteni do vsakega dela posebej. Ne smete varati z njim. Prav zaradi tega toliko časa vztrajam na teh preprogah, na tej skrajno osebni izkušnji: nisem jih vsilil, temveč sem preprosto delal na samem tekstu in jih našel v njem. Če ste s stališča, s katerega ste nekaj našli, sposobni to isto tudi pojasniti, tedaj je to pač dokaz, da vse skupaj drži.

Prav ob tej osredotočenosti na detajl, na drobne, navidez nepomembne pojave, ki pa tvorijo zgodbo in zgodovino, se vsiljuje še neka druga teoretska referenca. Koliko je za tak vaš pogled na zgodovino »kriv« Foucault?

Če sva prej govorila o prečenju literature, slikarstva in filma, tedaj moram reči, da sam pogosto tudi ne pristajam na ostre meje med zgodovino in estetiko. Zato bom vesel, če bo recimo knjiga o **Iskalcih** obenem percipirana kot zgodovinska in kot poskus estetike, pa še o žanru in o preprogah. Skratka, o kar precej rečem! Imate pa popolnoma prav, da ostaja za strogo zgodovinski del mojega dela ključen prav Foucault. Naj bom še nekoliko bolj natančen: temeljen se mi zdi kratek tekst o Nietzscheju, ki ga najdete v zborniku v spomin Jeanu Hyppoliteu, **Nietzsche et la généalogie de l'histoire**. V njem Foucault razmišlja o pojmih izvora, izhodišča, pojavljanja itd. Veste, ko sem se vrnil iz Združenih držav z ogromno količino dokumentacije v zvezi z westernom dvajsetih let, sem praktično dve leti prekladal vse te silne fotokopije, ne da bi čisto natančno vedel, kaj z njimi početi. No ja, razvrstil sem jih že, da je zgledalo, da nekaj počnem – to pa je bilo tudi vse! Nato sem prebral Foucaultov tekst – in najsi se sliši še tako neverjetno, prav to dejstvo je sprožilo knjigo, ki jo poznate kot **Zlomljeno navezo**. Morda je na tem mestu prav, da omenim, da obstaja poleg **Zlomljene naveze** še neka druga knjiga, ki je že po naslovu dovolj »foucaujevska«: **Western ali arheologija žanra**. Napisal sem jo pravzaprav kot svojevrsten uvod v **Zlomljeno navezo**, je skoraj pogoj za njeno razumevanje.

Problematika, ki me posebej zanima v Fordovem filmu, je vprašanje pogleda. Zato sem bil toliko bolj presenečen, ko sem v vaši knjižici našel podatek, da Marthinu v izvornem romanu, *The Searchers* Alana LeMaya, med drugim pravijo tudi »Other«, Drugi. Če bi se hoteli nekoliko pošaliti, tedaj bi Marthinovo indijansko ženo, ki ji je sicer ime Look, dobesedno lahko poimenovali »pogled drugega«. Sami ste že v *Kalejdoskopu* predlagali razumevanje matere kot svojevrstnega posrednika med zgodbo in gledalcem. Ali se vam ne zdi, da lahko to posredovanje v enaki meri ali pa celo še prepričljiveje pripišemo prav Marthinu, kolikor je ves čas filma v isti poziciji kot gledalec – ne vidi tistega, kar vidi Ethan (trupla Marthe, trupla Lucy...? Ethan pa se nasprotno ustoliči v nekak-

JOHN WAYNE (ETHAN) V ZADNJEM KADRU FILMA JOHNA FORDA *THE SEARCHERS*, 1956



šnega gospodarja pogleda, ki gre celo tako daleč, da oslepi že mrtvega Indijanca. Zdi se mi, da se ta dispozitiv vleče vse tja do prizora, ki ste ga tudi sami označili za »enega najlepših trenutkov čiste kontemplacije« – to je do srečanja z Debbie ob reki. Ali mislite, da je tedanjo poškodbo Ethana mogoče interpretirati tudi kot dokončen dokaz o njegovi izgubi gospodstva nad pogledom, o njegovi radikalni nemoči?

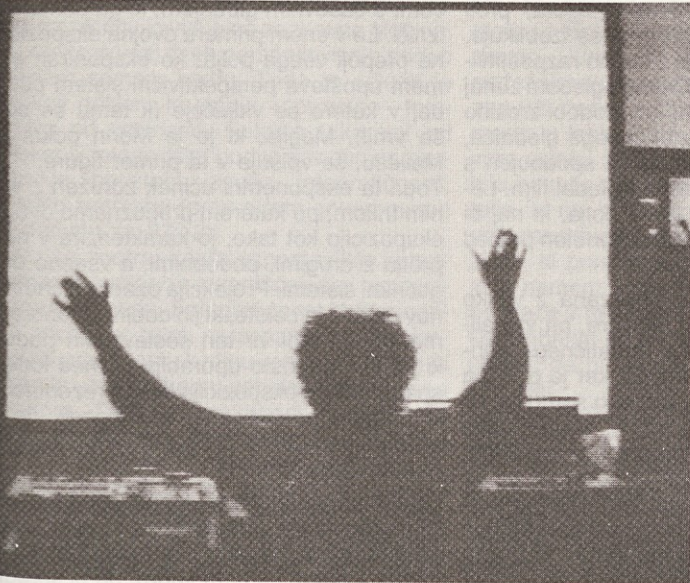
Veseli me, da s svojim razmišljanjem ne le podaljšujete, temveč tudi bogatite knjigo. Dodajate ji nekaj, kar je vanjo morda celo vpisano, a ne v celoti razvito. Nočem se sicer braniti, res pa je, da sem določene stvari raje zgolj nakazal. Veste, v določenem trenutku je prišlo v francoskem prostoru do določene inflacije Lacana, do svojevrstne prenasičenosti s pojmi, izhajajočimi iz psihoanalize. Prav zaradi tega recimo nisem nikoli na straneh svoje knjige zapisal besede »kastacija« – saj se na ta način izogibam podedovani analizi, tako psihoanalitični kot ideološki. Oba tipa analize sta namreč v nekem trenutku postala do te mere pretirana, da sta pri določenih avtorjih postala prav karikaturalna. Gre torej v prvi vrsti za občutek nezaupanja samemu sebi, za občutek, da ne obvladam vseh nians pojmov do te mere, da bi se lahko a priori izognil karikaturi. Ne zanikam pa, da sta oba tipa analize lahko izjemno močna, celo neizogibna. Rekel bi celo, da ni treba niti v *Kalejdoskopu* niti v knjigi o *Iskalcih* iti pretirano daleč naprej, pa boste kaj hitro prišli natanko do dispozitiva, ki ga omenjate. Tako je recimo prav pogled nujno zavezan problematiki, ki ji mirno lahko rečemo psihoanalitična.

Po drugi strani pa se še vedno gibljeva znotraj pojma »implicitnega«, ki sem ga že omenil. Ob govorjenju o ženski s tomahavkom, o Meduzini glavi oziroma o obglavljenju, vselej predpostavljam, da so določene psihoanalitične teme (ali celo kar konkretni teksti, recimo Freudov o Meduzi) splošno znane. Predpostavljam, da jih ima bralec pač v svoji glavi.

Zdi se mi, da vam to dovoljuje večji manevrski prostor na ravni stila. Se motim, če zatrdim, da mu posvečate izredno velik pomen? Gre pri tem predvsem za literarno dediščino?

V zvezi s stilom mi seveda laskate, saj mu posvečam resnično veliko pozornosti. Zame preprosto ne obstaja dobra analiza, če ni obenem zvezana z določenim delom na pisavi. Vzemite zgolj





primer Deleuzea: zgradil je svoj slog pisanja, ki ga je dobesedno nemogoče imitirati. Kaj hočem reči s tem? Lacan je bil recimo pogosto oponašan, najpogosteje sicer slabo, Deleuzeu pa se to doslej preprosto ni zgodilo. Mislim, da predvsem zato ne, ker praktično nikoli ne razkazuje mehanizmov lastne pisave. Na ravni pisanja o filmu pa se seveda zastavlja še čisto specifičen problem, to je problem **deskripcije**. To je nedvomno nevrvalgična točka. Prav na tej točki se morda najbolj izrazito pokaže in obenem obrestuje obvladovanje jezika.

Sam sem se zabaval s tem, da sem poskušal v vaši knjigi o *Passion* »slediti sledem« – oziroma nekoliko natančneje, zasledoval sem razvoj koncepta »traces«, ki ste ga postavili že kar v sam naslov. Naj vas zgolj spomnim, da taiste »sledil« v tej knjižici prehodijo celo pot od »časa, danega v videnje« (str. 32) prek citatov Godarja (str. 43) in Malebranchea (str. 56) do ugotovitve, da je sled nemogoče razločiti od njenega izvora (str. 70), da bi jo nato čisto na koncu interpretirali prav kot »zabris izvora« (str. 86). Všeč mi je tovrstna pot, ki prične z nečim na videz še kako oprijemljivim, da bi končala z izbrisom in čisto spekulativnostjo, svojevrstno heglovsko »absolutno vednostjo«.

Odgovor na to vprašanje pač le nadaljuje prejšnjega – tudi to pripisujem pisavi, stilu. Rekel bi, da je temelj tega, na kar ste ravnokar opozorili, pravzaprav ideja **gibanja**. Če ste pozorni na tisto, kar se spreminja, tedaj vas v enaki meri pritegnejo spremembe znotraj nekega konkretnega žanra v nekem konkretnem obdobju (western dvajsetih let) kot tudi pot enega samega objekta v enem samem filmu (navaho-preproge v **Iskalcih**). To potegne na eni strani za sabo ukvarjanje s samim gibanjem pisanja, s stilom, na drugi strani pa z gibanjem pojmov. Moj dolg do Deleuzea je tudi tu več kot očiten.

Morda lahko prav izhajajoč od tod nadaljujeva razmislek o nevarnostih banalizacije Deleuzeovega pisanja o filmu. Če sem prav razumel, se vi tega ne bojite?

Naj še enkrat potegnem vzporednico z Lacanom. V Franciji je prišlo v nekem določenem obdobju do specifičnega fenomena

mode in snobizma, ki je ustoličil recimo neštete besedne igre, ki jih je bilo dovolj enostavno reproducirati. Ne bom rekel »ponovno storiti«, temveč raje »ponarediti«. Za Deleuzea se mi to zdi težje. Najprej zato, ker so njegovi koncepti precej bolj fluidni: najdemo sicer kaj lahko isto besedo, toda ali ima le-ta res še vedno isti pomen? Celó v razmiku med podobo-gibanjem in podobo-časom se pogosto pomen dovolj radikalno transformira. Gre torej za ta merkurijski, živo-srebrni aspekt deleuzovske uporabe pojmov.

V zvezi s samo pisavo pa... Moja uporaba Deleuzea, to moram kar odkrito priznati, je pravzaprav dovolj divja – v pomenu, v katerem se ne pretvarjam, da sem ne vem kako zvest »nedotakljivi« Deleuzeovi misli, temveč skušam prej slediti specifičnemu deleuzovskemu duhu. Ni me sram priznati, da mi mnoge izpeljave njegove misli preprosto uhajajo, ker je veliko preveč subtilna zame... Pa tudi v zvezi s pisavo... ta razdelan stil, za katerega si prizadevam, preprosto ni njegova skrb. Moj problem pač ni tudi njegov problem!

Nevarnost vulgarizacije torej? Deleuze se je doslej spretno izogibal slehernemu snobističnemu zavzetju. Kar se mu zdaj dogaja, seveda še zdaleč ni najslabša od vseh možnih stvari. Svojevrstna prelomnica je bila nedvomno kasete z njegovim predavanjem na FEMIS (Fondation Européenne des Métiers d'Image et du Son), ki odtlej neprestano kroži med ljudmi. Nekje od tedaj dalje je postalo stvar dobrega okusa sklicevati se na Deleuzea. Seveda se sklicujejo predvsem na njegove pojme, natančneje: na besede. Upam, da ni preveč pretirano, če rečem, da skušam sam slediti prav **premenam teh pojmov**, njihovemu gibanju. Zvestoba Deleuzeu je možna zgolj na tej ravni, na ravni »potopljenosti« posameznega citata v to gibanje.

Naj vam za konec zastavim še eno dovolj pompozno vprašanje. Kako je danes sploh še možen diskurz o filmu – najsi bo le-ta sinefilski, zgodovinski, estetski ali strogo teoretski?

Spet lahko dogovorim zgolj zase. Ne vem, kam grem. Če bi vedel, bi si pač organiziral nekakšen program, vendar to preprosto ni v moji naravi. Koherenca pričujočih treh knjig je vendarle predvsem retroaktivni učinek. Imam pa seveda čisto neposreden projekt, v najbližji prihodnosti. Rad bi se lotil burleske, še posebej Jerry Lewisa in Buserja Keatona. To je že zelo star projekt, ne toliko zgodovinski, kolikor me zanima predvsem problematika telesa. Nasploh velja, da me ne zanima pisati o avtorjih, ki me ne zanimajo. Še več, kot pravi nekje Deleuze, kadar pišem o nekom, nočem, da bi mu moje pisanje prizadejalo kaj žalega. Lahko si predstavljate, da je s tako široko »metodološko bazo« res veliko tem!

Kar pa se tiče konkretno filmske analize, je zadeva še bolj paradokсна: v trenutku, ko je – vsaj v Franciji – analiza filma proglašena skorajda za klinično mrtvo, mene šele zares pričinja zanimati. Sem torej precejšen optimist. **Kalejdoskop** se mi zdaj, za nazaj, kaže kot svojevrstna čakalnica, kjer čakajo vsi tisti projekti, ki jih bo še treba razviti. To se je doslej že zgodilo z Godarjem in s Fordovimi **Iskalc**, morda pa bo zdaj prišel na vrsto Jerry Lewis.

#### Izbrana bibliografija:

**L'Alliance brisée. Le western des années 1920**, PUL, Lyon, 1985.

**Le Western. Archeologie d'un genre**, PUL, Lyon, 1987.

**Kaléidoscope**, PUL, Lyon, 1988.

**La prisonnière du désert. Une tapisserie navajo**, Adam Biro, zbirka »Un sur Un«, Pariz, 1990.

**Des traces qui nous ressemblent. Passion de Jean-Luc Godard**, Comp'act, zbirka »Spello«, 1990.

ZA EKTRAN SE JE POGOVARJAL  
STOJAN PELKO

# FIGURE ODSOTNOSTI (3)

## Dvojne ekspozicije

1

Glede tega je bil Edgar Morin najprej zelo jassen: »V katalogu obrabljenih, z nenehnim ponavljanjem na znake zvedenih simbolov«, hkrati z »venečim šopkom in odpadajočimi koledarskimi lističi« najprej naletimo na dvojno ekspozicijo. V takšni zgodovini filma, ki hitro izčrpa njegove invencije, dvojne ekspozicije, ki ima pri Mélièsu vso svojo prvinsko in magično moč označevanja prikazni, prividov, zamenjav in podvojitvev, postane »simbolno-afektivna (spomin, sanje), nato pa čisto indikativna«<sup>1</sup>, nekaj med domisljico in trikom. Toda kasneje je Christian Metz ugotovil, da so dejstva bolj zapletena in zgodovina manj linearna. Ko je analiziral dvojno ekspozicijo in preliv, je v njiju odkril filmsko prvino, ki je hkrati tehnična in magična, njena posebnost pa je, da je večkrat zmes: zmes zlitja in ločitve<sup>2</sup>, zmes izjavljalnega in evokacijskega znamenja<sup>3</sup>, zmes primarnega in sekundarnega, zmes metafore in metonimije<sup>5</sup>. Ta večnivojska zmesnost po njegovem mnenju zagotavlja dvojni ekspoziciji njegovo kinematografsko učinkovitost, ki sama po sebi pojasnjuje, zakaj se je postopek obdržal vse do danes, v nasprotju z drugimi »obrabljenimi znaki«, s katerimi se je sočasno pojavil, pa so le-ti izginili tako kot posušene rože ali koledarji z lističi, ki jih omenja Morin. Če so se ti elementi filmskega pomenjanja hitro iztrošili, je dvojna ekspozicija ohranila svojo suspenzijsko in kontemplacijsko moč, svojo hkrati jezikovno in poetično učinkovitost, zlasti kot privilegirana figura nostalgije. Ne da bi se vračal k delu Christiana Metza, temveč izhajajoč iz njega se želim tu osredotočiti na neko drugo zmesnost dvojne ekspozicije, ki se nanaša na njen figurativni status znotraj narativnega filma.

2

Modernist Beineix, ki ne pozna Morinovih ugotovitev, zasnuje svoj plakat za 37<sup>o</sup> zjutraj na dvojni ekspoziciji, in klasični montaži, ki povezuje obraz s krajino. Tla in dve zgradbi zasedajo le ozek trak, zrinjen čisto na spodnji rob kadra. Nevidno vzhajajoče sonce v črnem izriše silhuete dveh koč, ki sta enake barve in imata enako konsistenco kot zemlja. Rumenkast trak nad zemljo hitro preide v barvo neba, najprej blede, nato pa vse bolj sinjmodro. Med tlemi in modrino se skozi zrak izrisuje nejasno oprsje igralke, tako da ima sklenjeno obliko le obraz, čeprav se že črna njena las ne loči več od ozadja neba: temnolaska v megli. Na plakatju je izrazito poudarjena vertikalnost, močno vzpenjajoče se gibanje. Od tal se

vzpenja raztegnjena ženska figura, proti vrhu vse bolj eterična. Komaj se izoblikuje, že začne izginjati, ne le z lastno razpustitvijo, temveč tudi z brezciljnim pogledom zunaj polja, navzgor, drugam, ki v podobi zrcalno odseva sanjsko stanje bodočega gledalca, ki zre v plakat in ki naj bi si, spodbujen s tem imaginarnim odprtjem, ogledal film. Le-ta je glede na plakat zunaj polja, ki naj bi dal odgovor na dvoumen, zagoneten pogled zvezde-filmske osebe.

Vertikalnost podobe je povezana z veliko sploščenostjo. Ne zato, ker gre, pri vizualizaciji za topos nekoliko emfatičnega ženskega parfuma, ampak zato, ker je podoba le sploščitev, približek, ki z eno samo barvo označuje tla in obrise stavb, s premočno osvetlitvijo pa telo loči od njegove predloge, od njegove prostorske, in povzroči, da se sence oblike zlijejo z ozadjem. Dvojne ekspozicije s postavitvijo dveh perspektivnih podob ene prek druge obedve stre in zreducira na poenoteno dvodimenzionalnost, kjer prevlada igra izrezov, s katero se ozadje dvigne na površino, jo takorekoč posrka<sup>6</sup>. Vemo, kaj je znal iz tega potegniti Magritte. To izničenje globine, ki našemu plakatu daje ploskovitost in vertikalnost, je prvi »odstop od fotografičnosti«<sup>7</sup>, ki jo izzove prekritje dveh fotografij. Francoski izraz *sur-impresion* poudarja prav to sploščitev, medtem ko angleška oznaka *superimposition* poudarja polaganje slik drugo čez drugo.

Drugi odstop, pogost pri dvojni ekspoziciji čez obraz, je opustitev proporcev med figuro in krajino znotraj istega kadra. Če je vsak element vzpostavljen po perspektivnem sistemu, nato pa sploščen, razmerje med predstavljenima elementoma samo ni perspektivno, kajti doprsja v bližnjem planu ne zaznamo bliže od krajine, ampak kot postavljeno *nad* tla, v istem planu. Kajti dvojni eksponiran element (in to je tretji odstop od fotografičnosti) ima to posebnost, da je njegovo edino ozadje element, na katerega se eksponira, tako kot video inkrustacija<sup>8</sup>. Po tem se dvojna ekspozicija razlikuje od vedute ali slike v sliki: kljub temu, da je tudi element, dodan zaradi zgraditve sestavljenih slik, ni preprosto slika, vložena v drugo sliko, kadriran del v drugem kadru ali en register nad drugim. V našem primeru zavzema obraz v dvojni ekspoziciji le del polja, vendar vpliva na celotno polje, kajti njegov rob je sama slika, ki sprejema, da bi – ne glede na disproporcionalnost obeh motivov – ustvarila en sam prostor. Obraz v dvojni ekspoziciji je taksem z eksponentnim učinkom<sup>9</sup>: čeprav je omejen in obkrožljiv, se širi v celotno polje, ki ga zaznamuje v podvojenem prostorskem gibanju, s preli-

vom, s časovnim gibanjem, ki ga prinese in izniči. Le v enem primeru dvojna ekspozicija ne prepoji vsega polja: ko eksponiran element upošteva perspektivni sistem podobe, v katero se vključuje (k temu se bom še vrnil). Magija, ki jo je Morin odkril pri Mélièsu, se vpisuje v ta primer figure.

Toda ta eksponentni učinek združen z vidnim trikom, po katerem prepoznamo dvojno ekspozicijo kot tako, jo karakterizira v nasprotju z drugimi, podobnimi, a vseeno drugačnimi sistemi. Projekcija ozadje, Schüfftanov efekt<sup>10</sup> in celote, ki jih dobimo z uporabo maske, so tudi vir teh sestavljenih podob, ki jih film pogosto uporablja in med katere spada dvojna ekspozicija kot reprezentacija, ki ni zgolj posledica fotografičnosti, če je slednja enostavno zabeleženo podobe, ki jo je treba projicirati.

Schüfftanov efekt in back projection (projekcija ozadja) sta podobna dvojni ekspoziciji po tem, da združujeta dva heterogena elementa v enem samem kadru, da bi sproducirala en sam prostor. Toda od »naše« dvojne ekspozicije se ločujeta po tem, da trik, ki se nanaša le na del podobe, ostaja, če ne neviden (Schüfftanov efekt, včasih back projection), pa vsaj neopazen (maske, včasih back projection). A v osnovi se ta postopka razlikujeta od dvojne ekspozicije po tem, da vedno skušata ohraniti globalni perspektivni sistem, ki zajema vse zbrane elemente.

Prav dekadiranje motiva v dvojni ekspoziciji torej povzroči prepojitve celega polja »kljub« (moralno bi reči: »zaradi«) disproporcem med dodanim motivom in podobo-ozadjem. To dekadiranje deloma tudi pojasnjuje uporabo dvojne ekspozicije (celo večkratne) v klasičnem filmu v tistih kratkih pospešenih segmentih, ki naj bi označili trenutno demuliplikacijo ob nekem dejstvu ali dejanju<sup>11</sup>. Ameriški film jo uporablja tudi za razširjanje neke novice, ki »nenadoma pride na dan« in sproži številne reakcije po vsej deželi<sup>12</sup> kakor tudi za prikaz silovitega vojaškega napada, pri katerem se akcije nizajo kot podobe v kadru. Dvojna ekspozicija označuje pospešitev in simultanost v enem samem kadru, da bi pokazala, kako nekaj prihaja »od povsod«. Kar tu zaznamo v prostorsko-časovnih terminih, je lahko v psiholoških takoj dojet kot oznaka norosti. Pri dvojni ekspoziciji poznamo torej tri odstopanja: sploščitev, disproporcionalnost glede na perspektivo, dekadiranje in razpršitev.

3

Sploščitev v dvojni ekspoziciji je paradoksalna, kajti več reprezentacije (dva ali več

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris 1956, p. 177.

<sup>2</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma II*, Editions Klincksieck, Paris 1972, p. 134–136.

<sup>3</sup> Idem, p. 182–183.

<sup>4</sup> *Le signifiant imaginaire*, UGE 10/18, Paris 1977, p. 155–156.

<sup>5</sup> Idem, p. 165–166 in »Metafora in metonimija«.

<sup>6</sup> Glej M. V., »Clignotements du noir-et-blanc«, v *Théorie du film*, Jacques Aumont in J. L. Leutrat ed., Editions Albatros, Paris 1980, zlasti p. 223–225.

<sup>7</sup> Izraz je vpeljal Christian Metz.

<sup>8</sup> Spomnilo se, da je le-ta v začetku povzročala enake »luknje« kot dvojna ekspozicija v inkustrirani obliki, ki jo posesa ozadje.

<sup>9</sup> Christian Metz, »Trucage et cinéma«, *Essais... II*, zlasti pp. 175–177.

<sup>10</sup> Postopek povezovanja realne podobe z maketo, ki učinkuje kot monumentalni dekor. Več nazornih primerov najdemo v Francois Truffaut, *Hitchcock par Hitchcock*, Editions Robert-Lafont, Paris 1966, p. 49 za *Blackmail*, ter v Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985.

<sup>11</sup> Brez dvojne ekspozicije toda z bliskovito montažo, ki »pokaže« eno sliko za drugo, je Eisenstein dosegel isti učinek pri streljanju na križišču v *Oktoberu*.

<sup>12</sup> Res je, da v tem primeru uporaba časopisnih strani v ameriškem filmu zaradi ploskovitosti naredi dvojno ekspozicijo nekoliko bolj naravno.

prostorov v enem kadru) da manj reprezentacije z ukinitvijo vizualno zaznavne globine, s projekcijo vsaj dveh perspektivnih podob v enem samem kadru. Toda ta odklon le podvoji odklon, ki ločuje »normalno« fotografijo od realnosti. Nekako tako kot pri fotokopiji fotografska podvojitve dvojne ekspozicije povzroči izgubo fotografičnosti, manjšo zvestobo (prav o tem govori oseba na plakatu za 37<sup>o</sup> 2).

Tako se znotraj kadra vzpostavljajo reprezentacijske stopnje z naraščajočim izgubljanjem substance. Fotografičnost ni homogena, enotna, v celoti naravnana v efekt konkretne prisotnosti, k vtisu realnosti, ki naj bi izhajala iz enovitega zabeleženja nekega prostora. Tako kot prisotnost in odsotnost ima svoje stopnje. Že renesančno slikarstvo je znalo izrabljati te stopnje reprezentacije. Carlo Ginzburg je to pokazal ob primeru »Bičanja« Piera della Francesca<sup>13</sup>, z mladim mlrličem, ki bosonog posluša dva živa, ki se pogovarjata ne desni strani slike. Oseba na sredini je že v perspektivni upodobitvi, nekdo vmes, duh, prikazen, ki se z nevidno dvojno ekspozicijo vrine med dva »prisotna« sogovornika, da bi pozorno spremljal njun pogovor, kot Ariel v *Nebu nad Berlinom*.

Vemo, da je fotografija kmalu po svojem nastanku, od 1850 naprej, že uporabljala dvojne ekspozicije, da bi v realistični okvir predstavitve vnesla določene duhovne razsežnosti. Obstaja anonimna fotografija, na kateri se trem otožnim meščanom prikazuje duh v obliki koprene, ki naj bi hkrati predstavljala mrtvaški prt in dušo. In drug, ravno tako anonimen posnetek, še ganljivejši in nekoliko bolj prefinjen, na katerem se k očetu vrne otrok, bled kot negativ, da bi mu še enkrat, a za vselej, stisnil roko<sup>14</sup>. Še bolj dodelana, čeprav manj pretkana, je bila fotografija Oscarja J. Rijlanderja z naslovom »Hard Times«<sup>15</sup>, na kateri se zamišljen oče (ker je reven) dvakrat pojavi nad svojo spečo družinico. V mačistični obliki skrbnega očeta, ki bedi tudi takrat, ko nedolžni počivajo, imamo spet opravka s figuro otožnega vračanja, očitkov vesti, kakršno najdemo na plakatu za 37<sup>o</sup> 2 in ki smo jo lahko srečali tudi na drugih fotografijah duhov oziroma kot »preverjen« spomin na mrtve.

S fotografsko podvojitvijo dvojne ekspozicije, ki naredi motiv prozoren, presadimo na reprezentacijo evokacije. Zadostovalo je, da sta nemi in nato še zvočni film sprejela vložitev nadstavljenega motiva v perspektivo, in že so med pohištvom živih začele krožiti prikazni, na primer v seriji *Topper*<sup>16</sup> ali v *Našem vsakdanjem kruhu* (Our Daily Bread, 1934) Kinga Vidorja.

Pri *Topperjih* imamo opravka s komično platjo, s fantomi veseljaki. Pri Vidorju gre za dramo. Junak, ki odstopi pred težavami podeželske skupnosti, ki jo je sam ustanovil, zapusti ženo in tovariše ter pobegne v mesto z lahkotivim dekletom. Toda na prvem ovinku se v snopu žarometov avtomobila pokaže duh zvestega, a umrlega prijatelja, ki mu z odločno gesto ukaže, naj se vrne med svoje. Upodobitev z dvojno ekspozicijo, ki ponazarja očitke in obtožbe vesti, je v nemem filmu zelo pogosta: preminuli se vrača v realistični reprezentaciji, tako kot tiste lobanje pri slikarskih upodobitvah »Vanitas«, da bi znova opozoril na kardinalne kreposti.

S sploščitvijo, ki jo sproducira, s svojim diafanim značajem, ki še enkrat odvzame substanco predmetom in osebam, se dvojna ekspozicija potem, ko ni uspela prehiteti predstavljenega s predstavljajočim, fiktivne tridimenzionalnosti z realno dvidimenzionalnostjo, v celoti zbere po svojih lastnih sestavinah na ravni fikcije, na drugi stopnji verjetnosti: vizualizacija misli, spomina, duha. Enkrat obrat, kjer nas podvojena vpeljava neke navidezno realistične »zabeležbe« popelje naravnost k nekakšni alkimiji, v kateri reprezentacija, ki postane evokacija, naredi nevidno vidno. Vendar paradoks ni ne močan ne nov, kajti izum perspektive je že od samih začetkov slikarstvu omogočil predvsem »reprezentiranje« idealnih mest, imaginarnih krajin in nadnaravnih bitij, angelov ali sv. duha. Toda če dvojna ekspozicija po fikcijski plati naredi nevidno vidno, po diskurzivni plati ta trik tudi pokaže, kaj film navadno prikriva: svojo temeljno operacijo, zlitje dveh različnih in fiksnih fotogramov z gibanjem (gibanjem traku v kameri-projektorju, gibanje predstavljenega na platnu), ki ju poveže v drugo, gibljivo celoto. S tega vidika sta dvojna ekspozicija in preliv kot elementa montaže ekranska eksplikacija splošnega postopka filmanja in projekcije. Moč dvojne ekspozicije je v tem, da njena tehnična izvedba, ki je na ekranu razkrita, ohrani svoj magični učinek v korist zgodbe.

#### 4

V svoji najpreprostejši obliki in v prelivu, ki se artikulira okrog nje, dvojna ekspozicija na začetku nima magičnih odlik: je sintaktična opora, ki se »naturalizira« z retorično naslonitvijo na metonimijo, da bi olajšala prehod od neke celote k enemu od njenih delov, od vsebujočega k vsebini: označuje torej neko pripadnost. K najbolj banalni rabi in funkciji dvojne ekspozicije lahko štejemo napise, ki se vtisnejo čez sliko. Tako se v prvih kadrih *Malteškega sokola* v verzijah Roya del Rutha in Johna Hustona (1932 in 1941) pojavi ime mesta prek splošnega plana urbanega kompleksa San Francisca, kar naj bi dokaj banalno pomenilo, da slika, ki se kaže »zadaj«, za napisano oznako, pripada geografski celoti, katere del je. Ravno tako klasičen je primer napisne table na stavbi ali stanovanju, »pod katero« se bo na sliki pokazal interier. Preprost primer s prelivom imamo v *Nosferatuju*, kjer je čez

sliko oddaljene jadrnice položena slika zaprtega vhoda v podpalubje, kot da bi bila gledana skozi lupo: v velikem planu vidimo del celote, ki pa je vidna tudi kot taka. Efekt »babuške«: zdi se, da z ladje izstopa vhod v podpalubje, iz katerega se bo pojavila pošast, toda tokrat »naravno«, tako da bo drugi del naredil prvega prepričljivejšega in s tem stopnjeval njegovo magijo.

Ni bilo sicer pogosto zabeleženo, toda razmerje vsebujoče-vsebina je v primeru dvojne ekspozicije obraza v velikem planu isto. Še preden označi neko misel, še preden zaznamuje niz podob za subjektivne ali odvisne od osebe, ki se spominja ali pripoveduje, dvojna ekspozicija, ki »pod« obrazom pokaže drugačen, širši prostor, preprosto nakazuje, da je ta človeški lik nosilec neke misli, nekega spomina. Figura ima tu enako vlogo kot napisano ime mesta ali ploščica na stanovanju, ki služita za lokalizacijo vsebine kadra ter nas spustila v San Francisco ali k določeni osebi. V nasprotju s tistim, na kar opozarja Edgar Morin, funkcija dvojne ekspozicije kot smerokaza ni ne neprožna ne zapoznela, saj jo vidimo na delu že v *Nosferatuju*, kjer je na jadrnici vhod v podpalubje vsebovan na enak način kot misel na obrazu. Ime kraja, fasada, vrata in obraz zavzemajo tu isti položaj glede na drug motiv dvojne ekspozicije. In prav to razmerje vsebujoče-vsebina na primer s črko v dvojni ekspoziciji (vsebujoče) nakaže prizor, ki je opisan pod to črko (vsebina). Medtem ko v drugih, dvojna ekspozicija omogoča prehod od polja k zunanosti polja, pa v prejšnjih primerih olajšuje prehod iz zunanosti v notranost, iz polja v nekaj, kar ni v dosegu pogleda. V drugem filmu Kinga Vidorja, *The Crowd* (1927), to potrjuje dokaj primitivna oblika dvojne ekspozicije. Junaka muči spomin na nesrečo, v kateri je izgubila življenje njegova vnukinja. Dvojna ekspozicija lokalizira junakove muke na njegovo čelo, s svojim obrisom ustvarja linico, ki omogoča, da v njegovi lobanji »vidimo« dekletce, ki ga je izgubil in na katero misli. »Za« njegovim čelom, v vsebini njegovega spomina, znotraj figuracije, ki mora še vedno stremeti k upoštevanju perspektivnega sistema.

Dvojna ekspozicija kot figura penetracije, ki označuje pripadnost, je pogosto, če gre za obraz, uporabljena po travellingu naprej ali zoomu, ki ga podaljšuje vse dotlej, dokler je kot pri *Nosferatuju*, njegov substitut. Dvojna ekspozicija tedaj postane nekakšen endoskopski travelling ali sredstvo za prebijanje zidu.

#### 5

Če pri prelivu dvojna ekspozicija izhajajoča iz obraza, omogoča dostop do misli s tehničnim trikom, ki nadomesti nemogoč travelling naprej (še en učinek lupe), je možno tudi, da misel po svoji plati služi kot trik za prehod z enega kraja na drugega. Tako lahko z režijo fizično, diegetsko pa glede na zgodbo postavim neko osebo v stanje sanjarjenja, da bi nato z dvojno ekspozicijo prestopili drugam ali v drug čas (v primeru flashbac-

<sup>13</sup> Carlo Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, Flammarion, Paris 1983, p. 77 sq.

<sup>14</sup> Glej Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Le Seuil, Paris 1983, p. 179.

<sup>15</sup> Hranijo jo v George Eastman House, Rochester, N. Y. Reproducirana v Beaumont Newhall, *History of Photography*, MOMA, New York 1982, p. 75. Oče je v dvojni ekspoziciji pred in za družino.

<sup>16</sup> *Topper in Topper Takes a Trip* (N. Z. McLeod, 1937 in 1939); *Topper Returns* (Roy del Ruth, 1941).

»Film počasi prehaja od enega kraja do drugega, ta prehod pa še olajšuje popolna simetričnost situacije.«

DANGER SIGNAL, REŽIJA R. FLOREY, 1945



ka). Fizična ločitev glede na prostor ali čas je tako presežena s psihično zvezo. V film *Danger Signal* (Robert Florey, 1945) je junakinja, ki dela v pisarni, v skrbeh za svojega zaročenca, ki je ostal doma. Ker je to znano od prej, film počasi prehaja od enega kraja do drugega, ta prehod pa še olajšuje popolna simetričnost situacije, saj obe osebi tipkata na pisalni stroj. Dvojna ekspozicija naredi fluidni samo njuni telesi: ravno tako pa postane fluidno telo filma.

V filmu *The Conspirators* (Jean Negulesco, 1944) sta situacija in postopek identična, a naučita nas več. Travelling naprej na junakinjo, zlekajeno na postelji, budno, z očmi uprtimi v prostor zunaj polja. Ločena je od prijatelja, ki se po njeni krivdi nahaja v zaporu. Na njen razneženi obraz se spusti črno omrežje rešetk, za katerim njen obrz izgine. Travelling nazaj nas pripelje k zaprtemu moškemu, ki za rešetkami ravno tako razmišlja. Metonimična vez, ki najprej poveže zasanjano žensko z njenimi mislimi (zapor), nato pa z zapornikom, je tu prisiljena, ker se legitimizira s težo same »misli« osebe.

Vendar se dvojna ekspozicija napaja še z nečim drugim: s tem, da se evokacija spo-

mina razvije tudi sama iz poudarjene in boleče fizične ločitve.<sup>17</sup> Odtod dobijo primat nekatere situacije, na primer položaj »na oknu« ali »v vlaku«, ko je oseba odrezana od nekega kraja s steklom ali zato, ker je na poti. S to odrezanostjo se metonimija reaktivira z metaforo v točno določenem trenutku dvojne ekspozicije, kot v pravkar opisanem primeru, ko rešetke zapora najprej zaprejo mladenko in se šele nato preselijo k jetniku. Vizualna simetrija, ki je olajšala prehod v filmu *Danger Signal*, postane v *The Conspirators* psihična simetrija, kajti obe ločeni osebi postaneta jetnika, ona v svoji sobi, daleč od njega, on v svoji celici, daleč od nje. Dvojna ekspozicija tu torej ni samo prostorski transfer pod krinko misli, ampak tudi čustveni transfer, saj je ona za rešetkami, ki nas, preden nas usmerijo k njemu, znova popeljejo k njej. V dvojni ekspoziciji se prekrivata metonimija in metafora, kajti objekt prostorskega transfera (rešetke zapora) se omilijo na obrazu Hedy Lamarr. Prekrivata se tudi zunaj pogleda in zunaj polja, kajti v kadru pride do nekakšne spojitve v pogledu, ki označuje nebo, vidno za rešetkami ječe, kar dokaj spretno potrjuje kot, pod katerim je posneta lina v zaporu – poševno in rahlo od spodaj navzgor. Prekrivanje na več ravneh, ki izenači (sanjaški) pogled in misel, videno in zavedno, zunaj polja in zunaj pogleda.<sup>18</sup> Premešanost zmesi, katerih inventar se tu ne izčrpa.

Za zdaj se bom zadovoljil s temle: ko gre za sanjav obraz, je dvojna ekspozicija nekakšen efekt Kulešov, ki prenaša na osebo lastnost predmeta, na katerega ta oseba misli, toda v enem samem planu, v enem samem kadru.<sup>19</sup> Slovita dvojna ekspozicija v *Psychu*, ki s prelivom omogoči prehod od odtočne odprtine pod tušem na mrtvo oko junakinje, k očesu-odtoku, od koder je odteklo življenje, je tak primer.

## 6

V poglavju »Pogled v kamero« smo videli: frontalnost obraza v velikem planu je pogosto znak za sanjarjenje, tako kot priprte oči ali navzgor obrnjene oči junakinje v filmu *The Conspirators* ali na plakatu za 37<sup>o</sup>2. V tem položaju obraza bomo torej pogosto našli dvojne ekspozicije, ki povedo, da je oseba nekje drugje, daleč stran od svoje neposredne okolice.

A to je le en primer oziroma le del situacije, v katero lahko posežemo z dvojno ekspozicijo. Razmerje obraz-krajina je namreč reverzibilno. Vzemimo še enkrat Beineixov plakat. Na njem je oprsje prosojno, toda neizbrisno znamenje, za katerega se zdi, da za vekomaj zaznamuje krajino. Obraz se hkrati ponuja s svojo pošastno prisotnostjo, s svojo zanesljivo prevlado, a se tudi odbija s svojo transparentnostjo, s svojo fantom-

sko bežnostjo, zaradi česar tako kot kakšen izgubljen predmet pripada minulemu, kot nekaj nedosegljivega, ki nima bodočnosti. Dvojna ekspozicija tako ponazarja banalno idejo duha kraja, ki neločljivo povezuje nek prostor s spominom na nekoga odsotnega, ki ostaja njegov lastnik<sup>20</sup>, tako da ne vemo več prav dobro, kateri izmed dveh ustvarja drugega, kateri izmed dveh je emanacija drugega. Seveda gre pri tem za prikazen, predvsem pa za dejstvo, da dvojna ekspozicija nakazuje neko dvojno pripadnost z recipročno izmenjavo lastnosti med motivi. To je v vsej dvomnosti očitno v zadnjih kadrih *Cesarske tragedije* (La Tragédie impériale, Marcel L'Herbier, 1933) in *Okna* (The Window, Ted Tetzlaff, 1949).

Na koncu L'Herbierovega filma se obraz Harryja Baura-Rasputina v *sfumatu* vtisne na zasneženo ravnico, ki naj bi v studiu ponazarjalo vso Rusijo. Ves čas je film igral na oksimoronu osebe, hkrati temačne zveri in duhovne moči, strašnega grobijana in razmeroma nežnega vizionarja. Prizor pred zadnjim kadrom, ki prikazuje njegovo usmrtnitev, vztraja pri tem: velikan, večkrat zastrupljen in prerešetan od krogel, ne izgubi svoje moči in se zdi neuničljiv, ne moremo ga obravnavati le v njegovi telesni pojavnosti. Dvojni obrat v zgodbi: zver je duhovna moč, toda ta moč je diabolična.

Čisto naravno je torej, da se po svoji resnični smrti vrne v dvojni ekspoziciji čez pusto pokrajino, da bi iz onostranstva ponovil svoje prerokbe-prekletstvo v zvezi z Rusijo in pretresi, ki bodo v njej sledili. Njegov obraz in njegovo sporočilo se raztezata čez ves imperij, poistovetena sta z vso njegovo zgodovino. Ne bi torej mogli reči, ali gre za Rasputinovega duha ali za bistvo Rusije, na čem je zasnovana dvojna ekspozicija, ki naj bi označevala, utelešenje neke ideje, saj je končni označenec alegoričen. V tej zadnji dvojni ekspoziciji Rasputin ni Rus, ampak posebljenje Rusije. Obraz je antropomorfizacija krajine (zategadelj smo v alegorijskem registru) in krajina je razširjena reprezentacija misli osebe. Rusija daje svoje značilnosti Rasputinu in Rasputin ji daje svoje. Tu z dvojno ekspozicijo prek identifikacije prehajamo od nedvoumne pripadnosti k zmedbi k dvojni pripadnosti, kjer je v kadru vsak motiv ilustracija drugega, do te mere, da ju ni več moč ločiti.

*The Window* kot dobra ameriška kriminalka pripoveduje zgodbo o nedolžnosti, ki je žrtev izprijenosti, o otroku in morilskem paru. Vse se dogaja ponoči, v vročici newyorškega poletja. Toda na koncu nedolžnejš triumfir nad zlobneži, ki jih aretirajo policija. Čisto zadnji kader je s predhodnim povezan s prelivom. Glava otroka, rešenega v zadnjem trenutku in prižetega k znova najdeni in pomirjeni materi, je položena čez naslednjo sliko, ki kaže zarjo, dvigajočo se izza linije manhattanskih nebotičnikov. Mati in mesto dajeta zdrave otroke. Otrok pripada materi in mestu, ki ga oba ščitita. A po drugi

<sup>17</sup> Glede vprašanja ločitve in združitve glej Christian Metz, »Trucage et cinéma«, *Essais... II*, na primeru *Balade o vojaku*.

<sup>18</sup> V filmu *The Crowd*, na primer, postane zavedanje očitkov vesti nekakšna vizualna halucinacija.

<sup>19</sup> O efektu Kulešov glej *Iris*, vol. 4. no. 2. Jacques Aumont ed. Paris 1986.

<sup>20</sup> Glej, kako Mankiewicz uporabi portret mornarja v filmu *The Ghost and Mrs. Muir* (1947).

»Obe ločeni osebi postaneta jetnika, ona v svoji sobi, daleč od njega, on v svoji celici, daleč od nje.«

»Fantom, duh, ki posluša, kot Ariel v Nebu nad Berlinom.«

THE CONSPIRATORS, REŽIJA JEAN NEGULESCO, 1949



strani je otrok rešil New York, ker je pomagal pri aretaciji krivcev, zaščiten je pred hudo delci. Mestu je dal svojo nedolžnost in svojo zaščito. Odslej je to mesto njegovo: do naslednjega filma se bo lahko po njem sprehajal in v njem igral, ne da bi ga kdo motil. Konec filma, konec noči, konec težav: vrnitev v normalnost in mir z dvakrat fiksno, fiksirano sliko. Svetloba rojevajočega se dne spere z mesta njegove probleme in prek otroka mu zarja življenja daje nov pečat nedolžnosti. Zarja in preporod: ta dvojna ekspozicija v prelivu je aleluja. A

kljub temu nismo nič manj presenečeni, da dvojna ekspozicija ohranja popolno vizualno ločnico med otrokom, materjo in mestom, da bi potem prešla k medsebojni izmenjavi atributov v dvojni pripadnosti, kjer se oseba in prizorišče prepletata, da bi se nazadnje definirala v zrcalu. V *Oknu* tako kot v *37<sup>o2</sup>* ali v *Cesarski tragediji* dekadiranje, ki je značilno za motiv v dvojni ekspoziciji omogoča razpršitev simbolnih atributov motiva prek celotno polje, polje pa po principu osmoze vpliva nazaj na motiv.

Dvojna pripadnost motivov in njihova recipročnost nas tako navajata k ponovnemu premisleku o tem, kar smo povedali o razmerju vsebujoče-vsebina, vsaj v primeru prihologiziranja o mislih neke osebe. V velikem planu obraza, ki je v dvojni ekspoziciji čez ozadje velike celote, ki zaseda celotno polje, je vsebina (na primer, krajina) zaradi učinka povečave obsežnejša od vsebujočega. V *Sumu* (Suspicion) si Joan Fontaine-Lina Mac Kinlaw predstavlja Caryja Granta-Johnieja kot morilca, ki jo porine z vrha prepadne stene: dvojna ekspozicija tega pejzaža na njenem prestrašenem obrazu. V *Obsedeni* (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947) se Joan Crawford-Louise Howell spominja srečnih časov, svoje nekdanje patricijske hiše. Naslov Bernhardtovega filma jasno kaže na to: Louise se ne more znebiti suma, ki jo obseda. Lahko bi rekli, da je dvojna ekspozicija »dobesedna« vizualizacija vsakdanjega izraza za stanje, ko vas neka skrb, vprašanje, skladba ali ljubezen obsedajo do te mere, da jih »imate polno glavo«. Ko element, ki si ga predstavljate ali se ga spominjate, zaseda ves kader, to pomeni, da je neka misel osebo (ki jo predstavlja njen obraz) popolnoma prevzela, tako da se ji ne more upreti, da je ne more vsebovati. Nespoštovanje perspektivnega sistema velja za subjekt, ki ga nekaj presega. Preplavljeno vsebujoče tako postane vsebina svoje vsebine. S tem, da potopi obraz, da ga loči od njegove substance, ponazarja dvojna ekspozicija izbris subjekta, njegovo izginotje, njegovo šibkost pred nezaustavljivo silo spomina ali suma. Motivu v dvojni ekspoziciji ne zadostuje več razpršitev, ampak ga razpusti tisto, kar sproducira: osmoza postane krvavitev, izguba, raztopitev, ki gre od označevalca podobe, njene konstrukcije, do označenca osebe, njene dekonstrukcije.

Dvojna ekspozicija obraza-krajina, kakršno obravnavam tukaj<sup>21</sup>, pa nima povsod te vrednosti izpraznjenja subjekta: za to je potreben kontekst drame ali fiktionalizirane psihoanalize. Kot kažeta zaključka *Cesarske tragedije* in *Okna*, ima lahko tudi vrednost popolnega sklada, ki ga še poudari preliv. Proti koncu filma *Nevarni eksperiment* (J. Tournier) mlada žena, ki jo muči



mož v viktorijanskem stanovanju v New Yorku, za las uide katastrofi, ki uniči njen dom. Prepeljejo jo v bolnišnico, kjer v belini sobe končno najde svoj mir in zaspil. Prek njenega obraza se vtisne podeželska hišica, kamor se bo preselila s svojim rešiteljem. Zaspil: prerodi se. Spanje v bolniški belini je majhna smrt: nekdanja oseba zdaj vsa bela, ležeča na hrbtu z zaprtimi očmi, premine. Toda ta sen je tudi vstajenje k miru, označenemu z dvojno negibnostjo sproščene obraza in podeželske krajine. Lahko bi govorili o sanjah, ki se porajajo v njej tako kot drevesa, ki spremljajo vzpon obraza navzgor proti luči, če podeželski mir ne bi kazal nazaj na notranji mir. Vsekakor zbujajo občudovanje prekrivanje obraza in fasade, ki v metaforično-metonijski vozeli povezuje žensko in dom<sup>22</sup>, a hkrati nazadnje tudi odpre perspektivo obraza navznoter, od fasade k domačemu miru, tako kot tista vrata v *Spellbound*, ki se odprejo pod vtisom pričakovanega poljuba. V *Nevarnem eksperimentu* gre za razmeroma redko oscilacijo med ploskostjo dvojne ekspozicije in globino, ki jo le-ta omogoča doseči, med prekinitvijo spanca in dviganjem drevca, med obratom v prvem planu in odaljeno razsežnostjo krajine, med koncem ene in začetkom druge epizode, s sliko, ki se napaja iz neke druge slike, od koder dozdevno segajo njene korenine. Upečasnjena, uspeša metamorfoza, med katero se neka slika z vsem, kar vsebuje, zlije v drugo sliko, ki le-to vsebuje.

7

Če dvojna ekspozicija glede na dvojno pripadnost utrjuje hierarhična razmerja med dvema motivoma, lahko obenem sproducira globalno negotov prostor brez osredja in ozadja ali celo – tako kot na Rijlanderjevi fotografiji »Hard Times« – prostor, v katerem tisto, kar je zadaj, pride v ospredje, in obratno, s sistemom, ki prej kot bi ukinjal globino, prepleta perspektive. V dvojni pripadnosti predstavljena inverzija zadeva predvsem afektivno in semantično. Kot isto figuro bi zdaj rad razčlenil inverzijo, ki se najprej tiče samega prostora. Dvojna ekspozicija se tu opira na odsev, na zrcalo, da doseže učinek, ki presega zgolj film. V slikarstvu je to Monet, v grafiki Escher, v fotografiji Friedlander. Osnovni princip poznamo: odsev je tako jasen in toliko pokriva

<sup>21</sup> Stvari je treba natančneje določiti. Poznamo namreč dve vrsti dvojne ekspozicije »obraza-krajine«. Prva (primer *Balada o vojaku*) je tista, kjer je obraz sam vsebina misli, medtem ko je krajina »trenuten« element. V tem primeru torej obstaja še tretji diegetski element: oseba zunaj polja, tostran, ki v krajino priključuje ljubljeno ali oživljeno obraz. Drug primer, na katerega sem se tu izrecno omejil, pa je tisti, kjer je obraz »trenutni« element, krajina pa vsebina misli: oseba, ki se spominja, je torej na sliki.

<sup>22</sup> Vemo, kako fasade, ki so od spredaj podobne lobanjam, najsi bodo osvetljene ali ne, uporabljata fantastični film ali grozljivka, da bi nakazala prisotnost duha, ki animira hišo.

»Konec filma, konec noči, konec težav: vrnitev v normalnost.«

»Po nevidnem zasuku, ki magično spremeni polje v proti-polje.«  
Sen, fotografija Claude Batho.

OKNO, REŽIJA TETZLAFF, 1949



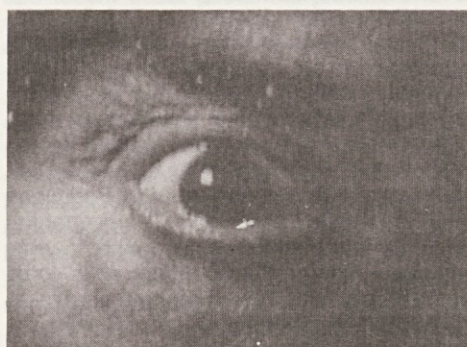
THE SPIRAL STAIRCASE, REŽIJA R. SIDMAK, 1946



tako čisto odsevajočo površino (kakor gre v dvojni ekspoziciji za odmik, ki odpravi ozadje, na katerem bi se morala pojaviti figura, njeno prvo okolje), da jo izniči: zdi se nam, da onstran kadra vidimo tisto, kar se dejansko nahaja tostran<sup>23</sup>. Poznamo tudi preprosto, a vznemirljivejšo različico, ko je odsevajoča površina bodisi zrcalo, bodisi šipa: istočasno vidimo tisto, kar odseva in tisto, kar je odsevano, ter tako ustvarja nekakšno naravno dvojno ekspozicijo, kjer ima tisto, kar je zunaj in kar je znotraj, enako gostoto, enako stopnjo konsistence, zarisano na šipi ali odsevano v ogledalu, ko ni zabrisano s tistim, kar odseva.

Lee Friedlander to počne z vitrinami in fasadami, ki so bolj ogledala kot zasteklene površine<sup>24</sup>, zlasti s fasado turističnega objekta pred Mounts Rushmore, ki ga je rekonstruiral tudi Hitchcock v filmu *Sever-severozahod*.<sup>25</sup> Na levi strani fotografije par z belimi lasmi, od spredaj, na terasi, zre v prostor zunaj polja, vedno na levo, fotografski aparat in daljnogled uprt proti izoblikovanim gmotam, ki jih vidimo tik nad njunima glavama, kako se odsevajo na stekleni fasadi. Na desni strani fotografije turisti, videni v lice in v hrbet, čeprav zanje ne bi mogli na prvi pogled zanesljivo in z gotovostjo trditi, ali so v notranjščini, spredaj in v polju, pred fotografom, ali pa zadaj, zunaj polja, za Friedlanderjem. Ali obratno. Najbolj smešna med fotografijami te vrste je zame tista, na kateri je sredi newyorškega pločnika pred mimoidočega črnca postavljena čudovita tigrova koža z zevajočim gobcem, ki se v resnici nahaja v notranjosti neke turistične agencije in jo vidimo skozi izložbo.<sup>25</sup> Z vzvratnimi avtomobilskimi ogledali ali s postavljanjem razvejanega grmičevja pred fasade doseže Lee Friedlander podobno dezorientacijo, isto motnjo pogleda<sup>27</sup> na razvejani poti, razcepljeni s pogledom, ki se izgublja v teh ogledalastih labirintih.

Escher v svoji znameniti »Mlaki« pokaže drevesa pod blatno potjo<sup>28</sup> tako, da spre-



meni odsev v veduto, katere okvir naj bi bila nabrekla zemlja. Zaradi privzdignjenega in nagnjenega očiča se tu stvari v primerjavi s Friedlanderjem zapletejo, kajti zdaj gre za dvojno inverzijo spredaj-zadaj in zgoraj-spodaj, do te mere, da so potrebne dvojne sledi korakov in gum, da bi se prepričali, da gre res za blatna tla in ne za preluknjan strop, kajti grafiko ravno tako lahko gledamo narobe, da bi preobrnjen odsev spet postavili na pravo mesto. Upoštevati je treba igro, ki je pri Escherju tradicionalna, med ravniyo reprezentiranega in ravniyo reprezentacije. Te igre z odsevi in dvojnimi ekspozicijami, so vse blizu poznemu Monet, pri katerem voda dobi konsistenco in barvo samo od neba, kjer razlika med lokvanji in oblaki obstaja samo v nekaj redkih barvnih točkah. In v zadnjih letih se Monetov pogled poglobi in fiksira, da bi se osredotočil na to hipnotično neločljivost. »Lokvanji« niso samo vprašanje manire, izgubljanja predmeta v pretočnosti, v dotiku čopiča in v povečanem formatu platen. Gre tudi za kadriranje. Med 1890 in 1920 se linija obzorja v sliki dvigne vse do definitivnega izstopa v zgornjem delu, da bi ves prostor prepustila odsevu v



vodi, vrtincu tiste kontemplacije, ki je ne ovira nič več razen robov platna. V »Štirih drevesih« iz 1891 zavzemajo voda in odsevi samo ozek trak spodnjega dela slike, medtem ko so zgornje tri četrtine namenjene drevesom in nebu za »pravilno« reprezentacijo, kjer se predmet jasno loči od ozadja. Leta 1897 serija rokava Seine pri Givernyju pomakne linijo obzorja skoraj do sredine slike, ki se razdeli na dva enako pomembna dela, kjer so drevesa, nebo, meglica in njihov odsev v drsenju vode deležni enake obravnave za nekakšen počezni Rohrschahov test. V letih 1903–1904 prvi lokvanji še obdržijo na vrhu kadra ozek trak zemlje, toda »Vodna pokrajina, oblaki« (1903) že daje vodi barve neba, kar naslov dovolj dobro nakaže. Po 1905 pa imamo opravka samo še z vodo, brez neposrednih referenc na trda tla: samo odsevi, samo pretisk. Leta 1920, pri »Lokvanjih in oblakih« obrnjena slika šopa trsov in oblakov skorajda vzbudi željo, da bi pogledali podoben obrnjeno na glavo, kot da bi bili pred kako risbo Gustava Verbecka.<sup>29</sup> Toda predlog je absurden, saj gre za prostor, ki ga z reprezentacijo veže

<sup>23</sup> Za fantazme in razmišljanja, ki so se ob tem pojavljala skozi stoletja, glej Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir*, Elmayon-Le Seul, Paris 1978.

<sup>24</sup> Atget je to že naredil z izložbo, polno manekenskih lutk: »Avenue des Gobelins, Paris«, okrog 1910; glej *History of Photography*, p. 196.

<sup>25</sup> »Mounts Rushmore, South Dakota, 1969«, št. 84 v *Lee Friedlander, Photographs*, Hayward Press, New York 1978.

<sup>26</sup> »New York City, 1963«, op. cit., št. 14.

<sup>27</sup> Za učinke prepleta in vznemirjanja-izgube pogleda glej pogl. »Tostran«.

<sup>28</sup> M. C. Escher, *L'oeuvre graphique*, Editions Solin, Paris 1977.

<sup>29</sup> Gustave Verbeck, *Upside Downs*, izhajali v *New York Herald* med 1903 in 1905: *Sens dessus Dessous*, Pierre Horay, Paris 1977.

SEN, FOTOGRAFIJA CLAUDE BATHO

le nekaj nanosov barve, kjer lahko identificiramo vodne rože, medtem ko je slika z menjavanjem zgornjega in spodnjega dela, površine in simetričnih globin, vrnjena njej sami, eni sami dimenziji, ki je dimenzija platna in barve na poteh čopiča z namenom uskladiti odtenke.

8

Fotografinja Claude Batho je v svojem opusu objavila tri dvojne ekspozicije, ki so vsi nastali v Givernyju leta 1980: »Japonski most«, »Sen« ter »Voda in nebo«. Da bi se še malo bolj približali dvojni ekspoziciji v filmu, se bom zadržal le pri drugem, pri »Snu«.<sup>30</sup>

Plavolaso dekletce v črnem plašču, videno s hrbta in v rahlem zgornjem rakurzu, stoji ob ribniku in zre v vodo, v kateri plavajo lokvanji in odpadlo listje, v svetlih odtenkih odseva nebo, v temnih veje. V rokah, sklenjenih na hrbtu, drži dva velika pobrana lista. Njen trup, razen glave, je prosojen, skozenj se vidi površina vode. Na prvi pogled je torej v dvojni ekspoziciji samo dekletce kot temna vertikala, kader je v obeh posnetkih isti, dekletce se zdi nepremično, kajti tekoče ozadje je nespremenjeno. Gornji del njenega telesa je prosojen. Ali natančneje, skupina lokvanjev, ki se začne izven dvojne ekspozicije na njeni desni, jo obide in se ji od zadaj začne vzpenjati od pasu navzgor. Tu se za stoječo Ofelijo porajajo prostorska in taktilna skladja, ki potopijo njeni roki pod gladino vode, lista, ki ju drži, se ujemata s plavajočimi listi, ozki plašč ni dovolj debel, da bi preprečil prepajanje s hladno vlago, odkar deklica stoji tam in gleda. Samo vir sanjarjenja, ki je na fotografiji najviše postavljena, najbližja in najgoščeja masa, glava brez obraza, je nad vodo, oprta na krznen ovratnik. Dvojna ekspozicija: potopitev. Dve strani naprej, kot zaključek serije Giverny, a izven nje, dekletce leži na hrbtu v banji, telo sta zabrisala tekočina in velik svetel odsev, ki prihaja od nevidnega okna: izstopajo le zapestje, roka in obraz, kot na pokrovu sarkofaga.

V »Snu« se dispozicija razlikuje od tiste, ki jo navadno uporablja film in se po organizaciji prostora zdi bolj realistična. Namesto obraza v velikem planu, ki se vrine v pokrajino, ima Claude Batho na razpolago stoječe telo, videno s hrbta v nekem okolju, upošteva perspektivo. Vendar pa je učinek isti kot v filmu: v misli zatopljeno bitje, prežeto s tistim, kar skriva. Toda če si »Sen« pogledamo bolj od blizu, postane njegova konstrukcija bolj zapletena, če ne zaradi drugega, zaradi dvojne ekspozicije s tretjim negativom, ki doda odsev vej. Nenavaden fenomen, zaradi katerega sestavljen prostor dojamemo kot enostavnega. Tu sta še dve stvari. Najprej uporabljeni objektiv in snemalni kot, vzporeden oziroma izravnani z domnevnim ogledom otroka, poudari svetlo laso glavico kot mesto sanjarjenja, s katerim se gledalec poistoveti. A to tudi konveksno



ukrivi telo dekletca od zgoraj navzdol, tako da povezava njenih nog z ribnikom ni mogoča. Če je zaradi navidezne legitimnosti vabljivo istovetiti os posnetka s pogledom dekletca, da bi poudarili stanje sanjarjenja, kjer sta videc in videno imaginarno v enakem položaju, čeprav v različnih prostorih, nam naslov fotografije odvzema možnost takšne interpretacije. Sen, ne sanjarjenje. Fotograf in ne dekletc, kar nas v celoti prestavi na to stran zunaj polja, ki se imenuje pogled, v prostor tostran polja. Pogled je torej dvojna projekcija v fotografijo, tako kot je dekletce »v« vodi. V drugem »Snu« iz zbirke fotografija predstavlja otroka, ki spi na nekakšnem kanapeju: v tem lahko vidimo spečo sanjavko, ne pa sna, medtem ko v podobi dekletca pred vodo sen izloča sanjavko, ki je tu ni, ker je ostala tostran. Pa vendar tudi v »Snu na kanapeju« ne gre za sanjavko, saj je dekletce na sliki le fotografirana želja fotografinje, tatinsko zrcalo, v katerem se izniči v nedosegljivem, imaginarnem avtoportretu, ukradenem drugemu med spancem. V snu pred ribnikom gledalec nima pred seboj dvojne dvojne ekspozicije, niti ne dvojne ekspozicije s tremi negativi, ampak trojno ekspozicijo, ki je nevidna, a vseeno prekriva celo fotografijo: to je ekspozicija fotografinje, ki se vtiskuje s svojim pogledom od tostran polja, kamor nas ce-

lotna podoba vrača kot zrcalo brez pozrcalnice. Četrta ekspozicija je ravno tako transparentna: gledalec položi svoj pogled čez fotografovega ter si za nekaj časa prilasti sen. S posebno dispozicijo, ki jo je Claude Batho izbrala, skrivaj udejavanja sintezo dveh vrst dvojne ekspozicije, ki povezujeta obraz in krajino v nevidno spiralo, kjer se gledalec s svojim pogledom pogoltne. S tem zanimivim učinkom: vsako prodiranje v globino nas vrne v tostran podobe, tostran pa po svoje vodi v globino fotografije. Voda absorbira dekletce, ki absorbira fotografinjo, ki absorbira gledalca, ki je podrejen fotografu, katerega pogled skuša obvladati. Najboljši način razmišljanja o učinku, ki ga sproducira ta navidezno klasična, dvojna ekspozicija, je, da v tem vidimo upodobitev v osi tistega, kar je Bruegel transverzально podal v *Paraboli o slepich*.

9

V svojih najboljših realizacijah je dvojna ekspozicija vrtnec, v katerem se lahko hkrati ali alternativno predstavljajo izguba prostorskih opor, izguba sebe v ločitvi in reverzibilnost. Iz sanj, kjer se sanjač in sanjano zlijeta in združita, paradoksalni prostor dvojne ekspozicije zlahka preide v moro

<sup>30</sup> Claude Batho photographe, Editions Des Femmes, Paris 1977.

DAMA IZ ŠANGHAJA, REŽIJA O. WELLES, 1947



med spanjem ali budnostjo, ki razdeli osebo, da bi ponazorila njeno nesposobnost obvladovanja različnih protislovnih elementov njenega položaja. Razen za zlitje, dvojno pripadnost, dvojna ekspozicija, ki vedno igra na nespoštovanje perspektive, služi tudi za upodabljanje razkola, duševnega nereda. Po 1945 ameriški film na vseh straneh polja uporablja večkratno ekspozicijo za označevanje môr, ki ponoči težijo travmatizirane vojake: res je, da so prekrivajoče se slike nočnih eksplozij v vseh smislih pravšnje za izražanje dezintegracije osebnosti oziroma njene zavesti. Dvojna ekspozicija celo v razpočenju ohranja nekaj od metafore zlitja.

Zanimivejša je reverzibilnost prostora (in v nekaterih primerih časa), ki jo dvojna ekspozicija omogoči ali vključi, sicer ne brez sklicevanja na prehod skozi ogledalo, za prestop v svet norosti ali vsaj nelogičnega. V filmu *Le Jour se lève*<sup>31</sup> Marcel Carné zelo pedagoško razkrije (sicer dokaj previdno) vse elemente, ki so potrebni tej prostorski inverziji za časovno inverzijo. Jean (Gabin) – François<sup>(32)</sup>, viden na levi od zgoraj, gleda skozi okno svoje sobe proti desni strani spodaj, zunaj polja. Kamera se po dispoziciji, ki jo zdaj že dobro poznamo, giblje v travellingu naprej, ki ga prekine kader, izhajajoč iz Françoisovega pogleda, da bi pokazal, kako le-ta vidi ulico spodaj. Nato se travelling proti njemu nadaljuje tam, kjer je bil prekinjen, in se zaključi ne več v alternaciji videc-videno, temveč v dvojni ekspoziciji, ki v enem samem kadru združi sanjača in njegovo sanjarjenje, tako da zdaj zagledamo »za« Françoisom tisto, kar je imel »pred« sabo, tu transformirano skozi njegov spomin. Vendar ta pedagogija le ni brez določene spretnosti, brez poezije. Ne gre samo za reprezentacijo neke klasične sanjaške situacije, ko otrok izza stekla gleda ven v žalostnem hotenju in kjer igra šipa dvojno vlogo hkratnega omogočanja vizualnega, čustvenega ali intelektualnega zlitja ter jasne fizične ločitve, s čemer v diegezi reproducira vlogo filmskega ekrana (okno in meja) za gledalca z vlogo, ki jo Christian Metz pripisuje dvojni ekspoziciji in prelivu (vez-demarkacija). Poleg tega gre še za prekritje šipe in pogleda, razbite šipe in Gabinovega obraza. Pogled in šipa kažeta tako na eksterier, na prostor zunaj polja, kakor tudi na interier sobe in na Françoisove misli, na polje in na kar je zunaj vidnega. Šipa in obraz sta krhka in ogrožena zaradi nerazumevanja drugih. Za šipo je obraz. Za obrazom v projekciji ozadja spomini, ki prodirajo skozenj. Na šipi življenjski položaj Françoisa, kakor si ga le-ta zdaj lahko predstavlja. Dvojna ekspozicija je nadaljevanje travellinga pred prehodom »na drugo stran« obraza-ogledala Gabina-Françoisisa. Z dvojno ekspozicijo se travelling naprej pomakne nazaj.

Deset let kasneje je Robert Siodmak segel še dalj in drugače v filmu *The Spiral Staircase*. V hotelski sobi se slači neka ženska. Kader izolira odprto omaro, iz katere naj bi vzela drugo garderobo, in travelling naprej približa viseče obleke. V zagonu zdrsi med njimi in odkrije delček zadaj skritega obraza, kjer se od enega samega očesa odbija svetloba. Travelling se nadaljuje vse do zelo velikega plana očesa, na katerem v dvojni ekspoziciji odseva soba, kjer se nahaja mlada ženska. Kot da bi se travelling še nekoliko nadaljeval, oblika očesa izgine, tako da vidimo samo še anamorfozne oblike sobe, deformirane ne zaradi ukrivljenosti oble, temveč zaradi voyeurjeve duševnosti. Tu se veliko jasneje kot v *Nosferatuju* dvojna ekspozicija nadomesti s travellingom naprej, jasneje kot v filmu *Le jour se lève* se podaljša v prehod skozi zrcalo. toda s tem, da poveže odsev v očesu in dvojno ekspozicijo, film ne poteka več v smislu prostorskega napredovanja na račun vrnitve v čas, temveč po nevidnem zasuku, ki magično spremeni polje v protipolje, potem ko je drugega projeciralo na prvega. Ko je zrcalo očesa prestopljeno, se znajdemo v obrnjenem prostoru, da bi ponovno videli isti prizor skozi deformirajočo prizmo manjaka. To je Escherjevim podoben prehod, kjer prostor, v katerem je bleščeča krogla, sam postane del zglajene površine, tako da ne vemo več, ali naj v podobi gledamo reprezentacijo krogle, videne od zunaj v vsakdanjem prostoru, ali vsakdanji prostor, viden iz notranjščine krogle. Z odsevom-dvojno ekspozicijo smo vedno v prvinskem

razmerju med vsebujočim in vsebino, a na nek način »na kvadrat« zaradi retroaktivnega prostorskega učinka, ki je bil na delu v »Snu« Claude Batho. Zdi se, da se prostorska konstrukcija vrača sama vase, bizardna posledica tega pa je, da se gledalec prav v trenutku, ko reprezentacija postavi pod vprašaj perspektivni sistem kot garant realizma, znajde še korak dalje v tem prostoru, ujetem v njegovo igro.

S to prostorsko inverzijo nismo več daleč od gibanja kamere, s katerim se zaključuje *Poklic: reporter*, kjer se kamera, potem ko je kot duh zdrsula skozi sobo (spomnimo se začetka *Rebecca*), nazadnje spet vrne vanjo zaradi neke močne, čeprav nedoumljive magnetne privlačnosti. Vendar je figura v filmu *The Spiral Staircase* preprostejša, bolj klasična, saj temelji na toposu, po katerem je duša morilca hladna kot led in deformirajoča kot prizma, toposu, ki ga je uporabil Hitchcock v *Tujcih na vlaku* z umorom »v očalih« žrtve in ga je nato povzel Chabrol v *Klobučarjevih prikaznih* za umor nepokretne žene, prikazan v ogledalih in šipah sobe. Vemo, da je Orson Welles v zaključnem poboju v *Dami iz Šanghaja*

<sup>31</sup> Kot vemo po napisu na začetku, sta se producent in režiser bala, da občinstvo v filmu ne bi razumelo sistema flash-backov.

<sup>32</sup> Ali bi bilo treba obravnavati vlogo kot dvojno ekspozicijo in osebe, ki jo ta igralec igra?



»Mesto je povsod okrog njega,  
saj ga na ekranu povsem obkroža.«

JOHNNY ANGEL, REŽIJA EDWIN L. MARIN, 1945



bila. Počasi, kot da bi bilo celo vetrobransko steklo vzvratno ogledalo, se prek potovanja skozi predmestje pojavi dvojna ekspozicija zadaj sedečega para, mirujočega in lebdečega v prvotni sliki, kar naj bi vizualno in literarno pomenilo, da ju nosi *po* avtocesti, a tudi ponazorilo stanje lebdenja in odmika od resničnosti, ki ju občuti oseba po dolgi poti. Z drugim, zelo prefinjenim prelivom nadomesti vetrobran zadnja šipa, tako da se avtocesta oddaljuje namesto da bi se približevala, po popolni simetriji, ki jo omogočata njena dvojna dispozicija in anonimnost, pri čemer ima protipolje enake lastnosti kot polje – gre takorekoč za inverzijo. Lahko si torej predstavljamo, kaj bi bil v enaki situaciji zoom nazaj po travellingu naprej, ki bi po neopaznem zasuku za 180° postal travelling nazaj po zoomu naprej. Tudi tu nismo zelo daleč od Escherja, ki nas brez zeva prestavi od oblike ribe k obliki race tako, da na magičen način vpelje kontinuiteto tja, kjer smo navajeni diskontinuitete. Kratka potopitev v prvinsko logiko skozi »konfuzni« prostor dvojne ekspozicije, kjer nas ne preseneča, da je spredaj zadaj in da so ženske hiše ali obraz pokrajine. Pri *Franticu* bi šlo le za tehnični podvig Polanskega, če ta inverzna dvojna ekspozicija ne bi bila emblematična za celotno fikcijo, ki jo vpeljuje. Poznamo zgodbo, ki se zaključuje z istim kadrom para, ko se v taksiju vrača na letališče. Ameriški zdravnik hoče združiti prijetno s koristnim in izkoristiti znanstveni simpozij v Parizu leta 1988 za čustveno doživetje s svojo ženo dvajset let po njenem poročnem potovanju v to mesto.

Ko jo hoče znova najti, jo izgubi, s tem, da jo izgubi, ji je še bliže.<sup>33</sup> Spreobrnjen prostor začetne dvojne ekspozicije tako ustreza prostoru fikcije v celoti, kot mestu paradoksalne logike, kjer vse funkcionira obratno.<sup>34</sup> Dvojna ekspozicija, eksplicitna montaža znotraj kadra<sup>35</sup>, proizvaja prikazni na kartezijanski način, opirajoč se na realizem, da bi ga lažje sprevernil v fikcijo. In res mu uspe ohraniti nekaj magičnosti, čarovnije, ki gre skozi pogled. Toda ta magija se ne zadovolji, kot montaža, s presaditvijo ene podobe v drugo, da bi osupnila s svojo umetno razvidnostjo. Hkrati se drži nekakšnega okvirnega načela podobnosti, izpeljujoč oblike iz drugih oblik, eno reprezentacijo iz druge. Dvojna ekspozicija s svojo igro spodbudi in poteši naš brskajoči pogled, ki skuša dojeti, odkriti v spektaklu nekaj drugega, nekaj, kar je notri, zadaj, v omrežju obrisov tke druga omrežja za druge figure, tako kot v tistih risbah, kjer je treba odkriti osebo, skrito v pokrajini. Konfigurativna dejavnost, ki jo pri gledalcu sproži ikonična, dvodimenzionalna reprezentacija, je očitno nezaustravljiva. Vsaka slika, ki se pokaže, oznanja, da skriva neko drugo sliko, da ima dvojno dno. Zato bi bilo treba dvojno ekspozicijo uvrstiti v tisto neskončno linijo, ki jo Jurgis Baltrušaitis obravnava zlasti v *Aberacijah* (psevdoznanstvene konstrukcije na bazi podob, ki nikoli ne izstopijo iz sfere imaginarnega), da bi pokazal, kako podobnost zahteva podobnost, kako odstopanje reprezentacije glede na predlogo izziva k drugim odmikom za druge podobnosti.<sup>36</sup> Čim bolj od blizu gledamo, prej lahko v glavi race vidimo glavo zajca<sup>37</sup> ali pa tako kot Escher preidemo od ribe k ptici. To je temeljni princip fiziognomije, ki uvršča človeka med živalske vrste, ki »razkriva« v nekem obrazu poteze bika ali volka, premeša karte stvarjenja. Isti princip »razkrije« v »zamišljenih kamnih«, v njihovih abstraktnih žilicah žanrske prizore. Baltrušaitis primerja ta princip z romanesknim, z željo po fikciji, ki iz vizualne mreže izloči podobo nekega predmeta, ki ga v njej ni, prisotnost, ki jo nič ne potrjuje. Ne gre samo za pretvarjanje odsotnega v prisotno, kot to počne fotografija z duhovi. Slednja je kvečjemu poseben primer splošnejšega pojava, ko ločitev kliče po zapolnitvi, zev po povezavi, in ki je na delu pri efektu *phi*, osnovi kinematografa. Gre predvsem za moč želje, ki jo vzpodbudi dvojna ekspozicija, ki vzpostavlja kontinuiteto tam, kjer imamo opravka z razliko, razpusti kategorije in vzpostavlja vezi, v užitku, ki ga daje imaginarno, ki se napaja s simbolnim, brkljajoč, prehajajoč čez razlikovanje, dogovorjena zaradi ureditve nepredvidljivih prehodov, nevidnih skladij. V navidezno razdrobljenem prostoru, ki ga ustvarja, dvojna ekspozicija kliče gledalca k imaginarni zapolnitvi prek omrežij sorodnosti in podobnosti, kjer prevladujeta zdaj smisel (in alegorija), zdaj prostor (in reverzibilnost), a kjer se mešata, če uspe, prostor in smisel.

**MARC VERNET**  
PREVEDEL BRANE KOVIČ

<sup>33</sup> To omogoča uporaba dveh parov podvojitvev. Podvojitvev zamenjanega kovčka, podvojitvev žene z dvajset let mlajšo.

<sup>34</sup> V smešni varianti je to povzel Jean-Pierre Kalfon v Rivettovi *Noni ljubezni*, ko pripoveduje Bulle Ogier zgodbo brez nadaljevanja in konca o nekem, ki je hotel izzvati Herkula, ne da bi mu to uspelo, ker ga je ves čas spodbujal: »Naprej, Herkul!»

<sup>35</sup> Ni razlike med eisensteinovsko metaforo, kjer kadru s Kerenškim sledi kader s pavom, in dvojno ekspozicijo, ki pri Abelu Ganceu na obraz Dieudonnéja prilepi cesarskega orla.

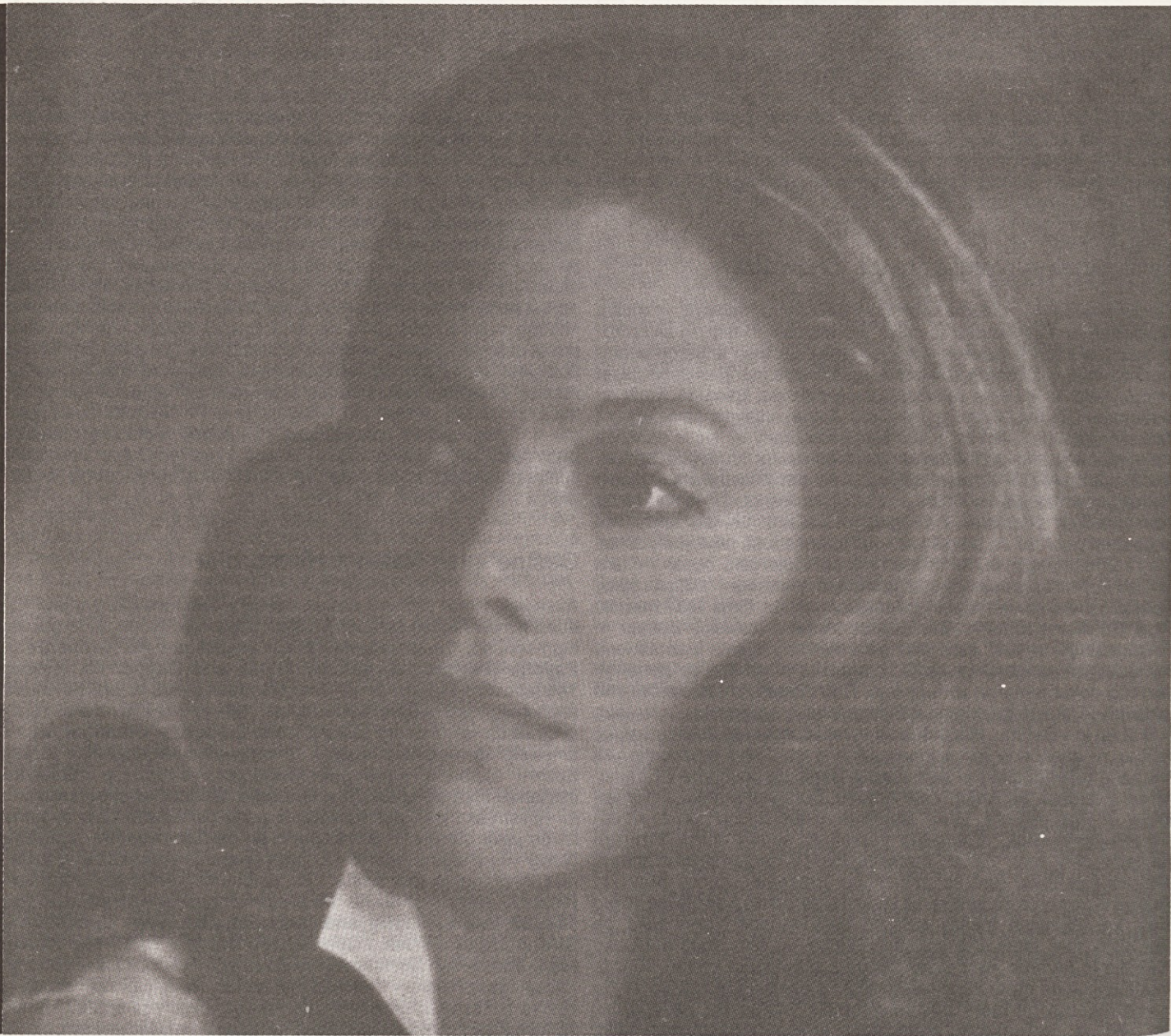
<sup>36</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations*, Flammarion, Paris 1983.

<sup>37</sup> Gre za slovit primer, ki ga navaja E. H. Gombrich (v franc. prev.) *L'art et l'illusion*, Editions Gallimard, Paris 1971.



# STRANCIAN BEAVOKI VZLUBIL NEGAAR

KATHLEEN TURNER V **BODY HEAT**, REŽIJA LAWRENCE KASDAN



44

3. Morilec davi ženske s kitarsko struno: v Hitchcockovem filmu **Frenzy** jih je davil s kravatami.

4. Simbolika drvečih in križajočih se cest nas spominja na križanje in drvenje železniških tirov v filmu **Stranger on a Train**.

5. Znameniti in nujni tuš-prizor iz filma **Psycho** subvertira: psihopat svoje prve žrtve ne zmasakrira v kopalnici, temveč se k njej iz kopalnice priplazi, pri čemer odigra vlogo tuša poteg vode v stranišču, kamor je morilec odvrigel ovoj kitarske strune.

6. Žena nekega sindikalista Keachu, misleč, da je morilec, iz tovarnjaka zbeži in ustavi se šele na robu srhljivega prepada, pospremljenega s paranoičnim soundtrackom. **Vertigo**, kaj bi drugega.

7. Keachov tovarnjak je eno samo orjaško »dvoriščno okno«, **Rear Window**. Posebej pa je Hitch-film **Rear Window** parafraziran v prizoru, v katerem Stacy Keach v stranišču zadržuje domnevnega morilca (toda izkaže se, da je zgrešil), Jamie Lee Curtis pa medtem zleze v morilčev kombi, iz katerega potem ne pride do konca filma.

8. Jamie Lee Curtis na prašno steno tovarnjaka, v katerem se prevaža meso, s prstom napiše »Tomorrow's Bacon«: prav tako je v Hitch-filmu **Lady Vanishes** gospa Groy na orošeno šipo vlaka izpisala svoje ime. Obe kmalu zatem izgineta.

9. Koncept MacGuffina, pretveznega objekta, je hitchcockovsko reduciran do neuporabnosti in sintetične normalnosti, že kar banalnosti: Stacy Keach je prepričan, da je v hladilni skrinji, ki jo morilec prevaža v kombiju, skrita kaka ženska okončina, toda izkaže se, da je v njej le to, kar v njo po definiciji sodi, namreč hrana.
10. Morilec se predstavlja kot »gospod Smith« (**Mr. and Mrs. Smith**) in kot »gospod Jones« (**Foreign Correspondent**).
11. Jamie Lee Curtis je v filmu ime Hitch.
12. In konec koncev, Stacy Keach ima v svojem tovarnjaku primerek »Hitchcock's Magazine«.

## Zmajevno leto: Rasizem moči

Ciminov film **Year of the Dragon** je nastal po istoimenskem romanu Roberta Daleya. V romanu je bilo glavnemu junaku, sicer najbolj odlikovanemu newyorškemu policaju, ime Arthur Powers. Ta policaj očitno uteleša neko mitično »moč«: odtod »Arthur« (aka kralj Arthur) in odtod »Powers« (power). In ker njegovo delovno lovišče predstavlja Kitajska četrt, bi lahko rekli, da je rasist prav zato, ker je »močan«: rasizem izhaja iz njegove »moči«. Tako kot pač vsak rasizem: mit o socialni »moči« je pogoj vsakega rasizma. Cimino je v filmu **Year of the Dragon** glavnemu junaku ime spremenil: Arthur Powers je postal Stanley White, potemtakem oseba, ki ima idejo rasizma vpisano že kar v ime (white, bel). Toda mitični rasizem Arthurja Powersa se s tem ne historizira ali pa »naturalizira«, prav narobe, s tem postane še bolj mitičen: s tem ko Cimino iz Arthurja Powersa naredi Stanleya Whitea, ga priključi svoji »radikalni« preteklosti, svojemu filmskemu vesolju, ali natančneje, s to spremeno ga priključi mitični nomenklaturi filma **The Deer Hunter** (1978). Stanley je namreč lik iz Ciminovega najuspešnejšega in mitičnega filma **The Deer Hunter** (igral ga je John Cazale, zato lahko to razumemo tudi kot hommage temu odličnemu igralcu, ki je umrl kmalu zatem, ko je film **The Deer Hunter** vzletel): in Stanley je prav strahopetec, ki v Vietnam ne gre, ali z drugimi besedami, Stanley je lik, ki se rumeni rasi izogne. Stanley White je potemtakem še bolj mitičen kot Arthur Powers. In ni »moč« pogoj njegovega rasizma, prav narobe, rasizem je pogoj njegove »moči«. Toda njegov rasizem je paraliziran in inhibiran (vsekakor refleksi notranje »šibkosti« Stanleya iz filma **The Deer Hunter**), kar pa je povsem logično, saj se objekta njegovega rasizma drži cel elementarna neznanost, ki tu in tam meji že kar na solipsizem. Objekt njegovega rasizma in model njegovega samo-razumevanja ni temnopolta, temveč rumena rasa izolirana v Kitajski četrti. Ko na koncu filma Stanley White (Mickey Rourke) v pristanišču prestreže avtomobil, v katerem sta mladi kitajski gangster (John Lone) in njegov temnopolti telesni stražar, črnca hladnokrvno odžene (»Poberi se), zanima ga le Kitajec, rumena rasa. In Kitajec zagrabljuje delicta, kot da bi hotel s tem fiksirati, »objektivirati« in »opredeliti« dokaz, da rumena rasa obstaja.

Vseskozi ga namreč obseda nevidnost, anonimnost, eluzivnost in neulovljivost te rase. Mladi kitajski reporterki v restavraciji pokaže staro fotografijo na kateri je gasilski portret vseh, ki so sodelovali pri gradnji železnice (Central sreča Union, Utah): na fotografiji so politiki, bankirji, poslovneži, irski delavci itd., le Kitajcev, ki so tam sicer izdatno garali in umirali, ni nikjer. Kot da jih ni bilo: nobenega dokaza ni, da so tam res bili. Posebno zmagoslavje zato zanj predstavlja odkritje Kitajca, ki je celo življenje prebil pod zemljo, odkar je prispel v Ameriko, anonimen in neviden, kot da ga sploh nikoli ni bilo. V tem kontekstu je tudi zelo smiselno njegovo vztrajno sklicevanje na svojo vietnamsko izkušnjo: v Vietnamu mu je šlo najbolj na živce prav to, da je bil sovražnik, rumena rasa, ves čas neviden, anonimen in nezgrbljiv. Poanta je očitna: ne le da je rumena rasa nevidna in anonimna v Ameriki (zunaj »sebe«), nevidna, neulovljiva in anonimna je tudi tam, kjer je formalno »doma« (pri »sebi«). Stanley White je obseden z rumeno raso, katere »notranjo« resnico po njegovem utelešajo takoimenovane »kitajske triade«, nekakšna kitajska mafija: njegov križarski pohod se prelevi v patološko iskanje dokaza, da rumena rasa obstaja. Na policiji obstoj kitajske mafije vsi kategorično zanikajo. Ko se avtomobil kitajskega gangsterja, ki je likvidiral njegovo ženo, vname in eksplodira, se Stanley White zaprši proti gorečemu avtomobilu in to, kar ostane od trupla, izvleče ven: kot da bi hotel rumeno raso ujeti flagrantno delicto. Vrhunec filma vsekakor predstavlja njegovo spoznanje, da je celo mesto (»Na policijski postaji imajo vse stene ušesa«) skorumpirano: celoten svoj štab zato preseli v stanovanje kitajske reporterke Tracy Tzu (Ariane). To seveda pomeni, da je Stanley White svoji rasi tako odtujen, da se lahko idnetificira le še z raso, ki jo najbolj sovraži, potemtakem z rumeno raso. Svojemu največjemu rumenemu sovražniku (Johnu Loneu) na koncu filma celo pusti, da za sabo zbrše vse sledi, da

potemtakem izniči dokaz, da rumena rasa obstaja: na njegovo željo mu v roko potisne pištolo, s katero se ta ustrelji. S tem ko Mickey Rourke svoj Angst-objekt izniči, ga prav subjektivira in samo-doživi, saj se mu priliči: s tem aktom namreč pristane na »vzhodnjaški« kodeks časti, na etiko rumene rase.

## Avtoštopar: Dokazi odsotnosti

Harmonov road-thriller **The Hitcher** je vsekakor presenetil s svojim radikalnim cinizmom (film je oscenaril Eric Red, sicer režiser filma **Cohen and Tate** in scenarist filma **Blue Steel**), speljanim v melodramo do zadnjega diha. Za vsako melodramo je značilna konvencija, ki jo povzemamo v izrazu »happy end«. Najbolj klasičen »happy end« je tedaj, ko se na koncu filma v skupni strasti združita moški in ženska (npr. **Pretty In Pink** itd.). Malo manj klasičen »happy end« je takrat, ko se na koncu v skupni strasti združita dve ženski (npr. **Color Purple** itd.). Najmanj klasičen pa je »happy end« tedaj, ko se na koncu v skupni strasti združita dva moška. Ločimo tri inačice tega »happy enda«. V prvi inačici oba v skupni strasti združena moška preživita (npr. **Killing Fields**), v drugi oba umreta (npr. **Mission**), v tretji eden preživi, drugi pa umre (npr. **Year of the Dragon**). Konec filma **The Hitcher** predstavlja tretjo inačico, funkcionira pa kot »guilty pleasure« treh doktrin.

1. Feministične. Moški ženske ne more dobiti več za nagrado: ženska (Jennifer Jason Leigh) je v procesu združevanja obeh moških, Rutgerja Hauerja in C. Thomasa Howella, »žrtvovana«.
2. Protestantsko fundamentalistične. Ženska je »vir« moške frustracije, zato mora »izpasti«.
3. Homoseksualne. Ljubezen do smrti, smrt iz ljubezni: C. Thomas Howell na koncu »ljubeče« pokonča Rutgerja Hauerja, s čimer zgolj »izpolni« njegovo željo – »Ubij me!« Vsi v filmu ugotavljajo: »Nekaj je med vama.« Toda nihče o tem noče ničesar vedeti. In v tem je problem: med njima ni ničesar. Med njima pa ne more biti ničesar prav zato, ker ju formalno sploh ni. Rutger Hauer je absolutni anonimnež. Šerif pravi: »Ne vemo, od kod je prišel. Ne vemo, kdo je. Nima policijske kartoteke, nima vozniškega dovoljenja, nima rojstnega lista.« Podobne težave ima tudi C. Thomas Howell. Nima nobenih osebnih dokumentov, ne ve, komu pelje avto, na obeh telefonskih številkah, ki ju pove, se nihče ne oglasi. Še več: policiji zatrjuje, da mu je osebne dokumente ukradel Rutger Hauer, psihopatski anonimnež. Z drugimi besedami, ukradel mu je »identiteto«. In anonimnost psihopata je cinična: Rutger Hauer ni anonimnež, ki hoče dokazati, da obstaja, temveč prav narobe, dokazati hoče, da ne obstaja. Vsa svoja dejanja – serijo brutalnih masakrov na cesti v San Diego – skuša namreč »prikazati« kot delo nekoga drugega, C. Thomasa Howella: kot da bi hotel s tem sadistično potrditi, da ne obstaja.

## Telesna strast: Master-plan brez glave

Kasdanov film **Body Heat** da – kot se pač za eruditski debut tudi spodobi – prednost negativcu. Toda ta prednost ni le moralna, temveč tudi povsem materialna. In tu je Kasdan radikalen. Ne le da negativec preživi, izpeljati mu uspe tudi kompliciran »master-plan«. Z drugimi besedami, to, da preživi, je sad njegovega »master-plana«. Filmi sicer pogosto dajajo prednost negativcu, toda ta prednost je za negativca vedno pogubna: dajo mu prednost, vzamejo pa življenje. Negativec v treh filmih vedno postane žrtev svojega lastnega »master-plana«. Negativec je kot kak proletarec: rezultati »dela« so mu »odtujeni«, »odtujeni« pa so mu prav zato, ker ne razume »produksijskega procesa«. Lahko bi rekli, da so ti filmi nekak blueprint negativne »estetike«, celo »anti-estetike«, pa ne zato, ker dajejo prednost negativcu, temveč prav zato, ker negativčev »master-plan« na koncu blokirajo oz. ker negativcu ne pustijo »rezultatov« njegovega »master-plana«. Eden izmed najlepših zgledov predstavlja vsekakor Frankensteinov politični thriller **Black Sunday** (1977), v katerem Bruce

Dern, sicer zakonspirirani, a globoko frustrirani simpatizer neke palestinske teroristične organizacije, v precej zajeten kovinski zaboj pod različnimi koti montira množico strelnih cevi, s čimer izdelava posebno »master-orožje«, ki lahko istočasno izstrelji 80000 nabojev. Ko svojo »master-pripravo« preizkusi na hangarju nekega opuščenega letališča, je »rezultat« naravnost zaprepaščujoč: »master-blast« namreč hangar spremeni v orjaško rešeto. Toda njegov dejanski cilj je skrajno zlonosen: na finalu ameriškega prvenstva v rugbyju (»Super Bowl«) hoče s svojim »master-orožjem«, nameščenim v zrakoplovu, ki kroži nad štadionom, z enim samim strelom pokončati vseh 80000 gledalcev. Seveda mu ne uspe. In njegov neuspeh je vir gledalčeve frustracije: namesto najbolj spektakularnega prizora vseh časov dobimo le rutinski in neuporabni »show-down«. Boljši ko je negativčev »master-plan«, bolj jasno je, da nima nobenih možnosti.

V filmu **Body Heat** negativčev »master-plan« uspe. In negativček je ženska, Kathleen Turner. Uspe pa ji prav zato, ker svojega »master-plana« – za razliko od Brucea Derna v filmu **Black Sunday** – ne gradi na »kontinuiteti« samo-subjektivacije, temveč prav na »diskontinuiteti« in simulirani »disperznosti« načina, kako se samo-doživlja. Če bi lahko rekli, da je skušal Bruce Dern ustvariti vtis, da je celoten »master-plan« strogo »centraliziran«, voden iz enega »centra«, ki jamči za »kontinuiteto« projekta, potem bi morali reči, da skuša Kathleen Turner ustvariti prav vits, kot da je celoten projekt – umor njenega moža (Richard Crenna) – le skupek »diskontinuiranih« naključij: njeno srečanje z lokalnim advokatom (William Hurt), njuna »telesna strast«, mož, ki moti in ovira njuno romanco, misel na to, da se je treba moža nekako znebiti, njeno brkljanje po moževem testamentu itd. Svoj »master-plan« ves čas samouprizarja kot splet naključij, ki mu manjka prav »master«, operativni »center«, »glava«, »kontinuiteta«. Izvir te »diskontinuitete« in »decentriranosti« pa predstavlja prav njen način, kako se samo-uprizarja kot »femme fatale«: Williama Hurta namreč hipnotizira s svojo hipno, točkovno in dobesedno izginjajočo fizično pojavitvijo (nenadoma jo zagleda, se zaplete v pogovor, ko pa se obrne, »lady-in-white« izgine: vse naslednje večere jo obsedantno išče in naposled tudi najde). Na koncu se seveda izkaže, da je bila njena »fatalnost« le uprizorjena, da potemtakem ni bila nekaj »naravnega«, temveč nekaj povsem sfabriciranega: njena »fatalnost« je bila le past, v katero naj bi se ujel William Hurt (od tod je potem do umora njenega moža le še korak). Prav to pa je pogoj same »femme fatale«: kombinacija nekake free-enterprise »hladnosti« in simbolne »diskontinuiranosti«, kombinacija mini-max »racionalnosti« in »mentalne« askeze oz. socialne »decentriranosti«. Za »femme fatale« se vedno zdi, da je padla z neba: pojavi se nenadoma in brez kakršnekoli najave, to pa se pri Kathleen Turner vsiljuje še toliko bolj, ker je njena socialna preteklost nejasna (nekoč naj bi bila nekaka narko-klošarka) in ker je celo privzela identiteto neke svoje mladostne prijateljice, da bi to preteklost »skrila«. Toda ne bi mogli reči le, da je Kathleen Turner izdelala falsifikat »femme fatale«, s katerim je prevarala Williama Hurta, temveč bi morali reči, da je s tem izdelala falsifikat, s katerim je prevarala tudi samo sebe, kolikor pač v filmu ni nobenega dokaza, da se v Williama Hurta ni tudi zares zaljubila. Ali z drugimi besedami, edini dokaz, da se vanj ni zaljubila (in da je njena ljubezen le laž), je obenem tudi dokaz, da se je vanj zaljubila. Peklenski stroj, ki ga nastavi v vrtni uti, je sicer res lahko namenjen Williamu Hurtu, je pa prav tako res, da je lahko namenjen tudi služkinji, ki jo izsiljuje z moževimi očali. Če pa je peklenjski stroj nastavila služkinji in če se je v Williama Hurta res zaljubila, pomeni, da je izgubila prav »glavo«, »centralni« organ vsake »femme fatale«. To nam skuša Kasdan vseskozi poantirati z vztrajnim panoramiranjem njene golote, s »kontinuiranim« poudarjanjem njenega »telesa« v ločenosti od »glave«. Kathleen Turner prvo polovico filma pred našimi očmi ves čas paradira gola, kar za »femme fatale« ni značilno. Kot da je »femme fatale« izgubila glavo. In lahko bi rekli, da ji »master-plan« v nekem sublimnem smislu uspe prav zato, ker izgubi »glavo«.

Igra smrti: Od maščevanja do samo-kaznovanja

S thrillerjem se dogaja to, kar se je dogajalo v šestdesetih letih z

westernom: začel je umirati. Začel je zrcaliti svet, v katerem izginja. Tako tedanji western kot sedanji thriller sta začela ekscesno in grafično krvaveti: ne glede na velikost in moč orožja se rana vsakič prelevi v krvavi spray, v neobvladljivi curek ali pa v košček brizgajočega in neulovljivega mesa. Rana je postala objekt thrillerja, njegova rana. Thriller je začel jemati za objekt samega sebe, potemtakem prav svet, v katerem izginja. Magnum Clint Eastwood je postajal vse večji, da bi na koncu prerasel v bazuko (**Enforcer**) in harpuno (**The Dead Pool**); tudi Charles Bronson je prešel na bazuko (**Death Wish IV.**): kot da bi hotela z enim samim strelom odpihniti svet, ki omogoča thriller. Kot da bi hotela z enim strelom odpihniti sam thriller. Vendar je to povsem naravno: oba, tako Eastwood kot Bronson, sta mesijansko-fundamentalistična vigilanta, ki ne preneseta sveta, v katerem ni Zakona. Zanju predstavlja svet, v katerem je mogoč thriller, »zlo«. Z drugim besedami, zanju je thriller »zlo«, dejanski in avtentični objekt njune »death-wish«, nekaj, kar je treba iztrebiti, pokončati, izbrisati. Clint Eastwood je svoj križarski pohod omejil zgolj na serijo o »Umazanem Harryju« (petkrat **Dirty Harry**), vmes kot »alternativo« ponujal komedije, življenje pa je podaljševal tudi westernu (npr. **Pale Rider**), s čimer je hotel poudariti, da je western še vedno »boljši« in »nравnejši« od thrillerja: v zadnji vigilanci **The Dead Pool** se je na spisku smrti neznanega morilca najprej znašla filmska kritičarka, zelo podobna Paulini Kael, legendi ameriške filmske kritike, ki je v tedniku »The New Yorker« predzadnjo Eastwoodovo vigilanco **Sudden Impact** križala sans merci. In prav film **the Dead Pool**, ta zaenkrat sklepní del čiščenja ulic San Francisca, se dogaja v svetu filma, v svetu nizko-proračunskih šlokov, zabijačev, šokerjev, sprayev in splatterjev. Objekt Eastwoodovega gneva ni toliko morilec – tega itak ne vidi, saj je ves čas skrit – kot filmar (Liam Nelson), ki snema krvave thrillerje. Ta njegov gnus sovpadе s prizorom, v katerem se Eastwood s televizijsko reporterko (Patricia Clarkson) znajde pred neznanecem, ki grozi, da se bo pilil z bencinom in zažgal, če ne bodo takoj poklicali televizijske ekipe, ki bi ga potegnili iz brezizhodne anonimnosti in iz njega vsaj enkrat v življenju naredila »novico«. Reporterka pristopi z mikrofonom, Eastwood pa vzame kamero in se pretvarja, da je televizijski snemalec. Ko se že zdi, da bo anonimnež vendarle dobil svojih »petnajst minut«, Eastwood kamero ugasne in ga ne posname. Anonimnež se potem sicer zažge, toda pomotoma in ne kot moment medijskega teksta oz. thrillerja. Njegova anonimnost, njegova nemožnost redukcije na figure medijskega teksta pa je formalno prilična anonimnosti psihopata, ki pobija osebe s takoi-menovanega »spiska smrti« (**The Dead Pool**): problem tega psihopata je namreč v tem, da je brez »identitete« – svojo »identiteto« je izgubil v thrillerjih, ki jih je gledal. Eastwood ga na koncu preluknja s harpuno. V nekem sublimnem smislu je potemtakem »kriv« prav zato, ker je gledal thrillerje. Eastwood je v filmu **Tightrope** kritiko svojega lastnega »Dirty Harry« vesolja prignal do fetišistično-ritualnega samo-kaznovanja.

Charles Bronson je svojo vigilanco prav tako sportretiral v seriji (štirikrat **Death Wish**), toda sans merci jo je ponavljal v vseh ostalih filmih (vse od **Ten to Midnight** prek **Murphy's Law** in **The Evil that Men Do** do **Kinjite**), celo do te mere, da mu v filmu **The Messenger of Death** sploh ni bilo več treba seči po orožju, saj so »bad guys« padali kar sami od sebe: bazuka je postala premajhna in da bi postal močnejši, se je moral ločiti prav od orožja, od strele, s katerim je prej luknjal in na sublimen način iztrebljal thriller. Odsotnost orožja je postala njegovo najmočnejše orožje v boju proti thrillerju: ko vigilantski thriller izgubi orožje, preneha biti thriller. In če bi lahko rekli, da v vigilantskem thrillerju funkcionira orožje kot grožnja samemu thrillerju, potem bi morali reči, da skušajo filmarji, ki imajo do thrillerja nekaj nostalgичen odnos, potemtakem romantiki, ki jih je strah, da bi thriller »umrl«, orožje prav zato skriti, utajiti, paralizirati, suspendirati ali kako drugače izgubiti. Walter Hill: streljanje s praznimi naboji (**Southern Comfort**) in lov za izgubljeno pištolo (**48 Hrs.**). Ridley Scott: pištola, ki pada iz rok (**Blade Runner**), in odvzeta pištola (**Black Rain**). James Bond: preklic dovoljenja za ubijanje (**Licence to Kill**). John McTiernan: divje streljanje v prazno (**Predator**), nevidni »bad guys«, ki jih ni mogoče niti fotografirati (**Nomads**), in eluzivna ruska podmornica (**The Hunt for Red October**). James Cameron: streli v vesolje (**Aliens**) in kiborg, ki je imun na strele (**Terminator**).

Tudi Richarda Donnerja, režiserja filma **Lethal Weapon II.**, moramo prišteti med filmarje, ki skušajo konec thrillerja utajiti in odložiti. Film **Lethal Weapon II.** se začne in medias res, sredi divje vožnje po ulicah Los Angelesa. Kot da se prvi del, film **Lethal Weapon** (1987), sploh še ni končal, kot da še vedno traja, še toliko bolj, ker se kmalu izkaže, da Mel Gibson in Danny Glover preganjata plavolasega negativca, prav film **Lethal Weapon** pa se je končal s smrtjo zlonosnega plavolasca. Kot da se je lov za plavolascem iz filma **Lethal Weapon** zavlekel v film **Lethal**

RUTGER HAUER IN C. THOMAS HOWELL V **THE HITCHER**, REŽIJA ROBERT HARMON

SPRAJMOVAJTE SE V OČIH 33 THRILLER

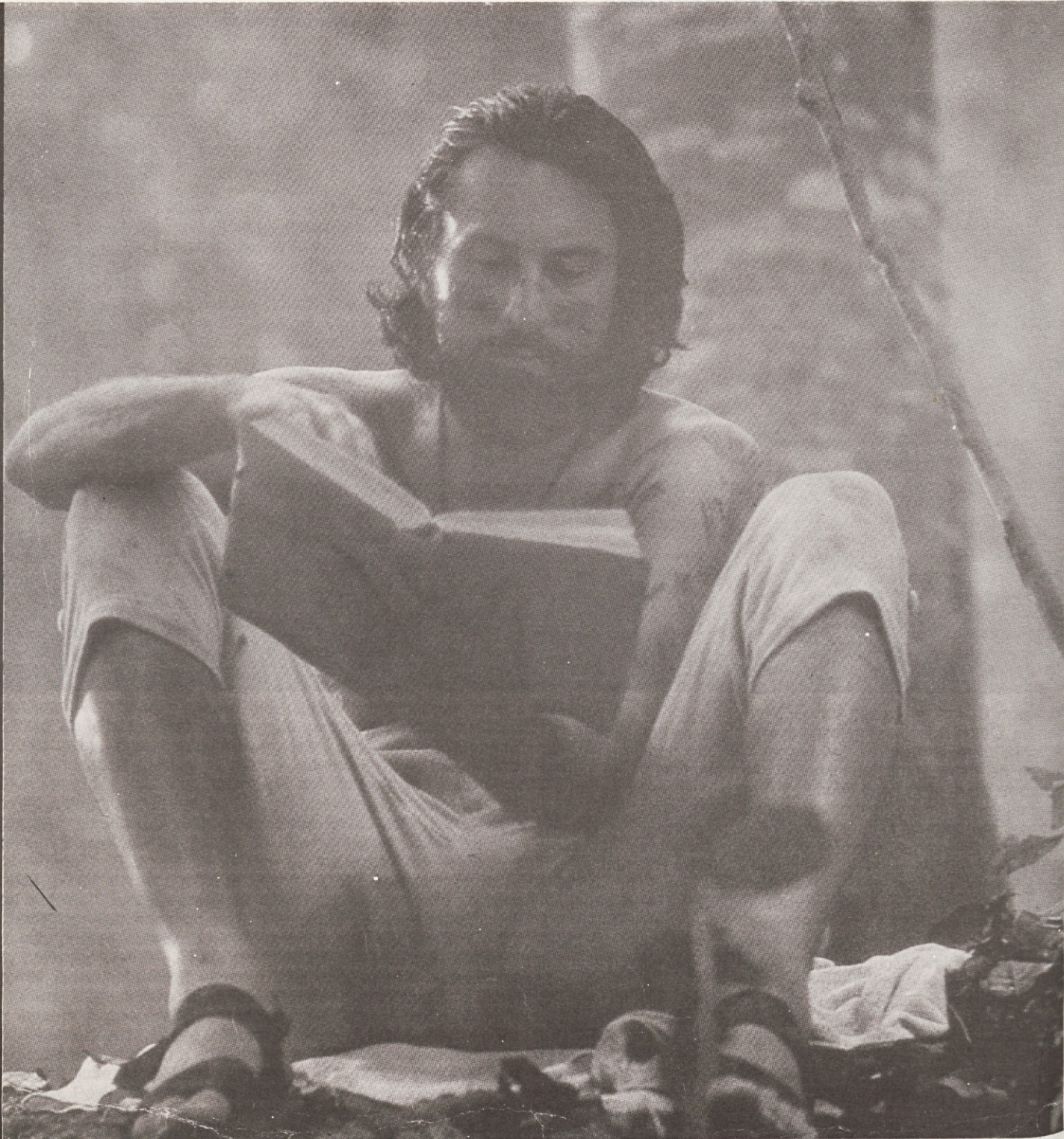


**Weapon II.**, kot da se film **Lethal Weapon** sploh ni nikoli zares končal. Odtod odsotnost najavne špice v filmu **Lethal Weapon II**. In lahko bi rekli, da je bil film **Lethal Weapon** narejen tako, kot da se ne more in ne sme končati. Ali natančneje, film **Lethal Weapon** se ni in ni hotel končati. Ko so bili vsi preganjani in vsi preganjalci zbrani na prostrani površini slanega jezera, je ta prizor ustrezal opisu konca filma. Konec filma, smo pomislili. Vendar ne. Preganjani so preganjalce polovili in jih zaprli v prostor za barom: toda preganjalci se osvobodijo in začne se križarski pohod. Konec filma, pomislimo. Ne, dogajanje se premesti na ulico in zaključí s silovito ekslozijo. Spet razmišljamo o koncu, toda spet se zmotimo. Plavalasec se zateče v hišo Dannyja Gloverja in Mel Gibson ga naposled ujame. Zdaj je konec, si mislimo. A ne, namesto kazni Mel Gibson plavalascu omogoči boksarski dvoboj. Gibson ga premaga in preda policiji. Konec. Ne še. Plavalasec nekemu policaju izmakne pištolo in tandem Glover/Gibson plavalasca pokonča. To je konec, upamo. Še vedno ne. Mel Gibson položi na grob svoje žene cvetje. Toda tudi to še ni konec. Gibson potrka na vrata Gloverjeve hiše in njegovi hčerki izroči naboj, ki ga je hranil zase. Gibson odhaja. Konec. Še vedno ne. Iz hiše priteče Glover in Gibsona odpelje na božično večerjo. Konec. Ne. Mel Gibson in Danny Glover oddrvita v film **Lethal Weapon II.**, v film ki se tako kot film **Lethal Weapon** prelevi v romantično-sadistično naštevanje koncev thrillerja.

Glavnega junaka v thrillerju prepoznamo po tem, da je »pozitiven«. In v to »pozitivnost« glavnega junaka ni mogoče zdvomiti ali pa posumiti: »negativnost« antagonist, ki nam je vseskozi na očeh, namreč ta dvom in sum kontinuirano odpravlja. Toda cinizem je v tem, da je prav sama prisotnost »negativca« za »pozitivnega« junaka vedno nevarna, vendar ne zato, ker bi kakorkoli ogrožala njegovo življenje, ampak zato, ker ogroža prav njegovo »pozitivnost«: podaljšana ali pa razširjena prisotnost »negativca« v thrillerju, reducira »pozitivnost« glavnega junaka. To desublimacijo »pozitivnosti« zlasti tvegajo tisti thrillerji, ki nam pokažejo tudi življenje »negativca« (denimo **Maniac Cop**, **Relentless**, **Fear City**, **Step-**

...wosterwim začel je umirat. Začel je zrcaliti svet, v katerem izgine  
 Tako ledary veslem kot sodary thriller s se začela skrapano in  
 grafično krvaveti, ne glede na vednost in moč črtaže, da nana vsilijo  
 prelevi v snovi spray, v neodradilvi ozrak ali pa v kolobari  
 brizgajočega in nemirolivnega mesa. Rana je portala, of jekt izvirno  
 je, njegova rana. Thriler je začel jemati za objekti samoga sebe,  
 potemtakem prav svet, v katerem izgine. Magnum Cinta East-  
 wooda je postajal vse večji, da bi na koncu prerazil v bikavka  
 (Enforcer) in harpuno (The Dead Poets) tukl Charles Bronson je  
 prešel na bazuko (Death Wish IV.), kot da bi hodila z enim samim  
 strelom grifniti svet. K ravnarja thriller. Kot da bi šlo za z...

ROBERT DE NIRO V **MISSION**, REŽUA ROLAND JOFFE



...sing ... To nam znaka Kasdan vsrkuzi porohat  
 z vztrajnim panoramskim rjevo jekte, a ...  
 Turma prvo polovico filma pred našimi očmi ves čas paradiše ...  
 pr za -lemna letala- ni zrakšino. Kot da je -lemna letala-  
 rguhalo glavo, in lahko bi rekli, da je -mazer-plan- v nekem  
 sublimnem smislu uspe, prav zato, ker izgubi -glavo-

**Igra smrti: Od maščevanja do samo-kaznovanja**  
 ...in trljanja se doča, a to, kar se je zgodilo v okolici in iz...

...vsega ...  
 ...vsega ...  
 ...vsega ...

father, Manhunter, Best Seller ipd.). Če hoče thriller ohraniti protagnistovo »pozitivnost«, mora reducirati antagonistovo prisotnost, ali drugače rečeno, antagonistova prisotnost kulpabilizira protagonistovo »pozitivnost«. Ta »pozitivnost« pa je povsem decentrirana in kulpabilizirana predvsem v »whodunit« thrillerjih, potemtaka v thrillerjih, v katerih se praviloma do konca ne ve, kdo je morilec: v teh thrillerjih sama »negativnost« ostane brez notranjih referenc, s čimer postane vsaka »pozitivnost« avtomatično sumljiva. »Negativec« namreč tu ostane brez svojega »aventičnega« sveta: »pozitivnost« poruši dom »negativca«. Toda pri tem ne gre zato, da »abnormalni« svet »negativca« vdre v »normalni« svet, temveč zato, da »normalni« svet vdre v »abnormalnega«. V Hyamsovem thrillerju **Presidio** je soočenje obeh svetov paranoično: na koncu se namreč izkaže, da so v umor policistke vpleteni vsi, ki so dramatisirani do te mere, da bi se pod »pozitivnostjo« njihove vsakdanje maske lahko skrivala tudi kaka globlja zločinska natura. V umor – in z njim povezano tihotapljenje diamantov – niso vpleteni le tisti, na katere posredno ali pa neposredno pade sum (Mark Blum, Dana Gladstone, Hoobs Reynolds), temveč tudi Conneryjev dolgoletni in najintimnejši prijatelj (Jack Warden).

Na inverzijo te paranoičnosti naletimo v tistih thrillerjih, v katerih ni kriv nihče izmed osumljenih: vse osumljene nekdo sproti pobije (denimo **Legal Eagles**: na koncu se izkaže, da jih je pobil prav ta, ki je dejansko sploh sprožil postopek iskanja »prvotnega« morilca). Po eni strani je torej soočenje obeh svetov paranoično zato, ker so vsi osumljeni krivi, po drugi strani pa zato, ker nihče izmed osumljenih ni kriv. Inačico te paranoičnosti vsekakor predstavljajo thrillerji, v katerih se na koncu izkaže, da je kriv prav ta, ki je eksplicitno osumljen (denimo **Out of the Dark** ali pa **Jagged Edge**), in thrillerji, v katerih je osumljen nekdo, ki ga v samem filmu sploh ni, na koncu pa se izkaže, da je v resnici kriv prav ta, ki je ves čas v središču filma (denimo **Dead Bang**), dostikrat celo kar sam Zakon (denimo **Suspect, True Believer** ali pa **Off Limits**).

Najbolj paranoični pa so kljub vsemu tisti thrillerji, v katerih se na koncu izkaže, da je krivec prav ta, ki ga v filmu sploh ni, ali z drugimi besedami, v teh thrillerjih so osumljeni vsi, na koncu pa se izkaže, da je v resnici kriv nekdo, ki ga v samem filmu sploh ni. Najlepši primer tovrstnega thrillerja je vsekakor O'Connorjev **The January Man**, v katerem neznani manijak po zapletenem sistemu pobija ženske: sam film pa pilotira all-star ekipa, ki se azteza od Kevina Klinea, Mary Elisabeth Mastrantonio, Roda Steigerja in Alana Rickmana do Harveya Keitela, Susan Sarandon in Dannyja Aiella. Ne le njihova globlja in vsesplošna »družinska« povezanost, tudi ready-made star impakt vse te like dramatisira do te mere, da bi lahko za svojo površinsko in vsakdanjo masko skrivali tudi kako psihopatsko in morilsko naturo, naturo manijaka. Vsi so sumljivi, celo obe dami (le zakaj ne, saj je film nastal le eno leto po grafični demonstraciji ženske bestialnosti v filmu **Fatal Attraction**), na koncu pa se izkaže, da je morilec nekdo, ki se do takrat v filmu sploh še ni pojavil, Greg Walker, popoln anonimnež in brezimnež, nobody, kot pripomni Kevin Kline, čista »negativnost«, »zunanost« samega filma. V Tuggleovem thrillerju **Tightrope** spet nekdo – prav tako sistematično – pobija prostitutke. Sam film nam s številnimi formalizmi, fetišizmi in podvojitvami osumi le Clintu Eastwooda: vse bolj in bolj nam namreč ostaja le on, nobenih dokazov ni za njegovo nedolžnost, dokazi za njegovo krivdo pa se vse bolj in bolj množijo, še toliko bolj, ker v sami zgodbi ni nobnega potencialnega krivca, nobenega sumljivega, nobena oseba ni dramatisirana do te mere, da bi lahko za svojo vsakdanjo masko skrivala kako zločinsko naturo. Ko je že vse proti njemu in ko je navsezadnje že tudi sam proti sebi (za hip namreč celo verjame, da je morilec prav on sam), se vse skupaj vendarle razreši in pokaže pravega morilca. In pod masko zagleda Eastwood obraz popolnega anonimneža, Marca St. Johna, potemtaka obraz človeka, ki ga v filmu do tedaj sploh ni bilo. Spet »nobody«. In spet je »negativnost« poistovetena z »zunanostjo« filma: Eastwooda definira prav ta psihotični izriv »zunanosti«. »Negativnost« je vedno »zunaj« filma: Eastwood se vedno spopada z anonimno, reducirano in neprepoznavno »negativnostjo«. Eastwoodova temeljna »negativnost« oz. radikalnost je potemtaka prav v tem, da same »negativnosti« v film sploh ne spusti. Ali z drugimi besedami, za Clintu Eastwooda zunaj filma ni ničesar. Njegov narcistični solipsizem je v filmu **Tightrope** prigan do paranoičnega samo-kaznovanja. Psihopatski morilec se emfatično vživlja v »podobo« svojega preganjalca, policajca Clintu Eastwooda: Marco St. John nameč natanko in brez zadržkov »posnema« tok Eastwoodovega razmišljanja, ali z drugimi besedami, Clintu Eastwooda »uprizori« kot morilca s tem, da počne to, kar bi počel in počne sam Clint Eastwood. In Clint Eastwood je paraliziran: med njim in morilcem ni nobene razlike. Ves film je eno samo čakanje na potezo »drugega«, »zunanosti«, »negativnosti«. Ta paralizira-

nost pa predstavlja prav njegovo temeljno nesposobnost, da bi izvedel refleksivni akt, da bi anticipiral samega sebe, da bi pomislil, kaj bi v tem ali onem trenutku naredil on sam, da bi začel potemtaka »posnemati« samega sebe. Z drugimi besedami, Clint Eastwood se ne more »samo-posnemati«, ker je sam refleksivni akt, akt samo-razumnevanja in samo-doživljanja, s katerim bi lahko »videl« samega sebe, poistoveten z »zunanostjo«.

ta pa z »negativnostjo«. Zunanosti v film ne spusti. Zunaj filma je le »nobody«. Ta v »zunanost« filma izrinjena »negativnost« je lastna predvsem seriji o Dirty Harryju, ki jo je v osemdesetih dopolnil s filmoma **Sudden Impact** in **The Dead Pool**. V filmu **Sudden Impact** nam kamera na začetku ves čas na vse mogoče načine prikriva obraz in identiteto morilke (Sondra Locke), potem pa jo čez čas pokaže na ulici, kot da je prišla iz drugega filma. In topološko vzeto, je res tako, kot da je prišla iz drugega filma, iz nekega drugega prostora, iz zunanosti, ali natančneje, na začetku mora film njeno identiteto prikrivati prav zato, da ne bi posumili vanjo, da potemtaka ne bi pomislili, da ona uteleša »negativnost«, to, kar je »zunaj« filma. Film mora namreč njeno identiteto skrivati toliko časa, dokler ne postane jasno, da je »negativnost« utelešala prav oseba, ki jo je na začetku ubila: film nam Sondra Locke razkrije v trenutku, ko dospe na obisk k svoji paralizirani sestri, sicer žrtvi gang-bang posilstva, pri katerem je sodeloval tudi človek, ki ga je na začetku Sondra Locke umorila, s čimer se njena »negativnost« izniči. V filmu **The Dead Pool** postane stvar povsem jasna: na koncu se izkaže, da je morilec nekdo, ki se je hotel prebiti iz anonimnosti, nekdo, ki si je hotel prislužiti svojih »petnajst minut«, potemtaka nekdo, ki je moril le zato, da bi iz »zunanosti« vdrl v film. Ta maneuver je bil lasten tudi morilcem v filmih **Dirty Harry, Magnum Force** in **Enforcer**.

Če smo rekli, da je v Eastwoodovih thrillerjih »negativnost« vedno izrinjena v »zunanost« filma (morilec je vedno formalno neznan), potem bi lahko rekli, da je v thrillerjih, ki jih pilotira Charles Bronson, »negativnost« izrinjena v film, sam Charles Bronson pa kot polnočni vigilant – neviden in neprepoznaven za Zakon – stoji »zunaj« filma (denimo v filmih **Death Wish II-IV**, ali pa v **Ten Seconds to Midnight**). Če smo potemtaka rekli, da je v Eastwoodovih thrillerjih »negativnost« izrinjena v »zunanost« filma (Eastwoodov nasprotnik ostane do konca brez obraza – »zunaj« filma) in da je Bronsonova samo-izključitev v »zunanost« vzpostavljena na vrnitvi izrinjene »negativnosti« (»negativnost« je v filmu, Bronson pa »zunaj« filma), potem bi morali vsekakor reči, da se v thrillerjih, ki jih pilotira Burt Reynolds (denimo **Malone, Stick, Heat, Rent-a-Cop** in **Sharky's Machine**), ne izriva v »zunanost«, temveč da se izriva prav samo »zunanost«: Burt Reynolds ima vedno opraviti z vidnimi tarčami, z nereducirano »negativnostjo«, z morilci in manijaki, ki imajo obraz. Odtod njegova obsedenost z boksarskimi udarci, z udarci, usmerjenimi proti nasprotnikovemu obrazu: ko v filmu **Heat** psihopatskemu »lepotcu« na koncu zagrozi, da mu bo deformiral obraz, ta takoj naredi samomor



# KRITIKA

## LOV NA RDEČI OKTOBER

THE HUNT  
FOR RED OCTOBER

**režija:** John McTiernan  
**scenarij:** Larry Sherlock po romanu Toma Clancyja  
**fotografija:** Jan de Bont  
**glasba:** Basil Poledouris  
**igrajo:** Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, James Earl Jones, Sam Neill  
**proizvodnja:** ZDA, 1989

**Lov na Rdeči oktober** je film o življenju in umiranju hladne vojne. Berlinski zid je padel in vohuni bodo umrli od dolgčasa. Da pa ne bi, je **Lov na Rdeči oktober** postavljen v leto 1984, potemtakem pred prihod Gorbačova, v čas hladno-vojnih uničevalcev svetov, ki so se bali le tega, da bi kdo jedrski holokavst sprožil pomotoma. Pa vendar je pred nami prav film o tem, kako je hladne vojne že konec. V času hladne vojne so Rusi namreč vedno prebegnili tako, da so vse pustili za sabo, v Rusiji, bili so zadovoljni, če so odnesli kožo. V **Lovu na Rdeči oktober** pa Sean Connery prebegne tako, da s sabo vzame tudi znaten kos ruskega ozemlja, orjaško podmornico, malo manjšo od Buckinghamse palače. Pač v slogu selitve narodov, s kakršno nas je soočil padec berlinskega zidu. Sean Connery hoče prebegniti, ne pa začeti jedrske vojne. Cilj vsakega ruskega hladnovojnega feldmaršala, ki je hotel začeti jedrsko vojno, pa je bil zradirati Ameriko, kajpada do te mere, da bi bila takšna, kot je bila v času Krištofa Kolumba. In Sean Connery se ima na poti v Ameriko ves čas prav za Krištofa Kolumba. Obnaša se potemtakem tako, kot da so Rusi jedrsko vojno že dobili. Rusi so načeloma obsedeni s skrivanjem

svojih tajnih prostorov, baz in objektov. Američani pa s skrivanjem svojih ljudi. V Rusiji so vsi ljudje tako in tako v KGB, in še več. Rusi vedo, da si Amerika Rusijo predstavlja prav tako, namreč kot deželo, v kateri so vsi ljudje tako ali drugače del KGB-pogona. Ljudi je zato nepotrebno skrivati. Pri Američanih je to drugače. Skrivnost je, kdo je v CIA, ni pa skrivnost sam objekt CIA-e: Langley (Virginia), sedež CIA-e, nam filmi pokažejo neposredno in brez pretiranih zadržkov, nič manj za Pentagon, podzemne lansirne ploščadi, posebne bojne helikoptere, vitalne letalske poligone, top-letalonosilke itd. Za Ameriko ni konspirativen objekt, ali z drugimi besedami, Amerika temelji na objektu, ki ga je mogoče pokazati in posneti. Odsotnost objekta bi zamajala prav temelje same odsotnosti, iluzije, fikcije. Objekt, pa naj si bo še tako konspirativen, je v skrajni liniji vedno mogoče konstruirati in sublimirati v načinih »simulacije«. Zato predstavlja Amerika upor načelu realnosti in obenem afirmacijo »podob«, iz katerih nič ne izgine. Za Rusijo pa je konspirativen prav objekt, ali z drugimi besedami, Rusija temelji na objektu, ki ga ni mogoče pokazati in posneti. Prisotnost objekta bi zamajala prav temelje same prisotnosti in verjetnosti, potemtakem prav avtentičnost in objektivnost samega objekta. Ne le da je izgubljen objekt, ki ga ni mogoče konstruirati ali pa sublimirati v načinih »simulacije«, izgubljena je tudi sama »simulacija« kot način, kako film samo-doživlja in samo-ustvarja svet. Rusija predstavlja afirmacijo »podob«, iz katerih je nekaj izginilo, ali natančneje, Rusija posnema »podobe«, iz katerih je izginil prav objekt: drugače rečeno, vedno nam kaže le »podobe«, v katerih ni kaj videti. »Podoba« Rusa je zato vedno »podoba« človeka, ki je nekaj izgubil, potemtakem človeka, ki se je znebil objekta.

In McTiernanov hladno-vojni podmorski spenzer nam sportretira prav ta spopad, spopad med Alecom Baldwinom, CIA-analitikom, potemtakem človekom, ki ga po defi-

niciji ni, in nevidnim ruskim objektom, »Rdečim oktobrom«, najnovejšo jedrsko podmornico tipa »Tajfun«, ki jo pilotira Sean Connery, mitični litvanski pomorščak. Ruska podmornica za ameriško stran uteleša fantazmo nevidnega objekta, nemogočega objekta, objekta, ki ga ni mogoče pokazati ali pa posneti, potemtakem falirano »podobo«, iz katere je izginil objekt. Konspirativen je objekt, ne pa tudi člani posadke: vsi so lahko tako in tako KGB-jevci. Na ameriški strani pa so konspirativni prav ljudje. Ko se James Earl Jones, Baldwinov nadrejeni, sicer visoki uslužbenec CIA-e, nenadoma znajde na ameriški bojni ladji, nekemu častniku pokaže svojo izkaznico, rekoč: »Nisem bil tu in nikoli me niste videli.« Spet na eni strani je Alec Baldwin, obseden z odsotnostjo in sublimno nevidnostjo ruske podmornice, na drugi strani pa Sean Connery, ki si te obsedenosti z Baldwinom ne more deliti: to podmornico namreč ves čas vidi. S tem, ko vidi to, kar je za druge nevidno, in s tem, ko vidi druge, drugi pa njega ne vidijo, se izravna s filmsko fantazmo, s fantazmo filmske kamere, ki »vidi«, a je v tem, kar je posnela, »nevidna«, obenem pa se priliči tudi ameriški perspektivi in samo-razumevanju Jamesa Earla Jonesa (jaz vas vidim, vi mene ne vidite). Lahko bi rekli, da ga žre in obseda prav ta njegova nevidnost in paraliziranost, ki je sicer lastna tudi fantaziranju filmske kamere, kolikor ta vedno predstavlja na negativen način postavljen filmski objekt, potemtakem prav to, kar je v samem filmskem objektu skrito in potlačeno.

Sean Conneryja ne obseda sam objekt, temveč prav svoja lastna neločljivost od objekta, potemtakem prav neidentičnost objekta s samim sabo, neločljivost objekta od samega sebe: če se hoče »pokazati«, se mora znebiti objekta, nevidne ruske podmornice, lahko bi celo rekli, da se mora znebiti tega, kar je v samem objektu »nevidno«, same neločljivosti objekta od samega sebe, in dalje, tudi če bi se objekta znebil, bi ga ameriška stran še vedno »videla« v neločljivosti od objekta, kolikor bi pač zanjo utelešal prav nekoga, ki je objekt izgubil. Ameriška stran ga ne razume: najprej mislijo, da je psihopat, ki hoče začeti jedrski holokavst, potem pa mislijo, da je resignirani pacifist, ki hoče jedrsko podmornico izročiti Američanom zato, da bi holokavst preprečil. Razume ga le Alec Baldwin, ki ve, da je Sean Connery le nekdo, ki bi se rad znebil objekta. In na koncu se objekta paradoksalno znebi s tem, da ga pusti takega, kot je. Sean Connery je priličen frustraciji filmske kamere: znebiti se hoče svojega objekta.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**

## BAGDAD CAF'E - OUT OF ROSENHEIM

OUT OF ROSENHEIM - BAGDAD CAF'E

**režija:** Percy Adlon  
**scenarij:** Eleonore Adlon, Percy Adlon  
**fotografija:** Bernd Hehl  
**glasba:** Bob Telson, Johann Sebastian Bach  
**igrajo:** Marianne Sägbrecht, Jack Palance, Christine Kauffman  
**proizvodnja:** ZR Nemčija, 1987



Dilema okoli statusa Marianne Sägebrecth je precej neumestna. Ne gre za vprašanje Femme fatale proti Femme banale, saj je v zajetni igralkini pojavi prostora za oboje. Eden tistih, ki to najdlje in najbolje ve, je njen hišni režiser Percy Adlon, ki ga z »Materjo subkulture«, »Bavarsko Venero« ali »roza prašičkom«, kot so Sägebrecthovo še imenovali, veže že desetletje sodelovanja. Preden pa je do tega prišlo, je 45-letna igralka spoznavala precej neugledne čase: odprla je majhen arty lokal z imenom Spinnradl in se lotila ustanavljanja kabareta, ki je leta 77 štartal pod imenom Opera Curiosa. Pravi uspeh pa je vendarle prišel šele z Adlonom, ki je, kot sam pravi, z njo posnel »Trilogie Sägebrecthienne«! In s tem prestopil v komedijo.

Leta 87 posneti **Bagdad Caf'e** predstavlja drugi in izstopajoče najboljši film v tem sklopu. Vse skupaj se je dve leti prej začelo s **Sugarbaby** in precej porazno končalo z leta 1988 posneto ekonomsko satiro **Rosalie Goes Shopping**, ki je pustila vtis, da skuša Adlon komedijsko formulo fenomena Sägebrecth vdrugo prodati brez kakega dodatnega investiranja. Kljub temu pa drži, da je **Bagdad Caf'e** zelo uspela promocija kulturnih dimenzij, ki si lastne učinke resnično zasluži. Do tega pa je lahko prišlo po izpolnitvi preprostega, a nujnega pogoja, da so stvar posneli pravi ljudje na pravi lokaciji – ali, kot trdi Marianne: »Ich bin ein globaler mensch«. Od tod naprej je dejstvena raven samo še vprašanje izpeljave:

Adlonu je bila kultnost njegovega prihodnjega izdelka razumljiva, še preden je pogljal kamere; treba jo je razumeti kot »essentially By-Product«, samo-reproducirajoči se stranski učinek, namreč. Konkretno pa v našem primeru to pomeni naslednje: ko si je avtor v nedogled prevrteval opus Johna »Mondo Trasho« Watersa, avtorja, ki je iz camp estetike napravil znanost, je postalo jasno, da bo zaželena in potrebna predvsem pop artistična sintetičnost. Nanjo pa igralske interpretacije kaj prida res ne morejo vplivati in zato dejstvo, da se Sägebrecthova po platnu premika kot kak naturščik, ni posebno važno. Vsaj ne tako, kot redko uspela sopolstavitev dveh nasprotujočih si stereotipov, za kar tu v resnici gre. V als-ob svetu Percyja Adlona se namreč Nemka, kakršne si predstavljajo Američani, znajde sredi Amerike, kakršno si predstavljajo Nemci. V zaprtem krogu izumetničenosti vse teče, kot je treba, ravno zato, ker ni res. Resnični svet se v **Bagdad** vpleta samo kot motnja:

tu je mož hrupne lastnice motela, ki zastopa kritiško instanco Pogleda in na prizorišču nima kaj dosti početi. Potem so tu predstavniki Zakona, ki Sägebrecthovi ali tukaj Münchstädterjevi povzročajo težave okrog delovne vize. Potem je tu še Jack Palance kot predstavnik Spektakla, ki ni imel kaj prida početi že v Hollywoodu in tu poleg vloge propadlega kulisarja poseeblja tezo, da je **Bagdad Caf'e** ženski film. V katerem je možki dobrodošel le kot stranka, objekt eksploatacije torej.

Igralski profil Sägebrecthove ji širokega spektra vlog ne dovoljuje in navajeni smo je v vlogah neagresivnih žensk, ki uspešno premagujejo brezupne situacije. V filmu **Rosalie...** je že prišlo do odstopanja od tega obrazca, čeprav je glavna junakinja še vedno nemškega rodu, kot nas prepričujejo celo dokumentarni etno vložki. Poleg tega v nasledniku našega filma manjka tudi specifična estetika, za katero se je z nekaj solidnega paralelnega montiranja tukaj potrudil Norbert Herzner ob kameri Berndta Heinla. Čeprav je tudi drugič glasbo izbiral Bob Telson, svojega prvega efekta ni niti približno dosegel, saj je zgolj skrajno nalezljivi komad »Calling You« Jevette Steel lahko zadosten motiv za ogled tega visoko dopadljivega reklamnega spota za puščavske bencinske črpalke.

Sägebrecthovo smo v **Vojni zakoncev Rose** zopet gledali v stranski vlogi, tako da bo kaka nova produkcija in nova glavna vloga nedvomno stvar nedeljenega zanimanja.

## TOMAŽ KRŽIČNIK

# VELIKA MODRINA

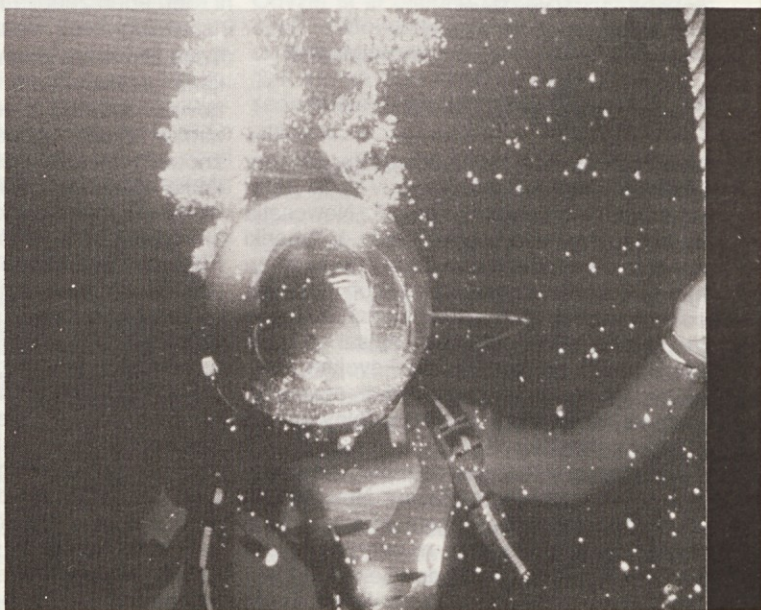
## LE GRAND BLEU

**režija:** Luc Besson  
**scenarij:** Luc Besson  
**fotografija:** Carlo Varini  
**glasba:** Eric Serra  
**igrajo:** Rosanna Arquette, Jean-Marc Barr, Jean Reno, Paul Shenar  
**produkcija:** Francija, 1988

Če naj bi pripovedovanje zgodb bila posebnost filma, ki v tem trenutku izginja, potem je Luc Besson nedvomno eden izmed njenih »izganjalcev«. To je nakazal že s filmom

**Subway (Podzemlje)**, dokončno pa je to potrdil s svojim zadnjim izdelkom **Le Grand Bleu (Velika modrina)**. O zadnjem valu esteticizma francoskega filma, čigar glavni imeni sta Jean Jaques Beneix in Luc Besson, je bilo napisanih že veliko različnih mnenj. Za nekatere je fascinacija obeh avtorjev z ameriškim filmom samoumevna reakcija proti literarnosti francoskega filma. Za druge to pomeni poskus nove poti, ki je v Franciji še vedno pod diktaturo »velikih starcev« (Godard, Chabrol, Resnais) in travmo Novega vala. Razlikujejo se celo mnenja o obeh avtorjih: nekateri ju postavljajo na isto raven, drugi pa Bessona že imajo za Beneixovega epigona. Argument za Bessonovo epigonstvo naj bi bil prizor pregona po podzemlju iz Beneixovega prvenca in kulturnega filma **Diva**, iz katerega naj bi Besson naredil »zgodbo« **Podzemlja**. Če različnost teh mnenj izločimo iz optike, ki je predvsem stvar določene nacionalne kinematografije, je vprašanje eno samo: ali sta ekonomičnost zgodbe in primat podobe nad njo posebnost filma v tem času, ki dokazeta, da je nostalgija za pripovedovanjem zgodb povsem odveč? Bessonov film **Velika modrina** nove posebnosti filma ne potrdi, saj razkrije glavno napako »filma podobe«: zgodbo pripoveduje, hkrati pa se obnaša, kot da ga to ne zanima. Podobno kot v filmu **Podzemlje**, kjer je Besson uporabil in kršil stereotype različnih žanrov, se tudi v **Veliki modrini** ni dokončno odločil med komedijo in melodramo. Razen tega je zraven vključil še mistično pojmovanje o povezanosti človeka in narave, ki ga lahko doživijo le redki izbranci. Različni elementi seveda ne morejo postaviti zgodbe, kar pa Bessona očitno ne zanima, saj naj bi povezovalni element bila podoba.

Tokrat je to podoba morskih globin, ki je prevladujoča podoba filma, saj glavna junaka medsebojno tekmujeta v tem, kdo bo samo s pljuči dosegel najglobljo točko. Ponaevljujejo podobi, ki je namenjena sama sebi, se nujno zgodi, da postane odvečna.



To se še bolj pozna tedaj, ko je objekt podobe fascinantni svet morskih globin. Na začetku nas ta podoba očara, toda njeno ponavljanje izniči njeno enkratnost in priključuje drugo podobo, s povsem drugačnim pomenom: prizore morskih globin iz Coustoujeve dokumentarne nadaljevanke. Podoba ne more povezovati različnih narativnih elementov, kajti v filmu je pripovedovanje in upodabljanje združeno. V **Veliki modrini** pa ponavljajoča podoba tava po sledeh zgodbe, ki je ni, in to ji odvzame njeno glavno moč: fascinacijo podobe. Ko fascinacije podobe ni več, postane neodločenost med različnimi žanri toliko bolj opazna. Elementi komedije, melodrame se morajo podrediti ideji o mistični povezanosti človeka in narave, podrediti se morajo podobi, ki je odsotna. Osnovno gibalno Bessonovega filma ni ponavljajoča podoba, ki tava za zgodbo, ampak odsotna podoba.

S tem se **Velika modrina** odmika od »filma podobe«, postane njegova negacija. Besson noče pripovedovati, toda nenadoma noče več niti »prikazovati«. Ustavi se nekje vmes, med ponavljajočo in odsotno podobo, ter pokaže mejo, ki je ne more več prekoračiti.

To je tudi meja »filma podobe«, ki je s tem dokazal, da primat podobe nad zgodbo ni nova posebnost filma, ampak pomeni podrejanje estetiki reklamnih in glasbenih spotov.

Verjetno ni naključje, da je skoraj istočasno to mejo dosegel tudi Beneix s svojim zadnjim filmom **Roselyne in Levi**.

**NERINA KOCJANČIČ**



seveda težave evropskega režiserja, ki se ukvarja z žanrom, ta pa naj bi bil vedno pretveza za »nekaj več«. V **Divjem ponedeljku** je »nekaj več« bil motiv ljubezni na prvi pogled, ki pa se je znotraj žanrskih pravil vpletel kot lepotni dodatek. Med lepotnim dodatkom in poudarjeno estetiko slike so žanrska pravila lahko bila samo kot že obrabljeni stereotipi. Če je v zgodbi ameriški kriminal poskušal prodreti v britansko mesto in se mu to ni posrečilo, se je na formalnem nivoju podobno zgodilo s tipično ameriškim žanrom.

**Policaj pod nadzorom** pa se ukvarja z uveljavljenimi motivi žanra:

1. par policajev – na to temo je bilo posnetih ogromno filmov, v zadnjem času kar trije: drugi del **Smrtonosnega orožja**, **Črni dež (Black Rain)**, **Tango and Cash**.
2. skorumpirani policaji – začetnik serije je bil film **Serpico**, s konca sedemdesetih let, eden zadnjih filmov na to temo pa je bil **Big Easy**, Jima McBrida.

Toda film le navidezno upošteva že uveljavljena pravila. Žanra ne skuša nadgraditi z novimi dodatki, s težnjami, ki z žanrom nimajo zveze, ampak vnaša spremembe znotraj motivov žanra. Žanrska pravila so lahko videz, ki prikriva tudi kaj drugega, hkrati pa omogočajo vse zahteve žanra: smrt, pregon in končno zmago.

Figgisov film uvede spremembo v motiv policijskega para, ki je ponavadi deloval kot usklajena celota. Toda policijski par ne samo ni usklajena celota, ampak nadomesti tudi člen pregona, ki ga ponavadi sestavljata predstavnik zakona in predstavnik kriminala. Oba policaja sta navidezno na strani zakona, toda skorumpirani policaj prevzame vlogo negativca, ki ga mora pošteti policaj ujeti. Skorumpirani policaj (Richard Gere v svoji prvi vlogi negativca) ni želel napredovati, toda kljub temu si je pridobil neverjetno oblast. Njegov »lovec« (Andy Garcia), pa kolega ne skuša ujeti samo iz poštenih

nagibov, ampak je to njegova dolžnost, saj dela v službi za nadzor nad kolegi (Internal Affairs). Tudi pokvarjenost policaja Denisa Pecka je videz, ki prikriva nekaj drugega: obsedenost, ki je onkraj dobrega in zla (torej še eno sesuto pravilo), saj je njegova moč podobna oblasti vseh politikov. Denis Peck zna pri ljudeh poiskati šibke točke in jih izkoristiti v svoje namene. Ker dobri policaj Avila postane obseden s močjo Denisa Pecka, poskuša uporabiti isti način. Onkraj dobrega in zla obstaja samo obsedenost, ki lahko uporablja legalno ali pa ilegalno oblast. Poštenost in pokvarjenost se zabrišeta v borbi moči in ljubosumja. Junaka trilerja postaneta današnja predstavnika istih strasti, ki so mučile že Shakespearova junaka Jaga in Othella. Namera, ki nima zveze z žanrom, je nastala v samem žanru! Obsedenost obeh policajev prikažeta dva prizora: trenutek, ko Peck naroči umor kolega, ki mu postane nevaren, toda ker ta preživi, ga zadavi z lastnimi rokami. To je mogoče najbolj pomemben prizor filma, saj nam Pecka ne prikaže kot monstuma, ampak kot nekoga, ki mora delovati na točno določen način. Drugi prizor pa je zaključna sekvenca, kjer Avila ubije Pecka. Tudi on lahko deluje na točno določen način, njegova obsedenost ravno tako ne pozna milosti. Srečen konec je le navidezen, s tem pa je film idealno sklenil krog igre videza in resnice. Končna zmaga pozitivne strani je izpolnila zahteve žanra, toda v filmu, ki se neprestano poigrava z videzom in prvič uvede pravilo močnejšega v policijski par, zmaga pomeni tudi odkritje obsedenosti. Obsedenost dobrega ali obsedenost onkraj dobrega in zla?

**NERINA KOCJANČIČ**

**Internal affairs** ali **Policaj pod nadzorom** je primer boljše ameriške žanrovske produkcije, ki obenem postavlja nove smernice žanru policijskega trilerja.

## POLICAJ POD NADZOROM

INTERNAL AFFAIRS

**režija:** Mike Figgis  
**scenarij:** Henry Bean  
**fotografija:** John A. Alonzo  
**glasba:** Mike Figgis, Anthony Marinelli in Brian Banks  
**igrajo:** Richard Gere, Andy Garcia  
**proizvodnja:** ZDA, 1989

Mike Figgis je leta 1987 posnel triler **Stormy Monday (Divji ponedeljek)** in v Veliki Britaniji so mu kritiki zamerili, da je iz Newcastla naredil podružnico Los Angelesa. V Ameriki mu niso ničesar zamerili, toda čeprav je pri njem film zaslužil manj kot milijon dolarjev, so mu vseeno ponudili gostovanje. Če je Figgis za **Divji ponedeljek** napisal scenarij, glasbo in bil režiser, se je pri svojem ameriškem filmu moral odpovedati scenariju, toda še vedno mu je ostalo sodelovanje pri glasbi in seveda režija.

Film **Internal Affairs** se dogaja v Los Angelesu in tokrat se primerjave z Newcastlom ni nihče spomnil. Ker Figgis pri scenariju ni sodeloval in razen tega ni snemal filma v Veliki Britaniji, so lahko odpadle vse težave, ki jih je imel z **Divjim ponedeljkom**. To so

Dobeseden prevod bi se glasil Interni posli in ta prevod točno zadane plot filma: interni posli znotraj policijskega sistema ali pranje umazanega perila znotraj policije. In to nakaže že prva sekvenca filma, ki je obenem njegova špica. Zakaj gre? Mladi policist ustrelil kriminalca, čeprav je ta neoborožen in starejši kolega da umorjenemu v roke nož in naredi mlajšemu uslugo, ki jo bo seveda moral vrniti. In če je kaj osnova za korupcijo, je prav ta princip, usluga za uslugo. Še bolj bije v oči, da kriminalca potegnejo direktno iz postelje. In če se kje dogaja osnovna linija filma, je to v spalnicah protagonistov. Oziroma, osnovni pogoj korupcije je poleg uslug še, kdo spi s kom, in tako pridemo do tega, da spi z vsemi glavni negativci Dennis Peck, ki ga igra Richard Gere. Če je Richard Gere figuriral kot ljubimec in gentleman oziroma moški, za katerim ženske norijo in so to pripravljene celo plačati (**Ameriški Žigolo**), pa ravno ta kvaliteta v tem filmu postane njegova demonska moč. Saj Dennis Peck nadzira prostitucijo v Los Angelesu oziroma v četrti, imenovani Galerija. Zato postavijo proti Pecku čisto nasprotje, mladega inšpektorja Raymonda Avilo, izrazito razumskega in hladnega, ki rešuje probleme intelektualno. Kot že ime pove, se za imenom skriva vročekrvnen latinoameričan s patriarhalno vzgojo, ki ga igra Andy Garcia.

Lahko rečemo, da Garcia postavi novega arhetip igralca 90-tih. Če je v **Nedotakljivih** presenetil, v **8 milijonov smrti** bil ekvivalenten nasprotnik Jeffu Bridgesu, je v »Internih poslih« sigurno superioren proti Richardu Geru (čeprav je Gere napisan prvi na špici, kar ni zanemarljiv podatek). In kakšen je arhetip? Raymond Avila alias Ramone je yuppiesko uglajen, nosi italijanska očala in kravato in predvsem deluje razumno in izšolano, saj nekajkrat v filmu poudari, da je končal policijsko akademijo. Pravzaprav so vsi policisti v filmu izšolani in ne gre več za predstavnike najnižjih slojev, ki se iz eksistenčne nuje odločajo za poklic policajca.

Torej ne operira več kot zapiti cinični policist, ki se bojuje po velemestni džungli z močjo svojih mišic. Le-te uporabi Raymond šele, ko mu Peck vdre v družinski krog, debesedno prevara ga, da mu je onegavil ženo. In tu se pokaže Raymondova vroča plat latinoameriškega karakterja. Na drugi strani pa uteleša Peck ravno to, kar Raymond umanjka v njegovi družini: to so otroci. Peck pa jih ima kar devet in še poročen je z latinoameričanko. Torej dva čista antipoda, na eni strani Raymond poročen z belko brez otrok in Peck poročen z latinoameričanko s kar devetimi otroki. Kot prava policista imata obadva partnerja pri delu, ki sta prav zanimiv izbor. Raymondov partner je ženska, in to ne kakšna lepotica, ki pade v objem junaku po končanem obračunu, pač pa lezbijška predstavnica depasiranih v ameriškem snu. Drugi depasiranec je Peckov partner, ki je narkoman in bolesten ljubosumen, čeprav ne ve, zaradi koga je ljubosumen. Saj tudi ne more, ker je to Peck, ki drži vse niti v rokah. Tretji depasiranec je mladi policist, ki ubije po naključju kriminalca in je črnc, ki sanja o karieri inšpektorja za umore. Vsi trije padejo od Peckove roke.

Bolj se preiskava bliža koncu, več trupel in onegavljenih žensk pušča Peck za sabo. In zalomi se šele pri Raymondu, ki je za Pecka le navaden fucking macho, ki prisega le na eno žensko v življenju. In to je njegova žena, ki je prisiljena prisostvovati končnemu spopadu obeh protagonistov v lastnem stanovanju. In tu se tudi zaokroži film v celoto: če se je začel v spalnici, se tja tudi vrne.



Toda to ne pomeni, da se film ne dogaja na avtentničnem prizorišču policijskih trilerjev, kar je kakopak cesta. Vendar pa praktično ne vidimo tipičnih zasledovanj z avtomobili, saj igra, ki jo igrata glavna akterja, ni tako preprosta, marveč mnogo bolj perverzna in razumska. Ravno to raven mešanja strasti in čistega racia, ki se meša v obeh junakih, uteleša fotografija Johna Alonza, ki meša rdečo in modro barvo na ožarjenih ulicah L. A. Rdeča kot čista funkcija emocije in strasti, ki doseže višek v Raymondovi pijanski mori, in modra kot razumska odločitev Raymonda v končnem spopadu, ko hladno ubije Pecka, svojo moro. In če je kje subverzivnost tega filma, je ravno v prikazu te perversnosti na vseh nivojih.

Režija Mika Figgisa je precizna in jasna in odstopa od normativov Spielbergovske produkcije, ki se često zadovoljuje z efekti in spektakularnostjo prizorov. Ohranja tisto najboljšo tradicijo filmov Hawksa, Walsha in ne nazadnje Johna Forda. Če so Američani dovolili umreti žanru, kot je vestern, pa se krčevito branijo, da bi se to zgodilo trilerju. Če so v osemdesetih kraljevala nadaljevanja uspešnih filmov, dvomim, da bo v 90-tih trend enak. Saj trend je vedno le trend, dosti težje pa je znotraj postoječega koda ustvariti drugačne odnose in vrednote. Sicer pa, dosti bolj zanimivo je ustvariti trend kot pa ga reproducirati v nedogled

**ANDREJ KOŠAK**

## **ZRTVE VOJNE** CASUALTIES OF WAR

**režija:** Brian de Palma  
**scenarij:** David Rabe po romanu Daniela Langa  
**fotografija:** Stephen H. Burum  
**glasba:** Ennio Morricone  
**igrajo:** Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey, John C. Reilly

**proizvodnja:** ZDA, 1989

S podžanrom vietnamk je približno tako kot s tistimi slavnimi Van Goghovimi čevlji, okrog katerih so se bolj težko ujeli Schapiro, Derrida in Heidegger: z odmikom od ustreznih zgodovinskih letnic je v njih vse manj Vietnama in vse več režiserjevega pečata. Brian De Palma pa je s svojimi **Zrtvami vojne** gornjo trditve subvertiral kar dvakrat. Prvič z negacijo: v njegovem filmu Vietnama ni vse manj, pač pa ga je toliko, da se film pod njegovo dobesečnostjo že kar seseda, skratka preveč. In drugič, gre vseeno za afirmacijo: v skladu z obratom naše trditve bi morala ekscenost Vietnama požreti režiserja, kar pa se ni zgodilo. Oziroma, zgodilo se je drugače. Dejstvo, da smo z več Vietnama hkrati dobili tudi več De Palme, moramo namreč brati tako, da je to drugi De Palme, avtor, ki je izdal samega sebe s tem, da si je moral plačati prevelik davek. Odvzel si je osebno prepoznavno zavezanost »Whodunit« mehanizmu, ki ga je v svoji tipično pospešeni sub-patološki izpeljavi ravno sam znal najbolje popeljati v sedemdeseta leta in naprej. Kaj to praktično pomeni:

Gledalec s filma odhaja z vtisom nedokončane skice, kjer je površno sicer vse nakazano, a nič dosledno izpeljano. **Zrtve vojne** so zato bolj filmska obnova kot prava filmska zgodba. Film preveč neposredno uživa v lastni ideji, da bi bil zmožen z refleksijo izstopiti iz singularnosti neke partikularne travme. Ravno ta neizpeljanost Vietnama povzroči kljub letnici filma neke vrste arhaizirajoče učinke. Morda najnazornejši primer za to ponuja odnos med našim filmom in Lewinsonovim **Good Morning Vietnam**. Zdi se, da prvemu ne uspeva odvreči balastne zahteve, da mora biti posnet karseda veristično, medtem ko drugi predstavlja vzorec za snemanje vietnamk, ki bodo užitno gledljive kljub svoji temi! Pri obeh gre zato za diametralno nasprotno premike v tektoniki

filmske geografije: če mora De Palma Vietnam privleči celo domov v Ameriko, ker se ga nikoli ne zasiti, pa ga zmore Lewinson prenašati le pod pogojem, da v njem gostuje in ga povsem impregnira domača Amerika. Ne le, da je De Palma varanta neprimerno bolj dolgočasna, zaradi kratkega dometa je obsojena na kaj kratko filmsko prihodnost. Namreč:

»...Narejena sta bila **Apokalipsa zdaj in Lovec na jelene**, in sledilo je nekakšno zatišje. Minilo je. Nihče ni hotel posneti **Rojen 4. julija**. Razumel sem sporočilo.

Ameriki ni bilo mar za resnico vojne. Pokopana bo...« Take in podobne izjave Oliverja Stonea bi De Palma z držo potetičnega insiderja, ki jo zavzame s tem filmom, lahko podpisal še bolj navdušeno. Avtor je namreč tako fasciniran s samo grozo akta nasilja, da jo, kot prvo, čisto pozabi eksploatirati in ostaja pri golem omenjanju. Kot drugo, gledalec je v vojno fenomenologijo vržen brez priprav, podobno hitro pa se ga iz nje tudi potegne. Režiserjeva značilnost namreč ostaja, da ni naklonjen dolgim uvodom in se v jedro teme poda kar takoj: Sissy Spacek v kopalniški sceni na začetku **Carrie**, pa De Nirova tiskovna konferenca z bombo v brivnici iz **The Untouchables**, pa Angie Dickinson pod tušem na začetku **Dressed to Kill**, ... vse to so primeri, katerim se pridružujeta Sean Penn ter Michael J. Fox v **Žrtvah vojne**. Film se pravzaprav začne v Ameriki, a De Palma se tako mudi nazaj v zgodovino, da prvi kadri **Žrtev vojne** obenem že predstavljajo zadnje kadre okvirne zgodbe. Povsem enak je položaj tudi na koncu, ko se takoj po Foxovih uspešno razrešenih blodnjah in s tem vrnitvi v neproblematizirano sedanost, vse skupaj praktično tudi konča. Fox se na svoji igralski poti beganju sem ter tja po časovnih koordinatah, očitno ne more izogniti...

De Palma se za te vrste naglavo opravičuje z močnimi argumenti: trdi, da je publika posebej dojemljiva na začetku filma in otviritvene sekvence večine filmov, kjer se imena navadno vrtijo čez nebatičnike Mannhattana, so po njegovem zmota in zapravljajo nje časa! Njegov namen je bil obračunati še z enim klišejem, namreč s stereotipnostjo vietnamskega žanra v celoti. To naj bi dosegel tako, da bi neko povsem nepričakovano in običajno situacijo, pervertiral že v naslednjih desetih minutah. Če se mu je konvencija lepo posrečila, pa je bilo z njeno razgradnjo manj sreče. Napori Michaela J. Foxa, da bi sredi vietnamske vojne in opaniranja vojaškemu posilstvu domačinke dobojeval še lastno etično bitko, so zvoedeni v moralško s priokusom linearne cenenosti.

Ker so **Žrtve vojne** prvi De Palmin film, ki ga je ta v celoti pripravil in simuliral na računalniku, mu iz kreativnih razlogov želimo čimprejšnjo okvaro!

## SHIRLEY VALENTINE

**režija:** Lewis Gilbert  
**scenarij:** Willy Russell  
**fotografija:** Alan Hume  
**glasba:** W. Russell, G. Hatzinassions  
**igrajo:** Pauline Collins, Tom Conti, Julia McKenzie, Alison Steadman  
**proizvodnja:** Velika Britanija, 1989

Misel Oscarja Wilda, da življenje oponaša umetnost, ni nikoli bolj veljal kot v času vladavine masovnih medijev. Zato toliko bolj presenečajo izdelki, ki se obnašajo, kot da tega obdobja še ni. To dejstvo vsekakor ni povezano s fenomenom nostalgije, ki je predvsem želja po ponovni vzpostavitvi fikcije določenega časa, ne pa njenega konkretnega »koščka realnosti«. Ravno tako ne pomeni druge težnje, ki filmu v obdobju nadvlade slike brez pomenov, skuša vrniti smisel, zgodbo. Obe težnji se dosledno dogajata znotraj filmskega imaginarija, ki je v tem trenutku popolnoma samozadosten in za svojo osnovo ne potrebuje posnemanje konkretne realnosti.

Film **Shirley Valentine** pa razen konkretne realnosti ne vsebuje ničesar drugega, iztrgan je iz vseh kodov filmske fikcije. K temu je pripomogla tudi adaptacija gledališke igre, ki se ni pretirano trudila, da bi svoj izvor prikrila. Naivnost Shirley Valentine ne označuje »prisrčnega humorja, ki privablja gledalca nasmeške«, ampak nesposobnost preseganja konkretne realnosti, ki gleda samo sebe.

Praznino zakonskega para srednjih let iz filma **Shirley Valentine** lahko primerjamo s podobno vrsto praznine, ki jo doživljata zakonca Rose v filmu **Vojna zakoncev Rose**. Oba filma gradita na identifikaciji pri zelo široki publikii, toda v določenem trenutku film **Vojna zakoncev Rose** konkretno realnost preseže s tem, da ga ne zanima več. Pomembnejši postanejo zakoni fikcije, ki komedijo spremenijo v »črno« komedijo, realno postaja vedno bolj »nerealno«, identifikacija je izničena v trenutku nepričakovane nesrečnega konca. Gledalec na koncu filma pomisli: »To se lahko zgodi samo v filmu!«

Zgodba iz Filma **Shirley Valentine** pa se je že zgodila, se dogaja in se bo še zgodila. Torej je **Shirley Valentine** nekakšen življenjski manifest za vse tiste, ki se jim življenje zardi pusto in prazno. Seveda je še posebej namenjen gospodinjam srednjih let. Film vsem njim svetuje: Nikoli ni prepozno!

Toda usodo manifestov vsi poznamo: prej ali slej zastarijo ali pa padejo v pozabo.

Kajti življenje ne posnema življenja.

## DRUŠTVO MRTVIH PESNIKOV

Mislim, da ni človeka na tem svetu, ki ni vsaj enkrat v svojem življenju začutil lastno bivanje kot nekaj zanosnega in veličastnega in se pognal skozi prazen prostor, ki mu ga je odprl ta isti zanos: da je lahko pozabil vse predmetno, ki ga veže na realnost in se prepustil slasti lebdenja skozi svoboden prostor. Ali mogoče ni res, da lahko to isto začuti tudi fizični delavec, ko spi svoje prvo pivo po težaškem delu in načne sendvič s pariško salamo. Da, prav vsak je podležen temu presežku, ki lahko rodi pesem. In razmišljam še naprej, da ni nobene razlike med našim lokalnim smetarjem in Waltom Whitmanom: oba sta podležna takšnim občutkom. Tudi film **Društvo mrtvih pesnikov** je podlezel takšnemu občutku. Zdi se, kot da je Robin Williams »Oh Captain, my Captain« reinkarniral Walta Whitmana, kot da je posebil ta pesniški presežek, ki ga je s stališča realnega pogleda tako naivno daroval svojim učencem, ki so vsi do zadnjega padli na njegovem izpitu: položil ga je edino Todd. Sicer pa pesnik niti ni tako važen, nekaj drugega je: to, da si upaš stopiti na mizo, da najdeš svojo hojo skozi življenje; temu ne more pobegniti nihče, tudi tisti ne, ki mu je v osnovni ali srednji šoli ušla kakšna pesem, pa se je kasneje zresnil (kako slovensko!) in začel razmišljati trezno in realno. Stvar je v tem, da so ti isti ljudje v sebi zatrli tisti najbolj svoboden delček svoje osebnosti, ki je pogoj za polno doživljanje življenja. In prav za te srednješolske »pesnike« je bil posnet film o mrtvih pesnikih. Ob tem bi rad dodal tudi to, da biti naiven še ne pomeni biti neumen: saj mogoče Oh Captain, my Captain izpade naiven, toda v tej njegovii naivnosti je nekaj več, nekaj kar odpira nova obzorja za dečke, ki so osvojili njegovo znanje. Ves film je razpet med to naivnost in nujnost realnega sveta, ki ostaja isti tudi po tej melodrami, ki ji lahko rečemo zgolj melodrama, zgolj patetična zgodba. Toda še vedno sem mnenja, da ni na boljšem tisti, ki se pri tem filmu odloči za to drugo, sicer bolj nepristransko, optiko, in si s hladne intelektualne distance ogleda **Društvo mrtvih pesnikov**: pri tem filmu je treba sprejeti takšno naivnost, ki nadržate patetiko in preide v močno sporočilo: skoraj pesem. Naj bo ta dnevnik nadaljevanje Keatingove zgodbe; zgodbe človeka, ki je obsojen na stalno ranljivost s strani realnega in razumskega: naj bo nadaljevanje tega vztrajnega učenja osnov, za katere smo ljudje tako trdno prepričani, da nam niso potrebne, da so povsem nepomembne v današnjem materijaliziranem svetu. In še naprej je treba teči z vso močjo, kot teče plavalasec v zadnji sekvenci Weirjevega filma Galipuli; dokler ga ne ustavijo turške kroglice, dokler se ne ustavi film, ki ne more čez tako ganljiv prizor. Kot, da se je film **Društvo mrtvih pesnikov** ustavil na istem mestu kot Galipuli, s to razliko, da je bila metafora Galipulija precej bolj avtonomna, kot je v **Društvu mrtvih pesnikov**, kjer se čistost in zanos Galipulija sprevržeta v manifest, kar do neke mere umaže tisto naivno. Kljub tej očitnosti je film še vedno zadosti zamaknjen, da ne spolzi v preveč očiten standard, ki mu ves čas grozi. Sicer pa ne vem od kod v mojem dnevniku te že skoraj kritiške besede: rajši se bom prepustil sanjam o kakšnem podobnem filmu, ki me bo lahko vsaj za trenutek osvobodil dolgočasene realnosti okrog mene, ki, kot je povedal en moj prijatelj, vse bolj spominja na

srednji vek: se strinjam, toda dodal bi še to, da v tej moderni varijanti srednjega veka lahko najdeš luč, če se potrudiš. Toda kako? Na kakšen način? En od možnih načinov je prav gotovo podan v filmu **Društvo mrtvih pesnikov**. In kaj za lahko noč? Seveda! Adijo Mr. Keating.

## ESAD BABAČIĆ

### LEGENDA

V hollywoodskem sistemu produkcije je vedno nevarno iskati značilnosti režiserskega rokopisa. Vseeno pa se v primeru Ridleyja Scotta konstante vsiljujejo same po sebi. Njegovi filmi se namreč vedno dogajajo v oddaljenosti, pa najsi bo ta časovna ali »geografska«. **Blade Runner** se zgodi nekoč v prihodnosti, **Alien** povrh še neskončno daleč od našega sončnega sistema in tudi **Black Rain** se v jedru drži identične konstelacije: njegov topos je namreč določen z »drugo stranjo«, ki jo v tem primeru predstavlja Japonska. »Vsakdanja realnost« praviloma funkcionira le kot eden med elementi plota oziroma referenca: je tu in vendar je ni.

Druga konstanta Scottovega opusa je obsesija z ne-človeškim. Njegovi antijunaki, liki, ki dinamizirajo drame ali personificirajo plote, so praviloma obdarjeni z atributi nečloveškega: so pošasti, roboti, humanoidi, pritlikavci in nakaze, konec koncev tudi jakuze, japonski mafijci. A vendar se ravno ti antijunaki obnašajo najbolj »občečloveško«: so spreminjevalci obstoječega reda, iskalci



svojega stvarnika, makiavelistični urejevalci oblasti. Nasprotno pa so ravno ljudje tisti, ki zavirajo tok stvari, vzpostavljajo nazaj »stari red« ali pa se preprosto ne menijo za nič drugega kot za svoje ustaljeno življenje. V tem smislu **Legenda** ni nobena izjema: vse dramatične in dinamične prednosti so na strani negativcev, medtem ko bi Toma Cruiseja in Mio Saro lahko označili kot »konservativca«. Tudi **Legenda** se zgodi v imaginarnem toposu, kjer je realnost le referenca. V resnici pa je seveda skrajno preprosta: njen edini in bistveni plus je dejstvo, da jo je odrežiral Ridley Scott.

## JANEZ RAKUŠČEK

### NEDOLŽEN

Kako spremeniti lojalnega državljana, poštenega davkoplačevalca in zvestega moža v hladnokrvnega morilca? Zelo težko. Tako težko, kot napravi iz televizijske zvezde zvezdo filma. Seveda,

v produkcijskem stroju, ki navzven kaže eno podobo, v notranjosti pa skriva njeno nasprotje, je navidez vse mogoče. V bistvu pa se mašina drži trdnih pravil, ki jih je mogoče kršiti ali preskočiti le izjemoma. Tom Selleck pač ni postal kinematografska zvezda in, kot vse kaže, to tudi nikoli ne bo. Kje se skriva napaka? V filmu je ena sama replika, ki je vredna tega, da si jo zapomnimo. To je zadnja replika filma, ki jo izreče F. Murray Abraham (ki se je po čudnem naključju znašel v tem filmu) in Selleck nikoli ne bi smel dopustiti, da pripade njegovemu kolegu. Bruceu Willisu je uspelo z **Die Hard**, status pa si vzdržuje s konstantnimi ekscesi z Demi Moore. Junaki filma so namreč vedno zaznamovani, medtem ko so junaki televizije v bistvu nedolžni.

## JANEZ RAKUŠČEK

### LJUBICA, OTROCI SO SE SKRČILI

Tisto, kar hočejo sporočiti Disneyevi filmi, je, da v nevsakdanosti filmskega zapleta vedno obstaja tudi prostor za njegovo vsakdanjo razlago. Ko je poleg Roberta Zemeckisa eden najboljših Spielbergovih učencev, Joe Dante snemal svojo varianto pomanjševalnice z naslovom **Innerspace**, se na to ni oziral, in v konsistentno zgrajenem filmu se gledalec ni prepoznal – razumel ga je bolj kot realizacijo vsiljene ideje. V našem primeru pa je stvar drugačna.



Element fantastičnosti, cepljen na kriminalko iz Dantejevega filma, so tu nadomestila družinska razmerja. Pomeni, da bolj ali manj enakemu znanstvenemu eksperimentu prej dopustimo komični potencial, če se bo dogajal na domačem dvorišču. V vlogi raztresenega znanstvenika (kot preizkušene običnemu mestu komedij) se je ob izteku desetletja pri Disneyu vrnil Rick Moranis, kar je povsem v redu. Slabše pa je, da mora biti poleg znanstvenika Moranis še družinski oče, saj iz tega film za nas proizvede naslednjo manj dopadljivo premiso:

Da sta namreč materina odsotnost in očetova nepozornost pravi krivec vseh nesreč, ki pritisnejo na otroke. S tem osnovnim mehanizmom igre med žrtvijo in skesanimi storilci, to je starši, film sproži celo mašinerijo popravljanja stvari na boljše: tako sta končni učinek poleg ponovno vzpostavljenih humanih dimenzij tudi na novo vzpostavljeni prijateljska in ljubezenska zveza. Največ je v Svetu Disneyevega kodeksa pridobil otrok ali, še boljše, enostavnost njegovega Weltanschauung. Ker pa je ta enostavnost imperialistična, ji morajo kot pogoj srečnega konca podleči tudi odrasli. Tako to ni družinski, temveč ekskluzivno otroški film, kjer se smer hollywoodske želje

obrne in odraslost izgubi svoj čar. Na precej podobni zgubi pa je zaradi obilja klišejev ne le ciljna publika Johnstonovega filma, ampak kar njegov izdelek v celoti.

## TOMAŽ KRŽIČNIK

### PLES V TEMI

Ko je npr. dokazano obetavni britanski režiser Mike Figgis kreativno prebegnil čez ocean, je iz njegovih filmov izginil specifični element, s katerim je takoj prepračil celo gledalca, ki mu ni bilo mar podatkov iz najavnih špic. Kaj je torej skrivnost premika od **Stormy Monday** k **Internal Affairs**: omenjena režija se je v Združenih državah že po definiciji znebila ozadja **depresivnega angleškega socialnega konteksta**, ki umaže žanrsko umestitev skoraj vsakega »Brit-filma«! Sploh ni potrebno, da gre pri tem za kakršnokoli korespondiranje filma z dejansko ekonomsko realnostjo, čeprav ponovimo, da ima Velika Britanija še danes težave z »nedokončano industrijsko revolucijo« v mentalni konstituciji svojega prebivalstva.

Naša poanta je potemtakem, da se niti najnovejše glasbene komedije ne zmorejo izogniti negativnim ekonomskim učinkom, ... če jih posnamejo na Otoku. Ali, drugače: Ockrent-Russellov film **Ples v temi** ponovno dokazuje odločitev Angležev, da odslej njihov imperij ne bo več propadal počasi in dostojanstveno, pač pa jih bo vrag vzel v house ritmih. Tako so se vsaj zmenili pri producersko distribucijski hiši The Palace Group, ki nas je še založila z izdelki tipa **Scandal** ali **Absolute Beginners**. V našem primeru pa naj bi šlo za komedijo z dodatki socialne drame. Njena zgodba je precej enostavna in se ponuja kot pogost okvir za glasbene intervencije: po londonskem uspehu se s turneje vrne domov v Liverpool glavni junak kot vodja svežega rock benda, katerega repertoar je k sreči izmišljen. Naleti na različen sprejem, zlasti se ga razveseli ex-družabnica in glavna junakinja, ki jo naslednjega dne čaka poroka. Zato se ga družba njenega zaročenca razveseli precej manj – kar je baza za razvlečen zaplet in dramatično kondenziran razplet. Happyendovski, po komedijskih kanonih in pričakovanjih.

Komični parti so dovolj pesimistično podprti s kritiko severnoangleške sociale. Le-ta sugerira skrite talente junakov, ki morajo propadati pač zato, ker so zabiti Severnjaki in ne privilegirani Londončani. Sploh pa jih je preveč ter zato ostajajo površinski. In ker gre za doslej enega slabših scenarijev Willyja Russella (**Educating Rita, Shirley Valentine**), končajmo, da je **Ples v temi** še najbolj razumeti kot dokumentarec o zabavi angleških proletarcev in proletark v devetdesetih. Kakšno drugačno razumevanje je zaradi neusklajenosti med znosno duhovitim scenarijem in neznosno razvlečeno režijo blokirano.

## TOMAŽ KRŽIČNIK

### SMRTNI ZADETEK

John Frankenheimer je že v filmu **French Connection II**, pokazal na težave, ki jih ima policaj brez partnerja, buddyja. Njegov triler **Dead Bang** je prav tak. V trilerjih smo ponavadi soočeni z žensko, ki svojega ljubimca nagovarja, naj ubije njenega moža (npr. **Body Heat**), v filmu **Dead Bang** pa ženska (Penelope Ann Miller) svojega ljubimca (Don Johnson) nagovarja, naj ubije morilca njenega moža. S tem postane njen mrtvi mož (policaj, ki ga zmasakrirajo na začetku filma)

Johnsonov naključni partner ali, natančneje, Johnsonov »buddy« je ves čas mrtev, izključen, odsoten. In ker Don Johnson nima partnerja, so vse njegove akcije falirane: ko na začetku filma lovi člana moto-tolpe, se izkaže, da je v resnici lovil napačnega človeka; ko se nenadoma znajde v postelji z neko žensko, se izkaže, da je to v resnici žena policajca, ki so ga zmasakrirali prejšnji dan; na koncu filma pa se itak izkaže, da je ves čas lovil napačnega človeka. Vsi njegovi neuspehi koreninijo v dejstvu, da nima partnerja. Policaj-brez-partnerja je ogrožen: policaj, ki ga zmasakrirajo na začetku filma, mora očitno umreti prav zato, ker je v patrulji sam, brez partnerja, brez »buddyja«. Odsotnega in izključenega partnerja zato Don Johnson kompenzira tako, da si v vsaki situaciji poišče Ersatz, naključnega ad hoc partnerja: najprej uradnika za pogojne izpuste (Bob Balaban), malce kasneje šerifa Hillarda (Brad Sullivan), zatem FBI-jevskega agenta (William Forsythe) in na koncu šerifa Dixona (Tim Reid). Partner je pogoj za »vpogled« v družbeno totalnost, pogoj za naturalizacijo »konspiracije«, pogoj za totalizacijo suspenza in trilerja kot filmskega žanra.

## MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

## VRNJENI RAFAL

Ameriški pofil-actioner iz l. 1988; režiser Neil Callaghan. Specialni agent Steve Parrish se vrne s tajne misije v Srednji Ameriki. Namesto da bi doma užival zaslužen počitek, mora poravnati stare račune s kriminalcem Patrolijem, ki skrivaj sodeluje s Parrishovim delodajalcem Carruthersom, ter reševati svojega (ugrabljenega) sina Zacka. Parrish (Ron Marchini, poznamo ga iz **Ninja bojevnikov/Ninja Warriors**, r. John Lloya) to rutinsko nalogo tudi (rutinsko) opravi ter vmes poskrbi za to, da se sleče pravoslavna agentka Teri (Lynn O'Brien). **Vrnjenemu rafalu** ne moremo reči, da je »nizkopračunski«, ker bi bila to žalitev za tiste filme, ki – v okvirih ameriške kinematografije – navadno nosijo ta naziv. Name njen je izključno video-tržišču ter kinodvoranam v deželah, ki smo jim za časa sistema, socialistično samoupravljanje imenovanjega, obzirno rekli »države v razvoju«, danes pa jih prostodušno imenujemo »nerazvite države«; dejstvo, da lahko **Vrnjeni rafal** vidimo v naših kinodvoranah, predstavlja en empiričen dokaz več, da je Jugoslavija nerazvita država.

## ŽIVLJENJE NINJE

Hongkonški ninjutsu-actioner, A. D. MCMLXXXVII, režiral Lee Tso Nan, proizvodna hiša **Filmarm International** (pri nas smo lani gledali njihov izdelek **Ninja in 13 Kondorjev/Ninja of 13 Condors**, 1987; r. James Wu, oboje distribucija **Forum**). Spopadi med ninja-klani, zarote, protizarote in umori, vse skupaj začinjeno s seksom na orientalski način (prim. zlasti umor Šang Fej, direktorjeve ljubice, ki jo pod tušem pokonča ninja z iglo, namočeno v strup »donku«); vidno vlogo imajo **kunoiči** (ženske-ninje). Hongkonški ninja-filmi so nastali pod vplivom Cannonove ninja-serije in kot taki predstavljajo zanimiv primer medsebojnega vplivanja v smeri Vzhod-Zahod in obratno: ninje – kot obskurni, ozko japonski fenomen – so morali torej najprej z Japonske potovati v Ameriko, od koder so šli po ameriško predelani nazaj na Daljni Vzhod, kjer so to (ameriško) podobo v Hong-Kongu uporabili za podlago svojim ninjutsu-actionerjem, ki se sedaj ponovno vračajo na Zahod (problem je edinole, da te »tretje generacije« ninja filmov nikjer na Zahodu nočejo gledati).

## JAMES BOND JE BILA ŽENSKA

Novozelandska akcijsko/vohunska komedija iz l. 1988. Novinar Alf (Temuera Morrison) in njegova seksi družica Melissa (Lisa Eilbacher) bežita

pred neprijetnimi neznanci, ki si na vse načine prizadevajo, da bi ju ugonobili, med begom pa ugotavljata, kje bi lahko tičali razlogi za takšno ravnanje njunih zasledovalcev. Kot da ne bi zadostnega problema predstavljali sami preganjanci, preskrbljeni z najmodernejšim orožjem in opremo (slednjim se nato pri lovu pridruži še njegova partnerja naskakuje v najbolj nemogočih trenutkih (Melissa je sploh tudi zakuhala vse skupaj, ko je nehote prisostvovala pogovoru, ki ga ne bi smela slišati). Slab scenarij, a dobro režirano, posneto in odigrano. Geoff Murphy sicer velja za najzanimivejšega novozelandskega režiserja, pri nas ga poznamo po **Neuničljivem mini morrisu** (Goodby Pork Pie, 1980), režiral pa je tudi filme **Wild Man** (1977), **Utú** (1983) in **The Quiet Earth** (1985).

## STROJ ZA UBIJANJE

Direct-to-Video actioner, leto 1987, proizvodna hiša **Action International Pictures** (pri nas smo videli še njihove actionerje **Smrtonosni plen Deadly Prey**, 1987, **Ženske komandosí /Mankillers**, 1987/ in **Okrutna džungla/ Jungle Assault**, 1988/, vsi trije režija David A. Prior). David Winters, režiser **Stroja za ubijanje**, je obenem tudi »president« A. I. P.-ja (gre torej za nekaj podobnega Mastorakisovi **Omega Entertainment**). Film je posnet v Južni Afriki, dogajanje pa je postavljeno na St. Heron, izmišljeno otoško državo v karibih, kjer je vzpostavljena diktatura (asociacija na Grenado), avtomobilski dirkač Blaine Striker (James Ryan) pa odide tja reševati svojega brata, študenta medicine. Najboljše so uvodne sekvence, ko surovi general Turner (Oliver Reed) izvede državni udar. Še en film, ki ga v ameriških kinematografih niso prikazovali. Če uporabimo malce perverzno logiko, ugotovimo, da je pravzaprav svojevrsten privilegij, če lahko pri nas v kinu gledamo tiste filme, ki jih ne morejo videti gledalci najrazvitejši (vsaj v smislu show-biza) države sveta.

## KRI NI VODA

Akcijski triler, scenarij/režija Frank Korr, 1989. »Strictly low-budget« izdelek, a vseeno primerek, ki je nad povprečjem v svoji skupini; nastal v proizvodnji **Maris Entertainment Corp.** Pripoved o sovraštvu med Rayem Truebloodom (Jeff Fahey) in Spider Mastersom (Billy Drago), članoma rivalskih uličnih tolpe. Ray z nožem Spiderju predrugači obličje (slednji odtistihmal nosi brazgotino čez oko), Spider nato umori policajca, za umor pa obtožijo Raya, ki je prisiljen zapustiti svojega osemletnega brata Donnyja in se naslednjih deset let skrivati pred policijo. Ko se končno vrne, Ray odkrije, da je Donny sedaj član Spiderjeve tolpe. Omeniti velja še Jennifer, dekle, ki se ne more odločiti, katerega od obeh bratov ima rajši; igra jo očarljiva Sherilyn Fenn, ki je v sekvencah, ko jo v njenem stanovanju napol golo napade Spider, tako prepričljiva v vlogi nemočne žrtve, da najbrž pri večini zdravih pripadnikov moškega spola prebudi pravadne zverske instinkte paleolitskega jamskega človeka in se pri tem nekateri nehoté, vsi drugi pa hoté, poistovetijo s Spiderjem.

## MOJA SOSEDA JE VAMPIRKA

Horror-komedija iz l. 1988, nadaljevanje filma **Moj sosed je vampir** (Fright Night, 1985; r. Tom Holland). Režiser je Tommy Lee Wallace, znan po grozljivki **Halloween III: Season of the Witch** (1983). Na koncu prvega dela sta TV lovec na vampirje Peter Vincent (Roddy McDowall) in najstnik Charley Brewster (William Ragsdale) pokončala vampirja Jerryja Dandridgea (Chris Sarandon) in njegovo spremstvo (volkodlak, zombi). V dru-

gem delu imata opravka s privlačno Dandridgeovo sestro Regine (Julie Carmen), ki ji stojijo ob strani vampir/androgina Belle, volkodlak Louise (Jonathan Grieg) in Bozworth (Brian Thompson) kot zombi tipa Renfield. Za vampirja se izkaže celo Brewsterjev »shrink«, dr. Harrison (Ernie Sabella), ki še v svojih zadnjih zdihljajih prepričuje Brewsterja, da vampirji ne obstajajo. Pri filmu sodelujeta kostumograf Joseph Porro (**Near Dark**, 1987; r. Kathryn Bigelow) in koreograf Russell Clark (**Vamp**, 1986; r. Richard Wenk), ki tudi nastopa v vlogi Belle. Še kar duhovit sequel in na splošno zadovoljiv prispevek k revivalu vampirske mitologije, ki smo mu priča zadnjih nekaj let.

## DOLGIN

Angleška romantična komedija, leto 1989. Štorija je v bistvu avtobiografska in sloni na nesrečnih izkušnjah scenarista **Dolgina**, Richarda Curtisa, poleti leta 1979: dajali so ga seneni nahod, občutek poklicne manjvrednosti in neuslišana ljubezen do bolniške sestre. Scenarij prilagodi dogodka komičnim učinkom, a vseeno ostane povezava med filmom in resničnostjo: Curtis je živel v Camden townu in je delal kot pomočnik svojega prijatelja Rowana Atkinsona v odrski reviji **An Evening With Rowan Atkinson**, ki jo je režiral Mel Smith. »Dolgin« Dexter King (Jeff Goldblum) stanuje v Camdenu in dela kot pomočnik Rona Andersona (igra ga Atkinson), režiser **Dolgina** pa je Mel Smith. Upriporitev musicala **The Elephant Man** predstavlja učinkovito parodijo Andrew Lloyd Webberja in njegove šole. Še najbolj ostane v spominu sekvenca uničevalne kopulacije med Dexterjem in Kate (Emma Thompson), glede katere je bilo v **Varietyju** zapisano, da je povzročila več škode v spalnici, kot jo je uspel napraviti zapuščen Orson Welles med prizorom eksplozije besa v **Državljanu Kaneu**.

## LAMBADA

Glasbeno-plesni izdelek v proizvodnji **21 st Century Corp.** Menahema Golana in v režiji Greydona Clarka, v glavni vlogi bivša Miss USA, Laura Herring. Film je v ZDA s 637 kopijami startal 16. marca 1990 v distribuciji **Columbia**. In glej! že 24. aprila 1990 je bila premiera taistega filma v Ljubljani! Neverjetna hitrost, s katero je film prispel na naša platna, je povezana z neverjetno hitrostjo, s katero je **Lambada** zapustila ameriške kinematografe: 11. aprila 1990 je film še zadnjič naveden na »Weekend Box-Office« lestvici, s kumulativnim izkupičkom 1.719.538 USD, pri čemer se je od premiere število kinematografov, v katerih se je **Lambada** prikazovala, zmanjšalo od 637 na 58, vikend-izkupiček pa je od 720.864 USD (prvi trije dnevi) pristal na 46.463 USD (zadnji vikend). Ob premieri v ZDA je bila izrečena opazka, da je **Lambada** »potencialno kulturni film, ker je tako absurdno slab, da se ti od tega zvrsti v glavi«. Ker nesrečna nikoli ne pride sama, je svojo **Lambado** (r. Joel Silberg) hkrati posnel in lansiral tudi Yoram Globus iz **Cannon Pictures Prods.**

## IGOR KERNEL

# EKRAN

REVIJA ZA FILM  
IN TELEVIZIJO

5,6  
1990  
VOL. 15  
LETNIK XXVII

CENA 50 DIN

**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij  
Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

**glavni urednik**  
Silvan Furlan

**odgovorni urednik**  
Bojan Kavčič

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

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

**oblikovanje**  
Miljenko Licul

**tehnično urejanje**  
Peter Žebre

**lektor**  
Peter Kuhar

**tisk**  
Učne delavnice, Ljubljana

**sekretar uredništva**  
Cvetka Flakus

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

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

**naročnina**  
celoletna naročnina  
vplačana do 1. 7. 1990  
200 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po  
pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost št.  
415-23/90, z dne 29. 1. 1990



**EKRAN**

V NASLEDNJI  
ŠTEVILKI

FESTIVALI  
**PULJ '90**

NOVI  
SLOVENSKI  
FILM  
**DO KONCA  
IN NAPREJ**

TEORIJA  
**FIGURE  
ODSOTNOSTI**

**DO KONCA  
IN NAPREJ**

REŽIJA  
JURE PREVANJE

