

revija za film in televizijo

# ekran 34

vol. 9  
(letnik XXI) 1984  
cena 120 din



FESTIVALI  
BERLIN,  
CANNES,  
BEOGRAD

TA MRAČNI PREDMET – TELEVIZIJA



revija  
za film in televizijo

vol. 9  
(letnik XXI) 1984  
cena 120 din

ustanovitelj in izdajatelj  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

stalni sodelavci  
Bojan Baskar  
Darko Štrajn  
Jože Vogrinc  
Melita Zajc

oblikovanje  
Cveta Stepančič

lektor  
Peter Kuhar

sekretar uredništva  
Majda Širca

tisk  
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

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

cena posameznega izvoda  
enojna številka 80 din  
dvojnina številka 120 din  
celoletna naročnina 600 din  
za dijake in študente 500 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka  
po pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost  
št. 4210 - 16/82, z dne 26. 1. 1982.

1	komentar	Nekaj o legi Ekрана	Silvan Furlan	
2	festivali	Berlinala '84		
		V znamenju protislovij	Bojan Kavčič	
8		Berlin '84 - po žensko	Rapa Šuklje	
11		Tiere vor der Kamera	Bogdan Lešnik	
13		Beograd '84		
		Boj vitez kot pomenljiva produkcija	Peter M. Jarh	
16		Cannes '84		
		Back in USA	Zdenko Vrdlovec	
21	televizija	Ta mračni predmet - televizija	Bojan Kavčič	
22		V iskanju estetike radia in televizije	Radoslav Lazič	
24		Kinematografsko in televizijsko	Slobodan Novaković	
27		Uvod	Branko Šibal	
28		Mala politična dramaturgija	Götz Dahlmüller, Wulf D. Hund, Helmut Kommer	
34	kritika	Identifikacija neke ženske	Majda Širca	
35		Tootsie	Darko Štrajn	
36		Očim	Leon Magdalenc	
37		Jedijeva vmitev	Franček Rudolf	
38		Smrtonosna pot	Leon Magdalenc	
39		Častnik in gentleman	Franček Rudolf	
42		TV kritika	Pepelnica	Peter M. Jarh
41		FEST '84	Ena sezona v Hakkariju	
42			Sofijina izbira	Viktor Konjar
43			Veliki hlad	
44	spisi	Marguerite Duras in aktualizacija umetnine	Bernard Nežmah	
46		Zgodbe o totalizatorju	Bogdan Lešnik	
47	kinematografije	Avstrijska filmska dinamika	Viktor Konjar	
51	zapisovanja	Alternative '83 v Beogradu / Majda Širca • Jon Stephen Jost v Ljubljani / Dane Hočevar • Magnus / Emilija Rakar • Knjige o filmu		

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA FILMSKI POJMI

45 Gledalec / Zdenko Vrdlovec

PRILOGA

BIBLIOGRAFIJA 1983 / vol. 8., letnik XX

na naslovni strani

PRIZOR IZ FILMA PARIZ, TEXAS REŽISERJA WIMA WENDERSA

komentar

## Nekaj o legi Ekрана

Silvan Furlan

Pričnimo tam, kjer si je ta spis oskrbel mesto objave. Pri slovenskem Ekranu, reviji za film in televizijo, kot je »heraldično« odtisnjeno v njegovi naslovnici, ki je tudi edina tovrstna periodična publikacija pri nas. In ker je edina, je tudi *preveč* in *premalo* obenem ter zato na čuden način ujeta v nekakšen »metafizični nemir« tako glede na »arhitekto« oziroma, boljše, »zidarje«, ki jo oblikujejo, kakor tudi v razmerju do ožjega in širšega kulturnega prostora, v katerem se pojavlja. Revija naj bi bila *preveč* zato, ker se na prvi pogled dozdeva, da specializirana revija enega od najmanjših evropskih narodov izhaja samo kot plod prenapetih in namišljenih potreb majhnega kroga cinefilov, ki povečujejo svetovno, jugoslovansko, še posebej slovensko filmsko sedanost in preteklost oziroma skušajo *preveč* besedovati o domačih, predvsem pa tujih filmskih »mitologijah«. Obenem pa je Ekran *premalo*, ker taisti prostor zahteva od njega, da spremlja, zapolnjuje in se loteva vse filmsko-televizijske problematike in vprašanj in da jih posreduje v obliki informativnega bogastva, da skrbi za poučnost refleksij o filmu in da ne nazadnje odločilno prispeva k razvoju izvirne kritiško-teoretske prakse. V tej mreži »notranjih« in »zunanjih« pričakovanih, zahtev, nalog in delovnih projekcij se je Ekran mnogokrat že in se marsikdaj še zmeraj kot revija znajde v nelagodnem položaju kot revija *preveč* in *premalo*, v kriznejših trenutkih »melanholične depresije« pa celo izgubi svoj bivanjski ritem. V zadnjih letih poslovanja so se te motnje pojavljale le v ozdravljivi obliki zamudništva pri izhajanju, niso pa kakorkoli resno ogrozile Ekranove temeljne vsebinske zasnove, še manj njegovih daljnoročnih načrtov in zastavljenih projektov. Ker pa je med načrti in stavbo vedno nekaj manjših ali večjih razlik, ki večinoma nastanejo prav med gradnjo, tokrat iz previdnosti omenimo le projekt, ki je v teku in smo ga ob njegovem spočetju v Ekranu tudi obširneje predstavili. Gre za *Ekranovo knjižnico* z naslovom *Filmski pojmi*, za projekt, ki bo končan čez kakšni dobri dve leti in, upajmo, takrat bo dosegljiv tudi v knjižni obliki.

Nelagodnost Ekрана pa ni zaznamovana samo v omenjeni paradoksalni hkratnosti tistega *preveč* in *premalo*, ampak korenini tudi v specifični legi Ekрана kot filmske revije znotraj slovenske filmske infrastrukture, še posebej tistega nje-nega dela, ki se ukvarja z vzgojno-izobraževalnim, znanstveno-raziskovalnim in kritiško-teoretskim delom. V lanskim komentarjih se je Ekran loteval vprašanja slovenskih filmskih institucij in ugotavljal, da je filmska infrastruktura pri nas še v marsičem nedefinirana, nerazvita in da ji manjka celo določeni segment, kot je recimo vsaj katedra za zgodovino in teorijo filma na filozofski fakulteti ali filmološki raziskovalni center – še enkrat ga začasno imenujmo slovenski filmski institut.

Ta spis ne želi biti jadikovanje o tem, česar (še) nimamo, saj se zaveda, da je marsikatera vrzel v slovenskem kulturnem prostoru odvisna od realnih možnosti naše ekonomske politike kakor tudi od intelektualnega potenciala; ker ne želi sedanjih razmer nekritično opravičevati, skuša nakazati sa-

mo lego Ekрана v delu slovenske filmske infrastrukture in jo primerjati z legami podobnih revij v svetu. Ekran sicer ne mislimo, kar zadeva tehtnosti pisanja, narcisoidno primerjati s francosko revijo *Cahiers du Cinéma* ali italijansko *Cinema e Cinema* ali angleškim *Screenom*; to vzporejanje želi le orisati nekatere skupne točke, predvsem pa razlike, ki obstajajo med Ekranovo spetostjo z delom slovenske filmske infrastrukture in spetostmi podobnih revij v svetu.

Tako kot svetovne filmske revije tudi Ekran samostojno vodi svojo ekonomsko, uredniško in vsebinsko politiko in zanjo tudi odgovarja pred širšo družbeno skupnostjo. Svoje delo tako kot svetovne filmske revije načrtuje, usklajuje in združuje s sorodnimi ali podobnimi institucijami in ustanovami tako v slovenskem kot tudi jugoslovanskem prostoru. Po svojih najboljših močeh skuša pritegniti k sodelovanju vse, ki se neposredno ali posredno ukvarjajo s kritiško-teoretskim obravnavanjem filma in drugih umetniških govoric, čeprav v tem pogledu še zdaleč nima tako definiranih in artikuliranih fiziognomij kot prej naštete revije, ki neprestano dinamizirajo, relativizirajo in s tem dograjujejo sodobne pristope k filmu, od semiološko-strukturalnih, psihoanalitskih, marksističnih in drugih. V tem pogledu je tako tehnika, strategija in politika slovenske revije za film in televizijo podobna tujim filmskim revijam.

Kar pa loči Ekranovo revijalno »politiko« od tujih vzorcev, je najprej že omenjeni paradoks *preveč* in *premalo*, saj se v večjih nacionalnih sredinah v takšni obliki ne pojavlja, ker je delo na področju filmske refleksije segmentarizirano, tako znotraj različnih tipov filmskih revij kakor tudi bolj izdelane filmske infrastrukture, še posebej kar zadeva poučevanje filma. Vendar pa se Ekranova lega v primerjavi z legami podobnih revij na tujem bistveno razlikuje po tem, da Ekran nima tistega zaledja, ki je na tujem že skorajda tradicija. V svetu so filmske revije neposredno, večinoma pa posredno spete z oddelki za teorijo in zgodovino filma na univerzah ter s filmskimi instituti. Tako je delovanje tujih filmskih revij v marsičem posledica študijskih in raziskovalnih projektov, ki potekajo v okviru univerze ali pa institutov. Ob proizvodnji teoretskih tekstov, ki so rezultati seminarskega dela in znanstvenih raziskav, pa so univerze tudi tista mesta, ki večinoma oskrbujejo mlajše generacije filmskih kritikov. Danes v Evropi in Ameriki deluje skorajda pravi val »šolanih« kritikov in o filmu pisočih intelektualno radovednih ljudi. Ta spis vsekakor noče staviti na njihovo »izšolanost« vso prodornost njihove misli, vendar pa je šola prav gotovo vsaj garancija za artikuliranejšo »zgodovinsko zavest« nove generacije filmskih kritikov.

In če so tako filmske revije na tujem v marsičem *posledica* njihovega zaledja, univerze in institutov, ki jih zalagajo s precejšnjim številom teoretskih tekstov in oskrbujejo potencialne filmske kritike, pa je lega Ekрана takšna, da je v tem pogledu, če poenostavimo, prej *vzrok* kot *posledica*. Ker pri nas še nimamo vzpostavljenega zaledja, ker še ni vpeljan študij filma na univerzi in je ideja o slovenskem filmskem institutu še vedno zavita le v besedne povoje, Ekran skuša igrati še eno izmed vlog drugih. V primeru zaledja pa ta vloga v slovenski filmski infrastrukturi sploh še ni dodeljena, zato tudi Ekran nikogar ne nadomešča, ampak opravlja nekaj, kar drugod opravljajo drugi. In ker je to opravilo že skorajda del tradicije slovenske revije za film in televizijo, se zdi samoumevno, da je tudi to ena izmed prvenstveno Ekranovih nalog. Nekakšna zadolžitev, da skuša prispevati k oblikovanju bolj argumentirane izvirne teorije filma in da skuša formirati bolj profilirano filmsko kritiko. Če še enkrat ponovimo metaforo, potem so tuje filmske revije na določen način *posledica* kritiško-teoretskega dela, v Ekranovo delovanje pa je vpisan tudi *vzrok* (ob drugih obstoječih ustanovah in institucijah) tovrstnega početja.

Ta spis vsekakor ne želi povečevati še ene izmed Ekranovih vlog v slovenski in jugoslovanski filmski infrastrukturi. Zdelo se nam je le umestno, da bežno osvetlimo nekatere markacijske točke njegovega delovanja in naznačimo nekaj njegovih težav in nelagodnosti. Pa ne zato, da bi se opravičevali ali mučeniško izpostavljali, ampak da bi se predvsem sami zavedli nekaterih koordinat Ekranove realnosti.



festivali – Berlinale '84

## V znamenju protislovij

Bojan Kavčič

»Mednarodne filmske slavnostne igre« v Zahodnem Berlinu gledalcu nikakor ne ponujajo zgolj kinematografskih novosti z vseh koncev sveta, ampak mu vsako leto postrežejo tudi s kakšno »novostjo« iz filmske preteklosti. Tako je bila, denimo, letos na ogled skrbno obnovljena in »doslej najpopolnejša« kopija Murnauovega dela *Nosferatu – simfonija groze*, ki so jo prikazali v osrednjem programu, vendar – razumljivo – zunaj konkurence. Rekonstrukcijo so pripravljali kar osem let, pri čemer so si pomagali z najbolje ohranjenimi kopijami iz petih evropskih kinotek, za drugo berlinsko »premiero« (prva je bila leta 1922) pa so rekonstruirali in dopolnili tudi spremno glasbo, kajti *Nosferatu* je eden redkih nemih filmov, ki se je že v času nastanka lahko ponašal z izvorno, posebej zanj napisano glasbo. Predstava v veliki festivalski dvorani je bila po svoje prav spektakularna, saj so film prikazali v »barvah« (nočne scene so bile viržirane modro, dnevne pa rumenkasto – kot je bil menda original), glasbeno spremljavo pa je v živo izvajal pravcati simfonični orkester. In vendar bi težko rekli, da je ta pedantna in obenem širokopotezna rekonstrukcija v celoti uspela – ne le zato, ker so »barve« oslabile že tako šibko osvetlitev posameznih prizorov, nedomiselnost, klišejska glasbena spremljava, ki je vrh vsega preveč silila v ospredje, pa je bila v kričnem nasprotju z Murnauovo še vedno svežo filmsko govorico. Veliko bolj zato, ker so šele ti kozmetični dodatki naredili iz sicer »kinotečnega«, vendar še zmeraj nadvse zanimivega in aktualnega filma, pravi muzejski eksponat. V perfekcionistični rekonstrukciji, ki naj bi pokazala, kakšen je bil »avtentični *Nosferatu*«, se je Murnau nekam »izgubil« – paradokso, s kakršnimi se tudi sicer srečujemo ob poskusih »obnavljanja zgodovine«.

Projekt je kljub vsemu zbudil precej zanimanja in celo navdušenja nad rekonstrukcijami starih filmskih mojstrov, toliko bolj, ker so le nekaj dni pred začetkom festivala v Düsseldorfu predstavili na podoben način obnovljeno kopijo Wienejevega dela *Kabinet dr. Caligarija*, v okviru Mednarodnega foruma mladega filma na Berlinalu pa še Ivensov *Borinaga* (z rekonstruiranim in v živo izvajanim spremnim besedilom in glasbo). »Zlati časi za filmske rekonstrukcije?«, se je ob vsem tem v naslovu svojega prispevka vprašal sodelavec mesečnika Film-Korrespondenz, pri čemer je zanimivo, da so se ti »zlati časi« javili ravno v najbolj kritičnem trenutku sodobne nemške kinematografije. Številni polemični zapisi in izjave na straneh

»neodvisnega« tiska so namreč opozarjali, da so novi ukrepi bonnske administracije na področju filmske politike izrazito nenaklonjeni tako imenovani avtorski produkciji, ki je v zadnjih letih dvignila ugled nemškega filma. Ta opozorila so bila podprta s podatkom, da je mogoče na tokratnem Berlinalu videti več kot 80 novih zahodnonemških filmov, kar je sicer rekordna bera, vendar pa so ti filmi v glavnem nastali s pomočjo najrazličnejših državnih oziroma deželnih subvencij (brez subvencij bi bil nemški film še danes tam, kjer je bil po vojni, saj je za komercialno distribucijo premalo privlačen). In ravno politiko subvencioniranja si prizadeva bonnska administracija z notranjim ministrom Zimmermannom na čelu obrniti na glavo: premij po novem ne bi več dobivali avtorji, ampak producenti, poglobilni kriterij »kvalitete« nekega filma pa naj bi bil njegov tržni uspeh oziroma število gledalcev, ki jih je uspel pritegniti. »Zlati časi za filmske rekonstrukcije« so potemtakem vzniknili v kar najbolj črnih časih za sodobni nemški avtorski film.

Čeprav se je boj proti Zimmermannovim »reformam« bil nekako v ozadju festivalске kuliserije, pa ni bilo mogoče spregledati, da je tudi prireditev sama izpostavljena določenim pritiskom »od zgoraj«. O tem so med drugim pričala večkratna zagotavljanja festivalskega vodstva, da bo festival za vsako ceno ohranil svojo »avtonomijo« in proste roke pri oblikovanju programa. Nemški cineasti pa so si po drugi strani prizadevali svoj boj za ustrezen status domačega filma razširiti in so v ta namen pripravili simpozij o možnostih distribuiranja »kvalitetnih evropskih filmov«, ki so spričo velikih ameriških komercialnih projektov v distribucijski mreži zdaj postavljeni bolj ali manj na stranski tir. Za dodatno razširitev je poskrbela razprava o položaju kratkega filma oziroma filmov »neobičajnih dolžin«, ki so prav tako izrinjeni iz obtoka in jih v kinematografih praktično ni mogoče videti. Vse skupaj je izvenelo v zahtevo, da se mora kratki film vrniti v kinematografe, ker pomeni enakovreden del filmske ponudbe in kulture.

Prav poskus »internacionalizacije nemškega filmskega vprašanja« kaže, da je tudi oživljanje »zgodovinskega (filmskega) spomina« nemara treba razumeti kot taktični maneuver, ki naj po eni strani opozori na nemško kinematografsko tradicijo, po drugi pa na nezavidljiv položaj sodobnega nemškega filma, ki se mu obeta, da bo v kratkem postal le še »zgodovina«, če se kulturne sile v tej državi (in morda tudi v tujini) ne bodo zganile in pre-

prečile njegovega potopa. Med drugim so poklicali »na pomoč« združenje Independent Feature Project (IFP) iz ZDA, ki se je letos prvič organizirano predstavilo na Berlinalu (v različnih programih so pokazali 12 svojih filmov, med njimi tudi Hornoovo »opero« *Doomed Love*, ki smo jo takoj po koncu festivala videli tudi v Ljubljani v organizaciji SKUC-Forum). Združenje povezuje »neodvisne« filmske avtorje oziroma producente z vseh koncev ZDA in je uspešno izkoristilo politiko velikih producentov, ki se omejujejo na proizvodnjo vse manjšega števila vse razkošnejših in dražjih filmov, s katerimi si ob monopolizirani distribucijski mreži in z velikopotezno reklamo zagotavljajo velikanske dobičke. Ker kinematografom (a tudi televiziji) zaradi tega kratko malo zmanjkuje filmov, da bi lahko ustrezno oblikovali svoje sporede, je s tem nastal nekakšen prazen prostor, ki ga skuša zapolniti »neodvisna« produkcija s svojimi relativno cenenimi projekti. Kaže, da je tržišče, na katerem imajo vse večjo vlogo tako imenovani »off« kinematografi, zmeraj bolj pripravljeno sprejeti tovrstno produkcijo, ki sicer ne prinaša visokih dobičkov, vendar pa zagotavlja obstoj in celo razvoj določenega tipa filmske kulture. Zanimivo je, da so se »neodvisni« prvič organizirano pojavili prav letos, ko so se berlinskega festivala po večletni abstinenci spet v večjem številu udeležili tudi veliki ameriški producenti s svojimi filmi – tako sta bila na festivalu hkrati navzoča oba pola ameriške produkcije, ki se doma (ravno zato, ker sta pola) nikoli ne najdetata tako blizu drug drugega. Kar se letošnjega boja za »medvede« tiče, je treba reči, da bržčas ni bil kaj dosti ostrejši kot prejšnja leta – toda upoštevati moramo, da je bilo veliko dela opravljenega že v »predtekovanju«, saj se je zgolj za uvrstitev v tekmovalni program letos potegovalo več kot 650 filmov z vsega sveta, selektorji pa so jih v konkurenco pristavili le 24, medtem ko so jih še osem prikazali zunaj konkurence. Res je seveda tudi, da je bila ta »elitna« selekcija številčno še najskromnejša, saj se je v okviru drugih programov uvrstilo nekajkrat večje število filmov, Mednarodni forum mladega filma pa si je z več kot 110 filmskimi in video izdelki privoščil kar nekakšen poseben festival znotraj Berlinala. O »filmskem sejmu«, ki se iz leta v leto bolj razrašča in pomeni po obsegu enakovreden del festivalске ponudbe, tu niti nima pomena govoriti, čeprav je bilo ravno v okviru sejma mogoče videti npr. madžarsko-nemškega kandidata za oskarja *Jobov upor*. Med drugimi programi so priredilji posebej opozarjali na sekcijo »Sredozemska panorama

ma« (že naslov pove, da so bili filmi za ta izbor odbrani po nekakšnem »geografskem ključu«), v okviru katere sta bila kot edina predstavnika jugoslovanske kinematografije na festivalu prikazana Slakov film *Eva* in *Rdeči boogie* Karpa Godine. Naposled naj omenimo še poseben program petih Hitchcockovih filmov (Dvoriščno okno, Mož, ki je preveč vedel, Vrtoglavica, Vrv in Težave s Harryjem), ki so po treh desetletjih spet dobili licenco za prikazovanje v redni kinematografski mreži, njihova predstavitve na Berlinalu pa naj bi pomenila nekakšno »promocijo« in obenem priložnost za gledalce, da vidijo vseh pet skupaj. Izjemno zanimanje občinstva za ta program je potrdilo znano ugotovitev, da Hitchcocka pač ni mogoče preprosto vtakniti v kinoteko.

Sicer pa je letošnji festival, ki je bil brez dvoma tako po udeležbi filmov kot po številu gledalcev rekorden, spremljalo skoraj 1300 akreditiranih novinarjev z vsega sveta, prireditve pa je privabila tudi lepo

število bolj ali manj uglednih gostov iz filmskih krogov. To pravzaprav niti ni čudno, saj so bili med filmi v osrednjem programu kar trije nominiranci za oskarja: *Čas nežnosti* (Terms of Endearment), ki je kasneje dobil celo vrsto oskarjev, a ga je žirija Festivala tako rekoč »prezrla«, s čimer je berlinski festival dokazal, da se kljub vsemu noče podrežati merilom in diktatu Hollywooda (sicer pa je žirija zadevo dobro presodila, kajti *Čas nežnosti* res ni delo, ki bi si zaslužilo kaj več kot oskarja); britanski film *Garderobier* (The Dresser, režija: Peter Yates), ki bi ga lahko uvrstili v rubriko »gledališče na platnu« (gre pač za ekranizacijo znanega Harwoodovega dela z istim naslovom); in francosko-italijansko-alžirska koprodukcija *Ples* (Le Bal), h kateremu se bomo še vrnili.

Nekakšno posebnost med »izbranci« je pomenil Argentinski film *Umazana mala vojna* (navajamo »festivalski« naslov, ker je izvorni »No habra mas penas ni olvido« praktično neprevedljiv), ki ga je zrežiral

Hector Olivera – ne le zato, ker gre za edino politično satiro v tej selekciji, ampak predvsem zaradi sijajno zamišljenih in izpeljanih obratov v pripovedi in zaradi številnih drugih, docela kinematografskih kvalitiet, s katerimi se ponaša to delo. Najbolj nenavadna pri vsem skupaj je nekakšna »brutalnost«, s katero Olivera postavi gledalca iz skoraj idiličnih, humorno obarvanih razmer malega argentinskega mesteca naravnost v sredo nadvse krvave bitke za oblast. A ta poteza je pravzaprav razvidna šele »post festum«, zakaj ves postopek je izpeljan tako domišljeno, da se gledalec skoraj vse do konca ne zave, da gre pravzaprav zares, da so trupla, kri in požgana poslopja »resniča« in ne le nekakšna fikcija v fikciji, ne le grde groteskne slike (proizvod zlobnega humorja), ki bodo že v naslednjem hipu izginile in prepustile mesto uvodni idili. Bitka med »levimi« in »desnimi« peronisti je že na prvi pogled tako nesmiselna, neverjetna in dobesedno nora, da kratko malo ni mogoče



Gena Rowlands v filmu Tokovi ljubezni Johna Cassavatesa, ZDA, 1963

spregledati njenega »zgodovinskega ozadja«. V tem do kraja »brezumnem« svetu se namreč zrcali logika »zgodovinskega poteka stvari«, zakaj edino ta je lahko na filmskem platnu videti tako nesmiselna (in prav ironična distanca, ki kajpak proizvede groteskne učinke, je tisti moment, ki nas po eni strani izloča iz »realnega« toka zgodovine in nam omogoča, da lahko tudi v najbolj brutalnih pa krvavih dogodkih vidimo »zgodovinsko komedijo«, po drugi strani pa seveda na svojevrsten način izpričuje našo nenehno »vpletenost«). Oliveri se je posrečilo tisto, kar v podobnih projektih le redko v celoti uspe: »dati« (gledalcu) videti, kako je prav zgodovina kot zgodovina sama »duhovita«, čeravno je za akterje dejanskih dogodkov še tako tragična in neznosna. V filmu se namreč obnemogli peronisti, ki niso uspeli iz svojega zagrizenega, a jalovega spopada iztržiti nič drugega kot kup trupel na obeh straneh fronte in nekaj požganih pa porušenih poslopj, naposled odločijo poklicati na pomoč vojsko – to »odrešiteljico« v vseh kriznih vzliščih latinskoameriške (in ne le te) zgodovine. Vojska prihaja, torej bomo spet svobodno zadihali – pravi na koncu eden od »mirnih« meščanov, s čimer je logika dogajanja prignana do absurda. Olivera dobro ve, da vojska (v pomenu, kot se tu najavlja) ne sodi več v »komedijo«, kajti komedija je lahko vse tisto, kar jo je pripeljalo na oblast, ne pa vojaška oblast sama. Zato vojske v filmu ni videti – vse skupaj se filmsko konča še preden se pojavi. Vsa ta zmešnjava, krvava in groteskna, je bila le predigra (v tem smislu je film pač ena sama velika »uvertura«), ki pa vzvratno dobi svoj zgodovinski smisel z nastopom imaginarne, brezosebne uniformirane sile: iz kaosa se vzpostavi red. Skrajnje osebno, čeprav navdse nasilno obrabčevanje med protagonisti filmske pripovedi, se umakne brezosebni zakonitosti, ki tako (skrajnje ironično, kot zmore le zgodovina) res prinese »osvoboditev« izpod suženjskega podleganja nagonskim silam. Bistvo ironije je kajpak v tem, da so si lahko junaki filma (in z njimi režiser) privoščili pred nastopom vojske »vso svobodo« – zdaj pa jim je nenkrat ta možnost odvzeta. Torej zmaga Zakona nad »naravo«, kar seveda povzroči mnogo hujše nasilje, le da to ni več predmet filma. Film se konča v tej »točki spremnitve«, kar se lepo ujema s trenutkom, ko se prižeje v dvorani luči in nasilna svetloba vsakdanje realnosti zamenja mehko temo »votline« filmskih iluzij.

Nekoliko drugače se je vprašanje »svobode in zakona« lotil madžarski režiser György Szomjas v filmu *Lažja telesna poškodba* (Könnyű testi sértés), kjer imamo opraviti z junakom, ki se znajde po prestani kazni na pogojni prostosti, pri čemer se trajanje filmske pripovedi ujema s kratkim obdobjem njegove »svobode« (film se konča, ko mora Csaba spet v zapor), zakaj prav v tem izseku se razkrijejo temeljni razlogi, zaradi katerih je Csaba že nekoč moral v zapor, obenem pa seveda ti razlogi pojasnjujejo, zakaj bo spet moral tja. »Sistem«, ki ga ima v pesti, ko ga pošlje v zapor ali začasno izpusti, si ga namreč podreja tudi zunaj zidov aresta. To je razvidno že na čisto vizualni ravni, saj notranje dvorišče stare stanovanjske hiše, kjer »v civilu« živi, s svojimi balkonskimi hodniki in rešetkami spominja na zapor, še bolj zgovorne pa so v tem pogledu »družinske razmere«, v katerih se znajde. Njegova žena, ki se je med njegovo odsotnostjo specalila z drugim, ga hoče namreč kratko malo postaviti na cesto, tako da mu ne preostane drugega, kot da izsilil delitev stanovanja. In njegova z omaro zabarikadirana soba, ki si jo prisvoji, spet ni nič drugega kot neke

vrste zaporniška celica, toliko bolj, ker je Csaba izpostavljen nenehnemu šikaniranju, saj se Eva in njen novi partner ne moreta sprijazniti z delitvijo že tako majhnega stanovanja (tu Szomjas nevsiljivo vpelje socialni moment). Dani so, skratka, vsi pogoji za to, da bo Csaba spet končal v arestu (to pot zaradi »lažje telesne poškodbe« Evinega ljubimca) in se tako »rešil« neznosne prostosti. Čeprav se izkaže, da ga ima žena še vedno rada, je vendarle prepričana, da z njim ni mogoče več shajati, ker mu pač »ni pomoči«, kakor zatrjuje. S tem kajpak pristane na »obsodbo«, ki jo je Csabi izrekel že »Sistem«, obenem pa se nezavedno trudi (ko skuša zaradi lastnih koristi Csabo onemogočiti), da bi ta »obsodba« postala dokončna. Tretji element, ki kaže, da je glavni junak že vseskoz in tako rekoč a priori »odpisan«, je sam način filmske pripovedi. Neverjetne, z ironijo, pa tudi zdravim humorjem nabite scene iz »zasebnega« življenja junaka namreč opisujejo različni »opazovalci«: sosedje, prijateljica, tašča. Te »priče«, s katerimi se pogovarja nevidni »zasliševallec«, opozarjajo gledalca, da pravzaprav ne sledi kakršni koli filmski pripovedi, pač pa filmanemu »procesu«, katerega izlida sicer ne pozna, vendar že naprej ve vsaj to, da se za glavnega junaka ne bo srečno izteklo. Konec tako deluje na neki način katarzično, zakaj z »lažjo telesno poškodbo« se naposled nehajo mučne, čeravno obenem navdse komične scene v prenatranem stanovanju, Csaba pa se iz nadomestnega aresta (zabarikadirane sobe), preseli v pravega, kamor po logiki filmske pripovedi tudi »sodi«. V nasprotju z Olivero in njegovim razkrivanjem komičnih momentov v tragičnih zgodovinskih situacijah se Szomjas trudi pokazati, kako so lahko tudi navidez najbolj komični prizori iz vsakdanjega življenja zoprn mučni, če jih osvetlimo iz tistega zornega kota, ki hkrati dopušča pogled v ozadje dogajanja. Prav ta zmes humorja in mučnih podrobnosti je temeljna poteza Szomjasovega filma, ki gledalca zagrabí ravno tam, kjer je najbolj občutljiv: kaže mu namreč na moč vsakdanje prizore in razmere, s katerimi se zlahka identificira, pri tem pa zmeraj poskrbi za dvojni obrat – najprej na komično stran, ki je evidentno fiksijska, potem pa iz tega izloči kakšno prav banalno »umazano podrobnost«. Ta je videti podudarno zoprn »resnična« ravno zato, ker nastopa v kontekstu fikcije. Film torej res obravnava »vsakdanjost«, vendar tako, da jo hkrati »predeluje« in skoz ta postopek pokaže tisto, kar jo ravno kot »vsakdanjost« konstituira.

Na določen način se te tematike loteva tudi veliki nagajaneč letošnjega Berlinala, film Johna Cassavetesa *Tokovi ljubezni* (Love Streams), vendar iz nekoliko drugačnega zornega kota, kajti tu gre predvsem za problem »bega iz vsakdanjosti«. Celotna pripoved je skoncentrirana okrog dveh oseb, sestre in brata, ki vsak na svoj način rešujeta to vprašanje, pri čemer se polagoma kristalizira tudi njun medsebojni odnos. Na eni strani je Sarah, obremenjena z nekakšno nevrotično prizadetenostjo, obsedena z idejo »čiste« resnice in poštenja, zaradi česar pada v nenehno depresijo, obenem pa se mora zaradi posestniškega uveljavljanja »ljubezni« do moža in hčere soočiti s polomom svojega zakona; na drugi strani njen brat Robert, pisec lahkih romanov in zakrknjen samec, ki v svojem svetu »izgubljenih iluzij« išče odrešitve predvsem v alkoholu in spolnosti, ker v nasprotju s Sarah ve, da na resnico in poštenje ni mogoče računati. Medtem ko Sarah z bolezensko strastjo išče nekakšen »pristen stik« z ljudmi, se Robert temu načrtno izogiba in goji zgolj površne odnose

z ženskami, ki jih neprestano menjava – paradoksa pa je v tem, da Sarah po svojem neuspešnem iskanju naposled »najde« ravno njega. A prav prepoznanje paradoksnih situacije obema omogoči, da vzpostavita tisto nujno distanco do lastnega početja, ki je temelj vsakršne avtorefleksije. Sele na tej točki se jim lahko njuno lastno ravnanje razkrije kot »beg pred begom«, kot poskus realizacije »nemogočega projekta«. Žal se Cassavetes vsega skupaj ni lotil posebno inventivno, pri čemer sta že sama osrednja lika v temelju klišeja, ki ju rešuje zgolj nekaj kozmetičnih »specifičnih« potez, predvsem pa izvrstna igra obeh protagonistov (Sarah igra Gena Rowlands, Roberta pa Cassavetes sam). A če je v tem filmu kaj res vredno pohvale, je to prav gotovo izredna kamera Ala Rubana, ki je poleg igre brččas tudi najbolj zaslužna za »zlatoga medveda«.

V nasprotju s Szomjasom in Cassavetesom si je Bob Fosse v svojem filmu *Star 80* privoščil »čisto« fikcijo, ki se prav nič ne spogleduje z vsakdanjikom, čeprav je film posnet po resničnih dogodkih. Če je torej Szomjas iz filmske pripovedi izlokoval »zgodbo«, ki bi bila lahko »resnična«, je Fosse iz resnične zgodbe naredil čisto fikcijo v skladu z najboljšimi tradicijami hollywoodske dramaturgije. Res je seveda, da mu je pri tem nemalo pomagala že sama »vsakdanjost«, namreč dejanska usoda zvezdnice Dorothy Stratten, Playbojeve »lepotice leta 1980«, kajti način funkcioniranja show businessa temelji pač na dramaturgiji, ki je zelo blizu hollywoodski filmski pripovedni tehniki; življenje samo je v tem primeru fikcija, iluzija, s katero se lahko film pravzaprav komajda meri. Bolj melodramatsko zgodbo bi si bilo namreč težko izmisliti. A četudi je videti, da je nesrečna Dorothy v ospredju filmske pripovedi, saj se domala vse izjave »prič« (mater, sestra, prijateljice itn.), s katerimi si pomaga tudi Fosse, nanašajo predvsem nanjo, je dejansko osrednji lik filma njen nesojni menezher, ljubimec in soprog Paul Snider; človek, ki je v resnici zgodbi deloval iz ozadja, stopi na platno v ospredje (tudi zaradi izvrstne igre Erica Roberta). Paul razume pravila igre v tovrstnih poslih ravno toliko, da uspe za svoje »odkritje« z nekaj amaterskimi fotografijami zainteresirati lastnika Playboya – od tod naprej se mu vse skupaj izmuzme iz rok, kar ga seveda spravlja v bes. Snider, ki je v bistvu diletant in pravzaprav zvodniška duša, v svojem razmerju do Dorothy ne zna ločiti biznisa od lastnih emocionalnih nagibov – po eni strani bi se z lepoticco rad okoristil (a ne le finančno, marveč tudi s pridobitvijo kolikor toliko uglednega mesta v visoki družbi show businessa, za kar pa mu kajpak manjka predvsem ustreznih manir), po drugi strani pa je nanjo čustveno navezan in želi »obrniti« tudi to investicijo. To dvojno seveda ne gre skupaj, zato Sniderju na določeni točki »vzpona« njegova strategija odpove. Značilno je, da se ravno v tem trenutku pojavi nova figura – znamenit filmski režiser (od Playboya pač lahko vodi pot naprej samo k filmu), ki dobro obvlada tovrstne zakonitosti in se izvrstno znajde v dvojni vlogi Dorothejinega ljubimca in delodajalca, pri čemer je nerodno le to, da hoče »režirati« tudi njeno zasebno življenje. Vse skupaj se kajpak konča s katastrofo: Snider ustrelí najprej dekle, nato pa še sebe. Logika je jasna: kar je »ustvaril«, ima pravico tudi uničiti, ker pa Dorothy v tem trenutku že pripada velikemu businessu in dejansko že dolgo ni več njegova »lastnina« (in show business te vrste »privatizacije« neusmiljeno kaznuje), je pač bolje, da ustrelí še sebe, zakaj jasno je, da zanj ni več milosti. Punca seveda ni nič drugega kot objekt, s ka-



Mala umazana vojna, režija Hector Olivera, Argentina, 1963



Ples, Režija Ettore Scola, Francija/Italija/Ažirinja, 1983

terim manipulirajo drugi, naložba, ki se mora obrestovati, ali pa ni vredna nič – in za Sniderja dejansko izgubi kakršnokoli tržno vrednost, ker mu jo pač »izmikajo«, kot »predmet poželenja« pa mu postane nedosegljiva. Njegovo maščevanje je pravzaprav maščevanje show businessu, ker pa je – kot že rečeno – diletant, ki pravil igre od določene točke naprej ne obvlada več, deluje v svoji maščevalni akciji docela emocionalno, pri čemer kajpak ne opazi, da sistema sploh ne more ogroziti, da se mu kratko malo ni mogoče »maščevati«, ker ravno tovrstne ekscese najučinkoviteje izkoristi v svoj prid in iz njih naredi »posel« (že sam Fossejev film je zadosten dokaz za to).

Bob Fosse, ki se je sicer proslavil s svojimi filmskimi koreografijami, se je torej tokrat lotil stvari nekoliko drugače, zato pa je njegovo vlogo prevzel Ettore Scola z odlično koreografiranim glasbeno-plesnim spektaklom *Ples* (Le Bal), v katerem nastopajo plesalci skupine »Théâtre du Campagnol« (tudi scenarij je povzet po njihovem odrskem projektu). Gre za delo, ki povsem brez dialogov in kakršnokoli »zgodbe«, zgolj skoz glasbo in plesni gib, pa seveda s pomočjo izvrstne kamere in montaže upodablja »tok zgodovine«. Kljub temu, da dogajanje poteka v enem samem prostoru (kavarni-plesišču, ki sicer v skladu z različnimi zgodovinskimi obdobji spreminja svojo podobo, a ostaja v temeljni razdelitvi prostora vedno enaka), uspe Scola razviti dinamičen glasbeno-scenski spektakel z izvrstno karikiranimi liki in naravnost norimi prizori, ki označujejo posamezna zgodovinska obdobja – od predvojnega časa do leta 1968 –, stilizirano upodobljena tudi skoz različne tipe plesov (tango, paso doble, valček, samba, rock'n'roll itn.). Prav zaradi te dinamičnosti in natančne montaže, ki ji uspevajo učinkoviti prehodi iz enega stiliziranega obdobja v drugo, iz enega plesnega koraka in gaga v drugega, in zaradi izjemne duhovitosti v igri in režiji vse skupaj nikakor ne izpade kot kakšno posneto odrsko delo, ampak učinkuje kot izvorna filmska inscenacija, pri kateri prav nič ne pogršamo zunanjih posnetkov ali menjave prizorišč. Ob Scolovem delu kaže vsekakor omeniti, da je bilo na letošnjem Berlinu opaziti že skoraj nekakšno renesanso glasbenega filma, zakaj tovrstnih del je v različnih programih kar mrgolelo, pa naj je šlo za filme, ki so bili posvečeni kakšni tako ali drugače znameniti glasbeni osebnosti (v tekmovalnem programu je bil takšen grški *Rembetiko*, sicer prav povprečen biografski film o pevki rembetika Mariki Ninuo), ali pa za dela, ki so vključevala elemente opere, plesa, rocka, musicala. Poleg že omenjene Hornove »opere« *Doomed Love* naj omenimo npr. »ezoterično« kanadsko filmsko opero *V Zomovi deželi* (Au pays de Zom), britansko delo *Zlatokopinji* (The Gold Diggers), ki ga je odlično zrežirala Sally Porter, in vrsto španskih pa mehiških tango filmov starejšega in novejšega datuma iz programa Foruma mladih, marsikakšen tovrsten projekt pa je bilo mogoče videti tudi v drugih programih. Med temi deli je še posebej izstopala »glasbena tragikomedija« Jackquesa Demyja *Soba v mestu* (Un chambre en ville), film, v katerem vse dialoge do zadnje besede oziroma zloga pôjejo, pa naj gre za divjo ljubezensko strast ali za najbolj vsakdanjo banalnost. Pripoved, ki ji za okvir služi stavka pristaniških delavcev v Nantesu l. 1955, dejansko pa obravnava »nemogoče razmerje« med pristaniškim delavcem in premožno poročeno žensko (melodrama se razplete kot kakšna klasična tragedija, saj glavni junak pade pod kroglami policije, junakinja pa si požene sama krogljo v gla-

vo, medtem ko se njen mož v obupu že prej pokonča) – se prav zaradi petja tudi v najbolj »tragičnih« momentih sproti spremeni v komedijo. Ironična distanca, ki jo s pomočjo petja in glasbe uspe vzpostaviti Demy, je tako rekoč »absolutna«, film sam pa sodi (če upoštevamo razmerje med »vsebin« in docela »neadekvatno« izvedbo) med najbolj bizarna in obenem privlačna dela, kar smo jih videli na festivalu. S tem v zvezi kaže še posebej opozoriti na učinkovito izpeljana nasprotja med skrajna osladnimi songi in docela »normalno« filmsko igrano, med banalnimi situacijami in »privzdignjeno« glasbeno atmosfero. Ta »totalni musical« pomeni dejansko skrajno možno mejo v svoji zvrsti, s tem pa obenem že tudi radikalno parodijo na glasbene filme.

Demyjev film so prikazali v okviru Foruma mladih, kjer je bil francoski delež tudi sicer nadvse opazen, pri čemer je treba vsekar omeniti vsaj še dva izjemna filma: svojevrstno kriminalno *Polar* Jacquesa Brala in delo Aline Issermann *Juliettina usoda* (Le destin de Juliette). *Polar* je pravi predstavniki »črnega filma«, ki postavlja v ospredje privatnega detektiva, individualnega junaka, katerega ravnanje in dejavnost nista toliko pogojena z njegovim poklicem oziroma delom, ampak sta prej reakcija na pritisk depresivnega okolja. Film se začne in konča s sliko privatnega detektiva v njegovem »uradu«, s podobo samotne, na rob »družbene stvarnosti« odrinjene figure. Vse, kar vidimo vmes, je serija prizorov, v katerih je glavni junak izmenoma tepen, preganjan, ugrabljen in naposled celo ustreljen (ranjen). V dogajanje, katerega niti so v rokah vsemogóčnega producenta pornografskih filmov, je vpleten nekako »brez lastne krivde« – in kot se to dogajanje zaplete tako rekoč mimo volje detektiva, tako se navidez brez njegove pomoči tudi razplete. V resnici je seveda njegova vloga odločilna, vendar ne zato, ker bi bil s svojimi nadpovprečnimi spodobnostmi zmogel spodnesti sistem, marveč zato, ker kot figura, ki je hkrati v igri in »zunaj« (kot detektiv je zmeraj obenem že tudi žrtev), omogoča, da se razkrije resnica sistema. Ta pa je v tem, da delujeta policija in kriminal po domala enakih načelih in pravih igrah in da je njuno medsebojno razmerje samo že nekako »uzakonjeno« in tako rekoč neproblematično – do kratkega stika pride šele, ko se vmeša »tuj« element (detektiv), ki ga je treba ravno zato za vsako ceno izločiti. Tudi sama izvedba na primeren način sledi temeljnemu konceptu filma: večina scen je posnetih v mraku ali polmraku, »napetost« dogajanja je bolj notranja kot zunanja, dialogi pa lakonični, vendar duhovito ironični.

Še bolj depresivno so razmere, v katerih se giblje junakinja filma *Juliettina usoda*, vrh vsega pa v tej pripovedi ni nikakršnega prostora za duhovite scene in dialoge, za akcijske zaplete in podobne »potujitvene učinke«. Tudi Juliette, ki se – zato, da bi rešila svojo številno družino pred dokončnim potopom (predvsem gre za rešitev stanovanjskega vprašanja) – poroči z brutalnim železniškim delavcem, je osamljena; tudi ona je preganjana, pretepena in po svoje ugrabljena, porinjena na rob družbenega dogajanja. Pripoved teče seveda brez patosa in sentimentalnosti, vseskozi distancirano in s »hladno« preciznostjo – in spremlja Juliette, njenega otroka in moža na »poti« od zapuščenega podeželske železniške čuvajnice proti Parizu (kot pač službeno premeščajo moža). To je obenem tudi pot Juliettinega osvobajanja, zakaj kolikor bolj se bližajo velikemu mestu, toliko bolj neznošen postaja njen zakon, hkrati pa postaja vse bolj jasno, da se bo njen mož na neki točki »zlo-

mil«, kar se v predmestju Pariza (dalje namreč Juliette ne bo prišla, ker je njeno mesto pač »na robu«) tudi zgodi. Navzven glavna junakinja ne stori ničesar za svojo »osvoboditev«, njena vdanost v usodo pa vendarle ni vdanost »žrtve«, marveč prej nekakšno neomajno pristajanje na pravila igre – in prav ta neomajnost postane za moža neznošen, uničujoča. Dodatna kvaliteta tega mojstrsko zrežiranega filma je izredna igra obeh osrednjih protagonistov, ki suvereno obvladata »svoja« lika tudi v najbolj kočljivih trenutkih.

Omejeni filmi so bili neprimerno bolj zanimivi od uradnega predstavnika francoske kinematografije v tekmovalnem programu – dela Maurica Pialata *Našim ljubeznim* (A nos amours), ki zagotovo ne sodi med najboljše dosežke tega režiserja. Kljub temu je ta pripoved o odrasčajoči petnajstletnici, njenih prijateljih in njenem družinskem okolju dovolj značilen »pialatovski« film, ki ga zanima predvsem detalj, navidezna banalna situacija, vsakdanja »zgodba«, iz katere pa s pomočjo »trdih« montažnih rezov in nenehnih malih obratov uspe artikulirati filmski diskurz o »neuresničljivi želji«. Dejstvo, da mlada junakinja – potem, ko ji ne uspe najti »prave ljubezni«, ko doživi propad svojega zakona in razpad svoje družine – odleti v obljubljeno deželo Kalifornijo, ni nič manj zgornovo kot to, da se ne letališču poslovi od nje edino njen oče. Ne glede na zanimivo in mestoma celo učinkovito izpeljavo, pa se zdi, da je bil scenarij le »pretenek« celo za takšnega »minimalista«, kakršen je Pialat, tako da film kot celota konec koncev ni docela prepričljiv.

Zanimivo je, da se je podobne teme lotil hongkonški režiser Fong Yuk-Ping v svojem filmu *Ah Ying*, vendar na mnogo bolj razviti scenaristični podlagi, pri čemer pa ne gre spregledati, da se tudi ta film konča na letališču in da tudi to pot eden od obeh glavnih junakov odpotuje v ZDA. Film ni brez »socialnih« sestavin, osrednja junakinja, dekle Ah Ying, pa je nekoliko starejša od Pialatove najstnice; skupno jima je predvsem nezadovoljstvo z razmerami, v katerih živita, in iskanje »prave ljubezni«. Z Ah Ying se nekaj časa zdi, da jo je našla v osebi filmskega režiserja Chung-Paka, ameriškega Kitajca, ki je prišel v Hong Kong snemat film. Težava je v tem, da mora Ah Ying, če hoče preživeti, pomagati svojim staršem pri ribji stojnici na tržnici, Chung-Pak pa ne more zbrati denarja za svoj filmski projekt. Njuno srečanje je prav toliko naključno, kot je povezano z njunimi nagnjenji in finančnimi razmerami: Ah Ying se vpiše v igralski tečaj, ki ga lahko odsluži s čiščenjem prostorov, Chung-Pak pa na tem tečaju poučuje filmsko igrano, ker se mora seveda z nečim preživljati, ko čaka na snemanje. Cilj obeh je torej film in njuno srečanje je v tem smislu »usodno«, čeprav sta oba prav glede na skupni cilj neuspešna, pri čemer filmskega režiserja navzven »zaznamuje« že to, da ima hromonogo. Na koncu Chung-Pak odleti v Ameriko – ne zato, ker upa, da bi tam lahko dobil denar za film, ampak zaradi operacije noge, torej zaradi odstranitve »znaka« svoje neuspešnosti. Kakorkoli že, pomembno je, da njuno razmerje nazadnje spodleti (Chung-Pakova obljuba, da se bo vrnil, je kajpak čisto formalna): režiser zaupstul Hong Kong, ker ni dobil filma, Ah Ying pa mora pozabiti na film in se vrniti k ribji stojnici. Film je posnet izredno spretno, dobro odigran in oprimljen z izvrstnimi dialogi (zanimivo je, da edino v vlogi Chung-Paka nastopa poklicni igralec), s čimer nam je kinematografija, ki sicer slovi po »soja vesternih«, pokazala tudi svojo »drugo plat«.

Če je v pravkar omenjenem hongkonškem

filmu v ospredju filmski režiser, potem pripada to mesto v sovjetskem filmu *Vojna romanca* (režija: Pjotr Todorovski) kinooperaterju. In kar se zdi v hongkonškem filmu pogojno še mogoče (konec je vsaj formalno »odprt«), ker je pač filmskemu režiserju »vse mogoče«, to je v sovjetskem filmu blokirano, saj lahko kinooperater v najboljšem primeru vpliva le na kvaliteto projekcije, ne more pa narediti niti ponarediti filma in še zlasti ne happy enda, torej ni zanj v principu »nič mogoče«. Tudi romanco, ki jo je doživel nekoč med vojno, si lahko zgolj »projicira« v spominu (pravzaprav je bila to že od vsega začetka prava »filmska romanca«, saj je dekle srečal le bežno, kot v sanjah) – in ko sreča žensko svojih sanj v realnosti (zatrtja želja prej ali slej najde svoj objekt), je sam že dolgo poročen, nekdanja lepota pa v cunje zavita prodajalka pirošk. Sijajna melodramatska situacija, toda sanjskega projekta (»romance«) v praksi žal ni mogoče realizirati, zato se naš junak naposled zadovolji s spoznanjem, da »te ženske ni«, ostane mu pa njegova lastna žena, ki ga vrh vsega še ljubi. Film je pretkan s številnimi humorističnimi situacijami, ki onemogočajo, da bi kjerkoli zdrknili v sentimentalnost. Posebej se odlikujejo prizori z ulic, ki sodijo med najbolj »nenarejene« posnetke sovjetskega vsakdanjega življenja, kar smo jih kdaj videli.

Junaku švicarskega filma *Človek brez spomina* (Mann ohne Gedächtnis), ki ga je zrežiral Kurt Gloor, manjka ravno tisto, kar poganja pripoved v pravkar omenjenem sovjetskem delu – namreč spomin. Seveda tudi to sproži dogajanje, vendar to pot ne gre za junakovo aktivnost, marveč za dejavnost okolja, katere nemočni predmet je junak. Ta seveda ni docela »brez spomina«, a pomembneje je, da o tem (in sploh o čemkoli) ni pripravljen govoriti: preprosto je »izstopil« iz registra govornice, kar je kajpak kršitev, s katero se družba ne more kar tako spriznati. Najprej se ga loti policija (ki ga je tudi našla), vendar ga kmalu razglasijo za »nenormalnega« in preselijo na psihiatrično kliniko. Tu mu skušajo na vsak način »pomagati« – s sredstvi psihofarmacije, z elektrošoki, mrzlo vodo in podobnimi »zdravili«. Gloora pravzaprav niti ne zanima toliko glavni junak in njegova »bolezen«, ampak predvsem reakcija okolja, odnos tega okolja do posameznika, ki je »izstopil« in s tem zaobšel temeljno družbeno normo. In tu se zastavlja vprašanje, ki je povezano s kontradiktornostjo meščanske demokracije: Ali ni nasilno vračanje posameznika »v naročje skupnosti« dejansko teptanje njegovih temeljnih demokratičnih pravic, med katere spada tudi ta, da se prostovoljno »izključiti«? Toda, ali ni – z druge strani – odločitev posameznika, da bo »izstopil«, ogrožanje »višjih smotrov« družbe, ki ima pravico računati in tudi računati na posameznika? Cinizem te zastavitve je kajpak v tem, da je mogoče edinole nasilje družbe nad posameznikom, ne pa tudi narobe: nasilje posameznika nad družbo – odgovarja Gloor.

Nekoliko drugačno nasilje je tema nemškega filma *Jutri v Alabami* (Morgen in Alabama) režiserja Norberta Kückelmannja, ki so ga v angleščini in francoščini poimenovali »Nemški odvetnik«, kar nemara bolj neposredno ustreza sami filmski zgodbi. Tu se srečamo s posameznikom, ki strelja na nekem političnem zborovanju, pri čemer se po natančnem pregledu dokaznega fotografskega gradiva izkaže, da je streljal v zrak in ne na ministra, kot so sprva domnevali. Temeljna kvaliteta te politične kriminalke so nenehni, a dobro utemeljeni in izpeljani obrati: od začetne situacije, ko skuša policija mladeničevo rav-





Lažja telesna poškodba, režija György Szomjas, Madžarska, 1983



Ah Ying, režija Fong Yuk-Ping, Hong Kong, 1983



Star 80, režija Bob Fosse, ZDA, 1983

nanje povezati z levim terorizmom, do ugotovitve, da je fant pravzaprav streljal v zrak in poleg tega ne pripada nobenemu gibanju; od odvetnikovega spoznanja, da se je kljub vsemu zmotil, ko je dosegel fantovo oprostitev, ker mladenič v resnici pripada desničarski organizaciji, do popolnoma spremenjenega stališča tožilstva, ki noče nič več slišati o tem, da ima mladenič za seboj kakšno skupino. Osrednja figura je seveda odvetnik, ki mu ravno zaradi njegove nemške pedantnosti kar dvakrat »spodleti«: prvič zato, ker doseže oprostilo sodbo za krivega človeka, drugič pa zato, ker mu ne uspe krivca pripeljati na zatožno klop. Kot advokat je sicer uspešen, vendar v nasprotju s »pravico«, kot tožnik pa docela neuspešen, čeravno nastopa to pot v skladu s »pravico«. Toda film je pravzaprav postavil na zatožno klop celoten sistem, ki uradno razglašča vse takšne in podobne akcije kratko malo za terorizem in mu je navidez vseeno, za kakšne cilje pri tem gre, dejansko pa strogo ločuje desni in levi terorizem, pri čemer je »pravi« zmeraj levi, desni pa je le stvar »posameznikov«.

Ko smo že pri nemškem filmskem deležu na Berlinalu, je treba reči, da vsaj v okviru osrednjega programa letos ni bil tako prepričljiv kot minula leta, saj razen Kückelmannovega filma skorajda ni bilo dela, ki bi mu bilo vredno nameniti večjo pozornost. Delna izjema je nemara le še strupena Achterbuschova satira z neprevedljivim naslovom *Wanderkrebs*, ki je bila predvajana zunaj konkurence, vendar je ta film prav tako »nemški« in »neprevedljiv«, kot njegov naslov. Ukvarja se namreč z »nemško dejanskostjo in njenimi problemi«, kot pravi avtor, pri čemer skuša aktualna politična, kulturna, ekološka itn. vprašanja predstaviti v »historični« preobleki in v bavarskem okolju. Preostali nemški filmi v glavnem programu (skupaj z »Nosferatujem« jih je bilo sedem) niso bili posebno uspešni. Najbolj je bržčas razočaral Jean-Marie Straub (v sodelovanju z Daniele Huillet) s filmom *Razredni odnosi* (*Klassenverhältnisse*), precej dolgovežno, gostobesedno in dolgočasno adaptacijo oziora ekranizacijo Kafkovega romana »Amerika«.

Več zanimivih filmov nemške produkcije je bilo mogoče videti v posebnem programu »Novi nemški film«, kjer so med drugim prikazali Wajdovo delo *Ljubezen v Nemčiji* (*Eine Liebe in Deutschland*), ki ga je nemška kritika sprejela več kot zadržano, čeprav mu ni mogoče odrekati značilnih »wajdovskih« kvalitet. Ponovno se je izkazal zmeraj »prezrti« Percy Adlon z mojstrsko ekranizacijo romana Anette Kolb *Gugalnica* (Adlon je nasploh specialist za ekranizacije literarnih del). Lotharju Lambertu se je s *Paso Doble* posrečila izvrstna komedija o »krahu« berlinske družine iz vrst srednjega razreda. Po divjih zapletih, ko se žena speča s svojim perzijskim mesarjem, mož pa s španskim mladeničem (pri čemer ne manjka najrazličnejših bodic na malomeščansko pojmovanje seksualne »normalnosti«), se vse skupaj izteče v happy end, vendar tako, da film skozi usta hčere to dejstvo že tudi ironizira, kar se še stopnjuje s sinovo pripombo, ko gleda svoja starša v »srečnem« objemu: »Nehajta, saj to ni film!«. Prav dejstvo, da je to ravno film in nič drugega kot film, je v tem kontekstu seveda neizogibno – šele zanikanje namreč pomeni polno afirmacijo, opozorilo, da je happy end konec koncev filmski »izum«. S tem lahko bržčas sklenemo tudi naše poročilo o letošnjih »Mednarodnih filmskih slavnostnih igrah« v Berlinu, kajti kaj boljšega kot happy end bi si na koncu pač ne mogli želeli.

festivali – Berlinale '84

## Berlin '84 – po žensko

Rapa Šuklje



Film, pravijo psihoanalitiki – in kdo bi si drznil ugovarjati tem modrim možem, ki človeški zmotljivosti, kot znano, niso podvrženi – je nastal hkrati z zrelim kapitalizmom in se razvil v »tovarno sanj«, da bi prinesel nujno olajšanje hudim napetostim, nastalim znotraj patriarhalne družbe, posebej njene – sistemu potrebne – monogamne družine. Označuje ga voyeurizem – oko kamere, okvir ekrana kot ključavnica, skozi katero gledaš – in, ker gre za sredstvo obvladovanja fantazije, seveda pogled obvladujočega, se pravi moškega; ta pa vselej vsebuje možnost in moč delovati in posedovati. Ženska je torej nujno potisnjena v vlogo objekta opazovanja; temu primerno je prikrojena v filmu njena pojavnost, seksualizirana celo, če prikazano dogajanje (zgodba) tega ne potrebuje; v razponu od poželjenja vredno do zbujujočega odpor, celo strah. Tako teorija.

Ali se stvar kaj spremeni, če ženska stopi za kamero in vzame v roke režijo? Berlin 84 bi moral dati vsaj nekaj gradiva za odgovor, zaradi relativno velikega števila režiserk (v uradni sekciji tri in ena korežiserka; v Forumu mladega filma deset in dve korežiserki; v Pregledu nemškega filma sedem in še nekaj v informativni sekciji), ki so dobile priložnost, predstaviti se na njem, pa tudi zaradi kar nekaj filmov, v katerih so režiserji zelo zavestno postavili žensko v središče in skušali neogibnemu filmskemu voyeurizmu odvzeti seksistične značilnosti. Berlinale je nasploh tisti med festivali Zahodnega sveta, ki si prizadeva za čim bolj pluralističen pogled na filmsko dogajanje: že skrajja je vabil in nato vključeval in nagrajeval filme z evropskega, pa tudi bližnjega in Daljnega vzhoda (vključno z NDR, Albanijo in LR Kitajsko), iz Avstralije, Južne Amerike in s Kube; in dvakrat doslej je nagradil z zlatim medvedom režiserko: Márto Mészáros za *Posvojitev* (1976) in Larisso Šepitko za *Vstajenje* (1979).

Skupni imenovalc tistega, kar označuje Berlin '84 »po žensko«, je PROTEST. V nasprotju s pričakovani prihaja namreč večina filmov, ki jih velja v našem okviru obravnavati, iz v osnovi še vedno patriarhalnega, kapitalističnega Zahoda; in, seveda, je med njimi veliko dokumentarcev ali igranih filmov z dokumentarno in dokumentaristično podlago. Dokumentaristke se na splošno odlikujejo po izredni drznosti pri izbiri snovi. Tako je dokumentarček *Seeing Red* (naslov je besedna igra: »vide-ti rdeče« pomeni tudi pobesneti) Julie Reichert in Jamesa Kleina pogled na komunistično partijo v ZDA, 97 minut trajajoča montaža starih posnetkov in novih intervjujev z Američani, ki so bili partiji v zvezdnih tridesetih, štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih; nekaeri se h komunističnim idealom priznavajo še zdaj. Pri kazati jih kot pošteno ljudi, ki so se bojevali za vizijo boljšega, pravičnejšega sveta, je v reaganovski Ameriki nesporno pogumno dejanje.

*Anou Banou* Libanonke Edne Politi jadra pod zastavo ZRN, govori pa o generaciji pionir Izraela in ob šestih ženskah, rojenih na Poljskem in v Rusiji ob prelomu stoletja, sooča sen teh »hčera Utopije«, ki so ga skušale uresničiti v puščji in močvirji tedanje Palestine, z zdajšnjo izraelsko stvarnostjo. *Mississippi Triangle* v Sanghaju rojene Christine Choy je odkril svetu in Ameriki Kitajce, živeče na rodovitni zemlji Missisipijske delte; »uvozili« so jih plantadžniki z Juga po secesijski vojni, ko je odpadla delovna sila črnih sužnjev. »Trikot« v naslovu ne pomeni delte, temveč segregacijske probleme, ki rastejo iz tesnega sožitja žolte, črne in bele rase in so še večji pri črnozlatih mešanica. O sprejemu, ki so ga pogosto deležni tužji – ne sa-

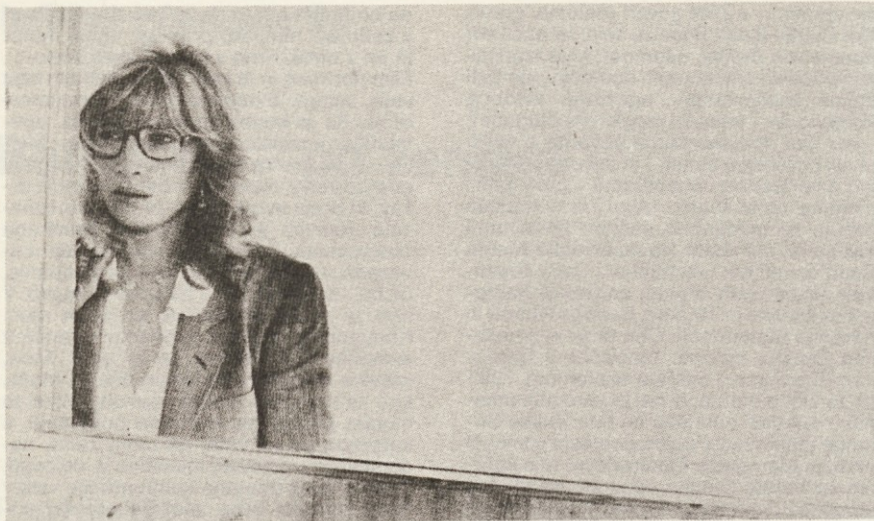
mo zdomci – v ZRN govori (deloma igrani) film Cyntie Beatt *Böse zu sein, ist auch ein Beweis von Gefühl*, osornost, ki jo izpričujejo pri takih priložnostih domačini, »je tudi dokaz čustvovanja«, ugotavlja avtorica ironično. In – kako bi moglo biti drugače? – kar dva dokumentarca govorita o veliki akciji britanskih žensk – in solidarnih američank in Skandinavk – proti ameriškem nameščanju raket na evropskih tleh in za miroljubno sožitje: 26-minutni *Taking on the Bomb* Novozelandske Nicole Scott in več kot uro trajajoči *Carry Greenham Home* dveh brucinj angleške Nacionalne filmske in TV šole, Beeban Kidron in Amanda Richardson. Oba filma je navdihnilo žensko mirovno taborišče v Greenham Common, nastalo septembra 1981 tik za žično ograjo, ki naj bi varovala ameriško raketno oporišče na tleh Velike Britanije (zanimivo: v najmočnejšem volilnem okrožju Margaret Thatcherjeve) in s katerim so hotele ženske opozoriti na vladno odločitev o namestitvi raket in protestirati proti njej. Izredno silovite, domiselne in slikovite akcije, ki so jih tamkaj izpeljale britanske ženske vseh poklicev, so dosegle prvi vrh 12. decembra 1982, ko so po petnajstmesečnem obleganju »Greenhamke« uprizorile »objem baze«, mobilizirale trideset tisoč žensk, da so prišle, se prijele za roke ter obkobile kot živa veriga dvanajst kilometrov dolgo ograjo oporišča, se z njo spopadle in jo – vsaj mestoma in začasno – podrle. S to akcijo se dokumentarček *Nesite Greenham s seboj domov* začne. Snemanje je trajalo (v presledkih) sedem mesecev, montaža dva, rezultat pa je temperamentno, vitalno, mobilizirajoče delo, včasih zabavno, včasih – ob prizorih surovosti, ki so jih ženske deležne – moreče. In s sporočilom daleč prek samega protesta proti raketam – protest žensk proti svetu, ki samoumevno sprejma nasilje, silo proti smislu. Pa saj o tem govore po vrsti vsi »ženski« dokumentarci, tudi nekaj etnografskih, pri katerih gre vedno za varovanje človeškega dostojanstva in za pravico do drugačnosti, ki ju skuša nasilje zahodne tehnične civilizacije zatreti.

Toda dokumentarci – sploh lumiérovski tradicija – tako in tako nikoli niso sodili v »tovarno sanj«, voyeuristično v ožjem pomenu besede, se pravi s primesjo zaničevanja in rahlo sadistično obarvanega občutka premoči. Pravi problem nastane pri igranem filmu, ki naj bi ustrezal tržišču, privabil ljudi v kino in kakor koli že zadovoljil njihova pričakovanja. Navajenost gledalcev narekuje ustvarjalcam nekaj kompromisov – kot je živo dokazal *Testament* Američanke Lynne Littman, ki tudi hoče protestirati proti grozečemu atomskemu uničenju. V središču je idilična ameriška družinica – oče, mati, trije otroci – v idilični soseski nekje v Kaliforniji. Mož gre na službeno potovanje – in nekaj ur nato zve pred televizorjem zbrana družina, da je Amerika žrtev atomskega napada. Nobe-nih bomb ni videti, tudi ni povedano, kdo je napadalec. In prvi hip se navidez nič ne spremeni – samo zveza z zunanjim svetom je nekako prekinjena. Kar sledi, so moraste sanje. Civilizacijske naprave odpovedo, ljudje drug za drugim obolevajo, umirajo. Od nikoder pomoči; kot da je mestece edini otok življenja sredi brezbriznega opustošenja in smrti. Skrajja ljudje se organizirajo samopomoč, iščejo radijsko zvezo z zunanjim svetom. Potem tudi ti poskusi zamro. Mrtvih že ne pokopavajo več. Mati Carol (June Alexander je bila za to vlogo nominirana za oskarja), ki je skušala delovati, dokler je bilo mogoče, sklene, ko je jasno, da čakajo samo še na smrt, stvar pospešiti; spravi oba preostala ji otroka in siroto, ki jo je vzela k sebi, v domači avto, ki stoji v garaži, in požene motor z mislijo,

da bodo zaspali in se ne več zbudili. Pa si v zadnjem trenutku premisli, ugasi motor in se z otroki vrne v hišo. Čakali bodo... Film pretrese in je imel na ameriškem trgu velik uspeh. Evropska kritika Littmanovi očita, da je konec kompromisarski, optimističen v smislu »ameriškega sna«. Mislim, da ne gre za to: »optimizem« konca ni odstop veri v vsemočnost Združenih držav, ki bodo svoje verne že nekako izmazale, temveč je izraz tipično ženskega čustvovanja. Ženska, zemlji, življenju zavezana, nosi v sebi do zadnjega upanje, da bo – kakor že koli – življenje zmagalo. V tem je njena omejenost in njena moč. Kompromis, ki ga je režiserka sklenila z ameriško (?) družbo, je začetek filma, idealna družina v idealnem okolju. Mož, ki – se razume – pozna vse odgovore, je morala poslati na službeno potovanje, s katerega se ne vrne, da more žena, navednostno – prevzeti iniciativo in delovati. Tako je brez direktne konfrontacije vsaj v drugi polovici filma zaobšla »moški pogled« in ustvarila prestresljivo delo, sprejemljivo za vsakršno občinstvo.

Wan Yan iz LR Kitajske je izpričala pogum druge vrste. V filmu *Xue, zong shi re de* (Kri je zmeraj rdeča) se je lotila za Kitajsko nedvomno izredno aktualne in zelo nevarne teme: gospodarske sanacije, ki jo velja izpeljati mimo in prek okostenelih partijskih forumov. Glavni junak je moški, direktor tovarne, ki izdeluje nekurantno blago: rute iz čiste svile pa s strojno izdelanim dizajnom. Da bi odpravil izgubo, uporabi (ob dejavni podpori dveh žensk, ene iz domačega aparata in ene iz kapitalističnega Hong-konga) rahlo ilegalna sredstva, nastavi domačega dizajnerja, ki je iz političnih razlogov odletel, in pomaga celo mladi delavki, katere oče je bil likvidiran pod vladno Starih in ki se obupana zateče v katolicizem. Film je obremenjen z obilico problemov in se razplete z množičnim prizorom, kjer delavstvo – v najboljši tradiciji ruskih agitk – podpre politiko svojega direktorja. Toda problemi so spleteni tako, da ne zbujujo občutka odvečnosti, temveč dajejo podobo zapletenega, nam deloma tujeza, pa zelo realnega življenjskega vzorca v kritičnem trenutku, je čas dozorel za veliko spremembo, ki jo toliko in toliko sil skuša uresničiti, pa zadeva pri tem ob neštete »višee niti« nepremagane preteklosti. Wen Yan je opravila izvrstno delo iz igralci in film je v celoti prvo delo iz LR Kitajske, ki je v polnem pomenu besede zrelo za mednarodni trg – z vsemi implikacijami, ki jih ta ugotovitve prinaša.

Veliko manj ozirov je zavezovalo Holandko Digno Sinke pri filmu *Tihi ocean* (De Stille Ocean), čeprav je bil – značilno – posnet najprej na 16 mm trak in šele nato presnet na 35 mm. V središču dela je novinarica Marian Winters (Josée Ruiten spominja po statuarični lepoti, čeprav nikakor ne po tem, kako jo prezentira, ne Greto Garbo), dopisnica nekega nizozemskega lista v Argentini, kjer se je angažirala v revolucionarnem gibanju in je doživela strašen pretres ob nasilni smrti svojega ljubimca. Marian se vrača domov na očetov pogreb, ve pa, da je njenega dela v Argentini konec; da bi šla nazaj, nima več moči. Prebija prazne dni v senci svojih spominov, obveznosti, ki jih je – samo polzavedno – sprejela, predsodkov in brezbriznosti nizozemske družbe blaginje, ki noče, da bi jo v njenem miru motili, in novo nastalem občutku odgovornosti za zaostalega brata, ki prebija življenje v strogem sanatoriju in si želi domov... Spet množični problemov in to pot neovirano ženski pogled nanje, vendar brez rešilne perspektive: intelektualka Marion se z zaostalim bratom vred (edinim, ki »jo razume«) ugotopi.

Monica Vitti v filmu *Flirt*, režija Roberto Russo, Italija, 1983

Naša kri je vedno rdeča režiserke Wen Yan, Kitajska, 1983

O *Razrednih odnosih* (Klassenverhältnisse) Jeana-Marie Strauba, pri katerih je kot korežiserka sodelovala Danièle Huillet, ne bi izgubljala besed. Film je nastal po Kafkovem fragmentu *Amerika* in po na novo odkritem romanu *Pogrešani* in ima vrsto privrženecv. Ker pa ne sodim mednje, se predstaviti raje odrečem.

Če se vrnem k trojici – sicer po temperamentu, snovi, prijemu tako različnih – filmov režiserk v uradnem programu, jih odlikuje značilno ženski pristop pri realizaciji scenarija (mimogrede: filmska zgodovina pozna vse od začetka dolgo vrsto scenaristk; toda menda edina, ki je dala s samim scenarijem izrazit pečat ustvarjenemu delu, je Marguerite Duras), namreč poseben občutek za prostor, tako v smislu ambienta kot kraja dogajanja. Vse, kar je ustvaril scenograf, je oživljeno; in to ne velja samo za interjere, posebej za »dom« (kjer nam je že Agnès Varda v *Sreči* pokazala posebno utripanje okolja, ki ga oblikuje roka gospodinje), za pisarno (*Tihi ocean*), garažo (*Testament*), razne tovarniške prostore (*Kri je zmeraj rdeča*) – deloma, ker je v njih vedno navzoče človeško delovanje, vsaj drobna vsakdanja opravila – temveč prav tako za pokrajino, kjer gre za nikdar končani veliki dialog med človekovim prizadevanjem, obvladati svoj konček Zemlje (z bivanjem, obdelovanjem, vožnjo skozenj...) in brezbrizno spokojnostjo vodnih in kopnih daljin. To relativiranje človeških možnosti, naših mikronačrtov v okviru makronačrta narave (in zgroženost ob poskusih, razdiralno poseči v ta makronačrt) pa z druge strani dopolnjuje poudarjeno spoštovanje do človeškega prizadevanja, ki je vrednost samo po sebi, ne glede na končni zunanji uspeh (*Tihi ocean*, *Testament*, *Kri*...).

(Vse to, seveda, ni značilnost samo »ženskega« filma: enak smisel za barvitost in pomembnost človekovega bivalnega in delovnega, se pravi življenjskega, okolja je pokazal tudi honkonški režiser Allen (Yuk Ping) Fong v tekmujočem filmu *Ah Ying*, o dekletu iz ribarnice, ki bi rado postala igralka, in o njenem mentorju, invalidnem mladem režiserju; odlično opazovano, zelo dobro posnet film z direktno snemanim zvokom – delom, skratka, napravljenim v isti smeri, kot teče glavni tok ženskega filmskega ustvarjanja.)

Enake karakteristike ima eden najbolj opaznih filmov letošnjega Foruma: *Juliettina usoda* (Le destin de Juliette) Aline Issermann. Pri »zolajevski« zgodbi podeželskega dekleta, ki jo razmere najprej prisilijo v zakon z neljubljenim možem in se ji

nato življenje zapleta tako, da se te vezi vse do moževe smrti ne more otresti, četudi preživlja pravi pekel, se jim izrazito pridružuje še ena: neuničljiva vitalnost, veličastna sposobnost prenesti, preživeti, začeti zmeraj spet znova. Film o Julietti ni ne hladen ne razčustvovan. Sijajni kameri Dominique Le Rigoleur se posreči spojiti življenjsko resničnost oseb in okolja s strogo kompozicijo slike in natanko odmerjeno dolžino posnetka. Aline Issermann kot režiserka in koscenaristka (pri scenariju je sodelovala Michel Dufresne; zgodba je povzeta po živem modelu) pa iz spopada dveh ljudi, ki nista uglašena za skupno življenje, ustvariti pretresljivo dramo, katere nobeden od prizadetih ni »kriv«, temveč raste iz zapletene igre občutkov v njunem medsebojnem razmerju in iz predvidljivih, a zanju nepričakovanih, posegov zunanega sveta. Bolj kot besede vse to posreduje slika; pa sta Laure Duthilleul in Richard Bohringer tudi odlična igralka.

Posebnost *Juliettine usode* je tonska obdelava (uporabljeni so večinoma naravni zvoki) in v tem pogledu je Berlin '84 pomenil sploh prodor novega pojmovanja vloge zvoka v filmu; ne najmanj tudi po zaslugi Eve Francija Slaka (s tonsko obdelavo Hanne Preussove), predstavljene v okviru Sredozemske panorame.

Žal je festivalski program preveč natrpan, da bi bilo mogoče vsaj približno ujeti vse filme, ki človeka zanimajo. Tako mi na žalost ni mogoče poročati o z nagrado Maxa Ophülsa ovenčanem prvencu Marianne Rosenbaum *Peppermint Frieden* (Mir z okusom pepperminta), ki prikazuje tik po vojni čas skozi oči begunskega dekletca nekje na Spodnjem Bavarskem, ko je vojne groze konec (prihaja samo še v spominskih odmevih) in je Mister Mir ameriški vojak, ki deli otrokom peppermintske žvečilne bombone. Veliko priznanj je bil deležen tudi film Ulrike Ottinger *Dorian Gray* v zrcalu *bulvarskega tiska* (D. G. im Spiegel der Boulevardpresse) z Delphine Seyrig v vlogi gospe dr. Mabuse, šefinje mednarodnega časopisnega koncerna, ki sklepe, da dobičkanosnih senzacij ne bodo več samo lovili, temveč jih ustvarjali.

*Uspavana razsodnost* (Der Schlaf der Vernunft) Ule Stöckl se začena podobno kot Hochhutove *Zdravnice* (te je predstavila v uradnem programu NDR v režiji Horsta Seemanna, pa brez posebnega odmeva) z vprašanjem o moralnosti farmacevtskih tovarn pri razpečavanju še ne dovolj izkušanih zdravil, in se nadaljuje z moder-

no verzijo Medejine zgodbe, katere konec pa velja, po režiserkinem zatrdilu, sprejeti kot simboličen, ne realističen prikaz tega, kar bi prizadeta zdravnica (prevarana od moža, zapuščena od otrok) storila. V lahkotnejših žanrih – bolje: mešanici žanrov – so prikazale Angležinja Sally Potter *Zlatokopki* (The Gold Diggers) z Julie Christie in veliko fantastičnih elementov v musicalski obliki – o zlatu kot gospodarski realnosti in simbolu; Američanka Martha Coolidge komedijo *Mestjanka* (City Girl), Monica Vitti pa se je poskusila kot koscenaristka in – kajpada – glavna igralka v malce melanholični (in spoznanji polni) komorni komediji *Flirt* pod režijskim vodstvom svojega zdajšnjega partnerja Roberta Russa.

In izmed režiserjev, ki so dali prispevek naši temi, velja iz uradnega programa omeniti vsaj še dva (tretji, Maurice Pialat, je v filmu *A nos amours* sicer postavil v središče šesntajstletno dekle, film pa zajema probleme mladine iz razdrtih velemestnih družin): Pedro Olea je v filmu *Akelarre* (Carovniški sabat) na zgodovinski temi – preganjanju čarovnic – prikazal krvavi prehod iz pogansko matriarhalnega v krščansko partiarhalno pojmovanje življenja v fevdalni Spaniji, pri čemer jasno razkriva, da gre za zmeraj spet aktualni spopad med dvema principoma, med izkoriščevalskimi »silami reda«, ki z orožjem nasilja podreajo zemlji in skrivnostim narave zavezane, »anarhične« moči rodnosti, porajanja in ljubezni; Bob Fosse pa je v *Sturu 80* prignal do logičnega vrha možko »tovarno sanj« in jo s svojo tematizacijo razkril in razvrednotil. Gre za vzpon mladoletnega dekleta do Playbojevega »dekleta meseca« z obetom nadaljnje bleščeče kariere in za tragedijo njenega (makrojevsko obarvanega) mentorja, ki je v dekle zaljubljen, tvega vse, da bi njej (in sebi) zagotovil vzpon, a dekle usmrti, ko vidi, da mu je ušla iz rok. Nato ustrelji še sebe. Ob nekem tipu tragedije ljubezni je film kar najbolj zgovoren prikaz podobe ženske–objekta, ki sta jo izsanjala ameriška civilizacija in hollywoodski film. Ne glede na čustveno prtljavo, ki jo Fosse obesi glavnemu igralcu (odličnemu Ericu Robertsu) je vendarle jasno, da je ženska–objekt, ki ne služi več svojemu namenu, godna za odstrel.

Takšna je nekako skica Berlina 84 »po žensko«. Videti je, da so osemdeseta leta prinesla v svetovno kinematografijo vendarle celo vrsto novih pogledov in pojmovanj. Delež pri tem imajo nedvomno tudi (na Zahodu močno) novo žensko gibanje in nekatere profilirane ustvarjalke.

festivali – Berlinale '84

# Tiere vor der Kamera

(Iz berlinskega dnevnika)

## Bogdan Lešnik

### Petek, 17. februar

V Berlin se pride skoz soerealistično meglo in debel zid. Potujemo v Berlin, vendar nas znaki speljujejo drugam: ves čas srečujemo kažipote, ki usmerjajo v Berlin (Hauptstadt der DDR), kamor nikakor nečemo, in dobivamo vtis, da smo namenjeni v spako, ki se ji reče Westberlin. Ampak za nas je samo ena »lustige Stadt«.

Najprej dvignemo akreditive, ki nas pripuščajo samo k spremljevalnim programom, ne pa tudi k tekmovalnemu, razen k reprizam (pa tudi ne k otroškemu, retrospektivnemu – letos Lubitsch in Dassin – in programu »hommage à Alfred Hitchcock«, kjer je pet filmov, ki sem jih tako in tako že videl). Tudi prav – filmov je v vsakem primeru preveč. Naberemo prvo tono informacijskega materiala. Ne srečam nobenega znanega Ljubljana. Mojca trdi, da je videla R. S.

Stanujemo pri Heleni, študentki medicine, prijateljici Jona Josta. Blago, prijetno deklet. Pogovarjamo se o Lacanu in Foucaultu. Poskušamo telefonirati Lambertu in Ripplu. Ne dobimo nikogar. Pri Rippluhovih imajo zabaven »fonomat«: začne se s pretakanjem vode in šumom kakor pri slapu (?). Kličem Moniko Dörin, šefinjo Lofta, kjer zvečer nastopajo Killing Joke. Monika je imenitna dama pri štiridesetih, z dodelanim radikalnim novovalovskim imagom. Na koncertu Killing Joke najprej uživam, potem zaspim – ne samo od utrujenosti. Kasneje se doma zapijemo s Chivasom.

### Sobota, 18.

Zbudim se pozno, potem pa takoj v informacijski center festivala. V prvem nadstropju centra (ki ima poleg pritličja še dve nadstropji), stoji na vrhu stopnic starejša ženska in nosi na prsih karton z napisom »fuk osrečuje«. Vsakomur, ki gre mimo, se prijazno nasmehne. Tudi jaz njej. Helena mi kasneje razloži, da je to Helga Goetz, znana berlinska prikazen, ki je svoje življenje posvetila propagiranju seksa. Znanja je po škandaloznih javnih nastopih s Frauenheimom (in večkrat igra v njegovih filmih). Mene nekoliko spominja na verske fanatike, ki sem jih srečeval v preteklosti. Helena dela v informacijskem centru in mi je v veliko pomoč.

Kasneje vidim prvi film na tem festivalu. *Seeing Red* (Julia Reichert & James Klein): romantizirano sranje o ameriških komunistih. Sestavljeno je iz dokumentarnega gradiva (ki je še zanimiv) in pogovorov z nekdanjimi aktivisti, ki se radi spominjo, kako je bilo, ko so bili še mladi. Ne moti me ta implikacija mladostne zablode, temveč neopredeljenost pripovedi: pretendira na zgodovinsko, pa pri tem ne

pove niti kakšne dobre zgodbe. Julia Reichert pride na pogovor po filmu. Berlinčani delijo moje mnenje. Brani jo samo črnc z ameriškim naglasom. Govori neke neumnosti o umetniški svobodi interpretacije. Drugače pa je ta postopek (»osebna«, dokumentaristična pripoved, z varianta, ki jo predstavlja intervju, reže prizore bodisi kot njihov komentar, bodisi kot napoved drugega časa in okoliščin dogajanja) dobro znan ne le v dokumentarcu, temveč tudi v fikcijskem filmu – mislim, da ga je šele slednji ugledal v vsej njegovi funkcionalnosti. (Tak je že *Nedolžnost brez zaščite* Makavejeva; ta psevdodokumentarec mi je prišel na misel verjetno zato, ker Makavejev drugje rad uporablja »neosebne«, »znanstvene« komentarje.) Zvečer pričakujemo Jona Josta. Vmes se seveda zapijemo. Jon je ameriški kavboj širokopoteznega stila. Igra kitaro in poje. Vmes je duhovit.

### Nedelja, 19.

Vstanem celo pravočasno. Prvi film je navsezgodaj: *Star 80* (Bob Fosse). Dobro narejen, a ne kaj dosti več kot lekcija o vlogi retrospektive (kot diegetskega časa) v naraciji. To so pa že drugi Fossovi filmi. O tem se bom nekoč posebej razpisal. (Tukaj le opomba: film uporablja zgoraj omenjeni »dokumentaristični« postopek ravno za časovne prelome.)

Takoj potem *Almonds and Raisins* (Russ Karel), dokumentarec o filmih v jidišu. Analizira narativne postopke in pokaže antološke primere (povezane, jasno, z intervjuji). Simbol je v jidišu še simbol v najosnovnejšem smislu, označevalec-zastopnik. Sveča predstavlja smrt, jabolko (zlasti ponujeno) ljubezen. Vidim, da je židovska semiotika vir mnogih znanih pomenotvorij – tudi na filmu. Upanje izvoljenega ljudstva, ki se ponavlja iz zgodbe v zgodbo, iz filma v film: vrnitev v Heim. Za ameriške filmske žide je to njihova evropska vas, vleče pa se seveda že od prej. Tu je primer brezopornosti označevalne verige – zgled za to, kako celotna struktura sloni na nečem, kar nikoli ni obstajalo, se pravi na mitu. Freud je to pokazal, ko je za Mojžesa (praočeta Židov) ugotovil, da ni bil Žid. Podobno velja za njihov Heim; Židje se nimajo kam vrniti (kvečjemu v Egipt), obljudljena dežela pa je mit, ki drži celo kulturo skupaj na način, ki je lasten obljudbam, kakor kulturo sploh drži skupaj razne obljudbe. Spet ena od božjih potegavščin.

Takoj za tem dokumentarcem vidim *Fische der Krimmer* (Edgar Ulmer), film v jidišu iz leta 1939. Sijajen, duhovit film (ameriške produkcije) o življenju v židovskem mestecu Glupsk, ki ga napade kole-

ra. Ne posebno ortodoksen ali, natančneje, ortodoksen z obrati (kar je sploh posebnost židovske ortodoksosti: iz neke TV nadaljevanke o religijah se spomnim pripovedovanja rabina, kako so v koncentracijskem taborišču trije Židi sprožili sodni proces proti Bogu, popolnoma avtentično, po vseh pravih rabinskega prava, z obtožbo in obrambo in ostalim – in Bog je bil spoznan za krivega njihovega trpljenja; nato pa so se, resnično potrji, združili v molitvi); z vsem arzenalom podpre trditev, da je Žid brez brade boljši kot brada brez Žida. Antološka je zarotitvena svatba na pokopališču. Upanje izvoljenega ljudstva je obrnjeno: ne gre za vrnitev, marveč za beg iz Heim (tj. iz Glupska). Ne morem se ubraniti primerjave s slovenskimi filmi (zaradi Heim?), ampak na škodo slednjih. Film za filmom. *Signals Through the Flames* (Sheldon Rechlin & Maxine Harris), spet dokumentarec o kultnem gledališču šestdesetih let, The Living Theater. Zame zdaj že klasična forma: bolj ali manj slučajne arhivske posnetke povezujejo intervjuji s protagonisti (natančneje, njihova pripoved za film). Protagonista sta v bistvu dva, Julien Beck in Judith Malina, ustanovitelja in starša skupine. Poanta – zanimivo, da poanta v fikcijskem filmu ni več zanimiva, pač pa jo dosledno proizvajajo dokumentarci; kdo potem govori? – je v rehabilitaciji zgodovinske vloge tega gledališča. Medtem ko je skupina ostala znana predvsem po »svobodnem seksu« in nirvanizmu, je film v prvi plan postavil njeno politično subverzivno razsežnost. Res pa je, da v totalitarnem sistemu ni težko biti politično subverziven (to si lahko še prej, kot misliš). Skupina je namreč razpadla na dva dela – eden je odšel v Indijo, drugi (z Beckom in Malino) v Brazilijo. Cetudi morda ni šlo za hudo različne predstave, prvi ni nalletel na odpore, drugega pa so zaprli – prvi je meditiral, drugi pa agitiral.

Sledijo trije krajši filmi. *Mabuse im Gedächtnis* (Thomas Honickel) v petnajstih minutah predstavi igralca, ki je v filmih o Mabuseju (in mnogih drugih) igral negativce. Stari gospod je zabaven. *Wanda* (Hans Noever) traja celo uro, ampak to mi ne pomaga, da bi kaj razumel. Čudno. Čisto drugačen je *Fräulein Berlin* (Lothar Lambert) – lambertovski berlinski žur, začinjšen s tem, da se večinoma dogaja v New Yorku. Toda mesta so si podobna – povezana do te mere, da Ulrike S. lahko vstopi na podzemsko železnico v New Yorku, izstopi pa na Ku'dammu v Berlinu.

Zvečer pa se, kakšno naključje, dobimo z Lambertom in Dagmar Baiersdorf. Z Dagmar si sediva nasproti in komaj rečemo pr-

vih nekaj besed, že me zaplete v zgodbe iz svojega življenja. Kot bi mignil, spoznam oba njena moža in ostale.

Pozno ponoči gremo gledat še *Decoder* (Muscha), menda nekako zahodnonemški (berlinski) film leta, toda meni se vidi sicer zelo bogat, a neprebavljiv dolgčas.

#### **Ponedeljek, 20.**

Vstanemo seveda prepozno. Izlet v Ostberlin. Dokaz, da z zidom ni obdan Berlin, ampak ostali svet. Mimogrede si ogledamo muzej prebegov na mejnem prehodu Checkpoint Charlie. Čista propaganda, ampak prepričljiva. Dolge ure na carini. Nobenega drugega kina.

#### **Torek, 21.**

Zjutraj pokličem Prauenheima in se dobim z njim ob desetih. Vse sorte osebnih vprašanj. Hladno. Ambivalentno. Dogovoriva se, da »mogoče«. In za to, da me ob treh seznanj z Ripplhom. Do takrat gledam spektakle po berlinskih trgovinah. Ob pol treh sem nazaj v centru, Rosa me prilepi ženski, ki je ob treh zmenjena z Ripplhom, potem pa čakam do štirih, ko mož pride. Hoče najboljši hotel v mestu. Premisli si šele, ko mu povem, da je to Holiday Inn.

Ob tričetrtr na sedem prvi film: *Magash hakeseff/Fellow Travellers* (Yehuda Judd Ne' eman Yehuda), izraelski. Sploh sem se namenil gledat vse izraelske filme. Do kina hodim debelo uro, ker grem peš. Peš zato, ker sem verjel Rotiji, da je do tja samo petnajst minut. To pa mi je rekla zato, da je lahko sama šla z avtom. Ampak jebemti, jaz bi šel lahko vsaj s podzemsko.

*Fellow Travellers* je, glej čudo, proarabski film. Na vsak način je proti policijski državi. Biti proarabski je danes v Izraelu zelo težko, bi mislili. No, mož je dobil denar in napravil solidno akcijsko dramo.

V naslednji kino se odpeljem seveda s podzemsko. Tam srečam Rotijo, ki mi pove, da ves čas samo penim na ljudi. Potem vidimo še *Polar* (Jacques Bral), spet žanrski film, ki spočetka obeta več, kot kasneje razvije, kljub temu, da v njem nastopa Claude Chabrol. Zgodba privatnega detektiva se začne sijajno stereotipno: tik preden iz obupa pusti vse skupaj in se vrne k mami, mu pride na pot ljubka ženska z zapletenim primerom.

In potem domov, bolj ali manj spat.

#### **Sreda, 22.**

Vstal?

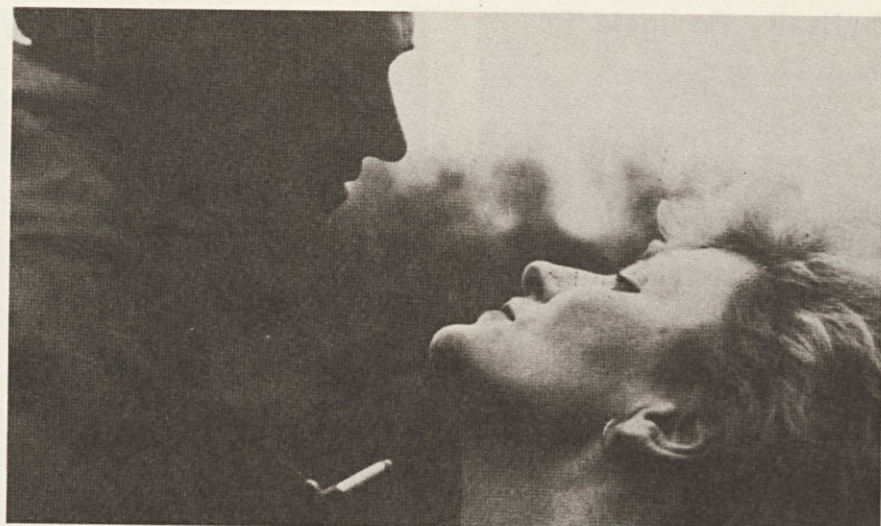
Dan se začne zabavno. Preden utegnem karkoli reči, me Rotija opozori, naj ne nergam.

V centru pijem kavo in razmišljam o vsakdanjih grozotah Ljubljane.

Srečal: nisem Jochena Stratteja, producenta.

Gledal: najprej *On Guard* (Susan Lambert), enourni film avstralske produkcije, ki me vrže vznak. Ne le zaradi tega, ker izvrstno komponira video (televizijske) posnetke in s simulacijsko intervjujev (se pravi z dokumentarističnim prijemom) razvija zaplet, tudi ne le zaradi tega, ker je film »ženski« do te mere, da protagoniste kažejo ljubezenska razmerja, temveč zato, ker ob vsem tem izpelje še izvrstno akcijo – napad na računalnik (malce komično, ampak zagnano) neke bolnišnice, ki se ukvarja z izvenmaterničnimi porodi.

*On Guard* predvajajo pred filmom *Gore Vidal: The Man Who Said No* (Gary Conklin). Komu je rekel ne, pravzaprav ni čisto jasno. Vsekakor ne ameriškemu volilnemu sistemu, ko je kandidiral za senatorja (in izgubil) – o tem pa ta dokumentarec, narejen na že znan način, govori. Nestrinjanje z uradno politiko, ki je pri Vidalu vodilo v izolacionistične absurde (izolacionistična politika je v Ameriki propadla že med prvo svetovno vojno), je tako in tako conditio sine qua non opozicije. Je pa mož, tudi če



Gospodična Berlin, režija Lothar Lambert, ZRN, 1983

ga ne bi že poznali kot pisatelja, očitno intelektualec. Nič slabše ni po projekciji zvenel režiser.

Pozno zvečer grem še na *Doomed Love* (Andrew Horn). Pot v Akademijo umetnosti, kjer je projekcija, vodi skoz Tiergarten in tja se, ne brez tesnobe, tudi odpravim. Peš. Zgodi pa se nič.

*Doomed Love* je prina! Spomni me na *Love Stories* Randalla in Bendinellija, ki sem jih videl na Video C. D. Trivia par excellence in prav v tem okus po realnem. Navezal bom stik s Homom.

#### **Četrtek, 23.**

Ne spomnim se več dobro jutra. Najbrž vstanem. Hočem gledat *Die Arche Noah Prinzip* (Roland Emmerich), nemško znanstveno fantastiko, pa je taka gneča, da si premislim, čeprav imam sicer ta žanr rad. (Nemški filmi so sploh strašno obiskani, čeprav se mi jih zdi malo, ki bi bili tega vredni.)

Uživam, kot še ne na tem festivalu, ob *Une chambre en ville* (Jacques Demy). Čeprav sem vedel, da gre za »pojoč« film, kakršen so že Demyjevi *Charbourski dežniki*, me začetek vseeno očara. Stavkajoči delavci na eni strani in policija na drugi, avtentično kolikor le mogoče, nato pa policaj v megafon – zapoje. Nedvomno deluje tudi potujitveni učinek, pa spet ne, kakor ne deluje v operi. Samo da *Soba v mestu* ni opera, glasba in petje sta vseskozi podrejena politično-ljubezenski zgodbi, polni klišejev in pri vsem tem silno dinamični.

Prikazala se je tudi *ameriška avantgarda* (New York 83/84), ampak – ob tem, da nikoli nisem imel preveč posluha zanjo – tudi tokrat ni bila nič posebnega. Za primer vzemimo filmček z naslovom *Seven Portraits* (Edvard Lieber): dinamični ljudje (to oznako uporabljam zaradi kontrasta), kakršni so Warhol, Cage, Borroughs in podobni, v tem filmu sedijo, berejo knjige in se smehljajo v kamero.

Zvečer grem v Frontkino gledat nekaj, kar ne spada k festivalu – vsaj ne neposredno, čeprav dobiš v Berlinu med festivalom vtis, da mu je vse podrejeno. V tem je ena od razlik med Ljubljano in Berlinom. V Berlinu se hkrati dogaja samo ena stvar, resda na tisoč koncih, v Ljubljani pa se hkrati ne dogaja nobena stvar. Še če je kje kak festival, se ga sploh ne občuti. V Frontkinu torej gledam »dia-show« menda 600 posnetkov iz New Yorka. Medtem se mi formulira neka doslej latentna misel: če hočeš videt kaj posebnega, se ozri po vsakdanjem. (Ta aforizem je v bistvu parafraza znanega stavka, da moraš imeti oko za podrobnosti, če hočeš videti celoto. Torej misel ni bila tako zelo latentna.) Gre pa za

to, da film (fotografija) podeli stvari, ki jo sicer spregledamo, funkcijo predstave. Zakaj govorim o stvareh, ki jih spregledamo? Zato, ker bi veliko tega našli kar v Ljubljani.

Tu (v Frontkinu) srečam Horna in se dogovorim za sestanek.

Od tod pa še v Kokj (Kommunal Kino), institucijo, podobno Skucu, kjer me ima šef za Demyja, ko pa se izkaže, da nisem ta, za producenta Demyjevega filma. Pogovori, pogovori.

#### **Petek, 24.**

Stvari mi zmeraj bolj govorijo – stvari so najboljše reference – da sem daleč od ljudi, s katerimi sem, od ljudi, ki jih srečujem, od stvari, ki bi jih hoteli početi, od tistega, kar počnem – in zmeraj znova si rečem, da se moram, absolutno moram lotiti stvari, ki se jih hočem, pa mi tudi tisto, kar že naredim, pove zgolj, da ničesar ne znam. ltd. Skratka, dan se je začel depresivno, konča pa se srečno, kar si sposodim 120 DM. Ob dvanajstih Horna ni na zmenek.

Gledam samo *Eddie and the Cruisers* (Martin Davidson), dovolj bedast (glasbeni) film, da mi ni treba več pisati o njem. Po filmu predstavijo režiserja in njegovo sestro. In kje je teta?

Ko ga vprašajo, če se je morda hecal, Davidson ni niti užaljen.

#### **Sobota 25.**

Zjutraj najprej vstanem. Potem grem ven in se vozim gor in dol po mestu – z Mojco, ki je zbolela, iščeva nekoga, ki ima ključke od našega stanovanja. Ko ga najdeva in gre Mojca lahko ležat, najdem še ključke v svojem žepu.

Končno staknem Horna in se nekaj celo zmenim.

Celo popoldne sedim doma in delam program za naprej. Zvečer pa v kino.

*Meantime* (Mike Leigh) je čisto mogoče najboljši film na festivalu. (Dobro, omejujem na tiste, ki sem jih videl.) Po dolgem času spet »socialni« film, in še angleški, ob katerem res imam kaj gledati. Film ni brez zlobe, ko predstavlja družino iz spodnjega srednjega razreda (vsi razen matere, ki dela, dobivajo socialno podporo), v kateri je poleg dveh sinov, od katerih eden postane skinhead, še neka malo bolje stojiča teta, ki ji dialoge, kadar se razburi, piše Karl Marx.

*Nagua/Drifting* (Amos Gutmann & Edna Mazil) je drugi od obeh izraelskih filmov in prav tako nepričakovan. Zgodba o mladem homoseksualcu, ki hoče posneti film, je dobra pretveza za nekaj erotičnih scen.

Moja namera, da bi povezal izraelsko produkcijo s filmi v jidišu, se je izjalovila.

Baby (Uwe Friessner) je nemški žanrski film. Trije moške oropajo supermarket. Mi-mogrede še ljubezenska zgodba med dveh- ma od njih.

Ameriški *Repo Man* (Alex Cox) je spet nekakšen kulturni film (pojavi se se čepice s tem napisom in dvorana je bila nabita), zelo drag in spočetka še kar obetaven, potem pa se izkaže, da je res treba biti mojster, če hočeš delati film absurda, in da Američani, ki so sicer mojstri naracije, večkrat naredijo le absurden film. Ne smem ga pa dati čisto v nič: precej divji, zabaven, ampak hitro odkrenljiv.

#### Nedelja, 26.

Slabo sem spal in zjutraj zgodaj vstal, posebno še, ker... najbrž sem kaj sanjal. Opoldne se dobimo z Lambertom in Ulrike S. Mislim, da je intervju izvršten. Šola za domače nizkoporačunarje! (Če ga bodo seveda hoteli brati.) Lambert je letos v dveh programih: v »Sondervorstellungen« (*Fräulein Berlin*) in »mladem nemškem filmu« (*Paso Doble*), hkrati pa nekje vrtijo še njihov starejši *Faux pas de deux*.

*Au pays de Zom* (Gilles Groulx): nerodna reč, kadar te film silno dolgočasi, pa ne moreš racionalizirati, da je slab. Narejen je podobno kot *Une chambre en ville*, se pravi, vsi dialogi se pojejo, Zom pa je imel veleindustriala, čigar monologi (»arije«) so dolge do deset minut. Nekakšna politična opera neowagnerjanskega sloga.

*Poussière d'empire* (Lâm-Lê), francosko vietnamska koprodukcija, pove dve popolnoma ločeni zgodbi (no ja, ne popolnoma – vez je neko pismo, ki ne pride na naslov) v razponu dveh generacij. Mislim sem, da traja kake tri ure, in sem močno presenečen, ko ugotovim, da je minila komaj dobra ura in pol. Prvi del je krvavo vietnamski, drugi civiliziran francoski, zaključni pa se v civiliziranem Vietnamu.

Po filmu se sestaneva s Hornom, ki je za to, da pride v Ljubljano. Pristane v celoti na vse. Lepo od njega – pogoji niso najugodnejši.

Kasneje gremo s Heleno in Jonom na večerjo, naprej pa se ne spomnim več.

#### Ponedeljek, 27.

Zjutraj sem uničen. Ves dan prihajam k sebi. Popoldne greva z Rotijo po neki material, to je pa tudi vse, kar sem napravil.

Zvečer ponovno vidim *The Rocky Horror Picture Show*, o katerem sem že pisal, in zdi se mi še boljši in bolj tragičen kot prvič.

#### Torek, 28.

Kaj počnem danes, nikogar nič ne briga.

Zvečer grem gledat nekaj, kar sem hotel videti že prejšnjikrat, pa iz nekega razloga (ki se ga ne spomnim več) nisem: *The Best of The New York Erotic Film Festival* – in priznati moram, da mi je bil prej omenjeni »dia-show« precej bolj všeč. Še najboljši od vseh teh »the best« filmov je bil prvi, kratka pripoved o hektičnem spolnem srečanju med dvema srednjerazrednima oseba, ki se prej in potem obnašata, kakor da se komaj poznata. To torej ni festivalski film (kakor tudi *Rocky Horror* ne).

Pač pa se kasneje še neizmerno zabavam ob *Mother's Meat Freud's Flesh* (Demetrios Estdelacropolis). Glavna oseba je režiserjeva mati, pristna ameriška (pravzaprav kanadska) turistka – s petjem in plesom in govorico in nakladanjem in ponavljanjem istih stavkov do neskončnosti – in po količini svojega mesa res prava Mati. Njen sin pa snema homoseksualne sadomazohistične prizore...

#### Sreda, 29.

Vstanem in odidem.

P. S.  
Naslov tega besedila je prepis enega od mnogih grafitov v Loftu.

## festivali – Beograd '84

# Bolj videz kot pomenljiva produkcija

31. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu

## Peter M. Jarh

Danes, ko po več kot poldrugem mesecu pripraviljam poročilo in urejum zapiske z beograjskega festivala dokumentarnega in kratkega filma, se mi pravzaprav pokaže absurdnost te prireditve in jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma sploh. Vprašujem se, zakaj sploh imamo Jugoslovani svoj kratki in dokumentarni film in kajpada tudi festival v Beogradu, ko pa je vse skupaj bolj videz, privid in ne resnična, prisotna, aktualna, angažirana, relevantna, dražljiva in pomenljiva filmska produkcija in njen festival. Zdi se mi, kot da pišem o nekakšni zgodnjepomladni sanji v Beogradu, ki je minila kot piš in se porazgubila za zmerom in nepreklicno v človeških opravilih in veliko bolj pomembnih in zrelih stvareh...

Večina tistih sto in še nekaj filmov s festivala se je porazgubila v nič (skladišča, kleti, shrambe ipd.), le nekaj se jih je uspelo uvrstiti (bolj verjetno kot programsko mašilo!) na TV, in v spomin se še vedno zarezuje nezgodje, grozljivost in strah, ki ga je bilo mogoče doživeti ob Zafranovičevem filmu *Kri in pepel Jasenovca*. In to je pač vse. In to komajda kaj več kot nič... tako rekoč en sam samcat film na mestu...

Očitno je torej, da je z jugoslovansko kratko in dokumentarno produkcijo nekaj hudo narobe, vendar to ni kajpada nič novega, o tem se je govorilo in pisalo na prav tak način – seveda prav tako brezupno in brez perspektiv – že pred desetletjem in tako rekoč vsaki nanovo, vendar stvari tečejo po starem, znova in znova, ne glede na to, da ta ničeva produkcija pogoltno precej velike denarje. Torej dovolj znan in že – na balkanskih tleh – uveljavljen paradoks – družbenih subvencij za nič, prazno slamo, ideološko sprenevedanje in kajpada proste roke principu moči in oblasti. Jugoslovanska kratka in dokumentarna produkcija je, skupaj s festivalom seveda, v krizi prav tako in zato, ker je v krizi celotna struktura družbe, družbenih odnosov, ki seveda ne morejo dopustiti, da bi se pomen kratkega in dokumentarnega filma razvil v vsaj kritični in angažirani moči, da bi se pokazala moralna in politična resnica (naše) družbe, dominantna in izkoriščevalska vloga malomeščanske, birokracije in bede, oblastništva ipd., ipd. Kratki in dokumentarni film je danes pri nas na svoj način tudi *barometer svobode in ustvarjalnosti in kritičnosti*, ki se zmore dogajati v naši filmski produkciji in ki nedvomno kaže na skorajda popolno odsotnost svobodne kritične, angažirane filmske misli. Ničče najbrž dandanes ne računa s tem,

da bi z državnim subvencioniranjem izdeloval kritične, angažirane, prodorne, provokativne filme... Saj bi to bilo skorajda tako, kot za časa onilega liberizma, ki so ga, kajpada (!) uspeli v naši družbi že davno premagati...

S takšnimi produkcijskimi odnosi (čeprav je tukaj potrebno upoštevati tudi celo vrsto novonastalih, »svobodnih« (?) trajnih delovnih skupnosti filmarjev, ki se v čedalje večjem številu pojavljajo na festivalu) gotovo še doglo ne bo na festivalu mogoče videti resnih kratkih in dokumentarnih filmov, niti ne bo takšna kinematografija zmogla resnejšega prodora med ljudi, ampak bo tudi zanaprej ostajala le narejena zgolj za festivalske okvire, morebiti za TV ekran in potem seveda za v skladišče. To je seveda pomislek, ki je dovolj pesimističen, vendar neke bolj jasne perspektive in družbene tolerance na tem področju ni videti. Zategadelj ostaja kratki in dokumentarni film zatrt, šablonski, tako rekoč »nepotreben« tudi v naslednjih časih... Hkrati pa je seveda mogoče reči, da je »nepotrebnost« tudi aktualna filmska refleksija, angažma, provokacija, informacija in v skrajni posledici tudi – ustvarjalnost! Najbolj šokantno pri vsem tem pa je, da na takšno stanje že nekaj let pristajajo vsi jugoslovanski filmarji; česa drugega ni zaslediti niti v okvirih t.i. neformalne, neodvisne produkcije ipd., kar seveda kaže na dejansko mat pozicijo. Kriza, ki jo leto za letom skupaj s festivalom v Beogradu oznanjajo filmarji in kritiki, je torej »normalno« stanje jugoslovanske kratke in dokumentarne produkcije...

#### Filmi...

Edini in tudi najbolj avtentično zgrajen film 31. festivala je seveda Zafranovičev dokumentarec *Kri in pepel Jasenovca* v produkciji filmske delovne skupnosti »Kino« iz Zagreba. Ta 55 minut dolga filmska dokumentacija najbolj bestialne in razčlovečene morije, ki so jo v taborišču Jasenovca uprizarjali poživiljeni ustaši, se v Zafranovičevem filmu dogaja tako rekoč »brez« časovne distance štirideset in več let, tako rekoč »pred nami«; anatomija najbolj primitivnih in hkrati uničevalskih nagonov v imenu Boga, Nacije, Države, nepregledne vrste mrličev, ki jih je zahteval zase čas krvave zmede in čas rabljev. Človeško življenje ni bilo tedaj vredno počenega groša, v trenutku se človek spremeni v gmoto krvi in mesa, postaja predmet najbolj sadističnih izživljanj in splošne zetje smrti... Vse to kaže Zafranovič, ne da bi posebej skrival pravo resnico teh morij, ki je pravzaprav še vedno z nami in včasih niti ne tako



zelo daleč, kot bi si želeli misliti. To je seveda resnica brezobzirnega in agresivnega nacionalizma, napuha in zgodovine, ki opijanja in slepi. Zafranovičev film je najbolj pretresljiv del zgodovinskega spomina, ki ga ne morejo zakrivati ne takšne ne drugačne epopeje. Film prihaja pred gledalce v najbolj grobi in neposredni, pretresljivi in obupni »goli« dokumentarnosti; ta seveda govori o preteklih časih in hkrati dovolj zgovorno kaže na usodo in napuh, ki se zna kotiti tudi v glavah sodobnih oblastnikov in manipulantov... To je film o pravi resnici in končnih konsekvencah (totalne) zideologiziranosti, zaslepljenosti in manipulaciji, ki se je dogajala v okvirih hrvaške države, dogaja pa se lahko tudi v okvirih drugih in drugačnih oblastnikov in ideologov, ki pač pridigajo in zahtevajo svojega Moloha...

Film, prav tako celovečerni dokumentarec Krste Škanate *12 mesecev zime* ima zanimivo predzgodovino, ki mu je seveda dodajala še poseben pomen na tem festivalu, tako da je gledalec film moral spremljati še s posebnim interesom. Vendar, kot tolikokrat doslej, se je izkazalo, da gre za veliko manj, kot pa je bilo pričakovati, ali pa gre vendarle zgolj za »zasilno« (?) kopijo filma z manjkajočimi deli... Škanatina kronika stalinističnega procesa v Sovjetski zvezi je zagotovo grozljiva v širini in dosledni statistiki umorov, ki jih je sprožal ta proces, hkrati pa je vendarle mogoče reči, da se vse premalo obrača k bistvenim razsežnostim, ki so te morije in čistke v SZ sploh dopuščale in povzročale. Gre torej zgolj za površino, vzroki ostajajo še vedno prikriti in vse se zgrne na najbolj »izpostavljene« in »znane« obrazce fenomena ruskega stalinizma. V filmu je seveda manjkajoč in zelo okvirno prikazan stalinistični sindrom pri nas, njegova usoda in razsežnost, posledice ipd. Film je očitno vse preveč preprosto »didaktičen«, da bi se zmozel resneje dotikati bistvenih in aktualnejših razsežnosti...

Oba filma – Zafranovičev in Škanatin sta si z Lalovičevim delila najvišjo nagrado festivala *Grand prix* (kar je seveda svojevrsten in po svoje pomenljiv absurd!...)\*

Posebej je potrebno omenjati dokumentarni film Petra Krelje iz Zagreb filma *Primer mojega življenja*, ki edini posega v absurde današnje jugoslovanske družbe, njenih naravnost nečloveških in že kar presenetljivih razmerij, četudi ta odločajo o pravici do življenja, zdravljenja in tudi smrti. Film disciplinirano razkriva absurdno zapletenost naših razmer, vendar vse bolj izzveneva, da so le-te nepremostljive

in da je takšen pač ta konec sveta – nesmiseln, brezglav, zmanipuliran, primitiven – in da je takšnega pač treba, hočeš nočeš sprejemati. Oster film, hkrati pa tudi obupano resigniran; ta resignacija je še poudarjena z usodo »junakinje« filma, ki izgovarja ostre proteste in resnice s samega roba življenja in smrti, saj jo zgolj dializa ohranja v tem svetu. Škoda, saj so besede resnice tega našega brezglavega in kaotičnega sveta in družbenih razmerij skozi usta človeka, ki je »s samega roba življenja« lahko zgolj čustvena reakcija in zgolj boleč subjektiven pogled na svet, ki se zna zdaj zdaj izmakniti... Vendarle dovolj pretresljiv in hkrati paradoksalen film, ki se je edini uspel dovolj človeško in avtentično soočiti z današnjim (jugoslovanskim) dnem, četudi na trenutke skozi poetiko tako imenovane kvazi – angažiranosti...

Med dokumentarnimi filmi je potrebno omeniti še film *Ana* Mirjane Zoranovič, vendar ne zaradi kakšnih posebnih dokumentarnih vrednosti, ampak zaradi izjemno čiste in preproste filmske naracije, ki, dokumentarno in tematsko neambiciozna, zadostuje sama sebi v svoji »narcisoidni filmski produkciji«. Gre za dovolj sugestivno, »mehko« filmsko upodobitev nekega (kajpada iztekajočega, utrujenega) življenja starke v gorski samoti, ki se tako kaže idilično, na moč romantično in – lepo, resnica, ki je ne poznamo, pa je morebiti čisto drugačna, ne odjenljivo kruta in usodna... Film in njegova struktura, vloga estetične kamere ipd. so posebej značilni za čedalje bolj številni blok »folirantskih« filmov, ki stvari in resnice manipulirajo, da se zdijo dopadljive in lepe... seveda mimo usodnih bistvenih razsežij.

Podobno bi lahko rekli o filmu *Bunker* Milorada Bajića (Art film), na tipičen način govori o socialno šibkih ljudeh in njihovi usodi. Kajpak ta »tip« filmanja (na preteklih festivalih ga je s pridom »uporabljal« npr. Nikša Jovičević) je v tem, da so vsi ti marginalci »smešni« njihova usoda »humorna«, seveda za dobro situiranega meščana ipd. To je seveda tipična »dramaturgija« podlega in lažno angažiranega dokumentarnega filma, ki je seveda dopadljiv, »zabaven« in sproščujoč, »ko skozi smeh spoznavamo nesreče drugih!« ki tako niso več »nesreče«, ampak samo še smešni prizori...

Četudi ni bila na festivalu podeljena nobena nagrada animiranim filmom, lahko izdvojimo filme Nikole Majdaka *Poslednji TV dnevnik* Dušana Petričiča *Romeo in Julija*

(oba Dunav filma) in film *Tupko* Josipa Remenarja (Jadran film).

Prvi izjemno domiselno uprizarja odtujenost človeka pred TV ekranom, njegovo navidezno bivanje ipd., ne da bi postal šablonski ali preočito navidezno bivanje ipd., ne da bi postal šablonski ali preočito naiven, moralističen ipd. *Romeo in Julija* je izvrstna groteskna in humorna variacija na znano temo, kjer je fantazija animacije v prvem planu in »sama« proizvajajo grotesko in hemor, tema je zgolj okvir domišljiji in fantastiki, risbi in imaginaciji...

Prav tako je zanimiv in posebej pomenljiv tudi film *Tupko*, animacija junaka znanega stripa in njegovega avtorja, kjer se pokaže »resnica« obeh: avtor je stripski junak in obratno, njuna modrost je nerazdružljiva in njuni podobi sta tako rekoč identični... Film s precejšnjo pomenljivostjo in paradigmo, vendar tega žirija ni opazila...

### Slovenski filmi...

Slovenci smo na festivalu sodelovali kar s štirimi producerskimi hišami: Vibo, Univerzumom, Exportprojektom in Art filmom, vendar je bila naša prisotnost kar se da neopazna in tudi dovolj nepomembna tako v avtorskem kot v filmskem in tematskem smislu. Zdi se, da je za slovenski kratki film prav tako mogoče reči, da nima prav nobene žive in intenzivne relacije do današnjih, niti ne preteklih časov, da se prav tako odvija v prazno, po neki lastni, zbirkratizirani, odtujeni, »subvencionirani« intenciji, ki nikakor ne more (že nekaj let nazaj!) prodorne, žive, miselno pomenljive in avtorsko zanimive filmske artikulacije niti vsebinske izrazitosti. Pokazalo se je, da kratki in dokumentarni film na Slovenskem doživljava prav enako, če ne celo bolj očitno krizo, kot pa jo je zaslediti v ostalih republikah, četudi je seveda mogoče reči, da to ni kriza financiranja...

Najbolj »zrel« in izdelan med slovenskimi predstavniki je nedvomno dokumentarni film Milana Ljubiča *Burja pred tišino*, ki mu uspe dovolj sugestivno in občutljivo predstavljati življenje in modrost staroste slovenskih literatov dr. Danila Lokarja. Misli in spomini, tako zelo bogati in živi, kot jih pripoveduje Lokar, bi kajpada malce bolj spretnemu filmarju znali odpreti veliko globlja in bolj univerzalna spoznanja o človeškem bivanju in nehanju, kot pa so jih – zgolj avtobiografsko-beležili tokrat Lokarjeve človeške izkušnje, njegova literatura, spomini ipd. razgrinjajo bolj občutljivemu gledalcu shriljiva spoznanja o neodjenljivem nehanju vsega, o minljivosti in nič, ki prihaja za vsem... Res, čisto zares lahko





3

zamerimo filmarjem njihovo premajhno (nespretno?) angažiranost, saj bi z malce več človeške in intelektualne senzibilitete lahko napravili (po »ideji« Bojana Stiha) zares imeniten, pomenljiv, in pretresljiv filmski portret in esej o življenju in smrti ...

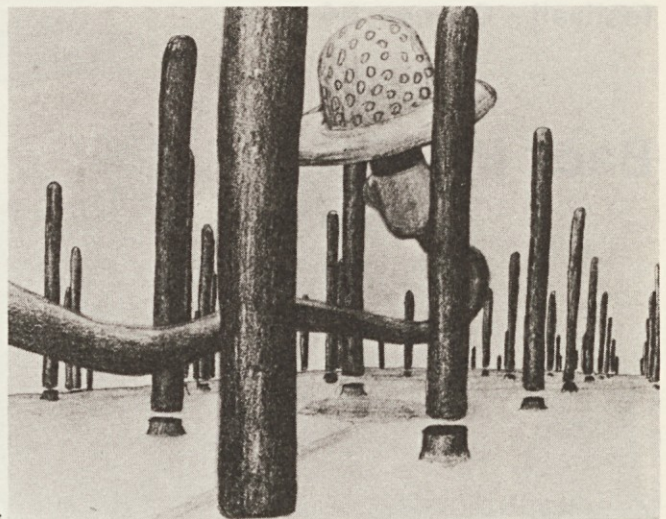
Rudolfov film *Razglednice* na zanimiv in samosvoj način – skozi sentiment in okus več kot tri četrtstoletnih razglednic – razgrinja konstanto človeških čustev, medčloveških relacij, usod in tragike. Film, čeprav precej nedodelan in nekoliko preplitev, vseeno zmore predstaviti tako rekoč »večna« človekova razsežja, ki jih – očitno – čas nikakor ne zmore zavreči, streti in zabrisati. Več od tega Rudolfov film kajpada ne ponuja, zdi pa se, da bi ob bolj pozornem »programiranju« slovenske proizvodnje takšen film moral dobiti bolj miselno in izrazno pomenljive konture ...

Dokumentarni film Jureta Pervanje *Senca* je tako rekoč (tehnično) perfekten dokumentarec iz športnih okvirov človekovih naprezanj, vendar kot takšen tudi nič več – ne zanimajo ga (kako bi ob tej temi sploh lahko še mislili na kaj »več«!?) kakšne posebne, recimo manj športne, manj »profesionalne serviserske« črte tega »junaka«, ne zmore se, Pervanje, uokviriti v kakšne bolj pomembne, človeške(?) svetove in interese, mimo tega, da pač filma profesionalnega in neutrudnega mojstra (Stenmarkovih) smučarskih maž ... Morebiti bi lahko celo rekli, da je to film, ki nima »v sebi« prav ničesar, kar bi pokazal ...

*To človeka jezi*, dokumentarec Tuga Štiglica, je pravzaprav dovolj domiselno izbrana tema, vendar se kljub mučnim naporom avtorjev ni zmoglo iz nje izcimiti nič pomenljivega, nobenih pomembnih vprašanj in spoznanj o usodi političnega sveta, terorju, zgodovini ipd. Rekli bi seveda, da tema sama po sebi najbrž ne more pomeniti dosti več kot nič in sama ne zmore avtorju zagotavljati ničesar, če je ne dograjuje s posebno intenzivnostjo gradiva, ki pa ga je Tugo Štiglic izbral zelo nedomiselnost in nekoliko preveč samovšečno ...

Ob ostalih filmih: *Kam je odtekla voda* Andreja Mlakarja, *Josipdol* Igorja Prodника, *Ritem življenja* Alenke Auerspergerjeve, *Vojne še niso končane* Rajka Ranfla in *Kje je moj mili dom* Milana Ljubiča človek pravzaprav ne ve, kako je mogoče v tako krutih časih, kot so za kulturo pač sedanj – zmetati toliko denarja in filmskega traku, tako rekoč – za nič ...

To so filmi, o katerih lahko mirno rečemo – da ne bi bilo prav nobene škode, če jih



4

preprosto ne bi bilo. Njihov ustvarjalni, tematski in še kakšen domet je namreč tako šibak in stereotipen, prazen in neizrazit, da ne zadovoljujejo prav v ničemer, razen morebiti kvantitativnem cenzusu slovenskega kratkega metra ... Ob teh filmih se (očitno) potrjuje skrajno neodgovorna (nestrokovna?) in tudi repertoarno zbegana politika, ki jo na Slovenskem vodijo na področju kratkega filma, politika programskih okvirov za to področje in strokovne in dramaturške (profesionalne in umetniške) ravni, ki jo namenjajo sem. O tem bi namreč kazalo kdaj spregovoriti podrobneje ...

Posebej pa je treba spregovoriti še o filmih Robarja-Dorina, risanki Zvonka Čoha in Slakovem filmu o Stanislavu Lemu.

*Prvi dopust kmetijskega proizvajalca* Mikolaja Filipa Robarja Dorina je bil verjetno zelo ambiciozno zastavljen projekt, ki naj bi – nemara ostro in neodjenljivo – kritično premišljal politično in ideološko zgodovino iluzije naše družbe. Bil naj bi, tako je videti sedaj, neizprosen in učinkovit v trenutku prepoznavanja prave, današnje resnice iluzije in kot takšen verjetno edini pravi, ostró in pošteno oblikovan »politični« film v okviru slovenske produkcije.

Vendar je avtorju Robarju Dorinu zmanjkalo poguma(?), volje ali pa morebiti ustvarjalne domiselnosti, tako da je svoj projekt izpeljal zelo dvoumno, preračunljivo in seveda artistično bledo in neučinkovito, tako da od vsega (zasnovanega v »prologu«) ostaja komaj kaj več kot le kislá (humorna?) domislica ... Njegov film je morebiti še najbolj boleč avtorski polom ali morebiti celo premetena preračunljivost, ki seveda sama zase vé za svoja pota, hkrati pa seve meče precej vprašanj pred Robarjev credo angažiranega »političnega« filmskega človeka ...

*Poljubi me mehka gumica* Zvonka Čoha je kajpada fantastično risana in animirana zadeva, ki pa se avtorju ne zmore premakniti z mrtve točke »prazne« domiselnosti. Zdi se, da se morebiti pri delu pozna »manko« drugega člana tandema Erič – Čoh Milana Eriča, ki dopolnjuje njuno delo, začeto pred leti z zares izjemno stvaritvijo. Verjeti je, da je omenjena risanka zgolj faza v razvoju obeh avtorjev in da njun čas izjemnih stvaritev še le (ali pa znova) prihaja. Oba – Erič in Čoh sta med drugim oznanila, da imamo Slovenci na področju animacije zares (avtorske) možnosti, ki bodo še posebej izrazite in provokativne ... Slakov film *Stanislav Lem* je starejši avtorjev film, pravzaprav še iz njegovih »učnih« let na Poljskem in ne predstavlja,

1  
**Kri in pepel** Jasenovca, režija Lordan Zafranović, delovna skupnost »Kino«, Zagreb

2  
**Burja pred tišino** (Portret dr. Danila Lokarja), scenarij in režija Milan Ljubić

3  
**Zadnji TV dnevnik**, režija Nikola Majdak, Dunav film

4  
**Poljubi me mehka gumica**, režija Zvonko Čoh, Viba film

kljub nekaterim avtorjevim naporom, posebnega dogodka ali kako drugače ne funkcionira inspirativno ...

DDU Univerzum je še predstavila dvoje filmov – didaktičnega *Čebelarstvo* Slavka Hrena in *Matej Bor* Tonija Tršarja, in oba dovolj verno sledita naročeni matrici biografskega in didaktičnega filma, ne da bi hotela in zmogla to kakorkoli preseči, kar je verjetno tudi lepo prav.

Slovenska proizvodnja je bila deležna v Beogradu enega samega priznanja – zlate medalje »Beograd« Tuga Štiglica za »aktualen in zanimiv scenarij v filmu *To človeka jezi* v proizvodnji Vibe film iz Ljubljane.

#### Opomba

\* Sploh je bilo delo letošnje žirije festivala skrajno problematično, neustrezno in absurdno, kar posebej potrjujejo tudi nagrade, tako da je mogoče reči, da je poleg celotne koncenecije festivala posebej v krizi tudi sam proces ocenjevanja filmov, odnos strokovnjakov do fenomena kratkega in dok. filma ipd. Ob tem je še posebej razvidna popolna odsotnost konceptov (festivala in žiriranja), samovolja »samoupravljalskih« centrov moči, kadrovskih zagatah, razcepljenem kulturnem prostoru, diktirani povprečnosti, profesionalni indolenci ...

festivali – Cannes '84

## Back in U.S.A.

### Zdenko Vrdlovec

#### Vzhod-Zahod

Ladja in letalo pripeljeta potnike iz SZ – prva pristane v Atenah drugo v Budimpešti. Toda potniki niso Rusi, marveč stari revolucionarji, grški in madžarski, ki so dolgo živeli v SZ. Njihov prihod uvede neko napetost že s tem, da tisto kar bo sledilo, prelomi z onim, kar je bilo, kar je del njihove osebnosti zgodovine, vendar zaenkrat še neznane in zato kot skrivnostna senca obletavajoče vsak korak pripovedi, sleherni situaciji in intersubjektivno razmerje. Ker pa so to obnoven eminentno ideološki potniki, stari revolucionarji, postane tudi vprašanje njihove preteklosti ideološko in zgodbo usmeri, da v sedanosti oziroma svoji aktualnosti poišče odgovor.

Film Thea Angelopoulosa *Potovanje v Kitero* (Taxidi sta Kythiria; uradni program) ohranja nekaj tistih značilnosti, ki jih je tako radikalno uveljavila njegova trilogija o povojni grški politični zgodovini (*Dnevi 36, Potujoči igralci, Lovci*) – to je ob prelomljeni naraciji in t. i. prepletanju ali, boljše, prehajanju iz realnega v fantazmatično v istem kadru, zlasti dolžina kadrov, dolžina, ki uspe posredovati včasih prav neznošen učinek trajanja. Druga značilna režijska poteza bi bila neke vrste gledališka koreografija, ki poruši vsako realističnost prizora, s tem da postavi oziroma kar poudari prostor kot prizorišče nekega dogajanja, ne pa kot »naravni« ambient oseb, ki ga naseljujejo. Film se tudi prične s prizorom v studiu, kjer režiser opazuje naturščike, ki morajo pristopiti k mizi in reči: »To sem jaz«, kar so prav tiste besede, ki jih je izrekel režiserjev oče, ko se je po 32 letih vrnil iz SZ v domovino. Toda do sinovega prvega srečanja z očetom pride, ko prične režiser zasledovati nekega starca, ki ima vlogo fantoma njegovega očeta. To vlogo ima kar v več pogledih: v tem, da sin očeta doslej sploh ni poznal, tako da se vse, kar se prične z njegovim prihodom dogajati, odvija kot nekakšen privid ali »filmska fikcija«, ki ji prisostvuje kot nemočen režiser, ki pa skuša biti pri vsakem prizoru vsaj zraven. Potem v tem, da ostaja oče zagonetna in molčeča figura, ki noče ničesar povedati o svoji »sovjetski izkušnji. Ta izkušnja ostane neznana, kot postane negotova očetova eksistenca v domovini. Oče se po tolikih letih ni vrnil k svoji družini (zlasti ženi, ki ga je tako dolgo čakala), marveč k svojim spominom na revolucionarno preteklost: ta se sicer ne obnovi v flash backih, marveč v prisluškovanju zvižgom nekdanje ilegalne govornice ter v uporniški trmi, ki je še zmerom zmožna dejanja, čim zavoha neko intervencijo oblasti (le da je bil tokrat ta poseg v skladu z ob-

čanskimi interesi – vaščani so hoteli prodati svojo zemljo državi, a je niso mogli, ker je bil starec proti). Starca prične preganjati policija, ki bi ga rada spravila nazaj na sovjetsko ladjo, a ko ga ta noče sprejeti, ga pošlje na splav, ki izgine v megli kot fantom neke preteklosti, s katero sedanost noče imeti več opravka; in kot fantom nekih idealov, v katere revolucionarjevi potomci ne morejo več verjeti. V izvrstni deževni sekvenci je ta »splavitev« zgodovine spremljana z zabavo pristaniških delavcev, ki starcu zaigrajo v slovo, medtem ko je nemoč verovanja v fantome izražena z žensko vdajo zahtevam telesa.

V madžarskem *Intimnem dnevniku* (Napló gyermekeimnek; ur. program) Márta Mészáros se mlada Julija, ki je v SZ izgubila starše (očeta so zaprli, mati je umrla), z dedom vrne v Budimpešto, kjer jo pričaka dedova sestra Magda, »trda« revolucionarka, ki bi rada prevzela vlogo adoptivne matere in očeta hkrati (ko postane upravnica zapora, prične nositi škornje, ki jih ji mora Julija sezuvati). Magda disciplinirano in z »notranjim prepričanjem« sprejme vsako partijsko nalogo, v tem duhu pa bi želela vzgojiti tudi Julijo, pri čemer ji nudi vse ugodnosti, ki jih uživajo visoki partijski funkcionarji: razkošno stanovanje, šolo za izbrance, pa tudi dovolilnico za obiskovanje kina. Magdina vzgojila je na neki način globoko katoliška, saj od Julije pravzaprav ne zahteva drugega, kot da žlobudra šolske molitvice in postane ud kolektiva, predan »zgodovinskim nujnostim«, kakor jih zapiše partija. Magda ji dejansko hoče samo dobro, saj kot visoka partijska funkcionarica tudi najbolje ve, kaj je dobro. Toda Julija je slaba učenka: namesto da bi hodila v šolo, raje zahaja v kino in se identifikira z liki »dekadentne meščanske kulture«; in namesto da bi se streznila v duhu socialistične realnosti, se predaja spominom na svoje otroštvo in še posebej na očeta, ki ga v flash backih vidi na dnu strmega kamnoloma, kjer kipari, ali v dovolj travmatičnem trenutku, ko so ga odpeljali usnjeni možje. Julija bi želela Magdi uiti in se zateče po pomoč k njenemu kolegu iz revolucionarnih časov, Janosu, ki je bolj liberalnih nazorov, kot bi lahko povzeli iz njegove izjave, da »izgradnja socializma« ne potrebuje le politikov, marveč tudi strokovnjake (Janos je inženir), kolikor je pač socializem tudi gospodarski sistem. Predvsem pa je podoben njenemu očetu in Julija ga na skoraj ljubezenskih snidenjih vabi, da bi postal njen drugi oče. Janos se je sicer pripravil sprejeti z Julijino adoptivno materjo, pa vendar ne more nič proti njenemu partijskemu nadzoru. Kljub temu na

neki način postane Julijin drugi oče, in sicer tedaj, ko ga v času čistk doleti usoda njenega očeta, t.j. ko ga zapro; ali drugače, ko v povojni Madžarski izvajajo reprizo zloglasnega obdobja sovjetske zgodovine. Toda izvrstna poteza Mészárosinega filma je v tem, da je ta »družbenopolitični« problem prestavila na »osebno« raven oziroma ga predstavila prek deklishega iskanja očeta: oče vselej manjka, če pa je, obstaja le kot partijski nadzaj, toda tedaj je ženskega spola (kot partija).

V neki drugi cannski dvorani, kjer so predvajali program »Stirinajst dni režiserjev« (Quinzaine des Réalisateurs), pa smo lahko videli, da se v Budimpešto ne prileti samo iz Moskve, marveč tudi s Floride. Čeprav po nesreči, kot se je to pripetilo madžarskemu priseljencu v ZDA, Béli Molnárju oziroma Willieju v filmu Jima Jarmuscha *Bolj čudno kot raj* (Stranger than Paradise), sicer prav tako črno-belem kot *Intimni dnevnik*, le da se tu ta tehniko ujema s prakso »siromašnega«, a estetsko odličnega filma. Ponovili bi njegovo zgodbo, ki je toliko bolj imenitna, kolikor se zdi, da je sploh ni. Torej: Willieju telefonira teta iz Clevelanda in ga poprosi, naj za nekaj dni, medtem ko bo ona v bolnišnici, sprejme svojo sestrično Évo, ki bo prišla iz Budimpešte. Willieju to ni po godu, in Évi, ko vstopi v njegovo zankirno sobo, nemarno pokaže posteljo, kjer bo lahko spala. Prav nič ga ne zanima njena osebna zgodovina, o njej sploh noče ničesar vedeti in jo jemlje kot nekaj nadležnega in slučajno danega, kar pač naj bo tu, ko je že tu. Éva seveda uvidi, da ni posebno priljubljena in tako jima pravzaprav ne preostane kaj več kot gledanje televizije in kajenje. Éva bi že iz dolgočasnja rada zapustila sobo, toda zunaj je – kot jo poudči Willie – zanj prenevarno, njemu pa se tudi ne ljubi z njo. Willieja obišče prijatelj Eddie, ki ima prav tako klobuk kot on in mu je tudi sicer podooben, vendar skuša biti bolj ljubezniv z Évo in mu je kar malo nerodno, da se mora z Williejem pogovarjati o konjskih stavah in baseball moštvi. Nato Éva odpotuje k teti v Cleveland, in po mednapisu »Leto kasneje« se tja napotita tudi Willie in Eddie, ko na pokru priigrata nekaj denarja. Éva dela kot pomivalka posode in kaj rada spejme njuno povabilo, da bi skupaj odpotovali na Florido. Tam Willie in Eddie že takoj naslednji dan pustita Évo samo v počitniški hišici in gresta staviti na pasje dirke. Zgubita skoraj ves denar, s preostalim pa stavita na konjske dirke, medtem ko si Éva, ki ne ve, kaj bi počela; gre kupit klobuk. S tem klobukom postaja naokoli, kar pristopi k njej reggaejaški črnc, nekaj zamoljja in ji stisne v roko zavoj s tisoč dolarjev (seveda se kmalu za Évo na tem mestu pojavi prava dealerka, pokrita z enakim klobukom, ki bi morala prevzeti denar). Éva odide v počitniško hišico, pusti tipoma nekaj dolarjev in obvestilo, da ju zapušča. Tudi Willie in Eddie se vrmeta z denarjem in se, vsa osupla, takoj odpravita za Évo na letališče. Tu je Éva povpraševala za letalo v Evropo in zvedela, da leti samo eno – v Budimpešto. Willie je prepričan, da je Éva odšla na to letalo, in pohiti, da bi jo spravljal dol; a ko je letalo vzletelo, ga Eddie zaman čaka pri avtu. V tem ko se sam odpelje, vstopi Éva v počitniško hišico in se v njej udobno namesti.

To zgodbo smo tako podrobno opisali le zato, ker obstaja prav v formi in prek nje. Tu je v puščavski scenografiji mestnih ulic, pustih cest, oblačnega in mrzlega neba, ničnih luči in bednih notranjščin, vse režirano kot zaporedje kratkih prizorov, prekinjenih z daljšimi zatemnitvami, kakor je prekinjena komunikacija med osebami, ki ne vedo, o čem bi se pogovarjale, a so

zato nemara bolj telesno prisotne (gotovo tudi po zaslugi igralcev: Johna Lurieja, sicer člana jazz banda Lounge lizzards, Eszter Balintove in Richarda Edsona). Prizori otpnejo oziroma poniknejo v trenutku, ko se obeta neki razvoj zastavljene situacije. Iz situacije se nič ne izcimi ali, bolje, nič drugega kot njena razpoka, tako da vsaka situacija deluje kot neke vrste kratka in jedrnata domislica na račun neujemanja med osebami. Neujemanje je najavljeno že v uvodnem telefonskem razgovoru, ko Willie ne mara poslušati tetine madžarščine, in potem tudi Evi zabiča, naj z njim govori samo angleško. Tako je komunikacija že takoj uvedena v vlogi nesporazuma, pa naj se Willie in Eva v angleščini še tako dobro sporazumevata: toda to je le šepavo sporazumevanje o predmetih in sprotnih stvareh, sporazumevanje, ki ga preči in votli prav to, česar Willie ne mara slišati: to je ta »drugi« jeziki, ki je njegov »prvi« jeziki, njegova materinščina (madžarščina), od katere se je sicer fizično odtrgal, a jo je samo zatajil. In če je Eva zanj tako »nemogoča ženska«, tedaj prav zato, ker ga je prišla tako rekoč kot mati pogledat, kako zdaj v »novem svetu« (tako se glasi prvi mednapis, ki najavi njen prihod) živi. Živi pa slabo, če ne že bedno, vendar bi to še šlo, če se ne bi vmešala ta madžarska smrklija, ki ga kot tujka iz domovine s svojimi – sicer na skrajno ravnodušen način izrečenimi – vprašanji sili k temu, da se doma počuti kot tujec. Zato ji brž kupi obleko, da bi se vsaj na zunaj prilagodila »novemu svetu«, kakor se je on sam, ki nikoli ne sname svojega gangsterskega klobuka (čeprav sta s prijateljem Eddiejem le majhen gamblerski par). In oblačila tu dejansko igrajo kar pomembno vlogo, saj Eva sprva vljudno, potem pa dovolj odločno pokaže, da se ne misli priljučiti »novemu svetu«, ko podarjeno obleko vrže v smetnjak. A če se ji Willie s svojim prijateljem kasneje v Clevelandu pridruži, tedaj ne zato, ker bi mu manjkala, marveč da bi popravil svojo podobo. Odločilno je, da se napoti v Cleveland, ko z Eddiejem prigojufata nekaj denarja, s katerim bi Willie lahko podaril Evi kaj boljšega kot neokusno obleko, denimo – raj. Raj se v mednapisu imenuje Florida, kamor vsi trije odpotujejo. In tu gre za raj v toliko, kolikor se prikaže, da je realnost že imaginarno posredovalna, in da je mogoče realno uspeti (naključno obogateti), kolikor je imaginarno slepilo (Eva se našemi v dealerja in obogati, ker kupec nasede slepilo). Kruta ironija raja pa je seveda v tem, da se posreči le kot enkratna in naključna prevara, da je torej res le hazardstvo, kakor sta bila prepričana Willie in Eddie, ki pa sta zaman tako uporno nosila klobuka. Toda glede Williejevega klobuka velja še to, da ga je nemara nosil zgolj zaradi mimikrije oziroma da bi z njim prikril košček realnega, svoje preteklosti. Zatajeno ga je nazadnje našlo ali, bolje, zašilo, ko ga je z rajskega kraja napotila tja – »vzhodno od raja« – kamor ni želel, da bi se Eva vrnila. Pri tem ni zanemarljivo, da ga je dobesedno zajebal en sam označevalec: Budimpešta.

Na Vzhodu, tokrat v Varšavi, pristane še eno letalo z Zahoda in odloži angleškega punkerja z rdeče obarvanimi lasmi, ki ga tamkajšnji stražnik sprejme z opozorilom, da na Poljskem take lase ostrižejo. Punker je sin znamenitega poljskega režiserja v emigraciji Aleksa Rodaka, ki je močno podoben Jerzyju Skolimowskemu, avtorju filma *Uspeh je najboljša maščevanje* (Success is the best revenge). Režiserjev sin poleti na Poljsko proti koncu filma, da bi izpolnil drugi del »poslanstva« oziroma se spustil v očetovem alternativni način boja za Poljsko: oče se bori kot umetnik in realizira spektakel oziroma happening o



Potovanje v Kitero, režija Theo Angelopoulos



Bolj čudno kot raj, režija Jim Jarmusch



Uspeh je najboljša maščevanje, režija Jerzy Skolimowski

policijsko-vojaškemu zatoru Solidarnosti, medtem ko se sin poživlja na »ta jajca« in se – če oče sestavlja Poljsko *in vitro* – napoti v to deželo, da bi jo izkusil *in vivo* in pogledal, kaj se da storiti. Za ta film je pač treba reči, da je v njem »veliko avtobiografskega« ali, bolje, da gre v njem za portret filmskega režiserja kot umetnika, vendar z veliko mero ironije in včasih celo sarkazma. Uvodoma je Rodak (Michael York) predstavljen kot dobitnik francoske legije časti, ki mu jo podeli kulturni minister v osebi Michela Piccolija; a sredi ceremonije se že vmeša njegov sin Adam, ki preščiptione kabal in TV prenosu odvzame teko rekoč najvažnejše – zvok. Rodaku za njegov »poljski spektakel« primanjkuje denarja, in ko mu spodleti prošnja za posojilo pri Thatcherjevski uradnici, si poišče premožnega producenta show businessa, ki je vsaj z eno nogo v mafiji. Zaradi tega njegov spektakel seveda še ne postane sumljiv, gre le za to, da ni več prav »konjunktura« in da mora biti umetnik, ki vanj verjame in »hoče nekaj povedati« oziroma doseči politični učinek, tudi dovolj inventiven glede zagotavljanja materialnih pogojev (v Godardovem filmu *Ime: Carmen* se »levičarska« filmska produkcija prav nič ne obira pred kriminalom, ko neka teroristična skupina oropa banko, da bi lahko posnela film, ki je spet samo pretveza za teroristično dejanje). Rodak pa mora celo »izkoriščati« delavce, ki zahtevajo plačilo, ker ne marajo nastopati v spektaklu o porazu Solidarnosti iz solidarnosti.

Skolimowski je predvsem odlični cineast, ki ni nikoli naseljen d. i. političnega filma. Njegov predlanski film *Delo na črno* (Moonlighting) ni le nemara najboljšo delo o tedaj aktualnem dogajanju na Poljskem, marveč tudi imenitna brechtovska burleska: burleska, v kateri bolj ali manj neme osebe (poljski delavci v Londonu) v stilu Stana in Olia »preurejajo« hišo svojega gospodarja; in brechtovska, kolikor je film s preemstitvijo poljskega delavskega vprašanja na Angleško dosegel sijajne potujitvene učinke. Njegov zadnji film je veliko bolj eksplicitno »političen«, kakor so po drugi strani (in obenem) silovitejši poskus artističnega presežanja te »nosilne« ravni: to je na enak način film hitrosti, divjega vrtnca, ki zagradi neko situacijo in jo trešči ob tla (skoraj v vsakem prizoru se neko telo zvije na tla – v blatu na nogometnem igrišču, v pretepu na šolskem dvorišču, pod avtom, v spolnem odnosu, v pijanosti); pa tudi hitrosti »vizualnih impulzov«, ki vodijo divjanje in premetavanje kamere ali v barvne »tunele«.

### Gang of Four

»Gang of Four« je kombinirana zasedba ameriškega filma in filma o Ameriki: sestavljajo jo Sergio Leone, Wim Wenders, Woody Allen in Joh Huston. To pa je tudi tolpa štirih gangsterjev v Leonejevem filmu *Bilo je nekoč v Ameriki* (Once upon a time in America; v ur. programu zunaj konkurence), ki predstavlja monumentalno in mitološko vrnitev gangsterskega žanra: mitološko tudi v tej Eliadejevi definiciji mita kot »svete povesti«, ki govori o tem, kako je nekoč nekaj nastalo – v tem primeru, kako je nekoč v New Yorku nastal židovski gang in kako se je znotraj njega rodilo in umrlo neko prijateljstvo.

Prijateljstvo dveh gangsterjev – Noodlesa (Robert de Niro) in Maxa (James Woods) – ki datira še iz otroških in mladostnih let, ko so mali lopovi kraljevali v četrti pod manhattanskim mostom, je združevalo dva dokaj različna karakterja: Max, vodja ganga, je bil konformist, pripravljen na paktiranje z vsemi sumljivimi organizacija-

mi (mafija), da bi ostal na »vrhu«, pri oblasti in denarju, medtem ko je Noodles prejel anarhist, ki uživa v tem, da je zunaj zakona (tudi gangsterskega, ki se mu prav tako ne mara podrediti). Njuno karakterno nasprotje preide v resen konflikt, ko minejo zlati časi prohibicije in se Max odloči za nevarne in preračunljive operacije. Da bi ga obvaroval pred tem pogubnim podjetjem, ga Noodles izda policiji, ki povsem nepričakovano postreli vse tri njegove prijatelje.

Film se prične z divjimi in krvavimi prizori, kjer trije gangsterji iščejo Noodlesa, da bi ga kaznovali za izdajo, in pri tem ubijejo njegovo žensko in mučijo prijatelja. Noodles je medtem v kitajskem gledališču senco, omamljen od opija: čeprav oboje napotuje v svet prividov, pa tu obenem tiči neznosni kos realnega, ki sili v sanje prav kolikor predstavlja konec, pogubo življenjskega sna. Noodles je izgubil vse, prijatelje, ljubezen in bogastvo, in da bi si rešil življenje, je moral zgubiti oziroma skriti tudi svojo identiteto in izginiti. Po več kot 30 letih, točneje, leta 1968, se močno postaral znova vrne v New York, ko prejme skrivnostno povabilo, naj obišče grobnico treh prijateljev. Ob vrnitvi v New York se mu obudijo spomini na gangstersko življenje, ki je zdaj od otroštva pa do izdaje ganga prikazano v flash backih, kajti Noodlesova vrnitev ima opravka s tem, kar se je zgodilo v preteklosti. Noodles seveda ve, da so ga odkrili, toda ta vednost je toliko bolj tesnobna, ker mu zdaj več ne grozijo, marveč mu celo ponujajo neko pogodbo (v grobnici najde kovček poln dolarjev, kot plačilo za bodočo pogodbo), ki skriva vso spletko ali resnico zgodbe. Zdar mora torej sam najti pot do »njih«, za kar zadostuje, da gleda televizijo, kjer na veliko obravnavajo sumljivo finančno afero v zvezi s sindikatom, ki mu vlada mogočni Bailey. Noodles med nastopajočimi prepozna nekatere osebe, ki ga privedejo do »rešitve uganke«: do ženske, aristokratske lepote Dorothy, ki je nekoč živela v isti četrti kot on, vendar ji je veliko več pomenila njena igralska kariera kot Noodlesova ljubezen; in prek nje do mafijaškega šefa sindikata Baileya, ki ni nihče drug kot Max – ta je namreč nekoč prehitel Noodlesovo izdajo in jo sam načrtoval, da bi dal ubiti svoje tri prijatelje (tisti tretji mrlič, za katerega je Noodles mislil, da je Max, bi torej moral biti Noodles sam, kar je nakazano že v uvodni sekvenci, kjer je na Noodlesovi postelji s strelnimi luknjami orisana njegova figura). Max, ki je zdaj sam na robu propada, sili Noodlesa v vlogo plačanega morilca, ki naj bi ga za pol milijona dolarjev ubil in se tako obenem maščeval za 30 let uničenega življenja. Vse je bila torej velika prevara, skrita za maskami, ki si jih Noodles nikoli ni znal nadeti (pač pa ima de Niro imenitno masko, ko se pojavi v vlogi postarane Noodlesa): prevara kot edina prava pot do oblasti in njenega »gradu«, pred katerim stoji ogromen tovornjak s smetmi.

Toda maska je še veliko več kot prevara, kakor se pokaže v gledališki garderobi, kjer Noodles znova sreča Dorothy. Ta si pravkar otira lice iz obraza, dovolj počasi, da vzbuja hkrati bojazan in upanje, da je okamenela v svoji mladosti. Če je zanj čas mineval, tedaj le toliko, da je postala mati Maxovega otroka. Tako dobi ta »gledališki prizor« moč mitične razsežnosti, saj so tu na istem kraju in v istem času zgoščena tri obdobja: mladostna, zlata doba trideset let (gang na višku uspeha, Dorothy) in starostna doba prepoznane spoznanja, da je Noodles pol življenja preživel v prevari. Vendar je vprašanje, če pride to spoznanje res šele na stara leta, kaj-

ti zadnja slika pokaže nasmejan, od opija omamljen Noodlesov obraz, in s tem vrne fikcijo na začetek, v kitajsko senčno gledališče, da bi jo nemara predstavila kot Noodlesovo sanjarijo, v kateri se fantazira kot bitje brez korenin (v obilici otroških prizorov ni podatkov o njegovih starih), ležeče v mitičnem času obnavljanja začetka. Dorothyjin sin, ki je popoln dvojni Max iz otroških let, bi namreč prav lahko bil tudi Noodlesov sin (spočet, ko je Noodles Dorothy posilil), Max-2 (šef sindikata) pa Noodlesov dvojni ali vsaj njegov namestnik (kolikor je živel namesto njega in z Dorothy), medtem ko bi lahko bila oba sinova »večne matere« – Dorothy: nedosegljive, varljive, božanske, edine in nikogaršnje ženske.

Sergio Leone je 14 let čakal na realizacijo tega filma, ki ga zdaj skupaj z *Bilo je nekoč na Divjem Zahodu* (Once upon a time on the West) in *Bila je nekoč revolucija* (Once upon a time a Revolution) uvršča v svojo trilogijo o Ameriki. Zaradi skoraj štiriurne dolžine filma so še zmerom pravda z ameriški producenti, ki ga hočejo skrajšati in izločiti še več materiala, kot ga je moral že doslej. Med snemanjem se je spril tudi z ameriški kinematografski sindikati, ker je delal z večinoma italijansko ekipo, tako da je vrsto zgodovinskih rekonstrukcij realiziral v Montrealu in v rimski Cinecittà.

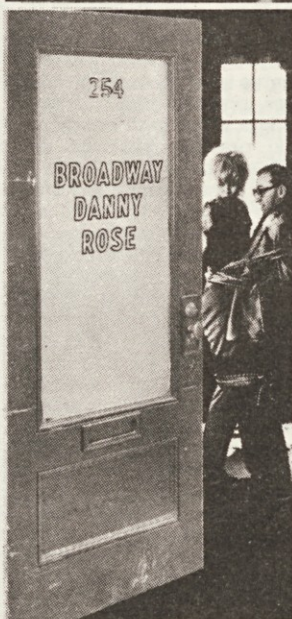
In vestne zgodovinske rekonstrukcije so v zapeljivem protislovju z mitičnim značajem zgodbe, kot bi za ves film lahko dejali, da živi od protislovja med »nizkim« in »vzvišenim«, med grobim gangsterskim žanrom in liričnimi momenti. Prav to ga nemara približuje temu, kar Gilles Deleuze v knjigi *Image-mouvement* imenuje »mala forma«, ki skupaj z »veliko formo« opredeljuje obsežen korpus ameriškega filma. »Velika forma« (western, zgodovinski spektakel, družbena drama) predstavi neko globalno situacijo (širšo okolje), v katero se vpiše individualno dejanje in prek raznih sporov proizvede novo situacijo. »Mala forma« (film noir, komedija, burleska) pa, nasprotno, prične z dejanjem, ki razkrije neki kos ali aspekt situacije, ki sproži novo dejanje: dejanje udari na slepo in se znajde v negotovi in nejasni situaciji, ki bo še dolgo čuvala pečat dvoumnosti. Taka reprezentacija ni globalna in spiralna, marveč eliptična in dogodkovna, njen kompozicijski znak pa je indic. Ta je lahko dvojen: eliptičen v časovnem pomenu, kolikor neko dejanje nakaže situacijo, ki ni dana, in potemtakem implicira neko luknjo v pripovedi (v Leonejevem filmu so to uvodni prizori in vrsta tistih, kjer se Noodles po daljših ali krajših izginotjih znova pojavi); ali pa je eliptičen v geometrijskem pomenu in nastopa kot indic dvoumnosti, kjer so v nekem dejanju odluči drobna razlika, ki pa zadostuje za evokacijo dveh oddaljenih situacij (Noodles je v porodišnici pomešal dojenčke, da bi izsiljeval šefa mestne policije, ki je imel tam otroka, kar pa napotuje tudi k nejasnem statusu Dorothyjinega sina); ali pa sta dve situaciji taki, da je ena realna in druga dozdevna, pri čemer se lahko tudi izmenjata, tako da realna postane dozdevna in obratno (v Noodlesovih flash backih lahko gre za realne spomine ali pa za sanjarije). Pri tem pa ni važno, ali je ena od situacij kasneje zanikana, saj je že izpolnila svojo funkcijo in ohranila dvoumnost indica.

In prav kolikor je »mala forma« značilna za del ameriškega filma, bi morali k njej pristeti tudi Wima Wendersa, ki je – podobno kot Sergio Leone – odlični poznavalec oziroma kultivator tega »vrta«. Toda med-

tem ko je Leoneja privlačil odlikovan žanr »velike forme« – western, ki ga je sprevrnil v mitologijo »črnih junakov« in desperadov, si je Wenders, nagnjen k temam blodnje, bega, poraza, vožnje »v prazno«, izbral »črni film« (film noir) in t. i. B produkcijo ter to izbiro skušal uresničiti na dva načina: z združitvijo avtorskega filma in kriminalnega žanra – *Ameriški prijatelj* (Der amerikanische Freund), nato pa z ameriško izkušnjo, v kateri se je hotel preizkusiti v vlogi nekdanjega »žanrskega« režiserja, ki dela za veliki studio – *Hammitt*. Tu je kot avtor bolj ali manj pogorel in se nato znova postavil na noge s *Stanjem stvari* (Stand der Dinge), ki je neke vrste obračun z ameriško izkušnjo. *Paris, Texas* (zlata palma) je ponovna vrnitev v Ameriko, toda z evropskim oziroma nemško-francoskim denarjem in z Wendersovim direktorjem fotografije Robbyjem Müllerjem, vrnitev, ki je obenem povratek k že preizkušeni združitvi avtorskega in B filma (tukaj zastopanega v izbiri igralca Harryja Deana Stantonona, ki je med drugim nastopil tudi v Hellmanovem filmu *Dvopasovni asfalt*, (Two-line Black-trop). Seveda je ta povratek najavljen že v samem naslovu, pa čeprav ta označuje geografski podatek (Wenders je na zemljevidu odkril kar 20 Parizov v Ameriki).

Odlikovana figura ameriškega filma (pa naj pripada Deleuzovi »veliki« ali »mali formi«) je »mož, ki ve, kaj hoče«. Wenders si je sposodil to figuro, toda na dovolj paradoksen način, namreč tako, da je njeno trdno odločenost in jasno vednost prevrtil z blodnjo in luknjo v spominu: tako njegov junak Travis hoče nekaj, česar se ne zaveda. Pojavi se kot madež na obzoru puščavskega pejsaža, peš hiteč čez ravnino, kot da bi se mu nekam mudilo. To je molčeči brezimnež, ki ne more ali noče povedati, kdo je, vendar ima pri sebi listek z nekim naslovom, ki se izkaže, da je bratov. Zdravnik iz tistega puščavskega kraja, kjer se je Travis od onemoglosti zrušil, pokliče njegovega brata Walta, ki nastopi kot blodnikov vodnik proti domu. Kajti Travis ne ve, kam, ob tem ko hoče tja, kjer je že bil. Tako je njuna pot domov obenem razpotje, in Travis ob prvi priložnosti bratu uide, da bi se spet znašel na ravni črti (na tračnicah), ki vodi naravnost, toda neznan kam. Svojo odločenost, da bo že sam našel pot, izraža tudi v nezaupanju do prevoznih sredstev: medtem ko mu Walt ponuja vožnjo z avtom in lep *road movie* ob rezkem bluesu kitarista Rya Cooderja, bi Travis šel raje peš (ali morda z vlakom), ko pa bi brat rad skrajšal vožnjo do Los Angelesa z letalom, mu Travis spet uide. Vendar je zdaj pripravljen zamenjati Walta pri volanu, toda le zato, da bi znova zablodil na svojo pot: ko se brat zbudi, se znajdetata nekje v puščavi, na poti tja, kjer je Travis »že bil«, oziroma je tam – v Parizu, Texas – bil zato, ker je bil v tem kraju ne rojen, pač pa spočet. Mitična razsežnost tega »izvirnega kraja«, ki ga Travis hrani na fotografiji, se kaže v tem, da ta kraj ni utopičen, marveč atopičen – to je neko mesto v puščavi, kjer ni ničesar in se ni zgodilo nič drugega kot dejanje zaploditve.

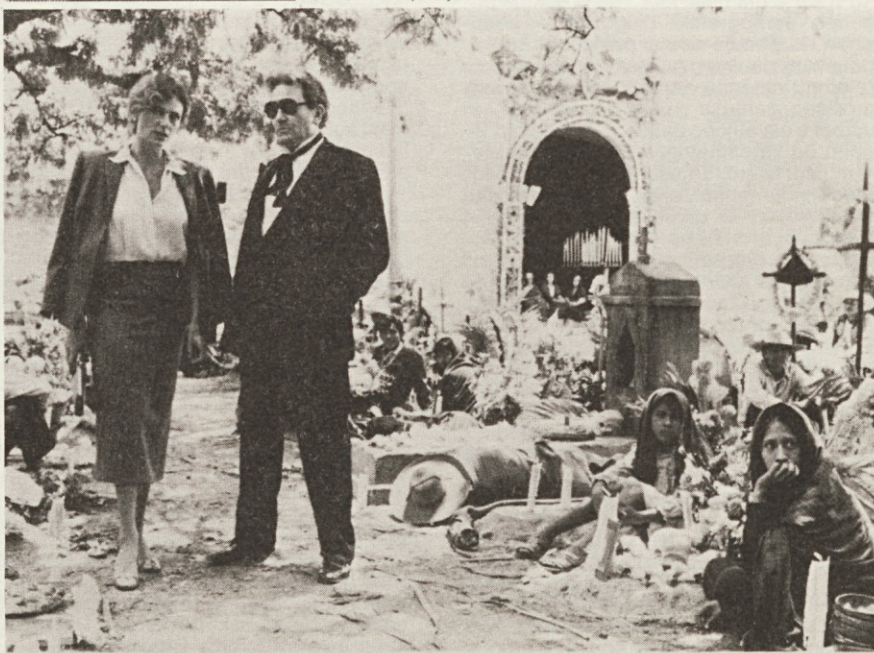
Walt in njegova žena Anne (Aurore Clément) sta v času štiriletne Travisove odsotnosti postala adoptivna starša njegovega sina Hunterja. Zlasti Anne se boji, da bo zdaj Hunterja zgubila, vendar Travis ne kaže prevelikega zanimanja za sina in raje očisti vse čevlje, kot da bo treba še nekam iti. Toda čevlji so tukaj tudi kot indic, da se je oče vendarle vrnil in da bo znova red: moral se je vrniti, da bi popravil »motnjo«, ki jo je s svojo blodnjo sam povzročil. A najprej se mora vrniti k sebi kot očetu, pri čemer mu pomaga kratek družinski film, posnet na super 8, ki potrdi njegovo oče-



1  
2 3  
4

Bilo je некоč v Ameriki, režija Sergio Leone  
*Broadway Danny Rose*, režija Woody Allen  
James Wood in Sergio Leone na tiskovni konferenci v Cannesu (foto Miha Brun)

Pod vulkanom, režija John Huston



tovsko mesto in mu pokaže tudi ženo Julijo. Na tem filmu so prav rajski prizori, kjer nastopajoči nič ne skrivajo, da so pozirali za film, a prav kot taki imajo vlogo »dokumenta«: v najlepši in najbolj varljivi podobi – v velikem planu ljubečega Julijinega obraza – Travis prepozna tisti košček realnega, pred katerim je zbežal v blodnje.

Po ogledu tega filma je Travis pripravljen igrati vlogo očeta (najprej skuša poskrbeti za primeren izgled in prelistava modne revije), in ta mu uspe šele in prav tedaj, ko mu jo dopusti tudi sin. Ta moment Travisove očetovske »ozdravitve« se nato potrdi in izvrstnem prizoru, kjer se kamera postavi Travisu za hrbet, da bi skrlila vir blodnje, dokler se ne razkirje vir tega blodnega glasu – in ta ni Travisov, blodnež je nekdo drug, ta, ki z mosta pljuva besede v reko avtomobilov.

Travis in sin se odpravita na pot iskanja matere, in tako se prične drugi del potovanja, ki ima sicer malo pustolovski značaj (kolikor ne vesta dobro, kako bosta Julijo našla), vendar nič več blodnega, ko je Travis hotel nekam priti, ne da bi vedel kam. To je tudi spet potovanje v dvojce, ki išče tretjega: v prvem delu je bil tisti tretji Travis sam, ki se je našel, ko je videl film, in prevzel očetovsko vlogo, ko ga je »priznal« sin, zdaj pa je tretji neka tretja oseba, a ta je prav tako zgubljen in je razen tega ženska oziroma mati.

Pred hustonsko banko, kamor je Julija vsak mesec polagala denar za sina, ji nastavi zasledovalca, kjer se zlasti mali Hunter izkaže vreden svojega imena (»lovec«), kajti oče na preži zaspi, čeprav vse dotlej niti ponoči ni spal. Travis je zaspal, ker se je šele zdaj prebudil iz sna, v katerem je iskal ženo, ki je od nje v »nori ljubezni« zbežal. Zaspal oziroma »prebudil« se je torej v trenutku, ko je bilo to »travmatično jedro« odkrito, ko mu je sin po talkie-walkieju zaklical: »Mama je tu!«

Zdaj se njuna vožnja razvije v zasledovanje, v klasično figuro suspenza, kjer pa ne gre le za to, ali bosta zasledovani objekt (mater) ujela, marveč še nemara bolj, kje ga bosta ujela: vprašanje je namreč, kaj mati počne, in brž ko je tako, postane njeno početje sumljivo. Tako ju Julija privede do poslikane hiše, glede katere se zdi Travisu bolje, da sin vanjo ne vstopi. To je neke vrste javna hiša, kjer Travis odkrije poseben pornografski dispozitiv – peepshow, ki ponuja dobro priložnost za nadaljevanje suspenza: sem je namreč po telefonu mogoče naročiti žensko (Travis mrzlično zahteva »tisto blondinko«), ki vstopi v osvetljeno celico, z ogledalom ločeno od zatemnjena prostora, v katerem sedi klient. Ta svoj objekt dobro vidi, medtem ko lahko ženska vidi samo sebe (v ogledalu) in posluša klientove želje. Vendar Travis še ne izkoristi takoj prednosti tega dispozitiva, ker je šokiran, saj ima zdaj kot klient nemara prvič bivšo ženo tako zgolj zase, kot si je zmerom želel (kasneje izpove, da jo je zapiral v sobo). Pravzaprav Travis izkoristi ta dispozitiv le tako, da pred ženo ponovno zbeži, vendar se na sinovo pobudo vrne. (Mimogrede lahko omenimo, da celica, v kateri je Julija zaprta, Nastassiji Kinski seveda ni dopuščala veliko igralskega prostora, tako da se je lahko le »nastavljala očem«). Travisova vrnitev vzpostavi ta dispozitiv v fantazmatični »funkciji«: tu namreč nikoli ne pride do neposrednega, telesnega stika, vse ostaja na ravni pripovedovanja fantazmatične zgodbe, ki je v Travisovem primeru obenem realna. Travisu ta naprava omogoča, da Julijo drži v napetosti, seveda le do trenutka prepoznanja, ko Travis stopi iz

teme (prižge luč): toda le za kratek hip, da bi Juliji predal ključ sinove hotelske sobe in sam znova izginil v noč.

Temu koncu bi nemara kdo očital sentimentalnost, vendar je samo globoko moralen: nekdo se vrača iz svoje blodnje, da bi popravil nekaj, kar je zagrešil, in se nato mirne duše znova zgubil: da bi se vrnil k potovanju, ki je bilo že doslej povratno. In ves Wendersov film je organiziran kot potovanje, kjer pa se prometna sredstva prepletajo z neko drugo serijo komunikacijskih sredstev (film, fotografija, telefon), dejali bi, z afektivno serijo, kjer se popotnik srečuje s fantomi.

Woody Allen se je po imenitnem in osupljivem *Zeligu* vrnil k »drobni« in sublimni komediografski temi, tokrat iz newyorškega glasbenega show businessa. Skoraj vsak njegov film pripoveduje neko ponesrečeno »ljubezensko zgodbo«, ki pa se v duhovitosti in komičnosti odlično posreči, pri čemer niso nič manj domiselne pretveze, pod katerimi zmerom znova pride do »iste« zgodbe. V filmu *Broadway Danny Rose* (ur. program, zunaj konkurence) bi bila taka pretveza forma anekdote: omizje managerjev si pripoveduje anekdote o svojih kolegih, in ena izmed njih, ki se razvije v daljšo zgodbo, govori o managerju Dannyju Roseu, ki je imel nos za odkrivanje talentov, a so mu jih, brž ko so ti uspeli, prevzeli drugi managerji. Woody Allen igra vlogo tega nesrečnega managerja, ki pravkar pripravlja come back romantičnega popevkarja Louja Canove: ta pa noče nastopiti na gala koncertu, če ne bo tam njegova ljubica Vito, ki mu je pred kratkim ušla, tako da Dannyju potemtakem ne preostane drugega, kot da skuša prepričati Vito, naj se vrne k Louju ali vsaj prisostvuje njegovemu koncertu. Na ta način se Woody Allen v managerski vlogi spet zaplete v nesrečno ljubezensko afero, ki se odvija po vseh pravilih melodramske formule: Lou ljubi Vito, ki se zaljubi v Dannyja, ki pa je ne sme ljubiti, dokler mu gre za business in »dolžnost«. Glavni igralni zastavek, ki na račun tega »nemogočega razmerja« zaplodi realne komične učinke, saj privede do skrajno nevarnih situacij, je tedaj v tem, da Danny Rose po nedolžni pade v ljubezensko razmerje in da ga to kot »peklenski stroj« ponese »pogubi« naproti. To bi bila torej situacija, ki razvije neke vrste komično refleksijo hitchcockovske figure nedolžnega, ki je osumljen zločina: Dannyja Rosea seveda ne osumnijo zločina, pač pa ljubezenskega razmerja z Vito, ki je sama še najbolj prispevala k temu vtisu (Miji Farrow se je imenitno posrečila vloga trapaste in celo malo vulgarene koketke, ki se zaljubi v inteligentnega tipa), in ker ta sum vznikne v mafijski družini, mu zategadelj tudi grozijo z zločinom. In kakor gre pri Hitchcocku obenem za to, da pravi zločinec zmerom stori zločin za nedolžnega, ki tisti hip to ni več, tako Danny Rose ni več »nedolžni ljubimec«, čim se znajde na mestu pravega: pri tem je ta simbolna izmenjava – v prvem primeru zločina in v drugem ljubezni – obkraj smrtonosna (Danny Rose bi skoraj povzročil smrt nekega svojega prijatelja, ki ga je izdal mafiji, da bi rešil svoje življenje). O sumljivi nedolžnosti »prisilnega« ljubimca pa končno priča tudi imeniten gag, kjer se Vito in Danny izmotavata iz vrvi na edino možen način – z gibi, ki spominjajo na spolni akt. Po tem »aktu« Danny Vito seveda zgubi oziroma jo vrne Louju, ki ga – kot v navadi pri njegovih talentih – v trenutku uspeha zapusti. Danny Rose je torej manager, ki dela za čisto zgubo oziroma za ljubezen, a ta je njen naknaden učinek (Vita se nazadnje vrne k Dannyju). Črno-bela fotografija Gordona Willisa, ki

je v *Zeligu* dosegla tako imenitne pona-redke dokumentov in hollywoodskih filmov, se je dobro obnesla tudi v tem filmu, ki se prav tako sklene z Woodyjem Allenom in Mijo Farrow v srečnem snidenju:

toda to snidenje je potisnjeno nekam v daljavo (v daljni plan), kot pozabi izročeni konec zgodbe, posvečene spominu neke zgube.

Ta zapis, ki pač ni poskušal biti »celovito« festivalsko poročilo, bi radi spodobno sklenili s predstavnikom »klasike« – z Johnom Hustonom in njegovim Filmom *Pod vulkanom* (Under the Volcano; ur. pr.), ki temelji na istoimenskem romanu Malcolm Lowryja. Ta roman je bil dolgo pravi izziv za scenariste (obstaja kakšnih 30 scenarističnih verzij), Huston pa se je odločil za scenarij Guya Galloja, ki se je v gostem in zapletenem romaneskem tkivu omejil na zadnja poglavja in dogajanje osredinil okoli treh oseb: bivšega angleškega konzula v Mehiki Geoffreyja Firmina, njegove žene Yvonne in njegovega polbrata Hugh-a. Film se prične s karnevalskim prizorom mehiškega praznovanja dneva mrtvih, z nočnim plesom smrtnih mask, sredi katerih se opoteka in skuša obdržati gentlemansko držo pijani konzul Firmin, ki hodi od gostilne do gostilne in išče zgubljen pisma svoje žene Yvonne. Toda Firmin ne pije le zaradi zgubljenega ljubezni (Yvonne je zapustila), marveč na neki način tudi zaradi zgodovine, ki drvi v pogubo (kar naprej preleva zgodbo o tem, kako je prejel medaljo, ker je v prvi svetovni vojni pobil nekaj vojakov): gre za čas tik pred drugo svetovno vojno, za obdobje diplomatskih umazanij in »vesoljnega« prodora nacistične ideologije vse tja do Mehike in njenih »banditos«.

Hustonov film je predvsem film o pijanosti, vendar pijanosti kot neke vrste notranjem ekzilu: za Firmina (v izvrstni interpretaciji Alberta Finneya) pijanost ne pomeni beg, marveč prejšnjemu, da bi od zunaj sestavil svojo osebo; pijanost ima tu neko refleksivno potezo, kolikor se ji Firmin enostavno ne prepušča, pač pa se v njej opazuje. Ta pijanost pravzaprav spominja na melanholijo, ki – po Freudu – nastane zaradi realne ali afektivne zgube ljubljene objekta, ena njenih poglavitnih značilnosti pa je okrutno samoponiževanje jaza v povezavi z brezobzirno samokritiko in grenkim samoočitanjem. Obenem pa Freud ugotavlja, da ti očitki veljajo pravzaprav objektu in pomenijo maščevanje jaza nad njim. Glede Firminovega zgubljenega objekta bi lahko dejali, da je dvojen: ljubezenski in diplomatski, Firmin je bivši mož, ki ni prenesel ženine prevare, in bivši konzul (razlogi njegove odstavitve so nejasni, vendar so bržkone povezani – deloma seveda s pijančevanjem – predvsem pa z ideološko in politično situacijo v Mehiki: Firmin se je nemara preveč vmešaval, kar se pokaže v prizoru, ko – že kot bivši konzul – ozmerja mehiške naciste).

Firminova pijanost je »notranji umik«, umik, s katerim pa ne poskuša ubežati zgubi, marveč jo prav nasprotno prevzeti nase in sprejeti. Zgubljen pisma so lep dokaz, kajti v njih mu je Yvonne najavila svojo vrnitev: toda njena vrnitev ni toliko nepričakovana kot je potrebno za to, da bi pokazala, kako je »ljubezenska sprava« nemogoča in kako je prav zguba objekta tista, ki daje »pijansko lucidnost«. Tako je ves film pravzaprav čakanje na padec telesa, ki si poišče bordel, da bi se okužil s spolno boleznijo, in se na istem mestu zrušilo pod nacističnimi streli: bordel, ki torej reprezentira obolenost telesa in zgodovine.



televizija

# V iskanju estetike radia in televizije

Radoslav Lazić

*Vprašanje uporabe umetnosti na radiu in vprašanje uporabe radia v umetnosti – dve zelo različni vprašanji, ki ju je treba v določenem trenutku časa podrediti dejansko mnogo pomembnejšemu vprašanju uporabe umetnosti nasploh.*

**(Bertolt Brecht, Radio in umetnost, 1930)**

*Film-mag televizije, hiter kot blesk očesa ali kot miselna iskra, sposobna poslati neposredno in enostavno milijonom poslušalcev in gledalcev svojo umetniško interpretacijo dogodka v neponovljivem trenutku njegovega udejanjanja, v trenutku prvega in neskončnega vznemirljivega srečanja z njim.*

**(Sergej Eisenstein, Izbrana dela, 2. del, 1964)**

l Videti je, da tehnična in tehnološka revolucija radijskega in televizijskega medija še zmeraj ni v zadostni meri spodbudila razvoja sistematične znanosti o radiu in televiziji, a priznati je treba, da smo priče rojevanja teoretske misli o »umetnosti milijonov«. Zdi se, kot da bi poudarjena komunikacijska funkcija obeh medijev zasenčila njuno umetniško vlogo. Ali niso morda vzgojne in informacijske značilnosti zasenčile umetniških možnosti teh dveh medijev, fantastičnih iznajdb moderne civilizacije? Vsekakor bi bili »kratkovidni« in »naglušni«, ko bi zanemarili estetske značilnosti obeh medijev. Mar nam niso radijska sredstva »spreminjanja zvoka v misel in občutja« in televizijska »slika, ki govori v svojem jeziku« odprli novih prostorov estetike radia in televizije? Priče smo večkrat izpodbijanim, a tudi narcisoidnim mnenjem o tem, ali je radio umetnost in kdaj bo televizija končno postala umetniški medij. Italijanski estetik Gillo Dorfles navaja v delu *Radio, televizija in nevarnosti mehanizacije umetnosti* (1956) svoje dvome s temile stavki:

»Toda če pustimo zdaj ob strani večji ali manjši izbor programov, ki bi se lahko sčasoma tudi izboljšali, bi rad poskusil poglobiti vprašanje, kateri element je iz estetskega in etičnega vidika tukaj zares »poguben«. Prepričan sem, da tvorita resnično nevarnost dva različna dejavnika: 1. nehotnost estetskega užitka, 2. lažnost umetniške reprodukcije teh mehanizmov.« (Aspekti radia, Izbor in predgovor dr. Mira Djordjević, Svjetlost, Sarajevo 1978.)

V nasprotju z Dorflesom imenuje estetik prejšnje generacije Etienne Souriau radio »projekcija za slepe« in izpostavlja »ritem mentalnih slik«. *Gabriel Germinet* poudarja spontanost medija in razglaša radio za »impresije, ki so podobne sanjam«.

Osrednja estetska vprašanja, *kaj, kako, kdaj in koliko* nas po vsem sodeči ne puščajo ravnodušnih niti ob radijski in televizijski umetnosti. A zastavlja se tudi drugačno vprašanje: *Kaj je predmet in naloga, funkcija in cilj estetike radia in televizije?* Ali je mogoče razviti posebno estetiko zunaj estetike dramskih umetnosti? Če sta radio in televizija »najkrajša razdalja med gledalcem in dogodkom«, se zastavlja še tretje vprašanje – ugotavljanja narave tega kontakta. Ne da bi dokončali vprašanja, smo že pred novimi ugankami radijskega in televizijskega umetniškega dela. Ali nam bo pomagala interdisciplinarna metoda, ko gre za postavke te specifične, bolje povedano, posebne estetike »audiovizualne književnosti« ali »vizualnega romana«, kot pravi znani poljski režiser Jerzy Kawalerowicz? V že napisanih teoretskih tekstih se poudarja misel o »resnici kot najvišjem kriteriju televizije«. Seveda je enako mogoče reči tudi za radijski medij. Gre tudi za dva samostojna medija? Blíže nam je teza o neverjetni povezanosti teh dveh medijev – tako z vidika orga-

nizacijsko-proizvodnega procesa ustvarjanja kot tudi v duhovno-estetskem pomenu. Sicer pa sta radio in televizija povsod po svetu enoten in v celoto povezan medij. Od tod je mogoče izpeljati ideje o *eni, estetiki radia in televizije*.

Zapleteni estetski procesi pripravljavanja, realizacije, prenašanja, delovanja in udejanjanja estetskega učinka bi – tako se zdi – lahko bili predmet tako zastavljene *estetike radijske in televizijske umetnosti*.

Raziskovanje estetskih procesov v dramaturgiji, režiji, igri, avditoriju je gotovo ena od pglavitnih metod, na katerih bi bilo treba sistematično utemeljiti estetsko znanost o umetnosti radia in televizije. Če že imamo znanost o Shakespearu – shakespearologijo ali znanost o človeškem srcu – kardiologijo, mar ni tedaj že čas, da »umetnosti milijonov« posvetimo celovito, sistematično znanstveno-disciplino – »radiologijo« in »televiziologijo«.

Pravilna se zdi misel Jena Vilarja, da je »lahko televizija sredstvo civiliziranja in vir prave znanosti... Če je gledališče, kot pravijo, ogledalo družbe, potem je televizija predstavljanje vlade, njene doktrine ali doktrin, krajše povedano – njenega poštenja«. V sklepu svojega razmišljanja pravi Vilar, da je »televizija umetnost dneva ali aktualna umetnost«. Zdi se, kot da pisanje sodobne zgodovine z elektronskimi kamerami in še pred tem z radijskimi mikrofoni samo na sebi, imanentno prinaša, rekel bi, fantastično elektronsko estetiko. Moč teh medijev prenašanja se seveda ne izčrpa na elektronskem, idejnem ali ideološkem temelju, ampak je v vsem tem estetsko bistvo ustvarjanja, prenašanja in sprejemanja. Mar ni poslušanje radia ali gledanje televizije že samo na sebi nekakšen estetski fenomen? Skratka, radijskega in televizijskega medija ni mogoče zanemariti niti kot pomembnih dejavnikov estetske recepcije. Ti dve najmlajši umetnosti, ki sta pogostokrat v položaju prenašalca drugih umetnosti, terjata svojo posebno pot raziskovanja in ustvarjanja, zato je treba v tem iskati duh njune umetnosti, pa tudi predmet njune estetike.

Pomembni filozof moderne umetnosti Theodor W. Adorno poudarja v svojem *Prologu k televiziji*:

»Družbenih, tehničnih, umetniških vidikov televizije ne moremo obravnavati izolirano. V veliki meri so med seboj odvisni: umetniški značaj na primer od ovirajočega oziranja na množice občinstva, za katere si samo nemočna nedolžnost domišlja, da se ji ni treba zmeniti zanje; družbeni učinek od tehnične strukture, tudi od novosti izuma kot takšnega, ki je bil v Ameriki v začetni fazi gotovo odločilen; toda tudi od odkritih ali skritih sporočil, ki jih televizijske produkcije posredujejo gledalcu. Sam medij pa sodi v zaobsegajočo shemo kulturne industrije in nadaljuje kot zveza filma in radia njeno tendenco, da se z vseh strani obkroži in ujame zavest občinstva. S televizijo se bližamo cilju, da imamo celoten čutni svet še enkrat v neki odslikavi, ki sega do vseh organov, sanjam brez sanj, hkrati pa se lahko v dvojniki sveta neopazno vtihotapi vse, kar se za realni svet pač zdi koristno.« (TV kao medij, Svjetlost, Sarajevo 1978, str. 24–25. – citirano po: Ekran 1978, 9–10, str. 38, op. prev.)

Težave pri uresničevanju metod estetike radia in televizije se odpirajo z zaprtostjo teh dveh medijev na ravni enosmerne komunikacije, v kateri je poslušalec-gledalec objekt duhovne izmenjave. S fantastičnim razvojem tehnike in tehnologije bo zagotovo prišlo do spremembe vloge ali v najboljšem primeru do izenačenja funkcij. Tako bodo gledalci, kot zagotovo tudi poslušalci, izmenjevali svoje emocije dvosmerno in pomembno vplivali na prenos misli, na estetiko in etiko radia in televizije.



Eksperimentalni radio in televizija bosta odpirala in oblikovala nove prostore estetike obeh medijskih umetnosti moderne dobe. Vse večja prisotnost teh dveh medijev v našem življenju bo spremenila družbene odnose, prav gotovo pa bo tudi družba vplivala na osmo umetnost. Skratka, priče smo multimedialne umetnosti, njeni udeleženci in ustvarjalci. Moč novih medijev, radia in televizije, je moč novih družbenih asociacij.

Umberto Eco, znani italijanski estetik in teoretik moderne umetnosti, zagovarja tezo: »Ze od samega začetka je televizijska izkušnja vsiljevala vrsto teoretičnih razmišljanj, tako da je začel marsikateri, kot se pogosto v takih primerih dogodi, nepremišljeno govoriti o estetiki televizije.« (podčrtal R. L.) (Umberto Eco, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1965, str. 166. – citirano po: Ekran 1978, 5–6, str. 34, op. rev.)

Preostane nam, da se zdaj in tukaj zavzemamo za estetiko radia in televizije kot znanosti in močne spodbude pri razvoju teh dveh medijev, bogatitve teorije in prakse radiotelevizijske umetnosti, njene duha, smisla in pomena v premagovanju družbene alienacije in v osvobajanju človeka z ustvarjalnostjo na področju lepega in resničnega.

II  
Ko govori o fenomenu televizije, pri čemer se hkrati distancira od pretenzij, da bi razvil izvirno teorijo o televiziji, čeprav opozarja na pomen teorije televizijske ustvarjalnosti, estetik dramskih umetnosti Vladimir Petrić poudarja: »Glede na to, da je ta najmodernejša komunikativna tehnika še na začetku razvoja in še na veliko izkorišča principe drugih tehnik, je zelo težko, skoraj nemogoče oblikovati dokončne sklepe in celostne teorije o njenih estetskih principih ali o socioloških vidikih njenega delovanja.« (Vladimir Petrić, *Osmasila*, RTV Beograd, 1971, str. 1.) Petrić je s takšnim stališčem opredelil predmet in primarno nalogo neke možne estetike in sociologije televizije. Podobno bi lahko veljalo tudi za umetnost radia kot medija moderne dobe. Čeprav poudarja težave v zvezi s »celostno teorijo o njenih (televizijskih) estetskih principih ali o socioloških vidikih njenega delovanja«, nas Petrić opozarja na dialektično enotnost teorije in prakse, hkrati pa tudi na nujnost izpeljave neke estetike televizije.

V našem *Uvodu v estetiko radia in televizije* se zavzemamo za enotno estetiko radia in televizije, pri čemer opozarjamo na podobnosti radijskega in televizijskega medija tako v tehnološki kot v organizacijski ustvarjalnosti, predvsem pa na estetsko-idejne sorodnosti teh dveh umetnosti (medijev). Preostane nam, da podčrtamo tudi nekatere temeljne in pomembne razlike.

TELEVIZIJA – homo videns – je predvsem vizualni medij, RADIO, ki ga lahko označimo kot *homo audiens*, pa pomeni v temelju izrazit avditivni medij. Te temeljne razlike so bile zapažene in poudarjene že v začetni evoluciji teh dveh dramskih medijev. Slika in zvok – tu je predmet neke zares celostne estetike novih dramskih umetnosti našega časa.

Temeljno estetsko razliko med radiem in televizijo je mogoče najti tudi v različnih izraznih sredstvih, v njihovi uporabi in namenu. Izrazne možnosti, omejitve in oblike komunikacije spodbujajo tudi estetski preudarek o neki vznemirljivi kombinatoriki teh medijskih umetnosti.

Radio kot umetnost najdeva in izraža v svojih akustično-avditivnih omejitvah bistvo svojega medija: poslušanje kot forma komunikacije in estetska recepcija. Svoj izraz gradi na zvoku, zvočnosti in ozvočevanju, na šumu ali zvočni kulisi (kako vse ne poimenujemo tega posebnega radijskega izraza in njegove umetniške izraznosti) – ta režija zvoka je hkrati avditivni izraz in nosilec estetskega sporočila ter prenašalec informacijskega pomena. *Ko posluša, si poslušalec ustvarja zvočno sliko sveta in jo dograjuje z lastno imaginacijo*. Sprejema estetsko realnost, ki mu je namenjena, in jo v tem procesu sprejemanja simultano preoblikuje v sisteme pomenov, izpeljane v zvočnih slikah. Zato je medij (umetnost) radia umetnost (medij) posebne domišljije! Radio je umetnost zvoka brez primere! Radijska zvočnost v svojem zapletenem montažnem postopku najde samo v človeškem ušesu, v tem (poleg človeškega očesa) najsubtilnejšem aparatu, kakršnega je narava kdajkoli ustvarila – svojega presenetljivega rezonatorja. Sprega te zvočne simfonije se v popolnosti udejanja na ravni radijskega zvoka kot posebne narave tega medija (umetnosti) in človeškega sluha (umetnosti narave).

Televizija kot medij (umetnosti) nas sooča z realnostjo elektronske slike, sestavljene iz milijona elektronskih pik, in je objektivni prenašalec slike sveta. Prenašanje slike sveta na daljavo predpostavljata hkrati tudi prenašanje »slike zvoka«.

Naše oko vstopa ob pomoči elektronske slike, zapletenega sistema televizije, v svet dogodkov, dejavnosti in dogajanj. Zahvaljujoč

temu fantastičnemu prenosu smo priče, udeleženci ali pa opazovalci. Ta fenomenalni vtis televizijskega opazovanja in ogledovanja sveta odpira novo poglavje televizijske estetike. Reči je treba, da je gledalec v tej začarani igri povratne zveze hendikepiran zaradi enosmernosti komunikacije. Njegov položaj je pasiven; je objektivni opazovalec sveta, toda najpogosteje brez možnosti, da bi se vključil v kulturno, duhovno in družbeno akcijo. Zdi se, da je televizijski medij ob vsem obilju svoje dinamične informativnosti, poduhovljene edukativnosti in žive, čeravno pogostokrat profane zabave, nepremišljeno alieniral svojega vdanega gledalca. *Podobno kot umetnost prevajanja pomeni tudi televizija kot medij (umetnost) svojevrstno televizijsko umetnost posredovanja realnosti. Televizija je kot medij razširila svet naše percepcije, toda zmanjšala koeficient naših dejanskih človeških interakcij*.

Informacijski, izobraževalni in zabavni učinek uporabe radijskega in televizijskega medija bi bilo treba še bolj utemeljiti na podlagi raziskovanja estetskih možnosti teh dveh umetnosti 20. stoletja. Dr. Milan Ranković govori v 11. poglavju (z naslovom *Televizijska med reprodukcijo in kreacijo*) svoje študije *Komparativna estetika* s skopsko o televizijskem mediju kot umetnosti: »Izrazna specifičnost vsake umetniške vrste temelji zvečine na specifičnosti določenega izrazno-tehničnega sredstva. Zato se zdi naravno, da lahko iznajdba vsakega izrazno-tehničnega sredstva pripelje do rojstva neke nove umetnosti. Toda sam pojav novega izrazno-tehničnega sredstva ne zagotavlja avtomatično tudi pojava nove umetnosti... V skladu s prvim – televizija bo ponovila usodo radia: ostala bo le specifično izrazno-tehnično sredstvo, ki ne bo moglo izoblikovati podlage za neko novo umetnost; usojeno ji je, da prenaša dogodke, ki jih deloma transformira v nove vsebine...« (Dr. Milan Ranković, *Komparativna estetika*, Umetniška akademija, Beograd 1973, str. 187). Kljub svojemu skeptičnemu stališču navaja avtor te študije na naslednji strani tudi nasprotna mišljenja, na primer stališča Umbertoa Eca, ki priznava televiziji »določeno estetsko potencialnost«. Ali pa stališče, ki ga zagovarjata Ivo Ruggeri in Mario Fanelli v njuni knjigi o televiziji, pri čemer sta dala enemu poglavju naslov »Nastaja nova umetnost, v okviru katere dela domišljije in spektakla nimajo razloga za obstoj in ne živijo brez neposrednih korenin in življenju, brez aktualnosti in neposrednosti, ki sta blizu kroniki.« (Ivo Ruggeri – Mario Fanelli, *TV kamera u etar*, Epoha, Zagreb 1962, str. 119–120.)

Še nekoliko naprej navaja dr. Milan Ranković tudi stališča sovjetskega teoretika Donatova, ki sodi, »da je televizija že danes samostojna umetnost, ki ima zakone svojega raziskovanja in svojo publiko. Iz sredstva za popularizacijo drugih umetnosti se razvija v samostojno umetnost.« (A. Donatov, *Televidenie stanovitsja iskustvom*, Iskustvo kino, št. 1, str. 116–125.) Na koncu dr. Ranković navaja še tretji argument, s katerim se očitno ne strinja, to pa je stališče Thomasa Munroja, ki na svoji listi umetnosti upošteva tudi radio in televizijo. (Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations*, The Liberal Arts press, New York 1949, str. 451.)

Napredek sodobne estetske misli o estetiki radia in televizije je primerljiv z zapletenim rojevanjem osme umetnosti. Ta razvoj še zmeraj pomeni iskanje neke možne estetike radijskega in televizijskega medija, ki ju tako boječe imenujemo umetnosti 20. stoletja, pri tem pa hrepenimo po dialektičnem čudežu in pričakujemo od teh dveh medijev umetniško revolucijo. Neslutene umetniške možnosti teh dveh dramskih medijev se izpopolnjujejo pred očmi sodobnikov.

Ker sta obremenjena z utilitarizmom vsakdana, s pragmatizmom vsakdanjega življenja in dejanskosti, z informatiko, izobraževanjem, radijski in televizijski medij tako rekoč še zmeraj nista dovolj uspešna v uresničevanju lastne estetike – umetnosti radia in televizije. Prevelik je davek, ki ga plačujeta industrijski proizvodnji zabave, izobraževanja in obveščanja.

S tem, ko pogosto zaostajata za fantastičnimi rezultati tehnično-tehnološkega napredka, radijski in televizijski medij očitno ne moreta ujeti koraka s to revolucijo. Z vidika neke možne estetike radia in televizije polje teh potencialnih umetnosti še zmeraj ni v zadostni meri raziskano. Nemara pa ima prav ameriški estetik Max Bense, ko opozarja na *skrčeni temelj moderne estetike*: »Obstaja torej ne le moderna umetnost, ampak tudi moderna estetika, in izraz 'moderno' pomeni, da je beseda o strokovno-znanstveni, ne le o filozofsko-fundirani estetiki, da ta estetika označuje metodološko dostopno, odprto področje raziskovanja, na katerem imajo racionalni in empirični postopki *raziskovanja* prednost pred spekulativnimi in metafizičnimi interpretacijami. Če upoštevamo, da pozna ta moderna estetika razvejanje raziskovanje temeljev, ki se opira na pojme, predstave in rezultate matematike, fizike, *raziskovanja komunikacij in teorije informacij*, lahko upravičeno govorimo o *eksaktni* (podčrtal R. L.) in *tehnološki estetiki*, ki pomeni v razmerju do zgodovine dosedanjih estetik in teorij umetnosti, zvečine razvitih s filozofskega vidika, resnično novum.« (Max Bense, *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka 1978, str. 291.)

Mar nas ne opazarja Max Bense na možnost rojstva neke nove, resnično revolucionarne umetnosti 21. stoletja, ali pa je to napoved rojstva neke sinkretične intermedialne umetnosti, v okviru katere *morata radio in televizija najti lastno umetniško vlogo in nalogo?*

# Kinematografsko in televizijsko

Slobodan Novaković

1. S televizijo se je začelo novo obdobje medčloveškega komuniciranja – obdobje, s katerim se končuje evolucija od »literarnih« (metaforičnih) vsebin do »neliterarnih« vsebin (brez literarnega predteksta in metaforičnega podteksta). Trije osnovni členi te evolucije so:

- a) *obdobje literature*, kjer kot osnovno sredstvo komuniciranja obstaja metaforični govorni jezik, ustni in pisni.
- b) *obdobje filma*, kjer se tvori komunikacija s filmsko sliko, nemo in zvočno, ekspresivno – metaforičnega značaja (od katerih ima vsaka svoje lastne izrazne in strukturalne lastnosti),
- c) *obdobje televizije*, katere specifičnost je avdiovizualna elektronska slika (s katero se avtentični in neponovljivi dogodki trenutno prenašajo na daljavo, v časovni in prostorski kontinuiteti).

Če obdobje literature temelji na jezikovno danih vsebinah metaforičnega značaja, potem obdobje televizije temelji na elektronskih vsebinah nemetaforičnega značaja. Če je predmet literature metaforični mit, je predmet televizije vsakdanost sama. Med tema dve izraznima obdobjema se, zgodovinsko gledano, nahaja obdobje filmske slike (najprej neme, potem zvočne), katere izraznost temelji na določenem literarnem predtekstu (pisanem ali nenapisanem, ki ima vlogo motivacije za nastajanje določenih ekspresivnih prizorov, (zgrajenih iz zvočnih in vizualnih elementov): z njihovo montažo eliptičnega značaja nastane integralno, kompleksno in avtentično filmsko delo. Zgrajeno je na osnovi literarne predloge v popolnoma novem materialu. Na ta način se z neko popolnoma novo tehniko (tehniko filma) na poseben in neponovljiv način (v določenih žanrih tudi z rokopisom določenega avtorja) interpretirajo nekatere tradicionalno metaforične vsebine, podedovane od literature.

Za obdobje filma je torej značilno dvopolina, literarno ekspresivna vsebina. Vendar se kompleksni filmski jezik nikoli ne konstituira na principih knjižnega jezika, mnogim možnim slovničnim in semiološkim vzporednicam navkljub; to je tudi pripeljalo do teze, da film pravzaprav »jezik presega«. Za obdobje televizije pa so značilne raznolike elektronske vsebine, kjer elektronske kamere zvesto »preslikujejo« določena avtentična in neponovljiva dogajanja v studiu in zunaj (spektakli v obliki direktnih prenosov nimajo metaforičnega pomena, temveč se s posredovanjem edinstvenega tehnološkega postopka samo predstavljajo najširšemu auditoriju taki, kot so). Razume se, da vsa tri obdobja (literarno, filmsko in televizijsko, vzporedno trajajo, njihova izrazna sredstva se prepletajo, kar pomeni, da sta komunikacija in ustvarjalna praksa danes zelo zapleteni. Če upoštevamo osnovne lastnosti različnih medijev (njihov »metaforični«, »ekspresivno metaforični« in »nemetaforični« značaj), lahko razmišljamo tudi o podobnostih in razlikah kinematografskega in televizijskega filma s stališča dramaturgije.

Film, gledano dialektično, je samo prehodna izrazna oblika, ki je nastala med obdobjem »literarnega« in »televizijskega« načina izražanja – med dolgim obdobjem knjižne besede (ki še danes dominira kot osnovna in neizogibna oblika medčloveškega komuniciranja) in razmeroma kratkim, vednar intenzivnim obdobjem elektronske slike (s katero je komunikacija postala neprimerno bolj množična, bolj učinkovita in hitrejša, brez eliptičnosti). Film se je torej pojavil v medprostoru med tradicionalnim, knjižnim, eliptičnim in metaforičnim govorom, ki je nastal iz človekove domišljije (ki podrazumeva nadgradnjo in dovoljuje interpretacijo) in televizijskim direktnim prikazovanjem določenih avtentičnih dogajanj, prevzetih iz vsakdanjega dogajanja: zaradi tega recimo montaža, brez katere si ne moremo predstavljati metaforičnega filmskega jezika, nima usodne vloge, kadar govorimo o jeziku televizije. V primeru filma je montaža kreativni metaforični postopek, (v katerem eliptičnost su-

gerira določene dramaturške ideje in sporočila), na televiziji pa je miksanje samo tehnično – reproduktivni postopek, (ki ima predvsem nalogo, da z veliko refleksa in dojemljivosti ohrani prostorsko in časovno kontinuiteto v času trajanja in prenašanja določenega spektakla).

Dramaturgija se – v obeh primerih – ko govorimo o kinematografskem in o televizijskem filmu, naslanja na te tehnološke in kreativne postopke, ki ustrezajo naravi samih medijev.

2. Kakšne so dosedanje izkušnje iz domače filmske in televizijske prakse?

»Film se sooča s televizijo v različnih domenah. Najbolj očitna in najbolj znana je domena komercialnega...« pravi Etienne Fusellier. »Zdi se, da sta televizija in film sčasoma sklenila neko vrsto premirja. Če še naprej stojita eden nasproti drugemu, je to zato, da bi sama, vsak za sebe, določila prostor, ki jima ustreza, ali pa prostora, ki so jima skupni – kot na primer televizijski film v nasprotju s kinematografskim – da bi potem definirala različna sredstva, ki so jima na voljo, da bi te prostore raziskala.«

Mi smo sedaj ravno v položaju, ko se jugoslovanska kinematografija in jugoslovanska televizija začenjata soočati v domeni komercialnega (pri tem pa realizirata mnoge skupne projekte). Istočasno se zelo malo premišluje o različnih izraznih sredstvih, ki so na voljo tema medijema, zato se tudi premalo raziskujejo prostori, ki jima ustrezajo. V takem položaju so »odnosi filma in televizije sporni in v bistvu še nepojasnjeno vprašanje« – kot pravi Etienne Fusellier, in sedaj »si lahko vsaj prizadevamo označiti probleme, rešitve pa so čisto negotove«. Bistveno je, da se v bodoče manj ukvarjamo z materialnimi spori filma in televizije, in da – v iskanju skupnih produkcijskih prostorov – bolj dosledno negujemo vse tiste medijske *izrazne* posebnosti, ki so lastne televiziji in filmu, vsakemu posebej, celo kadar zelo pristno sodelujeta. To je nujno zlasti danes, v okoliščinah, ko ne samo da je film očitno obstal ob televiziji, ampak se tudi sama televizija (v vse bolj zapletenih pogojih produkcije, ko »postaja komunikacija iz dneva v dan dražja«) začenja krčevito boriti za svoj obstoj.

Čeprav je proizvodna stihija enako značilna za filmsko in za televizijsko domačo produkcijo, smo priče zelo komplementarnega produkcijskega procesa, ki traja od pojava televizije v našem okolju – proizvodni tokovi televizije in kinematografije pa se pri tem vse bolj prepletajo in postajajo vse bolj zapleteni (od komercialne do izrazne ravni).

V dvajsetletnem obdobju, od 1961. do 1981. leta, lahko govorimo o treh osnovnih poglavjih v tem sodelovanju:

## Prva faza (1961–1970)

se odlikuje po izrazito komercialnih poskusih kinematografije, da filmsko ponovno izrazi določene proslule televizijske serijske projekte: v tem obdobju so bili posneti kinematografski filmi: *Ni majhnih bogov in Sreča v torbi* (1961) ali *Burduš* (1970), v katerih so uporabljali nekatere like in situacije iz odmevnih domačih TV serij *Servisna postaja*, *Ogledalo državljana Pokornega* in *Muzikanti* (taka praksa, kar je samo po sebi umevno, ni dala posebno dobrih rezultatov, ne toliko v komercialnem kot v estetskem smislu, zato se je kmalu prenehalo z njo. Omenjeni televizijski filmi, podrejeni ustreznim televizijskim modelom, očitno niso mogli ustvariti take komunikacije kot so jo, po naravi stvari, ustvarjale serije).

### Druga faza (1973–1981)

se ravno tako odlikuje po komercialnem pretakanju televizijskih serij v kinematografske filme s strnjevanjem teh serij (govorimo o filmih *Paja in Jare*, *Svetozar Marković*, *Dogodivščine Borivoja Surdilo-ovića*, *Šesta brzina*, *Znajdi se, tovariš*, ki so nastale s prikrajanjem televizijskih serij *Tovornjakarja*, *Svetozar Marković*, *Vročji veter*, *Povesti iz mojstrske delavnice*, *Maček v šlemu*), ali pa s prelivanjem kinematografskih filmov v televizijske serije, s tem da so uporabili daljšo verzijo posnetega materiala (take serije so dosedaj naredili iz filmov: *Bitka na Neretvi*, *Valter brani Sarajevo*, *Sutjeska*, *Partizani*, *Užička republika*, *Kmečki upor*, *Deviški most*, *Najdaljša pot*, *Hip*, *Okupacija v šestindvajsetih slikah*, *Zadnja dirka*, *Partizanska eskadrilja*, *Razžarjenje*, *Ponosna delta*, *Srečna družina*, *Erogena cona*... to so vse kinematografski filmi, včasih z vojno tematiko, spektakularni po obliki, ki so po njuji po prekrojitvi postali filmske serije). To se bo nedvomno še naprej dogajalo (včasih zaradi finančnih potreb kinematografije, včasih zaradi programskih potreb televizije), čeprav je očitno, z redkimi izjemami, da taki filmi najprej odkrijejo slabosti televizijskih serij, iz katerih so nastali, ravno tako pa tudi nastale televizijske serije razkrijejo slabosti filma, iz katerega so nastale (v primeru, ko je uporabljen mehanični in ne dramaturško domišljen postopek). Rezultati so v obeh smereh včasoma sprejemljivi v primerih, ko obstaja bolj kultivirana in bolj razvita vizualna naracija kot bistvena lastnost dramaturškega postopka (kot v primeru *Kmečkega upora* ali *Užičke republike*). Kakorkoli že, v takih projektih vsaj zaenkrat televizija in kinematografija vidita skupni komercialni in programski interes, čeprav je to pot nedvomnega ustvarjalnega kompromisa.

### Tretja in najpomembnejša faza (1971–1981),

ki je vse bolj intenzivna v zadnjem desetletju, se deli na tri vzporedne tokove: po eni strani, vzporedno s televizijskimi serijami nastajajo tudi kinematografski filmi, običajno kot pilot filmi ali razširjene epizode teh serij, ki zadržijo značaj, stil in ritem televizijske serije in negujejo nekakšen dramaturško linearen, vizualno deksriptiven in anekdotičen način pripovedovanja (govorimo o projektih, ki so enako komunikativni v obeh medijih, kot so: *Odpisani*, *Zimovanje v Jakobsfeldu*, *Posestvo v Malem Ritu*, in *Vrtnih odpisanih* – ki na svoj način dokazujejo produkcijsko zrelost televizije in kinematografije). Po drugi strani se vzporedno s kinematografskimi filmi snemajo tudi televizijske serije, ki so dramaturško prilagojene potrebam »malega zaslona« (malo počasnejši ritem), kar ravno tako dokazuje organizacijsko – tehnološki napredek in produkcijsko zrelost, kot tudi priča o prvih domišljenih poskusih spoštovanja dramaturških zahtev in izrazne oblike različnih medijev (tako so nastale televizijske serije *Boško Buha*, *Veter in hrast*, *Ko pomad zamuja*, *Petrijin venec*, *Sanje*, *Zljudjenje in smrt Filipa Filipovića* – nekatere med njimi so najuspešnejše v svoji zvrsti – sedaj pa se, na isti način vzporedno snemata film in televizijska serija *13. julij*, celo z dvema proizvodnima ekipama!) Po tretji strani se realizirajo (predvsem s skupnim vlaganjem sredstev, s prestavljanjem zaslona na zaslon, iz širokega na ozki trak) televizijsko-kinematografski filmi, ki so jih zamislili in jih realizirali kot izrazito avtorske projekte, v katerih avtorji ostajajo dosledni lastnemu vizualno ekspresivnemu izrazu in senzibiliteti in ne raziskujejo odnosov kinematografskega in televizijskega filma (govorimo o zelo zanimivi in precej pisani skupini filmov, ki imajo dramaturški postopek vedno podrejen individualnemu avtorskemu konceptu, kar potrjujejo številne stvaritve iz te skupine projektov: *Zbogom ostani*, *bunker na reki*, *Dež*, *Meja*, *Strel*, *Paviljon številka šest*, *Zemeljski dnevi tečejo*, *Osvajanje svobode*, *Osebnne zadeve*, *Splav meduze*, *Osem kilogramov sreče*, *Ritem zločina*, *Krizno obdobje*, *Ali se spominjaš Dolly Bell* – med katerimi so ravno najbolj uspešni posneti v zadnjih dveh letih, 1980–1981, kar na svoj način ravno tako priča o vse bolj zapletenih skupnih proizvodnih tokovih jugoslovanske kinematografije in jugoslovanske televizije). Mora omeniti še to, da v to skupino prištevamo še dva razmeroma neuspešna koprodukcijska projekta: *Kotorski momarji* in *Gospodična*.

Če za trenutek zanemarimo teoretične predpostavke o filmskem in televizijskem načinu govora (oziroma o »metaforični« in »nemetaforični« naravi medija) in če se ozremo na obstoječo prakso (oziroma na tiste izkušnje, ki nam jih ponujajo do sedaj posnete kinematografsko televizijske stvaritve) je očitno, da so vredni pozornosti predvsem projekti iz zadnje skupine, ker nas spodbujajo k premišljevanju o dobrih in slabih platih takega sodelovanja ter o medijskih posebnostih. Prva misel, ki se nam vsiljuje, bi bila, da jugoslovanski kinematografsko-televizijski film, posnet z združenimi in praviloma nevelikimi sredstvi, nima ne industrijsko serijskega pečata tipične televizijske produkcije ne izrazito komercialnega kinematografskega značaja, temveč je vrsta novega, subjektivistično koncipiranega avtorskega dela z izrazito umetniškimi ambicijami, ki razkrivajo senzibiliteto in preokupacijo nove ustvarjalne generacije, ki so jo enako temeljno vzgojile filmske in televizijske izkušnje. Ravno zato je med omenjenimi filmi največ debitantskih, ki so bili posneti v zadnjih nekaj letih. (*Ali se spominjaš Dolly Bell*, Emirja Kusturice, *Ritem zločina*, Zorana Tadića, *Krizno obdobje*, Franca Slaka, *Splav meduze*, Karpa Godine, *Osebnne zadeve*, Aleksandra Mandića, *Osvajanje svobode*, Lucciana Pantillie, *Zemeljski*

*dnevi tečejo*, Gorana Paskaljevića) – to so istočasno stvaritve, v katerih se eksperimentira na področju dramaturgije in na področju ekspresije. (Ob tem iščejo take oblike ekspresivne naracije, ki pomirjajo linearno metaforično z vizualno – stvarnostno komponento, naravo filma z naravo televizije).

Grajenje nekaterih avtentičnih avtorskih struktur in konceptov (včasih sentimentalno emotivno obarvanih, včasih intelektualistično zastavljenih, včasih izrazito dokumentaristično podanih), ki so najpogosteje zrasli na globalno metaforičnih izkušnjah italijanskega neorealizma, z uporabo dolgega televizijskega kadra, z mnogimi dialogi (kot v filmu *Ritem zločina*, Zorana Tadića) ali z vsestranskim angažmajem igralcev – naturščikov (kar ravno tako spada v neo-realistično nasledstvo, ki ga enako uporabljajo Kusturica, Slak in Mandić) – vse to so elementi, ki se na njih naslanjajo dramaturški in režiserski postopki v teh stvaritvah (in kakorkoli so avtorski koncepti različni in miselno – emotivni svetovi izdiferencirani, so določeni stalni dramaturški elementi, prilagojeni izkušnjam filma in izkušnjam televizije, ki je iz njega izšla, dosledno vtikani v strukturo teh del). Te specifičnosti se veliko manj čutijo v kinematografsko-televizijskih filmih veteranov – Kreše Golika na primer (*Meja*, *Strel*) ali Puriše Djordjevića (*Zbogom ostani*, *Bunker na reki*, *Dež*, *Osem kilogramov sreče*), ki se, ko delajo svoje kinematografsko – televizijske filme, absolutno naslanjajo na režijske postopke, kot so jih definirali v dolgoletnem delu v kinematografiji. Golik neguje kultivirani realistično narativni koncept (enako sprejemljiv na majhnem in na velikem zaslonu), Puriša Djordjević pa uporno nadaljuje s svojimi asociativnimi, literarno-poetičnimi meditacijami (s katerim svoj osebni šarm postavlja pred medijske zakonitosti!).

Iz obstoječe prakse se torej rojeda ne samo en možni oziroma nujni model bodočega proizvodnega sodelovanja televizije in kinematografije, enako koristen za oba medija, ampak tudi nova estetska izkušnja, ki bo osnova, na kateri bodo televizijski in kinematografski filmi v bodoče lahko bolj precizno določali »skupne prostore« in »različna izrazna sredstva«, ki so jim na voljo.

### 3.

Medijske razlike je seveda treba vedno upoštevati, čeprav nikoli niso odločilne, ko govorimo o soočanju in prežemanju »kinematografskega« in »televizijskega« postopka v sami praksi.

Vsako filmsko delo raste iz nekakšnega literarnega predteksta (metaforičnega značaja), tipično televizijsko delo pa nastaja na osnovi stvarne snovi (z montažnim postopkom, ki ni eliptičen). S tem se odnos filmske in televizijske dramaturgije ne dogmatizira. »Televizija mora prikazovati dejstva, ki ne težijo k temu, da bi bila nekaj drugega, kot sol« je kategoričen Hans Gotschock, Gian Franco Calirelli pa meni, da se televiziji zaradi lastne narave ni treba zapirati v meje realizma (»Božanski svet« – pravi – »in neorealistična zgodovina v tem primeru kažeta izrazito plitvost. Ni ne distance ne realističnosti. Vedno poudarjajo vtis kompromisa med filmom in televizijo«) René Clair, ki meni, da je televizija samo novo sredstvo komuniciranja, pa trdi: »Ničesar na televiziji ni, kar filmski ekran ne bi mogel pokazati ali kar radio ne bi mogel predvajati!« Ta tri diametralno nasprotna stališča dokazujejo, kako široko je polje medijskih protislovij in kako so rešitve negotove.

Glede proizvodnih odnosov televizijske in kinematografske produkcije, Hoffstratt z nemške televizije meni, da se bo televizijska umetniška produkcija sčasoma transformirala v kinematografsko produkcijo. TV mediji bodo, po njegovem obdržali elektronski način govora v območju dokumentarno-informacijskih vsebin, in končno bomo dosegli naslednjo medijsko delitev:

- a) direktno prenašanje oddaj za reportaže in informacije
- b) televizijski filmi za celotno dramsko področje (s tem, da bodo filmi bolj prilagojeni zahtevam »malega zaslona«)
- c) tradicionalno gledališče, film in radio bodo obdržali svoj dosedanj položaj.

Glede razvoja medijskih izraznih lastnosti, Etienne Fusellier trdi, da je nujno metodično izraziti kinematografsko in radiofonsko dediščino televizije, ker bi se na osnovi tega izoblikovali dve vrsti spoznanj: o tehničnih možnostih in omejitvah televizije (ob upoštevanju dejstva, da se bodo z razvojem televizijske tehnike spremenile tudi te možnosti, kot so se s spremembo filmske tehnike spreminjale tudi izrazne možnosti filma), vzporedno s tem pa je treba spremljati in bolj precizno spoznavati tudi reakcije gledalcev (kajti vedno je treba upoštevati, kateri sistem umetniških konvencij so gledalci v določenem mediju pripravljene sprejeti). Pravi televizijski realizem kot tudi pravi filmski realizem »ni v sliki, zvoku ali dekorju, ampak predvsem v človeški resnici« oziroma »v poznavanju duše gledalca« – zaključuje Fusellier. (Iz spoznanja te resnice pa vedno na nov način in z uporabo ustreznih medijskih izraznih sredstev morajo izrasti tudi ustrezni dramaturški postopki, kjer se teorija in praksa vedno znova dopolnjujeta in se bogatita in ne dovolita, da bi se umetniško izražanje kanoniziralo.) Filmska in televizijska slika, filmska in televizijska montaža, filmska in televizijska dramaturgija so torej še vedno v procesu tehnološkega in ustvarjalnega preverjanja. Mnogi teoretiki televizije in filma se zaenkrat še najbolj ukvarjajo z vzpostavljanjem odnosov med različnimi tehnološkimi postopki (na področju slike in montaže), ustvarjalcem (dramaturgom

in režiserjem) pa puščajo ogromen neraziskan prostor, ki ga morajo osmisлити in zapolniti z novimi vsebinami.

»Ko komparativno proučujemo filmsko in televizijsko sliko« – opozarja Ranko Munitić – «ne bi smeli prezreti naslednjih fundamentalnih divergenc:

a) Filmska slika se pojavlja v formatu, ki »surovo snov resničnosti« povečuje nad realno; televizijska slika pa nasprotno, predstavlja elemente v zmanjšani, dimenzionirani obliki;

b) Kot rezultat posredne posvojitve resničnih elementov in fenomenov, nam filmska slika ponuja predstave o dogodkih, ki so se enkrat prej zgodili pred kamero, zato v sebi kot zastavnino trajanja nosijo značaj oziroma smisel bolj izrazitega spoznanja aktualnosti oziroma vrednostne širine; kot rezultat neposrednega sprejemanja stvarnih fenomenov nas televizijska slika informira o procesih, ki se (večinoma) istočasno z našim percipiranjem dogajajo pred objektivni kameri, zato se največji del dogodka izčrpa v observacijah, pomenih in vsebinah, ki se direktno nanašajo na življenjski trenutek (ali tako imenovani trenutek v studiju) in njegov smisel.

c) Zato filmsko sliko vedno doživljamo kot fenomen, ki ima večji pomen, kot povzdignjen komunikacijski znak, ki sporoča ali pa nas spodbudi, da odkrijemo vsebino sporočila, ki je globlja od navadne; televizijsko sliko redno sprejemamo na ravni standardne informacije, ki je ne samo poudarjena, ampak tudi nekoliko pridružena v svojem stvarnem, efektivnem pomenu (kar pomeni, da imamo podzavestno nagnjenje, da filmsko sliko *a priori* identificiramo kot dragoceno umetniško fiksacijo – televizijsko pa, enako *a priori*, samo kot dinamičen podatek na straneh »vizualnega časopisa«) ...

Ko dramaturg razmišlja o kinematografskem in o televizijskem filmu, mora upoštevati »heraldično reprezentativnost in monumentalnost filmske slike«, ki se bistveno razlikuje od »intimne, komorne adaptibilnosti televizijske slike«. S stališča gledalca pa »film materializira javno, globalno in poetično«, televizija pa ga sooča s »posvojenjo snovjo stvarnosti« na način, ki je »intimen, konkreten in vsakdanji«. Iz danih kontekstov, se razume, morajo izhajati tudi ustrezni dramaturški postopki: globalnega (metaforičnega) značaja, kadar govorimo o filmu, in konkretnega (nemetforičnega) značaja, kadar govorimo o televiziji – kjer se odkrito spopadata filmska monumentalnost in televizijska intima (kar pa spet ni osnova za določene posplošene in dogmatične zaključke, kar so nekateri teoretiki poskušali, kot je zaključek o neprimernosti prikazovanja westernov na malih zaslonih – zato ker gre za žanr, ki ponavadi traja v totalih!).

»Čeprav gledalec ve, da je tisto, kar gleda na malem zaslonu, avtentično in realno, ga ne prevzame popolni realizem televizijske slike (kajti slika na televiziji je majhna, brez globine in brez moči iluzije). Ko gleda film, je gledalec popolnoma prevzet z realizmom te slike (z njeno preciznostjo, dimenzijami in z močjo iluzije), čeprav dobro ve, da je slika na platnu lažna, da ne ustreza stvarnosti,« spet pravi Fusellier. Tehniški razlogi, dimenzije in značaj TV slike diktirajo tudi določeni dramaturški postopek. Znotraj televizijskega spektakla je poudarek bolj na osebnostih (na tistem, kar te osebe izražajo) kot pa na ambientu, dekorju, na premikanju in virtuoznosti kamere v raziskovanju vizualnega prostora. In vendar Jean-Paul Carrière pravi »Osnovne kvalitete televizijskega dramskega teksta so vizualne kretne, ki jih ta vsebuje!«

Glede na to, da televizijska slika nima sugestivne moči filmske slike, nekateri nemški strokovnjaki menijo »da se mora nepopolni realizem televizije obrniti k zvoku in besedi kot osvobajajočim elementom slike« (kar ima za posledico bistvene razlike v koncipiranju filmskega in televizijskega dialoga: filmski dialog je, kot filmska montaža, eliptičen, skokovit, medtem, ko se televizijski bolj naslanja na dramske in radiofonske izkušnje, je kontinuiran in linearen). Vloga televizijske slike je manj v tem, da pokaže, in bolj v tem, da sugerira, in to počne z obilno pomočjo zvoka (za razliko od, recimo, nemega filma, ki je imel precizno formulirane lastne izrazne konvencije, je popolnoma absurdno in nepredstavljivo obstajanje nekakšne »neme« televizije!).

Najkrajše povedano, z nepopolnostjo slike se krepki pomen zvoka: pri tem televizijska slika slabše prikazuje skupinske scene in totale, pri tem pa triumfira v gro – planu, (ki ravno zaradi svoje jasnosti popolnoma ustreza izraznim možnostim televizije: človeški obraz, ki je istočasno zelo enostaven in zelo zapleten, lahko izraža najbolj subtilne psihološke in emotivne občutke, postaja najpomembnejše orodje televizijskega prizora in televizijske dramaturgije).

Na posebnosti filmske in televizijske zvočne slike se navezujejo posebnosti filmske in televizijske montaže. Filmska montaža je izrazito eliptična, televizijsko miksanje pa vztraja na prostorski in časovni kontinuiteti ter nam prezentira dogodke v trenutku trajanja. »Televizijski gledalec slabo prenaša nenehno spreminjanje proporcov in globine slike. Pretirana uporaba takega postopka povzroča vizualno utrujenost,« meni Morandi. Po Hannuckiewitzu se »montaža kadrov na televiziji ne more delati z enako dolžino kot na filmu«. (Hannuckiewitz trdi, da televizijski kader ne bi smel trajati manj od ene minute. Tradicionalna filmska režija pa, temu nasprotno, uporablja montažo kratkih kadrov: igrani film je poprečno sestavljen iz 400 kadrov, kar pomeni, da en filmski kader traja poprečno 16 sekund – seveda so tudi filmski avtorji kot so Welles, Hitch-

cock, Waylor, Antonioni, ki radi snemajo v dolgih kadrih, s tem da v kadru montirajo, kar je izboljšava snemalne filmske tehnike).

Razlike med televizijskim in filmskim konceptom montaže, ki imajo nedvomno dramaturške posledice, so medijske in tehnične narave. Po eni strani se gledalec v konceptu televizijskega medija zaveda, da se stvari, ki jih gleda, dogajajo ravno v trenutku, ko jih gleda, tako da ga skoki in montažna presenečenja samo zmedejo in dezorientirajo v prostoru (to se predvsem nanaša na direktne televizijske prenose dogodkov, vendar se na svoj način reproducira tudi na televizijske umetniške forme). Po drugi strani, če gledamo nahipno, same dimenzije malega zaslona prisilijo gledalca, da z nepornom identificira vsako novo sliko in da jo povezuje s predhodnimi slikami (zlasti pri interpretaciji sodobnih glasbenih vsebin televizijski realizatorji radi uporabljajo miksanje kratkih kadrov, kar naj bi poudarilo element agresivnosti, ki ga ta glasba vsebuje).

O posebnosti elektronske montaže (miksiranja) strokovnjak beograjske televizije Živojin Lazić pravi:

»Posebnost medija in tehnologije ustvarjanja na televiziji vsiljuje tudi poseben pristop k montažnem postopku oziroma miksanju glede na prostorsko in časovno kontinuiteto dogajanja pred kamerami ... Elektronski montažni postopek se na televiziji dogaja v tekočem trenutku – v tako imenovanem real time, kar pomeni, da videomikser istočasno, ko se stvari dogajajo pred kamerami, z miksanjem, s posredovanjem mešalne mize, tvori celoto iz slik, ki so prišle iz kamer skupaj z drugimi signali, ki jih vsebuje oddaja (napis, fotosi, prosojnice, filmski in magnetoskopski inserti ter prispevki drugih studijev in TV centrov). S spajanjem omenjenih signalov, ki jih montažer vidi kot slike na monitorjih, po koncepciji režiserja nastaja enotno avdiovizualno delo, to je oddaja.«

Z drugimi besedami, montaža pri filmu je naknadni, na televiziji pa istočasni in kontinuirani postopek (taka transpozicija se po mnenju dramaturga Miroslava Otašević ne more imenovati ne umetniška ne mehanična oziroma naturalistična reprodukcija stvarnosti.) O režiserju direktnega prenosa pravi Umberto Uco v svojem *Odprtem delu*, da si v določenem smislu mora izmisliti dogodek v istem trenutku, v katerem se res dogaja (oziroma, »da trenutno zna individualizirati dogodek, ki se je enkrat zgodil in ga osvetliti preden mine«). »Soočanje z življenjem«, kot pravi Otaševićeva, »je bistvo nove estetike, izpeljane iz avtentičnega televizijskega jezika, kjer pa cilj, da se približa tej stvarnosti ni samo namen, da bi se ta objektivni svet zvesto mehanično oponašal, ampak da se s pomočjo čustvene podobnosti s stvarnostjo zapopade njeno bistvo.«

V dokumentarno – informativnih programih televizije je ta »neposrednost objektivnega sveta« po naravi stvari vidno integrirana v strukturo televizijskega programa. Seveda pa, kadar govorimo o umetniških igranih strukturah, celo o televizijskem filmu, televizija še vedno išče svoj lastni izraz. »Televizijska dramaturgija je bližja razčlenjenosti življenja kot zaprti strukturi drame«, pravi Otaševićeva (ta razčlenjenost je vedno močnejša v dokumentu kot v nadgradnji, v informativnih kot v igranih strukturah, iz česar lahko sklepamo, da je televizija znotraj svojega medija »prisiljena s svojimi umetniškimi vsebinami oponašati informativno-dokumentarne vsebine«). V skladu s tem je dejstvo, da kadar televizijski medij uporablja filmsko umetniško formo, ne glede na vse medijske posebnosti – morata televizijska dramaturgija in režija, vsaj v določenem smislu, oponašati filmski govor in ga prilagoditi pogojem elektronske!

Na vsakem izraznem področju, kadar primerjamo filmske in televizijske vsebine (pa če se ubadamo z različnostmi filmske in elektronske slike, filmske montaže in televizijskega miksanja, eliptične ali kontinuirane uporabe zvoka in dialoga ali s celotno dramaturško strukturo dela v katerikoli od obeh tehnik) se vedno soočamo z istim dramaturškim problemom: to je zaletavanje kontinuiranega (televizijskega načina izražanja v izrazito eliptični (filmski) način izražanja. S tem se na različnih dramaturško izraznih ravneh samo variira ideje o »metaforičnem« (filmskem) in »nemetforičnem« (televizijskem) govoru. Nekje na sredi med tema dvema konceptoma pa se srečujeta dramaturgija kinematografskega in dramaturgija televizijskega filma, pri tem pa puščata polno svobodo avtorjem, da se izrazijo na čimbolj avtentičen način!

#### 4.

Televizija je res idealen medij za praktično uresničenje nekdanjega Zavattinijevega neorealističnega ideala, da bi se naredil film o devetdesetih minutah življenja nekega človeka. Zdi se, da iz neorealistične tradicije izhaja smer sodobnih italijanskih kinematografsko-televizijskih filmov (Olmijevo *Drvo za cokle*, Antonionijeva *Skrivnost Oberwolda*, Fellinijeva *Vaja Orkestra* ali film bratov Taviani *Oče gospodar*), ki je vsak zase nekakšen avtorski eksperiment (Fellini v zaprtem prostoru snema vajo orkestra in s filmskimi sredstvi oponaša televizijski prenos, Antonioni precej mehanično eksperimentira z izraznimi sredstvi filmske in televizijske tehnologije, Olmi in brata Taviani pa sta precej blizu starih neorealističnim modelom.) Tako iz revolucionarne estetike neorealizma (formulirane v najboljših delih Viscontija, Rossellinija, Fellinija, De Sice in seveda Zavattinija) izhaja nekakšen sodobni filmski koncept (o globalni metaforičnosti filmske stvaritve), s katerim se takoj po vojni začel

Gilles Deleuze v svoji knjigi *L'image-mouvement* (Ed. Minuit, 1983, Paris), ki velike-mu planu nameni obširno poglavje, namesto emocije uporablja afekt, ki ga veliki plan oziroma obraz izraža v čistem stanju, takorekoč kot entiteto. Za Deleuza namreč ni velikega plana obraza, ker je obraz sam že veliki plan in veliki plan obraz, »oba pa sta afekt, podoba-afekcija«. Toda afekt nastopa kot izraz, čeprav se lahko obraz tudi zbrise v afektu, ki je v tem skrajnem primeru Strah. Obraz tako postane brezizrazen, vendar je to na bistveno drugačen način kot v znamenitem eksperimentu Leva Kulešova z igralcem Možuhinom: tu obraz ni postal brezizrazen, marveč je Kulešov velike plane istega brezizraznega Možuhinovega obraza montiral enkrat s planom mrliča, drugič s planom razgaljene žene, tretjič s planom obložene mize itn. Kulešovu je šlo predvsem za preizkus montažnih učinkov in za novi način vodenja igralcev, ki naj bi prenehali z zavijanjem oči in pačenjem obraza, rezultat pa je pokazal, da se ta metoda obnese tudi za vodenje gledalca: tisti, ki so prisostvovali temu eksperimentu, so namreč zatrjevali, da so videli na Možuhinovem obrazu izraze strahu, poželenja in lakote. In čeprav igralčev pogled ni bil usmerjen, se je pokazalo, da gledalec išče na zaslonu prav pogled, in sicer pogled, ki bi izdal neko namero ali željo oseb; a vtem ko išče poglede drugih, gledalec pozabi, da vidi pravzaprav samo ekran.

Za gledalca, strmečega v zaslon, bi potemtakem lahko dejali, da je nemara res ujetnik, vendar ne toliko ujetnik platonske votline, kakor ujetnik invalidskega vozička (oziroma stolčka), kjer se – priklemjen na svoj sedež – prepusti pogledu, da ga vodi skozi labirint fikcije. To pozicijo gledalca smo seveda skovali po vzoru invalida v Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu* (Rear Window), ki ponuja plodno podlago za nekoliko bolj izčrpno primerjavo.

V tem filmu invalid sedi ob oknu, od koder ima razgled na dvorišče in tri hišna pročelja z okni, ki funkcionirajo kot majhni zasloni. Invalid nenehno fotografira nasprotno okno in na podlagi fotografij rekonstruira oziroma montira zločin. Invalid je tako na neki način režiser te zločinske fikcije, tako kot je *Dvoriščno okno* film o snemanju in montaži. Toda z invalidovim subjektivnim pogledom, ki postane 'režiserski', se ujema tudi gledalčev pogled, pri čemer je to ujemanje čisti učinek same forme. Invalidov pogled lahko zaobjame tri hišna pročelja, le eno ostane skrito – četrto, ki je prav tisto, na katerem je tudi njegovo okno. S tem pa ostane skrita oziroma izvržena možnost, da bi ta 'četrta' stran ponudila še vrsto drugih, nemara celo boljših razglednih točk, saj vendar invalidovo stanovanje na tej strani dvorišča ni edino. Tako pa filmski prostor s privilegiranjem invalidovega zornega kota zariše imaginarno formo stožca, ki ima konic na invalidovem oknu: na tem oknu, v tem okviru ali 'kadru' pa visi tudi gledalec, ki tako preslepljen pozabi, da ta razgledna točka ne more biti edini zorni kot. Tu vidimo, kako zares moramo vzeti Hitchcockovo izjavo, da dela filme za gledalca.

Hkrati pa moramo znova pritrditi daljnosežnosti Münsterbergovih postopkov, ki so to zajetost gledalca v samo filmsko formo teoretsko zasnovali, ko so v posameznih filmskih tehnikah odkrivali 'subjektivne poteze' oziroma ko so te tehnike asimilirali gledalčevemu mentalnemu mehanizmu. Kakor je namreč za Münsterberga veliki plan objektivacija gledalčeve mentalne dejavnosti pozornosti, tako je *flash back* »objektivacija naše spominske funkcije«, *flash forward* pa objektivira »našo imaginacijo, ki zmore anticipirati dejanja«. Razen teh dveh časovnih sprehodov nazaj in naprej pa lahko film proizvede tudi sočasnost različnih dogodkov in je zato »edina umetnost, ki ponuja gledalcu priložnost vsenavzočnosti«. Ti montažni postopki so za Münsterberga predvsem nova potrditev njegove osnovne teze, ki se oglašča v različnih formulacijah: če je bil v poglavju o pozornosti zunanji svet v filmu preoblikovan z dejanji naše pozornosti, pa zdaj »*photoplay* uboga zakone imaginacije prej kot zakone zunanjega sveta«.

Vendar je ta homologija med montažnimi postopki in psihološkimi funkcijami le nekoliko šepava, saj zanesljivo spodrsne vsaj na dveh mestih: če že pristanemo na to, da sočasnost različnih dogodkov ponudi gledalcu priložnost vsenavzočnosti – s tem zadržkom, da ta priložnost izhaja že iz same pozicije gledalca kot 'vseznavajoče instance' – pa se zadeva zaplete pri obeh časovnih sprehodih. *Flash forward*, ki je sicer redek postopek in predstavlja junakovo zamišljanje bodočnosti oziroma predvidevanje razvoja nekega dogodka ali situacije, prav gotovo opozarja na imaginacijsko dejavnost filmskih oseb, vendar nima veliko skupnega z imaginacijo filmskega gledalca. Ali, natančneje, prav nič več kot film v celoti, kolikor predstavlja imaginarni svet. V *flash forward* ni objektivirana naša imaginacija, marveč je v njem 'subjektivirana' imaginacija filmske osebe. V najboljšem primeru ali na bolj poetičen način bi *flash forward* nemara lahko vzeli kot metaforo samega filmskega dela, pač v tem minimalnem pomenu, kolikor gre pri tem prav tako za zamišljanje, predvidevanje in načrtovanje dogodkov in situacij, skatka, za konstruiranje fikcionalnega veselja.

Nekoliko dlje bi se pomudili pri *flash backu*, glede katerega bi dejali, da je prej kot »objektivacija naše spominske funkcije« za gledalca manifestacija pripovedne funkcije. *Flash back* se lahko pojavi na več načinov: npr. kot hipni spomin, ki ga oseba obudi, ko zagleda določen objekt ali zasliši določene besede in zvoke – v filmu Briana de Palme *Oblečena za umor* (Dressed to Kill) prejme ta spominska vloga *flash backa* simptomalno razsežnost, saj nastopi zmerom tedaj, ko oseba ugotovi, da je nekaj pozabila ali zgubila. Pogosto je uporabljen za vizualizacijo neke vmesne pripovedi ali pričevanja – dober primer bi bil znameniti film Kurosawe *Rašamon*, ki pa je bolj dragocen po tem, da s *flash backi* različnih oseb ravno problematizira status pričevanja o nekem dogodku (zločinu) in obenem postavi pod vprašaj dogodek sam: ta v različnih spominskih pripovedih ni več isti, ker ga vsaka pripoved ali, točneje, vsak pripovedovalec drugače prikaže, pač glede na to, kot se želi videti vanj vpletenega oziroma kot bi želel,

da ga drugi vidi. Ta drugi je sodnik, torej tisti, ki naj presodi, kdo je krivec; na tem sodniškem mestu pa se znajde tudi gledalec, ki pa še težje o čem presodi, ker ga je ujela vsaka zgodba. Tako je edini, ki lahko odloči, mrlič.

Pod vplivom psihoanalize se je zlasti v ameriški kinematografiji pojavila množica del, kjer je imel *flash back* vlogo 'razodetja' travmatičnega dogodka iz preteklosti — tu bi se spomnili na Walshov film *Preganjan* (*Pursued*), ki je sicer skoraj v celoti sestavljen iz *flash backov*, vendar vsa pripoved temelji prav na tem, česar se junak v svojih spominih ne more spomniti: ko je to 'travmatično jedro' reprezentirano, je zgodbe konec.

To seveda še zdaleč ni dovolj izčrpna kategorizacija pojavnih načinov *flash backa*, vendar bi nemara že lahko zadostovala za približen očrt njegove pripovedne vloge: ta bi bila predvsem v opisovanju in pojasnjevanju, kolikor pač *flash back* prispeva k temu, da pojasni značaj osebe in upraviči njeno obnašanje ali celo ponudi ključ za razrešitev uganke. *Flash back* bi tako nastopal kot vložek resnice, še posebej, če ima vrednost simptoma. Toda tedaj ga ni treba videti le kot ponavljanje-v-sedanosti nečesa minulega, kot sled bivše travme, ki se oglašča v aktualni zgodbi, marveč kot sled tistega, kar na neki način šele bo: *flash back* kot simptom zastopa tisto, kar bo pripoved šele odkrila, kar pomeni, da jo bistveno določa že v njenem aktualnem poteku.

In spet bi skušali metaforično reči, da *flash back* zajema film sam, in to nemara veliko bolj zanesljivo kot *flash forward*, saj je podoba, ki — denimo, po Sartru — pomeni »navzočnost odsotnosti«, gotovo neke vrste spomin. Stephen Heath npr. na tej karakteristiki podobe utemelji tudi definicijo filma, ki je zanj čisto spominski spektakel, ker je filmska fikcija »spomin realnosti« (*Questions of cinema*, 1981. London).

Tu pa nam vendarle gre predvsem za gledalca, zato bi se posvetili njegovemu spominu: njegovemu subjektivnemu spominu in ne več filmski »objektivaciji naše spominske funkcije«. To bi bil torej spomin, ki zanj mislimo, da smo ga ohranili, ko smo zapustili kinodvorano, in ki se potrjuje z občasnim pripovedovanjem tega, kar 'smo videli'. Čeprav je v tem spominu že nekaj 'nas samih', je to še zmerom bolj ali manj 'manipulativni' spomin, namenjen temu, da naknadno proizvede nekakšno ekvivalenco videnih predmetov, zvedljivih na splošne strukture percepcije (oziroma reprodukcije) vidnega. Ob tem 'naknadnem' spominu pa gre še za drugačen spomin, za spomin, ki se ga — če rečemo s Scheferjem — učim prav kot gledalec: »Filmski gledalec je ujet v to novo svobodo, kjer gleda nekaj svojega, kar se ni nikoli zgodilo: on se torej — paradoksnost — uči svojega spomina (*L'homme ordinaire du cinéma*). Toda kakšnega spomina? Pri Scheferju je odgovor raztresen po celem tekstu, v prav literarnih opisih, v aforizmih, metaforah, ali v kakšni jedrnatih trditvi. Izbrali bi tisto, ki govori o spominu na »ta drugi svet želje in drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli«, a obenem pripomnili, da se Schefer niti malo ne zmeni za priljubljene primerjave med filmom in sanjami. Njegova knjiga pravzaprav nê govori o filmu, marveč o nas v filmu ali, bolje, govori o filmu, kolikor je v nas, vtem ko nas zbrise s sveta in obenem doseže, da svet izgine v nas. Film je v nas na način »nevidne sobe, kjer se obračata hkrati upanje in fantom notranje zgodovine«, in kjer »mučimo — v odsotnosti objekta — človeško vrsto«. S tem bi se ujemala Scheferjeva prisposoba filma kot čudnega mostička, ki bi — prej kot k trajanju pripovedi, razsutih zunaj nas — vodil h globoki involuciji življenja in notranje podobe. V kinu potemtakem nisem navaden gledalec, ki mu je predočen neki imaginarni svet, marveč prej zagotovilo prenosa filmskih slik: in če si te slike bolj ali manj popačeno zapomnimo, tedaj ne zato, ker smo jih bolj videli, marveč zato, ker so se zelo hitro odtrgale od filma in ker njihova moč trajanja izvira od tod, »da so nas nekoč fotografirale; to tudi pojasnjuje nejasen strah, ki vztraja tudi v našem največjem ugodju — strah, da smo v teh slikah mi sami«.

Zadnje, četrto poglavje Münsterbergove psihologije filma zasedajo emocije, ki verjetno še najbolj neposredno zadevajo gledalca: »Filmske osebe so za gledalca predvsem subjekti emocionalnih izkustev.« Pri tem gre za dve vrsti emocij: ene so tiste, ki jih doživljajo filmske osebe, druge pa so »naši lastni občutki, s katerimi reagiramo na dogajanje v igri«. Ta ločitev emocij je striktno moralistična in normativna, saj dopusti gledalcu le določene »lastne občutke« — prav tiste, ki se ne smejo identificirati z emocijami negativnih oseb: »Če podleže zlobno uživa, si gledalec ne deli njegovega občutja.« Krivdo za to nesrečno izjavo moramo pripisati dejstvu, da je bil Münsterberg neokantovec in eksperimentalni psiholog, ki bržkone ni poznal Freuda. To pa še ne pomeni, da Freudovo odkritje ambivalentne narave identifikacije, ki se prav nič ne pomišlja pred zlobnimi užutki, pri Münsterbergu ne bi bilo navzoče: navzoče je ravno v obliki moralistične zapovedi gledalčevih lastnih občutkov oziroma prepovedi identifikacije gledalčevih emocij z 'negativnimi' emocijami — prepovedi, ki seveda predpostavlja, da je taka identifikacija v kinu že na delu. Münsterberg sicer nikoli ne uporabi besede identifikacija, vendar njen proces dovolj nazorno opiše, ko zatrdi, da je »relacija podob do občutkov oseb v igri in do občutkov gledalcev povsem ista«. Vendar Münsterberg ni več teoretik, ko izjavi, da v 'negativnih' primerih ta relacija ne more več biti ista. Privoščili bi si domnevo, da Münsterberg v tej moralistični drži pravzaprav povzema svojo gledalsko izkustvo, ki si je dalo opravka predvsem z melodramami (sodeč po v knjigi citiranih naslovih), te pa so — kot sam pravi — s prav elementarnimi občutki forsirale razmejitve med 'dobrim' in 'zlim'. Toda že burleska, ki je Münsterberg očitno ni dobro poznal ali pa je ni resno jemal, bi zamajala podlago njegove delitve emocij: ta bi prav težko rezervirala za gledalca kakšne njemu lastne občutke, saj se ti občutki — pod vplivom komičnih učinkov — brez večjih zadržkov prepuščajo zlobnim užutkom, bodisi tako, da se ob napadalnem gagu, ki laska gledalčevem sadističnem gonu, gledalec smeji skupaj z napadalcem, ali pa tako, da se ob gagu z nerodnostjo smeji na račun žrtve in uživa v njeni degradaciji (še posebej, če gre za ugledno ali avtoritetno osebo).

1983/vol. 8., letnik XX. – od številke 1–10

*revija za film in televizijo*

**glede**

**B**

- 1 **Baskar, Bojan**  
*O Cerkvi v kinu*  
1983, 9-10, str. 72-77
- 2 **Bassin, Aleksander**  
*Joco Žnidaršič*  
1983, 1-2, str. 50
- 3 **Bellour, Raymond**  
*Sistem nekega fragmenta*  
prevedli Jelka Kernev in Jelica Sumič-Riha  
1983, 9-10, str. 21-35
- 4 **Bogataj, Boris**  
*Nadaljevanke »po sili razmer«*  
1983, 3-4, str. 58
- 5 **Programski člen, ki ga ni**  
1983, 7-8, str. 49
- 6 **Bonitzer, Pascal**  
*Hitchcockovski suspenz*  
prevedel Marcel Štefančič jr.  
1983, 9-10, str. 16-20
- 7 **Borčič, Mirjana**  
*festivali – Manheim '82*  
1983, 1-2, str. 52-53
- 8 **X. Muza '82**  
1983, 1-2, str. 56
- 9 **Mah na asfaltu**  
1983, 7-8, str. 9
- 10 **Manj tematskega in starostnega omejevanja**  
*(Simpozij ob moskovskem filmskem festivalu)*  
1983, 7-8, str. 52
- 11 **Blumauer, Eva**  
*Načelno razmišljanje o pogo-  
vornem jeziku v filmu*  
1983, 1-2, str. 8-11
- 12 **Broughton, James**  
*S filmom lahko vidimo*  
prevedel Slobodan Valentinčič  
1983, 5-6, str. 54

**C**

- 13 **Carstvo čutil ali o čutnem sijanju ideje**  
krožki  
1983, 9-10, str. 96-100
- 14 **Chion, Michel**  
*Oglašalo*  
prevedel Bojan Baskar  
1983, 9-10, str. 7-10
- 15 **Glasovna vez**  
prevedel Bojan Baskar  
1983, 9-10, str. 11-15
- 16 **Codelli, Lorenzo**  
*»Lokalni heroji«*  
festivali – Cannes '83  
prevedel Brane Kovič  
1983, 5-6, str. 46
- 17 **Skratka, naj se vse vleče naprej po sredinski črti**  
festivali – Benetke '83  
prevedel Brane Kovič  
1983, 7-8, str. 42-45

**D**

- 18 **Denegri, Ješa**  
*Trije teksti o fotografiji*  
prevedel Srečo Dragan  
1983, 1-2, str. 44-45

- 19 **Video umetnost v Franciji 1974-1982**  
prevedel Brane Kovič  
1983, 3-4, str. 54
- 20 **Dolmark, Jože**  
*Kinematografija kot institucija*  
1983, 3-4, str. 31
- 21 **Druga generacija**  
1983, 7-8, str. 5-6
- 22 **Potrebujemo kinematografsko institucijo po meri naših sposobnosti**  
pogovor z Želimirom Žilnikom  
1983, 7-8, str. 20-21
- 23 **Drapal, Andrej**  
*Kdo vse preskuša slanost?*  
1983, 1-2, str. 5-6
- 24 **Priča**  
1983, 1-2, str. 23
- 25 **Dan, ko smo se vsi smejali**  
1983, 1-2, str. 27
- 26 **Dve zdravniški TV igri ali o prednostih socialistične dramaturgije**  
1983, 1-2, str. 42
- 27 **Dnevi sovjetskega filma**  
1983, 1-2, str. 54-55
- 28 **Eva, Jeanne Moreau in Jean-Paul Belmondo**  
1983, 3-4, str. 5-6
- 29 **Dwoskin, Stephen**  
*Film je ...*  
prevedel Slobodan Valentinčič  
1983, 3-4, str. 53
- 30 **Dvoržak-Schrott, Alenka**  
*Bibliografija Ekрана '82*  
1983, 1-2, brez paginacije

**E**

- 31 **Erjavec, Aleš**  
*Križanje individualne svobode in družbenih ciljev*  
1983, 1-2, str. 4-5

**F**

- 32 **Faganel, Jože**  
*Kako do globljih spoznanj o jeziku v slovenskem filmu*  
1983, 1-2, str. 11
- 33 **Frelj, Tone**  
*Dnevi mehiškega filma*  
1983, 1-2, str. 55-56
- 34 **Dnevi finskega filma**  
1983, 3-4, str. 58-59
- 35 **Tekst brez utemeljitev**  
1983, 5-6, str. 52-53
- 36 **Furlan, Silvan**  
*Od slike k besedi – načrti in stavba*  
1983, 1-2, str. 1
- 37 **Barvni negativ**  
1983, 1-2, str. 3-4
- 38 **Segment na eisensteinovski način?**  
1983, 1-2, str. 37
- 39 **Predgovor**  
Knjižnica Ekran  
1983, 1-2, str. 1

- 40 **»Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu**  
1983, 3-4, str. 1
- 41 **Pripis k beneški in beograjski filmski manifestaciji**  
1983, 3-4, str. 16-17
- 42 **Avtor**  
1983, 3-4, str. 5-8
- 43 **»Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu ali kje je pot do slovenskega filmskega inštituta in vpeljave študija filma na univerzo – nadaljevanje in konec**  
1983, 5-6, str. 1
- 44 **Glasbena komedija (Musical)**  
1983, 9-10, str. 31-40  
glej še 63, 157

**G**

- 45 **Gantar, Pavel**  
*Arhitekturna metaforika*  
1983, 3-4, str. 4-5
- 46 **Gavrič, Tomislav**  
*Delo sanj in fantazije v filmu*  
prevedla Martina Rotar  
1983, 9-10, str. 88-89
- 47 **Gobec, Hermej**  
*Moj očka za določen čas*  
1983, 7-8, str. 10
- 48 **Godnič, Stanka**  
*Človek s štirimi nogami*  
1983, 7-8, str. 5
- 49 **Prireditev brez odmeva**  
1983, 7-8, str. 54
- 50 **Gogala, Andrej**  
*Viba film – podjetje ali ustanova. Posvetovanje o slovenski filmski proizvodnji*  
1983, 1-2, str. 12
- 51 **Gomišček, Toni**  
*Joris Ivens*  
1983, 3-4, str. 49-50
- 52 **Gračanin, Tomi**  
*Splošno nazadovanje (XIX. srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije)*  
1983, 7-8, str. 55-56
- 53 **Grčar, Miša**  
*festivali – Bilbao '82*  
1983, 1-2, str. 53
- 54 **Šibka generalka za jubilej festivali – Oberhausen '83**  
1983, 3-4, str. 26
- 55 **Habič, Ana-Liza**  
*The Craft of Murder*  
1983, 9-10, str. 102-103
- 56 **Hribar, Matjaž**  
*Rdeči*  
1983, 1-2, str. 30
- 57 **Humer, Jože**  
*Uredništvu Ekрана*  
1983, 5-6, str. 53
- 58 **Ivens, Joris**  
*Naj živi – »Cinéma vérité«!*  
prevedel Toni Gomišček  
1983, 3-4, str. 51



**J**

- 59 **Jarvie, J. C.**  
*Pomen filma in obče sociologije za sociologijo medijev*  
prevedel Ervin Hladnik  
1983, 3-4, str. 32-36

**K**

- 60 **Kalafatović, Bogdan**  
*»Oddaljenemu opazovalcu«*  
(Noël Burch: *To the Distant Observer*)  
prevedel Brane Kovič  
1983, 3-4, str. 52
- 61 *Od filma-romana do filma-eseja*  
prevedla Nada Pakiž  
1983, 5-6, str. 31-34
- 62 **Kavčič, Bojan**  
*Dokumentarni posnetek je detonator imaginacije*  
intervju z Naškom Križnarjem  
1983, 1-2, str. 14-17
- 63 *Berlin, Alexanderplatz (Televizijska nadaljevanka v 13 delih in z epilogo)*  
1983, 1-2, str. 38-39
- 64 *Naško Križnar: Slovenski etnološki film*  
1983, 1-2, str. 43
- 65 *Ivan Nemanjč: Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije*  
1983, 1-2, str. 43-44
- 66 *Delovni festival*  
festivali – Berlinale '83  
1983, 3-4, str. 18-23
- 67 *»Usoda« filma v obdobju elektronskih medijev*  
1983, 5-6, str. 35-37
- 68 *Cuius regio, illius religio*  
festivali – Pulj '83  
1983, 7-8, str. 1-3
- 69 *Balkan ekspres*  
1983, 7-8, str. 3-4
- 70 *Nekaj vmes*  
1983, 7-8, str. 11
- 71 *Pohujšanje*  
1983, 7-8, str. 12
- 72 (Furlan, Silvan)  
*»Balkan ekspres« – žanr v »circulari«*  
pogovor z Brankom Baletičem  
1983, 7-8, str. 18-19
- 73 *»V ogledalu časa«*  
(Vpeljava avdiovizualnih medijev in psihoanalize med slovenske ljudske množice)  
1983, 9-10, str. 66-71
- 74 **Kestenholz, Adriano**  
*Carstvo čutov*  
prevedel Brane Kovič  
1983, 3-4, str. 38
- 75 **Klopčič, Matjaž**  
*Maks Bajc – in memoriam. 1919-1983*  
1983, 7-8, str. 56
- 76 **Kobe, Jasna**  
*Moralni zmagovalec – Charlot*  
festivali – Benetke '83  
1983, 7-8, str. 46-47
- 77 *Američani na drugačen način*  
festivali – Firenze '83  
1983, 7-8, str. 54-55

- 78 **Koch, Vladimir**  
*Berlinčani na berlinskem festivalu*  
festivali – Berlin '83  
1983, 5-6, str. 47

- 79 **Konjar, Viktor**  
*Na spodnji stopnici velikih ambicij*  
festivali – FEST '83  
1983, 3-4, str. 12-15
- 80 *Svinčeni časi*  
1983, 3-4, str. 42
- 81 *Blišč in beda kranjskega festivala*  
1983, 3-4, str. 59-60
- 82 *Nostradamus – mož, ki je videl v prihodnost*  
1983, 5-6, str. 21
- 83 *Cifra-mož*  
1983, 7-8, str. 4
- 84 *Kakršen ded, takšen vnuk*  
1983, 7-8, str. 8
- 85 *Narasila reka*  
1983, 7-8, str. 10-11
- 86 *Tesna koža*  
1983, 7-8, str. 14
- 87 *Dih*  
1983, 7-8, str. 25-26
- 88 **Kovič, Brane**  
*Fotografija in film v skušnji poljske avantgarde med obema vojnama*  
1983, 5-6, str. 55-56

- 89 **Kušar, Peter**  
*Don Giovanni*  
1983, 5-6, str. 22-23

**L**

- 90 **Lazič, Radoslav**  
*Teorija filma v univerzitetnem pouku*  
pogovor z dr. Dušanom Stojanovičem  
prevedel Sašo Schrott  
1983, 5-6, str. 24-27

- 91 **Le Grice, Malcolm**  
*Pomanjkljivosti združne distribucije*  
prevedel Slobodan Valentinčič  
1983, 7-8, str. 53

- 92 **Lešnik, Bogdan**  
*Lojzka, Lojzka, zakaj me nisi marala?*  
1983, 1-2, str. 35-36

- 93 *Dogodek na televiziji ali Kako so protifašistične sile izbojevale še eno pomembno zmago*  
1983, 3-4, str. 47

- 94 *Enajsti kino*  
1983, 3-4, str. 55

- 95 *Igmanski marš*  
1983, 7-8, str. 7

- 96 *Nekdo me opazuje!*  
1983, 5-6, str. 28-30

- 97 *Sledovi zavezujejo (da jim sledimo)*  
1983, 9-10, str. 78-80

- 98 **Lévi-Strauss, Claude**  
*Od Chrétiena de Troyesa do Richarda Wagnerja*  
prevedel Bojan Baskar  
1983, 5-6, str. 9-13

**M**

- 99 **Magdalenc, Leon**  
*Zgodbe navadne norosti*  
1983, 1-2, str. 31

- 100 *Dolina smrti*  
1983, 1-2, str. 33

- 101 *Štirje letni časi*  
1983, 1-2, str. 34

- 102 *Video v Disku Študent*  
intervju z Zemiro Alajbegović in Nevenom Kordo  
1983, 1-2, str. 51-52

- 103 *Radio On*  
1983, 3-4, str. 45-46

- 104 *Lov na mamuta*  
1983, 3-4, str. 55-56

- 105 *Lothar Lambert*  
1983, 3-4, str. 56-57

- 106 *Skanerji*  
1983, 5-6, str. 17

- 107 *Razbojniki za vse čase*  
1983, 5-6, str. 23

- 108 *Teden italijanskega filma*  
1983, 5-6, str. 57-58

- 109 *Nemški eksperimentalni film od začetkov do leta 1970*  
1983, 5-6, str. 60

- 110 *Dih*  
1983, 7-8, str. 23

- 111 **Matičič, Stanislav**  
*Hladnik v »Slogi«*  
1983, 1-2, str. 19-21

- 112 **Milovanovič-Jarh, Peter**  
*Ante ali vprašanje partijskega subjekta in aktivizma*  
1983, 1-2, str. 41

- 113 *Slovenski film gori postaviti (Razmišljanje o kulturnopolitičnem in umetniškem položaju v slovenskem filmu)*  
1983, 1-2, str. 46-49

- 114 *Evino krizno obdobje*  
1983, 3-4, str. 7

- 115 *Ustvarjalno siromaštvo*  
festivali – Beograd '83  
1983, 3-4, str. 24-25

- 116 *Dež v Piranu*  
1983, 3-4, str. 48

- 117 *Dih*  
1983, 5-6, str. 24-25

- 118 *Dve slovenski televizijski drami*  
1983, 7-8, str. 48-49

- 119 *Matjaž Klopčič: Max Ophüls*  
1983, 7-8, str. 54

- 120 **Močnik, Rastko**  
*Označevalec*  
1983, 9-10, str. 3-6

- 121 *Navadni človek iz kina*  
pogovor z Jean-Louisom Scheferjem  
1983, 9-10, str. 36-38

- 122 *O položaju kinematografije v zgodovini idej*  
1983, 9-10, str. 61-65

- 123 *Bemerkungen über einen Fall von borderline-Psychose (Tarzan)*  
(In memoriam Johnny Weissmüller)  
1983, 9-10, str. 101-102

- 124 *Mojster in Margareta in Kmalu bo konec sveta ali o tem, kdo kliče hudiča in zakaj je zmerom vmešana ženska, ki ni po ključju podeželska učiteljica krožki*  
1983, 9-10, str. 90-95

**N**

- 125 **Nežmah, Bernard**  
*Teden italijanskega filma*  
1983, 5-6, str. 58-60
- 126 *Žvižg v dvorani*  
1983, 9-10, str. 106

**O**

- 127 **Ogrinc, Marjan**  
*Jubilej*  
1983, 3-4, str. 44-45

**R**

- 128 **Rotar, Braco**  
*De lumine et de visione*  
(Prolegomena za teorijo vide-nja)  
1983, 9-10, str. 39-60
- 129 **Rudolf, Franček**  
*Flash Gordon*  
1983, 1-2, str. 25-26
- 130 *Dih*  
1983, 7-8, str. 23-24
- 131 *Ludwigshafen: Srečanje film-skih pedagogov*  
1983, 7-8, str. 51

**S**

- 132 **Schefer, Jean-Louis**  
*Objekt*  
prevedel Rastko Močnik  
1983, 9-10, str. 2
- 133 **Schrott, Sašo**  
*Sodobni grški film*  
1983, 1-2, str. 54
- 134 *V megli dvomov, problemov in alternativ*  
pogovor z Jožetom Ostermanom  
1983, 3-4, str. 8-11
- 135 *Bolj reminiscenca kot polemika*  
1983, 5-6, str. 51-52
- 136 **Stergel, Jelka**  
*Navezave na Robarjev film*  
1983, 5-6, str. 49-50
- 137 *Čas se je ustavil*  
1983, 7-8, str. 35-36
- 138 **Strehovec, Janez**  
*Eislerjeva in Adornova teorija filmske glasbe*  
1983, 5-6, str. 14-15

**Š**

- 139 **Širca, Majda**  
*Deset zapovedi*  
1983, 3-4, str. 40-41
- 140 *Imperiju se udarec vrača*  
(Nekaj opazk o vietnamski, fili-pinski, korejski in tajski kine-matografiji)  
festivali - Pesaro '83  
1983, 5-6, str. 38-42
- 141 *Oblečena za umor*  
1983, 7-8, str. 37-38
- 142 *»Soja« western*  
(Bruce Lee in filmi borilnih ve-ščin)  
1983, 9-10, str. 83-87
- 143 **Šömen, Branko**  
*Festival brez prodornosti*  
festivali - Krakov '83  
1983, 5-6, str. 42-43

- 144 **Špindler, Vlado**  
*O vrednotenju filma in eviden-tiranju vrednosti filma*  
1983, 7-8, str. 50
- 145 **Štefančič jr., Marcel**  
*Naš človek Bond*  
1983, 9-10, str. 104
- 146 **Štrajn, Darko**  
*Strup in med*  
1983, 3-4, str. 46
- 147 *New York 1997*  
1983, 5-6, str. 18
- 148 *Spremenjena stanja*  
1983, 5-6, str. 20
- 149 *Dokumentarec o tolerantnosti*  
1983, 5-6, str. 49
- 150 *Halo taksi*  
1983, 7-8, str. 6
- 151 *Kako sem bil sistematično uni-čen od idiotov*  
1983, 7-8, str. 7-8
- 152 *Medeni mesec*  
1983, 7-8, str. 9
- 153 *Vonj telesa*  
1983, 7-8, str. 15
- 154 *Dih*  
1983, 7-8, str. 26
- 155 *Štirje prijatelji*  
1983, 7-8, str. 40
- 156 *Filmsko realno/imaginarno*  
(Nekaj fragmentov)  
1983, 9-10, str. 81-82

- 157 **Štrukelj, Rudi**  
*Zgodovina in preoblačenje*  
1983, 1-2, str. 18-19
- 158 *Star Dust*  
1983, 9-10, str. 105-106
- 159 **Šuklje, Rapa**  
*Na lovu za smehom*  
festivali Berlin '83, Cannes '83  
1983, 5-6, str. 43-45
- 160 *Noč po smrti*  
1983, 7-8, str. 12
- 161 *Stopnice v nebo*  
1983, 7-8, str. 13
- 162 **Šumi, Nada**  
*Cilji okrogle mize o jeziku letoš-nje filmske proizvodnje*  
1983, 1-2, str. 8

**T**

- 163 **Turković, Hrvoje**  
*Estetski purizem*  
prevedel Brane Ković  
1983, 7-8, str. 27-31

**V**

- 164 **Vakanjac, Milenko**  
*Vaba*  
1983, 1-2, str. 34
- 165 **Valentinič, Slobodan**  
*Deklaracija neodvisnosti*  
1983, 3-4, str. 52
- 166 **Vogrinc, Jože**  
*Zver v človeku*  
1983, 5-6, str. 19
- 167 **Vrdlovec, Zdenko**  
*Človek iz železa*  
1983, 1-2, str. 22
- 168 *Viktor/Viktorija*  
1983, 1-2, str. 24-25

- 169 *Pasji sinovi*  
1983, 1-2, str. 29
- 170 *Analogija*  
1983, 1-2, str. 2-4
- 171 *Eva, ti?*  
1983, 3-4, str. 3-4
- 172 *»Religiozni« ciklus festivali - Cannes '83*  
1983, 3-4, str. 27-31
- 173 *Ognjene kočije*  
1983, 3-4, str. 39
- 174 *Analogija (nadaljevanje in ko-nec)*  
1983, 3-4, str. 5
- 175 *Luis Bunuel (1900-1983)*  
1983, 5-6, str. 3
- 176 *Kaj zmore glas*  
1983, 5-6, str. 5-8
- 177 *Skanerji*  
1983, 5-6, str. 16-17
- 178 *Črna serija (Film noir)*  
1983, 5-6, str. 9-12
- 179 *Tretji ključ*  
1983, 7-8, str. 14-15
- 180 **(Furlan, Silvan)**  
*Boj za »čistost« filma*  
intervju z Vlado Petričem  
1983, 7-8, str. 31-33
- 181 *Čas se je ustavil*  
1983, 7-8, str. 35
- 182 *Telesna strast*  
1983, 7-8, str. 39
- 183 *Črna serija (Film noir) -*  
(nadaljevanje in konec)  
1983, 7-8, str. 13-20
- 184 *Glas*  
1983, 9-10, str. 21-30  
glej še 39

**Z**

- 185 **Zajc, Melita**  
*Otroci s postaje Zoo*  
1983, 1-2, str. 32
- 186 *Somrak*  
1983, 3-4, str. 43
- 187 *MAFAF '83 - ljubezen?*  
1983, 7-8, str. 16-17
- 188 *Coco Chanel*  
1983, 7-8, str. 41
- 189 *Cardillac*  
1983, 7-8, str. 41

**Ž**

- 190 **Žorga, Bojan**  
*II. mednarodni festival indu-strijskega, obrtnega in etnološ-kega amaterskega filma*  
1983, 3-4, str. 60
- 191 *Samo še tokrat*  
1983, 7-8, str. 13
- 192 *Škucova vitrina*  
1983, 7-8, str. 56

**UREDNIŠTVO**

- 193 **Uredništvo**  
*Filmski pojmi*  
oznaka EKRAKOVE KNJIŽNI-CE z naslovom *Filmski pojmi*  
1983, 1-2, str. 28
- 194 **Uredništvo (Ekran in Problemi-Razprave)**  
*Za krepitev bilateralnih odno-sov*  
1983, 9-10, str. 1

**A**

**Ante**  
(TV film v treh delih)  
(Šprajc, B., 1982) - 112

**B**

**Balada O Narayami**  
(Imamura, S., 1982) - 172  
**Balkan ekspres**  
(Baletić, B., 1983) - 69  
**Berlin, Alexanderplatz**  
(Fassbinder, R. W., 1980) - 63

**C**

**Canale Grande**  
(Pezold, F., 1982) - 66  
**Cardillac**  
(Reitz, E., 1969) - 189  
**Carstvo čutov**  
(Oshima, N., 1976) - 13,74  
**Cifra-mož**  
(Čengić, B., 1983) - 83  
**Coco Chanel**  
(Kaczender, G.,) - 188

**Č**

**Čas se je ustavil**  
(Gothár, P., 1981) - 137, 181  
**Čista norija**  
(Trotta, M. von, 1982) - 66  
**Človek iz železa**  
(Wajda, A., 1981) - 167  
**Človek s štirimi nogami**  
(Radivoje-Đukić, L., 1983) - 48

**D**

**Dan, ko smo se vsi smejali**  
(Bogdanovich, P., 1981) - 25  
**Delovni dan sestre Marije**  
(TV igra po noveli Antona Ingoliča)  
(Šeme-Baričević, M., 1982) - 26  
**Denar**  
(Bresson, R., 1982) - 172  
**Deset zapovedi**  
(De Mille, C. B., 1956) - 139  
**Dež v Piranu**  
(TV igra)  
(Kragelj, M., 1983) - 116  
**Dih**  
(Šprajc, B., 1983) - 87, 110, 117, 130, 154  
**Dolina smrti**  
(Richards, D., 1981) - 100  
**Don Giovanni**  
(Losey, J., 1979) - 89  
**Druha generacija**  
(Žilnik, Z., 1983) - 21

**E**

**Eva**  
(Slak, F., 1982/83) - 28, 45, 114, 171

**F**

**Fanny in Aleksander**  
(Bergman, I., 1982) - 17  
**Flash Gordon**  
(Hodges, M., 1980) - 129

**H**

**Halo taksi**  
(Radovanović, V., 1983) - 150  
**Hekata**  
(Schmid, D., 1982) - 66  
**Hoja za zvezdo**  
(Olm, E., 1983) - 172

**I**

**Igmanski marš**  
(Šotra, Z., 1983) - 95  
**Ime Carmen**  
(Godard, J. L., 1983) - 17, 76  
**In ladja gre**  
(Fellini, F., 1983) - 17, 76  
**Iztrebljevalec**  
(Scott, R., 1982) - 122

**J**

**Jastreb**  
(Andras, F., 1982) - 66  
**Jerca**  
(TV drama)  
(Prah, I., 1982) - 26  
**Jubilej**  
(Jarman, D., 1978) - 127

**K**

**Kako sem bil sistematično uničen od idiotov**  
(Šijan, S., 1983) - 151  
**Kakršen ded, takšen vnuk**  
(Čalić, Z., 1983) - 84  
**Karneval noči**  
(Yamamoto, M., 1982) - 66  
**Kmalu bo konec sveta**  
(Petrović, A., 1968) - 38, 124

**L**

**Lepa jetnica**  
(Robbe-Grillet, A., 1982) - 66  
**Lepa poroka**  
(Rohmer, E., 1982) - 41

**M**

**Mah na asfaltu**  
(Rančič, J., 1983) - 9  
**Maškarada**  
(Hladnik, B., 1971) - 111, 157  
**Medeni mesec**  
(Babić, N., 1983) - 152  
**Mirni ocean**  
(Schwarzenberger, X., 1982) - 66  
**Moj očka za določen čas**  
(Jelić, M., 1983) - 47  
**Moj stric iz Amerike**  
(Resnais, A., 1980) - 61  
**Mojster in Margareta**  
(Petrović, A., 1972) - 92, 124

**N**

**Narasla reka**  
(Sahatciu, B., 1983) - 85  
**Nedolžnost brez zaščite**  
(Makavejev, D., 1968) - 61  
**Nekaj vmes**  
(Karanović, S., 1983) - 70  
**Nekdo me opazuje**  
(Carpenter, J.,) - 96  
**New York 1997**  
(Carpenter, J., 1981) - 147  
**Noč po smrti**  
(Ivanda, B., 1983) - 160  
**Nočna pesem psov**  
(Body, G., 1982) - 66  
**Nostalgija**  
(Tarkovski, A., 1982) - 172  
**Nostradamus - mož, ki je videl v prihodnost**  
(Guenette, R., 1980) - 82

**O**

**Oblečena za umor**  
(De Palma, B., 1980) - 141  
**Ognjene kočije**  
(Hudson, H., 1981) - 173  
**Opre Roma. Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet**  
(Robar, F., 1983) - 136, 149  
**Otroci s postaje Zoo**  
(Edel, U., 1981) - 185

**P**

**Parsifal**  
(Syberberg, H. J., 1981) - 176  
**Pasji sinovi**  
(Edwards, B., 1981) - 169  
**Paulina na obali**  
(Rohmer, E., 1982) - 66  
**Pohušanje**  
(Jovanović, D., 1983) - 71  
**Polletje v Hakkariju**  
(Kiral, E., 1982/83) - 66  
**Priča**  
(Bacso, P., 1968) - 24  
**Ptiči**  
(Hitchcock, A., 1963) - 3

**R**

**Radio On**  
(Petit, Chr., 1979) - 103  
**Razbojniki za vse čase**  
(Gilliam, T.) - 107  
**Rdeči**  
(Beatty, W., 1981) - 56  
**Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica**  
(Godina, K., 1982) - 23, 31, 37  
**Reši se, kdor se more**  
(Godard, J. L., 1980) - 61  
**Rim, odprto mesto**  
(Fellini, F., 1972) - 125  
**Risarjeva pogodba**  
(Greenaway, P., 1982) - 66

**S**

**Samo še tokrat**  
(Kresoja, D., 1983) - 191  
**Samo za tvoje oči**  
(Glenn, J., 1981) - 145  
**Sanjarjenje**  
(Grlić, B., 1983) - 118  
**Sin pogubljenja**  
(Kragelj, M., 1983) - 118  
**Skanerji**  
(Cronenberg, D., 1980) - 106, 177  
**Smisel življenja**  
(Jones, T., 1982) - 159  
**Somrak**  
(Paskaljević, G., 1982) - 186  
**Spremenjena stanja**  
(Russell, K., 1980) - 148  
**Srečen božič, gospod Lawrence**  
(Oshima, N., 1982) - 172  
**Stanje stvari**  
(Wenders, W., 1982) - 41  
**Stopnice v nebo**  
(Lekić, M., 1983) - 161  
**Strup in med**  
(Loncraine, R., 1982) - 146  
**Svinčeni časi**  
(Trotta, M. von, 1981) - 80

**Š**

**Štirje letni časi**  
(Alda, A., 1981) - 101  
**Štirje prijatelji**  
(Penn, A., 1981) - 155

**T**

- Telesna strast**  
(Kasdan, L., 1981) – 182
- Tesna koža**  
(Milošević, M., 1983) – 86
- Testament doktorja Mabuseja**  
(Lang, F., 1932) – 15
- To neizprosno življenje**  
(Glowna, V., 1982/83) – 66
- Tretji ključ**  
(Tadić, Z., 1983) – 179
- Tri mornarjeve krone**  
(Ruiz, R., 1982) – 172

**U**

- Urejena zadeva**  
(Sen, M., 1983) – 172
- Utopija**  
(Saless, S. Sh., 1982) – 66

**V**

- Vaba**  
(Friedkin, W., 1980) – 164
- Viktor/Viktorija**  
(Edwards, B., 1982) – 168
- Vonj telesa**  
(Pavlovič, Ž., 1983) – 153
- Vrni se v »Five & Dime«, Jimmy Dean, Jimmy Dean**  
(Altman, R., 1982) – 41
- Vročina in prah**  
(Ivory, J., 1982) – 172

**Z**

- Zelig**  
(Allen, W., 1983) – 17, 76, 156
- Zgodbe navadne norosti**  
(Ferreri, M., 1981) – 66
- Zver v človeku**  
(Mora, Ph., 1982) – 166
- Zvezda je rojena**  
(Cukor, G., 1954) – 17

**Ž**

- Življenje je roman**  
(Resnais, A., 1983) – 17, 76

**A**

- A Star is Born**  
(Cukor, G., 1954) – 17
- A tanu**  
(Pacso, P., 1968) – 24
- Ai no Corrida**  
(Oshima, N., 1976) – 13, 74
- Altered States**  
(Russell, K., 1980) – 148
- Ante**  
(TV film v treh delih)  
(Šprajc, B., 1982) – 112

**B**

- Balkan ekspres**  
(Baletić, B., 1983) – 69
- Berlin, Alexanderplatz**  
(Fassbinder, R. W., 1980) – 63
- Biće skoro propast sveta**  
(Petrović, A., 1968) – 38, 124
- Blade Runner**  
(Scott, R., 1982) – 122
- Body Heat**  
(Kasdan, L., 1981) – 182
- Bringstone & Fredcle**  
(Lancraigne, R., 1982) – 146

**C**

- Cammina, cammina**  
(Olmi, E., 1983) – 172
- Cardillac**  
(Reitz, E., 1969) – 189
- Canale Grande**  
(Pezold, F., 1982) – 66
- Chanel solitaire**  
(Kaczender, G., 1981) – 188
- Chariots of Fire**  
(Hudson, H., 1981) – 173
- Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo**  
(Edel, U., 1981) – 185
- Come Back to the »Five & Dime« Jimmy Dean, Jimmy Dean**  
(Altman, R., 1982) – 41
- Cruising**  
(Friedkin, W., 1980) – 164
- Człowiek z żelaza**  
(Wajda, A., 1981) – 167

**Č**

- Čovek sa četiri noge**  
(Radivoje-Dukić, L., 1983) – 48

**D**

- Das Testament des Dr. Mabuse**  
(Lang, F., 1932) – 15
- Death Valley**  
(Richards, D., 1981) – 100
- Delovni dan sestre Marije**  
(TV igra po noveli Antona Ingoliča)  
(Šeme-Baričević, M. 1982) – 26
- Der Stand der Dinge**  
(Wenders, W., 1982) – 41
- Der Stille Ozean**  
(Schwarzenberger, X., 1982) – 66
- Dež v Piranu**  
(TV igra)  
(Kragelj, M., 1983) – 116
- Die bleierne Zeit**  
(Trotta, M. von, 1981) – 80
- Dies rigorese Leben**  
(Glowna, V., 1982/83) – 66
- Dih**  
(Šprajc, B., 1983) – 87, 110, 117, 130, 154
- Dögkeselyű**  
(Andras, F., 1982) – 66
- Don Giovanni**  
(Losey, J., 1979) – 89
- Dressed to Kill**  
(De Palma, B., 1980) – 141
- Druga generacija**  
(Žilnik, Ž., 1983) – 21

**E**

- E la nave va**  
(Fellini, F., 1983) – 17, 76
- Escape from New York**  
(Carpenter, J., 1981) – 147
- Eva**  
(Slak, F., 1982/83) – 28, 45, 114, 171

**F**

- Fanny och Alexander**  
(Bergman, I., 1982) – 17
- Flash Gordon**  
(Hodges, M., 1980) – 129
- Four Friends**  
(Penn, A., 1981) – 155
- Fu Ryo (Merry Christmas Mr Lawrence)**  
(Oshima, N., 1982) – 172

**H**

- Hakkar 'de bir Mevsin**  
(Kiral, E., 1982/83) – 66
- Halo taksi**  
(Radovanović, V., 1983) – 150
- Heat and Dust**  
(Ivory, J., 1982) – 172
- Hecate**  
(Schmid, D., 1982) – 66
- Heller Wahn**  
(Trotta, M. von, 1982) – 66

**I**

- Igmanski marš**  
(Šotra, Z., 1983) – 95

**J**

- Jerca**  
(TV drama)  
(Prah, I., 1982) – 26
- Još ovaj put**  
(Kresoja, D., 1983) – 191
- Jubilee**  
(Jarman, D., 1978) – 127
- Just for Your Eyes**  
(Glenn, Y., 1981) – 145

**K**

- Kakav deda takav vnuk**  
(Čalić, Z., 1983) – 84
- Kako sam sistematski uništen od idiota**  
(Šijan, S., 1983) – 151
- Kharij**  
(Sen, M., 1983) – 172
- Kutaa eji dala**  
(Body, G., 1982) – 66

**L**

- L'Argent**  
(Bresson, R., 1982) – 172
- La Belle captive**  
(Robbe-Grillet, A., 1982) – 66
- La Vie est un roman**  
(Resnais, A., 1983) – 17, 76
- Le Beau mariage**  
(Rohmer, E., 1982) – 41
- Les trois couronnes du matelot**  
(Ruiz, R., 1982) – 172

**M**

- Mahovina na asfaltu**  
(Rančić, J., 1983) – 9
- Majstor i Margareta**  
(Petrović, A., 1972) – 92, 124
- Maškarada**  
(Hladnik, B., 1971) – 111, 157
- Medeni mjesec**  
(Babić, N., 1983) – 152

**Megáll az idő**  
(Gothár, P., 1981) – 137, 181  
**Moj tata na određeno vreme**  
(Jelić, M., 1983) – 47  
**Mon oncle d'Amérique**  
(Resnais, A., 1980) – 61  
**Monty Python. The Meaning of Life**  
(Jones, T., 1982) – 159

**N**

**Narayama Bushi ko**  
(Imamura, S., 1982) – 172  
**Nešto između**  
(Karanović, S., 1983) – 70  
**Nevinost bez zaštite**  
(Makavejev, D., 1968) – 61  
**Noć poslije smrti**  
(Ivanda, B., 1983) – 160  
**Nostalghia**  
(Tarkovski, A., 1982) – 172

**O**

**Opre Roma. Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet**  
(Robar, F., 1983) – 136, 149

**P**

**Parsifal**  
(Syberberg, H. J., 1981) – 176  
**Pauline à la plage**  
(Rohmer, E., 1982) – 66  
**Përroi vërshues**  
(Sahatciu, B., 1983) – 85  
**Pismo-glava**  
(Čengić, B., 1983) – 83  
**Prénom Carmen**  
(Godard, J. L., 1983) – 17, 76

**R**

**Radio On**  
(Petit, Chr., 1979) – 103  
**Rdeći boogie ali Kaj ti je deklica**  
(Godina, K., 1982) – 23, 31, 37  
**Reds**  
(Beatty, W., 1981) – 56  
**Roma, città aperta**  
(Fellini, F., 1972) – 125

**S**

**S. O. B.**  
(Edwards, B., 1981) – 169  
**Sablazan**  
(Jovanović, D., 1983) – 71  
**Sanjarjenje**  
(Grlj, B., 1983) – 118  
**Sauve qui peut (la vie)**  
(Godard, J. L., 1980) – 61  
**Scanners**  
(Cronenberg, D., 1980) – 106, 177  
**Sin pogubljenja**  
(Kragelj, M., 1983) – 118  
**Somebody Watches Me**  
(Carpenter, J.,) – 96  
**Stepenice za nebo**  
(Lekić, M., 1983) – 161  
**Storie di ordinaria follia**  
(Ferreri, M., 1981) – 99  
**Suton**  
(Paskaljević, G., 1982) – 186

**T**

**Tesna koža**  
(Milošević, M., 1983) – 86  
**The Bandites**  
(Gilliam, T.,) – 107  
**The Beast Within**  
(Mora, Ph., 1982) – 166

**The Birds**  
(Hitchcock, A., 1963) – 3  
**The Draughtsman's Contract**  
(Greenaway, P., 1982) – 66  
**The Four Seasons**  
(Alda, A., 1981) – 101  
**The Man Who Saw Tomorrow**  
(Guenette, R., 1980) – 82  
**The Ten Commandments**  
(De Mille, C. B., 1956) – 139  
**They All Laughed**  
(Bogdanovich, P., 1981) – 25  
**Treći ključ**  
(Tadić, Z., 1983) – 179

**U**

**Utopia**  
(Saless, S. Sh., 1982) – 66

**V**

**Victor/Victoria**  
(Edwards, B., 1982) – 168

**Y**

**Yami no kaniwaru**  
(Yamomota, M., 1982) – 66

**Z**

**Zadah tela**  
(Pavlović, Ž., 1983) – 153  
**Zelig**  
(Allen, W., 1983) – 17, 76, 156

**A**

ALDA, Alan – 101  
ALEN Woody – 17, 76, 156  
ALTMAN, Robert – 41  
ANDRAS, Ferenc – 66

**B**

BABIĆ, Nikola – 152  
BACSO, Peter – 24  
BALETIĆ, Branko – 72  
BEATTY, Waren – 56  
BERGMAN, Ingmar – 17  
BODY, Gabor – 66  
BOGDANOVICH, Peter – 25  
BRESSON, Robert – 172  
BROUGHTON, James – 12  
BUNUEL, Luis – 175

**C**

CARPENTER, John – 96, 147  
CRONENBERG, David – 106, 177  
CUKOR, George – 17

**Č**

ČALIĆ, Zoran – 84  
ČENGIĆ, Bato 83

**D**

DE MILLE, Cecil B. – 139  
DE PALMA, Brian – 141

**E**

EDEL, Ulrich – 185  
EDWARDS, Blake – 168, 169

**F**

FASSBINDER, Rainer Werner – 63  
FELLINI, Federico – 17, 76, 125  
FERRERI, Marco – 99  
FRIEDKIN, William – 164

**G**

GILLIAM, Terry – 107  
GLENN, John – 145  
GLOWNA, Vadim – 66  
GODARD, Jean-Luc – 17, 61, 76  
GODINA, Karpo – 23, 31, 37  
GOTHAR, Péter – 137, 181  
GREENAWAY, Peter – 66  
GRLJ, Božo – 118  
GUENETTE, Robert – 82

**H**

HITCHCOCK, Alfred – 3, 6  
HLADNIK, Boštjan – 111, 157  
HODGES, Michael – 129  
HUDSON, Hugh – 173

**I**

IVANDA, Branko – 160  
IVENS, Joris – 51, 58  
IVORY, James – 172  
IMAMURA, Shohei – 172

**J**

JARMAN, Derek – 127  
JELIĆ, Milan – 47  
JONES, Terry – 159  
JOVANOVIĆ, Dragovan – 71

**K**

KARANOVIĆ, Srđan - 70  
 KACZENDER, George - 188  
 KASDAN, Lawrence - 182  
 KIRAL, Erden - 66  
 KRAGELJ, Mirč - 116, 118  
 KREŠOJA, Dragan - 191  
 KRIŽNAR, Naško - 62, 64

**L**

LAMBERT, Lothar - 105  
 LANG, Fritz - 15  
 LE GRICE, Malcolm - 91  
 LEE, Bruce - 142  
 LEKIĆ, Miroslav - 161  
 LONCRINE, Richard - 146  
 LOSEY, Joseph - 89

**M**

MAKAVEJEV, Dušan - 61  
 MILOŠEVIĆ, Mića - 86  
 MORA, Philippe - 166

**O**

OLMI, Ermanno - 172  
 OPHÜLS, Max - 119  
 OSHIMA, Nagisa - 13, 74, 172

**P**

PASKALJEVIĆ, Goran - 186  
 PAVLOVIĆ, Živojin - 153  
 PENN, Arthur - 155  
 PETIT, Christopher - 103  
 PETROVIĆ, Aleksander - 38, 92, 124  
 PEZOLD, Friedrike - 66  
 PRAH, Igor - 26

**R**

RADIVOJE-Đukić, Lola - 48  
 RADOVANOVIĆ, Vlastimir - 150  
 RANČIĆ, Jovan - 9  
 RETZ, Edgar - 189  
 RESNAIS, Alain - 17, 61, 76  
 RICHARDS, Dick - 100  
 ROBAR, Filip - 136, 149  
 ROBBE-GRILLET, Alain - 66  
 ROHMER, Eric - 41, 66  
 RUIZ, Raoul - 172  
 RUSSELL, Ken - 148

**S**

SAHATCIU, Besim - 85  
 SALESS, Sohrab Shahid - 66  
 SCHMID, Daniel - 66  
 SCHWARZENBERGER, Xaver - 66  
 SCOTT, Ridley - 122  
 SEN, Mrimal - 172

SLAK, Franci - 28, 45, 114, 171  
 SYBERBERG, Hans Jürgen - 176

**Š**

ŠEME-BARIČEVIĆ, Marija - 26  
 ŠIJAN, Slobodan - 151  
 ŠOTRA, Zdravko - 95  
 ŠPRAJC, Božo - 87, 110, 112, 117, 130, 154

**T**

TADIĆ, Zoran - 179  
 TARKOVSKI, Andrej - 172  
 TROTTA, Margarethe von - 66, 80

**W**

WENDERS, Wim - 41  
 WAJDA, Andrzej - 167

**Y**

YAMAMOTO, Masahi - 66

**Ž**

ŽILNIK, Želimir - 21, 22

KLMNOPRSŠTWYŽ

Vsekakor pa je Münsterberg v okviru emocij zastavil problem, ki bo postal osrednji v vseh kasnejših teorijah o gledalcu — namreč problem gledalčeve identifikacije. Nekoliko podrobneje bi ga predstavili pri avtorju, ki je nemara še najbližji Münsterbergu, čeprav ga (sodeč po citirani literaturi) ni poznal in čeprav je ta bližina osnovana le na posameznih izjavah, nikakor pa ne na metodi. Gre za francoskega antropologa Edgarja Morina, ki je v knjigi *L'homme imaginaire du cinéma* (Ed. de Minuit, Paris, 1956; v srbohrv. prevodu *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967) razvijal primerjavo med filmom in magijo in prišel tudi do teh trditev, ki skoraj osupljivo spominjajo na Münsterberga: »Vse, kar lahko rečemo o filmu, velja tudi za človeški duh, za njegovo moč ustvarjanja in ohranjanja podob.« Ali: »Film ne daje le odraza sveta, marveč tudi odraz človeškega duha.« In ker se mu to posreči tudi kot »pomembnemu dosežku industrijskega mašinstva« — torej v lastnosti, ki jo je Münsterberg zanemaril — pač ni več tako naključna mašinska metafora, s katero postane film »neke vrste duh-mašina ali stroj za mišljenje, skoraj robot.« (Omenili bi še, da mašinske metafore v zgodovini filmske teorije niso tako redke: njihov ‚oče‘ pa je nedvomno Eisenstein z znano prisposodbo — film je kot traktor, ki naj preorje gledalčevo zavest).

Seveda tudi Morin zadene ob vprašanje gledalčeve identifikacije v okviru emocij oziroma — kot temu pravi — »afektivne udeležbe«, *la participation affective*. Ta izraz si je sposodil pri filmologih, vendar ga je iz psihološke perspektive prestavil v antropološko in interpretiral v skladu s svojo ‚magično‘ koncepcijo filma. Ta predpostavlja sorodnost ali, točneje, »genetično in strukturalno« vez med filmsko in magično percepcijo, ki temelji na verovanju v dvojnika oziroma na »sistemu, ki ga določa verovanje v dvojnika, v metamorfoze in vsepričujočost, v vesoljno fluidnost, vzajemno podobnost mikrokozmosa in makrokozmosa, v antropo-kozmozomorfizem«. Vse te poteze pa določajo tudi svet filma: tako bi bila podoba dvojnik, ki »uteleša najbolj noro subjektivno potrebo — nesmrtnost«, fotografija pa bi nemara lahko pokrivala vso antropološko področje od spomina do fantoma. Prvim filmskim pojavom dvojnika in fantoma, oziroma prvim metamorfozam, ki so jih uvedli Mélièsovi triki, Morin pripiše zgodovinsko zaslugo »preobrazbe kinematografa v film«: če namreč Lumièrov kinematograf »po nastanku in bistvu pomeni podvajanje — pojav dvojnika v magičnem ogledalu ekrana,« pa Mélièsov film »po nastanku in bistvu pomeni preobrazbo — sprehod skozi to ogledalo; preobrazba je bila izvedena s trikomi, ki je že sam preobrazba in spada v isto družino kot vedeževanje, okultizem, čaranje ipd. S tem magičnim svetom preobrazb naj bi se ujemala tudi filmska preobrazba prostora in časa, preobrazba, s katero se je film razvil v »popoln sistem vsepričujočnosti, ki gledalcu dopušča, da se prestavi na katerokoli časovno-prostorsko točko«. Filmsko ‚oživljanje‘ negibnih predmetov, zamenjava predmeta in osebe, »veliki plan obraza kot pejsaž in pejsaž kot obraz«, pa so za Morina postopki, ki prevajajo temeljni antropozmozomorfizem filma: »To nenehno preobračanje duše stvari v stvari duše ustreza globoki naravi filma z zgodbo.«

In prav v tem antropo-kozmozomorfičnem ‚bistvu‘ filma ima sedež tudi gledalčeva afektivna udeležba, ki je »v bistvu drugo ime za proces projekcije-identifikacije«. Ta proces je uzrt v antropološki perspektivi, kjer ima obliko avtomorfizma (neki osebi prisojamo naše lastne karakterne poteze in težnje), antropomorfizma (vnašanje človeških potez v materialne stvari) ali metamorfizma (imaginarne tvorbe, halucinacije, prividi ipd.). Projekcija in identifikacija pravzaprav napotujeta druga k drugi, »saj je projekcija v drugega že neke vrste identifikacija«, predvsem pa predstavljata »sklop, ki vlada vsem psihološkim pojavom, ki deformirajo objektivno stanje stvari«. To pa so ob magičnih pojavih dvojnika in preobrazb tudi vsi filmski pojavi, ki težijo k temu, da bi objektivni sliki dodali subjektivne strukture. Za preobrazbo kinematografa v film naj bi bil odločilen ravno prodor subjektivnih sil v objektivno sliko, kar za Morina pomeni, da mehanizem projekcije-identifikacije deluje že »na samem začetku in kot temelj filmske percepcije«. Obenem pa tudi kot ‚jedro‘ estetskega stališča, ki se tudi pri Morinu docela ujema s formulo ‚dobro vem . . . pa vendar . . .‘ Za Morina je namreč estetsko stališče določeno prav prek zveze med realno vednostjo oziroma »budno zavestjo«, ki razblini »magijo filma«, in subjektivno afektivno udeležbo, ki utrjuje vero vanjo.

Vso pozornost zasluži tudi Morinova teza, da je vsa filmska tehnika naravnana v izzivanje, pospeševanje in ojačevanje procesa projekcije-identifikacije, torej gledalčeve afektivne udeležbe. Vsa tehnika, se pravi, gibljivost kamere, nizanje kadrov, ritem, upočasnjevanje ali pospeševanje gibanja, glasba, barva, osvetlitev, lestvica planov, snemalni koti itn. Tu bi se seveda spet morali spomniti Münsterberga, ki je asimiliral filmske tehnike (sicer ne v tako velikem obsegu) posameznim mentalnim dejavnostim in s tem v bistvu opredelil zajetost gledalca v filmskih formalnih postopkih. Morda bi zadostovalo, če bi omenili le snemalne kote in lestvico planov, ki v glavnem vodijo ples gledalčeve identifikacije s svetom pripovedi in njegovimi osebami: vsak snemalni kot, pa naj bo ‚anonimni‘ ali zorni kot določene osebe, med različne figure nujno vpiše neko hierarhijo, podeli jim večjo ali manjšo pomembnost, privilegira vidik določenih oseb, in z vsem tem hkrati premešča in usmerja gledalčevo identifikacijo. Lestvica planov, ki je o njej Hitchcock rad trdil, da je privilegirano režijsko sredstvo za manipulacijo gledalčeve identifikacije z osebami oziroma za stopnjevanje njegovih emocij, pa z igro bližin in razdalj podpira gledalčeve odmike in ponovna osredinjenja okoli oseb, obenem pa vsako osebo vpiše v omrežje odnosov znotraj predstavljenega prizora. Podobno vlogo imajo tudi vse druge filmske ‚tehnike‘, ki na ta način prispevajo k temu, da »film predstavlja simbiozo sistema, ki skuša vključiti gledalca v njegov potek, in sistema, ki skuša vpeti potek filma v gledalčev psihični tok« (Morin).

Morin povezuje navzočnost afektivne udeležbe z gledalčevo pasivnostjo oziroma z odsotnostjo njegove »praktične udeležbe: po antropološkem zakonu naj bi namreč ljudje, ki jim je odvzeta moč posredovanja, postali bolj občutljivi. Ta pasivnost in nemoč pa postavljata gledalca v regresiven položaj, toda prav v tem položaju se mu šele »odpro vrata mita, sanj in magije.«

Ta vrata se gledalcu odpro, ne da bi sam mignil, oziroma prav zato, ker je negiben, otrpel pod snopom svetlobe in viseč pod velikanskimi sencami, ki preletavajo ekran. Njegova motorična funkcija, ki sicer velja za pomeben moment izkustva realnosti, je močno okrnela, in nemara je prav ta okrnitev gledalčevega telesa tista, ki — skupaj s svetlobnimi bitji na ekranu — prispeva k prebuditvi spomina na »to drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli« (Schefer).

Danes ni več nobena skrivnost, da je prvi kino izumil Platon s svojo votlino, v kateri negibni osebki ne zmorejo več razlikovati med realnim in dozdevkom. Toda Jean-Louis Baudry se ni zadovoljil le s površno primerjavo med filmskim gledalcem in ujetniki Platonove votline, marveč je v mitu votline prebral »tekst označevalca želje, ki nasegljuje iznajdbo kina, zgodovino invencije kina« (Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réaliété, v Communications, št. 23, Seuil, Paris). Za platonsko votlino namreč ni bistveno to, da bi ponujala boljše ali slabšo imatacijo realnega, temveč to, da je že sam ta dispozitiv votline tisti, ki ustvari iluzijo ali, točneje, pozicijo subjekta, ki bi želel doseči stanje, v katerem se zaznave ne bi razlikovale od predstav. Prav v tem pa vidi Baudry tudi ključ famoznega vtisa realnosti, ki ga proizvaja kinematografski dispozitiv, kar predvsem pomeni, da ta vtis ne izhaja iz narave filmske slike in gibanja, kot so mislili filmologi, marveč iz odnosa subjekta do podobe. Kinematografski dispozitiv bi določal oziroma reproduciral umetno regresivno stanje, podobno sanjskemu (tudi v njem je motoričnost inhibirana), kjer se združujeta oziroma mešata predstava in zaznava: »Sanje proizvajajo več-kot-realno (plus-que-réel) za razliko od občutka realnosti, ki ga imamo v stanju budnosti.« To več-kot-realno bi prevajalo kohezijo subjekta z njegovimi zaznanimi predstavami, njegovo potopitev v predstave in kvazi-nemožnost, da bi se od njih odtrgal. V kinu gledalec seveda ne sanja, toda če se mu v sanjah dajejo predstave kot realnost v odsotnosti zaznav, pa se mu v kinu ponujajo podobe kot realnost prek zaznav: gledalec pač realno zaznava, toda to, kar zazna, so predstave, podobe, ki jim zaznave zagotovijo status realnosti. To je jedro vtisa realnosti, ki je lahko tudi močnejši od realnosti same.

Glede na to, da je ob gledalčevi poziciji pogosto evociran tudi 'svet otroštva', bi še omenili, da Jacques Lacan v tekstu o zrcalnem stadiju (»Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je«, v *Ecrits*, 1966, Paris) identifikacijo s podobo — identifikacijo, ki je ključna za zametek jaza — prav tako povezuje z otrokovo motorično nemočjo. Otrok med šestim in osmim mesecem starosti še ne more uskladiti svojih gibov, medtem ko se lahko s pogledom prepozna v zrcalni podobi, ki s svojo popolnostjo anticipira njegovo lastno dovršitev — je sklenjena, medtem ko on ni. Ta podoba je seveda njegova, vendar pa je hkrati podoba nekoga drugega, saj je on sam v razmerju do nje pomanjkljiv. Tukaj gre torej za dualno relacijo, v kateri se jaz konstituiral prek imaginarne odtujitve, tj. prek identifikacije s podobo kot s podobo drugega. Ta identifikacija s podobo drugega je matrika vseh kasnejših identifikacij s podobnikom, je torej neke vrste 'primarna identifikacija', ki določa jaz ne kot enotnega in poenotujočega, marveč kot »ropotarnico imaginarnih identifikacij« (Lacan). To pa pomeni, da je jaz — že od svojega vznika naprej predan imaginarnemu in slepilu — v temelju neka prevara.

Pri Freudu je primarna identifikacija »najprvotnejša oblika čustvene navezanosti na objekt« (»Množična psihologija in analiza jaza«, v zborniku *Psihoanaliza in kultura*, DZS, 1981, Ljubljana): to je razmerje nerazlikovanosti med jazom (otrokom) in drugim (materjo), med subjektom in objektom, razmerje, kjer objekt še ni postavljen kot neodvisen. Sekundarne identifikacije se konstituirajo na osnovi ojdipovske faze in njene razrešitve. Ojdipovsko krizo karakterizira — grobo rečeno — skupek želja do staršev: ljubezen in spolna želja do starševske figure nasprotnega spola, sovraštvo in smrtna želja do starševske figure istega spola. Vendar je Freud zmerom vztrajal pri temeljni ambivalentnosti teh investicij: deček, ki je npr. začel s čisto seksualno zasedbo objekta pri materi, spozna, da mu je oče napoti, obenem pa se prav zaradi nemogoče zadovoljitve želje, katere prepovedani objekt je mati, identificira z očetom kot tistim, ki nasprotuje njegovi želji. Freud pa omenja še drugi tip identifikacije, ki je odločilna pri nevrotični tvorbi simptomov: to je identifikacija, ki lahko nastopi namesto izbire objekta in ki po regresivni poti, takorekoč z introjeksijo objekta v jaz, postane nadomestek za libidinalno objektno vezanost (pri tem pa poudarja, da gre zmerom za opuščeni ali zgubljeni objekt). Značilno za to identifikacijo je, da posnema eno samo potezo določene osebe: Freud omenja primer nevrotičnega dekleta, ki »dobi isti bolezenski simptom kot njena mati, na primer isti mučni kašelj« (identifikacija tukaj seveda izhaja iz Ojdipovega kompleksa in pomeni sovražno voljo nadomestiti mater, simptom pa izraža objektno ljubezen do očeta). Tudi ta identifikacija prek edine, unarne poteze je temeljno ambivalentna, ker se lahko nanaša tako na ljubljeno kot na osovraženo osebo.

Edgarju Morinu pripada zasluga, da je na področju filmske teorije prvi prepoznal in afirmiral ambivalentni značaj gledalčeve identifikacije. Toda ta značaj, ki ga imenuje »polimorf-nega«, je pravzaprav izpeljal iz filma samega, ki lahko »spodbudi gledalčeve identifikacije z najbolj sramotnimi, prezira vrednimi osebami«. Še več, film je odprl za vse afektivne udeležbe — od najbolj 'pozitivnih' do najbolj 'mračnih' — in je zato »idealna tehnika afektivnega zadovoljevanja«. In v tem je namara tudi razlog tega, da lahko gledalec brez večjega dolgočasje spremlja na ekranu celo take neumnosti, ki jih npr. v romanu ne bi prenesel.



nja novo poglavje svetovnega filma (neorealizem je s tem, da se je obrnil k totaliteti življenja, po besedah Amadéja Ayfree, dal »globalni opis stvarnosti z globalno zavestjo«) in tisti sodobni teoretični koncepti, ki v osnovi narave televizijskega medija vidijo sposobnost, da na direkten in nemetaforičen način pričara dogodke in procese vsakdana (devetdeset minut iz življenja nekega človeka ali devetdeset minut nogometne tekme!)

Ce analiziramo odnosa med medijema (filmskim in televizijskim) glede na osnovo iz katere gradijo svoje vsebine (literatura, vsakdan) lahko ugotovimo naslednje povezave:

a) *Dokumentarne oblike*, ki se naslanjajo na resnično snov (dogodek), ustrezajo naravi televizijskega medija (ker šele s posredovanjem tega medija, z direktnim prenosom in v postopku miksanja, resnična snov – pričarana v prostorski in časovni kontinuiteti – razkrije svoje nemetaforično bistvo, zreducirano na prikazovanje ogolelih faktografskih dejstev).

b) *Igrane oblike*, ki se naslanjajo na literarno snov (scenarij) ustrezajo naravi filmskega medija (kar z eliptičnim jezikom filma, preko postopka eliptične montaže, gradijo kompleksne metaforične strukture in zelo plastično izražajo zapletena umetniška sporočila).

c) *Animirane oblike*, ki se naslanjajo na umetno snov (oživljanje mrtvih risb in figur in zmontiranih, en kvadrata za drugim, se popolnoma indiferentne do medija (ker njihova pogojenost enako ustreza izraznim sredstvom obeh medijev: animirani junak je, na primer, enako realen in irealen na malem zaslonu in na filmskem platnu, ker govorimo o oblikah, ki so same sebi mera, ker se ne naslanjajo na modele, prevzete iz vsakdana).

Lahko trdimo: odnos medijev (filmskega, televizijskega) in snovi (resnične, literarne, umetne) je povraten – medij se naslanja na snov, ki ustreza njegovi naravi (film na metaforične, televizija pa na nemetaforične vsebine), vendar se tudi vsaka snov naslanja na medij (dramaturško gledano, to pomeni, da so možne vse variante in kombinacije resničnega, literarnega ali umetnega materiala z izraznimi možnostmi medija, filmskega in televizijskega). Iz teh možnosti se rojeva umetniška praksa (naloga teorije je, da se poleg danih medijskih predpostavk ukvarja tudi z analizo konkretnih avtorskih rešitev).

Avtorska praksa (kinematografska in televizijska) je nepredvidljiva in se uresničuje na dveh področjih:

1. Skozi izvornost – vsakega ustvarjalnega postopka, s katerim se ustvarjajo nove izrazne konvencije.
2. Skozi izkušnje gledalcev, ki te izkušnje sprejemajo ali ne sprejemajo.

Vsaka izvorna ustvarjalna rešitev ustvarja tudi nove relacije v odnosih med mediji, na svoj način pa tudi prispeva k preseganju razlik med mediji (ustvarjalne rešitve vedno rušijo medijske konvencije in vzpostavljajo nove odnose med mediji in snovjo, ki se transponira s posredovanjem medija). Hrati je senzibiliteta publike tisti spremljivi kriterij, s katerim se preizkuša vrednost ustvarjalnih postopkov (pri tem je treba upoštevati, da so filmski in televizijski gledalci vedno izpostavljeni vzporednemu delovanju medijev – gledalec filmov je istočasno tudi gledalec televizijskega sporeda – tako da se z izkušnjami publike ravno tako presegajo medijske razlike). Praksa avtorjev in izkušnje publike prispevajo k preseganju obstoječih razlik med medijema, kar prispeva k ustvarjanju in sprejemanju določenih skupnih izraznih konvencij.

Pojava novih tehničnih rešitev omogoča tudi uporabo novih dramaturških postopkov: izboljšava filmske tehnike je omogočila snemanje dolgih kadrov in montažo in kadru (ker se je z novimi objektivni pridobila globinska ostrina, tehnično pa je možno podaljšati trajanje kadra), izboljšave televizijske tehnike pa vodi k pridobivanju novih televizijskih sistemov (satelitska in kabelska televizija, video kasete).

Klasični filmski postopek je našel svojo naravno mesto v klasični kinematografski dvorani (v kateri se z enakim učinkom predvajajo dokumentarne, igrane in animirane vsebine), klasična televizija pa pada v vse globljo krizo, (kjer mislimo na današnjo »državno televizijo«, ki je kompromisna, ker zanemari pravo naravo medija v imenu komercialnih in ideološkopolitičnih potreb, kar postopno pejuje v krizo televizijskih žanrov od drame do show programa) – tako da bo, po mnenju Richarda Deala, kmalu prišlo do striktno delitve na informativno-dokumentarne televizijske vsebine (ki bodo na sporedu satelitske in kabelske televizije, ki jo bodo gledali množično in istočasno) in na izrazito umetniške vsebine (ki se bodo sčasoma popolnoma preselile na video kasete, ki jih bodo gledali individualno in po lastni izbiri). Taka popularizacija bi, po Dealovem mnenju pripeljala do izločitve umetniških programov, tudi kinematografskega in televizijskega programa, dokumentarne oddaje in športni spektakli pa bodo postopno prevzeli funkcije zabavnih oddaj.

Odnos med kinematografskim in televizijskim filmom bo evaluiral v bodočnosti, kot bo evaluiral odnos kinematografije in televizije: od kompromisnega sodelovanja na današnji tehnološki ravni se bo z razvojem novih tehnologij (predvsem televizijskih) razvila tudi nova dramaturgija kinematografsko – televizijskega filma.

televizija



## Uvod

Delo *Kritika televizije* s podnaslovom »Priročnik zoper manipulacijo«, ki so ga kolektivno napisali Götz Dahlmüller, Wulf D. Hund in Helmut Kommer, obravnava probleme množičnega komuniciranja kot družbene probleme. Komunikacijska znanost je zatorej mogoča in smiselna samo kot družboslovna znanost. Teoretsko-metodološko izhodišče in vodilo ni t. i. specifičnost medijev, ki se fetišistično vidi v njihovi tehnično-tehnološki določenosti, marveč ekonomsko formovna določenost medijske komunikacije, torej njihova, kapitalistična, na čistem profitnem interesu zgrajena organizacija. Na osnovi takšnega pristopa k množičnemu komuniciranju v sodobni meščansko kapitalistični družbi (se pravi, izkušnje avtorjev z vsakdanjo medialno realnostjo sodobne zahodnonemške družbe) velja izpostaviti dvojne postulatov, sicer implicite variantno navzočih v vseh poglavjih tega dela:

– Prvič, v razredni družbi se vladajoči v obdobju množične komunikacije ne zadovoljujejo zgolj z ekonomsko eksploatacijo podrejenih. Da bi bila ta možna in učinkovita, je potrebno vplivati tudi na njihovo zavest. »Kritika televizije ... mora izhajati iz tega, da ne morejo biti izhodišče analize niti komunikator niti medij niti recipient. Proces mentalnega

obubožanja je moč zapopasti le iz sovisnosti družbene produkcije, socializacije in komunikacije . . . Za velik del prebivalstva množični mediji niso komunikacijski aparat«, . . . ampak »se uporabljajo kot sredstvo zoper tesnobo in frustracijo, za nadomestno zadovoljitev in navidezno pomiritev«.

– Drugič, televizija (oz. celotno »združenje medijev«) je medij totalne zabave. Mehanizmi, značilni za t. i. zabavne oddaje (show oddaje, kvize, hit parade, šport, serialke, kavbojke, kriminalke ipd.), obvladujejo tudi ostale zvrsti t. i. resnejši programski blok tj. informativne in druge »prosvetiteljske« oddaje). Avtorji poimenujejo te mehanizme s pojmovnim parom »inovacija – redundanca«. Vsaka sporočilna enota (novica, zabavna oddaja) sestoji iz inovativnih in redundantnih elementov. Inovativno je to, kar gledalec/ poslušalec/bralac doda k svoji razpoložljivi vednosti, redundantno pa to, kar on že tako ali tako vé. Navzlic površinski dinamiki, pisanosti, pluralnosti, karakterizira televizijske oddaje izrazita strukturalna togost. Njihova najpomembnejša strukturalna komponenta je poudarjanje formalnotehničnega poteka, latentna ali manifestna športnost, tehnična perfekcija. Ob takih prevladujočih redundantnih elementih je mogoče gledalca pritegniti in zadržati samo z medialno estetsko inscenacijo. To medialno inoviranje vedno istega (Dieter Prokop uporabi oznako »formalna prizadevnost« – *formale Betriebsamkeit*) se kaže kot bojevanje s sredstvi estetske embalaže, inscenacije in inovacije za uporabnostno stališče potencialnega konzumenta. Televizijske oddaje-bлага zadobijo videz optimalne uporabne vrednosti. Funkcija sicer nične uporabne vrednosti teh oddaj je prav v tem, da se konzumentu prepreči uvid, da te medialne vsebine vedno znova goljufajo gledalca v zadovoljitvi in razrešitvi njegovih potreb/problemov. Njegova pripravljenost, da se vedno znova odzove »sirenskemu klicu« zabavnih televizijskih oddaj, tiči torej v njegovem upanju, da bodo v njih dokončno prikazani in razrešeni socialni konflikti in potrebe nagonске sfere, ki v družbeni dejanskosti ne morejo ali ne smejo biti zadovoljene.

Če zabavne oddaje inscenirajo vedno isto kot vedno novo, se v t. i. informativnih oddajah razmerje med inovacijo in redundanco obrne: novo se prikazuje kot vedno staro. Novi problemi in kritika obstoječega se inscenira in interpretira na foliji starega, kar naj gledalcu dá oporo v zmeštrani množici notranje- in zunanjepolitičnih tendenc in problemov. »Uporabna vrednost« takega informiranja je v »orientacijski pomoči«, ki gledalcu prezentira novo kot že zdavnaj znano. Je pa prav tako goljufiva kot pri zabavnih oddajah. Reduciranje političnih dogajanj na staro in že znano goljufa poslušalca za objektivno informacijo, kakor ga zabava goljufa za realno srečo.

Gledalčevo zbežnost spričo pluralistične inscenacije informacij prestreza pričujoča informacijska strategija še z dodatnim redukcionizmom: s personaliziranjem in intimiziranjem družbenih dejanstev in javnih zadev. Tako je gledalcu dana možnost, da konzumira kompleksne problemske sklope na ravni »človeškega-preveč človeškega«. Politična informacija je tako reducirana na dozdevno najbolj znano, na »čisto« človeško. Za večino posameznikov, notoričnih televizijskih gledalcev, katere karakterizira »prekerni strukturalni položaj«, se pravi, privatni, od poklicnega dela toga odvojeni prosti čas na eni, in razparcelirano, heteronomno in abstraktno industrijsko delo na drugi strani, skupaj s specifično socializacijo, izobrazbo in obćim komunikacijskim obnašanjem – je konzumiranje televizijske zabave (inclusive informacijske oddaje, koncipirane kot *human-interest stories*) del prostega časa in služi kot taka za regeneracijo delovne sile. S standardizacijo žanrov in oddaj je gledalcu omogočen neproblematični konzum, obenem pa nadomestna in navidezna zadovoljitev njegovih želja in potreb. Opis in analiza ekonomsko pogojenih, do slepe tehnike postvarjenih medialnih postopkov (objektivizem medija, »live« → prenosilni vzbujanje iluzije »biti-zraven«, dražljivi kontrastni učinki montaže, ki nadomeščajo izgubljeno totaliteto dejanskosti, socialnoterapevska-kompensatorična funkcija paralelne montaže) kažeta na njihovo principialno redundantnost, na njihovo funkcijo v ideološki interpretaciji družbene realnosti.

**Branko Šibal**

## televizija

# Mala politična dramaturgija

Götz Dahlmüller,  
Wulf D. Hund, Helmut Kommer

### 1. Videz objektivnosti

Večina gledalcev danes meni, da realnost, ki jim jo televizija servira na dom, v resnici ustreza družbeni dejanskosti. Dnevni pregledi in novičarske oddaje se prezentirajo v informativni formi, ki se zdi objektivna in nepolemična. Žurnali in politični magazini se navidez strogo ravnajo po principih uravnoveženosti in objektivnosti. Reportaže, dokumentarci in – če se ponujajo ugodne možnosti – *live* – oddaje se dajejo tako objektivno, da le nekateri podvomijo o resnici informacij. Vsepričujočnost televizije ali, kot se to imenuje v strokovnem žargonu, omniprezenca elektronskih kamer in sinhrono predvajanje dogodkov, omogoča gledalcu, da zaznava dejanskost v »novih« dimenzijah. Kakorkoli že utegne biti realnost nepregledna in komplicirana, televizija jo mora dati nepopačeno, nemanipulirano, kot da je dosegljiva in dojemljiva iz prve roke.

V reletivno kratkem času je televiziji uspelo, da je knjižno vemost, ki jo je izzvala tiskarska tehnika, nadomestila s slikovno vernostjo. Kar so fotografija, ilustrirani časopis, film še puščali nedovršeno, je sedaj televizija perfekcionirala in prekosila. S pomočjo sinhronih satelitov lahko transportira *live* slike z druge polovice zemlje. 21. julija 1969 je lahko le 1,3 sekunde po dejanskem dogodku pokazala, kako je prvi človek stopil na Mesec. Tako velja televizija za najve-

rodostojnejše informacijsko sredstvo.

Velika verodostojnost in popularnost, ki jo uživa televizija, temelji na socialnih predsodkih, ki jih je novi medij deloma sam proizvedel, ki jih utrjujejo statistične metode mnenjskega raziskovanja in ki spremljajo zgodovino nastanka optičnih medijev.

Prve slikovne publicistične izrazne forme se razvijejo s širjenjem tiska v 15. in 16. stoletju. Tiskane slike v srednjih formatih, tako imenovane slikanice (Bilderbogen), povezujejo sliko in tekst in imajo velik odmev: služijo religioznemu, pedagoškemu in političnemu vplivanju. Prikazujejo predvsem scene bitk, velikih požarov senzacije in kurioznosti. Vsebinsko se razločno obračajo na različne razrede in sloje ter odražajo nasprotje med mestom in podeželjem. Pri odraščajočih se uporabljajo predvsem kot vzgojno sredstvo. Izginejo okoli l. 1900 z nastankom fotografije, razglednic in prvih ilustriranih časopisov. V *comic strips* pa najdejo svojega naslednika.

Medtem ko produkcija slikanic uporablja lesorez, bakrorez in kamnotisk in imitira dejanskost, pa fotografija izdeluje slikovne produkte z učinkovanjem svetlobe na svetločutno snov in proizvede osupljivo iluzijo realnosti. Fotografska upodobitev se pojavi ob jezikovni in grafični fiksaciji dejanskosti. S tem dobi slika v publicistiki, tiskani besedi enakovereden, v konvencionalni sodbi često prednost pomen. Kajti z iznajdbo te nove tehnike se okrepi mnenje, da optična upodobitev ni nič drugega kot natančna reprodukcija narave. Zadnje stopnjo v razvoju optičnih publikacijskih sredstev doseže kinematografija. Z novim medijem, televizijo, je dosežena točka, na kateri se slikovni tisk (Bilderbogenpresse) privra pred tiskom kot takim, obenem pa televizija prekosi radio. Danes dominira televizija in z njo situacija domačega kina. Adorno jo je podvrgl uničujoči kritiki.

»Situacija se sme od normalne kolikor mogoče malo razlikovati. Ni si moč misliti, da to ne bi delovalo tudi na izkustvo stvari same. Medja med realnostjo in tvorbo se za zavest zmanjšuje. Tvorba se jemlje za del realnosti, za neko vrsto stanovanske pritlikline, ki je bila kupljena s sprejemnikom. Katerega posest med otroki tako ali tako večja prestiž. Teško da bomo segli predaleč, če rečemo, da je, obratno, realnost gledana skozi televizijska očala, da se podtaknjeni pomen vsakdanjosti zrcali v realnosti [. . .]











svoje tesnobe in neuspehe, socialnoterapevtsko-kompenzatorično funkcijo. V preprosti shemi dobro – zlo lahko razpleta družbene konflikte in kanalizira agresijo. Noben drug odnos do realnega družbenega položaja ne pride več v poštev. Naj trivialna estetika še tako inovativno brzda zasledovalni lov (na kopnem, v vodi, v zraku, peš, na konju, z avtomobilom, z motornim čolnom, z letalom, z vgrajenimi preprekami in presenečenji), njen temeljni princip je prazna napetost s socialnoterapevtsko funkcijo. Pri tem doseže zasledovalni lov – kot prototip služi avto – svoj učinek na gledalca s približno ducat nenehno obnavljajočih se tehnik, ki so, rahlo varirane, povezane po principu paralelne montaže: ozirati se/pospeševati tempo/odpeti pihalnik/cviljenje gum/zaletavanje itn.)

V prvi oddaji kriminalne serije »Paul Temple« (ZDF, 1. 2. 1972) je bilo mogoče videti naslednji zasledovalni lov: Paul Temple gre pri belem dnevu skozi zelo prometno velemesto. Nenadoma zasliši zvonjenje in odkrije, da ga zasleduje neki kolesar. Prične hoditi hitreje. Z drugih strani se prikažejo novi zvoneči kolesarji, ki ga prav tako zasledujejo. Začne teči. Zvonjenje narašča. Teče hitreje. Pri teče v stransko ulico, toda tudi tu mu prihajajo nasproti zvoneči kolesarji. Dirja v še manjše ulice, a kamorkoli pride, povsod so zvoneči kolesarji. Končno ves izčrpan pristane v pasti, na nekem samotnem vogalu, kjer so ga kolesarji ob oglušujočem zvonjenju ujeli. Zdjaj skupaj z gledalci prvič natančneje vidi kolesarje. To so prizijani mladitanti, ki nikakor ne izgledajo kot malopridneži. Temple plaho vpraša, kaj želijo od njega. Fantje mu pojasnijo, da so slišali, da so deluje pri preiskavi smrti profesorja Foxa in da so, kot prijatelji umrlega, zainteresirani za razjasnitev primera. Od njega bi radi zvedeli, kaj je doslej ugotovil, ali se bo postavil na stran kapitalistov in univerzitetnega establishmenta (ki ima Foxa na vesti, kot se izkaže kasneje), ali na njihovo. Najbolje, da se o tem v miru pogovorijo. Popolnoma nedramatično gredo skupaj v stanovanje in se pogovorijo o primeru. Nato Temple povsem nenadlegovano zapusti stanovanje.

V tej parodiji zasledovalnega lova je med drugim pomembno to, da kljub vsem absurdnostim (beli dan, velemesto, samotna stranska ulica, kolesarji, zvonjenje, s katerim se zasledovalec sam izda) gledalec vendarle sprva nasede mehanizmu zasledovanja. Šele v trenutku, ko napetost popusti, ko vidi prijazne fante in se vse razplete v »nedolžen« pogovor, gledalec v kali spregleda mehanizem, kateremu je – kot vedno – nasedel. Zasledovalni lov je prek parodije razgaljen kot klišé. Vsa »logika« paralelne montaže – najprej zasledovalec / zaskrbljeno oziranje / hitrejša hoja / več zasledovalcev / strah / tek / še več zasledovalcev / panika / cikcakast tek skozi osamljene ulice / vedno več zasledovalcev / strah za golo existenco / past se zapre – se izkaže za vedno enako podžiganje prazne, trivialne napetosti, ki v vsakokratnem žanru ni nič drugega kot

poljubno uporabljivo dramaturško pomagalo. Toda ta parodija doseže še več. S tem, da Paula Temple ne ujamejo in ne mučijo, temveč da se z njim »nedolžno pogovarjajo, da se v tem pogovoru argumentira in diskutira, je navidezna logika tradicionalnega zasledovalnega lova dodatno načeta z neke mnogo pomembnejše plati. Ravno nasprotje med logično-diskurzivnim pogovorom in »logiko« paralelne montaže, ki se konča zgolj s prazno napetostjo, osvetli ideološki karakter te »logike«: ta je medialna shema rešitve konflikta, v kateri se nič več ne sprašuje ali diskutira, temveč le še priganja in udarja. Ker so vsi na napetost usmerjeni žanri kanalizirane in zastrto zrcaljenje realnih družbenih napetosti, bi vdor argumentacijskega in diskurzivnega usmrtil žanr, ki bi ga bilo mogoče s tem delno spregledati. Zategadelj so pred realne napetosti porinjene kompenzacijske sheme prazne napetosti, ki zaobsežejo realne konflikte in jih razrešijo po standardiziranih postopkih, pri čemer navidezna dramaturška logika, ki jo često porodi paralelna montaža, nadomesti manjkajočo stvarno logiko.

Še nekaj je v našem primeru jasno. V trenutku, ko je medialni potek – denimo, zasledovalni lov – razkrinkan kot klišé, se istočasno pokažejo v ostrejši luči zmogljivosti za tem stoječe tehnike – paralelne montaže. Če ima ta tehnika zaradi svoje »logike« takšen prepričljiv učinek, da ji gre gledalec na limanice celo v parodičnem kontekstu, tedaj jo je moč tudi obrniti zoper njeno kapitalistično oblikovno določenost. Če je z njo mogoče tako prepričljivo nadomestiti argumentiranje, tedaj je mogoče z njo tudi argumentirati. Kajti njena shema, ki prosveta celo skozi najbolj obrabljene forme, je tudi shema racionalnega argumentiranja: nekaj kontinuirano razviti iz drugega. Racionalnost in logika stvari, ki vodita tehniko paralelne montaže, odločata torej o njenih argumentacijskih možnostih. Da bi to vsaj v zasnovi pojasnili, bodi za konec imenovan bistven pogoj, ki mora biti izpolnjen, če naj se paralelna montaža uporabi kot argumentacijska tehnika:

Posamezne filmske ravni ne smejo biti vseskozi paralelne. Če npr. nekdo reče nekaj drugega kot misli, tedaj se lahko ta diskrepanca z rečenim paralelno pojasni na neki drugi ravni (glasba, komentar, razkrivajoče obnašanje, flash back. Ali, širše: Če se za filmskim dogajanjem, ki se razvija logično-argumentacijsko, prikrivajo druge stvari (določena zgodovina, določeni družbeni pogoji, prisile, psihični faktorji), ki jih je treba poznati za razumevanje dogajanja, tedaj je paralelna montaža sredstvo vključevanja te vednosti. S tem je moč pojasniti, da je to, kar poteka kot dozdevno prepričljivo in konsistentno dogajanje, vedno le neka specifična pojavnostna forma dejanskosti, za katero se predvsem skrivajo sovisnosti družbenega posredovanja in sprevrčanja. Šele tedaj, ko paralelna montaža opusti vsako enodimenzionalno medialno pripravo poteka nekega določenega dogajanja, se lahko razvije v dialektično tehniko, ki je primerna, da s pomočjo argumentov razkrije sovisnosti, ki se sicer izmaknejo »logiki« trenutka. Kajti vsaka domnevna identičnost oziroma paralelnost bistva in pojava je v kapitalistični družbi v prid dobičkarjem: kot cementiranje napačne zavesti.

Prevedel: Branko Šibal

#### Opombe

- Theodor Adorno, Prolog zum Fernsehen. V: *Eingriffe*. Frankfurt 1963.
- Po izjavi fotografije se je to mnenje razširilo z redkimi ugovori. Prim. Anders, *Die Antiquität des Menschen*. München, 1956: »Medij fotografije je tako verodostojen, tako 'objektiven', da lahko absorbira več neresnice, si privoščijo več laži, kot kateri koli drug medij pred njim.«
- Zoom je rezultat drsečega premikanja goriščne razdalje, ki ga dosežemo z elastično lečo (sistem gibljivih leč). Goriščne razdalje različnih objektivov so združene v enem objektivu. Gibanje zooma daje drseči prehod od dolgih goriščnih razdalj (tele učinek) h kratkim goriščnim razdaljam (širokokotni učinek) in obratno. Enakomerno prestavljanje omogoča približevanje ali distanciranje predmeta. Realna oddaljenost do filmanega objekta ostaja nespremenjena, le pozicije prostora se spreminjajo. Njegova globina se lahko ekstremno zmanjša ali ekstremno poveča.
- Balazs, *Der Geist des Films* Halle, 1930, str. 31.
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, I. Ontologie et langage. Paris, 1958. Citirano po Dadek, *Das Filmmedium*. München/Basel.
- Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie*. V: *Angelus Novus*. Frankfurt 1966.
- Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. V: *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1967. »Radio« so avtorji v citatu nadomestili s »televizijo«.
- Prim. H. M. Enzensberger, *Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau*. V: *Einzelheiten I*, Frankfurt 1964.
- Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie*.
- Citirano po intervjuju z Gahlhjem in Schübelom v: *Deutsche Volkszeitung*, 11/1972. »Rdeče zastave« je mogoče naročiti preko »UNIDOC« (München 19, Südliche Auffahrt-sallee 72) ali preko »Sozialistische Film Coop« (Hamburg 13, Alte Rabe strasse 8).
- Da bi se izognili nesporazumom, opozarjamo na to, da se pojem paralelne montaže, kot ga mi uporabljamo, ne pokriva s pojmom Pudovkina, ki pod tem razume alternativno povezovanje »dveh tematsko nekoherentnih, ... vendar paralelno med sabo povezanih dogajanj«.
- S. Eisenstein, *Dialektische Theorie des Films*. V: *Materialien zur Theorie des Films*.
- Ekonomski in estetski vpliv hollywoodskega filma na filmsko produkcijo v celoti sta obdelala Bächlin, *Der Film als Ware*. Dissertation, Basel, 1947 in D. Prokop, *Soziologie des Films*. Neuwied und Berlin, 1970.
- Estetske inovacije so za filmsko industrijo zanimive šele tedaj, ko nakopičeni finančni nauspehi njene produkcije signalizirajo, da so določeni standardi izrabljeni. Toda tudi tedaj se nadaljnji razvoj ne giblje medialno inovativno, temveč često reproducira le numerični kapitalistični fetiš višanja produktivnosti: v posameznem filmu sodeluje še več zvezdnikov, še več statistov, višajo se scenski stroški in še izdatki za reklamo.
- Junak slapstick komedije ni izjajda genialnih komikov, temveč je njegov realni historični vzor majhen priseljenec iz evropskih »razvojnih področij«. Publika v ameriških predmestnih kinematografih je bila sestavljena prav tako iz takih priseljenec, ki so lahko v komični zrcalni podobi svoje lastne situacije razrešili svoje strahove in se tako deloma stabilizirali v njim tujem, skoraj sovražnem okolju.

prevod iz *Kritik des Fernsehens: Handbuch gegen Manipulation*, Luchterhand, Berlin, 1973.

**Identifikacija neke ženske**

(Identifikazione di una donna)

scenarij: Michelangelo Antonioni, Gérard Brach, Tonino Guerra

režija: Michelangelo Antonioni

direktor fotografije: Carlo di Palma

montaža: Michelangelo Antonioni

scenografija: Andrea Crisanti

kostumografija: Paola Comencini

glasba: John Fox

igrajo: Tomas Milian, Christine Boisson, Daniela Silverio, Marcel Bozuffi, Lara Wendel

proizvodnja: Giorgio Nocela, Antonio Macri za Iter Films in Gaumont, Italija, 1982



Daniela Silverio

Ženska ne obstoji, vendar pa prav o tem sanjamo. Natanko zato, ker je ne moremo najti na ravni označevalca, nenehno pogrevamo njeno fantazmo, jo slikamo, povzdiguje, razmnožujemo s fotografijami, in si tako vedno znova prizadevamo zajeti bistvo nekega bitja, o katerem je konec koncev že vesplošna bejavost – v bejavosti je zmerom neka resnica – podvomila, če sploh ima kakšno bistvo. Zdi se, da nas to pelje k razvrednotenju ženske. Vendar pa se to, da nimajo bistva, z nekega drugega gladišča pokaže kot razbremenitev, in namera so ženske prav zato veliko bolj zanimive kot moški.

Jacques-Alain Miller, »Pet predavanj o Lacanu v Caracasu«, El piropo. Gospostvo, vzgoja, analiza, v zbirki Analecta, Ljubljana, 1983.

Štiridesetletni cineast Niccolò je v nekakšni zagati pred snemanjem filma. Ne ve, kako bo film zastavil, ve le, da bo to film o ženski, nima pa ne ženske ne zgodbe. Skozi življenje in odnose z žensko (z ženskama oziroma ženskami) skuša oblikovati scenarij (film o filmu). Ne njemu ne nam ni jasno, ali išče žensko zase ali zgodbo za svoj film. Recimo, da išče žensko in scenarij, najde pa tretje: spoznanje, da ni zmožen ne enega ne drugega »razmerja«, saj se obe ženski, ob katerih se zaustavi, izneverita njegovim ponesrečenim, če jih lahko tako poimenujemo, poskusom ujetja v film kot tudi v kontinuiranejši odnos. Tretja varianta je tako znanstveno fantastični film, ki ga bo posnel na sugestijo dečka: raziskovanje zunajzemeljskega, če je že tuzemeljsko (nezavedno) neulovljivo.

Antonionijev film *Identifikacija neke ženske* bomo takoj preimenovali v *Identifikacijo nekega moškega*, ker menimo, da mu ta naslov bolj priliči in ker lahko originalen naslov ohranimo le v njegovem zanikanju. Bralca, ki je po povzetku zgodbe (ali ogleda filma v Cankarjevem domu) sklepal, da je režiser zastavil film kot poskus analitične interpretacije ženske – pravzaprav točno *določene ženske*, bomo skrenili iz tega zavajanja v drugo (piščevo) prepričanje, da film tega ni mogel izvesti: ne le zato, ker je ponujal premalo materiala, iz katerega bi prepoznavali govor nezavednega in žensko neznano dešifrirali v znano, temveč iz preprostega razloga, ker ženska ni nikoli ena. Ustreznost originalnega naslova filma razumemo lahko le takrat, če pod *neko žensko* ne iščemo konkretno žensko (bodisi Mavi, bodisi Ido), temveč *neko drugo* in še *neko drugo* – ali *vse ženske v eni*.

Zato bomo ta film brali le skozi vse te ženske, ki se tako ali drugače pojavljajo in proizvajajo objekt temeljnih moških sanj – nedosegljivi drugi spol, ki ga Antonioni istočasno izenači še s filmom, ravno tako večnim objektom njegovih sanj. Tako eden kot drugi (objekt) sta stalna prevara: film kot mašinerija fikcije in ženska kot večna izdajalka, prevaranka, prevarantka (ki je to zaradi svojega manka).

Zakaj smo potem na začetku dejali, da preimenujemo film v *Identifikacijo nekega moškega*? Pogovor, sporazumevanje, komuniciranje ne temelji vedno na tem, da sporočamo neke bistvene podatke, resnice, mnenja . . . , temveč se pogovarjamo tudi ali predvsem zato, da poizvedujemo in iščemo odgovore na to, kdo smo. Včasih, ko je vsakodnevno blebetanje premalo, poiščemo analitika, včasih nagovarjamo ptice ali gledamo v mikroskope, včasih naredimo npr. film, ki nam daje upanje na odgovor, kdo da smo. Antonionijev film je prav to: spraševanje skozi drugega. In njegova alergična odganjanja izpraševalcev, ali je to film o njem (Niccolu) so že naravnost simptomatična – a to nas konec koncev prav malo briga. Nas trenutno zanima, kaj je v tem filmu onstran tega, kar govori, kar hoče reči (in ne, kar reče) in katera je v tem primeru moška želja.

Niccolò se vzpostavlja preko dialoga – preko ženske, preko drugega torej. V ženski je utelešen veliki Drugi, prizorišče, kjer je vnešena vsa mašinerija nezavednega. Niccolò ve, da mora posneti film o ženski in da mora okrog nje nekaj napelesti. Film bo tisti užitek (*nekega moškega*), s katerim se bo obrnil na neko žensko, da bi jo za trenutek zadržal, opozoril na svoj obstoj in se prepoznal skozi njo. Užitek, ki proizvede estetski produkt (film) – nemalokrat v gledalčevo zadovoljstvo.



Svojo raztreščeno figuro in kaotične predstave o filmu sestavlja Niccolò preko ženskih likov, a njegova pozornost ne velja toliko temu, kdo one so, zakaj in kako so: on jih kombinira, izrezuje, kadrira, se z njimi ljubi, predvsem pa jih gleda tako, da jih ne vidi – ne vidi njihovih ravno tako nedefiniranih pozicij znotraj stanja stvari tega sveta. Nekako nas čudi, da izrablja le polovično Freudovo trditev, da je za psihoanalizo odgovor na vprašanje, kaj ženska je, tako rekoč nemogoč in da se ne posluži tistega nadaljevanja, da psihoanaliza lahko odgovarja na to, kako se z odraščanjem ženska razvija glede na njeno biseksualno dispozicijo. Če je iskal štorijo, jo je imel pred očmi, a če se spomnimo prizora tavanja in vožnje v megli, potem je jasno da je bilo zanj vse skupaj vidno le v tistem polju, kjer je stal *on sam*. Komajda meter nazaj ali naprej.

Niccolò se torej ne pretirano trudi, da bi razrešil njihove »zgodbe« in da bi s tem tudi pridobil scenarij – one so tiste, ki bodo razreševale njega, ki bodo suvereno odločale, ki vedo odgovore in ki nastopajo razumarsko kot Fassbinderjeva Lola. Seveda niso zato perfektna bitja, ki ne delajo zmede, sicer bi bila komunikacija – če že ne *možna*, vsaj mnogo lažja. Stanje pojasnjuje mogoče dialog med Mavi in Niccolòm: On je zmožen izjave »ljubim te«, ona pa dopolnila »prej mi povej, kaj ljubezen je«.

### Stopniščne ženske

Prva Niccolova ženska je njegova bivša žena. Ta je prisotna na način odsotnosti ali bolje preko alarma, ki ga ni izključila, ko je zapustila moža in njegovo (svoje?) stanovanje. Z njo se srečamo preko stopnišča, ki vodi do vrat stanovanja v katerem mora Niccolò vdreti in ki je v celoti opremljeno po ženinem okusu. Stopnišče je svetlo.

Naslednje stopnišče, ki je mnogo bolj temačno in skrivnostno, prekrito z mehkim preprogami vodi v salon, kjer se dogaja tipični aristokratski party. Tu nastopa Mavi, Niccolòva osrednja enigma, aristokratinja, ki hoče ubežati svojemu poreklu in travmatski preteklosti. Tu se sreča s svojim domnevni očetom, človekom, ki ji vseskozi sledi, opazuje in si jo lasti za svojo hčer. Ta oseba je lahko realna ali pa tudi

ne: pojavi se v flash backu, v Mavini pripovedi, kar je lahko tudi Mavina fantazija. To nas ne bi čudilo, saj vemo, da je že marsikatera analizantka vztrajala na izjavah, da je bila zapepljena od očeta, kar pa je lahko normalna projekcija želje. Ali se je Mavi umaknila zato, ker ljubi ženske, ali ker beži pred očetom, je lahko teroristka, ženska, ki se želi osvoboditi pripadnosti svojemu razredu – lahko je vse to – ali, preprosto, nekdo, ki razrešuje svojo identiteto tako, da beži: v meglo, k prijateljem, prijateljicam, v spolnost in tja, kjer je ne bi bilo strah. Njene stopnice so spiralaste in dajejo občutek, da se nikoli ne zaključijo, medtem ko so ldine na prostem, široke in trdne.

Ida je bolj modra, jasnejša, mogoče senzualnejša in se po vsej verjetnosti ljubi čisto normalno (tega nikoli ne vidimo, medtem, ko je ljubljenje z Mavi tako rekoč v prvem planu). Njene stopnice se zaključujejo z vrati, ki vodijo v teater. Če so le ta zaprta, je na njih listek s sporočilom kje se nahaja. Naslednja ženska je njegova sestra, ginekologinja po poklicu, potrpežljiva in vljudna, ima sina in je ljubeča do brata. Ona zavzema pozicijo matere, zato jo Niccolò ljubi (kar izjavi, ko je ogrožena) in sovraži, ko ona ogroža njega. Ona je tista, ki ga obdolži, da je kriv za razdor prvega zakona in da je nezmožen normalnega, kontinuiranega odnosa z žensko. In potem so tu še vse podobe žensk izrezane iz časopisov, nad njegovo delovno mizo: veš ta misterij *de la femme*.

Neprepoznavni predmeti, ki jih je film poln, nerazrešeni vzgibi enega ali drugega protagonista, ki konotirajo različne interpretacije – vse to pač potrjuje znano frazo, da je nesporazum bistvo komunikacije, ki pa Antonionija pripelje k odločitvi, da bo snemal znanstveno fantastiko. Je tam red jasen, režiserjev riziko manjši? Ob gledanju takšnega filma gledalec konec koncev ne bo vpet v to, kar je bil pisec na določen način prisiljen početi v tem zapisu. Vprašanje je, če bi (pisca namreč) pogled v kozmos odvrnil od pogleda nase oziroma tistega iskanja, ki mu ga je v končni konsekvenci omogočal Antonionijev film bodisi pod naslovom *Identifikacija neke ženske* ali pa *Identifikacija nekega moškega*.

**Majda Širca**

## Tootsie

scenarij: Larry Gelbart, Murray Schisgal

režija: Sydney Pollack

fotografija: Owen Roizman

glasba: Dave Grusin

igrajo: Dustin Hoffman, Jessica Lange, Teri Garr, Dabney Coleman, Charles Durning

proizvodnja: Mirage/Punch, ZDA, 1983

jug. distribucija: Vesna film



Dustin Hoffman kot Dorothy Michaels

*The media give substance to and thus intensify narcissistic dreams of fame and glory, encourage the common man to identify himself with the stars and to hate the »herd«, and make it more difficult for him to accept the banality of everyday existence.*

Christopher Lasch: *The Culture of Narcissism.*

Filmi takšnega formata, kot je *Tootsie*, prihajajo na kinematografske sporede z najavo, ki je interpretacija, obet in zagotovilo obenem. Seveda vse tisto, kar naj gledalca zapelje k ogledu filma, ni nujno zgolj »neumna reklama« – še zlasti ne, če gre za film, ki je nedvomen dosežek. Glede najave, ki je spremljala *Tootsie*, je mogoče reči, da je bila celo nenavadno »intelektualizirana«. Različni mediji po svetu so ponujali film kot simptom, kot »enega izmed filmov v zadnjem času«, ki »brišejo razliko med spoloma« itn., ne da bi do konca pojasnili odkod trend k feminizaciji (oz. maskularizaciji v primeru *Viktor Viktoria*).

Ne da bi zanemarjali razloge, ki so pripeljali do nameravane učinka, pa je morda potrebno poudariti, da zamenjava spola v komediografski rabi ni nekaj, kar bi Hollywood šele zdaj odkril, niti si niso te finte izmislili šele s filmom, pri čemer bomo opustili naštevanje številnih komedij in celo tragedij, v katerih je preoblačenje v drug spol imelo kakšno vlogo. Gre vsekakor za »večno temo« in v vsej zgodovini umetniških praks pogosto rabljeno sredstvo za različne učinke.

Specifični učinek in uspeh *Tootsie* je naslonjen na *motiv* preoblačenja kot na specifično potegavščino, ki vodi k uspehu. Konkurenca med igralci je v okviru ideologije individualnega uspeha – v deželi najrazvitejšega *show-businessa* pa še posebej – izrazito reprezentativna, kajti narcisistična zapoved (»bodi nekdo«) v tem poklicu se realizira kot sočasnost dejavnosti subjekta in njegove »pojavnosti«. Igralec skratka počne v dvojni meri to, kar počne »vsak Američan«, ki je naporen k zavzemanju svoje »vloge« v družbi. V *Tootsie* se ta usoda igralca prikaže v vsej konsekventnosti, kot metafora produkcije subjektivnosti nasploh pa uprizoni samo logiko narcisističnega imperativa. Jaz se glede na ta imperativ doseže v izgubi samega sebe (v drugem, ki ga ponazarja), narcisizem se ne odvija kot frommovska »zaljubljenost vase«,

ampak prej kot sovraštvo tistega, kar Jazu zastopa njegovo »jazstvo«; v *Tootsie* se razcepljenost subjekta izkaže kot nasprotje med njegovo investicijo (ki je delo na igralski zmožnosti) in kratkomalo fizično pojavnostjo igralca. Če je z žensko podobo, ki si jo igralec nadene, kaj ponazorjeno, potem to ni samo »feminilno jedro moškega«, temveč predvsem radikalna izpeljava zadostitve narcisističnemu imperativu. V primeru igralca, katerega igra Dustin Hofman, se postavlja problem možnosti dokazovanja, da je igralec dober igralec. Ker pa gre za problem pridobitve angažmaja za vlogo, gre potemtakem za to, da protagonist zgodbe sploh doseže pozicijo subjektivne uveljavitve – dokler ne dojamemo, da je kot igralec nujno objekt, so njegova poudarjanja »subjektivnih lastnosti« brez haska. Od tod naprej se začne potegavščina, ki jo je komediografsko naravnana dramaturgija po vseh hollywoodskih pravilih seveda dovolj učinkovito razdelala.

Ob vsem tem je potrebno opozoriti na en sam kader. Gre za na videz nepomemben predah v zgodbi, lahko bi celo rekli, da zgolj za mašilo v naraciji. Kamera »gleda« posevno od zgoraj na množico, ki se vali po ulici. V tej množici stopa »Tootsie«. Opozorjeni gledalec je seveda nujno koncentriran na »njo«, pri čemer mora opaziti, da je *Tootsie* za obkrožajočo jo množico anonimna, da je skratka vanjo utopljena. Uspeh potegavščine je slej ko prej seveda v tem, da ni opažena. Drugače je potem, ko *Tootsie* doseže slavo. Na osnovi parabole, ki jo opiše odvijanje zgodbe od anonimnosti do zvezdnitva, lahko rečemo, da ima film konec koncev terapevtsko funkcijo in se kot naslikava fantazme o subjektivni realizaciji vpisuje v običajni obrazec ideologije uspeha. Pri tem pa ni nepomembno, da se ta vpis odigra kot »zabaven film«, da se torej odigra kot sosledje situacijskih zapletov, katerim nastopajo zmede v zvezi z menjavanjem spola kot inventar dramaturgije. Toda avtorji *Tootsie* so to že dokaj eksploatirano komediografsko »sredstvo« mogli učinkovito »uporabiti« le z ustrežno razdelavo konteksta, pri tem pa so lahko ohranili tudi klasicistično ropotijo ljubezenska zapleta.

**Darko Štrajn**

## Očim

(Beau pere)

režija: **Bertrand Blier**

igrajo: **Patrick Dewaere, Ariel Besse, Nicole Garcia, Maurice Ronet, Nathalie Baye, Maurice Risch**

proizvodnja: **Sara films, Antenne 2, Francija 1981**



Francoskega režiserja Bertranda Blierja pri nas poznamo po simpatičnem filmu *Pripravite robčke*, v katerem se nakopičeni paradoksi ne rešujejo, ampak samo kopičijo – zanimiv pomislek: film ničesar ne razrešuje, temveč le kopiči sliko na sliko, gledalec po ogledu filma ne »odnese« stališč, rešitev, ostanejo mu le posamezne slike.

Očim je v mnogočem obrnjena podoba Blierjevega prejšnjega filma, obrnjen je že sam začetek, bolje rečeno, obrnjena je prva situacija, s katero se sreča gledalčev pogled. Špica je podobna – imena in v offu zvoki restavracije – mesta v njej in subjekti pa imajo drugačno vlogo. Pianist Remi sedi za klavirjem in izpoveduje svojo zgodbo. V *Robčkih* je bilo na začetku vsega premalo, tu je vsega preveč, preveč je Remijevih težav, zato mora priti do razrešitve. Na tem mestu je umesten naslednji vrvek: »očimstvo« igra v sistemu družinskih vezi posebno vlogo. Objektivno je očim element, ki je zunaj in bo vedno ostal zunaj, po drugi strani pa mora »znosnost in upravičenost« mesta v tričleni verigi dokazovati ločeno obema preostalima členoma: otroku, da je vreden mesta očeta, s tem, da ljubi njegovo mater, ženi se mora skozi ljubezen do otroka zdeti vreden vloge moža.

Reševanje Remijevih težav se prične s smrtjo žene Martine. Tu ne gre zato, da je njun odnos zaradi bežnih videvanj vse manj stabilen in že zdavnaj pokopan, ampak za začetek logičnega razpletanja dublirane vloge Remija v družinski verigi, ki ima še četrti člen – njenega bivšega moža in pravega očeta hčerke Marion.

Zato ni naključno, da Remi ženo sam potisne v smrt – poriva njenega hrošča stran od hiše, nekaj ulic naprej pa v nesreči Martine izgubi življenje – saj na enak način porine stran tudi njenega bivšega moža – po Martinovi smrti pride Marionin oče po njo in ob odhodu Remi njegov avto poriva z dvorišča. To dvojno porivanje ne družijo samo simbolična vez, ampak tudi dejanski rezultat: kljub temu, da se Marion odpelje z očetom, je to konec njenega razmerja, saj se kmalu vrne k Remiju, odnos med hčerko in očetom je dokončno prekinjen, mrtev.

Začenja pa se nov odnos med Remijem (očimom) in Marion, začne se ljubezenski odnos, katerega nosilka je Marion.

Film sicer sugerira, da se Remi brani in upira njenemu zapelevanju, v prvi vrsti zaradi moralnih načel, na koncu pa popusti, a optiko se da tudi prestaviti: Remi hoče zapeljati Marion tako, da bi jo posedoval, da bi jo na sebe priklenil kot lastnino, kar pa mu vloga očima nikakor ne omogoča že sama na sebi. Remi nujno potrebuje druge vloge.

Odločilna je sekvenca pri zdravniku, kjer se zberejo Marion, njen oče in Remi: na vprašanje zdravnika, kdo je oče, se jasno pritrdilno oglasi Marionin oče, Remi pa na zdravnikov vprašujoč pogled odgovori, da je on njena mati. Takoj se zdi, kot da gre za štos, v resnici pa Remi misli povsem zares. On je zapolnil izpraznjeno mesto matere, ker je lahko le prek te vloge skupaj z vlogo očima postal ljubimec Marion. Dublirana vloga je naporna, zato jo mora Remi na koncu za nekaj časa ukiniti: zaljubi se v pianistko, ki pa je ločena in ima hčerko – film se konča s stop posnetkom na njenem otroškem obrazu – scenarij za reprizo pravkar končane zgodbe je napisan, napisan pa je bil že s sprejemom očimske vloge.

Remi je želel igrati mater, dodeljeno mu je bilo mesto očima, izpraznjeno mesto matere ga je postavilo/vzpostavilo za ljubimca.

Vse se vrti okoli tega, da se Marion zaljubi po materini smrti v njega, on prav tako v njo, a mu pozicija očimstva preprečuje realizacijo dvosmerne želje, ki je balast. Remi lahko zapelje Marion samo pod enim pogojem: da se spremeni v mater in ljubimčevo vlogo prikriva s plaščem očimstva.

Genijalnost filma je še v postavitvi figure Marion. Je nezajeta, neulovljiva in neumestljiva: je nekje vmes med dekletom in žensko, zato toliko bolj zapeljiva za gledalčevo oko in Remija. Ves čas izmenjuje ta dva videza, njeno dvojnost pa Remi fiksira nase z lastno dvojnostjo mati/očim.

Genialna je sama Marion: dela se, kot da Remija vidi le kot ljubimca, a z lastno dvojno vlogo/videzom ona vodi njun zaplet in razplet.

**Leon Magdalenc**

## Jedijeva vrnitev

(Return of the Jedi)

scenarij: Lawrence Kasdan, George Lucas  
režija: Richard Marquand  
fotografija: Alan Hume  
vizualni efekti: Richard Edlund, Dennis Muren  
glasba: John Williams  
igrajo: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Dawid Prowse  
proizvodnja: Lucasfilm Ltd., ZDA, 1983  
jug. distribucija: Kinema film

Premalo se ukvarjamo s pravljičami, tako s tistimi, ki si jih vsak dan pripovedujemo, kot s tistimi, ki nam jih pripovedujejo drugi. Pravljičica o vesolju, kakršno poznamo zdaj že iz pretirano dolge serije Georga Lucasa, postaja bolj in bolj izrabljena.

Naj bo še tako nenavadno – moč pravljičice je v tem, da odkriva čisto novo področje, pravljičica je sredstvo, ki naj človeku (sploh ne samo otroku oziroma otroku šele prav nazadnje) poda novo in nevarno informacijo o svetu, pravljičica naj pove nekaj takega, česar se ne da povedati kar tako naravnost z urejeno besedo, nekaj takega, kar se ne da kar tako napisati... Pravljičica naj nam v kratkih osupljivih zamahih prikaže prepadne naše duševnosti, pozabljene preteklosti v nas, tudi bodočnost nam mora napovedati...

To je toliko nalog za pravljičico, ki se vendar mora prepletati v močnih barvah, da je težko razumljiva kar tako v prvem zamahu. Serija o vesolju vse od *Vojne zvezd* je ponavljala ključne situacije, ključne travmatske zaplete tako dolgo, da jih na koncu razumemo. Ja, zdaj vemo, kako je z Lukom, z njegovim očetom Vadarjem, kako je z Jedijem in Leio in Skywalkerjem. Pa z enim in drugim robotom. Ko pa nam postane vse jasno, se mit o pravljični globini započi. Ostane lep, vendar hladen. Če pomislim, kako me je razburila in pretresla bitka *Imperij vrača udarec*, me preseneti, kako jemljem bitke v *Jedijevi vrnitvi* zgolj kot humoristično pretepanje nekakšnih lutk. Zdi se, da se tudi avtorji zavedajo, kako so liki že tolikokrat videni, tolikokrat zapleteni v podobne situacije, da morajo pretiravati. Zato pač pretiravajo. Smešnost je še

bolj smešna, okornost sposobnih robotov je še bolj okorna, roboti pa še sposobnejši, strašni liki so še strašnejši... Več lepote in likovne izčiščenosti samo še poudarja, da se pravljičica izteka.

*Jedijeva vrnitev* je lep film, vendar ne več velik film. Pravljičice, ki se iztekajo, me po malem žalostijo. Tako otožno je gledati, kako se pravljičice iztekajo v vsakdanje življenje, pa čeprav je vsakdanje življenje vsakdanje pretepanje in potepanje po vesolju, strašnem, stiliziranem, črno-belem.

O pravljičah ni mogoče kaj preveč razmišljati, težko ulovljive so, pa premalo natančne v svojih trditvah. Vseeno bi rad povedal, da so nasprotja med avtoritarno oblastjo in med uporniki starinska. Vrednote, ki jih zastopa Vadar, in vrednote, ki jih zastopa Luke, so si bolj podobne, kot bi film želel priznati. Obe strani sta si po metodah, po izredni hrabrosti in stalni pripravljenosti na žrtvovanje, tveganje, rušenje – zelo podobni. Zelel bi si science fiction, ki bi imel več fantazije pri izumljanju medčloveških odnosov. Svetu bi lahko tudi bolj napredoval v naslednjih tisočletjih, pa naj bodo gospodarski problemi še tako težki, kot je pa pokazano v tem filmu. Po treh filmih postaneš počasi sit starinskih likov, likov, ki me spominjajo na generacijo dedkov. Celo roboti spominjajo na naše dedke, se pravi, na pradedke naših otrok. Sarm pravljičice pa je vseeno takšen, da sem se takoj odločil: ta film želim videti še večkrat: Je res pravljičica tako pomembna? Mi je tako potrebna?

**Franček Rudolf**

## Smrtonosna pot

(Mortelle ranonnee)

scenarij: Michel Audiard, Jacques Audiard

režija: Claude Miller

fotografija: Pierre Lhomme

glasba: Carla Bley

montaža: Albert Jurgenson

igrajo: Isabelle Adjani, Michel Serrault, Guy Marchand

proizvodnja: S. M. E. P. A. – TF 1 Films, 1983

Smrt kot dosleden konec vsake poti ima v žanrovskih filmih detektivk in kriminalk tudi simbolno vrednost. Ko je morilec ujet in za zapahi, je simbolno mrtev – njegova specifičnost, ki ga postavi za morilca (ubijanje torej), je blokirana, mrtva, on kot nosilec »točke vpleta« izginje.

Predpogoj vsake kriminaike/detektivke je nepogrešljivi par morilec – zasledovalec (detektiv, kakršnakoli roka pravice), ki se konstituira na samem začetku in logično razpade na koncu filma. Kako se odnos oz. razmerje med tem parom v toku filma spreminja, je pač odvisno od stopnje kršenja žanrovskih kodov. Če je žanrovski kod povsem enostaven, črno-bel, morilec in zasledovalec v filmu obdržita svojo specifično integriteto, ki je, mimogrede, zopet predpostavljeni kod. V filmu se križata in lovita dva sistema, vendar mora zasledovalec nujno prvi »odkriti« šibko točko nasprotnikovega sistema, na osnovi katere uporabi prevaro, ki pomeni fizično ali pa simbolno smrt njegovega nasprotnika.

Millerjev film *Smrtonosna pot* je po tej plati – po resničnem ali navideznem kršenju kodov – pravi biserček. Nezainteresirani tretjerazredni privatni detektiv Louis – Eye (oko), dobi nalogo, naj odkrije skrivnostno ljubico sina znanih čevljarških mogotcev. Navajen je takšnih banalnih nalog in odkrije ljubico, na koncu »posla« pa se ljubica spremeni v morilko. S tem, ko je zamenjala vlogo, se tudi Louis iz navadnega neopaznega vojerja spremeni v prav tako neopaznega zasledovalca. Morilka po vsakem novem umoru spremeni svoj *image*, Louisu pa preostane, da šteje žrtve. Že po drugem umoru Louis postane simbolni »grobar« s tem, ko truplo skrrije, prav kmalu pa je tudi morilec.

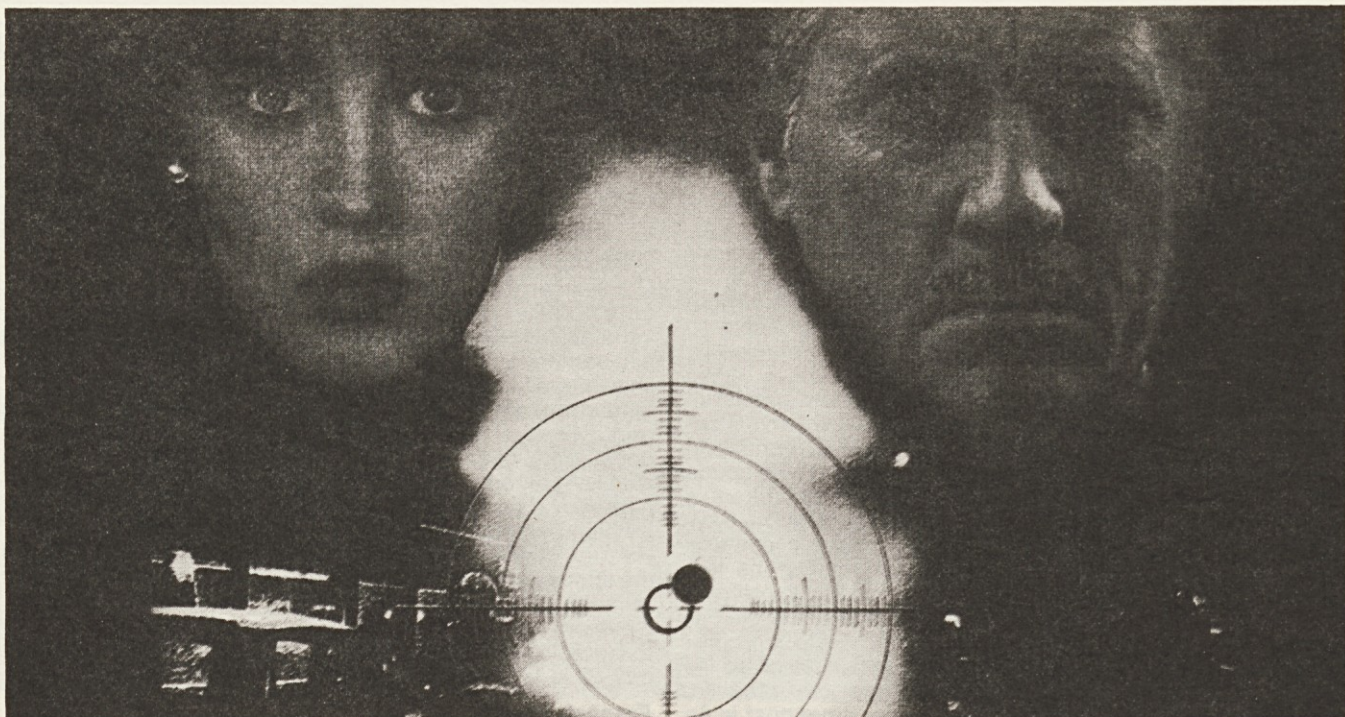
Vzporedno s tem dogajanjem teče privatna Louisova zgodba. Je ločen, izredno navezan na hčerko, ki živi z materjo, hčerke pa ni še nikoli videl. Ima le skupinsko sliko s konca hčerinega šolanja, vsako leto enkrat pa lahko telefonira ženi in ugiba, katera je njegova hčerka. To iskanje, ta identifikacija je mnogo težja kot identifikacija morilca, skrivnostne ljubimke itd. . . Morilka ima množstvo obrazov, prav tako njegova hčerka. Iskanje pravega obraza morilke zamenja z iska-

njem obraza hčerke, še bolje, željo po »fizični oživitvi« hčerke projecira v morilko.

Vztrajno zasledovanje spremeni v igro opazovanja hčerke; v končni instanci se morilka in hčerka stopita v eno osebo – morilko. To enačenje se da interpretirati retroaktivno na osnovi njegovega življenja – nikoli videna hčerka je morilka njegovega zasebnega življenja. Po drugi strani pa je to stapljanje mogoče razložiti tudi drugače: detektiv v zasledovanju morilke optiko zasučje. Prvotni gnus, nasprotovanje iz povsem humanističnih in profesionalnih vzrokov zamenja s simpatijo do »hladnokrvne *famme fatal*«, svojo zaželeno podobo hčerke prenese v podobo morilke – gre torej za željo postati vreden zasledovalca tako, da najdražjo osebo postavi v vlogo zasledovanega.

Zatorej ne preseneča, da tudi sam postane morilec, ko umori – porine pod avtobus – bodočega morilkinega moža, slepega italijanskega ljubitelja umetniških slik. Ta umor je utemeljen dvojno: njegova hčerka si ne zasluži, da bi živela s pohabljenecem – slepцем, in konec bi bilo igre, v kateri dobiva Louis čedalje pomembnejšo vlogo. Od žalosti je večobrazna *famme fatal* degradirana v povsem navadno kriminalko, ki konča kot natakara v nekem ekspres baru. Louisova vloga očeta in zaščitnika tu dobi svojo veljavo: ukrade denar, pripravi njuno srečanje (prvo, zadnje in edino v filmu), pripravi vse za njen pobeg in njegovo »navidezno smrt«, spregleda pa ravno tisto točko, ki ju je ves čas ohranjala kot antagonističen par. To točko bi preprosto lahko imenoval približno takole: obojestransko poznavanje nasprotnikovih »belih lis« kot potlačenih elementov konstituiranja dveh različnih sistemov, to poznavanje pa mora biti zakamuflirano, da igra nemoteno teče. Louis prekorači ta »neizrečeni« dogovor prav s tem, da združi vlogo morilke in hčerke v eno, kar pa simbolno že spremeni morilko v truplo. Njen samomor na koncu – skok z avtomobilom – je le potrditev te smrti, ki je Louis zaradi združenosti obeh nalog zaželeno očetovske ljubezni ne vidi.

Leon Magdalenc



## Častnik in gentleman

(An Officer and a Gentleman)

scenarij: Douglas Day Stewart  
 režija: Taylor Hackford  
 fotografija: Donald Thorin  
 glasba: Jack Nitzsche  
 igrajo: Richard Gere, Debra Winger, Louis Gossett, David Keith  
 proizvodnja: Paramount Pictures/Lorimar, ZDA, 1982  
 jug. distribucija: Avala pro-film

Redkokdaj mi je bil kakšen film tako všeč kot film *Častnik in gentleman* z Richardom Gerejem v glavni vlogi.

Na začetku vidimo mladeniča, ki je nekoč predavnimi leti kot otrok prišel k očku na Filipine, preživel doraščajoča leta v nekakšnem bordelskem vzdušju, med domačinkami, ki jim je seks nekako preveč pomemben in kjer so ga nekoč oropal in pretepli njegovi vrstniki kar na cesti.

Ko mladenič pove očetu, da bo šel v vojsko, se pravi v morarico, in da bo postal pilot, zvemo najvažnejšo misel filma: šest let trpiš v vojski, da si potem pilot in vreden milijon dolarjev. S to mislijo skuša oče sinu dopovedati, da sicer vojska, seveda ameriška, v kateri postaneš pilot, nečemu pametnemu služi in je tudi osebno koristna, obenem pa očka že pove, da se vseeno ne splača šest let gnjaviti se v morarici, ker da je grozno.

Vsakdo na tem svetu odhaja v vojsko z upanjem, da mu bo to koristilo, ko bo spet civil. Vojak so samo bodoči civilisti, to plat vojske v filmih redko vidimo, je pa pomembna. Tudi naš mladenič se spusti v pustolovščino in film nam v prekrasni zgodbi dokaže, da vojaščina ne vpliva moralno destruktivno na človeško osebnost, skratka, da vojaščina ni nekaj tako negativnega kot alkoholizem, narkomanija, prostitucija, kraja, tihotapstvo, bavljenje s politiko in umetnostjo in podobne dejavnosti.

Film nam na večih mestih zatrdi, da takšenle oster trening, recimo mu po domače »obuka« ali »dril«, človeku čisto koristi. Zatrdno vemo, da je to huda laž. Dril koristi pač vojski sami, ki si z njegovo pomočjo izbere primerne, uporabne bodoče pilote. Če rečemo izbere nekatere oziroma primerne, pomeni, da škartira neprimerne.

Richarda Gereja ne treščijo iz vojske, ko vidijo, da nekaj gojlufa z zaponkami, tudi ne, ko nekomu razbije nos, tudi ne, ko stolče lastnega seržanta, to pa zato ne, ker vedno uboga pravila, nadrejene, ker se pusti mučiti in dresirati. To njegov seržant počne zelo prizadevno. Film nam daje več lekcij: kako stimulirati vojake, da se bodo ubogljivo pustili mučiti. Tako, da jim že, ko vstopajo v vojsko, obljubiš mastno službo za čas, ko bodo spet v civilu. Razloži nam film tudi, kaj je za vsakogar v urejenem sistemu najbolje: spretno se podrežati in izpolnjevati ukaze, nagrada čaka. Ta misel mi nič ne pomaga, ko živim v sistemu, ki nagrajuje vse enako, s tem da da najhujšim revčkom kdaj še kakšen dodatek za posebno prizadevne revčke. Ne vem, kaj se naj naša družba nauči iz tega filma, ko je že jasno, da se je odločila, da bo vedno stimulirala najslabše, ne pa najboljših.

Ta vojska, v katero hodi Richard Gere, je ganljiva tudi zato, ker lahko kadarkoli rečeš »Prosim za odpust« in pustijo te domov k mami. Ta mehanizem, menim, bi bilo nujno uvesti tudi v vse druge vojske tega planeta.

Obe puncici, ki si jih Richard Gere in njegov prijatelj nakopljeta na glavo, sta popolnoma taki kot črni seržant v kasarni: nagnjeni sta k škartiranju: zanimajo ju piloti, zanimajo ju izbranci, tudi sami sta v isti borbi kot glavna junaka filma, tudi sami se treseta, da bosta škartirani, in treseta se celo bolj kot kandidati za pilota. S tem hoče film povedati: punce, selekcija pri spravljanju češplje v promet je hujša kot pri pilotih. Kaj nai rečem? Film me o tem globoko prepriča.

Film sem si ogledal s svojima sinovoma; mlajšemu, ki je moj pedagoški svetovalec za vprašanja predšolske vzgoje, saj že štiri leta redno obiskuje vrtce in bo pravkar diplomiral iz male šole, sem tudi simultano bral podnapise, tako kot vedno. Bil je ginjen, rekel je: »Kako krasna stvar je vojska, kjer vsi pičkarijo, pa jim nihče zaradi tega nič ne reče«. Tudi strašni črni seržant mu je bil všeč. »Kako lepo se dere, človeka kar razveseli!« Potem je pa še dodal: »V vojski je tako kot v našem vrtcu, samo mi nimamo tako dobrih naprav za čez lest!« S tem je menil, da občani Ljubljane iz zadnjega sa-



Richard Gere in Debra Winger

moprispevka niso zgradili dovolj strašnih ovir za malčke v vrtcih; posebno je omenil potrebo po jarkih z umazano vodo in žico, pod katero bi se malčki lahko plazili. Kot izobražen otrok seveda ve, kaj je napalm, in rekel je: »Samo pojejo o napalmu, naredijo pa nič.« O Vietnamu mu nisem uspel razložiti, zakaj je šlo. »Vojske imam dost, saj je vsak dan po risanki!« je rekel. Potem sem ga še vprašal, če ga kaj moti, ker je film pač poln spolnega občevanja. »Naj fukajo, če hočejo, ampak nam v vrtcu še ni treba, samo risat moramo!« mi je pojasnil. Najbolj mu je ugajala naprava, ki trešči pilota v vodo pa preobrne na glavo, da se potem mora rešiti ali pa utopiti, kakor pač hoče.

Sinova sta me vprašala, ali je vojska res tako prijetna stvar: da te fino gonijo ko psa. Zaman sem jima razlagal, da sem po dolgem in napornem študiranju zgodovine in vojnih filmov prišel do spoznanja, da je hoja skozi sito in rešeto ena najhujših traparij, kar sem jih srečal v življenju: niti avto šola niti vojska niti usmerjeno šolstvo niti kadrovska politika ali karkoli ne more izbrati sposobnih od nesposobnih: kajti moje globoko prepričanje je, da je vsak človek že sam po sebi težko sranje.

Ker film ob primeru, da je vseeno nekatere najbolj vrle fante potrebno izbrati za pilote, ker pač piloti morajo biti nadvse vrli, kar seveda vsi vemo, prikaže vso stisko kadrovanja, škartiranja, prebiranja ljudi, moram seveda izjaviti, da gre za izjemno lep film, ki me je globoko pretresel.

Franček Rudolf

**TV kritika****Pepelnica**

izvirna TV igra

avtor TV igre: Milan Jesih

režija: Igor Prah

snemalec: Slavko Vajt

kostumografinja: Zvonka Makuc

scenografinja: Belica Luxa

lektorica: Eva Blumauer

dramaturginja: Nina Souvan

urednik: Jernej Novak

igrajo: Aleš Valič, Draga Potočnjak, Božo Šprajc, Marjana Breclj, Dare Valič, Danilo Benedetič, Alenka Vipotnik, Damjana Černe, Vojko Zidar

proizvodnja: TV Ljubljana, 1984



To je, seveda na prvi pogled, krhko, tenko, prosojno tkanje, ki ga Jesihovo besedilo postavlja pred nas, skorajda neulovljivo in tudi težko doumljivo v svoji pomenljivosti o medčloveških rečeh in resnicah. Neulovljivo samo zategadelj in samo tedaj, kadar se bralcu (tekst je bil objavljen že davno, preden je TV sploh uresničila svojo produkcijo) in gledalcu ne uspe iztrgati Jesihovi magični moči (samo)ironije in siloviti barvitosti besednega gradiva, ki sicer nosita »pomene« nekih bolj zavezujočih in temeljnih zagat sodobne eksistence. Gre kajpada za zelo specifično, tipično Jesihovsko »dvojno« strukturo, ki je značilna tudi za njegov pesniški opus in je očitno tako »standpoint« in dramskega junaka, kot tudi njegovega avtorja, hkrati pa tudi svojevrstna zagatnost obeh . . . *Pepelnica* uprizarja na videz lahkotno, svobodno, odvezano in ljubeznivo bivanje Jacke in Lada, para, ki sta se očitna našla, da bi zaživela po svoje sredi tega običajnega, tudi bizarnega in pritlehnega vsakdana. Spletla naj bi si gnezdo, ki naj ne bi imelo zanju nobenih pregraj in hkrati zavezanosti . . . Doživeti hočeta to svojo svobodo in hkrati ljubezen . . . Pota njunega ujemanja so neizmerno (jesihovsko) krhko in senzibilno sestavljena: kakor da se prav z njim rešujeta pred uklenjenostjo in težo zunanega sveta, njegovim usodnim nasiljem, muko in sivino. Kakor da je prav ta ljubezen in ljubeznivost obeh tisti poslednji azil pred svetom, ki ga ni mogoče ne razumeti ne obvladati . . .

Vendar, resnica tega njunega umika vase je veliko bolj zapletena, kakor je videti skozi magično zaveso vsakršnih ljubeznivosti, to je resnica, pred katero sploh ustvarjata svet njunih objemov in nežnosti.

Njun, Jackin in Ladov razkorak s stvarmi tega sveta je namreč tako usoden in brezmejen, da jima vsakemu zase skorajda ni mogoče biti: edino, kar ju še zadržuje in omogoča, je skupno ustvarjanje in pletenje te iluzije, azila, tenčine, ki prekriva njuno (skupno) razkladnost in razprtost. Gre torej za vprašanje identitete, ki se usodno pojavi in zastavlja obema junakoma, ne da bi nanj zmogla pozitivno odgovoriti. Še več – odgovora nanj zanju ne more biti, edini možen odgovor je iluzija, njuna »njunost«, ljubezen, obadva sama! Edino tako – eden z drugim – lahko sanjata svoje življenje in bivanje . . . Za to obadva vesta, zato je njuno življenje ven in ven krhko in vendar dovolj čvrsto stkana iluzija, veselje, ki pa sem in tja – na pepelnico, v trenutku »soočanja« z breznom razlike in razklanosti – vendarle ugleda svojo grozečo in grozljivo resnico in ju hkrati še bolj silovito združi v skupnem ustvarjanju nove, še močnejše in čvrstejše ljubezni in iluzije. In tako je, očitno, njuno življenje eno samo neskončno spogledovanje s svojo resnico in s prav tako neskončnim ustvarjanjem svoje človeške iluzije in izgubljanja sebe v drugem, kar je seveda neka povsem »njuna« in nova »resničnost«, ki ne dopušča one prave, usodne.

Zato je tudi njun dom in seveda na svoj način tudi avtorjev, Jesihov »material« iz katerega ustvarjata to navidezno resničnost in ljubeznivost poetičnost jezika in govora, ki »proizvaja« to iluzijo. Zategadelj smo morali na začetku našega pisanja razkleniti prav to dvojnost, ki jo proizvaja Jesihovo besedilo in ki hkrati je njegova resnica in v istem trenutku tudi njegova iluzija: besedilo se kaže kot krhka, vesela, prosojna, tako rekoč neobvezna, ljubezniva in do konca igriva, nezahtevna besedna tenčina, ki mora zadoščati le še senti-

mentalnemu ugajanju, nežnim čustvom tako rekoč, ljubečim vsakovrsna Jesihova poetična pomagala, domisleke in tuji bravuroznosti, ki jih je seve besedilo polno . . . Na prvi, »zunanji«, pogled torej morebiti resnično ljubavna, »vsakdanja« povest za široke plasti . . .

Žal je takó besedilo Milana Jesiha očitno razumeval tudi režiser in dramaturg TV adaptacije, ki je (pravzaprav – ki sta) vfilmanje vodila prav v to, komedijanstsko in neobvezujočo smer in razsežnost, s tem pa sta kajpada zapravila in zastrla tisto bistveno in mišljenjsko razsežnost Jesihovega besedila, ki se skriva za tem komedijskim in ironičnim besednim materialom. Prah je svojo – nič kaj drugega kot zgolj TV realizacijo, peljal tako rekoč po črki besedila, ne da bi se kdajkoli zmoget prebiti do nekaterih globljih, usodnejših razsežnosti, ki jih vendarle nosi v svojem jedru to »ironično« tkanje. Seveda je takšen postopek razumljiv, saj je verjetno, da so si TV moze pač mislili, da je bistvo Jesihovega teksta zgolj v neobveznih, šaljivih in ljubeznivih pasajah, ki jih tekst tako na široko in nonšalantno ponuja, niso pa zmogli doumeti tiste »pepelnične« razsežnosti in razprtosti besedila in njegove tesnobnosti, ki prihaja (v življenju junakov) po in za temi šaljivimi, radostnimi in tudi poetičnimi pasajami. »Življenje« junakov je bilo v TV adaptaciji zgolj neobvezujoča in ironična komedija iz – recimo – kroga vsakdanjih ljudi, preko ekrana ni gledalcev dosegla nobena globlja resnica in spoznanje tesnobe, »razklanosti« in tudi »nesreče« junakov, njune ogorženosti in zgroženosti nad lastnim »praznim« bivanjem, in tudi izvir tega komedijanstva, šaloigre, ki se (znova) rojeva iz trenutkov »pepelničnega« spozna(va)nja . . . Takó sta Jesihovo besedilo razumevala in »igrala« tudi junaka – Valič in Potočnjakova, ki sta (seveda »pod« režijskimi napotki) odigrala vsakdanje dogodivščine Jacke in Lada kar se da ležerno, vsakdanje, brez posebne, tesnobne in (o)zgrožujoče resnice, ki se jima prikazuje in pred katero sta tako rekoč stalno na begu . . . Bila sta, igralca, kar se da povprečna in nezainteresirana za (igralske) razsežnosti, ki jih jima je ponujalo besedilo, četudi jima je bilo še najbližje (ob)čutenje grozljivosti junakovih usod in tudi obupna in obupana »volja« do komedije in iluzije, ki jo mora rejevati to čutenje resnice. O tem bi se kajpada dalo posebej prepričljivo govoriti v sekvencah (simbolično in izjemno eksplicitno pisanih, četudi jih dovolj površna, vsakdanja pamet kaj lahko razumeva kot zgolj »vsakdanji« prepir, nesporazum, ljubavni zaplet ipd. . .) *Na špici. Dan in Stanovanje Ladota in Jacke. Noč . . .*

Bila je torej – v TV podobi: Jesihova igra le še neobvezna, lahkotna, zabavljiva štorija iz »naših vsakdanjih« časov, ne da bi mimo tega ponujala ali, recimo, razkrivala kaj temeljnega, kar je seveda TV ustvarjalcem povsem zadoščalo za svoje namene . . .

In, kajpada, znova se je zgodila usodna kastracija literarnega teksta, ki – v filmu ali na TV – pač zaživi zgolj tisto življenje, kot mu ga omogoča prostor bralčeve misli (takrat seveda v vlogi režiserja), ki zmore razbirati in razbrati zgolj toliko, kot mu dopušča njegova (ustvarjalna) lucidnost in odprtost, zrelost in senzibilnost . . . četudi je ta – kot se je zgodilo tokrat s Prahom – na tako zelo preprostem polju . . . Kajpada, tedaj tudi z literaturo in njeno silovitostjo ne more biti nič . . .

**Peter Milovanovič Jarh**

## Ena sezona v Hakkariju

(Hakkari 'de bir mevsim)

Ne mogli bi reči, da se je Erden Kiral povzpel nad svojega filmskega vzornika Yilmaza Güneya, vsekakor pa v avtorski domeni za njim ne zaostaja, k dozdejšnji – predvsem po Güneyevi zaslugi – visoki veljavi turškega filmskega izraza pa pridaja novo trdno postavko. Kiral je pri svojih dvainštiridesetih letih še razmeroma mlad filmski avtor, saj je svoj prvi celovečerni film posnel šele konec sedemdesetih let, *Ena sezona v Hakkariju* pa je njegovo tretje celovečerno delo. Pač pa se s filmom intenzivno in vsestransko ukvarja že dolgo vrsto let: med drugim je ustanovil tudi filmski klub na istanbulski likovni akademiji, katere diplomant je.

Hakkari je provinca v gorati Anadoliji, na njenem severovzhodnem obmejnem pasu med Turčijo in Iranom. To so od sveta odmaknjeni, samotni in neznansko revni kraji, brez elektrike, brez cest, brez zdravnikov, z eno besedo: brez vseh komunikacijskih povezav s sodobno civilizacijo. Prebivalci teh območij doživljajo ne le skrajni minimum vseh življenjskih možnosti, temveč tudi bivanjsko vzdušje in ritem, ki sodita, gledana skozi optiko sodobnega civilizacijskega umevanja sveta, v kdove katero izmed prejšnjih stoletij.

Te ljudi, te kraje, te razmere je v svojem romanu popisal sodobni turški pisatelj Ferit Edgü, po vsem sodeč zelo avtentično, avtobiografsko in iz prve roke. V Hakkariju je kot učitelj sam preživel in na lastni koži doživel eno šolsko leto ter si zabeležil svoja temeljna doživljanja, zavedajoč se, da imajo kot takšna vrednost globlje življenjske metafore.

Kiralov film je globoko podoživeta in občutena ekranizacija tega »poročila« o ljudeh, vkovanih v zasnežene strmine in v neskončno siromaštvo anadolskih gora. Začne se jeseni s prihodom novega učitelja v vasico Pirkanis in konča spomladi, po izteku šolskega leta, z njegovim odhodom. Vse, kar je vmes, je akumulacija globokih in trpkih človeških spoznanj. Scena je ves čas ena sama in ves čas enaka: pejsaž samotne zasnežene pokrajine, bedna človeška bivališča, pripeta kot gnezda v pobočje, gmota človeških obrazov te osamele vasi, detajli prebijanja skozi enolični in skrajno skopi življenjski vsakdan in predvsem nenehno molčeče stremenje teh ljudi nekam predse, v prazno belino sveta, ki jih obdaja, a vanj niti ne poskušajo prodreti. Vsake toliko se ti ljudje zbero na ravnih terasastih strehah svojih kamnitih hiš, stojijo tam ter ure in ure strmijo v zasneženo daljavo, ne da bi karkoli prijemljivega pričakovali. Pravih dogodkov, ki bi zganili in zdramili to sivo brezbrizje dni in tednov, je neznansko malo, a še ti so, kot po pravilu, trpki in v svojem bistvu tragični: epidemija, denimo, ki se ji v okoliščinah, kakršne so, in s sredstvi, ki jih ni na voljo, preprosto ni mogoče postaviti po robu, tako da je edina možnost, da onemoglo počakajo, kolikšen davek si bo smrt izterjala med otroki in starci, pa vmes kak umor v bolj ali manj nepojasnjenih okoliščinah (kontrabant na meji) in za nemeček, kot posebna »poslastica«, odločitev vaškega »premožneža«, ki je prodal čredo ovac, da si bo z izkupečkom k doseadanji, pa ob tej priložnosti v drugi plan odrinjeni ženi, kupil novo, mlajšo, pač po logiki arhaičnih pojmovanj, ki imajo v Hakkariju še zmerom svoj neokrnjeni domicil.

Učitelj (pisatelj) je priča in aktivni, čeprav nemočni udeleženec teh raznoterih dogodkov in dejstev, ki oblikujejo življenje v gorah, je njihov sproti kronist, skuša biti – čeprav brez us-

Turčija/ZR Nemčija, 1983

proizvodnja: Data-Istanbul, Kentel Film-München,

scenarij: po romanu Ferita Edgüja-Onat Kutlar

režija: Erden Kiral

fotografija: Kenen Ormanlar

glasba: Timur Selcik

igrajo: Genco Erkal, Erhan Yücel, Serif Sezer, Rana Cabbar, Erol Demitroz

peha – celo njihov tvorni preoblikovalec, ne jemlje pa si pravice in tudi ne prevzema nase funkcije, da bi bil njihov kritični komentator. Njega (in prek njega režiserja filma) zanimajo dejstva sama po sebi, ne ubada se z njihovo interpretacijo ali racionalnim doumevanjem. Vsa njegova pozornost je osredotočena k vizualnim plastem samih dejstev, ki jih ponuja ljudje v Hakkariju. Besed (dialogov) v filmu domala ni, ali pa so povsem nebitveni, zgolj neizogibni kulisno-ilustrativni sestavni del dokumentiranja s kamero, ki beleži sama in neposredno. Življenje v Hakkariju poteka bolj ali manj nemo, ljudje so zazrti bodisi vase bodisi iz sebe, ne da bi čutili potrebo po gostobesednem medsebojnem komuniciranju in izražanju tega, kar nosijo v sebi. Vse, kar sodi v njihov doživljajski obseg, je skopo in skrčeno na minimum, predvsem beseda in pogovor. Število pojmov, ki jih obvladajo, je seveda tudi do skrajnosti zamejeno. Kot dokaz o tej skoposti njihove notranje vsebine oziroma njenega racionalnega sestava izstopa (z izrazito dokumentaristično vrednostjo) sekvenca »ankete«, ki jo med svojimi učenci v šolskem razredu izvede učitelj, ko od njih terja, naj naštevajo pojme, ki jih poznajo in jih v sebi nosi njihova zavest. Izkaže se, da je krog zavesti izredno ozek. Ti otroci in ti ljudje sploh so obsojeni na Hakkari, drug in drugačen svet zanje ne obstaja.

Kiralov film je, če povzamemo, izrazito filmski (v smislu poudarjene, že kar absolutizirane filmičnosti) in obnem izrazito dokumentarističen. Vse je posneto na kraju samem, avtentično, brez vsakršnih »trikov« ali pridodatkov, neposredno in skrajno pošteno. Posebna vrednost teh posnetkov, njihovega zaporedja in njihove dramaturgije oziroma montaže v celoto pripovedi o nekem svetu pa je toplina človeškega razumevanja in sočutja do teh sicer trdih, skoraj nemih, v nekem smislu nepristopnih ljudi, ki sami svojih čustev pravzaprav nikoli ne razgmejo in so kot taki velika uganka, ki jo zmore razkleniti edinole umetniško prežarjeni pristop, kakršnemu sta bila v tem primeru kos po pisateljski plati Edgü in po filmski (na enakovreden, čeprav drugoznačen, avtonomno predelan način) Kiral. Onstran tega človeškega ledu se namreč le zganejo žive človeške vezi, ki bodo ohranile trajno vrednost in trajen pomen za obojne: tako za učitelja, ki je med temi jetniki samote in skrajnega življenjskega minimuma zvedel o pravih vrednotah človekove eksistence veliko več, kot je mogoče zvedeti v bolj ali manj civiliziranih okoljih, kot tudi zanje, ki so v njem odkrili razumevajočega sočloveka, prijatelja in vsaj minimalno življenjsko oporo. Vse to preveva Kiralov film s humanizmom, ki ga občutimo kot dragoceno vrednoto, izraženo brez vsakršnih sentimentalno-melodramatičnih (in s tem cenenih) primesi pa seveda tudi brez odvečnih socialno-čutečih ali socialno-kritičnih fraz, ki bi utegnile imeti kvečjemu demagoški prizvok. Tak, kot je, je ta film neposreden in klen dokument o neki temeljni življenjski in družbeni resnici sveta, v katerem živimo.

Humanizem *Ene sezone v Hakkariju* konstituirajo sama gola dejstva in prav v tem je njegova ne le filmsko-estetska vrednost.

Viktor Konjar

**Sofijina izbira**

(Sophie's Choice)

scenarij po romanu Williama Styrona Alan J. Pakula

režija: Alan J. Pakula

fotografija: Nestor Almendros

glasba: Marvin Hamlisch

igrajo: Meryl Streep, Kevin Kline, Peter Mac Nicol, Rita Karin, Stephen D. Newman

proizvodnja: ITC Entertainment, ZDA, 1982

jug. distribucija: Jadran film, Zagreb

Alan J. Pakula, čigar najboljšje filme označujejo letnice izza 70. let (*Klute* – 1971, *Morilci in priče* – 1974, *Vsi predsednikovi možje* – 1975, in še nekateri), pravi, da je bila ekranizacija Styronovega romana njegova prioritarna avtorska preokupacija že od trenutka, ko je roman prebral spomladi leta 1979 še v rokopisu, pred izidom. Namudoma je prepričal svojega producenta, da je poskrbel za odkup pravic, ter se lotil scenaristične obdelave, ne da bi vedel, da se bo roman kmalu po izidu povzpел na sam vrh ameriške bestsellerske lestvice, kjer bo vztrajal celih dvanajst mesecev in si na podlagi teh referenc izbojeval tudi prevajanje v celo vrsto tujih jezikov (med njimi – s presenetljivo naglico – tudi v slovenščino). Styronova v bistvu melodramatično zastavljena pripoved o tragično brezizhodni usodi lepe, senzibilne mlade Poljakinje, ki je po prihodu iz pekla nacističnega taborišča, kjer je izgubila vse, kar je imela, družino, moža, dvoje otrok in vsakršno zaupanje vase, prišla živet v Brooklyn ter se usodno, neločljivo, do smrti zvesto navezala na svojega paranoičnega židovskega ljubimca, je tako postala v pravem pomenu besede svetovno čtivo. Film, ki se ga je Pakula lotil še v fazi anonimnosti romana, a ga dokončal v fazi njegove visoke afirmacije in popularnosti, je bil spričo tega sam po sebi precejšnje ustvarjalno tveganje. Veljava Styronovega romana je kajpak prispevala svoj delež k samemu zanimanju za filmsko ponazoritev Sofijine usode ter ljubezenskega trikotnika, ki se spleta (a nenehno tudi krha) med njo, njenim neuravnovešenim ljubimcem Natanom ter »pripovedovalcem« nepozabnega spomina na tisto daljne leto devetnajstosedenštirideseto – pisateljevim alter egom, mladim pisateljskim aspirantom Stingom, ki se je na grebenu živahnega vala zgodnjih povojnih spodbud z rodnega Juga preselil v New York, kjer pa mu je nadejana trdna tla spod nog spodbilo ravno doživetje nerealiziranega erotičnega razmerja s Sofijo... Prodorni uspeh romana pa je Pakulo hkrati postavil pred nove in težje avtorske preizkušnje, kajti ponazoritev presunljivo zgoščenega in čutno nabitega vzdušja, s kakršnim bralca ta proza navdaja, zagotovo ni lahka avtorska naloga. Toda Pakula ji je bil kos, oprt predvsem na svojo strastno zavzetost za besedilo Styronovega pripovedovanja, pri čemer pa ni seveda nobenega dvoma o tem, da je k istoznačnosti teže bralskega in gledalskega pojma prispevala predvsem vrhunska interpretacija Meryl Streep v vlogi Sophie Zawistovske.

V svoji brezmejni zvestobi književni predlogi ta film seveda očitno »zaučarja« po literaturi. Sledi namreč vsem razvejanim (sintetično pripovedovanim in retrospektivno-analitičnim) narativnim plastem, ki jih je v celoto pripovedovalčevega razkrivanja resnice o zagonetni Sofijini preteklosti vkomponiral pisatelj, ne da bi bil pri tem iskal morebitne izrazitejše ali bolj optimalne filmske načine. Res je sicer, da je že tudi sodobna romanopisna tehnika v dobru meri filmsko zgleđovana, tako da razloček med literaturo in filmom še zdaleč ni tolikšne, kot zadeva klasične prozne strukture izza časov pred pojavom oziroma vzponom filmske dramaturgije; toda razloček med tistim, čemur bi lahko rekli »idealna filmska struktura«, in to modifikacijo literarne in filmske narativnosti, vendarle je. Pakula je s Sofijino izbiro – v nasprotju z *Morilci in pričami* ali *Vsemi predsednikovimi možmi*, denimo – zasnoval, posnel in zmontiral prej literarno kot pa zares filmsko strukturirano filmsko delo. Zastavi se seveda vprašanje, ali je to za našo percepcijo v kakršnemkoli oziru moteče. Soedeč po intenziteti čustveno-razpoloženskega vzdušja, ki preveva dogajanje in s tem tudi naše živjetje v tragično brezizhodnost Sofijine zaznamovanosti s smrtjo, bi lahko rekli – ne. Vsi naboji režiserjeve (v tem primeru poustvarjalne volje) so osredotočeni v psihološko-behavioristična zarisovanja nedoumljivo skrivnostne, čeprav hkrati neskončno iskrene in prostodušne Sofijine ženske narave, ki nosi v sebi vso tragičnost in vse dimenzije vojnega uničevanja člove-



Meryl Streep in Kevin Kline

kove eksistence. Sofija se z vsem svojim bistvom oklepa ljubezni, ki jo doživlja z Natanom, čeprav se natanko zaveda, da je Natan zanjo v racionalnem smislu vse prej kot opora.

Toda v spopadu med iracionalno-emocionalnimi potenciali z ene in racionalnimi naboji z druge strani slavi zmago slepo zaverovani notranji vzgib predanosti za vsako ceno, v končni konsekvenci celo za ceno smrti, ki je njena temeljna vsebina. Po vsem, kar je prestala med vojno, Sofija ne živi več na trdnih tleh razumskega reagiranja na življenjske impluze in ne več z racionalno opredeljivimi pričakovanji, temveč v oblakih sanjske iracionalnosti, ki je že sama po sebi klika tragične brezizhodnosti.

Vsemu, kar ga odlikuje, navkljub pa Pakulove filmske upodobitve Styronove Sophie ne kaže uvrščati med zares velike cineastične stvaritve. Moč učinkovanja ji (poleg igralskega deleža nosilke glavne vloge) zagotavlja predvsem opora na samo umetniško prežarjanost romana, ki je vseskoz navzoč v ozadju filmskega projekta. Toda suponirajmo možnost, da bi Styronovega romana in njegove visoke veljave ne bilo in bi bil film na Sofijino temo nastal samogibno. V tem primeru bi mu upravičeno očitali preočito literarno strukturo, dvolednost sintetično pripovedne in retrospektivne plasti ter medsebojno premajhno prežetost obeh temeljnih sestavnih delov: nizanja brooklynskih dogodkov (Sofija-Natan-Stingo) ter analitične razčlenitve Sofijine preteklosti, ki je pravzaprav zgodba zase. Roman ju s svojimi posebnimi sredstvi spaja in utemeljuje, na filmskem platnu obe narativni sestavini bolj ali manj nihata vsaka v svojo smer. Sklicevanje na književno predlogo ta razcep na dvoje še kar dovolj učinkovito zabisuje, toda možno je vednarle estetsko sklepanje, ki razmišlja o drugačni in filmsko ustreznejši dramaturški in vizualno-montažni razporeditvi gradiva. Ko bi se bil Pakula otresel svoje »odvisnosti« od romana ter si privoščil bolj zares filmsko pregneto in suvereno ekranizacijo, bi bil delež pofilmane Sofijine izbire v aktualnem poteku ustvarjalnih filmskih iskanj lahko precej večji, kot dejansko je.

Viktor Konjar



## Veliki hlad

(The Big Chill)

scenarij: Lawrence Kasdan in Barbara Benedek

režija: Lawrence Kasdan

fotografija: John Bailey

igrajo: Tom Berenger, Glenn Close, Jeff Goldblum, William Hurt, Kevin Kline, Mary Key

Place, Jobeth Williams

proizvodnja: Columbia Pictures, ZDA, 1983

Avtor tega filma – Lawrence Kasdan – ni zveneče režisersko ime, kajti *Veliki hlad* je po *Telesni strasti* (Body Heat) šele njegov drugi realizirani projekt. Toda Kasdan je vednarle pri samem vrhu aktualne ameriške filmske ustvarjalnosti – kot scenarist cele vrste najbolj gledanih, čeprav tudi proslulih filmskih naslovov zadnjih let, in sicer v družini s Spielbergom in Lucasom. Njegovi so scenariji za filme *Imperij vrača udarec*, *Lov za zgubljenim zakladom* in *Vrnitev Jedijskega*, da ne naštevamo vseh.

*Veliki hlad* je iz povsem drugačnega testa od teh velikih SF filmskih igrač-uspešnic, kar tudi priča o precej drugačni Kasdanovi intelektualno-povedni naravnosti, kot jo lahko razbiramo iz njegovih komercialno spodbujenih spektaklskih projektov. V tem izrazito komorno orientiranem filmu je skušal izpovedati svoja lastna življenjska občutja, in sicer v okviru posebne doživljajske anekdote, ki ima funkcijo psihološko-eksistencialnega filtra oziroma preseka.

Na pogrebu enega izmed kolegov s kolidža se zbere četverica nekdanjih nerazdružljivih prijateljev. Odtlej, ko so bili družina, je minilo petnajst let, njihova leta so se medtem prevesila v zrelost in v prva znamenja življenjske utrujenosti, pogled na mladost zadobiva občutek zrenja v nostalgčno ribje oko nepovratne preteklosti, med tistim nekoč in tem zdaj so globoka brezna človeškega spreminjanja, od koder veje »veliki hlad« tako ali drugače konstituirane človeške prizadetosti, kajti mladostni ideali in pričakovanja se vsem uspešnim potezam in uveljavljenosti posameznikov navkljub niso izpolnili, kolikor se niso v tem ali onem primeru celo usodno izjalovili. Ko se torej po pogrebem obredu odločijo, da bodo prebili konec tedna skupaj, v poskusu nekakšne inventure lastnega življenja ter bilance svojih stanj, se v njih in med njimi razpirajo dimenzije samozavedanja in frustracije, ne glede na različne družbene, družinske, poklicne in materialno-premoženjske statuse, ki jih kot ljudi medsebojno diferencirajo. Teh nekaj ur ali dni so znova drug ob drugem tako kot nekoč, ko jih ta brezna še niso ločevala, in poskušajo znova zgraditi mostove medsebojne bližine. A izkaže se, da možnosti za kaj takega ni več. Spremembe so preočitne, bremena minulih petnajstih let pretežka, povratek v nekdanje nemogoče.

Ves potek filma je ena sama krčevita analiza teh njihovih medsebojnih psiho-moraličnih napetosti, ki se sproščajo in razelektrujejo na različne načine, v prvi vrsti na način besednih obravnjav in razčiščevalnih konfrontacij, zazrtih v celo vrsto človeških detajlov, ki pa imajo vendarle evidenten skupni imenovalec: spoznanje o neizogibnosti »velikega hladu« kot poglobljene socialne in psihične kategorije iztekajoče se mladosti.

Kasdanov film je neke vrste komorna drama, izšolana v dramaturški šoli kakega Pinterja in podobnih avtorjev, minucioznih analitikov človeške duševnosti in eksistence v specifičnih okoliščinah sedanje življenjske dinamike. Zlasti poudarjena je pri vsem tem notranja obubožanost protagonistov te inventure, ljudi, ki so imeli na začetku svoje življenjske poti precej drugačne predstave o svojem statusu v prihodnosti, kot se jim je izcimil v samem poteku kariere. A ne gre zgolj za poklicno – materialni status, ki je domala pri vseh tako ali drugače saturiran. Pod njegovo gladino in njenim relativno mirujočim videzom je trpki občutek življenjske nezadostnosti in nekakšno usodno nesrečno zgrešenosti vseh dosedanjih poti, čeprav je tudi jasno, da se jim – vsem samospoznanjem navkljub – ne morejo več izogniti. Ljudje so, v takšni ali drugačni koži, brodolomci. Kar je, pač je. Ostaja samo še priokus grenke kontemplacije.

Ena izmed oseb v tej sedmerici je televizijski zvezdnik, ki z velikim uspehom nastopa v popularni serijalki detektivsko-



kriminalističnega tipa in je v gledalskem avditoriju znan in priljubljen. Domnevati smemo, da je v njem Kasdan – z določenimi modifikacijami, ki jih terja scenaristično oblikovanje likov in značajev – upodobil in izpovedal resnico o samem sebi. Njegov filmski alter ego je namreč še zlasti izrazil nosilec dvojnosti svojega lika: nosilec razločka med utvaro in resnico. Avtorju filma je šlo predvsem za razgrnitev globlje doumljenih avtentičnih dejstev, čemur je navsezadnje namenjen ves sujet tega popogrebnega snidenja nekdanjih prijateljev in zaljubljenecv po dolgih in zdaj nepremostljivih petnajstih letih, odkar jih kuje življenje.

Mestoma je film kljub vsemu nekoliko preveč neizčiščen in neizdiferenciran. V svoji sli po detajlih daje preveč poudarka gosti verbalni preji, ki načena in opredeljuje že kar preveliko vrsto dejstev in detajlov, relevantnih za preteklost in sedanjost teh oseb, vpetih v eksistencialno-moralno konfrontacijo in medsebojna izpovedovanja oziroma preverjanja. Ta obilica podatkov nas prižene skoraj na rob nevarnosti, ko bi utegnili biti poglobljena lij poročila zabrisana in odrinjena v drugi plan. Kasdan se je tej nevarnosti sicer izognil, nimamo pa občutka, da je svojim osebam segel zares pod kožo, k samemu jedru njihovih človeških stisk, s katerimi bi se bilo mogoče scela identificirati. Obdelal je predvsem fenomen »velikega hladu« sam po sebi, ne pa – v njegovem okviru – tudi posameznih psiholoških in moralnih fiziognomij, pa čeprav je v zvezi z njimi nasul v scenarij obilo podatkov, le da so pre malo plastično označujoči. V tej svoji dimenziji je film v določenem smislu deficitaren – vsej svoji intelektualno-izpovedni avtonomnosti navkljub.

Med opaznimi prednostmi režije so igralski deleži. Skupina izbranih igralcev-petintridesetletnikov se je po nekajtedenskem vživljanju v vloge pod Kasdanovim neposrednim vodstvom tako docela inkorporirala v like svojih oseb, da lahko brez zadržkov govorimo o njihovem lastnem igrlaskem izpovedovanju – v zameno za interpretiranje likov. Postali so v pravem pomenu besede oni sami, to pa je nedvomna zasluga režiserjevih visoko zastavljenih hotenj.

**Viktor Konjar**

# Marguerite Duras in aktualizacija umetnine

Bernard Nežmah

## I. Problemi estetike

Kakorkoli sta že Kulturni dom Ivana Cankarja in ŠKUC dve med seboj nezdružljivi instituciji, pa jima sočasno velja izreči pohvalo zaradi uvajanja sodobne francoske oziroma zahodnoevropske kulture na področju filma. Po retrospektivi filmov Daniela Schmidta se ustavimo pri treh večerih z Marguerite Duras z deli – *Moderato cantabile*, *Nathalie Granger*, *Indya Song*.

Marguerite Duras, dama zrelih let, filmska režiserka in scenaristka, je bila pred dvema letoma uvrščena med osem režiserjev »drugačnega francoskega filma«, katerih filme smo tedaj lahko videli v Cankarjevem Domu. Je edina ženska članica francoske akademije. Je tudi pisec v slogu novega romana: njeno prvo delo *Les Imprudents* je iz leta 1943. Navajajo jo med imeni, kot so Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Robert Pinget, Claude Simone, Claude Ollier, Michel Butor, Jean Ricardou in Alain Robbe-Grillet.

Njeno ime v Ljubljani ne seže tako daleč kot recimo Fassbinder, Herzog ali celo kakšen tretjerazredni nemški režiser. Spričo te fassbinderjevsko usmerjene publike bi pametno kinematografsko podjetje lahko izrabilo »metodo Bojtler«, oziroma način »pobijanja« publike, kot to imenujeta Pudovkin in Eisenstein. Filme Marguerite Duras bi, v nasprotju z omenjenim trendom, lahko označili kot selektivne. Namreč, za tri projekcije njenih že omenjenih filmov v organizaciji ŠKUC je značilen ne toliko pičel obisk predstav, ampak bolj »kopnenje« publike med projekcijami. Ko je Dušan Pirjevec pisal predgovor k Robbe-Grilletovemu »Vidcu«, je pričel z ugotovitvijo, da je slovenski bralec resda že navajen na marsikaj, da pa ne bo malo takih, ki bodo knjigo kaj kmalu nejevoljno in za zmeraj odložili.

Po desetih letih, mitologija pač obvladuje svet, lahko na mesto bralca vstavimo filmskega obiskovalca.

Gledalec, ki odide iz filmske dvorane, pa je vseeno predragocen, da bi se nam lahko kar tako izmuznil. Namreč, z njegovim odhodom lahko merimo linijo filma.

Kaj je torej tisto, kar gledalcu onemogoča tako imenovani estetski doživljaj?

Pirjevec je v že omenjeni študiji mnenja, da si bralec tovrstnega romana ne more ustvariti plastične predstave, ker situacija v romanu ni dovolj razvidna. (V našem primeru sta v položaju bralca in romana filmski gledalec in film).

Če je umetnina pomanjkljiva, človeku ne more dati zadovoljstva. Toda, če skozi interpretacijo Zoje Skušek-Močnik bremo fenomenologa Romana Ingardna, zremo prav nasprotno – Umetnina je sama na sebi shematična, pomen njenih znakov, predstav ni poln, dokler subjekt v procesu branja (ogledovanja, poslušanja) njenih virtualnih pomenov ne aktualizira, dokler ne zapolni praznin v shemi in s tem iz shematične umetnine konstituira estetski objekt.

Na eni strani je torej umetnina, ki je nedorečena, na drugi pa subjekt, ki zapolnjuje to nedorečenost. Toda kakšen je ta Ingardnov subjekt?

Subjekt umetnino aktualizira, zapolnjuje njene praznine, toda to počne tako, da ji ničesar ne doda; subjektova osebna

zgodovina, ki jo nosi s seboj, lahko takšno estetsko branje ovira in celo onemogoči. Če je umetnina po Ingardnu luknjčava, pa je subjekt pravi konstrukt. S seboj sicer nosi svojo zgodovino, ki pa se ji mora odreči; to povzroči izničenje razlik med posameznimi subjekti, s tem po predpostavi en sam subjekt.

Takšno sklepanje ima daljnosežne posledice, saj zanika možnost, da bi kdo lahko zapustil kinodvorano ali odložil knjigo.

Druga stran takšnega sklepa pa je, da vsak subjekt umetnino doume oziroma to potrdi s svojo interpretacijo. Zdaj se nam postavijo naslednja vprašanja – ali obstaja samo ena interpretacija ali jih je več; ali to množstvo interpretacij izvira iz umetnine.

Prvi odgovor bi lahko temeljil na praksi produkcije umetnostno-teoretskih tekstov. Namreč, ob konkretni umetnini obstaja še množstvo interpretacij. Vsaka izmed vseh možnih interpretacij pa korenini v določeni umetnini, kar vsaj malo razkriva z navajanjem citatov iz nje. Če tako nadaljujemo, lahko sklenemo, da pravzaprav ni ene same umetnine, ampak je že umetnina množstvo umetnin, oziroma, da je toliko umetnin, kolikor je branj. Pluralnost umetnine je možna zaradi tega, ker se umetnina ne nanaša na določeno realnost zunaj nje; dejstvo, da je umetnina fiktivna realnost, je po Ingardnu tista razlika, ki loči umetnino od znanosti ali česa podobnega.

Slabost tega odgovora je, da ne more tvoriti občestva. Namreč, kako naj obstaja hierarhija teorij znanj, oblasti, če je vse možno. Pravzaprav tedaj velja nasprotno, pravi Lacan: če ni boga, potem ni sploh nič več dovoljeno.

Drug odgovor bomo pobrali z drugega polja, ki pa se bo vseeno navezoval na zaključek prvega. Če Ingarden pravi, da je umetnina fiktivna realnost, pa to nikakor ne pomeni, da pomeni umetnina množstvo umetnin.

Ingardnovo teorijo aktualizacije umetnine Skušekova interpretira takole: V procesu aktualizacije se fiksirajo nedoločene prvine pomenjanja, izpolnijo se mesta neizrecnosti, in to tako, da izmed »auratične« množice potencialnih, virtualnih pomenov proces branja izbere enega, ki lahko enosmiselno poveže npr. dva »znača« pod pokroviteljstvom v navzočnost pripeljanega smisla. Če aktualizacija umetnine poteka tako, da iz množice potencialnih pomenov izbere enega, ki ji rabi za oporo pri »vzpostavitvi« smisla, se torej dogaja na račun pomenov, ki niso izbrani: z aktualizacijo odpade množica možnih pomenov.

Drug odgovor je torej nasproten prvemu, umetnina oziroma estetski predmet je en sam, toda – ali to velja za vsako umetnino?

Skušekova v zvezi z druženjem znakov pri Ingardnu omenja – pokroviteljstvo v navzočnost pripeljanega polnega smisla. Toda-kako je z umetnino, kjer ni pokroviteljstva v navzočnost pripeljanega polnega smisla?

Ločimo lahko dva tipa umetnin, in sicer umetnino, katere aktualizacija producira estetski predmet in pa umetnino, kjer je aktualizacija neproduktivna. Pa vendar, umetnini enega in



Marguerite Duras

drugega tipa sta nepopolni ter s tem subjektu ponujata možnost vpisa.

Pogoj dobre primerjave po Aristotelu je, da členu primerjave nista preveč vsaksebi ali preblizu. Če sta si preblizu, potem ni prostora za manko, če sta predaleč, prav tako, zakaj cel univerzum vmes spet ni manko. Pogoj srednje mere je potemtakem en sam – pogoj razdalje, kamor se umesti manjkajoči tretji (Močnik, Meščevo zlato). V tisti umetnini, kjer med dvema znakoma ni srednje razdalje, ker sta preveč vsaksebi ali med njima malodane ni razdalje, tudi ni prostora za uspešno umestitev subjekta, ki je pogoj produkcije estetskega efekta.

Ker pa je za uspešno metaforo, umetnino, potrebna tudi določena subjektova zgodovina, se tudi ob tako imenovani klasični umetnosti v umetnini lahko znajde subjekt in, kakor kažejo stvari, bo v prihodnje vedno več možnosti, da se kdo lahko le vpraša: »Kaj pa tu sploh počnem?«

## II. Novi roman v filmu

Če zdaj naposled le prilezemo do konkretnega, do filmov *Moderato Cantabile*, *Nathalie Granger* in *Indya Song*, bi najprej pokazali na neko njihovo stičnost, ki je pravzaprav nepričakovana. Umor. Brez umora si ni mogoče zamisliti kriminalke in zavzema izjemno mesto v klasični literaturi; brez umora ne bi bilo niti junakov, kot je Julien Sorel. Čemu rabi umor v filmu novega romana, ko pa zanj velja, da je v sebi sklenjena in enotna zgodba izgubljena, ter namesto tega stoji tam množstvo natančnih opisov in kretenj?

Za film *Moderato Cantabile*, ki se izmed omenjenih filmov v največji meri izneverja pravilu razdrobljene in izgubljene zgodbe, prav zaradi tega velja, da se za nepregledno množico neskončnih opisov stvari in kretenj zdi, kot da so nepotrebni, ker glede na zgodbo nič ne pomenijo in torej niso njena opora, ter kot taki skoraj nasilno trgajo zgodbo. *Moderato Cantabile* ima zgodbo in prav tako umor. Točneje povedano, ker ima umor, lahko sproducira zgodbo. Ker so okoliščine umora in nagibi morilca (ljubimec ubije svojo ljubico) zaviti v temo, lahko nastopi zvedava mlada buržujka, ki jo igra Jeanne Moreau. Jean Paul Belmondo streže njeni želji, ko ji kos za kosom razgrinja detajl, ko pa počne tako, da ne pokaže vseh kart naenkrat. Kakor se izkaže, pa pravih kart niti ni imel, zgodbe ni poznal in si je preprosto izmislil. Vendar pa ni imel, kako je prišel do izmišljene zgodbe, zasluži našo pozornost. Kaj naj si izmisli, ko pa mu domala ni znana nikakršna podrobnost? Igra najenostavneje, a tudi najučinkovitejše: v prenesenem pomenu postavi na mesta ljubimcev sebe in Jean. Zgodba, ki je z začetkom že dovršena, se vseeno še nadaljuje, toda, ker gre v njej za trikot mož – žena – ljubimec, je že samo to dejstvo dovolj, da film žene naprej. Kar zadeva mikroskopsko fotografiranje predmetnosti, pa Durasova ni zvesta tradiciji novega romana, ki jo Pirjec vidi v tem, da avtor z neskončnimi opisi stvari izpostavi razliko med predmetom (ki je zgolj predmet, bit) in njegovim pomenu.

Pri prezentaciji dejstva, da stvari najprej so in, da so še uspešnejši od knjige šele nato nekaj določenega, je po Robbe-

Grilletovem mnenju film. V zvezi s tem pravi takole: V romanu se predmeti in kretnje, ki služijo za oporo intrigi, popolnoma zgubijo in na njihovo mesto stopi samo njihov pomen prazen stol ni nič drugega kot odsotnost ali pričakovanje; roka, ki se spusti na ramo, je samo znak simpatije; križi na oknu so samo nezmožnost izhoda... V filmu je vse drugače: kar nenadoma vidimo stol, gibanje roke, obliko križev na oknu. Njihov pomen je sicer še vedno očiten, vendar pa več ne zbuja naše pozornosti, marveč je nekakšen višek, celo preveč je, kajti to, kar nas presune, kar vztraja v našem spominu in kar se zdi bistveno in nespremenljivo, niso nejasni miselni pojmi, marveč so kretnje same, predmeti, premiki in obrisi, ki jim je slika (namreč slika na platnu) kar naenkrat in nehoče vrnila njihovo realiteto.

Če se zdaj povrnemo k Durasovi, ta vztrajno prikazuje v kadru ograjo pred dvorcem. Toda s tem ograja nikakor ni zgolj predmet, ki je tu, prav nasprotno, deluje kot metafora socialne bariere med buržujko in delavcem.

Film *Nathalie Granger*, z vztrajno neskončnim podajanjem filmane predmetnosti, ustvari v gledalcu trpeče bitje. V to predmetnost, se pravi v hišo z dvema ženskama, pošlje Durasova Gerarda Depardiera v vlogi trgovskega potnika, ki prodaja pralne stroje R – 008. Po svoji uspešnosti je druga, obrnjena stran agenta 007.

Kaj se zgodi, ko vstopi trgovski potnik v ta svet predmetnosti? V prvi vrsti zamenja tam gledalca; gledalec, ki se je še maloprej trpinčil z gledanjem predmetnosti, je zdaj rešen, je v vlogi tretjega, ki se naslaja nad potnikovo nesrečo. Gledalčevo zadovoljstvo je tu dvojno, najprej že omenjena zamenjava, nato pa še vednost, da je že vnaprej propadel poskus trgovskega potnika, da bi damama karkoli prodal.

Umor in lovljenje morilcev pa sta kulisi, ki spremljata filmsko dogajanje. Tisto, kar se v filmu dogodi, so zgolj novosti o tej akciji, ki prihajajo iz radijskega sprejemnika. In ko radio sporoči, da sta morilca ujeta, se konča tudi film.

Film *Indya Song* je skoraj v celoti filman s fiksno kamero, montaža pa je uporabljena minimalno. Tudi glas je docela ločen od slike, ženski glas izven kadra, pripoveduje zgodbo. Če ne bi bilo kadra z ogledalom, bi tu lahko rekli: forma – to je Indija. Vendar pa se v filmu vseskozi ponavlja igra ogledala; na filmskem zaslonu je sredi upodobljene sobe postavljeno ogledalo, ki kaže osebe, ki so še izven filmske slike, ki na sliko šele prihajajo in nasprotno, ogledalo kaže tisto nemogoče, se pravi, kako osebe odhajajo s platna.

Smrt, ki je omenjena na pričetku filma, je seveda pripomoček pri gledanju filma, osmisli dogajanje, za katerega gledalec predpostavlja, da je vzrok zanj prav ona.

Filmi Marguerite Duras resda poskušajo pretrgati s filmsko zgodbo, z identifikacijo gledalca. V znatni meri jim to uspeva, pa vendar jim konci uhajajo iz rok. V filmih je to po svoje motiv otroka, ki se noče učiti klavirja, kar se ponovi v vseh treh filmih, s tem da je v *Indya Songu* ta otrok ženska. Otroka, ki noče igrati klavirja, se upira klasiki, tradiciji, toda kljub vsemu tolče po tipkah. To pa je že dovolj, da se porodi kak označevalec.

# Zgodbe o totalizatorju

Bogdan Lešnik

*Pričuje »zgodbe« so nastale po obisku varšavskega kulturnega centra Riviera-Remont (ime je kakor nalašč za kulturni center), kjer so med drugim predvajali novejšo produkcijo Filmskega studija K. Irzykowskega. Tudi ne posebno pozornemu bralcu bo kmalu jasno, da imajo filmi tukaj status zgolj ene od referenc ...*

## 1. W. Maciejewski: *Poletna kolonija*

(dokumentarec; montaža R. Debski; 16 mm, barvni, 20 min.)

Pred meseci smo lahko slišali mnenje (ne vem več čigavo), da bi bilo treba bolj izkoristiti prosti čas otrok v vrtcih in poletnih kolonijah, tako da bi uvedli samoupravno in socialistično (ideološko) vzgojo. Ta tema je vredna kakega Orwella – trenutno najaktualnejšega pisca – ali Huxleya ali vsaj Bulgakova. Zdi se nam je skoraj škoda lotevati z našo okorno govorico. Toda to, kar se pri nas še vedno sliši bolj v območju fikcije, je na Poljskem že davno uresničeno.

Prav to je namreč tema *Poletne kolonije*; in podatek, da gre za dokumentarec, ima tukaj posebno mesto. Treba je reči, da je ta kratki film dokumentarec v privilegiranem smislu. To pa zahteva kratek ekskurz v sicer že dobro znane pojmovne okvire, v katerih se ta *terminus technicus* pojavlja.

Najprej smo imeli opraviti z domnevo, da film (ki se na tej ravni imenuje sredstvo informacije) registrira tisto, čemur rečemo stvarnost, registrira stvar samo. Ta Lumierova paradigma pa stopa ob bok sočasni Mélièsovi. »Poročevalski« filmi slednjega so se izdelovali v njegovih studijih, kjer so informacijo, ki so jo hoteli pokazati, preprosto uprizorili. Ena ob drugi nastopata dve tako rekoč nasprotni praksi informiranja: ena stvar registrira, druga pa jo interpretira.\* Ta razlika v paradigmah, ki ju je treba obravnavati znotraj enotnega konceptualnega polja, torej ta opozicija, ki je sama paradigmatična, je teoretsko veliko zgovornejša kot kasnejša konceptualizacija, ki vpelje pojem posrednika, medija – podjetje, ki se z McLuhanom dovrši v popolni ekstazi medija in v enačanju med medijem in informacijo.

To podjetje spregleda tisto temeljno razliko (res je ekstaza zmeraj v izkustvu istosti, ali natančneje, v zmagovalju občega nad posebnim), ki prinaša informacijo, sprožilno razliko, ki zahteva in tudi dobi »medij« posrednika: med vednostjo in nevednostjo. To pa ne pomeni le, da je zapis-registracija-dokument zmeraj že interpretacija (kar omogoča manipulacijo in tudi vse mogoče nesporazume), marveč tudi, da šele zapis vpelje stvar samo. Stvar, za katero gre; stvar, ki spregovori svojemu poslušalcu in je natanko to, kar spregovori; stvar, ki je razlog interpretacije. Prek govora stvari kot razloga interpretacije se vračamo k izhodiščni dvojici in lahko res rečemo, da v dokumentarcu gledamo stvar samo, le da je ta stvar drugje: pri gledalcu, se pravi v razmerju s subjektom, kot tisto, kar ga (z evokacijo v polje vednosti) vzpostavlja.

Nekakšen korelat temu razmerju je reakcija gledalca; in ob tem filmu so se Poljaki valjali od smeha.

Pri tem je treba biti pravičen in zapisati, da se bržkone ne bi valjali vsi Poljaki, da bi nekateri mrščili čelo (in kaj vem, naj-

brž tudi so) – da sem torej v dvorani s precej izbranim občinstvom, kakršno je na primer občinstvo ljubljanskega Škuca, kjer tudi marsikdo mršči čelo. A tu ne gre za pojem, ki se nani zlasti kulturniki radi sklicujejo, za okus, ker pač ni okus tisto, kar te vpelje z določeno subkulturo. Tvoj okus v zvezi z določeno stvarjo pomeni, da ne pripadaš občinstvu, ki se zbira okoli te stvari, da držiš distanco, to pa spet pomeni, da si že ujet v »obči« (ideološki) horizont stvari.

*Poletna kolonija* se varuje tega, da bi karkoli interpretirala v smislu metagovorice – češ, glejte neumnosti, ki jih govorijo. Celo najbolj komične situacije – in to je, kot vemo, dobra osnova komike – so povedane z nekakšno resnobnostjo in so komične – so nekaj, čemur bi lahko rekli dokumentarna satira – prav po tem, ker se v njih uprizori stvar sama, debilna kakor je. Tu je na račun smeha mogoče zanemarjena druga razsežnost stvari, njena grozljivost, seveda pa je vprašanje, če bi film s tem prišel skoz cenzuro (kakor tudi, če bi se norčeval). Cenzura, lahko rečemo, zagradi ravno interpretacijo in ne stvari same kot njenega razloga. Razlog interpretacije ubeži cenzuri, če se lahko nasloni na obstoječe referenčno polje, kar v našem kontekstu preprosto pomeni, da (vsaj poljsko) občinstvo dobro ve, kakšno podjetje je pravzaprav ta vzgoja.

## 2. R. Glinski: *Nedeljske igre*

(igrajo otroci z varšavskih šol; montaža J. Rekas, G. Torzecki; 35 mm, črnbeli, 60 min.)

Nekoč je bila svoboda. To pa še ne pomeni, da ni bilo oblasti: svoboda je bila svoboda igre, oblast pa je bila navzoča v pravilih.

Igral si se lahko, kar si hotel. Resda so se tudi takrat pojavljali primeri, ko so bila pravila ene igre v nasprotju s pravili druge, in ni bilo zmeraj čisto jasno, katero igro kdo igra; zmeraj pa si lahko našel (ali sklical) tako skupino ljudi, ki so se šli tvojo igro.

Potem pa si na lepem odkril, da obstaja totalizator, nekdo, ki iz ozadja ves čas nadzoruje tvojo igro; da tvoje karte niti malo niso skrite in da se na pravila nikakor ne moreš zanešti.

Kar si odkril, nisi šel obešat na veliki zvon, marveč si previdno igral na dve strani, računajoč, da kdo od tvojih podobnikov tega še ni odkril.

Igral pa si iz dveh razlogov, ki sta lahko tudi dva obraza istega: ker je bila ta igra vkalkulirana v tvoje odkritje totalizatorja in ker te je položaj totalizatorja vzburlil, ker po ničemer nisi tako hrepenel kakor po tem mestu.

V kratkih ekstatičnih trenutkih ti je uspelo med svojimi podobniki zaigrati totalizatorja, to pa zato, ker si paktiral z njim, on pa te je za nagrado opremil s puško, kar ti je podelilo privilegiran status. Ta status pa je zahteval in tudi dobil svojo žrtev.

V resnici totalizatorja ni mogoče ne zapeljati ne z njim so delovati – totalizator ljubi vse enako. Najbrž so prav zaradi tega njegovi žetoni nepredvidljivi. A večkrat se nasmehne tistemu, ki računa nanj.

## kinematografije

Avstrijska  
filmska dinamika

Poskus rehabilitacije

Viktor Konjar

Dobro, to je nekakšna prepesnitev *Nedeljskih iger*, je pa mogoče o njih spregovoriti tudi bolj naravnost.

Poljska je živ primer tega, kar v resnici pomeni sintagma »realni socializem«: nekaj, česar nočeš, pa vendar je tu. Da ga ljudje nočejo, so me prepričale demonstracije v Varšavi, kjer je vzklikalo kakih deset tisoč – ne ekstremistov, temveč čisto navadnih ljudi, delavcev, uslužbencev. Vsuli so se iz cerkev, na dan, ki velja za rojstni datum poljske države, 11. novembra.

Ampak totalizator ni stal križem rok. Poslal je do zob opremljeno policijo, solzivec, vodne topove, in množica se je počasi – brez večjega nasilja – razšla.

Se prej, v času, ko se dogajajo *Nedeljske igre* (petdeseta leta), je bila vera na Poljskem prepovedana. Ljudje so molili (kajti molili so naprej) pred kapelicami, ki so si jih postavili po dvoriščih in drvnicah. Na policaje so jih opozarjali nastavljeni stražarji.

Množična kulturna praksa, kakršna je (organizirana) vera, je realnemu socializmu nevarna – prav zato, ker je socializem sam množična kulturna praksa. Da je kulturna, ne dvomimo (čeprav alternativa, barbarstvo, ni nikoli daleč), da je množična, je njen lastni argument, da je praksa, dokazujejo politika, pravosodje in vojska. Nič več ne gre samo za instanco oblasti, ki posreduje v posebnih primerih, ampak za oblastni totalizator, ki se raztegne čez vsako posebnost.

*Nedeljske igre* so temačna, duhovita, enostavna, a ne pomenostavljena alegorija: skupina otrok se dobiva na gromozanski razpadajoči podrtiji in se tem zapleta v svoje nevarne (toda ne prepovedane) igre. Uprizorijo tudi vojno stanje. Zunanaj metafore, naznačujoči »zgodovinsko jedro« zgodbe, so drobni elementi, neprestano v ozadju, neizogibni produkti razrednega boja: grafiti. Grafiti so madeži (in čimbolj je stena bela, tembolj to drži), v katerih ni mogoče zgrešiti subjekta – to pa je natanko tisto, kar totalizator neumorno briše.

Take filme (seveda med drugimi) delajo Poljaki.

3. M. Tarkowski: *Koncert*

(nastopajo skupine Manaam, Perfekt, Republika, TSA, Kasa Chorych, Brygada Krysys, Krzak, Deuter, Easy Rider in Ogrod Wyobrazni; montaža W. Szarek; 16 mm, barvni, 99 min.)

Realni socializem je imeniten v metaforah. To na svoj presenečenj polni način dokazuje že konstruktivizem, še bolj pa socialistični realizem. Slednji ni zgolj oznaka neke umetnostne smeri – to bi pomenilo popolnoma spregledati njegov pravi domet – marveč je kar kultura imenovanega družbenega reda. Socialistični realizem je arhitektura, ki je postavila berlinski zid, urbanizem, ki je rodil Čadco v CSSR – mesto, ki ga je poučno videti, kjer pa ne bi hotel živeti (pri tem namenoma pozabljam, v kakšnem mestu živim). V neizmerno zadovoljstvo dekandentnega lovca na metafore pa se nekje v višini Stalinove varšavske torte, Palače kulture, sveti TOTALIZATOR in reklamira igre na srečo, loto (»toto«). Stroj za naključja, ki se nikoli ne zmoti.

Opomba

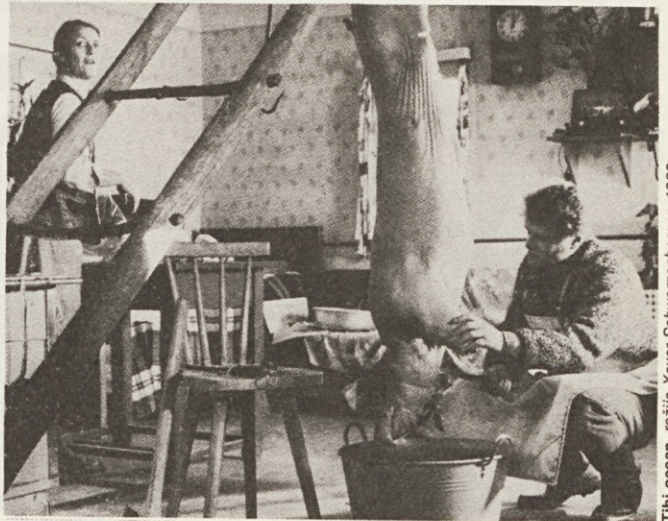
\* S. Karanović, ki nas je opozoril na to nenavadno opozicijo (Ekran 2, 1980), je sam popolnoma spregledal njen domet.







Srečni trenutki Georga Hauserja, režija Mansur Madavi, 1974



Tihi ocean, režija Xaver Schwarzenberger, 1982

ska adaptacija Brechtovega *Gospoda Puntille in njegovega hlapca*, delo Alberta Cavalcantija, Brazilca, ki si je avtorski sloves pridobil med francoskimi novovalovci, svoje filmsko delo pa je nasploh internacionaliziral.

Zelo pogosti so bili v tistih letih tudi filmski zapisi vidnih opernih predstav (*Wilhelm Tell, Götz von Berlichingen, Maria Stuart, Don Carlos* in tako naprej), ki pa so ostali v filmskoestetskem smislu jalovina. Edini namen teh projektov je bilo omogočiti doživljanje velikih inscenacij tudi gledalcem, ki ne prebivajo v velikih kulturnih centrih in nimajo možnosti, da bi obiskovali velika gledališča.

Med vidnejšimi filmi, nastalimi v prvi polovici petdesetih let, so Pabstovo *Zadnje dejanje* (njegov zadnji film, ki ga je posnel v Avstriji in v njem ponazoril poslednje Hitlerjeve dneve), Parylov *Dunajski komedijant* kot biografija slovitega komika Alexandra Girardija, Käutnerjev *Poslednji most* (z Mario Schell), posnet leta 1954 v avstrijsko-jugoslovanski koprodukciji, ter nekaj filmov, katerih avtorji so se zazrli v živo družbeno in človeško problematiko svojega časa, upoštevaje stilna in izrazna sredstva neorealističnega in neoverističnega obravnavanja stvarnosti: *Klic iz etra, Zakon brez milosti, Vrata k miru, Asphalt* in še posebej *Dunajčanke* ter *Beg v Schilf*, filma, ki ju je zrežiral kipar Steinwendner ter jima je kritika ob oceno zapisala oznako »napoved možnosti novega začetka avstrijskega filma.«

Zal tega »novega začetka« v letih, ki so sledila, ni bilo. Zgodilo se je prav nasprotno. Trendi časa so bili obrnjeni v drugo in drugačno smer. Obdobje, ki je sledilo do izteka petdesetih let, je prineslo popolno prevlado skomercializirane filmske proizvodnje, hkrati z njo pa je prišla kriza, ki je za dolgih petnajst ali celo dvajset let zajela celokupno avstrijsko filmsko kulturo. Dobršen del te krize je bil tudi v Avstriji neposredno povezan z vzponom televizijskega medija – v znamenju obratnega razmerja med televizijo z ene in filmom oziroma kinematografijo z druge strani. Poskusne oddaje na avstrijski televiziji so se začele leta 1955; na samem začetku (leta 1957) so že uvedli redni televizijski program. Število kinematografskih gledalcev, ki je doseglo v letu 1958 najvišjo skupno število – 122 milijonov – se je v naslednjih letih – hkrati z rastočim številom televizorjev – naglo zmanjševalo. V letu 1960 jih je bilo le še 106,5 milijona, leto kasneje še 100,5 milijona – in v tem upadajočem ritmu dalje ...

Samoumevno je, da so si producenti prizadevali, da bi s svojimi izdelki občinstvo

vendarje zvaljbal v kinematografe, zato so dajali absolutno prednost komercialnim filmom, ki so stregli okusu gledalcev. Število vsako leto posnetih celovečernih filmov se sicer ni bistveno zmanjšalo (1956. leta – 37, 1957. leta – 26, 1958. leta – 23, 1959. leta – devetnajst, 1960. leta – dvajset, 1961. leta – trindvajset filmov), pač pa je občutno padalo njihovo umetniško vrednostno povprečje. Kino in film sta – ob vseh drugih, za tedanja čas novih sredstvih razvedrila, posebej tudi razvedrila za mlade ljudi – zgubljala pomembnost.

Avstrijskih filmskih del, ki bi bila obravnavala aktualne življenjske teme, je bilo v času, ki ga v okviru filmsko ustvarjalnega dogajanja označuje uveljavljanje novega vala, malo, pa še ta so ostajala na površini svojih snovi, neproblematizirana in na ravni kolportažnih klišejev. (Tressler je poskušal slediti aktualni mladoletniški problematiki s filmom *Izpod 18* in *Zaradi zapejljanja mladoletnic*, Leitner podobno s filmoma *Priznanje šestnajstletnice* in *Jutri se začne življenje* – ipd.)

Precej več je bilo ekrinizacij vidnih del iz avstrijske, nemške, švicarske ter skandinavske prozne in gledališke zakladnice, pri čemer je med avstrijskimi režiserji spet prednjačil Franz Antel, saj se je vsako leto predstavil kar s po nekaj filmi. Slo je seveda za cenene, male projekte.

Kot posebna, izrazito avstrijska vrst se je, ob vsem tem, razvil tako imenovani domorodni film (Heimatfilm), katerega prvi primerki so »izbruhnili« v letu 1956. Vse o njih povedo že vzorci naslovov: *Dekle iz Heiligenbluta, Pastirska pesem iz Kaisertala, Odmev z gora* in podobni. Slo je za estetik in ideologijo bežanja iz resničnosti, za sentimentalni odnos do sveta in za izobilje trivialnosti; pri tem pa, kajpak, za odsotnost vsakršne socialne kritike, saj so bili vsi ti izdelki namenjeni zgolj in samo razvedrilo nezahtevnega občinstva.

Enakim namenom so sledili glasbeno-revijski in operetni filmi, razne *Simfonije v zlatu, Pisani baloni, Zvezde z neba* in tako naprej, pri čemer je bil v vidnem ospredju spet neumorni Franz Antel.

V isti vrsti, le še stopnico niže, so nastajale preštevne burkaške koncesije zabave željni publiki, vseh vrst *Pustolovščine grofa Bobbyja, Počitnice (na tem ali onem jezeru)*, razne *Mariandl* in kar je še podobnih kičasto-sladkobnih »nebodijih treba«, ki jih hrani spomin na iztek petdesetih in na vstop v šestdeseta leta.

Ob vsem tem pa so se vsakoletni seštevki obiskovalcev v avstrijskih kinematografih nezadržno zniževali (v letu 1963. že na 84 milijonov), kar je bilo zlasti očitno v sred-

njevelikih in majhnih dvoranah; mnoge so celo prenehale delovati, podobno kot po vsej Evropi. Vzporedno s tem se je v šestdesetih letih vztrajno zmanjševalo tudi vsakoletno število avstrijskih celovečernih igranih filmov.

Večino filmov je v šestdesetih letih iz svojih sredstev omogočala dunajska Stadt-halle, vse brez izjeme iz merkantilno-pri-dobitniških pobud. Bile so to povečini komedije in burke (*Ljubzenski pozdravi, Ljubzenska pisma s Tirolskega, Mariandl spet doma* in tako naprej), precej je bilo tudi koprodukcij, špageti-vesternov in podobnega šunda, ena sama neskončna veriga umetniških ničevosti in neuspehov. Glavno igralsko vlogo je imel tista leta komik Gunther Philipp, pogosta »zvezdnika« sta bila popevkarja Peter Alexander in Conny Troboes. Večji del vse te produkcije je bil namenjen zgolj in samo avstrijskim kinematografom, bilo pa je tudi nekaj poskusov internacionalizacije avstrijske filmske komedije, zlasti ob realizaciji štirih epizod *Ljubzenskega vrtljaka* (1965) z zvezdami, kot so bili Rolf Thiele, Catherine Deneuve, Curd Jürgens, Nadja Tiller, Anita Ekberg in Peter Alexander.

Kulturno zavednejši duhovi so se globoke oseke seveda ves čas jasno zavedali. Znani gledališki in filmski režiser Edwin Zbonek, eden izmed kasnejših direktorjev Vienalla, je leta 1965 zapisal: »Morali bi si nehati lagati, se delati 'šarmantne', se go-ljufati ... Tako bi morda nekega dne lahko odkrili svojo realnost.«

Dela, ki so štela, so ostajala redka. Mednje je sodilo nekaj ekrinizacij, denimo: Thielejeva *Lulu* (leta 1962.) po Wedekindu, Weidemannov *Teater* (leta 1962) po S. Maughamu, Antlov *Roparski stotnik* (leta 1962) po Perkonigu, Tresslerjev *Ženski vrag* po Schönherrju – in v posebni kategoriji (leta 1968) nemara *Mah na kamnih* (po romanu Gerharda Fritscha) kot poskus avstrijskega novega vala, a žal osamljen ...

Mladi avtorji, ki so začeli trkati na vrata pred koncem šestdesetih let, so ostajali s filmi, posnetimi na osem oziroma šestnajst milimetrski trak zunaj kinematografov in s tem tudi daleč od javnosti. Ukvarjali so se bodisi z avantgardnimi refleksi-jami in eksperimenti bodisi z angažiranimi temami, kot so razpredeno špekulantstvo, družbeni in moralni klišiji, mamila in podobno. Med avtorji v tej domeni sta izstopala Walter Bannert in Terry Radax. Slednji se je uveljavil kot dokumentarist, ki je na filmski trak zabeležil vrsto dogodkov in oseb, značilnih za takratna umetnostna gibanja.



Poskus pobega, režija Voljtech Jasny, 1977

Nase je opozarjala skupina filmskih avantgardistov, ki si je prizadevala spreminjati ustaljene pojme v zvezi s kinom ter ustvarjala formalno in vsebinsko nova doživetja, pri čemer so njeni eksponenti pogostokrat naleteli na hude težave z oblastmi. Nič nenavadnega, da so jih bolj kot v sami Avstriji upoštevali daleč onstran avstrijskih meja – v Združenih državah Amerike in na Japonskem. Leta 1968 so ustanovili Austria Filmmakers Cooperative in si prizadevali posneti čim večje število alternativnih filmov, ki naj bi odtehtali vedno bolj usihaajoči delež avstrijske »uradne« kinematografije. Ti alternativni filmi pa so bili seveda dostopni le razmeroma ozkemu krogu zainteresiranih gledalcev. Med imeni takratnih avantgardistov kaže izpostaviti: Kurta Krena, Ersta Schmidta, Petra Weibela, Petra Kubelko, Valie Export, Hansa Scheugla, Gottfrieda Schlemmerja...

V prvi polovici sedemdesetih let je ladja avstrijskega filma vsem intencijam po revitalizaciji navkljub nezadržno drsela v domala popolno otmrvičenost. Število kinobiskovalcev se je leta 1975 znižalo na borih 20,8 milijonov, število lastnih avstrijskih filmov pa je prav tako zdrsnilo na minimum: leta 1969 – trije, leta 1970 – sedem, leta 1971 – pet, leta 1972 – devet, leta 1973 – šest, leta 1974 – osem in leta 1975 – šest. Porazna je bila tudi vsebinska podoba te kinematografije. Le redki filmi so opozarjali nase s kakršnokoli že povednostjo. Mednje sodijo: leta 1972 posneti film Wima Wendersa – po Handkeju *Strah golmana pred enajstmetrovko*, prvelec Mansurja Madavija *Srečne minute Georga Hauserja* iz leta 1974, Axela Cortija *Narediti se mrtvega* iz leta 1975 in nemara tudi oba filma avstrijskega priseljenca iz Grčije Antonisa Lepeniotisa – *Alkeste* iz leta 1970 in *Manifest* iz leta 1974, oba v duhu avtorjevih meditacij o spopadanju z nasiljem in o uporabi zoper diktaturo.

Pod mrtvo površino avstrijskega filmskega dogajanja pa je že zorela intenzivna težnja po prenovi kulturnopolitičnega in organizacijskega odnosa do filmske umetnosti. Že konec leta 1969 so ustanovili filmsko združenje pod imenom »Kuratorij novega avstrijskega filma« in začeli izdajati poseben katalog. V letu 1973 so nato pri Ministrstvu za izobraževanje in umetnost v okviru filmskega oddelka formalili poseben svet, ki na demokracični podlagi odloča o dotacijah za družbeno in umetniško relevantne projekte. Leta 1977 je prišlo do ustanovitve sindikata filmskih delavcev Avstrije. Leta 1979 so ustanovili Zvezo filmskih režiserjev. Leta 1977 so prvič organizirali avstrijske filmske dneve (ki

so se kasneje transformirali v festival avstrijskega filma v okviru dunajske Künstlerhaus). Med najpomembnejšimi dejavnimi na tej poti revitalizacije in rehabilitacije pa je bil – leta 1980 – izglasovani filmski zakon, ki določa načine in oblike državne podpore filmskim avtorjem. Prednost pri prejetju dotacij imajo predvsem avtorski prvenci in inovativni projekti, pri čemer mora kandidat za dotacijo sam zbrati dvajset odstotkov potrebnih sredstev. (Akumulirani denarni zneski v te namene so sicer manjši, kot velevajo potrebe, zato predlagajo uvedbo posebnega prispevka od kinematografskih vstopnic za tuje filme, čemur pa se lastniki kinematografov spriče že tako in tako velikih davčnih bremen – in še zmerom padajočega obiska – upirajo.)

Vsa ta pozitivna prizadevanja so v Avstriji po letu 1976. prispevala k temu, da se je film kot umetnost vrnil v zavest kulturno zainteresiranih sestavov prebivalstva. Znova so na pomenu pridobile tudi že v zgodnjih petdesetih ali šestdesetih letih formirane institucije, kot so oddelek za film in televizijo na Visoki šoli za glasbo in igralsko umetnost, Avstrijsko združenje za filmsko znanost ter komunikacijsko in medijsko raziskovanje, v čigar pristojnosti je tudi izdajanje revije »Filmska umetnost« (Filmkunst), Avstrijski filmski arhiv (kjer hranijo 23.000 filmov) ter Avstrijski filmski muzej, ki je med drugim tudi organizator dunajskega mednarodnega filmskega festivala – Vienalla.

Leto 1976 je pomenilo tudi in predvsem začetek dinamičnega in plodnega obdobja »novega avstrijskega filma«, opterega na gledalska pričakovanja novodozorelega, mladega, kritičnega občinstva. Sprožilo se je gibanje, ki ima na skrbi »naročanje« in prikazovanje filmov, katerih v Avstriji sicer ni. Temeljni kamni tega gibanja so nekateri vidnejši kinematografi, kot sta dunajski Mestni kino in Zvezda (Star-Kino), graški kino Rechbauer ter salzburški Kino. Formirali so lastno, alternativno sposojevalnico, afirmirali pa so se tudi kot zavzeti podporniki novega avstrijskega filmskega snovanja. Sestavni del tega prizadevanja sta tudi avstrijski državni nagradi, ki jih prejmejo filmi z največjim izkazanim obiskom.

V znamenju vsega tega je od leta 1976 sem nastala cela vrsta vse pozornosti vrednih avstrijskih filmskih del. Na samem začetku te »kolone« je bil leta 1976 Rudolf Prack z *Jesusom iz Ottakringa*, znanilec izrazito drugačnega gledanja na dunajsko socialno in življenjsko strukturo, kot je bila – prek filma – v veljavi dotlej.

Še isto leto sta se mu pridružila Jörg Egger s socialno-psihološko študijo *Ziveti hočem* in Mansur Madavi s *Prisilnim izhodom*, avtorsko zastavljenim razmislekom o možnostih svobode v sodobni avstrijski družbi.

V letu 1977 so sledili John Cook s *Počasnim poletjem*, Voljtech Jasny s *Poskusom bega* (dramo otroka jugoslovanskega zdomca), Valie Export s svojim nezadržnim razkrivanjem medčloveških in socialnih tabujev v *Nevidnem nasprotniku*. Zanimivo je, da je prvemu valu novega filmske izraznega stremjenja sledil kratak zasto, tako da leti 1978 in 1979 pravzaprav nista prinesli pomembnejših del, z izjemo Patzakovega *Kassbacha* (1979), tega izrazito odprtega soočenja s problematiko avstrijskega fašizma in neonacizma. Pač pa se je novi ustvarjalni zagon razlil prek bregov po letu 1980 in v svoji poslednji nezastavljivi kontinuiteti vztrajal vse do današnjih dni.

V dosedanjem poteku avstrijske kinematografije osemdesetih let lahko brez zadreg po prečenjanju naštevamo naslove filmov, ki v polni meri pričajo o izpolnjenih namenih cele plejade avtorjev, kot so: Mansur Madavi, Valie Export, Franz Novotny, Walter Bannert, Ernst Schmidt, Fritz Leber, Dieter Berner, Kitty Gschöpf alis Kitty Kino, Edwin Zbonek, Käthe Kratz in drugi, pri čemer je treba pomembnejše filmske naslove, če nič drugega, vsaj naštet: *Pripovedke iz Dunajskega gozda* (Maximilian Schell), *Ljudje-ženske* (Valie Export), *Egon Schiele: ekscesi* (Herbert Vesely), *Počasno umiranje* (Mansur Madavi), *Bockerer* (Franz Antel), *Anima-Fantastična simfonija* (Fritz Leber), *Ven zaprti* (Franz Novotny), *Dediči* (Walter Bannert), *Poskusi odhoda* (Edwin Zbonek), *Stanje v glavi* (Ernst Josef Lauscher), *Tihi ocean* (Xaver Schwarzenberger), *Nebo in zemlja* (Michael Pilz), *Drago kamenje* (Lukas Stapanik), *Karambola* (Kitty Kino) – in prav najnovejša dela, ki še niso predihale svojega kinematografskega življenja: *Vnetje možganov* (Leopold Huber), *Strah* (Gerald Kargl), *Wien retour* (Ruth Beckermann), *Pomikači* (Hannes Zell), *Življenjske črte in Potreba po dihanju* (Käthe Kratz) ... kar vse opozarja na dinamični dotok in pretok novih imen, novih idej in novih potreb.

Tisto bistveno, kar ob ogledu teh filmov ugotavlja tako avstrijska kot že tudi drugod sprovcirana filmska kritika, je dejstvo, da se je prek filmsko vidnih ponazoritev časa in razmer že na veliko uveljavil drugačen, umetniško angažiran pogled na ljudi, odnose in razmere v avstrijskem življenjskem in družbenem okolju. Rezultat je spremenjena in realna podoba, kakršna do nedavnega ni bilo, ali pa je bila – tudi in še posebej zaradi lažnih trendov filmsko sladkobnega zarisovanja – popačena.

Reprezentativen izbor iz dosedanje serije novega avstrijskega filma smo si lahko ogledali v tednu avstrijskih filmskih dosežkov spomladi 1984 v Jugoslaviji – v iskrenem upanju, da ne bo prišlo do vnovične diskontinuitete niti v avstrijski filmski produkciji niti v naših stikih z njenimi iskanji in dosežki. Avstrijci sami ta hip zaupajo v svoj filmsko organizacijski sistem, ki je – kljub še zmerom majhnemu številu kinematografov (leta 1982 jih je delovalo 536) ter skromnemu obisku kinematografskih predstav – po vsem sodeč dovolj spodbuden, tako da ni bojazni za nadaljnje perspektive avstrijske filmske ustvarjalnosti.

\*V dneh med 9. in 12. aprilom 1984 so bili najprej na ogled v Ljubljani, v naslednjih dneh pa tudi po drugih jugoslovanskih mestih (Zagreb, Beogradu, Skopju, Sarajevu, Novem Sadu in Subotici) novejši avstrijski filmi izbrani za Teden avstrijskega filma v Jugoslaviji. Pričujoči tekst je nastal v zvezi s tem tednom.







## GENERAL

Berlinala 1984 is covered by three reviewers respectively: Bojan Kavčič estimates the most outstanding films of the festival, and Rapa Šuklje analyses the presence of women behind and in front of the camera. She found a rather new image of women in the 80's. Bogdan Lešnik takes the form of diary to disclose the festival as a signifying unit and reviews mostly films of the »accompanying« programs.

Yugoslav Documentary and Short Film Festival in Belgrade is considered by to have presented weak, stereotype and formless films. In his long report from the festival in Cannes, Zdenko Vrdlovec exhaustively reviews the most important films screened.

Finally, a report on the Austrian cinematography – its beginning, development, organization and present directions – noted on its way to rehabilitation, is contributed by Viktor Konjar.

## THAT OBSCURE OBJECT – TELEVISION

Introducing the television section of this issue, Dragoslav Lazić and Slobodan Novaković's contributions form part of cooperation and exchange between EKRAN and Belgrade magazine RTV-Teorija in praksa. The latter has recently published a selection of EKRAN's texts on television; we, in turn, present two of their experts on the subject. Lazić and Novaković approach to television from an aesthetical standpoint and a pertaining conceptual frame, considering it also as an »art medium«. Such approach does open some relevant topics, although mass media may rather be regarded as destroying the aura of traditional arts. A necessary counterpoint to those views is brought forward by »The Little Political Dramaturgy«, taken from the book titled. Kritik des Fernsehens: Handbuch gegen Manipulation, Luchterhand, Berlin 1973.

## SPECTATOR

Zdenko Vrdlovec's »Spectator« is not the mass spectator – the audience – which is so often the subject of sociological analyses (in Slovenia preferably concerned with the youth), but spectator as subject of individual, psychological and aesthetical experience, i. e. experience in the kernel of the constitution of film as an »aesthetic object«. The problem of spectator is immanent to film theory itself, inaugurated in Münsterberg's *The Film: Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916* by the very research of »mental means« by which film influences a spectator. The author of »Spectator« refers also to Freud's discovery of the ambivalence of identification, especially to his note about emotions being not a cause but an effect of identification. In this way a proof is sought for the conclusion that identification in the cinema is not so much a matter of psychology as an effect of the structure of the situation that in every scene develops a network of intersubjective relations. This network involves a spectator into an »identification dance« where formal means, such as the range of planes and shooting angles, play an important part.

LEGENDA O UGETSU, KENJI MIZOGUCHI, 1953



PREVODI  
GILLES DELEUZE

KINEMATOGRAFIJE  
JAPONSKA

BRANJE  
KNJIGE O FILMU