

revija za
film in televizijo

EKRAN

9,10

**VOL. 14
LETNIK XXVI
1989**

SLOVAR
CINEASTOV

**JOHN
BOORMAN**

NOVA
SLOVENSKA
FILMA

**VETER
V MREŽI**

**COPRNICA
ZOFKA**

PULJ '89
ESEJ

**FRANCOSKA
REVOLUCIJA**

**V FILMU
TELEVIZIJA**



**VETER
V MREŽI**
REŽIJA
FILIP
ROBAR-DORIN

EKRAN

SLOVAR CINEASTOV

NOVA SLOVENSKA FILMA

PULJ '89

John Boorman	Marcel Štefančič, jr.	1
Veter v mreži	Zdenko Vrdlovec	7
Coprnica Zofka	Marko Golja	8
Filmska jugo-inflacija	Silvan Furlan	10
Kuduz	Silvan Furlan	10
	Viktor Konjar	10
Hamburg Altona	Majda Širca	12
Kako je propadel rokenrol	Tomaž Kržičnik	12
Mož, ki je imel rad pogrebe	Marko Golja	13
Zbirni center	Viktor Konjar	14
Diploma za smrt	Marko Golja	15
Hudičev raj	Marko Golja	16
Švedski aranžma	Viktor Konjar	17
Krvosei	Roman Brilej	18
Donator	Viktor Konjar	18
Bitka na Kosovu	Viktor Konjar	19
Preostali predstavljeni filmi na 36. festivalu jugoslovanskega filma v Pulju		20
Nagrade		21

INTERVJU

Socialistični kriminallec	Silvan Furlan	22
---------------------------	---------------	----

ESEJ

Francoska revolucija v filmu	Zdenko Vrdlovec	26
------------------------------	-----------------	----

KRITIKA

Seks, laži in video trakovi	Nerina Kocjančič	30
	Janez Rakušček	30
	Makar Čudra	31
Tequila Sunrise	Marcel Štefančič, jr.	31
	Cvetka Flakus	33
Batman	Marcel Štefančič, jr.	33
	Makar Čudra	34
Igra v podzemlju	Janez Rakušček	35
Maškarada	Janez Rakušček	36
Coctail	Makar Čudra	36
Gola pištola	Miha Stamcar	37
Moja mačeha je z drugega planeta	Nerina Kocjančič	38
Petek, 13. — VII. del	Miha Stamcar	38
Družinska gledanja	Franci Novak	39

TELEVIZIJA

Teorija televizije v Ekranu	Jože Vogrinc	40
Rokovnjači, Radio London in „Ostanite se naprej z nami“	Jože Vogrinc	40
Težave z definiranjem in organizacijske forme televizije	Tomaž Kržičnik	42
Televizijski čas	Boris Čibej	45

BRANJE

Meščanska forma tragedije	Bojan Kavčič	46
Filmski dokument kot (sekundarni) zgodovinski viri	Stanko Šimenc	47
Barbara o Andreju	Viktor Konjar	48

FESTIVALI

Mala Boleslava '89: Zlo med socialističnimi občani	Franček Rudolf	49
Pesaro '89: Četrto stoletja	Majda Širca	51
Petindvajset let kasneje	Majda Širca	52
Benetke '89: Italijanski izbor	Lorenzo Codelli	53
Montreal '89: Trinajstič	Matjaž Zajec	55
Pordenone '89: Ruski film pred revolucijo	Miha Zadnikar	58
Leipzig '89: Po novem?	Milan Ljubič	61
In Evropa 1989	Milan Ljubič	62

JOHN BOORMAN

slavar cineastov

Swinging šestdeseta so katapultirala tudi Johna Boormana. In bil je v dobri službi. Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, Jack Clayton, John Schlesinger, Peter Yates, Bryan Forbes, Richard Lester, Ken Russell, Peter Medak. Vendar ga s tedanjim britanskim „novim valom“ ni bilo mogoče poistovetiti brez ostanka. Nikoli se namreč ni pridružil „zrnatemu“ soc-realizmu (tipa Reisz, Anderson, Richardson) ali pa „pop-and-op“ nadrealizmu (tipa Lester). Boormana sicer ponavadi vpisujejo v isto kategorijo kot Kena Russella, v kategorijo „fantazistov“ s poudarjenim smislom za „vizualno“. Pa vendar je razlika povsem očitna: Russellov smisel za „vizualno“ je patološki in brez „vnanje“ logike, medtem ko je Boormanov izrazito posloven in ekonomičen. Russellovi „osebni“ filmi finančno propadajo, Boormanu pa finančno uspejo prav njegovi najbolj „osebni“ filmi, potemtakem njegove najbolj fiksne ideje. Boormanova logika finančnega scenarija pa je sploh zanimiva in specifična. Njegovi prvi štirje filmi so bili med seboj povsem različni in ne-enotni, vsi razen prvega so bili celo zapakirani z nosnimi zvezdami, pa vendar noben izmed njih finančno ni vžgal, prav narobe, vsi so predstavljali finančna razočaranja. Njegov prvenec, film *Catch Us if You Can* (Ujemite nas, če morete, 1965), je sicer obljubljal tedaj nosno „pop-beat“ topiko, toda preletel jo je le en passant, saj je frustracije razrvanega pop-idola naslonil na eksistencialno „cross-country“ Graal-potovanje z mōrastim koncem. Razume se, da film publike ni ujel: tej publiki je namreč smer določal in kazal Lesterjev „pop-and-op“ nadrealistični *A Hard Day's Night* (1964). In film *Catch Us if You Can* ni bil to: že čez dve leti pa bi bil verjetno prav to. Tudi z noir-paranoičnim thrillerjem *Point Blank* (Brez ovinkov, 1967) publike ni ujel, pa čeprav sta ga pilotirala Lee Marvin in Angie Dickinson. Še nižje sta letela naslednja Boormanova filma, preddiskurzivni *Hell in the Pacific* (Pekel na Pacifiku, 1968) in post-holokavstni *Leo the Last* (Leo poslednji, 1970), čeravno sta ju poganjala Lee Marvin in Marcello Mastroianni. Finančno najbolj uspel je s filmom *Deliverance* (Odrešitev, 1972), potem je s filmom *Zardoz* (1973) in *Exorcist II: the Heretic* (Izganjalec hudiča II: Heretik) publiko spet radikalno zgrešil, da bi se s filmom *Excalibur* (Excalibur: Meč kralja Arthurja, 1981) in *The Emerald Forest* (Smaragdni gozd, 1985) spet „odrešil“. Vzponi in padci potemtakem, vendar problem ni v tem. Presenetljivo pri tej dialektiki vzponov in padcev je predvsem to, da so Boormanu finančno uspeli prav najbolj „osebni“ filmi, potemtakem tisti filmi — *Deliverance*, *Excalibur* in *The Emerald Forest* —, v katerih se je najbolj neposredno, očitno in radikalno zrcalila njegova svetovno-nazorska in idejno-politična obsedenost z legendo o „iskanju svetega Graala“ in „kralju Arthurju“. In narobe: finančno je propadel prav s tistimi filmi, v katerih je najmanj intenzivno in najmanj eksplicitno sledil tej svoji obsedenosti, tej svoji viziji legende o „iskanju svetega Graala“, potemtakem s filmi, v katerih si je bil, grobo rečeno, najmanj „zvest“. V tem je vsekakor nekaj protislovnega in „proti-naravnega“, nekaj, kar se upira klasični hollywoodski logiki filmske blagajne: hollywoodskim filmarjem v grobem finančno najbolj spodletijo tisti filmi, v katerih so najbolj „zvesti“ svoji fiksni ideji, in narobe, finančno jim najbolj uspejo prav tisti filmi, v katerih so svoji fiksni ideji najmanj „zvesti“. To nas vsekakor opozarja na Boormanov specifičen in kompliciran odnos do Hollywooda, na odnos, katerega „proti-naravnost“ nam še dodatno izrisuje dejstvo, da so hollywoodske korporacije krile praktično vse Boormanove filme (razen prvenca *Catch Us if You Can*, filma *Zardoz* in filma *The Emerald Forest*, ki pa je itak štartal najprej v Ameriki) in da mu je Hollywood kljub dvema serijama

finančnih polomov (*Catch Us if You Can/Point Blank/Hell in the Pacific/Leo the Last* in *Zardoz/Exorcist II: the Heretic*) prižgal zeleno luč za snemanje dveh „osebni“ ekstravaganc (najprej filma *Deliverance*, potem filma *Excalibur*). Pa vendar bi bilo narobe misliti, da se je Boorman „vdal“ Hollywoodu, prej narobe in v tej točki je bila njegova strategija podobna strategiji Davida Leana. Tako Lean kot Boorman sta delala „znotraj“ oz. „skozi“ Hollywood, pa vendar „zunaj“ Hollywooda. Oba sta se namreč tiraniji in impaktu studijskega nadzora radikalno izmaknila: vse svoje filme sta namreč posnela „zunaj“ studia, „zunaj“ tistega gosto razčlenjenega socialnega prostora, ki ga obvladujejo tipalke studijske mašine. Lean je bil pri tem povsem radikalen, saj je svoje holly-filme posnel na oddaljenih, neobvladljivih in nepristopnih lokacijah, v odročni in neprehodni ceylonski džungli (*Most na reki Kwai*), v peklnski jordanijski/maroški puščavi (*Lawrence Arabski*), v finski/kanadski „večni zimi“ (*Doktor Živago*), na neobljudeni irski obali (*Ryanova hči*). Nič manj radikalen ni bil Boorman: nepristopna amazonska džungla (*The Emerald Forest*), odročni pacifiški otok (*Hell in the Pacific*), oddaljeni irski gozdovi (*Excalibur*) itd. Odtod tudi razlika med Russellovim in Boormanovim „vizualnim“: pri Russellu je „vizualno“ specialni efekt studijske frustracije in paranoičnega hipertrofiranja nadomestkov izključene lokacije, pri Boormanu pa je „vizualno“ učinek izbora lokacije oz. „naturalizacije“ studijske reference. Drugače rečeno, pri Boormanu lokacija vsebuje samo sebe in „naturalizirano“ studijsko referenco, kar je mogoče najlepše odčitati iz filma, ki ga ni nikoli posnel, ali natančneje, iz projekta, ki ga je po filmu *Point Blank* ponudil družbi MGM, ta pa ga je zavrnila. Projekt je imel delovni naslov *The Americans*, šlo pa naj bi za nekak remake Griffithovega eposa *Intolerance* (Nestrpnost, 1916). Tako kot Griffith je hotel tudi Boorman svoj film organizirati okrog štirih zgodb. Prva zgodba bi bila postavljena v čas bojev med Belci in Indijanci: na dokumentarno-naturalističen način naj bi prikazovala en tak krvav in brutalen spopad. Druga zgodba bi se odvijala v filmskem studiu med snemanjem westerna, ki naj bi obdeloval prav bitko, prikazano v prvi zgodbi: priča naj bi bili aktualizaciji klasičnega hollywoodskega mita, prav tako pa bi bili soočeni s profesionalci, ki bi morali igrati Indijance. V tretji zgodbi bi spremljali skupino hipijev, ki se odloči, da bo živela po „indijansko“ (sprejela bo „indijanski“ način življenja, oblačenja in obnašanja). Četrta zgodba bi se odvijala v indijanskem rezervatu, v katerega so strpani potomci plemena, ki je bilo zmasakrirano v prvi zgodbi. Vse štiri zgodbe pa naj bi se odvijale na isti lokaciji, na „prvotni“ in „izvirni“ lokaciji, potemtakem na lokaciji, na kateri so se v prvi zgodbi spopadli Belci in Indijanci: na isti lokaciji v drugi zgodbi filmarji snemajo film o tej bitki, ali naravnost rečeno, na isti lokaciji v drugi zgodbi filmarji snemajo „prvotno“ in „izvirno“ prve zgodbe, potemtakem samo prvo zgodbo; na isto lokacijo pridejo v tretji zgodbi živeti hipiji; na isto lokacijo je v četrti zgodbi postavljen rezervat s preživeliimi potomci indijanskega plemena iz prve zgodbe. Vse štiri zgodbe potemtakem ohranjajo geografsko enotnost lokacije, njihova subverzivnost pa je prav v tem, da nam pokaže na decentriranost, „drugotnost“, „izpeljanost“, „brez-izvirnost“ in denaturalizirano same lokacije: kot smo že poudarili, bōdo šele v drugi zgodbi posneli to, kar smo že videli v prvi zgodbi, ali z drugimi besedami, šele druga zgodba bo posnela prvo zgodbo, šele druga zgodba bo posnela tisto „realno“, „prvotno“ in „izvirno“ prve zgodbe, in še bolj natančno, šele druga zgodba bo posnela „izvir“ oz. „izvor“ same sebe, svoj lastni „vzrok“, zaradi česar bi sploh lahko rekli, da ni prva zgodba

BOORMAN NA SNEMANJU ZARDOZA

slovar cineastov



JOHN

„vzrok“ druge zgodbe, temveč da je, prav narobe, druga zgodba „vzrok“ prve zgodbe, kar seveda pomeni, da predstavlja druga zgodba „realno“ prve zgodbe, „realno“ prve zgodbe pa potemtakem predstavlja prav studijska referenca. „Prvotna“ lokacija je pri Boormanu le kopija, katere original ni nikoli obstajal, „realno“ studijske reference pa je original, katerega vsaka kopija je le original: lokacija je le kopija „realnega“ studijske reference, lokacija je le kopija studijskega originala, svojega lastnega „vzroka“ in „izvira“. Obstajajo studijski originali, ki niso kopije lokacij: ne obstajajo lokacije, ki ne bi bile kopije studijskih originalov. Odtod decentriranost in asimetričnost lokacije, odtod pri Boormanu primat lokacije nad studijsko referenco: v drugi zgodbi naj bi indijanskega poglavarja igral isti „igralec“, ki je indijanskega poglavarja „igral“ v prvi zgodbi. Odtod ogroženost lokacije: odtod buldožerji v filmih *Deliverance* in *The Emerald Forest*, odtod prazni prostori v filmu *Point Blank*, odtod opustošena zemlja v filmu *Excalibur*, odtod teleskopska distanciranost v filmu *Leo the Last* itd.

In odtod razdejana in zbombardirana lokacija (London) v filmu *Hope and Glory* (Upanje in slava, 1987). Ker ta Boormanov film funkcionira kot nekak avto-biografski refleks, kot nekak nostalgični hommage njegovi mladosti, lahko v njem prav zaradi navidezne vsebinske naivnosti in formalne iskrenosti odčitamo nekatere Boormanove temeljne vsebinske „grobosti“ in formalne „neiskrenosti“. Prvi del filma *Hope and Glory* se dogaja v Londonu v času, ko že divja druga svetovna vojna, v ospredju pa je neka idilična in srečna družinica, predvsem njen najmlajši sin, Sebastian Rice-Edwards. Kmalu pa nemške V-rakete njihovo hišo in lep del soseske zravnajo z zemljo: lokacija se raztrešči, zlomi, izniči. V tem trenutku se družina iz Londona odseli nekam na deželo (k dedku in babici Sebastiana-Ricea Edwardsa): ta prehod iz „mesta“ na „deželo“, iz „kulture“ v „naravo“, pa ima v kontekstu Boormanovega koncepta decentrirane lokacije posebno funkcijo. Iz „kulture“ v „naravo“ se namreč preide šele v trenutku, ko se izniči lokacija: gibanje opozicije in razcepa „kultura“/„narava“ neposredno povzroči prav sama izničitev lokacije, njena globalna decentriranost, kar seveda tudi pomeni, da se opozicija „kultura“/„narava“ vsebinsko ne prekriva z opozicijo „studio“/„lokacija“. Totalitarnost opozicije „kultura“/„narava“ je le kompenzacija za izničeno „lokacijo“, ali z drugimi besedami, opozicija „kultura“/„narava“ je le nadomestek izničene in izbrisane „lokacije“: ne le „kultura“, tudi sama „narava“ v vsej svoji neposredni iskrenosti se lahko vzpostavi šele na izničitvi „lokacije“. Vendar s tem še ni vsega konec. Boormanov film skuša namreč prikazati „koncept“ druge svetovne vojne „skozi oči“ otroka in v tem je vedno nekaj ciničnega, če ne že kar obscenega: ne gre zato, da bi film izkoristil otroka, prav narobe, gre zato, da otrok „izkoristi“ film. Tako v Boormanovem filmu kot v sočasnem Spielbergovem filmu *Empire of the Sun* (Imperij sonca, 1987) se zdi, kot da je otrok že v filmu, še preden vanj vstopijo tudi drugi akterji in še preden se sploh kaj zgodi (v skrajnem smislu — še preden se film sploh začne), ko pa ostali akterji v film vstopijo, otroka tam že ni več, zato se ustvarja vtis, kot da je otrok tisti, ki grozo druge svetovne vojne nevtralizira in sublimira tako, da jo dojema kot del filmskega scenarija: prav narobe, v nekem radikalnem smislu je sama druga svetovna vojna tista, ki otroka sublimira in ga dojema le kot del filmskega scenarija. Prav zato se tudi zdi, kot da v otrokov svet „vdre“ film, ne pa druga svetovna vojna. Otrok v teh filmih ostane v svojem svetu, vendar radikalno in hermetično, kar pomeni, da se v film, ki je „vdrl“ v njegov svet, gleda iz

sveta, v katerem se mu ne more nič zgoditi. V filmu *Empire of the Sun* se hoče otrok na vsak način predati japonski okupacijski vojski in lahko bi rekli, da to počne le zato, da bi prikrl, da mu japonska okupacijska vojska v resnici nič ne more: in v svetu, v katerem se mu ne more nič zgoditi, se lahko le poistoveti s filmom, ki je „vdrl“ v njegov svet. Če bi potemtakem lahko rekli, da se pri Spielbergu svet, v katerem se otroku ne more nič zgoditi, poistoveti s filmom, ki je „vdrl“ v otrokov svet, potem bi morali reči, da je pri Boormanu svet, v katerem se otroku ne more nič zgoditi, poistoveten s „sanjskim scenarijem“: otrok (Sebastian Rice-Edwards) sanja, da je sredi druge svetovne vojne, da so okrog njega vsi mrtvi in da je vojno preživel le on. In prav tu je bistvena razlika med Spielbergom in Boormanom, med Spielbergovim in Boormanovim otrokom, med Spielbergovim in Boormanovim konceptom subjektivnosti: če ima otrok v filmu *Empire of the Sun* „filmski odnos“ do zunanjega sveta, do agresivnega in srhljivega sveta druge svetovne vojne, potemtakem do sveta, v katerem bi se mu lahko tudi kaj zgodilo, potem ima otrok v filmu *Hope and Glory* „filmski odnos“ prav do tega „sanjskega scenarija“, potemtakem do sveta, v katerem se le njemu ne more nič zgoditi. Obrat subjekta pri Boormanu je torej očiten: ne gre zato, da bi otrok kot „filmski scenarij“ dojemal svet, v katerem se mu lahko tudi kaj zgodi, temveč gre v skrajni liniji zato, da kot „filmski scenarij“ dojame prav svet, v katerem se mu ne more nič zgoditi. V tem smislu tudi ne bi mogli reči, da je otrok pred „vdorom“ filma živel v „svojem“ svetu, prav narobe, šele sam „vdor“ filma mu omogoči, da začne živeti v „svojem“ svetu. V *Hope and Glory* otroke soočajo z vojno predvsem filmi, ki jih gledajo v lokalni kinodvorani. Ko ravno gledajo film, ki prikazuje letalske dvoboje, nad kinodvorano završi letalski hrup in neka ženska zavpije: „Gremo ven! Zunaj so pravi!“ Otrok ji takoj odvrne: „Že, toda to ni isto.“ In spet smo soočeni z decentrirano in denaturalizirano lokacijo, z lokacijo, ki je le kopija, katere original ni nikoli obstajal, potemtakem z lokacijo, ki je bolj podobna „realnemu“ studijske reference, poistovetene s filmskim platnom lokalne kinodvorane, kot pa sami sebi: ljudje bodo namreč zunaj kinodvorane lahko videli le kopijo tega, kar so tik pred tem videli v kinodvorani. Prav tako smo spet soočeni s formalno ekspozičijo, ki je bila lastna tudi Boormanovemu nikoli-posnetemu projektu *The Americans*: tam naj bi prvi zgodbi, ki drugi zgodbi predhaja tudi historično, videli neki „realni“ dogodek („beli“ masaker nad Indijanci), v sami drugi zgodbi pa naj bi potem videli, kako to „realno“ in „izvirno“ prve zgodbe šele snemajo, v filmu *Hope and Glory* pa je zasuk minimalen, vendar direkten, saj tu najprej vidimo že „posneto“ in konstruirano „realno“ in „izvirno“, šele zatem pa zadenemo tudi ob tisto, kar naj bi sami kopiji historično predhajalo. Sami kopiji pa, kot smo poudarili že pri projektu *The Americans*, historično predhaja prav „realno“ studijske reference kot original, katerega vsaka kopija je lahko le original. In v tem je smisel boormanske decentrirane lokacije in njene sublimirane „izvirnosti“: dosežena je lahko le prek ovinka skozi kopijo, tako kot je lahko opozicija „kultura“/„narava“ dosežena le skozi izbris lokacije. Lokacija je oropana za „vzrok“, ki je imputiran „realnemu“ studijske reference. „Naravno“ vrednost opozicije „kultura“/„narava“ povzroči šele izničitev lokacije: iz „kulture“ v „naravo“ akterji preidejo šele v trenutku, ko nemški izstrelki zbombardirajo London. V resnici imamo potemtakem dva formativna prehoda: na eni strani imamo prehod iz „kulture“ v „naravo“, prehod, ki ga povzroči izničitev lokacije, na drugi strani pa imamo tudi precej bolj delikaten in sofisticiran prehod, prehod iz kinodvorane v „realni“, zunanji svet, prehod iz letalskega dvoboja na filmskem platnu na „realni“ letalski dvoboj, zatorej prehod iz studijske reference na lokacijo. Če smo rekli, da opozicijo „kultura“/„narava“ povzroči luknja v lokaciji (izničitev, izbris, razdejanje, opustošenje ipd.), potem moramo vsekakor reči, da opozicijo „studio“/„lokacija“ povzroči prav neka luknja v „realnem“ same studijske reference (samega „studia“), neka luknja, ki korenini v dejstvu, da je lokacija „scene-stealer“ studijske reference. Ko namreč ljudje stečejo iz kinodvorane, med njih nenadoma s padalom prifrči pilot sestreljenega

BOORMAN

LEE MARVIN V POINT BLANK

slovar cineastov



nemškega letala: ljudje vanj zaprepadeno in nemo buljijo — kot da bi stopil iz filmskega platna, kot da bi sami studijski referenci „ukradel prizor“. Neka najstnica pa začne z njim celo koketirati, kot da bi bil filmska zvezda, ne pa nemški vojak. Lokacija je „scene-stealer“ studijske reference, njena desublimirana travma.

Vendar problem nemškega vojaka ni le v tem, da se zdi zbranim ljudem kot filmska zvezda, ki se je odlepila s filmskega platna, problem je predvsem v tem, da se tudi sam obnaša tako, kot da je stopil s filmskega platna. Povsem mirno si odpne padalo, sede na improvizirani stol, prižge cigareto in vzvišeno opazuje zaprepadena zijala. Obnaša se tako, kot da bi vedel, da se je pravkar odtrgal od filmskega platna. Z drugimi besedami, lokacija je kopija studijske reference, ne pa obratno. Boorman „naravni“ red in hierarhijo poruši, da bi pa ta „naravni“ red porušil, mora porušiti lokacijo: šele s tem „transcendentalnim“ manevrom iz opozicije „kultura“/„narava“ naredi nekaj „naravnega“, „naravno“ opozicijo. Odtod njegov tezni primat lokacije nad studijem: prav izničena lokacija je pogoj „naturalizacije“ opozicije „kultura“/„narava“. Boorman si v vseh filmih jemlje navidez za objekt prav opozicijo „kultura“/„narava“ v najbolj neposredni obliki. Podeželje v ločenosti od urbanega pop-beat artefakta v filmu *Catch Us if You Can*, divje in dehumanizirane lokacije v filmu *Point Blank*, samotni pacifiški otoček v filmu *Hell in the Pacific*, robinzonovska izoliranost Marcella Mastroiannija v filmu *Leo the Last*, reka v ločenosti od turističnih konkvistadorjev v filmu *Deliverance*, orjaška pokrajina in natur-komuna v filmu **4** *Zardoz*, misticizem afriškega landscape v ločenosti od urbane patologije v filmu *Exorcist II: the Heretic*, prostrani gozdovi v filmu *Excalibur*, amazonska džungla v filmu *The Emerald Forest*, bukolična krajina v filmu *Hope and Glory*. In vsi ti filmi so posneti na lokacijah v ločenosti od studijske reference, toda „narava“ v njih kljub vsemu ni poistovetena z lokacijo, temveč prav z izničeno lokacijo. V filmih *Leo the Last* in *Point Blank* je mesto (London oz. Los Angeles) prikazano kot wasteland, prav tako v filmih *Catch Us if You Can* in *Exorcist II: the Heretic*, v filmu *Hell in the Pacific* je pacifiški otoček le podaljšek razdejanja druge svetovne vojne, njen razcefrani

simptom, v filmu *Deliverance* so se nad naravo že zgrnili buldožerji, v filmih *Zardoz* in *Excalibur* je zemlja že bolj ali manj opustošena, v filmu *The Emerald Forest* je Amazonija podvržena torturi buldožerjev in izničenja. Prava in avtentična „narava“ je uničena, raztreščena in razkosana lokacija, „scene-stealer“ studijske reference, njena desublimirana kopija. V filmu *Zardoz* imamo na eni strani wasteland, po katerem „brutalneži“ na čelu z Zedom (Seanom Conneryjem) masakrirajo svoje žrtve, na drugi strani pa imamo svet visoke tehnologije in sofistikacije, svet nerepresivne, nepatriarhalne, neseksistične, nemačistične, „komunalne“ in že kar „brezrazredne“ družbe (čas je premaknjen naprej v leto 2293). Vtis, da gre pri tem za objektivizacijo spopada „narava“ (westland)/„družba“ (high-tech sofistikacija), je spet problematičen, v mnogočem napačen. Prvotnost je namreč ponovno podeljena opoziciji „lokacija“/„studio“, potemtakem opoziciji, ki simbolno in formalno naddoloča gibanje opozicije „kultura“/„narava“, prav tako pa „naturaizira“ tudi vse ostale opozicije (smrt/življenje, moški/ženska, ljubezen/nasilje, užitek/trpljenje). Film se namreč odpre z Zedovim eksterminatorskim stampedom skozi wasteland (srednji vek kombniran z zavrženimi avtomobili) in njegovim strelom v kamero: v tem trenutku se „narava“ poistoveti z izničeno lokacijo kot desublimirano kopijo studijske reference. Fiksacija primata opozicije „lokacija“/„studio“ se dopolni v drugem delu filma, ki se dogaja v svetu kulturnega artefakta in high-tech sofistikacije: tamkajšnji prebivalci (takoimenovani „Eternals“) namreč kot na „filmskem platnu“ gledajo Zedove spomine na wasteland, Zedove spomine na izničeno lokacijo. Zedove spomine na svoje predstudijsko življenje, Zedove spomine, ki so taki kot kak akcijsko-pustolovski film, kar seveda pomeni, da je „narava“/wasteland v resnici le desublimirana kopija studijske reference, potemtakem le boormaneska izničena lokacija. Problem tega kulturnega high-tech artefakta pa je predvsem v tem, da je življenje v njem izrazito dolgočasno, aseptično in absolutno sterilno: ni smrti, ni spolnosti, ni rojevanja. Zed vdre v ta svet in vanj prinese smrt, razdejanje in spolnost: celo najbolj frigidno žensko spremeni v seksualni objekt, nuklearno in patriarhalno-seksistično družino pa spet

postavi za temelj „kulture“. Z drugimi in bolj natančnimi besedami, iz studijskega high-tech artefakta naredi izničeno lokacijo, kar pomeni, da obnovi wasteland. V tem moramo tudi odčitati smisel Boormanovega primata lokacije nad studijem: lokacija je treba „denaturalizirati“, pa čeprav je to povezano z restavracijo wastelanda in represivno-seksističnega patriarhata. Komunisti na koncu tega filma umirajo srečni. Film *Zardoz* pa je dejansko le parafraza filma *Point Blank*. Obema je predvsem skupen brutalni likvidator, ki skuša locirati in fiksirati „izvir“ (politične, finančne, ekonomske, moralne itd.) moči: v prvem je to povezano z vdorom v Vortex, v drugem pa s 93.000 dolarji, ki mu jih je speljal bivši prijatelj. Obema filmoma pa je tudi skupna ideja vodiča: v prvem Zeda skozi labirintno približevanje „izviru“ moči vodi Arthur Frane (boormaneskni „kralj Arthur“), ki je v resnici tudi oseba, skrita za Zardozovo masko, v drugem filmu pa Leeja Marvina proti „izviru“ moči vodi neki Yost (Keenan Wynn), ki je v resnici Fairfax, finančni člen v njegovem prodiranju proti „izviru“ moči. Obema filmoma pa je povrh skupna še sanjska identiteta obeh likvidatorjev: v filmu *Zardoz* Arthur „sanja“ Zeda, v filmu *Point Blank*, pa se zdi, kot da Yost (aka Fairfax) „sanja“ Walkerja (Leeja Marvina), ali natančneje, zdi se, kot da Walker „sanja“ Yosta, ki „sanja“ Walkerja. Ta reflektivni odskok od samo-razumevanja subjektivacije pa je lasten tudi filmom *The Emerald Forest* (Charlie Boorman „sanja“ svojega očeta, Powersa Boothea, in k njemu „v sanjah“ pride v trenutku, ko spi, zaradi česar se vsiljuje vtis, kot da Powers Boothe „sanja“ Charlieja Boormana, ki „sanja“ Powersa Boothea), *Excalibur* (kralja Arthurja „sanja“ čarovnik Merlin, ki ga „sanja“ kralj Arthur) in tudi *Hope and Glory* (deček namreč sredi vojne sanja, da je „sredi vojne“).

Refleksivno dezintegracijo samo-razumevanja subjekta v identičnosti s samim sabo mu je uspelo najlepše razčleniti prav v thrillerju *Point Blank*, ki sicer nikomur ni prinesel prevelike

JOHN

sreče, je pa postal takojšnja klasika. *Point Blank* je paranoični, korporativni, „noir“ thriller, narejen po romanu Donalda E. Westlakea (aka Richarda Starka). Walker (Lee Marvin) se skuša dokopati do svojega nekdanjega prijatelja Mala Reesea, ki ga je pred enim letom brutalno izdal: ves denar, pridobljen z ropom „opranega“ denarja, je pobral sam, Walkerja je ustrelil, vendar ne smrtno, poleg tega pa mu je speljal še ženo (Sharon Acker). Njegova ambicija — dobiti nazaj svojih 93.000 dolarjev — je navidez udejanljiva, toda v trenutku, ko se sooči s korporativno inverzijo svojega lastnega pred-genitalnega fetišizma, postane pekel. Do Mala Reesea se dokoplje zelo kmalu (že nekje na polovici filma), toda ta mu ukradenih 93.000 dolarjev ne more vrniti: z ukradenimi 93.000 dolarji si je namreč kupil življenje v korporaciji. Walker prodre v korporacijo, toda niti Carter (Lloyd Bochner) niti Brewster (Carroll O'Connor) mu 93.000 dolarjev ne moreta vrniti. Pri ustreljenem Carterju najde le kopico kreditnih kartic, ne pa gotovine, s katere „postvarelostjo“ je obseden, Brewster pa pojasni, da kapitala „ni“ in da ima v žepu le 11 dolarjev. Podoba dopolni prizor, v katerem skuša najeti morilec (James Sikking) od Brewsterja izterjati denar, ki mu ga je ta obljubil za likvidacijo Walkerja: Brewster mu noče plačati, saj bi ga naj izplačal Carter, katerega pa je prav najeti morilec pomotoma ustrelil. Walker je soočen z decentriranim svetom: v tem svetu



JOHN VOIGHT, NED BEATTY IN RONNY COX V *DELIVERANCE*

nihče ne plačuje svojih dolgov (kreditne kartice moramo dojeti prav v tem smislu). In tudi Walkerjev svet je decentriran: njegovo patološko iskanje izgubljenega „objekta“ (93.000 dolarjev) sovpadе z iskanjem „izvira“ moči („postvarele“ subjektivacije kapitala, korporativnega „master-minda“). Na eni strani je Walkerjeva paranoično-panična etika, izropana kakršnegakoli empiričnega objekta, potemtakem neka etika, ki jo obseda heglovski krogotok: Walker je izgubil to, česar nikoli — empirično in faktično — sploh ni imel. Denar (93.000), ki ga je „izgubil“, itak ni bil „njegov“, saj sta ga z Malom Reesom „ukradla“, kar pomeni, da tudi Reesov ni bil. Problem pa je v tem, da ta denar ni bil niti od tistih, katerim je bil „ukraden“: tudi oni so ga namreč „ukradli“. Ta denar pa tudi ni od „korporacije“: tam se ga itak ne „vidi“. Walkerju ne gre na živce to, da ne more „videti“ subjekta: trga in cefra ga namreč predvsem to, da se ne „vidi“ prav objekta. Njegova drža je tipično „levičarska“: ne moti ga „krutost“ in „hladnost“ kapitala, njegova patološka in povampirjena „nemoralnost“, temveč ga moti predvsem „neskladnost“ kapitala in morale. Walker misli, da je kapital na družbo priklenjen z neko pogodbo, z nekim etičnim kodeksom: kapital je po njegovem sam po sebi „dolg“ družbi, njen izgubljen objekt. Ni pa prikrit njegov dvom v subjektivacijo svojega lastnega samorazumevanja „levice“: bolj kot „odsotnost“ objekta mu gre na živce prav „prisotnost“ objekta, objekta kot pozitivnega momenta lokacije se razume in ne objekta kot sublimiranega momenta studijske reference. Cel šaržer revolverja izprazni v vzmetnico, na kateri ni nikogar, divje ustrelji v kipec, sadistično razbija avtomobil itd.: na živce mu gre potemtakem prav objekt kot „scene-stealer“ studijske reference. To pride do polnega izraza tudi na koncu filma, ko Walker noče pobrati nastavljenega denarja (izgubljenega objekta): denar mu namreč nastavijo na lokacijo, ki je čista kopija „prvotne“ lokacije (Alcatraz), kar pomeni, da predstavlja prav studijska referenca, ki je vpisana v identičnost obeh lokacij, tisto, kar Walkerja odvrne od izgubljenega objekta.

Film *Point Blank* je bil posnet leta 1967, potemtakem le eno leto pred zlomom „nove“ levice, pokazal pa je, da je „levica“ bolj nevarna sebi kot pa „desnici“: Walker namreč nikogar ne ubije neposredno — vse Walkerjeve „Žrtve“ so namreč rezultat bojov za oblast v koaliciji „desnice“ (Carter: z „levico“ gre le v „lažno“ koalicijo), „centruma“ (Brewster: z „levico“ je pripravljen iti v odkrito koalicijo) in skrajne „desnice“, ki jo uteleša Fairfax (aka Yost), mistična oseba, ki Walkerja sploh vodi skozi „politični“ labirint (Fairfax ne verjame v „enotnost“ kapitala in morale, poleg tega pa se mu zdi koalicija „desnice“ in „centruma“ bolj nevarna od same „levice“). „Levica“ je slepa in nevarna sami sebi, ker ne ve, da je glede na koalicijo „centruma“ in „desnice“ že vedno v koaliciji in tihem soglasju z ekstremom same „desnice“. Koalicija „centruma“ in „desnice“ je slepa in nevarna sami sebi zato, ker ne ve, da ji je bolj kot sama zunanost („levica“) nevaren prav njen lastni notranji „ekstrem“ (skrajna „desnica“).

6 Politični solipsizem iz filma *Point Blank* je Boorman prignal do absurda v filmu *Deliverance*, v katerem se štirje moške še zadnjič spustijo po reki, ki ji grozi brutalna urbanizacija in transformacija. Med potjo se soočijo z agresivnostjo degeneriranih domorodcev in potem, ko dva degeneriranca posilita Bobbyja (Ned Beatty), Lewis enega likvidira. Ko se četverica znajde pred vprašanjem, kaj s truplom, se odloči za glasovanje (demokracija). Lewis (Burt Reynolds) navija za takojšen pokop, ker ga je pač prav on ubil. Boby se po premisleku odloči za pokop, ker noče, da bi se razvedelo, da je bil posiljen. Ed (Jon Voight) po daljšem premisleku glasuje za

pokop, vendar ne reče, da je za pokop, temveč, da je „z“ Lewisom, ker je pač Lewis njegov „junak“. Drew glasuje proti pokopu, ker se hoče ravnati po zakonu. Degenerance bi v tem primeru sicer težko poistovetili z „levico“ (ali pa morda: s „komunizmom“), lahko pa jih prilično tisti „politični“ zunanosti, ki iz tega, kar obkroža, naredi „koalicijo“. Leta 1972 se je levica že zlomila in konformizirala: v filmu *Point Blank* (1967) je bila „levica“ še zunaj koalicije „centruma“ in „desnice“, v filmu *Deliverance* (1972) pa je bila že znotraj te koalicije, ki je bila potemtakem zdaj sestavljena iz „levice“ (Lewis), „centruma“ (Bobby in Ed) in „desnice“. V koalicijo z zunanostjo zdaj ni mogoče: hipotetično gre lahko v koalicijo z zunanostjo prav sam „centrum“, očiščen svojih notranjih „ekstremov“, „levice“ in „desnice“. Drew izgine v valovih reke, iz Lewisa pa valovi reke naredijo zombija (menda bo celo ob nogo). Če je bila za Boormana v filmu *Point Blank* skrajna „desnica“ boljša od slepe „levice“, potem je zanj v filmu *Deliverance* „centrum“ (boljši od nenačelne in konformistične „levice“). V filmu *Point Blank* Walker sami koaliciji ni bil nevaren: sam ni neposredno ubil nikogar. Tudi v filmu *Deliverance* zunanost koaliciji ni nevarna: oba ekstrema (Drewa in Lewisa, „desnico“ in „levico“) pokončajo valovi reke, potemtakem notranja decentriranost in kompromisnost same koalicije. Filma *Excalibur* in *The Emerald Forest* sta v tem smislu didaktična. V filmu *The Emerald Forest* gre lahko to, kar obkroža zunanost, v koalicijo edinole prav s samo zunanostjo, vendar je zdaj problem v sami zunanosti, ki jo razjeda njen lastni notranji „ekstrem“ (Nasilno pleme/Fierce People), toda le tega lahko — nič manj razklana — notranja koalicija sploh „vidi“, saj je „centrum“ zunanosti potisnjen v anonimnost, „neprepoznavnost“ in „nevidnost“ (Nevidno pleme/Invisible People). V filmu je „dobro“ le tisto, kar ne gre v koalicijo s „centrumom“ kralja Arthurja: sam kralj Arthur namreč funkcioniра le kot nekaj pošteni najditelj izgubljenega „izvira“ moči. Etični plus je na strani čarovnika Merlina, ker pač več, da ima njegova „magija“ politično moč le toliko časa, dokler je sam zunaj koalicije. Ni etično zgrabiti „izvira“ moči, je pa zato etično poznati pot do „izvira“ moči, a je ne izkoristiti.

Marcel Stefančič, jr.

Biografija

John Boorman se je s tem imenom in priimkom rodil 18. januarja 1933 v Sheppertonu (Middlesex, Anglija). Sicer protestant je bil vzgojen pri jezuitih, toda katoliška ideja o svetem Graalu je postala temelj njegove celotne kinematografije. Zaupa Jungu in astrologiji: je kozorog in v to verjame. V letih 1949/50 je bil filmski kritik (radio, različni magazini), 1955 je postal asistent režije na TV (najprej za ITN in ITV, potem se preseli v Bristol na tamkajšnjo podružnico BBC-ja), leta 1957 je začel snemati dokumentarce, leta 1962 je postal vodja dokumentarnih programov na BBC-ju, režira TV-filme *Citizen 63*, *The Newcomers in The Quarry*, leta 1966 posname sloviti dokumentarec o D. W. Griffithu in prav med tem, ko je v Ameriki zbiral gradivo o tem mega-filmarju, je srečal dva znamenita producenta, Roberta Chartoffa in Irwina Winklerja, ki sta ga katapultirala *Point Blank*. Za Oskarja je bil nominiran dvakrat (*Deliverance*, *Hope and Glory*), a ga ni nikoli dobil. Njegovemu agentu je ime Edgar F. Gross, IBM, Los Angeles (Ca.). Še vedno sanja, da bo posnel Tolkienov epos *Lord of the Rings*. Upati je le, da bo kljub vsemu zmagal razum.

Filmografija

Catch Us if You Can (1965, Ujemite nas, če morete)
Point Blank (1967, Brez ovinkov)
Hell in the Pacific (1968, Pekel na Pacifiku)
Leo the Last (1970, Leo poslednji)
Deliverance (1972, Odrešitev)
Zardoz (1973)
Exorcist II: The Heretic (1977, Izganjalec hudiča II: Heretik)
Excalibur (1981, Excalibur: Meč kralja Arthurja)
The Emerald Forest (1985, Smaragdni gozd)
Hope and Glory (1987, Upanje in slava)

VETER V MREŽI

režija: Filip Robar Dorin
scenarij: Filip Robar Dorin
fotografija: Jure Pervanje
glasba: Slavko Avsenik ml.
 Milan Štefe, Rene Medvešek,
 Robert Prebil, Ludvik Bagari,
 Polona Hartman, Marko Mlačnik,
 Vesna Jevnikar
proizvodnja: Viba film, 1989

Ali je slovenski film dobil novega Klopčiča? Ne, ni dobil samo novega Klopčiča, ampak je dobil Klopčiča in pol. Matjaž Klopčič je, kot je splošno znano, „estetska enota“ slovenskega filma in vrh tega njegova izrazita „avtorska“ in „umetniška“ težnja (nekaj podobnega bi sicer lahko rekli tudi o Duletiču, a naj zadostuje Klopčič). Mar je potemtakem sploh mogoče še kaj več? Je, in sicer v obliki **Vetra v mreži**, novega filma Filipa Robarja-Dorina (po njegovem scenariju in v produkciji Vibe ter Filmskih alternativ iz Novega mesta), filma, ki predstavlja pravecni preobrat v njegovi režijski „poetiki“.

Veter v mreži je — in je tisto „več“, tisti presežek v morečem estetizmu slovenskega filma — ena sama in čista in prav uživaška estetika (to je tisto: končno je estetika v filmu postala ugodje) ter nekakšno akumuliranje umetnosti, se pravi, klasične in Kogojeve glasbe,

baletnih točk, pesniških disputov o vlogi in naravi umetnosti, subtilne, „slikarske“, z zelenimi toni nasičene filmske fotografije (Jure Pervanje) . . . — in kajpada ne manjka nostalgije, ki resda ni vsiljiva, ampak bolj tenkočutna, vsekakor pa ostaja dejstvo, da ta svet — novomeško meščanstvo s svojimi sobanami in kostumi iz obdobja 1915—20, ko so bili tudi dijaki gospodje — ne bi bil tako lep, ko ne bi že minil, ko bi ne bil tako dokončno zgubljen. Skratka, tu je vse tako hudo lepo, da to ni več res, sicer pa film tudi daje vtis nekakšnega „sanjskega“ dogajanja. Seveda se zastavlja vprašanje, ali je film, ki se ukvarja s t.i. novomeško pomladjo in se scenaristično opira na dela Mirana Jarca, Antona Podbevška, Edvina Šerka idr., sploh lahko drugačen kot „umetniški“ — vprašanje torej, ki niti ni tako neumno, saj nam filmska zgodovina kaže, da pri filmu res tako ravnajo, se pravi, če se ukvarjajo npr. s portretom politika, delajo „politične“ filme, toda primerjava se tod tudi ustavi: tako pač ni mogoče reči, da je film o znanstveniku „znanstveni“ film (po navadi gre prej za melodramo); in celo če je portretirana prostitutka, tak film praviloma ni pornografski. Skratka, vsi poklici pač nimajo svojih filmskih žanrov, imajo jih

pa vsaj trije: umetnik-„umetniški“ film, politik-„politični“ film in detektiv-„detektivski“ film. To je gotovo vprašanje zase, ki ga omenjam le zaradi poudarka, da pri Robarju umetniški poklici vendarle ne določajo toliko naravo filmov kot je sama filmska forma dvignjena na raven umetniškega imperativa.

V **Vetru v mreži** ne gre za nobeno zgodbo, zato pa je toliko bolj vidna umetelnost naracije, ki izkoristi neki svečan dogodek — obisk „ljubljskih umetnikov“ (Rihard Jakopič, Kogoj in kritik Josip Vidmar) v Novem mestu leta 1920 (kar je tudi dokumentirano s fotografijo) —, ki torej izkoristi zmagoslavno vrnitev Danijela Bohoriča (ta je protagonist) s to slavno družbo v rodno mesto kot netivo za njegove spominske podobe oziroma obujanje dijaških let v Novem mestu. Ta evokacijska naracija je zelo razdrobljena, naglo menja prizorišča, ne vztraja pri utrjevanju odnosov med osebami oziroma nobenega odnosa prav posebej ne privilegira, ampak se raje osredotoča na klimaktične, eruptivne trenutke, kar ji zagotavlja včasih malodane frenetičen ritem, medtem ko določene odnose in vloge (npr. Juda Kaminskega) pušča bolj nakazane, v obrisih, da bi dobila *touch*



COPRICA ZOFKA

režija: Matija Milčinski
scenarij: Svetlana Makarovič
fotografija: Valentin Perko
glasba: Jani Golob
igrajo: **lutke vodijo:** Peter Dougan, Zdenko Majaron, Breda Hrovatin, Marko Velkavrh, Zora Debeic, Bogomil Čenčur, Matjaž Loboda, Ciril Jagodic
glasovi: Svetlana Makarovič, Janez Hočevar, Alenka Vidrih, Nada Žgur, Vlado Kreslin, Janez Bončina, Ljerka Belak
proizvodnja: Viba film Ljubljana, Lutkovno gledališče — Ljubljana

Film *Coprnica Zofka* so spodnašali predvsem z analizo njegove funkcionalnosti. Tak pristop je v precejšnji meri opravičen, saj je *Coprnica Zofka* mladinski film; namenjen je torej zelo konkretni socialni populaciji. Če ga le-ta sprejme, film stoji, če zavrne, film pade. Kot vatel niso služile sociološke raziskave (kar bi bilo nedvomno pretirano), ampak partikularne analize, hipotetični pomisleki. Deloma ima vlogo

sondaže gledanost filma v kinematografih. Pa tudi to ni preprečljiv argument v dnevih, ki ne poznajo vrtoglavih uspešnic, nezaustavljivih blockbusterjev, dolgih vrst pred kinematografskimi blagajnami. „Nedokazanim“ očitkom pa je dal legitimiteto sedemleten intervjuvanec, ki je izrazil podobne pomisleke. Svetlana Makarovič je prava one-woman band, izjemno vsestranska ustvarjalka. Ne samo da je napisala scenarij za film, naslovni junakinji je posodila svoj glas. To pa še zdaleč ni vse. Napisala in *narisala* je tudi slikanico *Coprnica Zofka*. O avtoričini vsestranskosti, prodornosti priča dejstvo, da so filmske lutke zgolj povnjanjitev, materializacija, utelešenje risb iz slikanice. In prav ta slikanica, knjižna pravljica vsebuje bolj umestno vpeljavo v zgodbo kot film. Pripovedovalkin uvod je na ravni možnega, domneva, je znotrajliteraren, domišljjski. Njemu potem lahko udobno sledi tisti „obvezni“ nekoč. Filmski uvod je zastavljen bistveno drugače. V igrani sekvenci nastopa nevrotična pedagoginja, ki udriha po pravljicah, domišljiji itd. Igrani uvod je (kljub kratkemu stiku) negacija celotnega filma. Bolj kot zaradi raznovrstne tehnike kakor zaradi svoje vsebine. Je namreč povsem nezanimiv „ideološki“ napad na domišljijo, pisan na kožo igralki, nikakor pa ne na kožo filma. Ima pa tak tujek tudi svojo pozitivno stran. Iz stare knjige, katero anatemira pedagoginja, zlezejo, splavajo coprnica Zofka in njena tovarišija. Pozitiven donesek tega prizora je, da

materializira prvo mejo, blokado domišljiji, razbrzdanosti, neukročenosti, razposajenosti. Ta prva blokada je ideologija. Toda z nevrotično „tercijalko“ coprnica Zofka in njena družina, v kateri so Akvilin, Pajkova vešča, Šotek, Rdeči škopnik, Črni Krempelj in Siva mora, kaj hitro opravijo. Srečanje z vsakdanjo empirijo za domišljjsko družino tudi ni usodno. Njihovo razsajanje, razposajenost, razigranost učinkujejo kot malce predolga ekspozicija. V teh sekvencah (na železniški postaji itd.) posamezne figure še ne dobijo jasno prepoznavnih potez. Njihovo petje ni najbolj razumljivo. (Povsem mimogrede. Pohvala Vibi, ker je kot prevajalca angažirala Luko Paljetka, ki je imel dovolj posluha za poetesine stilizme). Ta del filma je pretirano razvlečen, konfuzen, nefunkcionalen. Morebitna režiserjeva želja po spektakelskem učinku ne zadošča. Namreč, še tako spektakelski kader,

sekvenca se mora vključevati v film, konstituirati njegovo celoto, vabiti gledalca proti koncu, razpletu . . . Ta je v filmu *Coprnica Zofka* vsaj malce presenetljiv. Potem ko se že skoraj zdi, da bo film izvenel kot žuriranje domišljjskih bitij, se izcimi zastavek filma. Pajkova vešča zaplete Šotka v svojo mrežo. Nobeno pravljlično bitje se ne upa upreti Pajkovi vešči — razen coprnice Zofke. Da reši svojega drobnega, prestrašenega prijatelja mora plačati visoko ceno — izgubo čarovniških moči. Toda Zofka razkleje večino kletev, reši Šotka — in se ukine, preobrazi v „teto“ Zofko. To bi bila druga, notranja meja domišljije. Ima svoj etičen naboj; predvsem pa je celotna sekvenca ob mlaki (strah domišljjskih bitij pred Pajkovo veščo, njihovo oklevanje, Zofkini dvomi itd.) vrh filma. Milčinski je lepo združil obe fascinaciji, pravljlično in filmsko, katere privilegiran „proizvajalec“ je seveda filmski studio.

Od tu naprej je samo še korak do tretjega roba, ki zamejuje domišljijo. To je seveda reprezentacijski postopek. Milčinski nikoli ne skriva, da so njegova bitjeca marionete. Preprosto predpostavlja dvojen spregled; bodisi živjetje, bodisi nonšalanco. Vse te niti so uvod v pravi potujitven prijem, ko se kamera dvigne po vertikalni osi, in pokaže, da coprnico Zofko vodi večja coprnica Zofka, nad katero se dviga še večja coprnica Zofka, še večja marioneta; pardon, še večja coprnica Zofka. Teta Zofka!

Marko Golja

„skrivnosti“. In tudi režijsko se filmu dobro poreči ta deleuzovska „podobakristal“, kjer gre za nerazločljivost realnega in imaginarnega, sedanjika in preteklika, aktualnega in virtualnega, in sicer nerazločljivost, ki ne nastane le v junakovi glavi, marvče je objektivni značaj določenih filmskih slik: tu mislim na sicer že uveljavljen, toda učinkovit prijem, ko se neka zamišljena, imaginarna ali virtualna situacija odigra znotraj realne, se pravi, ko gre za dve situaciji znotraj iste scene, s tem da osebe iz realnega prizora ne vidijo tega, kar se dogaja pred njihovimi očmi v imaginarnem prizoru; učinek je seveda malo komičen, pa naj bo ta imaginarna situacija še tako dramatična. Čeprav v *Vetru v mreži* ni drugih konfliktov kot tistih na ravni umetniških disputov (in kaj drugega je lahko tako neulovljivo — če skušamo prevesti metaforični naslov filma — kot sama umetnost, ki ji vsi ti rimbaudovski junaki s tolikšnim mladostnim žarom iščejo definicije), pa je tu vendarle nekaj, kar „naddoloča“ te mladeniške umetniške spore. To „nekaj“ je kajpada ženska. Kaj namreč Šerko in Vrezec najbolj očitata svojemu pesniškemu prijatelju Bohoriču? Očitata mu ljubezensko razčustvovanost, pogojeno z njegovo adoracijo grofovske Nataše, kratka, poetiko v funkciji erotike. Danijel naj bi torej v svoji poeziji samo sublimiral svoje ljubezenske sitnosti z Natašo, ki ni ravno nedostopna, je pa precej ohola in koketna (ter naklonjena zmagovalcem: oficirjem, ko je Danijel vanjo zaljubljen, in slavnemu pesniku, ko

se je le-ta že osvobodil ljubezenske razčustvovanosti). In film na zelo diskreten način pravzaprav zagovarja to „definicijo“ poetike v funkciji erotike: najprej z zelo skopim, „punktualnim“ prikazovanjem odnosa med Danijelom in Natašo, ki Natašo — s tem da je bolj odsotna kot prisotna — ohranja kot tisto „drugo stran“ poezije, predvsem pa seveda s prizorom pesnika in njegove ljubice v postelji, tj. prizorom, ki sledi njenemu skupnemu umetniškemu nastopu (Nataša pleše balet na Danijelove verze). Ta kratki in diskretni posteljni prizor je dejansko edini ali vsaj eden izmed zelo redkih banalnih trenutkov v tem filmu, ki je sicer ves v sferi sublimnega: in prav kot edini oziroma redek trenutek banalnosti bi nemara lahko bil deležen večje pozornosti, če ne bi šlo bolj za to, da ta moment ne predstavlja nikakršne desublimacije, marveč prej golo minljivost, droben nič, po katerem lahko pesnik spet vzdihne „Sam sem . . .“; se pravi, če ne bi šlo za to, da se — kot v vsaki dobri melodrami — s tistim trenutkom banalnosti lahko zgodi samo konec (tako filma kot želje). **Veter v mreži** je gotovo *une pièce bien faite*, lepo režiran in dobro odigran film (z vrsto odličnih mladih igralcev — zlasti Robertom Prebilom v vlogi Vrezca, Milanom Štefotom v vlogi Bohoriča, Ludvikom Barago kot Šerkom ter Polono Herman kot Natašo): to je trden in samozadosten estetski monolit, ki se bolj ponuja gledanju, kakor pa pritegne gledalca v svoj potek. **Zdenko Vrdlovec**



FILMSKA JUGO-INFLACIJA

Filma ni brez festivalov in festivala ni brez filmov. To velja tudi za jugoslovansko filmsko sceno in to kar v ekstremni, pretirani različici. Za današnje Jugoslavijo ni značilna samo dinarska inflacija, inflacija „preživelih“ celo „totalitarističnih“ političnih konceptov, ampak tudi inflacija filmskih festivalov. Govori se, tako v zlobnih kot tudi humoristnih tonih, da — vsaj nekateri — na račun inflacije živijo kar sladko življenje in da je inflacija odličen maneverski prostor za špekulante, delomrzneže, demagoške frazerje in manipulante. V tem pogledu filmska inflacija stimulira festivalski turizem, po drugi strani pa omogoča ekspanzijo raznoraznih manipulacij, v zadnjem času vse bolj in bolj ideoloških, celo kar militantno soc-realističnih. In če nimamo pravega političnega filma (ta žanr sicer nima kakšne zavirljive tradicije in zgodovine, tako v svetu kot tudi pri nas), potem imamo več kot očitno spolitizirano filmsko mašinerijo.

Več kot očitno je, da puljski festival izgublja jugoslovanski primat (no res je tudi, da se razsežnost jugoslovanski danes razstavlja in kažeta se dve možnosti, ali se bo ta razsežnost popolnoma razrušila ali pa bo zadobila novo, moderno dimenzijo), med drugim tudi zato, ker smo najbrž edina država na svetu, ki nima samo eno izbrano „jugoslovansko“ manifestacijo, ampak je okrančljana kar s celim nizom, tja od Vrnjačke banje (festival scenarija), Hercegovega (festival režije), Pulja (festival — recimo — filma), Niša (festival filmske igre), Bitole (festival filmske fotografije) pa do Celja — Tedna domačega filma (pa prav gotovo je še kakšen festival). No celjska manifestacija kot edina nacionalna prireditelj v dobesednem pomenu besede, vsaj kar zadeva osrednji program, ima v tej trenutni jugoslovanski festivalski „kalvariji“ specifično mesto, ki ga vsekakor nočemo favorizirati, toda najverjetneje se bodo v bodoče oblikovale še nekatere nacionalne filmske prireditve, recimo festival hrvaškega, srbskega filma . . . No ne bodimo jasnovidci, kajti usoda Jugoslavije se nahaja v izjemno kritični točki.

Da obstajajo prej naštete jugo-filmske manifestacije, to ni nič narobe oziroma nekaj vnaprej negativnega. Vendar pa težnja teh posameznih festivalov, da bi postali čim bolj pomembni in nekateri celo pomembni v pogledu privilegiranih ideoloških razsodnikov, slabi spektakelsko razsežnost jugoslovanskega filma, torej tisto avro, ki je integralen del filmskega fenomena. To pa so zvezde kot igralci in režiserji, medijska eksplozivnost, delo žirije, nagrade in stave, različnost kritičnih pogledov, intimne in kreativne filmske naveze in razveze . . . In potem

je puljski festival kot vsak festival v nizu ujet v logiko korektiva. Da ni objektivnih kriterijev in objektivne žirije, je najbrž odveč ponavljati. Toda množica festivalov in nagrad proizvaja pravi kaos, še posebej pri gledalcih, kajti naenkrat ni več filma, ki ne bi dobil ene izmed nagrad. Morda bi bilo „pametno“, če bi se po vseh omenjenih festivalih organiziral še festival, kjer bi tekmovala za nagrade tista peščica jugoslovanskih filmov, ki še ni dobila nobene nagrade?!

Toda zdi se, da so razmišljanja o tem, kakšen naj bi bil puljski festival v prihodnje le šepetanja v veter, kajti ko jugoslovanska državna tvorba ob stičiščih ne gradi konstruktivno prihodnost tudi na razlikah, te pa so številne in bazične, potem tudi noben „jugoslovanski“ festival, tudi puljski, ne more razreševati jugoslovanske politične krize.

O festivalu samo še to. Včasih so letele pikre besede, češ ta film je narejen za areno, zgolj za zabavo „mase“. Danes pa se zdi, da je večina jugoslovanskih filmov narejena le za areno, tudi tisti komercialni, žanrski. Kajti, razen redkih izjem, jugoslovanski film v Jugoslaviji ne gre in ne gre. Za mnoge filme je namreč uspeh, če v rednem kinematografskem kroženju po Jugoslaviji presežejo tisto že kar „magično“ cifro 8000—10.000 gledalcev, ki si jo v Pulju prislužijo z eno samo projekcijo v areni.

SILVAN FURLAN

KUDUZ

režija: Ademir Kenović
 scenarij: Abdulah Sidran, Ademir Kenović
 fotografija: Mustafa Mustafić
 glasba: Goran Bregović
 Slobodan Custić, Snežana Bogdanović, Ivana Legin,
 Branko Đurić
 proizvodnja: FRZ Bosna — Sarajevo, TV Sarajevo, Avala film — Beograd

V jugoslovanski film se je že velikokrat naselila rudimentarna in ruralna realnost, največkrat kot folkloristično-ekshibicionistična limanica ali pa kot dokumentaristično-naturalistična danost. Pravi val tovrstnih filmov se je pojavil ob izteku oziroma nasilne prekinitve jugoslovanskega črnega filma, ko so številni neiventivni režiserji menili, da sta kamera in „palanka“ že dovolj, da nastane dober film. No vsekakor so bili ti filmi zanimivejši kot ponovni izbruh soc-realistične estetike v začetku sedemdesetih let.

V rudimentarno in ruralno realnost posega tudi Kenovičev prvenec, vendar ne da bi jo prebarval s kakšnimi eksotičnimi toni niti da bi o njej spregovoril zadnjo resnico. Čeprav je film „preobremenjen“ s socialno problematiko, ki mestoma skuša „govoriti kar sama“, se pravi na transparentno-objektiven način, pa je **Kuduz** vsekakor artikulirana in inventivna inačica melodrame,

pravzaprav njenega podžanra t.i. družinske melodrame.

Scenarij za film je napisal Abdulah Sidran (med drugim je scenarist filma **Oče na službenem potovanju** Emira Kusturice), kar naj bi bila že dovoljšnja garancija, da nastane filmska „umetnina“. Vendar naj še enkrat ponovim, pa čeprav v nekoliko pretirani obliki, da je scenarij živ organizem dokler ne nastopi akt filmskega snemanja, kajti potem, ko je film dokončan, scenarij na nek način postane „truplo“ filma. Temeljna kreativna razsežnost filma je namreč delo režije in v navezi z njo množica ustvarjalnih prispevkov, ki pa še zdaleč niso zanemarljivi.

Srž filma **Kuduz** je pripoved o formiranju in skorajšnjem razpadu družine, oziroma kar njenem katastrofalnem koncu. To ni običajna družina, ampak dobesedno „melodramska“ družina, saj je to križišče, kjer se srečujejo ekstremna čustva, usedline patriarhalnega reda, represije, želja, fantazma. Temu pobočju pa se nikakor ne prilega kakšen transparenten realizem, prav zato Kenovičev film uspeva predvsem tam, kjer režijski postopki predelujejo „surovo“ realnost. Kajti poljubi, pretepanja, sovraštvo, umori, jokanje, trepetanje, šepetanje in tuljenje niso dovolj, v kolikor niso oblikovani kot filmske slike, podobe, ikone oziroma kot filmski zvoki, glasovi in šumi. Šele režijska artikulacija teh elementov filmske govorice lahko oblikuje tiste na videz tako enostavne filme, ki pripadajo redu melodrame. Kajti v melodramah sta filmska slika in zvok tisto opno, preko katerega se reprezentirajo čustva na ekranu in hkrati vzgibajo čustva v gledalcu. Če odmislimo prolog in dokaj razvlečen epilog v filmu **Kuduz**, potem Kenoviču tovrstno režijsko podjetje še kar uspeva.

Film pravzaprav sestavlja mreža fantazm, ki se cepijo na povsem neodgovarjajoče objekte. V tej dispoziciji sta v središču dva povsem nasprotujoča si družinska scenarija, ki ju zastopata člana zakonskega para. In tu je potem še otrok, mala deklica, ki je v tradicionalni perspektivi tisto „presežno“ zakonsko darilo z ženine strani. On je tisti, ki to že v osnovi „spodletelo“ družinsko srečanje skuša podrediti patriarhalni matrici, ona pa je tista, ki v tradicionalnem zakonskem redu prepoznava zapor, presijo in podrejanje. Tako se zgodi, da on svojo ljubezen v skoraj boleštni obliki „božanskega čustva“ cepi na „tujega“ otroka, ona pa svojo fantazmo o svobodi vzdržuje s seksualnimi razmerji z drugimi moškimi. V njih prepoznavna tudi opornike, ki ji bodo izboljšali socialni status, prinesli denar in svobodo. Posledica srečanja teh dveh različnih življenjskih scenarijev je prav gotovo lahko samo tragedija.

SILVAN FURLAN

Dramatični splet življenjskih napetosti med Bećirom Kuduzom, marljivim nekvalificiranim zidarjem in njegovo doživeti željno ženo, natararico Bademo Turković, razgrnjen



in razpreden v fabulativnem poteku Kenovičevega filma kot motiv za tragedijo aktualnih Romea in Julije iz bedne in blatne bosanske province, učinkuje kot celovit pogled v nukleus socialno-eksistencialne resnice tega povsem konkretnega, za jugoslovansko sceno tipičnega družbenega miljenja. Njuna trpka zgodba je prototip za sociološko in bivanjsko študijo, ki naj ponazori vnanja razmerja in notranje silnice človekovega otepanja z neprijazno usodo v presečni podobi družbe v štadiju, kakršnega doživljamo zdaj in tu pri nas, v socialnih in moralnih okoliščinah, ki evidentno niso po meri človeka in njegovih elementarnih bivanjskih teženj. Ta film — tragična ljubezenska saga — je v bistvu globalna slika sistema, ki človeka prepušča njegovim lastnim stiskam, ne da bi mu iz njih ponujal kakršnokoli oporo.

Abdulah Sidran je pri pisanju scenarija sledil zahtevam konsistentnega verizma. V tej svoji težnji, znani in enako intenzivno uporabljene že tudi v scenarijih za Kusturičeve filme, je skušal kar najbolj dosledno slediti živemu dogajanju bosanskega vsakdana in v tem konkretnem primeru celo dogodkom, ki jih je življenjski pretok dejansko zapisal v kroniko aktualnega časa.

Sedemintridesetletni Bećir Kuduz ni upesnjena cineastična figura, temveč kolikor le mogoče avtentična ponazoritev človeka, ki je s svojim umorom ljubljene, vendar nezveste ženske ter s kasnejšim večmesečnim skrivanjem dobrega razburkal duha sarajevsko-bosanske srenje, a seveda ne s kakršnokoli reportažno namembnostjo, ki bi bila narekovala scenaristovo komponiranje fabule. Tragični lik svojega junaka (še enega „junaka našega časa“) je Sidran uporabil kot metaforo, ob kakršni je lahko razgrnil svoj prizadeti odnos do potov vsega živega v tem našem brezupnem življenjskem blatu ter dal, na svoj že dobira pre-

skušeni način, s sredstvi svoje realistično poetične senzibilnosti, duška intenzivni kritiki tega bivanjskega sistema.

Kuduzova zgodba je sicer vseskoz privatna, osebno njegova, saj zadeva zgolj in predvsem samo njegovo nezadoščeno razmerje z Bademo, žensko, ki ostaja, kar je bila tudi že pred življenjskim srečanjem z njim in kar ji je zapisano v zvezdah: mnogoterih erotičnih in z njimi povezanih doživljajev željna ženska, po svoji naravi nezvesta in nestanovitna, s svojimi begavimi strastmi in hrepenenji popolni antipod njegovim lastnim bivanjskim hotenjem; vsa njegova prizadevanja, da bi jo trdno navezal nase in na ideal urejenega družinskega gnezda, h kakršnemu vsej nenaklonjenosti okoliščin navkljub stremi, ostanejo neuslišana in neuresničena; njegov pozitivni življenjski nabož doživlja z njene strani nenehno protudarce, ki stopnjujejo bolečino in dimenzije nesporazuma ter v konsekvenci vsega, kar razjeda njuno človeško substanco, neizogibno vodijo v sklepni umor iz ljubosumnega besa, obupa in maščevalnosti; ta umor, tretiran po formalni plati kot zločin, ki mu bo sledila kazen, pa po svojem vzročnem motivu, obrazloženem skozi potek filma, ni to, temveč logična in neizbežna tragična konsekvence človekove usode v razmerah razkrojene in neobvladane družbe ter vesetransko zavrtih človekovih aspiracij. Na tej točki, bolje rečeno črti zasebnost Bećirove in Bademine zgodbe pred gledalčevimi notranjimi pogledi preneha biti privatna in zadobi v vseh svojih manifestacijah pomenko vrednost socialno kritične drame, ne da bi scenarij z eno samo besedo omenjal družbo, njene institucije in odnose.

Režiser Ademir Kenović se je lahko na osnovi tako pripravljene predloge scela posvetil realizaciji podobe svojih likov kot avtentičnih nosilcev sporočila — brez vsakršne potrebe po dodatnem akcentuiranju ali

konotiranju pomena posameznih povednih segmentov. Scenarij mu je narekoval zgolj in samo dosledno izpeljavo veristične mizanscene, čemur je bil s svojim vsestransko pretehtanim, zrelo obvladanim, že kar nekoliko hladno zadržanim realizatorskim pristopom v polni meri in v vseh ozirih kos, ne nazadnje že tudi z optimalno ustrežno izbiro Slobodana Čustića in Snežane Bogdanović za vloge Bećira in Bademe, pa seveda z vodenjem vseh uprizoritvenih in oblikovalnih postopkov, ki rezultirajo v nevsiljivi, realistični logiki fabule, da sama, brez vsakršnih vnanjih režiserjevih intervencij diktira ritem dogajanja, pri čemer pa učinkuje maksimalno verodostojno, prepričljivo in sugestivno.

Kuduz je film, ki seže pod kožo, prevzame gledalčeve čustvene in miselne vzgibe ter podaja, hkrati z zastavljenimi vprašanji na temo temeljnih etičnih in socialnih karakteristik življenjskega okolja, katerega globalno stisko izpoveduje, tudi potrebne kritične odgovore, brez vseh avtorsko artificialnih dodatkov ali vsiljivih ideoloških konotacij. Ta filmska razčlenitev skuša biti prispevek k razumevanju navzven odurnega življenjskega praxisa, kot ga prek svojega vsakdanjika demonstrira in reproducira prevladujoča bosansko-jugoslovanska realnost: skozi blato, umazanijo, medčloveške grobosti in ponigliivosti, v neizprosni robotosti odnosov, ravnanj in reagiranja na življenjske impulze, kar vse je groba in debela lupina, spod katere se toplina človekovih življenjskih pričakovanj zlepa ne more prebiti na površje.

Jugoslovanski filmski izraz se je, predvsem po zaslugi scenaristične intenzivnosti Gordana Mihića, predvsem v šestdesetih in sedemdesetih letih krepko izzivel v ponazarjanju našega socialno razrvanega asuburbanega življenjskega prostora, tistih značilnih lumpenproletarsko strukturiranih predmestnih ambientov, ki so značilnost jugoslovanske realitete in po tej poti tudi prevladujoči „stil“ jugoslovanskega filmskega izraza. Sidran posega v osemdesetih letih v taisto scenografijo, vendar drugače od Mihića: dlje in globlje. Ne zadostujeta mu povzemanje in ponazarjanje prizorov iz tega življenjskega okolja, ampak teži k interpretaciji, senzibilno-kritični in v določeni meri tragično-poetični. Ne zadovolji se z racionalno analizo človeških zgodb in odnosov. Z njihovo razgrnitvijo skuša delovati katarzično, zato se posveča predvsem tragični stiski in globinskemu samospraševanju svojih junakov pred neprebojnimi zidovi njihove bivanjske usode, stisnjene v precep med svetlimi hotenji na eni in onemoglimi realnimi (ne)možnostmi na drugi strani.

Fabulirano poročilo o Bećiru Kuduzu in tragični brežidnosti njegove sle po ustalitvi in osmislitvi življenja je vzorec takega umetniško dognanega poskusa.

HAMBURG ALTONA

režija: Vedran Mihlečić, Mladen Mitrović, Dragutin Krencer
scenarij: Vedran Mihlečić, Dragutin Krencer
fotografija: Tihomir Beritić, Željko Sarić, Goran Mečava
glasba: Brane Živković
igrajo: Željko Vukmirica, Mirsad Zulić, Filip Šovagović, Jelena Čović
produkcija: Urania film — Zagreb, Avala film Beograd

„Nema kurac pravde, ako između lopovima nema poštenja!“ pravi Čombe v prvi (Mihlečićevi) zgodbi omnibusa **Hamburg Altona**. Na to bi lahko rekli dvoje:

- lopovi a priori ne morejo biti poštene, saj kršijo red tistih, ki so jih definirali za lopove,
- prav lopovi so poštene, ker je red osnovan na lopovščini — le da so pravi lopovi zunaj in ne znotraj zapora.

Toda Čombe, Bogart in Menso si ne zastavljajo eksistencialnih vprašanj o 'biti' lopovstva, čeprav vseskozi odgovarjajo nanje. „Vse skupaj je en pičkin dim,“ pravi 'poštene' švercer Čombe in to je pravzaprav edina možna filozofija fantov, ki se delajo,

da ne vedo, da je „en pičkin dim“ tudi pot v neko grozno severnjaško luko kot Hamburg poimenuje Bogartova učiteljica, ki — tako kot pravzaprav vsi v filmu — želi odpotovati stran in zapustiti milje, v katerem nima kaj zgubiti ali celo dobiti. Pot pa je lahko le projekt, dogovor in pakt, vsekakor pa ne rešitev. Kajti beg ni možen — beg je le potovanje z ukradenim avtomobilom par kilometrov stran dokler ti ne zmanjka bencina. Možen je le beg na mestu, beg v iluziji in v iluzijo kar počne deček, ki si je v Mensovi zgodbi odvzel govor in kar počne kasneje tudi Menso sam — očitno tudi on z vednostjo, da je premikanje misli ne le udobnejše od premikanja nog, temveč tudi mnogo bolj „realno“.

V jugoslovanski kinematografiji pravzaprav udomačeni sloj nekakšnih lumpenproletarcev, ki zastopajo hkrati zgoraj navedeni točki **a** in **b** (Kusturičini Romi npr.), so sanjavi neprilagodljivci, male ribice, drobni kršilci, ki jih zapackano valovje pretaka iz enega na drugi breg še bolj zapackane obale. To valovje pa vsekakor niso filmi, ki jih je Bogart gledal celo otroštvo, in to tudi ni valovje, ki bi pri gledalcu vzpodbujalo 'humanitarne' občutke obžalovanja človeških usod, ki pravzaprav sploh niso tako različne od naših. Če bi režiserji stavili na pietetne emocije, bi se filmi sprevrgli v sociološke spovedi. Obratno, režiserji gledalca vpenjajo med točno odmerjeno tezo in antitezo:

če glasba npr. podčrtuje mehkočnost scene in gledalca napeljuje k indentifikaciji, to dela le zato, da bi nas v naslednjem trenutku streznila in navrgla antisekvenco, ki šele vzpostavlja pravo emocionalno napetost. Menso npr. našica peka, da mu podari kruh. Pek se postavi na njegovo stran in lastno revščino enači z Mensovo bedo. Toda Mensov otrok v isti sapi peku pokrade vse prihranke — in prav otrok, ki ga režiser lahko „najlepše“ izrablja. Sprevrčanje postave o pravih lopovih zunaj zapora v tisto o a priori nepoštenih lopovih, se dogaja takorekoč istočasno: v avtobusu Mensovi družini v kravato „spakirani“ gospod ukrade vse prihranke. Takoj vstopi gledalčevo „čutenje“ z žrtvijo. Toda že v naslednjih sekvencah Menso ukrade ježka, ki ga je po sili razmer pred nekaj minutami prodal . . .

Tri zgodbe s skupnim prologom in epilogom premeščajo gledalca v tri povsem različne ambiente: od težkega, skoraj vedno ponoči posnetega pristanišča, do blatnega polvaškega okolja in do urbanega centra. Ti trije miljeji hkrati govorijo o skupnem univerzumu, ki ga — če omenim najbolj banalen primer — označujejo nevsiljive in skoraj slučajne zastave. Neopazne kot so na prvi pogled in ob prvi pojavitvi, bdijo v filmski sliki kot „pomota“ in kot filmu namenjen rekvizit, toda prav taki „rekviziti“, ki so hkrati vidni in prikriti, ki hkrati nagovarjajo in molčijo, zagovarjajo in obtožujejo, prav ti drobci nekega preveč zapletenega in brezperspektivnega bivanja, razgrinjajo kristalno jasne bivanjske probleme. Film oziroma filmčki so čisti in zreli mali eseji o umetnosti gibljevih podob in o umetnosti življenja.

MAJDA ŠIRCA

KAKO JE PROPADEL ROKENROL

KAKO JE PROPAL ROKENROL

režija: Zoran Pezo, Vladimir Slavica, Goran Gajić
scenarij: Branko Vukojević, Aleksandar Barišić, Biljana Pajkić
fotografija: Radan Popović
glasba: Vladimir Divljan, Srdan Gojković-Gile, Koja
igrajo: Velimir-Bata Živojinović, Srdan Todorović, Nebojša Bakočević, Anica Dobra, Branko Đurić
produkcija: Avala film — Beograd

Naslov našega prispevka je analogija. Toda ukradena, vzeli smo jo iz drugega dela omnibusa z naslovom **Kako je propal rocknroll**. Gre za odlične izdelek. Takšno oceno izrekamo v tem primeru s še večjim zadovoljstvom, saj gre za domačo produkcijo. Ta nas zadnje čase res ni pretirano zalagala s filmi, ki bi kakorkoli izstopali iz avtorske sivine, v kakršni se je pokazala letošnja Pula. Pri tem imamo v mislih tudi Šijanovo regresijo v **Skrivnosti samostanskega žganja**. Zakaj Šijan kot primer: zato, ker se je v svojem **Davitelju** . . . prav neverjetno približal prikazu Beograda in njegove alter scene. Torej tistemu, kar so pet let za njim do-





sledno povzeli Zoran Pezo, Vladimir Slavica in Goran Gajić, režiserji omnibusa.

Slavica je ugotovil, da „nije sve u ljubavi, ima nešto i u lovi“. Mi pa moramo zanj in oba režijska kolega dodati, da je poleg denarja, ki so ga v scenarij zmetali kar precej, film dobesedno nabasan s filmskim talentom. Ali z drugimi besedami: Pezo, Slavica in Gajić so zaljubljeni — prvič v film in drugič v rokenrol. To pa verjetno predstavlja NUJNI pogoj za kvaliteten film s temo rokenrola.

Obsedenost z rockom verjetno ne potrebuje dodatnih razlag, sicer pa je kot rdeča nit med deli omnibusa tu še bizarni Koja. V vlogi Zelenog zuba povezuje posamezne zgodbe v celoto in odganja sleherne dvome gledalca, ki nejeveren strmi v spektakel montaže, režije in scenarija, da niti ne govorimo o animiranih menjavah prizorov pri Pezu. O leseno nerodni montaži, predolgih kadrih in nesproščeni igri, teh stalnicah domače kinematografije, ni tu niti sledu. In če morda vseeno kdaj nastopi nerodnost, jo avtorjem tokrat oprostimo.

Seveda, prišla je nova, mlada, neobremenjena generacija. In kot smo rekli: fantje ljubijo film. Tako zelo, da ga nenehoma citirajo. Celo še več: domačih igralskih legend po logiki mlade trojice NITI NI POTREBNO citirati. Preprosteje je, če jim še tudi sam ponudiš vlogo. V prvem delu se je tako znašel Bata Živojinović, ki tokrat bolj izbirčnega igralca celo ne moti. Tu srečamo tudi Halida Muslimovića, mega novokomponirano zvezdo Vzhodne Jugoslavije. In če nas Bata ter Halid niti najmanj ne ovirata pri na-

ših filmskih užitkih, to pač pomeni, da gre za hudičevo dober film. In prav za to gre. V drugem delu pa so na vrsti pravi citati. Kamera nas npr. dobesedno zasipava s posterji za horror filme. In z referencami naprej: Glavna junakinja Anica Dobra, ki se je izkazala že v proto-trilerju **Več videno**, se mora po sili razmer „igrati asociacije“. Kaj je tema igre — seveda film ... seveda domači film ... in seveda Šijanov **Davitelj**. Pa smo spet pri naši uvodni primerjavi.

Na bolj ironičen način s filmom opravi v tretjem delu Gajić: po zakonskem prepiru iz ljubosumja, navrže Vesna Trivalić soigralcu, da se obnaša patetično, „kot v kakem filmu“. Samoreferenco so znali režiserji, še zlasti Hitchcock uporabljati še dosti bolj posredno in prefinjeno. Vendar Gajiću tega ne bomo očitali. Sicer so njegovi gagi najbolj enostavni, je pa komika v tretjem delu najbolj žanrsko izčiščena. Čeprav je morda slabši od drugega dela, je Gajićev prispevek več kot primeren zaključek filma, ki ga Pula ni smela prezreti. V boj starega z novim jo je omnibus kar dobro odnesel: z Zlato areno za montažo in Zlato areno za ton. **Kako je propal rocknroll** tako predstavlja 105 minut filmske in glasbene zabave, odrešene vsakršnih aktualističnih politizacij. Kdor bi hotel stvari videti drugače, naj pač dojame, da sta Koja in Milošević pač dve čisto različni plati srbske medalje.

TOMAŽ KRŽIČNIK

MOŽ, KI JE IMEL RAD POGREBE

ČOVJEK, KOJI JE VOLIO SPROVODE

režija: Zoran Tadić
scenarij: Dubravko Jelačić-Bužimski
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Brane Živković
igrajo: Gordana Gadžić, Ivica Vidović
proizvodnja: Marjan film — Split, Televizija Zagreb

Zoran Tadić sodi med tiste redke domače režiserje, ki s svojimi filmi izpisujejo opus. To je še toliko bolj presenetljivo, kajti Tadićevi filmi so kriminalke, trilerji! In prav pojem **socialistična kriminalka** (kot možen vklepajen podnaslov Tadićevega opusa) totalizira vseh pet filmov, jih ločuje in oddalji od poljubne, naključne brkljarije. Da je v ozadju Tadićevih filmov (**Ritem zločina**, **Tretji ključ**, **Sen o roži**, **Obtoženi** in letošnjega **Mož, ki je imel rad pogrebe**) — sit venia verbo — nekaj „več“, zavestna odločitev, avtorska volja, usmerjen napor etc., priča in dokazuje tudi režiserjev šesti film (**Orel**), ki je v zadnji fazi obdelave in ki je (ponovno) izdelek naveze Pavličić-Tadić — kar pove o filmu (skoraj) vse.

Mož, ki je imel rad pogrebe je prvi film, ki ga Zoran Tadić ni posnel po scenariju Pavla Pavličića. To je seveda presenetljivo, kajti prav Pavličić je zelo uspešno inavguriral kriminalko v domačo literaturo; še več, z njegovimi teksti se je nekakšen domnevno trivialen žanr etabliral kot enakovreden „visoki“ literaturi. Prav zaradi Pavličićevega preboja se je zdel Tadićev lažji, bolj enostaven, zaradi narave filma (kot „pogrošne zabave množic“) tudi funkcionalen. Tokratna menjava scenarista pa v Tadićevem univerzumu ni pustila globljega preloma; scenarist Dubravko-Jelačić-Bužimski namreč pripada isti pisateljski generaciji kot Pavličić, rojeni v drugi polovici 40-ih, generaciji, ki je že v sedemdesetih odkrila Borgesa in ki je kasneje znala umestiti fantastiko v vsakdanjo empirijo. Da je film **Mož, ki je imel rad pogrebe** v risu Tadićevega opusa, da ga zamenjava scenarista ni izvrgla, metamorfoziral v tujek, priča izjava, ki v tem Tadićevem filmu vidi najbolj pavličičevski film. Film **Mož, ki je imel rad pogrebe** torej celi „rano“, katere je Tadićevemu filmskemu korpusu zadal film **Obtoženi** s svojim aktivnim filmskim junakom. Poglejmo, kako?

Najbolj očitna poteza je vrnitev starega tadićevskega — pasivnega „junaka“. V pričujočem spisu bo oznaka „junak“ zmeraj v narekovajih, da tako že sami narekovaji vizualno opozorijo na naravo, zasnovano konkretnega „junaka“. Etimološka navezanost na junaštvo, herojstvo, aktivnost, dejavnost etc. je namreč premočna; briše tiste „juna-

vidualni umor je odgovor na družbenega. Elza razume poravnava dolga s srhljivo, skoraj psihotično natančnostjo — morebitna simbolna menjava ne zadošča, kar manjka (kenotafu), je prav realni zastavek (trupla). V socialistični kriminalki prevzame vlogo poltergeista družbena anomalija; to pa je morda tudi razlog, da policijski preiskovalec „pusti“, da Elza in Filip poravnata dolg, da umorita krivopričevalce.

Drugi postopek je ekstenzivacija zgodbe, zapleta, dogajanja. Vrsta stranskih likov nosi emblem bodisi žrtve bodisi morilca (oziroma obojega), osrednji filmov trikotnik (Filip-Elza-neznanec (šele kasneje se razkrije, da je preiskovalec), je orisan fragmentarno, luknjičavo, zavajajoče oziroma vse je „tu“, pa vendar je ta vse premalo. Potem so „tu“ še pogledi, ki drsijo s posameznika na posameznika, da bi na koncu tak pogled odkril bodisi truplo bodisi zašel v slepo ulico. Šele takšni pogledi, vpeljuje likov skozi kamerine vožnje, komentiranje dogodkov (trupel) v zaprto-odprtem prostoru konstituirajo verjeten diegetski prostor. Naloga, ki jo opravi znotrajtekstualni postopek, ni zgolj proizvodnja suspenza, ampak predvsem zagotovitev atmosfere, intersubjektivne mreže, v kateri vsi člani vedo, da je cesar nag, da je nekaj gnilega v deželi Danski, da je za razpravljalško vednostjo še neka druga, neartikularna. Kar v pravljicah, tragedijah etc. sicer izrekajo otroci, norci, Hamleti, opominjajo v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe** — trupla.

MARKO GOLJA



kove“ poteze, ki so v diametralnem nasprotju z etimološko osnovo, zlasti pa seveda njegovo pasivnost, kontemplativnost, zadržanost, introvertiranost, ponotrzanjenost... Oznaka „junak“ bi bila torej enakovredna oznaki filmski lik, vendar le-ta zaradi svoje nevtralnosti izgubi tisti prizvok, pomenski presežek, korektiv, katerega proizvedeta narekovaja. Sočasno pa si filmski „junak“ (knjižničar Filip) zasluži vsaj to oznako, saj namreč v nekem trenutku prevzame aktivno držo, opravi svoje dejanje (umor, seveda). Toda ker je samo dejanje v pripovednem of-fu, ker je nerazkrito do konca filma, do razpleta, ker je davek žanrskemu suspenzu, je zgolj aposteriornost eksistentno, kar podpira dvoumno označitev knjižničarja Filipa za „junaka“. Spačka, kot je oznaka „junak“, opravičuje tudi najstarejša literarna tradicija; tako je klasična indijska drama ločevala štiri osnovne tipe junakov, katerih posamezne karakteristike ne implicirajo akcije: brezbržnost, plemenitost, modrost, ponos. Sploh se zdi, da je še le konkretno branje novoveškega evropskega romana prebralo „junaka“ kot junaka; takšno branje pa izdatno „podpira“ film kot umetnost XX. stoletja. Še zlasti žanrski filmi, ki sledijo klasični dramaturgiji, njenemu zunanemu ritmu (ekspozicija-zaplet-stopnjevanje-kulminacija-razplet) in ki ga je tako nazorno ubesedil Gustav Freytag. Prav zato je Tadičev odmik še toliko bolj očiten, opazen, opravičuje pa tudi sintagmo **socialistična kriminalka**.

Že uvodna sekvenca filma **Mož, ki je imel rad pogrebe** proizvede truplo; morebitna dvoumnost (nesreča ali umor, naključje ali načrt) podpira suspenz. Ekspoziciji sledi zaplet (vznemirjenje meščanov, novo truplo, sumničenja, pa še eno truplo), pletenje intersubjektivne mreže (Filipa čedalje bolj vznemirja nova upravna knjižnica Elza) in na koncu razplet (policijski preiskovalec

pojasni Filipu, da je Elza umorila priči, ki sta z lažnimi izjavami na skonstruiranem procesu uničile njenega očeta; toda tretja priča, svojega ljubimca ni mogla umoriti — to je „moral“ storiti Filip, tretje truplo je torej Filipovo!). Že tak grob povzetek filma opozori, kaj v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe** manjka. Manjkajoči je kulminativni prizor, zgostitev razpredenih zastavkov, odnosov, drobcev. Namesto izjemne dramatičnosti, ki bi se na koncu sploščila v sumaričen seštetek, v eksplikacijo počasnim gledalcem, združi Tadič oboje v sklepno sekvenco. Pa tudi ta ne vsebuje nobenih bravuroznih, christijevsko spektakularnih preobratov, ampak je njen narativen tok prem, sklenjen, umirjen. Zoran Tadič torej izpusti „akcijo“, „dogodke“, umore; namerno izvrže pojasnjevalne sekvence, katere konkreten kader sicer napove, vendar jih režiserjev rez blokira. Takšno narativno ekonomijo, njeno varčnost, pomanjkljivost opravičuje ta vsaj dva razloga. Prvi je zavestna odločitev Zorana Tadiča, da skrivalnico, whodunit raztegne na celoten film. Drugi, še pomembnejši razlog pa je, da tovrstna ekonomija dosledno sugerira podobo sveta, v katerem obstaja samo pasiven princip, aktivnost pa je v offu, zunaj pripovednega toka. Blokiranost sveta najlepše ilustrira filmski „junak“, ki ga je upodobil Ivica Vidović, nedvomno par excellence igralec za ta tip vloge. Filmski „junak“ komunicira s svetom na izrazito trpen način, sogovornike pretežno poslušaja, kot voyeur oprezuje skozi okno, iz vrveža Zagreba pa se je umaknil v domnevno mrtvilo anonimnega mesteca. Podoba sveta pa seveda ni samo stvar „junaka“, ampak še mnogo bolj sveta. Zoran Tadič je v svoji najnovejši socialistični kriminalki „podružbil“ zločin vsaj z dvema postopkoma. Zunajtekstualni je scenarij, ki inkorporira košček družbene psihopatologije. Elzini umori so poravnani dolg družbi, indi-

ZBIRNI CENTER

SABIRNI CENTAR

režija:	Goran Marković
scenarij:	Dušan Kovačević
fotografija:	Tomislav Pinter
glasba:	Zoran Simjanović
igrajo:	Rade Marković, Duško Kostovski, Dragan Nikolić, Goran Daničić
proizvodnja:	Avala film — Beograd, Art film '80 — Beograd, Center film — Beograd

Markovičeva nagnjenost k poigravanju z utopično-nadrealističnimi motivi in sižeji, v manjših dozah opazna že v nekaterih njegovih dosedanjih filmskih domislicah, je prišla v **Zbirnem centru** do izraza in veljave povsem odprto. Doslej se je njegov avtorski živec ob vzporednih fabulativnih prestopih v imaginarne oziroma fantazijsko-iracionalne doživljajske prostore kljub vsemu oklepal predvsem faktografske realnosti, v kakršni so se, noseč na plečih takšno ali drugačno parapsihološko prtljago, gibale njegove osebe, tokrat pa je brez zadržkov in pomislekov odprl vse zapornice in svoja zemeljska bitja brez vsakršnih realističnih vzd popeljal prek metafizično-utopične meje, nekam tja čez, v „zbirni center“, kjer prebivajo rajniki in kjer ni več logike zemeljske težnosti in predvsem ne eksistencialne zdajšnjosti, zato pa je tolikanj več priložnosti za razmislek iz distance o vsem, kar zadeva skaljeno in skaženo realiteto življenjskega semnja ničevosti tostran te nevidne meje.

Tej prepotrebnosti distanci namenjenega ekskurza „v zbirni center in nazaj“ se loti po



edinole možni humorni poti, pač s preskušeni sredstvi grotesknega, pri Mrožku zgledovanega pristopa. Vse je zelo preprosto: premagati velja zemeljsko težnost, ki nas oklepa v realistično pojmovano estetično prostora in časa. Staremu arheologu, ki je vse svoje življenjske dneve in prizadevanja posvetil razkritju enigme na kamniti plošči, onstran katere naj bi se mu odprl prehod iz tukajšnjega, mračnega na oni drugi, svetlejši svet, v nekakšno obljubljeni deželo, kamor vodijo pota vsega živega, se posreči: navidezno mrtev sestopi iz poniglavne družine živih kreatur na posvečeno sceno zbirnega centra, med rajnike, ki so edini pravi ljudje. Tam najde svoje nekdanje najdražje, svojo mlado ženo, svoje prijatelje, svoje vzornike, vse, ki so jih bogovi ljubili in so umrli mladi, zdaj pa so tam, zbrani kot v nekakšnem slonokoščinem stolpu, zavezani meditiranju in tihim spominom. Arheologovo snidenje z njimi seveda sproži diskurze o njim neznanih novih razsežnostih zemeljskega časa, kar ponuja scenaristoma možnost za vsakokvrstno poigravanje s časovno in prostorsko distanco, ki jo razpira globoko brezno razmika med njimi, umrli, a očiščenimi vseh naslag zemeljskega zla, in onimi drugimi, še živečimi, a v tolikereh pogledih skaženimi ljudmi.

Pogovor s starim arheologom pripravi nekaj rajnikih do tega, da bi si šli ogledat svet živih. Prebijejo se skozi blodnjake časa, nekakšne hodnike groze z vseh vrst zgodovinskih pošastmi, ki jim prestrezajo pot, in se znajdejo na nam sicer dobro znanem, a njim povsem tujem in z največjo možno pošastnostjo prepredenem zemeljskem površju, od koder se nemudoma spet zatečejo nazaj v svoj zbirni center, kamor jim, tokrat od šoka in dejanske kapi nič več samo navidezno mrtve sledi tudi stari arheolog. Vse to prehajanje iz sveta živih v zbirni center mrtvih in nazaj, od podob zemeljskega

zla in razsula k onostranskemu miru in zbranosti skuša učinkovati na gledalčevo zavest kot globalna groteskna metafora, ki naj izzveni kot radikalna kritična zavrnitev razraščajočih se moralnih deformacij. Svet živih, vsa ta realiteta v nas in okrog nas je grozljivo brezno zla. Kar je bilo nekdanjih moralnih in drugih vrednosti, so odšle z umrli v zbirni center. Odondod se je mogoče na naša tostranska prostranstva ozirati le še z apokaliptično zgroženostjo. Markovičeva nadrealistična groteska je — ne zgolj zaradi dvignjenih zapornic, spod katerih vre hudournik globalne in radikalne zavrnitve vsega obstoječega — tudi po cineastično izvedbeni plati delo vrhunske vrednosti in kot tako zanesljivo ena pomembnejših stvaritev aktualne svetovne filmske produkcije.

VIKTOR KONJAR

DIPLOMA ZA SMRT

režija: Živorad Tomić
scenarij: Živorad Tomić, Zoran Bručić
fotografija: Silvester Kolbas
glasba: Zoran Bručić
igrajo: Ranko Zidarić, Filip Šovagović, Ksenija Pajić, Ivo Gregurović
proizvodnja: Marjan film — Split, Color 2000

Na letošnjem Festivalu jugoslovenskega filma v Pulju je vse delalo zoper film **Diploma za smrt**. Najprej ga Programska komisija ni uvrstila v Arenu, tako da se je film uradno predstavil samo enkrat, v tiskovnem centru. Projekcija je bila ob nemogoči uri, ob štirinajstih, ko so bile misli akreditiranih pri bolj posvetnih rečeh. O ponovni projekciji je obveščala številka Biltena, ki je izšla, ko je bilo predvajanje filma že skoraj pri koncu. Na tiskovni konferenci so avtorji svoj film zelo nespretno zagovarjali in branili. Kot pi-

ka na l pa je padla odločitev Žirije, da film **Diploma za smrt** sodi v spodnjo polovico letos na Festivalu prikazanih filmov oziroma ga žirija ni omenila med dvanajstimi, trinajstimi filmi, ki predstavljajo kvalitetno jedro letošnjega Festivala.

Pričujoči sestavek tipkam seveda zato, ker se ne strinjam z mnenjem žirije. Nasprotno, film **Diploma za smrt** uvrščam med najboljše, kar jih je ponudil letošnji Pulj; torej v skupino filmov v kateri so **Zbirni center**, **Hudičev raj**, **Mož, ki je imel rad pogrebe**, **Ženska s pokrajino**, morda pa še **Kuduz**, **Hamburg Altona** in nič več.

Film **Diploma za smrt** pada v tisti žanr, ki ga je leta 1981 zastavil Zoran Tadić s filmom **Ritem zločina**; torej v **socialistično kriminalko**, **socialistični triler**. Domnevno nevtralen, z družbeno masivnostjo nekontaminiran žanr doživi v domači kinematografiji transformacijo, metamorfozo. Tovrstni filmi se namreč vpisujejo v tisto tradicijo kriminalke, trilerja, ki je posredovala koščke družbene realnosti, njena protislovja, blokade, recimo serie noire. V socialističnih kriminalkah, trilerjih je namreč samo vprašanje trenutka, kdaj bo v žanrski narativni tok vdrila družbena empirija, da bo gledalcu v trenutku jasno, kje in kdaj je. Tako žanrska forma postane forma družbene realnosti, žanr ni več tujek, ampak strategija, ki racionalizira tok pripovedi, združi „nezdružljivo“, zagradi gledalstvo.

Inavguracijo strategije, njeno obdelavo in legitimiranje je v osemdesetih vzorno opravil Zoran Tadić. Prevladujoča subjektiviteta njegovih filmov, razen v filmu **Obtoženi**, je pasivna, introvertirana, ki ne izbere akcije, ampak je za akcijo „izbrana“. Kar je torej socialistični kriminalki, trilerju manjkalo, je bil aktiven junak. Prav ta premik pa je opravil Živorad Tomić s svojim drugim celovečercem, s filmom **Diploma za smrt**.

Na tiskovni konferenci so Tomiču očitali, da filmova ekspozicija premalo pojasnjuje preobrazbo mladih izobražencev v brezkompromisne kriminalce. Režiser se je skliceval na nadaljevanje, ki bo izdatno pojasnila zgodbo njunega prijateljstva, povezanost še iz otroških dni, notranjo odločenost itd. Faux pas! Film z eno samo sekvenco odgovori na očitke. Bero zamuja na podelitev diplome, spremlja ga prijatelj, pravni, Niko. Prijatelj zamuda ne vznemirja, nasprotno, zabavata se. Bero se v poslednjih trenutkih malce uredi itd. Dogodek, ki je večini zbranih slovesen, prelomen, življenjsko pomemben, jemljeta oba prijatelja nonšalantno, z vidno distanco. Merila množice niso njuna merila. Skicirana sekvenca proizvede tisto karakterno potezo, s katero so kasnejša dejanja obeh prijateljev vsaj „pogodbeno“ verjetna. Svet njune akcije je svet, v katerem dobro živijo samo kriminalci. Ko reče Bero, da je kupil stanovanje s privarčevanim denarjem, je to ironija par excellence. Ko Bero in Nik po vrsti prevzemata posle malim kriminalcem, ostaja njuna akcija zmeraj znotraj možnega. Bero nima poteze psihotika, ki zgošča v sebi družbeno negativnost v svoji dobesednosti. To daje filmu **Diploma za smrt** vtis resničnosti, nazornosti, prepričljivosti. Forma trilerja zagotavlja filmu tisto zbitost, zgoščenost, ki poljubno filmsko brkljarijo šele preobrazbi v film.

Nedvomno Tomičev uspeh je, da je v jugoslovanski triler uvedel aktivnega junaka v najboljšem pomenu besede, da pa njegov filmski svet ne deluje tuje, potujitveno, onstan vsakdanje empirije. Tudi očitek o slabo razvidni motiviranosti za akcijo obeh prijateljev je prekratek. Poleg banalnega odgovora, da je že njun materialen položaj možen vzrok, pa do lepšega je seveda samo korak, ki sta ga opravila Ranko Zidarić in zlasti Filip Šovagović s svojo igro. V njuni



akciji, v prodoru oziroma zavzetju podzemlja je prisotna igrivost, očaranost, spontano navdušenje, ki pa seveda niti za trenutek ne skrha ostrine njune odločnosti. Sploh je Tomić izjemno preiščeno razdelil igralske vloge. Prijateljema stoji na poti v dokončnem uspehu domneven lastnik restavracije, ki ga je upodobil Fabijan Šovagović. Prav on je tisti, ki „prisili“ Nika (igra ga njegov sin Filip Šovagović), da ustrelji prijatelja. V ozadju filma je tako „upor zoper očeta“, brez vrednot, zgolj v poletu mladostne objestnosti oziroma „utrditev očetovske instance“, „zlom Ojdira“, „ponotranjenje očetovske moči“. Kajti le-ta še kako obstaja; o njej najlepše priča prav to, da „oče“ drži besedo, da pozna „mejo“, da ima „etiko“. Kolikor se „sin“, zlomi, se zlomi kot oče, se zlomi zato, da bi rešil svojega sina. Če se hoče uvrstiti v očetovski simbolni red, ga mora pred tem priznati, se mu pokoriti. Film **Diploma za smrt** se torej zaključuje s sekvenco, v kateri Nik ustrelji Bera, da bi tako rešil svojega sina. Nik torej izda/„izda“ svojega prijatelja, in s takšnim koncem se film **Diploma za smrt** uvršča v niz del, ki so tematizirala temo izdanega, zlomljenega prijateljstva, tako kot recimo Chandlerjev roman **The Long Goodbye**, ali pa Smightov triler **Harper**. Toda Tomić sprevrne izdajo/„izdajo“, v njenem jedru je prijateljska kretnja! Bero namreč ve, kakšno izbiro ima Nik, in ob njegovem prihodu ve, kako se je odločil. Zato je v trenutku, ko Bero stopi proti Niku, proti smrti, jasno, da je prijateljstvo stvar močnih. In še nekaj; s svojo nemo privolitvijo je Bero Nika zavezal, šele smrt „potrjuje“ njuno prijateljsstvo!

Zoran Bručić ni samo avtor romana, po katerem je nastal scenarij, ni samo soavtor scenarija (skupaj s Tomićem), ampak je tudi avtor filmske glasbe. In to dobro. Uspeva ji namreč, da zelo učinkovito združuje suspenz in emotivno vznemelenost. Drugo ime, ki si ga vsekakor velja zapomniti, je Silvester Kolbas, avtor filmske fotografije. **Diploma za smrt** je sicer Kolbasov prvi film, toda svoje delo je opravil odlično. Je avtor, ki se zaveda svetlobe, njenih barv, fascinantnosti, ki se izjemno znajde v zaprtih prostorih z umetnimi svetili, ki z nujno hladino in rezkostjo izpelje poslednjo sekvenco filma **Diploma za smrt**, z vso potrebno ostrino in lepoto razkrije,

pokaže tisto, kar je bilo ves čas v zraku, pa se ni zdelo možno, česar gledalec noče in noče verjeti. Kolbasova fotografija daje scenaristično-režisersko-igralski doslednosti tisto sugestivnost, zaradi katere je **Diploma za smrt** več kot dober film.

MARKO GOLJA

HUDIČEV RAJ

ĐAVOLJI RAJ

režija: Rajko Grlić
scenarij: Borislav Pekić, Rajko Grlić
fotografija: Tomislav Pinter
glasba: Brane Živković, Junior Campbell, Mike O'Donnell
igrajo: Tom Conti, Susan George, Rod Steiger
proizvodnja: Jadran film — Zagreb, Amy International — London, Maestro film — Zagreb

Kar ta hip povezuje Rajka Grlića, Gorana Paskaljevića in Gorana Markovića, seveda ni neka psevdosociološka ugotovitev o sočasnem vstopu omenjenih režiserjev v areno/Areno domačega filma, ampak je to Borislav Pekić. Grlić je namreč že predstavil film po Pekićevem romanu, scenariju, Paskaljević ga pripravlja, Marković pa o tej navezi razmišlja. Zanimanje jugoslovan-skih režiserjev srednje generacije za v Londonu živečega pisatelja pomeni tako njegovo odkritje kot revival. Namreč, že čudovitega leta 1960 je Zdravko Velimirović posnel film **Dan štirinajsti** po Pekićevem scenariju. Kljub temu, da je bil Pekić takrat že tridesetletnik, še zmeraj „ni“ bil Pekić. To mu je uspelo šele v sredini šestdesetih, ko je začel redno objavljati roman-sko prozo, vrsto fascinantnih fantazmagorij, v kateri se prepletajo žanri, pripovedne ravni, fantastika in stvarnost, za nameček pa ne manjka esejističnih pasusov, ki pričajo o Pekiću kot vrhunskem intelektualcu. V seriji odličnih tekstov je leta 1977 izšel tudi kratek roman, novela **Obrana i poslednji dani**. Že naslov romančka/novele nami-

guje na Platona; sicer literarni lik občasno citira Platonovo Apologijo, njegova situacija vsaj malce spominja na Sokratovo, toda poglobljena paralela (že tudi *differentia specifica*) je monološka struktura Pekićevega teksta. Tekst je namreč en sam velik flashback, pogled nazaj, iskanje izgubljenega časa, restavriranje resnice, zagovor dejanja — domnevnega umora. Pekićev tekst ima tudi svoj aktualističen nabo, literarni lik je namreč „gastarbeiter“, zdomec, ki je zapustil Jugoslavijo sočasno z nemško Wehrmacht, zaslepljen, brez krvavih rok. Sedemdeseta so bila že očitno leta, ko ni bil diferenciran samo zmagovalac, ampak tudi poraženec. Oziroma, kolikor še ni bilo tako, potem je tekst pri-spevek k tovrstnim družbenim premikom.

Pretežno monološka struktura je zahtevala od avtorja, da je temeljito premislil, izniansiral pripovedovalčev jezik. Le-ta je stilno zaznamovan, pripovedovalec uporablja germanizme, eksklamativne nagovore etc., njegovo izražanje, skratka, priča o njegovi preprostosti, naivnosti, človeški nedolžnosti. Tako je pripovedovalčev jezik — zaradi katerega je romanček **Obramba in poslednji dnevi** prava mala umetnina — nepremostljiva ovira pri filmski artikulaciji. Grlića bi pač še kako oviral zgovoren filmski lik, ki vse dogodke povnanja v besede, opise, komentarje, izpoved. Tudi druga temeljna romančkova posebnost — retrospektivna pripoved — je v filmu „nemogoča“, odveč, subverzivna. Orjaški flashback, čez celoten film raztezajoča retrospektiva namreč nepreklicno jemlje filmskemu jedru avro zdajšnjosti, tukajšnjosti, neposrednosti, dotakljivosti, vonljivosti. Še zlasti, če retrospektiva ne racionalizira, eksplicira, pojasni situacijo, ki zaobsega gledalčevo sedanjost. Oziroma, da malce omilim natipkano ugotovitev — s takšno orjaško retrospektivo v filmovem telesu bo režiser težje „ujel“ gledalca, kajti retrospektiva vsebuje distanco, le-ta pa je (vsaj začasna) blokada gledalčeve identifikacije. Namreč, tako zgovornost osrednjega filmskega lika kot ogromni pogled „naprej v preteklost“ bi spodnesla glavno značilnost Grličevih filmov v osemdesetih letih — njegovi filmi (**Samo enkrat se ljubi**, 1981, **V čeljustih življenja**, 1984, **Za srečo so potrebni trije**, 1986, seveda tudi letošnji, **Hudičev raj**) korespondirajo z melodramo. Toda Grličevi filmi niso melodrame niti v antičnem niti v meščanskem smislu, ampak samo deloma v smislu, kot ga je formuliralo naše stoletje. Grličev presežek, obrazci, tipi v njegovih filmih. Takšna intertekstualnost zagotavlja Grličevim filmom bodisi usodnost bodisi humornost bodisi...

Tako kot v predhodnih filmih je tudi osrednji lik filma **Hudičev raj** (obalni reševalec in čuvaj kopalnišča Andrija) v primežu dveh svetov. Prvi je svet njegove osebne drame — uradno je sicer reševalec, toda vsa ta dolga leta ni rešil niti enega utaplajočega. In ko končno reši prvega, je to nemški komandant, kar mu sokrajani zelo zamerijo. Paradoks Andrijeve usode bi torej bil, da se nikakor ne izpolni, da ne doseže svojega smisla; ko pa ga, je ta izpolnitev, afirmacija tudi njegova negacija, zanikane, saj iz simpatičnega, neuspešnega reševalca nenkrat postane kolaborant. Kolikor bi Grlić oziroma Pekić osemdesetih obstal samo pri tako izrisanem liku, bi dobil zgolj zlomljeno, morda absurdno eksistenco in nič več, skratka tisto, kar eksistira v noveli. Toda Grlić je avtor melodram. Vloge Drugega ne pripiše narodu (ki je v filmu mlačen, rahlo poniglav, amorfen), ampak ubežniki, ki se s svojim sinom skriva v Andrijevi kolibi. Šele individualni pogled, prepreden z razumevanjem, sočutjem, simpatijo, morda tudi erotičnostjo osvetli Andrijo kot neabsurden lik, kot creaturo humano. Grlić ubere torej podobno pot kot Levinson; fingira, simulira možnost happy enda. Toda ker je filmski lik med dvema svetovoma, med dramo in melodramo, je happy end samo iluzija, morda želja, Grličeva manipulacija; konec filma (Andrijeva smrt) postavi reči na svoje mesto. V lik Andrije so torej vpisane pasivnost, nemoč, obup, zlomljenost; poleg teh „metafizičnih“ potez pa še vrsta karakternih (simpatičnost, dobrodušnost, preprostost, naivnost). Rajko Grlić je imel srečo, da je film **Hudičev raj** posnel v koprodukciji. To mu je omogočilo angažma Toma Contija. Omenjeni igralec je sicer v

kopal Peter, Ceh, ki so ga za ruševin njegovega doma z rešilcem odpeljali v bolnišnico. Poiščejo ga in ga stisnejo v svoj trdi precep s tolikšno silo, da ga mentalno zlomijo in konča v umobolnici. Pregon in likvidacija pa v sosledju zadeneta tudi Dragana. Mednarodno tihotapsko podzemlje je v svojih sankcijah neusmiljeno.

Dramatični vozli, ki jih razpreda — predvsem v širino, bistveno manj ali komaj kaj tudi v globino — s svojo ekstenzivnostjo fabulativnih elementov niso v prid kompaktnosti fabule in njene povedne vrednosti, raje narobe. V scenarij je navrženo preveč vsega, tako da za izpeljavo posameznih fabulativnih nastavkov ni ne časa ne pravih dramaturških možnosti. Avtorja so, kot je iz filma razbrati, zanimala predvsem vnane plati Draganove in Petrove zgodbe. Na notranje vzgibe njenega odzivanja na impulze dramatičnih odnosov, kakršne doživljata oziroma sta jim izpostavljena, ni bil posebej pozoren, zato nam oboje drama teh njegovih žrtev grobo neizprosnega življenja, kakršno na evropskih meridianih pač je, ni prezentirana kot tragični vzročno-posledični kontekst, temveč kot nekakšno opozorilo na igro naključij in bolečega tragikomičnega poigravanja „višjih sil“ s človekovo usodo. Ta predstavitev zlih naključij sicer meri na socialno in drugo zlo v globini družbene scene, a se z njo ne ubada ne kritično ne analitično.

Spričo tega je dimenzioniranost tega filma prejkone vprašljiva. Očitno je, da ga v realizacijo ni zastavila globlje pregetena avtorska misel, čeprav je šlo najbrž za kaj več kot zgolj za željo po preizkušnji v žanru kriminalke. Skušal je — v okviru relativno mikavne zamisli — povedati tudi še kaj več, kot je razbrati iz okoliščin ene izmed dramatičnih prigod na evropskih cestnih magistralah, le da za tisto več ni imel niti zadostnega „gradiva“ niti potrebne miselnopovedne akumulacije. Tudi zavoljo tega je običal pri medlo izraženem cineastičnem rezultatu.

VIKTOR KONJAR

KRVOSESI

KRVOPIJCI

režija: Dejan Šorak
scenarij: Dejan Šorak
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Kornelije Vočac
igrajo: Danilo Lazović, Ksenija Marinković, Maro Martinović, Zvonimir Torjanac
proizvodnja: Jadran film — Zagreb

Vampirizem je balkanski fenomen par excellence, vendar je že od samega začetka umetniško uresničljiv zgolj zunaj Balkana. Ločnica razviti sever — zaostali jug je zanj konstitutivna; če bi zahodnjaška romantika ne padala tudi in predvsem na balkansko „dušo“, bi vampirizma v nekem smislu sploh ne bilo. Velja tudi za zoološko podlago: poznamo najmanj na desetine raznih „bats“, menda pa „vampire bats“, ki parazitirajo v glavnem na govedu, živijo samo v Južni Ameriki. Pa vendar so takšni in drugačni netopirji doma Severne Amerike. Oziroma, če strnemo, balkanski vampirizem in ameriški tropski zajedalci se lahko dokončno povzdignejo do pojma, do samozavedanja, le preko anglosaksonskega, deloma tudi širše germanskega severa.

Problem pa seveda nastane, če gre za vampirizem v Zagrebu, ki je geografsko najbolj „nosferatu“ mesto, je namreč Balkan in je ne-Balkan. Enega od vzrokov za znameniti „hrvaški molk“ gre iskati prav v tej travmatični geografiji. Narediti v Zagrebu film o vampirjih, oziroma — kar je še huje — narediti film o vampirjih iz Zagreba, zato pomeni „nadaljevati molk z drugačnimi sredstvi“, realizirati fantazmo, ki naj ustreže intencionalnosti k „zahodni“ paradigmi (pomenljivo je, da je Šorak že v svojem prvcu **Mala pljačka vlaka** izvedel podobno žanrsko-geografsko transplanacijo). Od tod temeljna ambivalenca filma, njegova amfibijska konstelacija v smislu „east meets west“. Denimo, tradicijska vez **Krvosesi** je rodbina Glogović (kot njen zadnji, izgubljeni potomec se pojavi doktor Glogović, psihiater) iz vasi Glogovac, ki ima več-

PULJ '89



stoletno tradicijo eksekucije čarovnic in nekaj malega prakse z vampirji. Ker pa je 17. stoletje definitivno mimo in se ne morejo več opirati na kakšen „Praxis criminalis“ Ferdinanda III., so se v 20. stoletju prisiljeni obnašati po tržnih zakonitostih — v časopisu objavijo reklamo in „odprejo“ zasebno podjetje za uničevanje vampirjev. Aluzija na Šijanove **Maratonce**, kjer je odnos do smrti ravno tako skrajno utilitaren, je neizbežna; če imajo Topaloviči-Srbi prvi krematorij na Balkanu, imajo Glogoviči-Hrvati nič manj in nič več kot prvi servis za vampirje na svetu sploh. Ali pa npr. zaključna scena, ko se vampir Drakulić s prižgano cigareto in ob podlagi laibachovskega ritma sprehodi po meglenih zagrebških ulicah — le namerno lahko spregledamo, da je Drakulić v resnici totalitarni Milošević, da „akumulacija Zla“ ni posledica nekega preteklega dogodka ali niza dogodkov, pač pa stanje stvari, če že ne predpogoj (jugoslovanske) sedanjosti. Ker Šorak svojo fantazmo balansira tako, da se vseskozi približuje incestuoznemu objektu, vendar nikoli ne trči vanj, si seveda onemogoči, da bi Realno poseglo v realnost, žrtvovati mora sam žanr, če ne celo dva. Humor a la Polanski (**Ples vampirjev**) in morebiti še à la Šijan je na ravni tvorstve naivne figurativnosti zgolj eskapizem, ki kaže na ne(z)možnost vzpostavitve „čistega“ žanra. Na eni strani kopiči politično metaforiko, na drugi pa je prisiljen vampirizem multiplicirati z drugimi Fenomeni (bioenergija, čarovništvo, spiritizem in preostali snobovski okultizem), kar je v končni konsekvenci **preveč za žanr in premalo za hrvaško vstajo**.

Moment, kjer (poleg naveze Drakulić-Milošević) najbolj izstopi sprega vampirizma in aktualistično-političnih namigov, je nemara motiv Knjižnice. Motiv torej, ki je, kombiniran z ustreznimi knjižnimi referencami ali arhivi, konstanta vsakršne horror fikcije (že pri Stokerju prof. van Helsing vsake toliko potuje iz Anglije v Amsterdam, da „preuči“ določeno literaturo, ali pa, da bo primer bolj recenten, Kingov roman **The Shining**, kjer najdemo fascinanten arhiv v samem obsedantnem prostoru, v hotelu Overlook). Pri **Krvosesi**h pa imamo hote ali nehoti presežek: knjižnica, po kateri brska dr. Glogović, ni zgolj navadna knjižnica, temveč zagrebška Narodna in vseučilišna biblioteka. Scena s knjižni-

čarko mimogrede postreže z razlago, kako je lahko „satanist“ Aleksandar Milles kradel njene dragocenosti — namreč na osnovi pregovorne „balkanske“ šlamparije, „spodkupovanja“ in morebiti še prostitucije. V filmu se kot gag pojavijo grožnja z Amnesty International, kar bi sicer ne bilo nič posebnega, če ne bi prav v času snovanja in nastajanja **Krvosesi**h po Zagrebu krožile govornice, da je prav Amnesty International tista misteriozna satanska organizacija, za katero „dela“ A. Milles. Pač zato, ker je bila njegova pokojna sestra Maja Milles, sicer znana novinarka, s to organizacijo v tesnih vezeh. In končno, oče Konstantin Milles je bil dugoletni urednik **Vjesnika**, udarno pero te hiše pa znana pisateljica in publicistka z imenom — golo, toda zelo lepo naključje — Slavenka Drakulić-Ilić. Opraviti imamo tedaj z natančno obratno situacijo kot pri **To Die For** (D. Sarafian), kjer bi se vampirji radi vrnili v Romunijo in kot Hollywood sporoča: „Mi samo snemamo filmske vampirje, prave vam vračamo.“ Šorak je drugačnega mnenja: „Pri nas se vampirizem dogaja v resnici, posnamete ga lahko kar vi.“ Težko je dojeti, zakaj je **Krvosese** sploh posnel.

ROMAN BRILEJ

DONATOR

režija: Veljko Bulajić
scenarij: Ivan Brešan
fotografija: Boris Turković
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Ljubomir Todorović, Peter Carsten, Urška Hlebec, Charles Millot
proizvodnja: Jadran film — Zagreb

Bulajića je — po Hustonovem in še kakšnem zgledu — pritegnila k filmsko-fabulativnemu oblikovanju „anekdota“ o usodi slovitne Mlombovičeve zbirke slik, ki si jo je ta jugoslovanski Žid, talentirani mladi galerist, neznanokje pokončan v viharju minule vojne, kot bogastvo velike vrednosti pridobil v svojih predvojnih pariških letih



BITKA NA KOSOVU

BOJ NA KOSOVU

režija: Zdravko Šotra
 scenarij: Ljubomir Simović
 fotografija: Radoslav Vladić
 glasb: Dušan Karuović
 igrajo: Miloš Žutić, Gorica Popović,
 Vojislav Brajović, Žarko
 Laušević
 proizvodnja: Centar film — Beograd,
 Televizija Beograd

Nastanek filma na temo kosovske bitke, od katere je minilo dolgih šeststo let in sama po sebi z vso svojo zgodovinsko legendarnostjo vred — objektivno — že zdavnaj ne izžareva več kakršnihkoli aktualnih potenc, je narekovala jubilejna priložnost s pridanim politično-ideološkim, izrazito aktualističnim pa zato artifičnim forsiranjem nacionalnega mita, katerega veljavo naj bi v srbski sedanosti kar najbolj izdatno re-vitalizirali. Tak sprožilni motiv za realizacijo filmskega projekta prav nič ne skriva dejstva, da gre za težno namembnost, za nekakšno sekundarno, nikakor ne primarno avtorsko pobudo; kajti v ospredju pozornosti je streženje potrebam in zahtevam trenutne politično-propagandne rabe.

Ni bil potemtakem pomemben starodavni legendarni dogodek sam po sebi, ker v bistvu ni šlo zanj, temveč manipuliranje z njim in njegova uporaba (zloraba) v prid aktualnim srbskim političnim pretenzijam in mahinacijam.

Kosovska bitka v letu 1389 je bila obupen poskus vodstva srednjeveške srbske države, da bi zaustavilo agresivno prodiranje turškega imperija na njen lastni pa tudi širši balkanski in evropski teritorij. Razmeroma šibka in nehomogena Srbija se je znašla pred usodno preizkušnjo, v kateri je knez Lazar odigral odločilno herojsko vlogo branitelja suverenosti ter obveljal spričo svojih pokončanih dejanj v boju in smrti

in nato ob nemškem vdoru v Francijo z njo prebežal v jugoslovansko domovino, v želji, da bi bila na varnem in bi jo, po možnosti, razgrnil pred javnostjo v „muzeju umetnosti Vzhoda in Zahoda“; njegovi nameni pa so se zalomili: on in njegova zbirka sta doživela dramatično usodo vojskinih časov; Erich Šlomović se je moral zateči nekam v vojvodinsko podeželje, kamor pa mu je gestapovska represija sledila in ga pokončala; pač pa je njegovi materi uspelo zbirko rešiti pred uničenjem — in je danes ponosno shranjena v beograjskem Narodnem muzeju.

Popisa te zgodbe si Bulajičev scenarist Brešan ni naložil v stilu enostavnega biografskega poročanja o Šlomovičevi usodi, temveč na način detektivke, katere glavni protagonist je uniformirani nemški galerist Sigfried Handke, ki ga Goeringov visoki komisariat leta 1942 zadolži, naj najde sled za slovito zbirko del francoskega slikarja Ambrosia Vollarda ter jo pripelje v rajh. Handke se poda po zabrisanih sledeh slikarskega zaklada in izve, da so prišla Vollardova dela v last njegovega tajnika in zaupnika Šlomoviča, nato pa z njim na Balkan. Tja Handke Šlomoviču kajpak sledi in njegovo sled, ne pa tudi njega samega in ne njegovega „zaklada“, po mnogih poizvedovalnih peripetijah tudi odkrije. Le da je medtem že prepozno: rajh se je na bojiščih znašel pred razsulom, gestapovski propagandni stroj se zanimanju za slike spričo mnogo pomembnejših nalog odreče — in se v skladu s tem svojim ravnanjem znebi tudi nadležnega Handkeja, ki se iskanju Šlomovičeve zbirke ni odpovedal, pač pa ga je pripisal svojim privatnim galerijskim ambicijam.

Tej vsekakor zanimivi „anekdoti“ sta se Brešan in Bulajič posvetila s pravo študiozno vnemo in oblikovalsko zavzetostjo, pripisujoč ji, sami po sebi, izjemno pozornost in neko prav posebno vrednost. Pri tem ju ni zanimala vojna kot taka, pač pa predvsem specifika oziroma fenomen te slikarske zbirke in oseb, povezanih z njo. Ni dvoma, da je zgodba v okviru korektno izpeljanega filmskega sižeja vredna spoštljive gledalske pozornosti, čeprav, po drugi strani, ne Vollardova ne Šlomovičeva ne Handkejeva usoda, kakršne so in kot so razgrnjene skozi potek tega filma, ne nosijo v sebi kdove kolikšne sporočilne specifične teže in jih nemara tudi ne kaže šteti za

posebej plodotvoren cineastični motiv.

Prej bi kazalo ob tem filmu, četudi ni v primerjavi z nekaterimi Bulajičevimi prejšnjimi projekti prav nič moteč, vnovično ugotavljati, da so Bulajičevi avtorsko-izpovedni akumulatorji, žal, izpraznjeni in si od njih ni več obetati filmske stvaritve širokopoteznih razsežnosti.

VIKTOR KONJAR



kljub porazu srbske vojske v odločilnem spopadu za moralnega zmagovalca. Ni dvoma: gre za zgodovinski lik, vreden obdelave v heroični tragediji — na ravni sedanje literarne in cineastične izraznosti, ki seveda ne more biti kopija shakespearejske, schillerjevske ali eisensteinovske dramaturgije.

Seveda se nam v tej zvezi zastavi vprašanje, kakšno naj bo filmski estetik našega časa ustrezno ponazarjanje zgodovinskih vzorov in legendarnega heroizma. So velike, religijsko navdahnjene freske še kakorkoli estetsko opravičljive in orpotune? Časi dominacije zgodovinskih spektaklov in bogopoklonskega uprizarjanja legend so že zdavnaj passe. Tudi realistično-analitično povzemanje zgodovinskih dejstev ne streže več dozorelemu okusu in potrebam. Če že, mora v estetsko-sporočilnem zarisu revitaliziranega mita prevladovati neka povsem določna intelektualno relevantna interpretativna nota, ki globlje, drugače od stereotipov opredeljuje izbrano dogajanje, fiziognomijo njegovih protagonistov, njihova razmerja in ravnanje ter predvsem samo jedro dramatične poslanice, ki ji je namenjena zdajšnja pozornost avtorske raziskave oziroma razmisleka. Seveda so interpretacijske pobude v tej domeni sprejemljive le, če gre za izvirni avtorski odnos in izrazno potrebo in ne za streženje neki politični manipulativni ali ideološko težni potrebi.

Scenarij, ki ga je prevzel v delo Ljubomir Simović in iz njegovih rok v filmsko realizacijo Zdravko Šotra, je nastal po naročilu, ob jubileju kosovske bitke, v okviru evforije, razvnete z vsemi nacionalistično razvnetimi poudarki v domeni aktualnega srbsko-kosovskega rehabilitacijskega kompleksa, in bil potemtakem izrazito težno, namensko, v ničemer zares avtorsko dejanje. S svojo celoto in vsemi sestavnimi prvini oziroma segmenti je služil namembnosti velike proslave, poveljujoče srbski zgodovinski heroizem, zaslužnost in superiornost.

Iz take predloge ni moglo nastati nič drugega kot sedanji filmski izraznosti in estetiki neustrezna plakatna freska s stiliziranimi scenami in figurami, ki skušajo v teatrsko zanosni maniri ponazarjati privzdignjenost zgodovinskega mita, seveda povnanjeno, deklarativno, brezkrvno, nedramatično, brez vsakršne utemeljene in verjetne psihologije, etike ali zares tragičnega naboja človeških dilem.

Gre za film, ki je vseskoz zgrešen, saj je vsebinsko in sporočilno prazen, neživljenjski in odbijajoč — kot sleherni totalitarni navdahnjeni propagandni plakat.

VIKTOR KONJAR

PREOSTALI PREDSTAVLJENI FILMI NA 36. FESTIVALU JUGOSLOVANSKEGA FILMA VULJU

BALKAN EKSPRES II

režija: Aleksandar Đorđević, Predrag Antonijević, Miloš Radović
scenarij: Gordan Mihić
fotografija: Aleksandar Petković, Milan Spasić
glasba: Zoran Smijanović
igrajo: Bora Todorović, Velimir-Bata Živojinović, Olivera Marković, Radko Polić, Anica Dobra, Ena Begović
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd, RTV Beograd, RTV Novi Sad

DRUGI ČLOVEK DRUGI ČOVEK

režija: Milan Živković
scenarij: Milan Živković
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Daryl Haney, Dragan Maksimović, Suzanne Wouk, Irfan Mensur
proizvodnja: Centar film — Beograd

IZZIVANJE HUDIČA ISKUŠAVANJE ĐAVOLA

režija: Živko Nikolić
scenarij: Živko Nikolić in Dragan Nikolić
fotografija: Savo Jovanović
glasba: Vuk Kulenović
igrajo: Alain Noury, Dragana Mrkić, Husein Čokić, Boro Begović
proizvodnja: Zeta film — Budva, Beograd film — Beograd, Aria Films — Paris

KAVARNA ASTORIA

režija: Jože Pogačnik
scenarij: Žarko Petan
fotografija: Janez Verovšek
glasba: Bojan Adamić
igrajo: Branko Šturbej, Lidija Kozlović, Janez Hočevar, Aleš Valič
proizvodnja: Viba film — Ljubljana

NAJBOLJŠI NAJBOLJI

režija: Dejan Šorak
scenarij: Siniša Kovačević
fotografija: Miloš Spasojević
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Vicko Ruić, Danilo Lazović, Miodrag Krivokapić
proizvodnja: Avala film — Beograd, Zastava film — Beograd

PANONSKI VRH

režija: Eva Petrović
scenarij: Atila Balaž, Eva Petrović
fotografija: Zoltan Apro
glasba: arhivska
igrajo: Bičkei Ištvan, Debr Deneš, Bakota Arpad, Feješ Đerd
proizvodnja: RO Film danas — Beograd, Televizija Novi Sad

POLTRON

režija: Svetislav-Bata Prelić
scenarij: Siniša Pavić
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Enco Lesić
igrajo: Ljubiša Samardžić, Zoran Cvijanović, Radmila Živković-Bambić
proizvodnja: TRZ Mladost — Beograd

REMINGTON

režija: Damjan Kozole
scenarij: Nebojša Pajkić, Damjan Kozole
fotografija: Andrej Lupinc
glasba: Slavko Avsenik, jr.
igrajo: Mario Šelih, Lara Bohinc, Jožef Ropoša
proizvodnja: E-motion film (ŠKUC) — Ljubljana, Avala film — Beograd

UMAZANI FILM PRLJAVI FILM

režija: Dušan Sabo
scenarij: Radoslav Pavlović, Dušan Sabo
fotografija: Levko Mojsovski
glasba: Izbor
igrajo: Dušan Sabo, Radoslav Pavlović
proizvodnja: Avala film — Beograd

UROŠ NEUMNI UROŠ BLESAVI

režija: Milan Knežević
scenarij: Dragana Abramović
fotografija: Života Neimarević
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Ljubiša Samardžić, Predrag Laković, Vasja Stanković, Stojan Arandelović
proizvodnja: TRZ Mladost — Beograd, Televizija Beograd

VOHUN NA VISOKIH PETAH ŠPIJUN NA ŠTIKLAMA

režija: Milan Jelić
scenarij: Veroslav Rančić
fotografija: Branko Perak
glasba: Vojkan Borislavljević
igrajo: Milan Gutović, Milena Dravić, Mira Furlan, Milan Štrlijić
proizvodnja: Impuls film — Beograd

VRNITEV KATARINE KOŽUL POVRATAK KATARINE KOŽUL

režija: Slobodan Praljak
scenarij: Abdulah Sidran, Slobodan Praljak
fotografija: Andrija Pivčević
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Alma Prica, Mustafa Nadarević, Annemarie Wendl, Fabijan Šovagović
proizvodnja: Okravijan — Zagreb, E. F. A. — Siegburg

ŽENSKA S POKRAJINO ŽENA SA KRAJOLIKOM

režija: Ivica Matić
scenarij: Ivica Matić
fotografija: Karpo Acimović-Godina
glasba: arhivska
igrajo: Stole Arandelović, Božidarka Frajt, Uroš Kraljača, Zaim Muzaferija
proizvodnja: Centar film — Beograd, Televizija Sarajevo

NAGRADE

Veliko zlato areno za najboljši film festivala je dobil film **Zbirni center** režiserja Gorana Markovića v proizvodnji **Avala filma** iz Beograda, **Art filma** iz Beograda, **Centar filma** iz Beograda, **Terra filma** iz Novega Sada in **Televizije Beograd**.

Veliko srebrno areno je dobil film **Kuduz** režiserja Ademira Kenovića v proizvodnji **TDS Bosna** iz Sarajeva.

Veliko bronasto areno je dobil film **Hamburg Altona** režiserjev Vedrana Mihletića, Mladena Mitrovića in Dragutina Krencera v proizvodnji **Uraniafilma** iz Zagreba in **Avala filma** iz Beograda.

Zlato areno za režijo je žirija prisodila **Jožetu Pogačniku**, režiserju filma **Kavarna Astoria**.

Zlato areno za scenarij so podelili **Dušanu Kovačeviću**, scenaristu filma **Zbirni center**.

Zlato areno za najboljšo žensko vlogo je prejela **Snežana Bogdanović** za nastop v filmu **Kuduz**.

Zlato areno za najboljšo moško vlogo je prejel **Janez Hočevar** za glavno vlogo v filmu **Kavarna Astoria**.

Zlato areno za žensko epizodno vlogo je žirija dodelila **Radmili Živković** za lik v filmu **Zbirni center**.

Zlato areno za moško epizodno vlogo je prejel **Fabijan Šovagović** za igro v filmu **Mož, ki je imel rad pogrebe**.

Zlato areno za snemalno delo so podelili **Tomislavu Pinterju** za filmsko fotografijo v filmu **Hudičev raj**.

Zlato areno za glasbo je žirija prisodila **Arsenu Dediću**, avtorju glasbe za film **Donator**.

Zlato areno za scenografijo je prejel **Slobodan Rundo**, scenograf filma **Izzivanje hudiča**.

Zlato areno za kostumografijo so podelili **Biljani Dragović** in **Liljani Dragović** za kostume v filmu **Bitka na Kosovu**.

Zlato areno za ton je dobil **Nenad Vukadinović** za zvočno opremo filma **Kako je propadel rokenrol**.

Zlato areno za montažo so podelili **Goranu Terziću**, **Mustafu Preševu** in **Snežani Ivanović** za montažersko delo pri filmu **Kako je propadel rokenrol**.

Posebno priznanje za masko je žirija podelila **Anni Adamek** in **Ani Lewandowski** za maskersko delo pri filmu **Bitka na Kosovu**.

Studijev jelen, tradicionalno nagrado občinstva, je tokrat prejel **Kuduz** režiserja **Ademira Kenovića**.

O naslednjih slovenskih filmih smo pisali: REMINGTON — Ekran, št. 9/10, 1988, KAVARNA ASTORIA — Ekran, št. 3/4, 1989, o filmu COPRONICA ZOFKA pa pišemo v tej številki v rubriki „nova slovenska filma“.

SOCIALISTIČNI KRIMINALEC

EKRAN: Omnibus, še posebej v „kriznih“ situacijah, je ena izmed oblik vstopanja v kinematografijo. Vendar pa so bile v „komercialnem“ pogledu z omnibusi praviloma težave, saj film s tremi zgodbami zelo težko najde mesto v standardni kinematografski mreži. No naredili ste film, ki se, vsaj kar zadeva jugoslovanske okvire, razlikuje od doslej poznanih tovrstnih projektov. Za omnibuse je večinoma značilen generacijski pristop, določen tematski okvir oziroma podobne poetike. Vi pa ste tri zgodbe vpletli v strukturo ene zgodbe.

MIHLETIĆ: Glavni vzrok, da smo se odločili za omnibus, je ekonomska in produkcijska danost na filmskem področju. Vsako leto na zagrebški filmski šoli diplomira 5 oziroma 6 režiserjev. Zato je razmerje med „povpraševanjem“ in „ponudbo“ takšno, da ima mlad režiser zelo malo možnosti, da bi prišel do celovečernega projekta. Tako smo ponudbo, da zrežiramo omnibus takoj sprejeli, vendar pa smo strukturo omnibusa že v sami osnovi skušali čim bolj „oplemeniti“, se pravi ga narediti bolj gledljivega in to tako, da se tri različne zgodbe sprožijo in iztečejo kot celota. Pri tem pa smo film koncipirali tako, da se kljub „trdnejši“ dramaturgiji izoblikujejo trije različni filmi, s tremi različnimi liki in tremi različnimi rokopi oziroma poetikami.

KRENCER: Scenarij sva zastavila z Vedranom Mihletićem, kasneje se nama je pridružil še Miroslav Pendelj. Razumljivo je, da je določene stvari v tretji zgodbi kasneje Mladen Mitrović prilagodil svojim režijskim prijemom. Že od samega začetka pa nas je fascinirala predstava, kako bo „realno“ deloval film, ki ima sicer skupno scenaristično podlago, ki pa bo realiziran skozi tri režijske optike in ki bo s to dinamiko odločilno vplival tudi na percepcijo filma kot celote. Film kot celoto pa smo si ogledali tako kot vsi gledalci in reči moram, da smo se za ta eksperiment odločili namenoma.

MIHLETIĆ: Želel bi le dopolniti Krenčerja. Zdi se mi, da bi lahko celotno delo pri filmu **Hamburg Altona** označili z nekimi „racionalnimi“ elementi, za katere smo se odločili v trenutku, ko smo sprejeli zamisel o omnibusu. Gre za elemente pri izdelavi scenarija, izdelavi režijskega postopka pa vse do post produkcijskega trenutka. Mnenja smo bili, da na določen način z vsemi temi kreativnimi elementi, pa tudi po dramaturški zasnovi, nekaj tvegamo. Tvegamo v smislu, da lahko s tem postopkom pridobimo še neko novo kvaliteto. Tveganje je bilo glede na produkcijske parametre tudi v tem, da gre za debitantski projekt treh režiserjev-debitantov, dveh debitantov scenaristov, oz. še tretjega sodelavca scenarista, ki je bil prav tako debitant. Potem so bili debitanti tudi snemalci, pa montažerji in v večji meri kar celotna ekipa, ki je delala na tem filmu in je svoje študije opravila na zagrebški filmski akademiji. Kajti tudi Mladen Mitrović, ne glede na to da je Sarajevčan, je študiral v Zagrebu. Torej to je tisto produkcijsko tveganje, seveda pa gre tu tudi za avtorski, kreativni, filmski rizik, o čemer je Krenčerja že govoril. Gre za metodo dela, ki smo si jo izbrali in ki je bila v tem, da končni izdelek ne bo vplival na posamezne sestavine le-tega. Seveda pa je bilo vse skupaj zamišljeno kot en film.

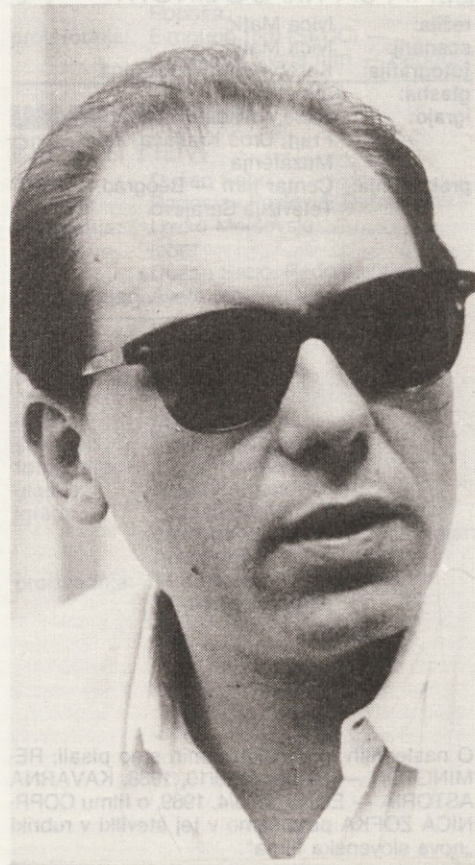
EKRAN: Scenarij kot „živ organizem“, potem ko je bil posnet, pravzaprav prične odmirati, izginjati. In vrednost scenarija je praviloma v tem, če film uspe. Toda kot izhodišče je scenarij prav gotovo projekcija, določeno avtorsko videnje, še posebej ko gre za film, kjer sta scenarist in režiser združena v eno osebo. Kako si se ti, samó kot režiser, vključil v to scenaristično vizijo?

MITROVIĆ: Vedran je že omenil, da smo bili neke vrste generacijski kolegi. Končali smo isto šolo; jaz sem nekaj mlajši od njiju dveh. Bila sta marlivejša, pisala sta ogromno, medtem ko sam tega nisem počel. Ko sta mi ponudila tekst, da bi ga skupaj delali, sta se že sama odločila, da bo ena od zgodb „sarajevska“. Vzrok take odločitve je razviden v končnem izdelku, saj film tako postaja na nek način jugoslovanski, saj nam predstavi tri popolnoma različne miselnosti te države. Kar pa se tiče predloge, ki sta mi jo dala, lahko povem, da je dramaturški okvir ostal tak kot je bil, ker mi je bil všeč. Problem, ki se je pojavil je bil v tem, da sta to pisala

dva Zagrebčana, ki tega nista napisala na podlagi „bosanske“ miselnosti ampak iz projekcije te miselnosti. Tako sem se lotil tega teksta še z nekaj prijatelji in vsi skupaj smo skušali temu dramaturškemu okviru, ki je konec koncev ostal v bistvu isti, dati vsebinsko oplemeniteno z bosansko miselnostjo. Na njun predlog sem odgovoril z bosansko reakcijo. Obenem pa moram povedati, da cenim njuno sodelovanje in pa to, da se nista vmešavala v to kar sem naredil, saj sem do neke mere vseeno spremenil zgodbo.

EKRAN: Vemo, da so bili ekstremi, marginalni družbeni fenomeni, vedno zanimive teme za film. Vaš film obravnava kriminalce, žeparje, švercerje... To niso morilci, kot v Tomičevem filmu *Diploma za smrt*, pa vendar so lopovi, ki delujejo kot posamezniki v posebnih okoliščinah. Recimo, v reškem „undergroundu“ imamo napačnega Čombeja, v bosanski sceni se predstavi lik žeparja, ki je skoraj že del neke folklore, v tretji zgodbi pa srečamo „sophisticiranega“ Bogarta, ki bi ga lahko imeli tudi za metaforo oziroma povezo med kriminalom in filmom, med kriminalno in filmsko sceno. V principu so vsi ti junaki moralni liki. Kakšna je ta morala v odnosu na socialne in ekstenzialne situacije, v katerih se znajdejo?

MIHLETIĆ: Na to vprašanje bi odgovoril kar z Zupanovim romanom *Levitán*, ki sem ga prebral tik pred drugim pisanjem scenarija, torej v tisti fazi, ko sva morala Krenčerja in jaz tej osnovni strukturi dati obliko mestne življenjskosti, dokumentarnosti, realističnosti. Priznati moram, da mi je Zupanov roman zelo pomagal, pomagal iz perspektive nekega objektivno racionalnega odnosa do same teme, do značajev, ki jih v filmu obravnavamo. Ne gre za nikakršne direktne odzive, temveč za pregled celotnega okolja, čustvenih stanj junakov, njihovih odzivov na pojme svoboda, zapor. Res da *Levitán* obravnava politične zapornike, toda najpomembnejša je njegova univerzalnost. V samem vprašanju si dejal, da so naši junaki že določeni, jim je že usojeno, da so kriminalci, vendar bi sam dodal, da ni bil naš namen baviti se z unikatno skupino ljudi, ki so na tej ali na oni strani ključavnice, ampak smo se želeli ukvarjati z ljudmi z obrobja. Zdi se mi, da je v tem trenutku naša družba zelo bogata s temi ljudmi. Torej ne gre za ljudi, ki so prekršili zakon, ampak so to predstavniki najštevilnejšega dela prebi-



VEDRAN MIHLETIĆ

POGOVOR Z VEDRANOM MIHLETIĆEM,
DRAGUTINOM KRENCERJEM
IN MLADENOM MITRIVĆEM, REŽISERJI
OMNIBUSA **HAMBURG ALTONA**

valstva. Govorimo torej o marginalcih kot ljudeh, ki se iščejo, ki se še niso našli, ki tavajo ...

Drugi element scenarija, ki smo ga želeli obdelati je bil namen, da med že zarisane značaje in postavljene zgodbe vnesemo melodramatiko. Gre za melodramski obrazec, ki naj bi služil kot neke vrste povezava glavne osebe z nasprotnim spolom. Zato smo se odločili, da predstavimo tri junake z obrobja, tri različne zvrsti melodramskega odnosa. Eden je postavljen na najbolj skrajni rob tega dogajanja in predstavlja vezo s prostitutko, osebo z roba družvene lestvice, pri drugem gre za družinskega tipa. Tretja zgodba pa se razvija znotraj samega filma. Priznati moram, da je ta za nas predstavljala najtežjo nalogo, predvsem zato ker smo morali v kratkem časovnem intervalu (30 minut) napraviti celotno zgradbo nekega odnosa, recimo melodramskega.

KRENCER: Na to vprašanje o morali in o moralnih likih, ki nastopajo v tem filmu, o ljudeh z roba in glede na to da so to kriminalci, ljudje z druge strani zakona, ti lahko najlaže odgovorim z enim stavkom iz nekega westerna — „You have to be honest to be an outlaw“. Gre za to, da morajo v svetu, ki je zunaj zakona, vsi ljudje delovati in živeti po nekajih pravilih. Torej tudi v svetu brezzakonja, brez nekih čvrstih moralnih vrednot, obstajajo neki notranji moralni zakoni. To smo tudi v prvi zgodbi povedali, in ko Čombe odgovori z neke vrste repliko češ, če med lopovi ne bo poštenja, bo šlo vse v p.m.

Poleg tega pa je že tudi Mihletić dejal, da marginalci iz našega filma, ne glede na to da so kriminalci, niso netipični junaki. Problem vseh treh junakov je ta, da morajo najti nek moralni zakon v njih samih, če ga že v svetu okoli sebe ne morejo.

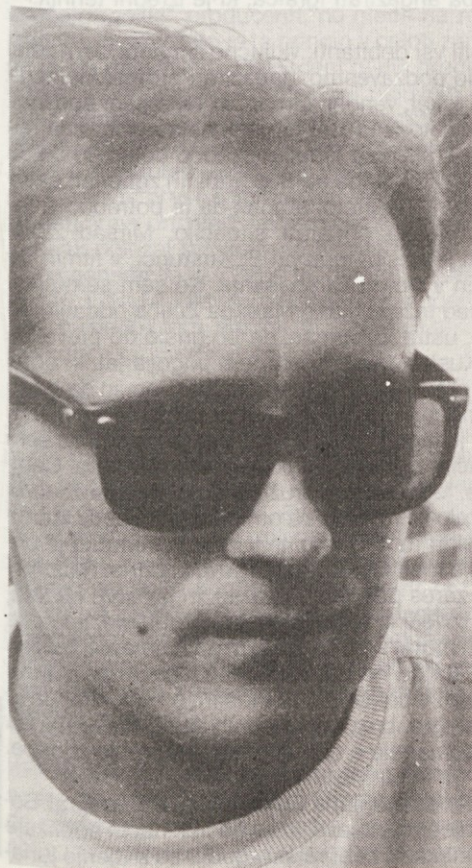
MITROVIĆ: Natančneje bi rad predstavil svojo zgodbo. Gre za človeka, ki želi čez mejo peljati ženo in štiri otroke in zdi se mi, da je za tako potezo že treba imeti neke vrste moralo. Pa še sosedovega gluhonemega sina naj bi vzela s seboj. Ko recimo moj junak krade, tu ne gre za milijarde, ampak vzame le toliko, kolikor potrebuje, da bo prišel do določenega kraja. In tudi vse njegove težave izhajajo iz nekakšne njemu svojstvene morale. Ko sem pripravljal sceno, ko okradejo peke, sem se znašel pred veliko dilemo: nisem

se mogel odločiti ali naj denar ukrade moj glavni junak ali njegov sin. Spoznal sem, da bo vse skupaj izgledalo dosti bolje, če bo denar ukradel otrok, ki naj bi počasi prevzemal psihologijo kriminalca in bo prav gotovo nadaljeval to tradicijo.

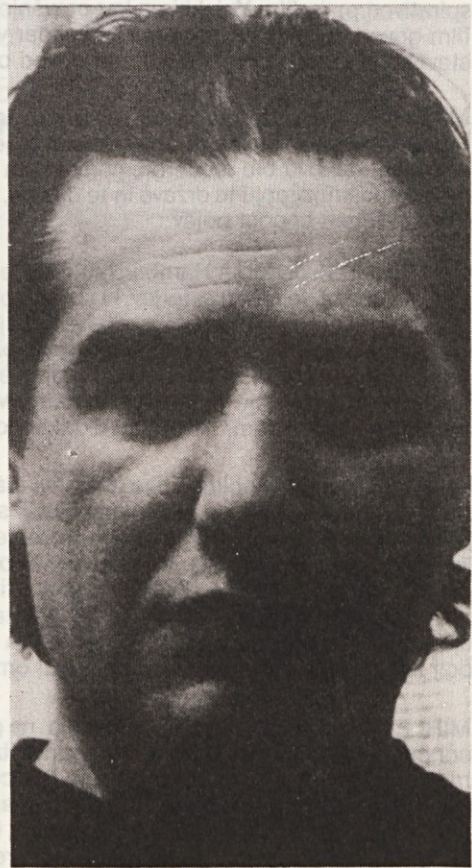
MIHLETIĆ: Še enkrat bi se vrnil k morali, kajti zdi se mi, da je to glavno vprašanje tega filma. Kriminal v tem filmu ne predstavlja žanrske danosti, znotraj katere bi se morali gibati in se primerjati z žanrskim obrazcem kriminalnega filma. V našem filmu se kriminal pojavlja kot poklic, in ta poklic bi moral biti v „enakopravnem“ položaju z vsakim drugim poklicem. Gre za temeljno vprašanje, kako znotraj kakršnegakoli poklica poiskati oziroma najti lastno moralo. Ne verjamem, da se lahko ljudje drugih poklicev delijo na dobre ali slabe po drugačnem etičnem predznaku kot pa ljudje, ki se poklicno ukvarjajo s kriminalom. Torej, v tem filmu je kriminalno poslovanje poklic, nekaj kar je „dano“, kar je neke vrste strast.

EKRAN: Film govori o pobegu, ki se sicer neuspešno konča, vendar težko govorimo o popolnoma spodletelem podjetju. Vsak beg praviloma omejujeta dva „off-a“, ki sta največkrat dve nevidni in le posredni instanci, na eni strani institucije zakona, policija, od katere se beži, in na drugi strani imaginarno polje, ki je drugo ime za svobodo, srečo, iluzijo.

MIHLETIĆ: Kadar govorimo o filmu, ki se ukvarja z vprašanjem bega, je jasno, da na eni strani stoji zakon, ki je opredmeten v detektivih, policiji. Gre torej za institucije, ki ščitijo vprašanje splošne morale. Že v samem začetku smo se odločili, da bomo vprašanje splošne morale zanemarili. To je tudi pomenilo, da se ne bomo ukvarjali z žanrskim obrazcem načina bega iz zaporu, ter da se ne bomo ukvarjali s tistimi, ki preganjajo. Po drugi strani pa je beg svojevrstno filozofsko vprašanje. Zdi se mi, da je za naše junake beg hkrati danost in poskus pobega v „obljubljeno deželo“. Kot si omenil, ima film na nek način optimistični konec, to pa zato, ker so naši junaki prepričani, da je beg njihova večna življenjska orientacija. Dejstvo, da so ponovno v zaporu, vsekakor ni izničilo ideje o begu.



MLADEN MITROVIĆ



DRAGUTIN KRENCER

KRENCER: Film je strukturno tako zastavljen, da predstavlja epizodo iz življenja, tako, da ne prikazujemo celotne junakove kriminalne skušnje. Jasno pa je, da je izbrani del takšen, skozi katerega seva njegovo življenje. In čeprav se njihova tokratna epizoda konča v zaporu, pa imajo dovolj energije in nov načrt za pobeg, tokrat v še bolj nedoločeno in fantastično mesto.

MITROVIĆ: Zanimivo je tudi to, kako se v tem filmu beg obravnava skozi prizmo mentalitete. Tudi tu gre za nekaj posebnega. V prvi zgodbi hoče Čombe pobegniti v Hamburg, čeprav ima nek drug cilj. Res, da hoče bežati, vendar to ni njegov primarni cilj. Menso je že zdavnaj pobegnil, ampak k soncu. Njegov pobeg je tista bosanska verzija bega. Za Menso Hamburg ni prevladujoč, prav gotovo je zanj slišal od ostalih dveh, kajti Menso ni tako izobražen. Ta beg se mu zdi kot beg k soncu, ki je v tem primeru nek abstraktni pojem, nekaj k čemur zapornik ali sanjač vedno teži. Bogartov beg je še najbolj realen. Ima prave načrte, ideje, kaj naj bi delal in zato smo si z begom samo pomagali začrtati miselnost teh ljudi, zakaj nekdo beži in kako beži.

EKRAN: Filmi, ki obravnavajo kriminal, še posebej tisti iz socialističnih držav, hočejo za vsako ceno biti tudi družbenokritični, kar velikokrat preraste v pedagoško moraliziranje. Vaš film ni kritičen na prvo žogo, pa čeprav se „preriva“ skozi množico družbenih problemov.

MIHLETIĆ: Vzhodno-evropska kinematografija in njeno pojmovanje zaporniškega filma temelji kar a priori na političnem kriminalu; torej na enem načinu didaktičnosti in političnosti.

Na drugi strani pa je zahodna kinematografija, predvsem ameriški film, ki temelji na temu, da je zaporniški film konvencija ali pa žanr. Evropski film pa nekako tretira zapor kot možnost za „psihologizacijo“; tu mislim predvsem na Bressona. Predvsem gre za dva filma, s katerima smo se največ ukvarjali, okrog katerih smo si postavljali največ vprašanj. Upam, da ni občutiti neposrednega vpliva. Torej gre za Jarmuschev film **Down by Law**, ki v celoti abstrahira didaktiko, pa vendar ni klasični žanrski film. Še bolj inspirativen pa je film **Yol**, ki ima kar pravo dozo spolitiziranosti; film govori o političnih zapornikih, vendar v prvi plan vseeno postavi karakterje, s pomočjo katerih govori o splošni morali.

MITROVIĆ: Če smo že omenili Ameriko, moram reči še to, da se mi zdi, da je še nekaj zelo pomembno in to je, da smo se poskušali izogniti dejstvu biti moderen; pomeni, da smo se želeli izogniti modnemu kritiziranju te države in te družbe, kar je v zadnjem času v naših filmih pogost pojav.

MIHLETIĆ: Glede filma **Hamburg Altona** se mi zdi, da se v njemu čuti, da gre za delo treh avtorjev, ki so zaljubljeni v različne filmske režiserje, ki pa vseeno odgovarjajo ideji, da je film predvsem zgodba, pripoved, torej umetnost, ki odpira možnosti, ne pa da je to umetnost, ki uči. Zdi se mi, da je to skupni element in znotraj tega ima vsak režiser svoje ljubimce in to nas navdušuje. Nikakor pa ne morem govoriti o tem, da bi nas didaktičnost motivirala.

KRENCER: No, tudi politika nas ni motivirala. V socialističnih družbah vzhodne Evrope, pa tudi v Jugoslaviji se v zadnjem času pojavljajo te „glasnosti“, demokracija. Torej je tudi možnost, da se ljudje izražajo svobodneje in da bolj svobodno povedo tisto kar mislijo. Zdi se mi preveč enostavno preko filma, preko umetnosti „obtoževati“ sistem, kot da je edini krivec za vse težave, ki jih ljudje, filmski junaki, preživljajo. Zdi se mi, da je za umetnost, dosti bolj zahtevno, zahtevnejša naloga iskati omejitve v likih samih.

MIHLETIĆ: To velja tudi za občo moralo, ne glede na sistem. Bressonov begunec bi bil lahko tudi begunec iz zapora iz najbolj te-mačnega obdobja soocializma, ali pa iz McCartyevega ameriškega sistema. Lahko je kriminalc, politični zapornik, lahko je žepar, kot je žepar tudi pri Bressonu. To so junaki, ki nosijo v sebi osnovna vprašanja o morali. Seveda je ob tem treba te junake tudi po-

staviti na pravo mesto, v pravo sredino, ki nam je znana in v okviru katere želimo delati filme. Da pa je to Jugoslavija leta 1989 je zgolj slučaj. In kar je že Krcer omenil, preenostavno se je ukvarjati samo s sistemom, pri tem gre za kratkoročen poseg.

MITROVIĆ: Ne glede na vse to, pa vseeno nismo pobegnili od sistema. Nismo posneli filma, ki bi bil izvenzemeljski, ki bi bil le stilizacija nekega dogajanja.

EKRAN: Vaš film je zanimiv tudi po tem, da so v njem zasedli glavne vloge trije izjemno različni in hkrati tudi vsak po svoje formirani igralci. Željo Vukmirica kot „robusten“ in agresiven dedec odlično obvlada filmski prostor (kar je seveda tudi zasluga režije), Mirsad Zulić je naravno „odmerjen“ za varianto poetično-eksotičnega, deloma „omejenega“ žeparja, Filip Šovagovića pa nastopa s tisto avro, ki je značilna za velike filmske kriminalce.

MIHLETIĆ: Osnovne kvalitete Željke vloge so v tem, da je on gledališki igralec, in v Zagrebu si je tudi pridobil sloves takega igralca, zahvaljujoč predvsem določeni disciplini in določeni tehniki igre. Je popoln tehnik, ki je bil doslej zgolj slučajno izven filmskega dogajanja. Ko sva pričela pisati zgodbo, čeprav še nisva vedela, kdo od naju jo bo režiral, obenem pa smo vedeli vsi, da bo sarajevsko zgodbo režiral Mitrović, sva se s Krcerjem strinjala, da bo v prvi zgodbi glavno vlogo igral Vukmirica. Zakaj? Ker je, na eni strani to igralec izrednih tehničnih zmožnosti, ki doslej enostavno ni imel priložnosti, obenem pa mi je bilo lažje delati z debitantom, saj lahko z njim sodelujem v celoti in lažje kot z izkušenim igralcem, ki že ima neko svojo predstavo. Za oba je bilo izredno zahtevno iskati, odkrivati znotraj gros plana mikro igro. Morda imata moja in Mitrovićeva zgodba več dokumentarnosti kot pa Krcerjeva. Osnovna teza, ki sva si jo Željko in jaz zastavila je bila, da se držimo minimalizma; zdi se mi, da sem s tem uspel tudi pri drugih igralcih. Gre za zgodbo, ki zahteva zelo linearno strukturo detekcije, kjer ni ovir. Torej znotraj tridesetih minut je osnovni motiv detekcija. Emotivni odnosi so že v naprej neka danost, zato smo morali zelo natančno izdelati tehnične parametre te izvedbe, obenem pa je bilo treba angažirati igralca, ki je izredni tehnik.

MITROVIĆ: Ker smo bili vsi debitanti, vključno z menoj, sem želel na začetku, morda celo podzavestno, angažirati profesionalnega igralca. Dolgo sem ga iskal, vendar zaman. In tako sem spoznal, da nimam dovolj časa in ker v BiH ni profesionalnega igralca teh let, nima pa nobenega smisla za filmsko zgodbo dolgo 30 do 35 minut angažirati igralca iz Zagreba ali Beograda in zgubljeni čas v privajanju na bosansko mentaliteto, ampak da je potrebno s samo pojavu glavnega junaka pričarati situacijo. Mirsad Zulić-Campa je naturščik, ki je doslej igral pri E. Kusturici, v filmih **Se spominjaš Dolly Bell** in **v Domu za obešanje**. Ko sem se odločil zanj, sem se znašel pred težavo, kako Mirsada Zulića oddaljiti od Kusturicinega Campe; ustrašil sem se, da bo prišlo do prevelike identifikacije. Celó s Kusturico sem se o tem pogovarjal. In dojel sem, da imam v filmu prav tako kot Kusturica družino, in da bo to veliko pomagalo glavnemu igralcu. In prav nobenih težav nisem imel, da je povedal kar je moral. Težava je bila samo v tem, da sem mu moral pojasniti način, kako naj to pove oziroma odigra. Campo, ne glede kakšen je, je predvsem družinski človek. Ima ženo in dvoje otrok, ki ju ima zelo rad. Samo da omenim, da njegov starejši sin igra njegovega sina tudi v filmu. In v nekem trenutku je prišlo do povratne energije med Campo in njegovo družino. Razumevat sem pričel, da jim zares posveča ljubezen. In jaz sem bil tisti, ki sem moral čim več izvleči iz tega. Imel sem probleme, ko se je bilo treba naučiti tekst, moral sem ga spraviti na najmanjši možen obseg, saj sem vedel, da ga ne bo obvladal. Obenem pa so mu izkušnje, ki jih je pridobil v prejšnjih snemanjih, omogočile, da je do popolnosti obvladal igro, brez nepotrebnih gest. Zdi se mi, da so tudi te okoliščine pomagale k dokumentarnosti moje zgodbe.

KRENCER: Odločil sem se za Filipa Šovagovića, da bo igral Bogarta predsem zaradi njegove pojave, ki se na nek način približuje obrazcu takega tipa junaka. V beograjski zgodbi se življenje juna-

ka odvija v nekakšni filmski fantaziji. Zgled za svoje obnašanje je iskal v likih Humphrya Bogarta, Jamesa Cagneya. Že njegova postava in zunanji videz nas spominjata na te like, obenem pa deluje na platnu izredno funkcionalno. In zakaj sem se še odločil za Šovagovića. Že prej sem z njim sodeloval v nekaj projektih, tako da sem vedel kako reagira. Edini problem, ki smo ga morali rešiti, bil pa je predvsem tehnične narave, je bil ta, da igra beograjskega kriminalca. Šlo je predvsem za vprašanje jezika in akcenta v jeziku samem. In še nekaj je bilo, morda še pomembnejše od tega tehničnega problema. Kako se bo vživel v atmosfero beograjskega podzemlja? To smo reševali z nekaterimi znanimi obrazci in ob domnevi, da je atmosfera podzemlja več ali manj povsod enaka, da ima neke skupne elemente. Kar pa se samega jezika in naglasa tiče, so nam bili v pomoč ostali igralci, ki so vsi iz Beograda.

EKRAN: Zdi se mi, da je tudi v teh težkih ekonomskih časih, ki vladajo v Jugoslaviji, najlažje priti do prvega filma, in najteže do drugega. Kaj se vam kot posameznikom kaže v prihodnosti. Kaj namestite?

MIHLETIĆ: Ta film je v vsakem pogledu predstavljal tako kreativni kot tudi kadrovski preizkus. Samo dejstvo, da smo v kinematografijo vstopili s pomočjo omnibusa še ne pomeni, da bomo tudi naslednji film oblikovali kot omnibus. Menim, da bo vsak od nas stopil na neko lastno avtorsko pot. Dosti bolj pomembno kot to, se mi zdi morda malo sebično razmišljanje, kako postaviti pokonci kinematografijo, da bo s svojimi produkcijskimi parametri delovala in reagirala kvalitetneje.

Trenutno smo v neki zelo lažni situaciji, ob tem pa mislim samo na produkcijske okvire znotraj neke kinematografije in ne tudi na družbene in ekonomske razmere. Jasno je, da je kinematografija umeščena med dva znana absurda. Glede na svoje ekonomske, družbene in politične elemente se Jugoslavija vedno znajde na nekakšni tehtnici med dvema principoma. Eden je ekonomski, ki nam je tudi na razpolago, drugega pa imenujmo kapitalističnega. Torej film je že 40 let, potem ko je umrla državna kinematografija, na podobni tehtnici. In zdi se mi, da je naloga naše generacije, da vzpostavimo jasne produkcijske parametre. In takemu sistemu se skušajo „veliki“ producenti, ne glede na republiko ali pokrajino, izogniti; in prav zato je ta princip v celoti zanemarjen in naša naloga je, da ga oživimo. Producent ni nič drugega kot formalna kategorija; v principu so to direktorji delovnih organizacij za filmsko proizvodnjo. In po svoji moralni danosti mora direktor ščititi interese svoje delovne organizacije — pomeni višine OD svojih delavcev, pa akumulativnosti, šele na drugem mestu je izdelek, s pomočjo katerega bi vse to moral ustvarjati. Torej producenti pri nas niso tisti pravi, oni predstavljajo samo sistem — znotraj družbe imajo enak položaj kot delovne organizacije.

Naša generacija je v Zagrebu ustanovila lastno produkcijsko enoto KULT FILM. Glavna naloga te producenteske hiše ni priskrbiti nam naslednji film, ampak da vzpostavi nov model, ki se počasi že oblikuje.

MIHLETIĆ: Menimo, da je naša glavna naloga, da filmu vrnemo tisti element, ki bo privabljal gledalce v kinodvorane, in to je element spektakla. Menim, da so si v tem trenutku vsi jugoslovanski filmi podobni, ne glede na to ali je eden **Remington**, torej alternativni produkcijski izdelek, ali pa **Donator**, kot predstavnik etablirane produkcije, kajti vsi izgledajo zelo revno. V trenutku, ko bo jugoslovanska kinematografija sposobna ustvariti pogoje za A produkcijo, se bodo odprle tudi možnosti za underground in B produkcijo. A produkcijo pa bomo lahko ustvarili samo v primeru, če bomo filmu ponovno dali veljavo, spektakularnost in sijaj. Menim, da za to niso potrebni samo ekonomski elementi, ampak predvsem vsebinsko kreiranje filmskega miljeja in jasne produkcijske zahteve in smernice.

KRENCER: Kot avtor ne vidim neke posebne možnosti. Morda je sedaj priložnost za vse tiste filmske delavce, ki imajo dobre ideje, da prevzamejo iniciativo. Menim, da so nam vse negativne izkušnje neke vrste opozorilo, kaj je narobe v kinematografiji. Sam se s fil-

mom ukvarjam že 10 let in reči moram, da imam kar precej slabih izkušenj. Končno smo spoznali, da je problem naše kinematografije v tem, da produkcijo vodijo neprimerni ljudje. Zato smo se na zagrebški akademiji odločili ustanoviti oddelek filmske produkcije. Tu bi študentje dobili osnovne podatke o filmu, o zakonitostih filmske produkcije, in v zvezi s tem tudi spoštovanje do tega poklica. Kajti v tem trenutku se v teh strukturah nahajajo ljudje, ki so v to zašli povsem slučajno.

Obenem mislim, in sedaj govorim kot eden od ustanoviteljev KULT FILMA, da obstajajo možnosti sodelovanja med jugoslovanskimi producenti. Še posebno zanimiv se nam zdi E-Motion Film, pohvalimo pa se lahko tudi s sodelovanjem z Avalo Filmom, ki nam je doslej nudila svoje tehnične in laboratorijske usluge.

MIHLETIĆ: Razmišljam o tem kako priti do kvalitetne kinematografije, do kvalitetnih produkcijskih zakonitosti znotraj posameznih jugoslovanskih filmskih centrov, pa naj bo to zagrebški, beograjski ali pa ljubljanski. Trdim, da gre pri zdajšnjih producentih za neverjetno produkcijsko revščino, in prav v tem vidim obenem tudi možnost za tiste producente, ki imajo film radi in ki poznajo vse potrebne parametre za izdelavo dobrega filma. In prav take producente je potrebno uveljaviti. Po drugi strani pa nam država, na vso srečo, omogoča dinamične integracijske procese, ki preprečujejo statičnost — dosedanje mastodontsko produkcijsko realnost. Vladali so „močni“ producenti, ki pa se niso dovolj povezovali z Evropo. Če pa je do sodelovanja že prišlo, je to temeljilo na zastarelih ekonomskih interesih, ki niso predstavljali nikakršnega tveganja, niso zahtevali nikakršnih kreativnih uslug, ampak zgolj tehnične. To kar je znala izkoristiti češka kinematografija ob nudenju tehničnih uslug v studiu Barandov, ali kar je izkoristila italijanska filmska industrija v 60-ih letih s prihodom ameriških filmskih skupin, tega jugoslovanska produkcija ni znala ali hotela. Zato o kakršnikoli primerjavi češke in jugoslovanske kinematografije ne moremo govoriti, kajti češka kinematografija je izvažala „know how“ produkcijo, mi pa samo tehnične usluge. Da Italije sploh ne omenim, kajti z izvozom svoje pameti so pravzaprav izvažali tudi svojo kulturo in svoj način filmskega razmišljanja, zato je tudi prišlo do integracije kapitala, znanja in materialnih sredstev. Zato menim, da moramo vztrajati prav na takšnih oblikah povezovanja. Doslej smo bili samo servis za „posojanje“ pokrajine, ljudi in konjev.

ZA EKRAN SE JE POGOVARJAL SILVAN FURLAN



FRANCOSKA REVOLUCIJA

Še do nedavnega, točneje, do Wajdovega filma **Danton**, ki je pač spodbudil tudi zapise o odnosu filma do francoske revolucije, je veljalo mnenje, da je na to temo pravzaprav malo filmov. Letos je ob famozni „Bicentenaire“ izšla **Svetovna filmografija francoske revolucije** Sylvie Dallet in Francisa Gendrona (Ed. Lherminier, Pariz), ki dokazuje, da je bilo na to temo posnetih kar 300 filmov (precej jih je sicer izgubljenih). Ta podatek je seveda impresiven, pa vendar ne priča o ničemer drugem kot o izčrpnem historiografskem delu. Točnejša ostaja prva trditev, in sicer prav kolikor je „impresionistična“. Kaj namreč pomeni to, da je o francoski revoluciji „malo filmov“? Enostavno to, da jih ni veliko zapustilo „močnejšega vtisa“, da je malo „velikih“ filmov, da francoska revolucija nima svojega Eisensteina. Če pa je to vendarle Abel Gance, je treba upoštevati, da je njegov **Napoleon** preстал vrsto predelav, celo iz neme v zvočno verzijo.

François Furet je na prvi strani svoje knjige **Misliti francosko revolucijo** (prevedena v Studia humanitatis, 1989) zapisal, da v zvezi s francosko revolucijo „ni nedolžne zgodovinske interpretacije“. Zgodovinar mora pokazati svoje barve: „Najprej mora povedati, od kod govori, kaj misli, kaj išče: in to, kar napiše o revoluciji, ima pomen, ki je obstajal preden se je lotil dela; njegovo mnenje... je nujno potrebno v zvezi z letoma 1789 in 1793. Naj pove to mnenje, pa je vse povedal, in že je rojalist, liberallec ali jakobinec.“

V bistvu velja to tudi za filmsko interpretacijo, le da je le-ta še veliko bolj tendenciozna, konvencionalna, predvsem pa posredovana z literaturo: prvi filmi o francoski revoluciji (in večina jih je prav iz nemega obdobja) namreč temeljijo na literarnih in dramskih delih, in to bolj ali manj istih. V Franciji sta bila glavna modela dramatik Victorien Sardou in Aleksandre Dumas. Na Sardoujevo delo **Madame Sans-Gêne** (1893) se opira kakšnih ducat filmskih adaptacij (med njimi šest nefrancoskih), medtem ko je znamenita zadeva s kraljičino ogrlico, ki je po Dumasu zapečatila usodo monarhije, inspirirala okoli 10 filmskih naslovov; Dumasovi štirje romani, ki obravnavajo obdo-



NAPOLEON, REŽIJA ABEL GANCE, 1926

bje od propada Ancien Régima (**Jospeh Balsamo, Kraljičina ogrlica**) do leta 1793 (**Vitezi deče hiše, Jehovi tovariši**), pa so dali snov za nad 20 bolj ali manj poljubnih ekranizacij. Po melodrami **Siroti** (1874) francoskih dramatikov D'Enneryja in Cormona je nastalo osem filmskih verzij, med katerimi je najbolj znamenita Griffithova (**Siroti v viharju**, 1921, z Lillian in Dorothy Gish). Po eno ali dve ekranizaciji pa imajo dela Vignyja, Balzaca, Lamartina in Hugoja. — V Angliji je bilo na začetku stoletja daleč najbolj popularno delo o francoski revoluciji roman madžarske baronice Emmuske d'Orczy **The Scarlet Pimpernel** (1905), ki je pustolovska pripoved o aristokratski ligi z viteškim junakom Sirom Percyjem Blakeneyjem, ki z dr-

znimi dejanji in pod različnimi maskami rešuje francoske aristokratske kolege izpod giljotine; roman je imel tolikšen uspeh, da je baronica morala napisati še 20 nadaljevanj, ki so dala sedem ekranizacij — prav tolikokrat je bil adaptiran tudi Dickensov roman **Povest o dveh mestih**. Delo ameriškega dramatika Davida Belasca **Madame du Barry** (1901) je vplivalo na kakšnih 20 filmov o tej pariški kurtizani (najbolj znan je seveda Lubitshev, 1919).

Filmska zgodovina francoske revolucije je potemtakem neke vrste permanentni **remake**, ki na razne načine preigrava eno in isto in precej poenostavljeno pripoved: izhodišče je „la douceur de vivre“ v času Ancine Régima, nakar je ljudstvo nanadoma lačno

Uboj Marata (L'Assassinat de Marat, 1897, G. Hétot, A. Capellani (Francija)
 Robespierrova smrt (La Mort de Robespierre, 1904, G. Hétot (Francija)
 Zadeva z Lyonskim kurijem (L'Affaire du courrier de Lyon, 1900, A. Capellani (Francija)
 Manjak giljotine (Maniac of the Guillotine, 1950, G. Harrison (ZDA)
 Pod vzhodnim Soncem (Sous le Tarn, 1907, Gaumont (Francija)
 Zadeva z Lyonskim kurijem (L'Affaire des bijoux, 1905, V. Jasset (Francija)
 Poslednja čevčeta (La Dernière chemise, 1908, A. Capellani (Francija)
 Zadeva z Lyonskim kurijem (L'Amour de la du Barry, 1908, A. Capellani (Francija)
 Nursing e Viper, 1909, Griffith (ZDA)
 Transformade (1909, V. Larsen (Danska)
 Zadeva z Lyonskim kurijem (La Fin de Robespierre, 1910, Capellani (Francija)

V FILMU



LA MARSEILLAISE (MARSEJEZA), REŽUA JEAN RENOIR, 1937

in besno, nezadovoljstvo narašča in že pade Bastilja; nastopijo tragični časi, huda ura za aristokracijo, dokler giljotina ne simbolizira splošnega Terorja; to matrico praviloma dopolnjuje še ljubezenska spletkarica, medtem ko je v nekaterih ameriških filmih politično, revolucionarno nasilje „sekualizirano“, tj. povezano s spolnim nasiljem (začenši z Griffithovim filmom **Nursing a Viper**, 1909).

„Revolucijski“ film je razvil in gojil močno tipizirane junake. Tako je Robespierre, ki je najbolj zastopan revolucionarni lider, vselej označen kot „negativec“, medtem ko je kot njegov nasprotni pol predstavljen Danton (najbolj izrazito je bila francoska revolucija predstavljena kot rivalstvo te antagonistič-

ne dvojice v nemškem filmu **Danton** (1921), ki ga je po Büchnerjevi drami **Dantonova smrt** režiral ruski emigrant Dimitrij Buchowitzky (Emil Jannings pa je igral glavno vlogo). Prek tega para se v „revolucijskem“ filmu dejansko kažete dva načina osvojitve in izgube oblasti: Danton si podreja množice, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umira obkrožen s prijatelji, Robespierre pa skrivaj kuje zarote; Danton umira obkrožen s prijatelji, Robespierre pade sam; množica se zbira okoli govornika, Dantona, in se umika od moža skrivnosti, Robespier- ra; govornik, h kateremu so obrnjeni vsi pogledi, uteleša drget revolucionarnega občestva, Robespierre pa ni bitje skupnosti in vročica, ki ga prevzame, je samo njegova:

on je kabinetni človek, zaprt v svojo sobo in v svoj mutizem — ne vidi množice, a tudi ne giljotine, zato pa machiavellijevsko usmerja prvo in s svojimi ukazi hrani drugo; Dantonova beseda ravznema telesa, Robespierrova jih seka. Danton torej uteleša fotogenijo francoske revolucije in Robespierre njeno smrt, a prav Robespierre je — kot po Hitchcockovem pravilu, da je od tega, kako vam uspe negativec, odvisen ves film — še najbolj portretiran, zlasti v filmu Anthonyja Manna **Reign of Terror** (1949), kjer ima prav **wise-cracking** dialoge s svojim policijskim politična ničla; če pa je bil kralj neroda, možat in s svojim rokodelskih brkljaštvom blizu ljudstvu, je bila kraljica perfidna tujka (hči Marije Terezije) in v skrajnih primerih celo peklenska mrha.

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

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

Da je filmska zgodovina francoske revolucije permanentni **remake**, to na svojevrsten način dokazuje tudi nesporno najbolj izjemen, monumentalni in v sami svoji formi revolucionaren film — **Napoleon** Abela Gancea: torej film, ki ga je Gance snemal s pištolo v roki, s kamerami, ki so letele po zraku kot topovske kroglice, film, ki mu je bilo eno platno premalo (eno je pač komaj zadostovalo za figuro Napoleona, kar dve filmski platni pa sta bili potrebni za njegove podvige), ki sega iz nemega obdobja v zvočno in potemtakem ne obstaja v eni sami verziji.

Prva verzija **Napoleona** je bila prikazana 7. aprila 1927 v pariški operi na trojnem platnu; trajala je tri ure in četrt; istega leta je bila v Marivauxu predstavljena šesturna verzija (v štirih večerih po 45 minut). Leta 1935 nastane zvočna verzija (pod naslovom **Napoleon Bonaparte**) s post-sinhroniziranimi igralci iz verzije '27; dodan je prolog in vrsta novih prizorov, več scen pa je izpuščenih

(med njimi tudi Direktorij) in prav tako ni več „triptiha“ (trojnega platna). — Čez 20 let (1955) Gance premontira zvočno verzijo in znova uvede „triptihe“. — Leta 1970 pride do nove, štiriurne verzije z naslovom **Bonaparte in revolucija**, ki jo Gance pripravi s sodelovanjem Clauda Leloucha; tu gre za popolno post-sinhronizacijo verzije '27 s številnimi dodatki in novo montažo. — Kevin Brownlow obnovi nemo verzijo iz 1927, ki jo F. F. Coppola l. 1981 predstavi v ZDA ob glasbi Carmine Coppola (ta verzija je dolga 4 ure oziroma uro manj kot Brownlowova). — Naslednje leto je ta Brownlowova kopija verzije '27 (skoraj popolna: 5 ur 20 minut) predstavljena v Parizu ob orkesterški spremljavi (glasbo je napisal Carl Davis).

Izvirno nemi film je torej dvakrat spregovoril (1935, 1970) in po 50 letih (1982) spet umolknil, medtem ko je Gance podelil svojo očetovstvo verziji iz 1970, ki je po mnenju ganceologov najslabša. Prva zvočna verzija iz leta 1935 je bila že docela mračna (s komentarjem Théroigne de Méricourt, potem ko se ji je zmešalo), s to novo postsinhronizacijo pa je hotel Gance ujeti politični trenutek in s svojim filmom počastiti republikanski bonapartizem generala de Gaulla. Veličina te Ganceove „napoleoniade“ je kajpada v vizualni atrakciji in mojstrski režiji (zlasti množičnih prizorov), medtem ko je „vodilna ideja“ (ohranjena v vseh verzijah, kot trdi njihov poznavalec Daniel Serceau) pač ta, da obstaja francoska revolucija le prek Napoleona (le-ta po zadušitvi rojalističnega upora tudi vzkligne: „Revolucija, to sem jaz!“), ki mu je podeljena celo mesijanska vloga — dati svetu svobodo in vzpostaviti univerzalno republiko.

Marsejeza (Marseillaise, 1937) Jeana Renoira gotovo ni njegovo najboljšo delo, je pa edini film o francoski revoluciji, ki ne postavlja v ospredje njenih vodilnih glav, marveč jo prikazuje „od spodaj“, z vidika „preprostih ljudi“, ki nimajo herojske vokacije, niti ne fantazirajo, da bi se identificirali z usodo Francije. Ti „preprosti ljudje“ sicer veliko diskurirajo o revoluciji, toda to počnejo nekako tako kot radi pijejo, pojejo, jedo, se zabavajo; celo sam pohod Marsejcev v Pariz je kot nekakšen izlet, zlasti v tem smislu, da vsebuje element nepredvidljivega (tudi v tem pogledu je **Marsejeza** čisto nasprotje Ganceovega **Napoleona**, ki je v znamenju fatalnosti).

Toda **Marsejeze** ne bi bilo, če ne bi leta 1936 v Franciji zmagala združena levica oziroma Ljudska fronta (Front populaire): film je bil zastavljen dobesedno kot nacionalni projekt, nacionalna superprodukcija, toda navdušenje zanj je plahnelo hkrati s programom družbenih reform ter z naraščanjem razprtij med socialisti in komunisti (te razprtije so se prenesle v samo filmsko ekipo, v kateri so se socialisti povsem desolidarizirali s projektom); film je nazadnje producirala neka manjša družba in je komercialno propadel, kakor je politično propadla Ljudska fronta, ki je Renoiru sugerirala nacio-

nalistično ideologijo („bratsko druženje vseh Francozov“) in politiko „ponujene roke“ katolikom.

Junak filma je torej ljudstvo (z nekaj izstopajočimi posamezniki, zlasti zidarjem Bomierom), a čeprav je revoluciji na pohodu namenjena ura in pol filma, propadajoči monarhiji pa samo pol ure, in čeprav ljudstvu tudi pripada zmaga (s finalno namestitvijo ljudske oblasti v kraljevi palači, kjer nacionalna garda zamenja kraljevo gardo iz uvodne sekvence filma), pa ljudstvo vendarle ni pravi nosilec dogajanja: res je, da se kolektivno odloči za akcijo, ki jo tudi izvrši (če se npr. odločijo zavzeti marsejsko trdnjavo, jo tudi zavzamejo), toda vsa ta dejanja so dejansko le redakcija na ukrepe oblasti, ki potemtakem vodi igro.

Zmagoslavno ljudstvo gre svoji bodočnosti naproti v odprtem prostoru: vse od prve sekvence, kjer nastopi ljudstvo, smo na deželi, vsi veliki govori o naciji so izgovorjeni na prostem, na gori, ki je prej tribuna kot pa pribežališče, ali nad morjem, točneje, z vrha zavzete trdnjave v Marseillesu; tudi če se znajde v pariški topografiji, ljudsko gibanje prebije mreže (npr. zavzetje Tuilerij) in, končno, tudi Bomier umre na prostem. Tej odprtosti se dodaja kronološka kontinuiranost, ki kljub elipsam povezuje epizode revolucionarne aktivnosti, vse uprte v prihodnost: preteklost obstaja le prek reference na antiko — tako je npr. marsejska trdnjava zavzeta kot Troja (resda z vinskim sodom namesto z lesenim konjem). Nasprotno pa so predstavniki oblasti predstavljeni med stebri, zabarikadirani v palačah, kjer se vrata odpirajo le na hodnike. Sama kompozicija kadrov gradi zaprt, zadušljiv prostor, naseljen z objekti, ki spadajo v še vedno navzočo preteklost. Ta prostorska zapora prevaja tudi mentalno zaporo: aristokrati so zaprti v svojo tradicionalno govorico, zakopani v svoje družinske spore in spomine . . . — poraženi so že zato, ker ne dihajo svežega zraka in ne razumejo ničesar, kar se „tam zunaj“ dogaja. Ta zapora pa priča tudi o prikritosti oblasti, njenem tajnem delovanju, ki je pogoj njene učinkovitosti, čeprav je le-ta — z reakcijami, ki jih izkove s svojimi ukrepi — pelje v pogubo. Renoir je očitno sprejel tezo, da je bila lakota eno prvih gibal francoske revolucije. Njegov film je namreč zelo natančno razdelan na nivoju prehrane, kjer sta emblematična zlasti kraljevsko kosilo in ljudska pojedina. Kralj v filmu dvakrat obeduje — 14. julija 1789 in avgusta 1792: to sta dneva ljudskih nemirov, toda kralj — kot v znak politične neodgovornosti? — obakrat mirno obeduje. Toda 14. julija kralj ne jè zato, ker je lačen, ampak ker se je vrnil z neuspešnega lova in bi se rad zadovoljil vsaj z dobro hrano; kralj je gurman, obenem pa je prikazan kot nemočen in odvisen (kot otroku mu morajo pomagati iz postelje) — in takšna podoba kralja upravičuje julij 1789.

Ko avgusta 1792 ljudstvo zavzame Tuilerije, se kralj spet masti, toda zdaj jè tudi paradizniče, „o katerih toliko govorijo“, kot reče, „odkar je prišel bataljon iz Marseillesa“.

Uboj Marata (L'Assassinat de Marat, 1897), G. Hatot, A. Capellani (Francija)
Robespierrova smrt (La Mort de Robespierre, 1987), G. Hatot (Francija)
Zadeva z lyonskim kurirjem (L'Affaire du courrier de Lyon, 1900), A. Capellani (Francija)
Manijak giljotine (Maniac of the Guillotine, 1902), G. Harrison (ZDA)
Pod strahovlado (Sous la Terreur, 1907), Gaumont (Francija)
Kraljičina ogrlica (L'Affaire des bijoux, 908), V. Jasset (Francija)
Zadnji voziček (La Dernière charrette, 1908), A. Capellani (Francija)
Ljubezen du Barryjeve (Un Amour de la du Barry, 1909), A. Capellani (Francija)
Káča na prsih (Nursing a Viper, 1909), Griffith (ZDA)
Poroka v času strahovlade (1909), V. Larsen (Danska)
Robespierrov konec (La Fin de Robespierre, 1910), Capellani (Francija)
Pod strahovlado (Sous la Terreur, 1910), Capellani (Francija)
Madame Sans-Gène (1910), V. Larsen (Danska)
Madame Tallien (1911), Capellani (Francija)
Camille Desmoulins (1911), H. Pouctal (Francija)
Madame Sans-Gène (1911), A. Calmettes (Francija)
Padec Bastilje (La Prise de Bastille, 1911), Rodolphi (Italija)
Povest o dveh mestih (A Tale of Two Cities, 1911), J. S. Blackton (ZDA)
Živi mrlič (Le Mort vivant, 1912), L. Feuillade (Francija)
André Chénier (1912), Calmettes (Francija)
Marsejeza (La Marseillaise, 1912), E. Arnaud (Francija)
André Chénier (1913), Feuillade (Francija)
Robespierre (1913), W. Shay (ZDA)
Triindevetdeseto (Quatre-Vingt-Treize, 1914), Capellani (Francija)
Du Barryjeva (La Du Barry, 1914), E. Benciviga (Italija)
Madame Tallien (1916), E. Guazzoni (Italija)
Povest o dveh mestih (A Tale of Two Cities, 1917), F. Lloyd (ZDA)
The Scarlet Pimpernel (1917), R. Stanton (ZDA)
Madame du Barry (1917), J. Gordon-Edwards (ZDA)
Marie Antoinette (1918), C. Gallone (Italija)
Charlotte Corday (1918), P. Zelnik (Nemčija)
Rojstvo Marsejeze (La Naissance de la Marseillaise, 1919), H. Desfontaines (Francija)
Madame du Barry (1919), E. Lubitsch (Nemčija)
Madame Sans-Gène (1920), B. Negroni (Italija)
Siroti v viharju (Orphans of the Storm, 1920), Griffith (ZDA)
Danton (1921), D. Buchowetzky (Nemčija)
Povest o dveh mestih (A Tale of Two Cities, 1922), W. C. Rowden (Anglija)
Otok kralj (L'Enfant roi, 1923), Jean Kemm (Francija)
Mandrin (1923), H. Fescourt (Francija)
Jean Chouan (1923), L. Morat (Francija)
Imaginarno potovanje (Le Voyage imaginaire, 1925), R. Clair (Francija)
Napoleon (1927), A. Gance (Francija)
Madame Récamier (1928), G. Ravel, T. Lekain (Francija)
Poroka v času revolucije (Revolutions hochzeit, 1928), A. Sandberg (Nemčija)
Kraljičina ogrlica (Le Collier de la reine, 1929), G. Ravel (Francija)
Mirabeau (1929), A. Kordjum (SZ)
Captain of the Guard (1930; glasbena komedija o nastanku Marsejeze), J. Robertson (ZDA)
Du Barryjeva (La Du Barry, 1930), S. Taylor (ZDA)
Danton (1931), H. Behrendt (Nemčija)
Madame Guillotine (1931), R. Fogwell (Anglija)
Danton (1932), A. Roubaud (Francija)
Madame du Barry (1934), W. Dieterle (ZDA)
The Scarlet Pimpernel (1934), H. Young (Anglija)
Povest o dveh mestih (A Tale of Two Cities, 1935), J. Conway (ZDA)
Marsejeza (La Marseillaise, 1937), J. Renoir (Francija)
The Return of Scarlet Pimpernel (1937), K. Schwarz (Anglija)
Zadeva z lyonskim kurirjem (L'Affaire du courrier de Lyon, 1938), M. Lehmann, C. Autant-Lara (Francija)
Marie Antoinette (1938), W. S. Van Dyke (ZDA)
Trije bobnarji (Les Trois tambours, 1939), M. de Canonge (Francija)
Madame Sans-Gène (1941), R. Richebée (Francija)
Kraljičina ogrlica (L'Affaire du colier de la reine, 1946), M. L'Herbier (Francija)
Strahovlada (The Reign of Terror/The Black Book, 1949), A. Mann (ZDA)
Draga Caroline (Caroline chérie, 1949), R. Pottier (Francija)
The Ellusive Pimpernel (1950), M. Powell, E. Pressburger (Anglija)
Pripoveduj mi o Versaillesu (Si Versailles m'était conté, 1953; z Edith Piaf, ki poje „Ça ira“), S. Guitry (Francija)
Désirée (1954; Marlon Brando v vlogi Napoleona), H. Koster (ZDA)
Marie Antoinette (1956), J. Delannoy (Francija)
Povest o dveh mestih (A Tale of Two Cities, 1958), R. Thomas (ZDA)
Zgodovina človeštva (The Story of Mankind, 1957), Irwin Allen (ZDA)
La Fayette (1961), J. Dréville (Francija)
Madame Sans-Gène (1961), C. Jacques (Francija)
Marat/Sade (1967), Peter Brooks (Anglija)
Pričnite revolucijo brez mene (Start the Revolution without me, 1970), Bud Yorkin (ZDA)
Zakonca iz leta II (Les Mariés de l'an II, 1971), J.-P. Rappeneau (Francija)
1789 (1974), A. Mnouchkine (Francija)
Noč v Varennih (La Nuit de Varennes, 1982), E. Scola (Francija-Italija)
Danton (1982), A. Wajda (Francija-Poljska)
Zbogom, Bonaparte (Adieu Bonaparte, 1985), Y. Chahine (Francija-Egipt)
Svoboda, enakost, kisló zelje (Liberté, Egalité, choucroute, 1985), J. Yanne (Francija)
Chouans (1988), P. de Broca (Francija)

Hrana ima torej vlogo političnega znamenja, ki kaže, da je kralja že prevzela revolucija: divjačina (jed plemstva iz prvega obeda) je nadomeščena z zelenjavo marsejskih revolucionarjev. Politična preobrazba se kaže na suverenovem krožniku. Ludvika XVI. tako spet reši njegov apetit — v hrani je našel svoje Francoze, potem ko so mu slabi vladni svetovalci ves čas preprečevali, da bi jih spoznal.

Določen odgovor na kraljev prvi obed je prizor, kjer neki kmet ubije goloba na gospodarjevem posestvu: gospodar ga da takoj aretirati in kmet se opravičuje, da ptiči uničujejo njegov pridelek, od katerega živi. Poanta je pač v tem, da medtem ko kralj lovi za zabavo, kmet ubije žival zato, da bi zaščitil svoj pridelek. Kmet je obsojen na galejo, vendar prej zbeži v hribe, kjer z zidarjem Bomierom in carinikom Arnaudom ustanovi rousseaujevsko mikroskupnost, ki temelji na plemenitosti in darovanju. Revolucija se torej prične kot robinzoniada in kot skupen obed. Državljska enakost, svoboda in bratstvo se vzpostavijo okoli mize, ki postane ritualni prostor nove, republikanske družbenosti.

Kamera se prav pogosto ustavlja pri hrani in s temi kulinaričnimi tihožitji ustvarja Renoir nekakšne artistske pavze, simbolične uverture v akcijske (tj. revolucionarne) sekvence: podobno kot v Eisensteinovi **Križarki Potemkin**, kjer je nezadovoljstvo s hrano (gniloba in črvičnost mesa je prikazana dobesedno pod lupo) izzvalo upor mornarjev, je tudi tukaj hrana kot nekakšen jedilnik ali recept „revolucionarne pojedine“.

ZDENKO VRDLOVEC



SEKS, LAŽI IN VIDEO TRAKOVI

SEX, LIES AND VIDEOTAPE

režija: Steven Soderbergh
scenarij: Steven Soderbergh
fotografija: Walt Lloyd
glasba: Cliff Martinez
igrajo: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura St. Giacomo
proizvodnja: Outlaw/Miramax Productions — Virgin, ZDA, 1989

Mojster Bunuel je nekoč izjavil: „Namesto da bi kritiki poskušali razlagati podobe, bi jih morali sprejeti takšne, kot so in se vprašati: so me ganile, se mi gnusijo, me privlačijo?“ Ob filmu **Seks, laži in video trakovi**, delu Stevena Soderbergha, se nam na prvi pogled zdi, da je vsaka podoba še razložena in da kritiki res ne ostane drugega, kot da raziskuje svoja občutja. Toda ravno v tej navidezni enostavnosti se pojavi nov izziv: raziskovanje tistega, kar stoji za podobo in njenim sporočilom. Za podobo stoji filmska rekonstrukcija resničnosti, ki proizvaja svoje zakonitosti. Če prikazana vsakdanost deluje kot normalen potek dogodkov, urešničuje prvo zakonitost filmske naracije: prevaro. Navidezna normalnost je v resnici natančna konstrukcija vidnega. Toda prevara doseže svojo skrajno obliko — laž. Ta postane tudi sestavni del naslova filma. Ravno laž je tisti element, ki Stevena Soderbergha ne vpiše samo kot predstavnika najnovejše generacije in razlagalca njenih travm, ampak ga postavi kot nadaljevalca filmskih postopkov, ki so se pojavili že daleč pred njim. Leta 1948 je francoski režiser Eric Rohmer pisal o odnosu med filmom in gledališčem in poudaril, da gledališče nikoli ne laže, ker beseda ni v nobenem trenutku navadno sredstvo delovanja na druge in vedno velja samo po sebi ali pa izven časa. Hkrati se je pritoževal, ker se v filmu premalo laže. V gledališču laž ni možna, ker imamo samo prostor za zaveso. Filmska zunanost polja in mehanično beleženje slike in tona predstavljajo resnično silo govora. Film odkriva laž z velikim planom in mikrogibi, ki izhajajo iz podobe in z besedo, dialogom, ki nevednemu junaku predstavlja nekaj, kar gledalec že ve, da ni res. Ker je laž v Soderberghovem filmu glavno gibalno, je podana tako z velikim planom kot z dialogom. Tak primer je prizor, kjer Ann zahteva od Johna resnico o tem, če jo vara. Veliki plan pokaže njegovo zadrego, laž na obrazu, potem pa tudi laž skozi njegove besede. Prejšnje dogajanje, zunanost polja, je omogočilo laž. Če bi John lagal brez vnaprejšnje vednosti o njegovi laži, bi njegov obraz in dialog izgubila privlačnost laži. Ravno razgibanost zunanosti polja vnaša v film moč, ki je statičnost dogajanja ne more

izničiti. Za Soderbergha je gibanje komunikacija, kajti besede potujejo hitreje od stvari. Začetek filma pomeni konec potovanja enega izmed glavnih junakov — Grahama. Potovanje ni več možno, kajti Graham se je vrnil nazaj. Podobno kot glavni junak iz Wendersovega filma **Paris Texas**, za katerega vrnitev pomeni tudi nezmožnost komunikacije. Soderbergh skuša dokazati ravno obratno: vrnitev ne pomeni konca gibanja, če omogoča komunikacijo. Dialog je tisto, kar vzpostavi komunikacijo in omogoča gibanje. Ker Graham potuje ter komunicira samo preko aparata — video recorderja, je njegovo potovanje le navidezno. Konec potovanja je začetek gibanja v trenutku, ko Graham uniči aparat. Kajti besede potujejo hitreje od stvari.

Dialog postane nosilec gibanja, toda režiser besede ne vključuje samo v notranost posnetega sveta, ampak v notranost filma. S tem izrablja svojo moč pripovedovalca, ki vlada med domnevno naravnostjo filma. Beseda, dialog postaneta zvok, glas, ki sta enakovredna podobi. Če dialog in podoba razkrivata laž, pa je glas tisti, ki od vsega začetka prinaša ravnotežje. Glas je element, ki ravno tako razgiba zunanost polja, toda ne s poudarjanjem napetosti, ampak s pomiritvijo. Glas stoji nasproti podobi, ki laže. Zato nam je vir glasu neznan samo v trenutku, ko podoba in dialog ne moreta več lagati, ko je laž razkrita. To je prizor, ko Ann spozna resnico in se usede v avto. Zdaj slišimo zvok, čigar vir nam ne bo razkrit. Pred tem je glas lahko prihajal iz zunanosti polja v kader in obratno, ter vedno razkril svoj vir. Glas se je nasproti laži podobe in dialoga postavljalo kot igra. V trenutku, ko sta podoba in dialog osvobodena laži, se tesnoba prvič prenese na glas, ki prihaja iz neznanega vira. Glas postane off-glas, ki ponavadi igra vlogo komentatorja, pripovedovalca. V tem primeru se skozi off-glas razkrije režiser, ki s tem dokaže svojo moč pripovedovalca. On je edini, ki si lahko privoščiti laž, ki ne bo razkrita.

Igrivo prehajanje iz kadra v kader pa ni vedno namenjeno samo glasu, včasih to vlogo prevzame tudi dialog. Najbolj je to opazno v dveh prizorih, ki potekata istočasno. Chinthia je privč v Johnovi hiši in prizor se konča z njenim vprašanjem: „**Can I tell You something personally?**“ Rez in naslednji prizor, kjer se Ann in Graham pogovarjata v baru. Ann reče Grahamu: „**Tell me something personally!**“ Ob koncu prizora Graham reče Ann, naj nikakor ne poslušaj njegovih nasvetov. Rez in prizor, ko Chinthia odhaja iz Johnove hiše. Ta ji svetuje, naj vozi previdno. Ponavljanje dialoga, njegovo prehajanje, doseže še večji učinek kot glas, saj prinaša humor. Tudi v tem primeru se razkrije režiserjeva vloga, ki uravnava navidezno normalni potek dogajanja. Prehajanje dialoga pa služi tudi prvemu elementu iz naslova: seksu. Čeprav se vsi junaki neprestano ukvarjajo z njim, humor preprečuje, da bi film postal zgolj analiza nekih travm in s tem prevzel funkcijo analitične seanse. Režiser ni psihoanalitik, ampak tisti, ki kons-

truira dogajanje. Način, kako je zgrajen njegov filmski prostor, ekonomičnost v uporabi sredstev, še enkrat spomni na Wima Wendersa, ki je nekoč izjavil: „**Vse naj bi izginilo. Če hočemo še kaj videti, moramo pohiteti!**“ Wenders je ob zginevanju možnih podob ugotovil, da je spraševanje o možnosti medija edini način, da stvari ne izginejo. Ekonomičnost forme mogoče preprečuje zginevanje. Še pred njim pa je Valery zapisal: „**Duhu najbližja umetnost je tista, ki z najmanj čutnimi sredstvi proizvede največ naših občutij.**“

Soderberghov film je zgrajen tako, kot da bi upošteval vsa ta navodila. Če je ekonomičnost forme rešitev pred zginevanjem podob, pa se postavi še eno vprašanje: kako graditi te podobe? Wenders si je v **Paris Texasu** izmislil peep show, da bi posnel klasično obliko kader — proti kader med moškimi in žensko. Soderbergh je za taisti postopek uporabil video kamero, hkrati pa je video uporabil tudi v funkciji flash backa. Čeprav naj bi načeloma flash-back veljal kot opredmetenje resničnega spomina, pa sta že Hitchcock in Kurosawa dokazala, da je možen tudi flash-back, ki laže. Ker v Soderberghovem filmu podoba laže, lahko laže tudi spomin. Zato mora režiser uporabiti aparat, ki za razliko od oseb, ne more lagati. Video recorder postane neispodbidna priča, dokaz, ki ga John kot advokat nujno potrebuje.

Če se v tem trenutku režiser mora spomniti novih sredstev, da bi ohranil podobe, mora za ohranitev enotnosti svoje pripovedi še vedno upoštevati določene zakonitosti. Soderbergh je upošteval zakonitosti ameriške melodrame, kjer se določena podoba nikoli ne pokaže, kajti s tem bi bilo ljubezenske zgodbe konec. To je seveda prizor spolnega odnosa, ki je možen šele po srečnem koncu. To zakonitost je prekršil Jean-Jaques Benex v filmu **Betty Blue**, ki je spolni akti pokazal že takoj na začetku. Ker je na začetku že vse pokazal, je zgodbo zgradil okoli problema, da to kljub vsemu ni vse. Benex je melodramo postavil na glavo, zato mu je zgodba uhajala med različnimi žanrskimi stereotipi. Soderbergh naredi večji preobrat ravno s tem, da upošteva prepovedano podobo. Podoba je prepovedana, toda hkrati vemo, da to ni vse. Prepovedana podoba lahko nastane šele tedaj, ko se resnični gibanje komunikacije. „Tisto, kar usi,“ je v filmu **Seks, laži in video trakovi** jasno že od vsega začetka. Ker je komunikacija gibanje, prepovedane točke nikoli dokončno ne postavi. Zato tudi konec, ki je navidezno tipični happy end, ne izveni kot klasični melodramatski konec. Najboljša označitev konca filma je eden izmed Wendersovih stavkov: „Življenje je iskanje trdne točke. Ko mislimo, da smo jo dosegli, smo še vedno nič in ne vemo nič. In spet se moramo premakniti.“

Soderbergh pravi, da gibanje ni potovanje, kajti besede so hitreje od stvari. To je nova podoba Soderberghovega filma.

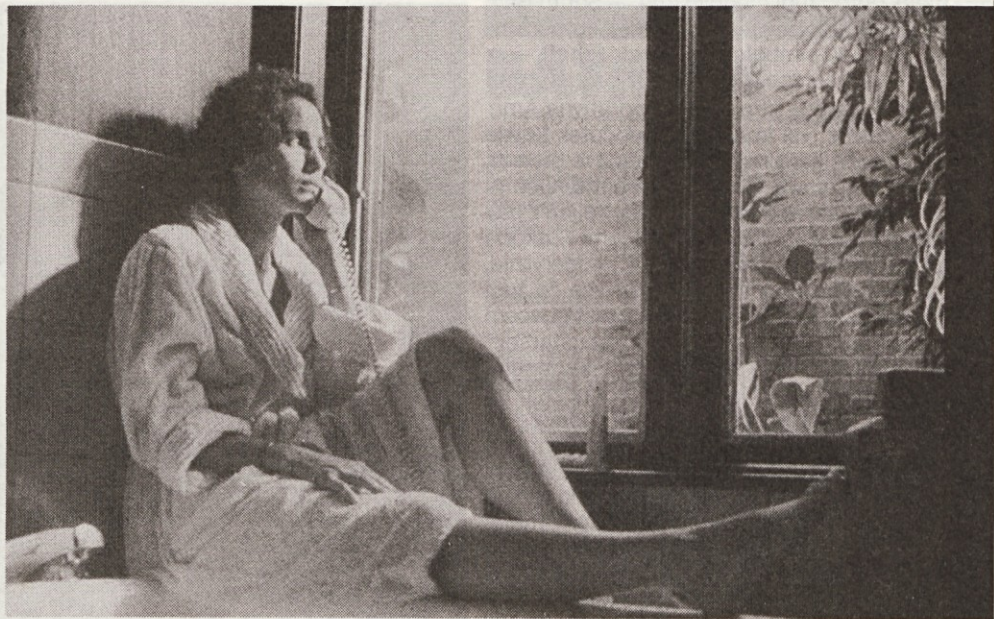
NERINA KOCJANČIČ

Prvo, ne najbolj zanemarljivo dejstvo o filmu je njegovo produkcijsko okolje in „inavguracijska“ determinacija: **Seks, laži in video** ni bil narejen niti v Hollywoodu niti v New Yorku, a vseeno v ZDA. Vstop v medijski prostor pa se je zgodil v Evropi, bolj natančno v Cannesu in šele canneska promocijska mašinerija (za zdaj še vedno daleč najmočnejša v Evropi — spomnimo se le na „artistično“ usmerjenost Benetk in na najnovejši polom feliksa v Parizu) je filmu nekako priborila tri do štiri zvezdice v recenzijskih kolumnih ameriških revij. Za sam film to najbrž niti ni tako pomembno, zato pa toliko bolj za njegove protagoniste, Stevena Soderbergha, James Spaderja, Andie MacDowell in Lauro San Giacomo. Simptomatičen je Spaderjev primer, ki je iz obrobne figure brat packa naenkrat zrasel v skoraj kultno figuro igralskega korpusa. Soderbergh pa si je z impaktom prvega filma zagotovil možnost nadaljevanja zunaj regulativnih struktur filmske produkcije.

Seks, laži in video bistvu govori o spolni nezmožnosti, resnici in filmu. Njegov konstitutivni element je nekakšna „ambivalenca komplemetarnosti“, zarisana že v osnovni konstelaciji likov (Spader — Gallagher in MacDowell — San Giacomo), seveda pa tudi v sami naravi „materialne produkcije“ filma (v opoziciji z magnetnim trakom). Tako kot sta Gallagher in San Giacomo junaka filma, zavezana delovanju in želji, sta Spader in MacDowell „junaka magnetnega traku“, obsojena na pasivnost, neskončno ponavljanje, izbrisovanje in „presnemavanje“, sta tipa brezplodne „samoreprodukcije“ (Spaderjeva obsesija je ponavljajoče se gledanje ženskih izpovedi, medtem ko se Andie umika svojim frustracijam v topos jutranjih in opoldanskih TV novic za gospodinje.) Stvar nas samih je, kako interpretiramo konec filma: je to „ozdravljenje“ obeh protagonistov, ki končno lahko zaživita polno in aktivno življenje, ali pa gre le za patološko zvezo frigidne ženske in voyeurja, ki nista zmožna normalnega odnosa. Seveda ne gre samo za melodramatično dilemo, ki naj bi dodala kanček „esprit“, temveč za preprost „dvom izrekanja“: Wittgensteinovska platforma v amalgamu s Sonyjevim high-techom. Video kasete so namreč potrošni material, tako kot toaletni papir in pasta za zobe, hkrati pa tudi stvar, ki ukrade mesto pogleda resničnosti. Naravi perverziji Jamesa Spaderja in Andie MacDowell sta očitno identični, povrh pa še — presenetljivo — predstavljata „produktiven projekt“, saj ju s takšnim nabojem ponuja Soderbergh. Užitek gledalca je pri vsem tem podoben užitku James Spaderja, ki gleda svoje trakove, najbolje pa ga ilustrira izjava Stevena Soderbergha: „Film je avtobiografski, seveda pa se nič od tega ni v resnici zgodilo.“

JANEZ RAKUŠČEK

Povsem preprosto ima film dva dela ali dve polovici — druga se pričinja, ko vzame čudovita deklica video-kamero v svoje roke, s tem pa v svoje roke vzame tudi organ čudovitega fanta, ki ga je dotlej varno držal v svojih rokah, hkrati pa čudovita deklica z dvigom video kamere spusti s svojega telesa tančico maske sanjskega karakterja in sama sebi vzame inocentnost; oba sta namreč drug drugemu enakopravna psihiatra in kjer sta kavča prislonjena tesno drug zraven drugega kaj hitro pade jerihonsko obzidje, posebej še, če iskrenost trobi drug drugemu na dušo — nihče ne zlorablja, oba pa



zelo rabita.

Predigra igre s steklom vmes, v katerega se z ene strani vidi, z druge pa ne in ki spominja na dražljivo mučne prizore filma **Paris Texas** se prične že ob prvem snidenju, ko On brez sramu odhiti kakat v stranišče in nadaljuje v pub-slaščičarni, kjer On in Ona kramljaje oživljate čudovite prve iskrene debate mladostnikov, po ostrini britve pa je prizor po moči enak soočenju Rutgarja Hauserja in njegove preganjane srne v sila sorodnem kadru **Hitcherja**.

Masturbacija v zgodbi monsturozno pridobi na moči — On masturbira v Ekran, Ona masturbira s svojo polzečo tančico maske, Njena sestra masturbira z Njenim možem — le slednji ne masturbira, ker je preneumen, ker je lažnivec in ima itak prekratke noge.

On se pripelje v legendo izredno tiho in navadno, tako da edino nedodana glasba opozarja, da najbrž le ni prišel maščevalec Charles Bronson, ki bo že v treh četrtinah filma spremenil mestece v pogorišče in mrtvašnico. Potem sledijo bogate in bohotne naveze dialogov, ki sproščujoče prepletajo celo dogajanje z novimi in novimi grozdi svežih sadežev in slednjič se izkaže, da je vendarle prišel maščevalec poravnat stare račune v kraljestvo Lažnivcev, iz katerega reši Trnuljčico, ki je pravzaprav igrala vlogo Pepelke v igri s svojo hudobno sestro. Igralec in režiserja je bilo moč zaslediti na fotografiji, obelodanjeni v večih časnikih ob izbruhu uspeha in če se zazreš v začudujoče Ordinary people, ki bi lahko mirno bili tudi eksperimentalna češka gledališka skupinica — te prešine spomin na igrancev, katere slog lahko živi zgolj v tem in nobenem drugem filmu, kar ji podeli neznansko moč. Govoriti ni moč o nobeni šoli, metodi ali tehniki, šmiri, civilnosti ali ilustrativnosti, zgodba živi s svojo štiriperesno deteljico in stebelcem, potujitvenim efektom — duhovitežem v gostilni, z uhanom, ki analogno prstanu kot simbolu poroke postane simbol za zakonsko prevaro in dokazom,

kako relativna je laž — kajti na video posnetkih je hudobna sestra mnogo očarljivejša od Pepelke, le-ta v filmu od svoje hudobne sestre, obe igralki na fotografiji sta enakopravno ordinary faces in ne preostane nam nič drugega, kot da poprosimo Tadeja Zupančiča, da pripelje igralki in Ljubljano, kjer bomo ugotovili resnico.

MAKAR ČUDRA

TEQUILA SUNRISE

režija: Robert Towne
 scenarij: Robert Towne
 fotografija: Conrad L. Hall
 glasba: Dave Grusin
 igrajo: Mel Gibson, Michelle Pfeiffer, Kurt Russell, Raul Julia
 proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1988

Svet filma **Tequila Sunrise** (1988, Robert Towne) je svet, v katerem je vse jasno. Do skrajnosti: vsi namreč vedo, da je glavni tihotapec in preprodajalec mamil Mel Gibson. To ve lokalna policija, to ve šef oddelka za boj proti mamilom (Kurt Russell), to ve FBI (J. T. Walsh), to ve Michelle Pfeiffer, to ve lokalni sodnik, to je splošno znano (Mel Gibson „je tu doli legenda“, pravi FBI-jevec Maguire/J. T. Walsh). Tega nihče ne prikriva, niti sam Mel Gibson ne. Vsi ga skušajo celo zaščititi: na naivni ravni se najprej zdi, kot da ga skušajo vsi skupaj, vključno z lokalno policijo in Kurtom Russellom, zaščititi pred etatiščno-korporativističnim FBI-jem, toda kmalu se izkaže, da ga hoče v resnici zaščititi tudi sam FBI, le da za svojo zaščito zahteva nekakšno povračilo — Mel Gibson jim naj bi razkril oz. ovadil „Carlota“, skrivnostno osebo, ki slovi kot največji mehiški prekupčevalec z mamil. V skrajni liniji se potemtakem zdi, kot

KRITIKA

da mu nihče nič noče, pa ga skušajo kljub temu vsi zaščiti. Lahko bi rekli, da ta dvoumnost izhaja iz same „družbenopolitične“ ureditve kraja, v katerem, se film dogaja. In „družbenopolitična“ ureditev tega kraja je melodramatični totalitarizem. V tem kraju imate vse, kar potrebujete za klasično melodramo: prvič, družbenost kraja naddoločajo ljubezenske vezi — Russell/Gibson, Russell/Pfeiffer, Gibson/Pfeiffer itd.; drugič, kraj stoji nekje na „jugu“, tik pred mehiško mejo, odtod tudi njegovo ime — South Bay; tretjič, South Bay je zaprta, pred-korporativna in „pred-simbolna“ (Gemeinschaft — z ene strani jo zapira Mehika, z druge strani Pacifik, s tretje strani pa korporativna Amerika; četrtič, vsi imajo rahel občutek krivde — Gibson zato, ker prekupčuje za mamili, ostali pa zaradi Gibsona; in petič, Oče ni potreben, saj je South Bay prestreljen z najrazličnejšimi pojavnimi oblikami Zakona (prisluskovanje, elektronska supervizija, talkie-walkie itd.). Tukaj pa se vse že tudi zaplete, saj se izkaže, da je ta svet povsem reduciran: to je namreč svet brez „staršev“ in „odraslih“, to je svet „strok“ iste generacije, generacije, ki je tam nekje v poznih tridesetih. V filmu dobesedno ni mogoče videti niti enega „odraslega“: edina odrasla oseba, hipna in cameo, je sodnik Nizetitch, ki pa ga itak igra slavni hollywoodski režiser Budd Boetticher, nekdanji poklicni mator. South Bay, to je svet iste generacije s skupno preteklostjo in s skupnimi junaki. S tem postane jasna tudi vloga Mela Gibsona v tem svetu: Mel Gibson je „legenda“ te generacije, njen „junak“, njen „Ich-ideal“, „Zakon“.



Gibson-Pfeifferjevi, Pfeifferjeva Gibsonu itd.) in v kateri postane edina prava politična izjava ljubezenski „Ljubim te!“.

Film **Tequila Sunrise** je dokaz, da so ameriški urbani konglomerati v osemdesetih letih izgubili politično moč, ki se je zdaj razpršila po prostranih, mistično-pionirskih in predvsem redkeje naseljenih teritorijih (npr. jug New Hampshirea, dolina Vermonta, hriboviti predeli Kentuckyja, jug Louisiane, sever in jug Kalifornije ipd.), potemtakem teritorijih, ki s svojo pred-politično in „primitivno-promiskuitetno“ naturo predstavljajo diskontinuiteto v federalni logiki korporativne Amerike. To nam najbolj nedvoumno ponazarja prav logika likvidacij, ki v tem filmu privzema strukturo simbolne fiksacije razpršene oz. „decentralizirane“ oblasti. V nekem smislu bi lahko rekli, da so likvidacije oz. „smrti“, s kakršnimi nas sooči sama končnica filma, hierarhizirane, vendar ne formalno-etično, temveč v pravem pomenu politično. „Federalni“ policaj (Maguire/J. T. Walsh) namreč v končnici ubije „tujega“ policaja (Escalante/Raul Julia), „federalnega“ policaja (samega Maguirea) pa takoj zatem ubije „lokalni“ policaj (Nick Fresci/a) Kurt Russell). V tem smemo vsekakor videti afirmacijo „decentralizirane“ oblasti, potemtakem afirmacijo političnega primata „lokalnega“ nad „federalnim“, ki ga v tem filmu uteleša pač FBI. Seveda pa ni **Tequila Sunrise** edini film, ki je v zadnjem času FBIjevsko mašino kot nosilca „federalne“ zavesti upodobil proti potemtakem kot kršitelja svoje lastne logike „decentralizirane“ oblasti: prej ali slej se namreč vedno izkaže, da je v sebi sprevrnjena in diskontinuirana prav sama logika „federalne“ zavesti, ne pa s korupcijo, političnim „primitivizmom“ in socialno „promiskuiteto“ prestreljeni pred-korporativni „Heartland“. Tak nedavni primer je, denimo, film **The Big Easy** (Jim McBride), film, v katerem se izkaže, da je

sprevrnjenost „federalne“ zavesti (pa čeprav gre zgolj za „naravno“ in „poklicno“ vmešavanje v logiko gibanja hierarhije od „lokalnega“ proti „federalnemu“ oz. zgolj za poskus fiksacije izgubljene kontinuitete med „lokalnim“ in „federalnim“) bolj nevarna kot sprevrnjenost same „lokalne“ zavesti (korupcija ipd.): FBI-jevska mašina je na koncu izigrana in ponižana, zmaga pa „lokalni“ policaj (Dennis Quaid), pa čeprav je povsem skorumpiran, pri čemer gre spet očitno za afirmacijo „decentralizirane“ oblasti (logiki „federalne“ politike je največja ovira prav sama „federalna“ zavest ipd.). Lahko bi celo rekli, da FBI propade prav zato, ker sami „federalni“ logiki sledi preveč zvesto (drugače rečeno, fiksirati in zakrpati skuša izgubljeni „stik“ med „lokalnim“ in „federalnim“), prav narobe pa velja kajpada za Ellen Barkin, ki je tudi nosilka „federalne“ zavesti oz. v službi „federalnih“ organov: Ellen Barkin kot nosilka „federalne“ zavesti namreč uspe vzpostaviti simobolopolitično koalicio z Dennisom Quaidom kot nosilcem „lokalne“, anti-federalne zavesti. To pa ji uspe le zato, ker gre v koalicio z „lokalnim“ in anti-federalnim socialnim jedrom lahko prav tisti del „federalne“ koalicije, ki politiki same „federalne“ koalicije že po definiciji ne more slediti preveč zvesto: Ellen Barkin je pač ženska in prav ženske večinoma zasedajo službe, ki so v domeni državno-„federalne“ administracije, ali natančneje, prav ženskam ni do zmanjševanja politične moči državno-„federalne“ administracije. Združitev Dennisa Quaida in Ellen Barkin je potemtakem politična, vendar nič manj politična ni združitev Mela Gibsona in Michelle Pfeiffer v filmu **Tequila Sunrise**: obe združitvi sta vzpostavljeni na izničitvi „federalnega“ tujka, to jima je skupno. Razlika med njima pa je bolj subtilna. Razlika med obema združitvama je razlika med kapitalizmom in komunizmom: v

filmu **The Big Easy** je Ellen Barkin za Denisa Quaida nekaj „novega“, objekt potrošnje, fetišizma ipd., v filmu **Tequila Sunrise** pa je Michelle Pfeiffer za Mela Gibsona zgolj objekt pred-genitalne fiksacije in komunistične investicije/potrošnje — v majhni komuni živita drug poleg drugega, a se ne poznata, tako da drug drugega izbereta „po potrebi“, kolikor pač od „zunanjega“ sveta ne moreta kaj dosti pričakovati. Film **Tequila Sunrise** so primerjali s **Casa blanco**, ne zaman. Humphrey Bogart in Claude Rains v Casablanci vzpostavita mir tako, da komunista in njegovo priležnico (I. Bergman) katapultirata v Ameriko. In zdi se, kot da sta do filma **Tequila Sunrise** ostala tam.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V obdobju splošnega nezanimanja za kino-projeckije pride prav, da si „kino“ kot je **Tequila Sunrise**, lahko ogledaš v napol prazni in zatemnjeni dvorani, saj se film na prvi pogled zdi zelo kičast. — Kakšen „impresarij“ svetlobe, nasičene in zatohle atmosfere! — Več ko se filma odvije, jasneje ti postaja, da ob njem ne more iti zgolj za lagoden užitek gledalca, temveč da se tudi avreolasta trojica filmskih junakov počuti vse prej kot „neprijetno“. Ne da le čakajo na ne vem kaj, zdi se, da jim je povsem vseeno, kaj se bo med njimi spletlo, se z njimi zgodilo. Tako se mimo psihološko neutemeljenih likov ležerno in spontano odvija film, ki morebiti postane — vsaj po svoji narativni dispoziciji — referenčno polje mnogim „stories“, v katerih se bo v bodoče pojavil kdo izmed filmske trojice. Tipično za ameriški film. Kakšne skrivalske torej igrajo trije junaki, kaj sploh v tem filmu počnejo? Nič kaj takega, kar so počeli v svojih dosedanjih in vse tisto, kar bodo počeli v svojih naslednjih filmih. Sicer pa je pusta kinodvorana naravnost prikladna „prazni“ formi filma, ki potrebuje (kakor se izkaže na koncu filma) samo tri v filmofilski „trač“ maniri sproducirane zvezdnike, da se bi zapolnila z že ti-sočkrat in več uporabljenimi in preiskušeni stereotipnimi situacijami, ki obvladujejo polje filmskih realnosti. Toda zgodovina Hollywooda dokazuje, da s tem ni nič narobe. Prav nasprotno: kajti, če sta za katerikoli filmski umor potrebna dva in je „sodobno“ zgodbo filma možno uspešno realizirati le skozi vrsto žanrskih perspektiv hkrati, potem je modro tudi izbrati si in uporabiti resnično klišejski motiv, tak motiv za zgodbo, da bo povsem skladna z mitologijo usod filmskih likov.

Tequila Sunrise sicer ne sproducira umora (to je prva odlika zgodbe, ki kar diši po truplih), vendar je med onima dvema nekaj/nekdo, ki sproži vsaj eno prepričljivo smrt, kar je druga odlika tega filma. Med moška junaka je vrinjena ženska. In čim manj se ve o njej, tem manj so definirana razmerja med njimi. Skratka, v **Tequili** imamo opravka s stereotipno situacijo, ki pa jo

je film v vsej svoji zgodovini upodabljal na nešteto načinov bodisi v tem ali onem žanru, bodisi v avtorskem (evropskem) filmu. **Tequila Sunrise** je, kakor bomo videli, za razliko od mnogih drugih na videz prav tako lahkotnih filmov, ki pa se preprosto rešuje skozi serijsko kompilirane žanrske opcije, vendarle opravi premik naprej: žanre (gangsterski film, policijski film, politični film, ljubezensko dramo in še kaj, je možno prebrati skozi ta melodramski thriller) je v svojo narativno strukturo vpeljal ne toliko retrospektivno, pač pa za vnaprej. V **Tequili** namreč edinole Gibson poseduje motiv, oziroma motiv poseduje njega in se zato obnaša na način na katerega se pač obnaša: že zdavnaj prej je preporočal in pred **Tequilo** opravil z drogo, da bi lahko večerjal v ekskluzivni restavraciji Michelle Pfeifferjeve in čakal na trenutek, ko se mu bo vrgla v objem. Naj se je še tako prepričljivo pretvarjala, da ji do ničesar ni, ker že vse ima in je njeno početje brez motiva (kar se iz filma lepo vidi), je Gibson dobro vedel (da o režiserju sploh ne govorimo), da ji kljub vsemu po **Brazgotincu** in **Čarovnicah iz Eastwicka** manjka dober seks, da bi vsaj navidezno učinkovala kot nedolžno zaljubljena ženska; za njuno erotično združitve lahko mirno rečemo, da je eden najsuptilnejše posnetih prizorov, ki so jih pri filmu zmogli po Kasdanovem **Body Heat**.

Vse kar pa se ima zgoditi med moškima, se prav tako zgodi zaradi nje. Spontani in ležerni potek dogodkov torej dobi odgovor v ženski, v posredniku med njima, le da za razliko od (v avstralsko-ameriških avanturah izurjenega) Gibsona, Russell ne ve, kaj bi z njo počel. Že mogoče, da je Russell, ki Gibsonu hkrati nastavlja policijsko past in ga nanjo opozarja, v **Tequili** končno, po Carpenterjevih „sciencefiction-horror-thriller“ variacijah, razčistil sam s sabo. Prav gotovo pa dolgo ne bo ostal policaj. Z likom, ki ga je upodobil, je na najboljši poti, da postane borec za „green land“ v kakšnem epiku, ki upodablja Ameriko s sredine prejšnjega stoletja, in nikakor mu ne sme manjkati Meryl Streep. Medtem pa bo Pfeifferjeva že v **The Fabulous Baker Boys** (Steve Kloves) ponovno preiskušala moškost, tokrat obeh bratov Bridges.

Trojica iz **Tequila Sunrise** na način, ko je ne le stvarnik pač pa tudi stvar fikcijskega stereotipa, že zaseda in prekriava mesto mitičnih usod iz filmskih realnosti, da se bi skozi prihodnje „stories“ realizirala kot sama sebe citat. **Tequila** je z njihove perspektive „kino“ in film kot nalašč za Raula Julio: brez droge, brez denarja, brez žensk in brez prijateljev a z „double identity“ je na koncu ubit; je mrtvec, ki fikcijskemu stereotipu podeli nekakšen pripovedni „touch“. Seveda, bil je edini optimist — tipično za žanrski film.

CVETKA FLAKUS

BATMAN

režija: Tim Burton
scenarij: Sam Hamm, Warren Skaaren
fotografija: Roger Pratt
glasba: Danny Elfman, (pesmi) Prince
igrajo: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger, Robert Wuhl
proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1989

Med tem, kako si Batmana predstavlja film **Batman**, in med tem, kako si Batmana predstavlja sam Batman, obstaja neka sublimirana podobnost: **Batman** je film o desublimiranih razlikah in ukradenih razmerjih.

1. Kako si Batmana predstavlja film **Batman**, je odvisno od tega, kako ga sploh vpelje v samo pripoved. In Batmana najprej ni nikjer, je pa neka družinica — oče, mati, sinček —, ki si skuša z zemljevidom v roki utreti pot skozi Gotham City (aka New York). S tem prizorom se film namreč odpre. Nenadoma pa se ta družinica znajde v težavah: oropata jo dve razcapani postavi. Oče obleži brez zavesti, mati vrešči, sin le nemo bolšči. Kmalu zatem se z neba vzame Batman in družinico maščuje: z roparjema vročekrvno obračuna. Ta prizor naj bi potemtakem zrcalil objektivno vrednost Batmanove subjektivne investicije. Toda proti koncu filma se izkaže, da je situacija, ki naj bi objektivirala izginjajočo, hipno in točkovo naturo njegove identitete, v resnici le paranoično-terapevtska fotokopija neke identične pra-situacije, ki je Batmana sploh porodila oz. ki je iz Brucea Waynea sploh naredila Batmana. Batman si skuša prikljucati v spomin travmatični dogodek iz svoje mladosti: skozi Gotham City si utira pot družinica Wayne — oče Wayne, mati Wayne, sinček Wayne — in nenadoma jo napade tolpa Jacka Napiera (kasnejšega Jokera). Oče in mati Wayne obležita brez zavesti in življenja, sinček Wayne pa le nemo bolšči. Batmana je potemtakem mogoče v film vpeljati le skozi njegovo identičnost samemu sebi, ali z drugimi besedami, v film ga ni mogoče vpeljati s pomočjo nevtralnega in zunanjega opisa/situacije, temveč prav s pomočjo opisa/situacije, ki s svojo posesivno identičnostjo in paranoično prilicljivostjo katerikoli Batmanovi partikularni pojavitvi izrisuje travmo njegovega „nastanka“, njegovega fizičnega „razpada“, njegove „razcepitve“ na dve ločeni identiteti, na Batmana in Brucea Waynea. Vendar težava ni v tem, da sama travma „razcepljenosti“ prizadeva Batmana, prav narobe, ta travma prizadeva prav Brucea Waynea, kolikor je bil oprav Bruce Wayne tisti, ki je v tej praksi situaciji razpadel nase in na Batmana. Ni Batman tisti, ki vsebuje samega sebe in B. Waynea, prav narobe, Bruce Wayne je tisti, ki vsebuje samega sebe in Batmana, kar seveda pomeni, da predstava, ki jo ima o Batmanu sam film, ni poistovetena s predstavo, ki jo ima o Batmanu sam Batman,

„underground“ je postal politični „living art-work“), Batman je proletarec, ki sveta ne sme spreminjati (da bi dokazal, da obstaja, mora svet pustiti tak, kot je). Bruce Wayne stoji na strani kapitala, Batman pa na strani proletariata. Toda ta logika kapitala in proletariata je povsem decentrirana: Bruce Wayne in Kim Basinger se na željo slednje iz orjaške in neobvladljive aristokratske jedilnice, ki je le malo manjša od Buckinghamске palače, preselita v utesnjeno kuhinjo, namenjeno proletariatu, v kateri pa zdaj ni več nikogar, razen Wayneovega butlerja, „postvarelega“ relikta „živga-mrtvega“ kapitala; Batman pa kmalu zatem naskoči prostrani industrijski obrat, v katerem je zgoščeno vse razen proletariata. Batman je varuh sveta, v katerem kapital ni več „izvir“ moči: Bruce Wayne prikriva, da živi v svetu, v katerem (njegov) kapital ni več „izvir“ moči oz. v katerem kapital ni več „živ“. Batman s tem, ko varuje svet, v katerem kapital ni več „izvir“ moči, v resnici prikriva, da Bruce Wayne ni več „živ“, ali z drugimi besedami, Batman je maskiran prav zato, da bi prikril, da je Bruce Wayne že „mrtev“.

Odtod tudi vsa Batmanova obscenost: po eni strani nastopa kot varuh sveta, v katerem kapital ni več „izvir“ moči, po drugi strani pa skuša to za vsako ceno prikriti. Batman je tipični nosilec levičarskega in celo komunističnega patosa: na živce mu ne gre krutost, nemoralnost in povampirjenost kapitala, ampak prav neskladnost med kapitalom in družbo, ki jo kapital „vodi“, kar pomeni, da mu gre na živce prav to, da kapital ni več „izvir“ moči, potemtakem natanko to, da kapitala in družbe ne veže neka pogodba, neki etični kodeks. V tem trenutku pa že tudi postane nosilec „desne“ logike kapitala: razlika je le v tem, da gre „levici“ na živce to, da kapital na družbo ni priklenjen z neko „izvirno“ pogodbo, medtem ko gre „desnici“ na živce prav to, da družba sama ni priklenjena na kapital z neko „izvirno“ pogodbo. Ni zato čudno, da se zdi Batmanu svet, v katerem živi, postholokavsten, diskontinuiran in decentriran, dosežen z nekim nejasnim preskokom in notranjim prelomom: kot da je premik in diskontinuiteto tega sveta povzročila neka globalna motnja, ki je zlomila red in etiko kapitala. In v tem je vsa finta filma: globalna motnja sveta je namreč prav v diskonti-

nuirani, izginjajoči in točkovni prisotnosti samega Batmana v tem svetu. Vendar ni problem v tem, da Batmana v tem svetu „ni“ takrat, ko „je“ Batman: prav takrat, ko „je“ Bruce Wayne, ga v tem svetu „ni“.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Zavoljo svoje krhkosti in sile spomina postane človek — stebelce (**bet**) človek — kladivo (**bat**) in prične kovati denarce. Gregor-samvsovska preobrazba skriva utemeljitev za svojo dogoditev, ni dobre vile, ki je podojila Petra Klepca, niti onkrajzemcev — čeprav je večina opreme za specializirano efektiranje pobrano ravno iz hangarjev in skladišč za onostranske svetove. Anatomija štorije je vnebovpjihoče dolgočasno-standardna, cocktail s sestavinami — nori razbojnik + dva kriminalna miličarja (oba timotitečerskejsko majhna in debela — morda zato ker prvi poči in izpihne že v uverturi) + novinar telean + novinarka lepotečka + njen človek + nadčlovek, ki je povsem navaden Robin Hood, Antisuperhik, Kvazisuperman, Leteči Robocoop, maščevalec iz zraka. Ampak zakaj ravno netopir, čeprav se ne boji svetlobe, ne pije krvi, njegov oče ni imel čudnih nagnenj, zakaj vitez juriša pod zastavo kričечеge stvora ne pa s krili plemenitejšega sokola, orla ali plahutajočega leva — kult vampirjanstva bo najbrž tisto, kar virusno kroži po moderni ameriški scenarijstiki. Za najetega šaljivca in (morebiti) pisca (nekaterih) dialogov najbrž ni bilo konec od užitka srkati scenarij v celoti — svoje delo je mož opravil imenitno, posebej še delitve štosov po basensko na začetno pripovedko, ki jo prekine z neko povsem drugo zgodnico nakar prileti kakor puščica nauk začetne pripovedke z ravno pravo dozo strupa, da povzroči neustavljiv smeh brez posledic.

Niti slučajno ni slučaj, da je mestni župan precej podoben Lionelu Richiju — prefinjena komercialna poteza. Vložki na glasbo po vsem svetu razglašenega Princa so zgolj solidni videospoti, v katerih je veselja vredno edinole gibko gibanje starega meha Nicholsona, so pa filmu vsiljivi ali bolje — film je vsiljiv njim — še v armadi je bilo človeku sitno na isti kruh namazat marmelado in topljeni sirček.

Filmska scenarija je to pot scenarija, chiroscuro zamenja temnopisano, kakor stolp lego kock kadrov zidano, tempo je

temveč s predstavo, ki jo ima o Batmanu prav Bruce Wayne.

2. Predstava, ki jo ima o Batmanu film (način, kako se ga v film vpelje), je predstava, ki jo ima o Batmanu Bruce Wayne. In Bruce Wayne lahko Batmana vpelje le skozi njegovo identičnost samemu sebi, ali drugače rečeno, Batman si je najbolj identičen takrat, ko je poistoveten z Bruceom Wayneom, in narobe, Batman si je najbolj odtujen prav takrat, ko je Batman, potemtakem takrat, ko je poistoveten s samim sabo, ko si je identičen: Batman si lahko samega sebe predstavlja le skozi ne-identičnost samemu sebi. V Gothamu namreč nihče ne verjame, da Batman zares obstaja. Tudi oba roparja, ki sta napadla družinico, dvomita v njegov obstoj: in ko ravno najbolj dvomita, se prikaže Batman. Enega roparja eliminira, drugega pa pusti pri življenju: preden odrči, mu še divje zabiča: „Jaz sem Batman.“ Da bi Batman dokazal, da obstaja, mora svojo žrtev pustiti pri življenju, drugače rečeno, da bi dokazal, da obstaja, ne sme v svetu pustiti nobene sledi: da bi potemtakem dokazal, da obstaja, mora svet pustiti tak, kot je.

V zvezi z **Batmanom** potemtakem najbolj zeva tole vprašanje: kako si Batman razlaga svet, v katerem živi? In kako si razlaga svet, v katerem živi, Bruce Wayne, demaskirani Batman? Njunjo razumevanje sveta, v katerem živita, je podvrženo neki falirani neiskrenosti. Oba se namreč pretvarjata, kot da drug z drugim nimata nobene posredne zveze: Batman je maskiran, Bruce Wayne nima maske, kar pa je glede na okoliščine itak njegova najboljša maska. Ko Kim Basinger (aka Vicki Vale) na razkošni zabavi, katere gostitelj je Bruce Wayne, samega Brucea Waynea vpraša, če ve, kje je Bruce Wayne, ji ta odgovori, da ne ve. Bruce Wayne mora očitno samo-razumevanje samega sebe vzpostaviti na ne-identičnosti s samim sabo, da bi tako lahko blokiral fetišistično objektivacijo ne-identičnosti med Batmanom in njim samim, Bruceom Wayneom. Zanj ni nevarna le kakršnakoli afirmaci-identičnosti med njim in Batmanom, temveč tudi vsaka afirmacija ne-identičnosti. Če hoče Bruce Wayne skriti, da je Batman (in to vseskozi počne), mora skriti tudi to, da je Bruce Wayne: če hoče odpraviti neznosno in travmatično ne-identičnost s samim sabo, potem mora potlačiti tudi katastrofalno identičnost s samim sabo. Zanj je vprašanje „Ste vi Bruce Wayne?“ katastrofalno: od tega vprašanja je namreč le še korak do vprašanja „Ste vi Batman?“ Kot da je Batman tisti, ki se maskira v Brucea Waynea, ne pa narobe: kot da je Batman tisti, ki je „na skrivaj“ Bruce Wayne, ne pa narobe.

Da Batman in Bruce Wayne nočeta imeti nobene neposredne zveze, je mogoče odčitati tudi na širši socialni ravni, predvsem v razliki med Wayneovo aristokratsko sofisticacijo in Batmanovim proletarskim resentimentom: Bruce Wayne je kapitalist, ki sveta ne more spreminjati (svet je vržen s tečajev, logika oblasti je decentrirana, finančni



eskterij, tempo modro nebo in za odtenek manj temno modra zemlja, strmi in bliskoviti vzponi kamere ob vele mestnih zgradbah, ki spominjajo na čarovniške stolpe v Disneyjevih coprnijah, luna in Batmanova letalka, prerisani iz stripov — pisano pa je interier, reklame za Schöne Wohnung fabrike, da človek skoraj protestno noče zapustiti kina in se vrniti v svoje podstrešne čumnote, pisani so videospoti iz prejšnjih vrstic, pa Smiley nalepka na obrazu Nicholsona, nadrealistično kičasto pisanost reprezentira zelene rdeč Walkie Talkie, kamor Nicholson prisloni klovnovske ustnice. Takisto Batmanov kostum ne more iztrgati svoje podobe stripu, z rumeno plastiko obdan in opasan, z badgom, ki so ga polni italijanski osnovnošolski zvezki in avtomobilom, povečanim dirkalcem — igračo, ki ga ženejo baterije ter letalko, kakršne smo pred leti s plastiko obkrožene streljali s pištolami na gumilastiko.

Dogajanje je sicer stalno odpirajoča se pasijansa in vsaka karta je nova domislica — od imenitno zgrmenega velikanskega kremenjanskega zvona v globino stolpa, preko razšminkanih televizijcev do literarnih asociacijskih dovtipov — zakaj se bojiš letenja — zagostoli Kim Basinger in se s tem kani spremeniti v pohotno Erico Yong, violine pridno grmijo in dirjajo ob veličastnejših prizorih — čeprav je komorna spremljava plesnemu paru na vrhu stolpa še vedno le bled posnetek kombinacije vseh časov v Kubrickovi Odiseji — vrteči se leteči krožniki in Straussova modra Donava.

Zavoljo kramarsko gostoslikanega dogajanja ni časa niti za prerez Kim Basinger, morebiti enkrat, zaradi slabe vesti kamermanove pred svojimi možatimi prijatelji in ker je bogati novovalovski stvor v liku Waynea le precej pogrešana varianta mladostnega Tonya Curtisa ostane seveda le še Dvoroki Big Jack, ki se je sprehodil skozi snemanje s kakršnokoli je hotel hojo in zategadelj precejkrat padel čez platno in udaril! skozi zvočnik pod njim in čeprav bi pri priči ustrelil italijanskega sinhronizatorja, ki bi si drznil skruniti minimalistične drhtajčke njegovega glasu — je vendar izgubil, vsaj tokrat, svoj popolni občutek za drobno gesto oziroma akcijo v detajlu in bi mu ni škodilo, da pred kadrčkom praženja in scvrnje nja soigralca pogleda sorodni kodrček, v katerem De Niro z bassebolsko palico razčesne butico nekemu elegantnemu gospodu in si tega nič k srcu ne zgane, Jack Nicholson bi se lahko nostalglično dosetil tudi prizorčka iz kukavic, ko skoči v zrak za košarkaško žogo in si strokovno, še preden prileti na tla odbriše smrkelj izpod nosa — če mu je to režiser naročil, naj mi prav vse leto iz nosa teče.

MAKAR ČUDRA

IGRA V PODZEMLJU

SLAM DANCE

režija: Wayne Wang
scenarij: Don Oppen
fotografija: Amir Mokri
glasba: Mitchell Froom, John Lurie
igrajo: Tom Hulce, Mary Elizabeth Mastrantonio, Adam Ant
proizvodnja: ZDA, 1987

Slam dance ob prvem gledanju izpade kot precej zapletena zadeva, čeprav je sicer do-



kaj tipičen primer svoje zvrsti. C. C. Drood je risar karikatur, ki se popolnoma naključno zaplete v nečedno zadevo s političnim ozadjem, ravno tako „po naključju“ pa se tudi izmota iz nje. Zaporedje dogodkov spominja na cel kup podobnih zgodb, v diapazonu od **Something Wild** in **After Hours** (od kvalitetnejših) do natezanj, kakršno je **Gotcha!** Kljub konvencionalnemu zapletu **Slam dance** eksponira element, ki se tudi sicer pojavlja v hollywoodskih filmih: namreč obsesijo Hollywooda s samim seboj. Ključ do rešitve „misterija“, dostop do razvozlavanja položaja, v katerem se je znašel C. C. Drood (hrati je to tudi ključ razumevanja, ki ga potrebuje gledalec), je seveda v fotografijah, ki jih je umorjena Yolanda Caldwell pustila Droodu v kuverti. C. C. Drood nato z antonionijevsko parafrazo raziskuje vsebino fotografij, dokler ga te ne pripeljejo do „realnosti“ — seveda ne antonioniovske resnice šestdesetih, temveč do resnice osemdesetih — množičnih medijev. Drood namreč v časopisnem arhivu odkrije ozadje svojega misterija, škandal v katerem sta bili vpleteni Yolanda in politikar-ka mestnega ranga Bobby Nye. Odkrita fo-

tografija se nato izkaže kot ključ do mesta „končnega obračuna“, saj je na njej v ozadju velikanski napis „HOLLYWOOD“ (najbrž filmsko najbolj eksploatiran kos realne scenografije), preko katerega Drood odkrije famozni vodnjak, kjer je bila fotografija posneta. (Ob tem vodnjaku je vrtna zabava, na kateri se kasneje odigra razplet) „Hollywoodska prezenca“ se vzpostavi še enkrat, pri Droodovem končnem dejanju, pri zamenjavi identitete in uničevanju trupla: ko Drood zažge avtomobil s truplom, to stori na tistem griču z napisom „HOLLYWOOD“, kjer napis služi za ozadje eksploziji avtomobila. Hollywoodska topografija ni samo okrasek ali kuriozum production designa, temveč prej pravilo: Hollywood za svoj obstoj potrebuje le še samega sebe.

JANEZ RAKUŠČEK

MAŠKARADA MASQUERADE

režija: Bob Swaim
scenarij: Dick Wolf
fotografija: David Watkin
glasba: John Barry
igrajo: Rob Lowe, Meg Tilly, Kim Cattrall, Doug Savant
proizvodnja: ZDA, 1988

Ime „Masquerade“ ima v kontekstu filma dvojen pomen: najprej je to njegov naslov, torej beseda, ki fokusira njegov smisel, njegovo „sporočilo“, potem pa je to tudi ime jadrnice, ki odigra usodno vlogo v zapletu in razpletu pripovedi. V obeh pomenih beseda implicira dvojnost, prekrivanje in napačno identiteto: tako kot je jadrnica stara in so na njej podgane, njeni bistveni deli ne delujejo več, da v bistvu ni več „prava jadrnica“, imajo tudi akterji pripovedi težave s svojimi identitetami. Diegetski tok namreč teče kot neprestano odkrivanje plasti, od katerih vsaka prepušča svojo podobo resnice o glavnem junaku Timu (seveda imamo v mislih „gledalčevo resnico“). Timov glavni problem je namreč napačno spoznanje o lastni identiteti, ki skupaj z zmotami ostalih tvori temelj narativne strukture. Tim vidi samega sebe kot prevaranta in tej podobi verjame. Enako ga vidi Brooke, le Olivia, udarjena s „slepoto ljubezni“, ne verjame tistemu, kar je popolnoma prezentno — in vidi resnico. Zlom Timove podobe o samem sebi se zgodi s spoznanjem o Olivijini nosečnosti, v trenutku, ko njuno razmerje začne konstituirati družino. Dokler gre le za moško-žensko razmerje, v katerem spletko lahko rani le njo, je Timovo ravnanje „nemoralno“. Nenaden vdor moralnosti povzroči prav njeno pričakovanje otroka, kar ga na koncu stane (čeprav nehote) tudi življe-

nja. V trenutku njegove smrti se Olivijina rešnica izkaže kot „objektivna“. In zdaj preskočimo k tistemu, čemur je bil pravzaprav namenjen uvod: Olivijino razmerje do Tima je analogno razmerju filmskih množic do zvezde Roba Lowa. Udarjeno s slepoto oboževanja, se filmsko občinstvo ne zmenja za nedvomne dokaze (na VHS traku) „nemoralnosti“ Roba Lowa (kot pričajo rezultati neke mnenjske raziskave). Dokler bo filmsko ljudstvo hlepelo po maskaradah, zvezde ne bodo umrle.

JANEZ RAKUŠČEK

COCKTAIL

režija: Roger Donaldson
scenarij: Heywood Gould
fotografija: Dean Semler
glasba: Don't Worry, Be Happy (Robby McFerrin), Kokomo (The Beach Boys), When Will I Be Loved (The Everly Brothers) ...
igrajo: Tom Cruise, Bryan Brown, Elizabeth Shue, Lisa Banes
proizvodnja: Touchstone Pictures/Silver Screen Partners, ZDA, 1988

Najzvestejša oboževalka bleščezobega mačka Toma je kamera, sledeč mu s pasjo zvestobo in zasledujočim pogledom zaljubljene ženske in ki skupaj z reklamno ma-

šinerijo nasilno ustvari velikega junaka, čeprav le-ta po nobenem Aristotelovem stavku nima za tak naziv nobene možnosti. Mulec, ki skače in tuli — Let's do it s svojo zgodbo korači v nasprotni smeri ameriško-otročje kapitalistične ideologije garati — trpeti — znajti se — in splavati na zeleno vejo polno češenj. Samo v prvih prizorih fanta preganja besno zmontirana množica najrazličnejših obrazov kadrovskih mogotcev na znamenitem Wall Streetu, katerim sledijo pobesneli gostje v nabito polnem lokalu in nestrpna kamera oboževalka že boža plesočo šank-rock zvezdo in največjo množico vzhienenih obrazov, ki si želijo vzklikati, poljubljati noge, premrle od ledenih Whiskey kock in lizati roke, preplavljene s curki koktajlov. Čustveni preobrat se zgodi potemtakem v drobcu sekunde, boss vzljubi fanta kakor izgubljenega in spet vrnjenega sina in zajtrkuje z njim v naslednjem kadru, kjer zopet nazdravljata. Lastnik ganjeno trga svoje premoženje na dvoje ter nesebično novemu partnerju ponuja polovico, kakor bi se bogvedikaj zgodilo v prespanem nočnem kadru — se pravi nekaj povsem kontrakomercialnega za status Toma Cruisa, kar bi betmenovskonikolsonski nasmešek slednjega postavilo v kaj mračno luč — drastično umetno zastavljeni nasmešek, da je že kar razglednica — uspešnica, s svojimi bleščeče porcelanastimi zobmi, centrom sveta, na katere ob dnevih in nočnih srečanjih filmske ekipe sveti poseben reflektor, nasmešek, ki je tako prekleto zdrav, da je že kar bolan in se kot zaščitni znak po svoji čeljustasti moči ne more primerjati niti z oprji najbolj upravičenih strank zavarovalnic.

Sam film natrosi človeku, ki bo zaslužil milijon dolarjev, ob bok še cel kup zlajnanih ameriških simbolov — od avtobusa, ki v komedijah na začetku vozi vedno v mesto in v dramah na koncu iz mesta, pa do košarkarskega inserta, kjer glavni junak ne more

zgrešiti koša, televizije, razstav retroopartne umetnosti, pa do žepne knjige in seveda kopice srednjetroerotičnih sekvenc, napravljenih po katalogu od ena do tisoč z različicami dnevna (jutranja) — nočna, interierna — eksterierna, glasbeno opremljena — glasbeno neopremljena, smešna — življenjsko usodna in resna in v to dalje. Film ob polovici odpotuje v južnomorska področja, kjer igralci kompletno zamenjajo kostume, junak pokaže srčno kulturo, ker nesebično pomaga povsem neznanemu dekletu ob njeni slabosti, vrhunec eksotičnosti na otokih Taka-Tuka pa predstavlja eksterierno — dnevno — vodna erotična scena, ob kateri se izkaže, da je imel gospod John Derek, v svojem razpitem Tarzanu, še kar precej domišljije in okusa. Film se nato vrne na izhodiščne scenarije, kjer pričinja junak trpeti zaradi neuslišane ljubezni, s čimer končno popolnoma upraviči žanrski naziv filma — drama. Glasbeni delež in prispevek je poln znanih glasb, pop poduspešnic, ki rvajo živce, skladba Don't Worry Be Happy pa izzveni kakor popolna provokacija. Ob bloody hepiendu, ko cvilimožek konča svoje popotovanje in zapre usta pa sveta pravičnost zaukazuje omeniti sekvenco popolnoma uničenega Toma Cruisa v imenitnem dialogu s svojo bogato seksualno delodajalko pred vrati galerije, kjer iz neznanih virov plane silno močna igralska energija — sicer pa je film konec koncev le film s Tomom Cruisom in o njem.

MAKAR ČUDRA



GOLA PISTOLA THE NAKED GUN

režija: David Zucker
scenarij: Jerry Zucker, Jim Abrahams
fotografija: Robert Stevens
glasba: Ira Newborn
igrajo: Leslie Nielson, Priscilla Presley, Ricardo Montalao
proizvodnja: Paramount, ZDA, 1988

Anekdotična o našem maršalu Titu, ki jo rad pripoveduje predsednikov osebni kinooperater, pravi: „Tovariš Tito je nadvse ljubil film. Vsak dan, kadar pač ni bil na važnih potovanjih, se je vsedel na sedež v svoji lastni kinodvorani in si ogledal kako hollywoodsko uspešnico. Njegova slaba točka pa so bili filmi o Billy the Kidu, pri katerih se je maršal razvnel do te mere, da je Billyja vzpodbujal v boju. Nekoč je ob filmu, ki ga je že nešteto krat videl, paranoično zaklical: 'Pazi Billy ide ti sa leda.'“

V začetku filma **Naked Gun** Leslie Nielson vdre na sestanek arabskih in vzhodnoevropskih sovražnikov Amerike. Potem ko jih temeljito premlati, se ustavi pri Gorbačovu, ga zmelje, nato pa mu z robcem zbršše s pleše znamenito znamenje, rekoč: „No, saj se mi je zdelo, da ni pravo.“ Situacija v filmu se torej izenači z Brozovo. Billy the Kid se pojavlja v filmu in glede na to se lahko reši z določene konfliktne situacije, če mu svetujemo, sugeriramo, tako ali drugače pomagamo, kolikor je pač v naših močeh, lahko pa se tudi umakne iz filma, če se mu zahoče.

In kaj je po tem takem treba storiti pravemu Gorbačovu, da se znebi tistega zoprnega vijoličnega znamenja? Pojavi naj se v holly-

woodskem filmu, dovoli, da ga Leslie Nielson nabunka in mu z glave zbršše znamenje. Realno in nerealno si lahko podajamo do te mere, da na koncu rešimo vse filmske in nefilmske konflikte. Film **Nakeg Gun** je kot parodija hollywoodski film še bolj poenostavil kot njegovi predhodniki, oziroma poenostavil tako kot tovariš Tito v na začetku opisani anekdoti.

Naked Gun je filmska parodija, nastala iz TV nanizanke, ki se norčuje vsaj iz petstotih TV nadaljevanj in le hvaležni smo lahko sarajevski televiziji, ki nam je **Police Squad** predstavila v svojem nočnem programu. Film pa se pač po zgledu nanizanke, iz katere je nastal, veže na parodiranje hollywoodskih filmov, predvsem akcijskih, pustolovskih in kriminalnih.

Film bi žanrsko lahko primerjali z Mel Brooksovimi filmi, kot so **Vroča sedla**, **Tišina**, **smejemo se in Mladi Frankenstein**. Norčevanje iz filmskih standardov in klasik doseže vrh v samoparodiranju; tako v **Vročih sedlih** kavboja odjahata svojim limuzinam naproti, potem ko nam Brooks pojasni, da je film velika kulisa v studiu, kjer snemajo celo homoseksualci. Kasneje v filmu **Tišina**, **smejemo se** dokaže, da se lahko znajdete pod prho celo z Burtom Reynoldsom, ne da bi vam rekel eno samo besedo. Med podobne podvige seveda lahko štejemo tudi kopico gegov iz **Slečene pištole**: Leslie tako sodi na baseballskem derbiju, čeprav o sami igri nima pojma.

Vendar je za razliko od Brooksovih parodij **Naked Gun** sestavljen iz gegov, ki skozi ves film razkazujejo Hollywood na relaciji realnega in nerealnega. Še tako mile kalifornijske trike Leslie Nielson sleče in jih posili, s tem pa doseže svojo zmago nad nerealnim, tako da mu na koncu ne preostane drugega, kot da tudi on postane junak, ob vseh celo ob akterjih, ki ga obkrožajo: Gorbačov, Homeini, Arafat, Gadafi, angleška kraljica, Luciano Pavarotti, najboljši ameriški base-



ballski ekipi, Don Siegel, Al Jakovich... Izkaže se, da se je **Naked Gun** res zgodil. Leslie Nielson pri tem ohrani mirno kri, medtem ko so se junaki v drugih filmih malce utrudili. Billy the Kid, James Bond, Indiana Jones, E.T. in celo Alien potrebujejo v svojih filmih navijače, moralno pomoč s tribun, podobno kot v maršalovi anekdoti, medtem ko se Leslie Nielson uči na njih napakah in ponavlja le, kadar hoče zмести nasprotnika.

Leslie Nielson ne potrebuje maršalove pomoči.

MIHA ŠTAMCAR

MOJA MAČEHA JE Z DRUGEGA PLANETA

MY STEPMOTHER
IS AN ALIEN

režija: Richard Benjamin
scenarij: Herschel Weingord, Timothy Harris
fotografija: Richard H. Kline
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Dan Aykroyd, Kim Basinger, Jon Jovitz, Allyson Hannigan
proizvodnja: ZDA, 1988

Petdeseta leta so bila zlata doba znanstveno-fantastičnega filma. Leta 1958 je Gene Fowler JR posnel film **I married a**

Monster from Outer Space. Osemdeseta leta spet doživljajo invazijo izven zemeljskih bitij. Leta 1988 je Richard Benjamin posnel film **My Stepmother is an Alien** (Moja mačeha je z drugega planeta). Invazijo pa sestavljajo še naslednji filmi: **Cocoon: The Return**, **Martians go home**, **Alien Nation**, **Earth Girls are Easy**.

Toda, če je v petdesetih letih „mešan“ zakon pomenil, da je partner iz vesolja lahko samo pošast, je v osemdesetih letih pošast pridobila obraz in postavo Kim Basinger. Na to so vplivali trije razlogi:

1. obiskovalci iz vesolja so v petdesetih letih bili metafora za hladno vojno. Splošno paranojo je najbolj jasno izrazil film „The Flying Saucer“, iz leta 1950, kjer so neznani leteči predmeti ruski izum, ki naj bi pokončal Američane.

2. Steven Spielberg si je izmislil E.T.-ja in simpatične osebkje iz filma **Bližnja srečanja tretje vrste**.

3. Jeff Bridges je za vlogo v Carpenterjevem filmu **Starman** kandidiral za Oskarja. Zato je Kim Basinger, mačeha iz vesolja, na vprašanje nekega novinarja, ki je hotel zvedeti, zakaj je sprejela vlogo v Benjaminovem filmu, odgovorila: „Ali bi vi zavrnilo vlogo E.T.-ja?“

Obiskovalci iz vesolja ne morejo več biti pošasti, njihove igralske upodobitve pa so postale prestižna točka. Kaj pa je nadomestilo metaforo za hladno vojno? Splošno razširjena poanta o Ameriki, najboljši izmed vseh dežel, ki premaga tudi druge galaksije. Richard Benjamin je taisto poanto uporabil tudi v filmu **Little Nikita** (Mali Nikita), kjer je vohunska zgodba samo pretveza za srečno združitev ameriške družine. Rusi in obiskovalci iz vesolja se morajo prilagoditi

najboljši izmed vseh dežel in sreča jim je zagotovljena. Glavni poanti se morajo podrediti glavne žanrske značilnosti, zaradi tega pa Benjamin ne razmišlja o določnem žanru, ampak žanrske značilnosti izbira po načelu samopostrežbe. V vohunsko zgodbo vključuje lik zlobnega Rusa iz petdesetih let, ki ponazarja obdobje hladne vojne, ki je že zdavnaj minila, v znanstveno-fantastični film pa istočasno tlači elemente ljubezenske zgodbe in poskuša izpeljati tudi parodijo obeh. Za Benjaminu je mešanica žanrov samo cocktail, ki služi višjemu namenu — poanti.

Glavni vir komičnih zapletov je mačehino prilagajanje zemeljskim navadam. Celeste (Kim Basinger) se uči poljubljati, kuhati, predvsem pa uživa v spoznavanju ljubezenskih veččin. V odkrivanju zemeljskih tajn ji pomaga njena spremljevalka Torbica (Bag), ki ji nove pojme odkriva preko posnetkov starih filmov, pa tudi porničev. Ravno v odkrivanju skrivnostne besede „Seks“, se zgodi zanimiva napaka. Takoj zatem, ko Celeste spozna besedo seks, jo nadomesti s frazo „to make love“. To je edina beseda, za katero Celeste ne potrebuje razlage. Seveda je to napaka v psihologiji bitja iz vesolja in filmskega žanra, ni pa napaka drugega filmskega žanra: melodrame. Seks se lahko pokaže do prepovedane točke spolnega akta, toda kako naj se pokaže ljubezen? To je tisto, kar mora film izpeljati, ne glede na elemente znanstvene fantastike. Prehod iz seksa do ljubezni razloži končni happy end, ki Celeste za vedno pritrdi na Zemljo. Za razlago „napake“ režiser žrtvuje enega najboljših komičnih igralcev zadnjih let, Dana Aykroyda, ki se je v vlogi okornega ljubimca veliko slabše izkazal, kot npr. v komedijah **Ghostbusters** ali v **Trading Places** (Kolo sreče). Njegova vloga je samo točka, preko katere se „napaka“ lahko izpelje. Srečo ima samo Kim Basinger, ki tudi tokrat lahko pokaže svoj erotični naboj. Podobno kot v vlogi „navadne zemljanke“ iz filma **Devet tednov in pol**, tudi v vlogi mačeha iz vesolja izpelje svoj strip-tease.

NERINA KOCJANČIČ

PETEK 13. VII. DEL

FRIDAY THE 13th PART VII

režija: John Carl Buechler
scenarij: Daryl Haney, Manuel Fidello
fotografija: Paul Elliott
glasba: Harry Manfredini, Fred Mollin
igrajo: Jennifer Banko, John Otrin
proizvodnja: ZDA, 1988

Zdi se razumljivo, da bi ustvarjalci vseh dosedanjih petkov ob polni luni, ako bi po kakem naključju producirali evropske filme, posneli kratki film o ubijanju. Velja pa tudi nasprotno, če bi Kieslowski ali njegov mo-



rilski junak predstavljala hollywoodske ubijalske barve, bi bila bolj ali manj prisiljena poseči po tipu filma **Petek trinajstega**, v kateremu koli od nadaljevanj. Zgodil bi se jima hokejski vratar Jason. Zaenkrat nam pred prestopi torej ostanejo razlike med hollywoodskim in poljskim ubijanjem, med obema morilcema v različnih nacionalnih kinematografijah.

1. V **Trinajstem petku v sedmem poglavju** nam morilec ponudi rezultat svojega dela vsakih šest minut. Poljski režiser pa nam namenim smrti primer vsakih štirinajst minut.

2. V **Petku trinajstega, sedmi del**, se žrtve borijo za svoje življenje v glavnem neuspešno, brez pomoči legalnih policijskih organov, sodstva itd. Pri Poljakih morilca izsledi policija in njegovo smrt določi sodišče.

3. Hokejskega golmana Jasona nihče ne brani za razliko od poljskega morilca, ki ima na voljo advokata.

4. Morilec v **Trinajstem petku** si ne zasluži našega usmiljenja, Poljak pa nas skupaj s svojim skrušenim branilcem skoraj prepriča, da si po storjenem zločinu zaslužil milost.

ad. 1. Gledalec, ki se odloči za ogled **Trinajstega petka**, pričakuje veliko trupel in njegovi zahtevi je prilagojeno število posameznih umorov. Jason pa stvari seveda ne sme poenostaviti in, recimo, ubiti na en mah vseh petnajstih žrtev s tempirano bombo. Kieslowski po evropsko obema smrtima nameni veliko časa in s tem tudi mučno agonijo, toda rezultat 1:1 je za hollywoodsko razvajenega gledalca kljub vsemu preskromen.

ad. 2. Nujno je, da se ob Jasonovem jezeru nikoli ne pojavi nihče, ki tja ne sodi. To pomeni, da je v naprej določeno, da se bodo žrtve branile pred hokejskim vratarjem same, uspešnost obrambe pa bo določila poleg njihove spretnosti tudi njihova dobrot, pri Jasonu pa je seveda jasno, da ga policija tudi po njegovih smrti ne bo mogla kontrolirati in da ga sodišča ne bodo mogla obsoditi. Zločin v ameriškem filmu se torej izplača, v kratkem filmu o ubijanju pa ne, saj bi to pomenilo razpad sicer sijajnega sistema kaznovanja, ki je značilen za vzhodne države.

ad. 3. Jason je od začetka do konca filma sam proti vsem. Njegova nadnaravna moč in občutek za ubijanje v pravem trenutku mu nadomeščata sodelavce in prijatelje. Tako mu junak v kratkem filmu, ki že po nekaj minutah potrebuje advokata, ne more biti enak. Jason ne potrebuje opravičila za svoja dejanja. Jason ne potrebuje pretiranih motivov za svoja dejanja.

ad. 4. Tako bi lahko ugotovili, da je nujno brez usmiljenja obsoditi Jasona na smrt prav zaradi tega, ker ga praktično ne moremo obsoditi niti na prisilno delo, in nasprotno Poljaka bi gledalec pomilostil prav zaradi tega, ker ga lahko obsodijo na smrt. Zgodilo se bo, da bo moral, oziroma je že moral, Kieslowski poiskati tematiko za nov film v drugih žanrih, in tako bo za vedno umrl njegov kratki junak, ki je vsega skupaj

ubil le enega človeka. Jasonovi stvaritelji pa bodo v tem času brez pretiranih (novih) idej služili kruh z novimi nadaljevanji „petka trinajstega“, v katerih hokejski junak pobije tudi po petnajst žrtev na nadaljevanje, kaznovan pa je le s tem, da mora nositi masko na svojem grdem obrazu.

MIHA ŠTAMCAR

DRUŽINSKA GLEDANJA FAMILY VIEWING

režija:	Atom Egoyan
scenarij:	Atom Egoyan
fotografija:	Robert MacDonald
glasba:	Michael Danna
igrajo:	David Hemblen, Gabriele Rose
proizvodnja:	Canada, 1987

O nekaterih filmih lahko povemo več kot o drugih, kolikor neposredno evocirajo potrebo po teoretski refleksiji ali pa se dotikajo-rezonirajo z osebno zgodovino avtorja zapisa, pri čemer je ta omejen na interferenco obeh valovanj, filma in „osebne zgodovine“ avtorja.

Family Viewing Atoma Egoyana (1981) je bil prikazan v okviru cikla kanadskih filmov na ljubljanski televiziji in je kljub časovni oddaljenosti dovolj zanimiv, da govorimo o njem. Točka gledanja je postavljena kot poskus pripovedovanja (filma) o drugih medijih, v našem primeru o videu in televiziji, in o zanimivih trčenjih-srečanjih, ki se ob tem zgodijo.

Najprej gre seveda za „pasti pogleda“, za sprevačanja identifikacijskih mehanizmov, za odprtja prostora z orodji psihoanalitične teorije slike (in tudi za zlorabljanje, normiranje njenih konceptov); v nekem trenutku, ko Van z babico v domu za ostarele gleda posnetke na ekranu in vstane, da bi ugasnil televizijo, ga kamera pokaže skozi pogled TV ekrana, pogled kamere se poistoveti s pogledom druge aparature. Takšna „odprtja“ filmskega prostora so pogosta tudi v drugih kanadskih filmih, recimo pogled skozi fotoaparati ali video kamero in prehanjanja, pretopitve med modusi gledanja. V prostoru-sečišču različnih „vplivnih mrež“ aparaturo, gledani od video kamer in TV ekranov, Egoyanovi junaki niso sposobni komunicirati na „normalen“ način; lahko le izstreljujejo kratke stavke drug v drugega, kot v televizijskih soap-operah. Dialogi so posneti s skoraj minimalistično, hipnotično uporabo figure „kader-protikader“, ki ne predstavlja cenene, ekonomične uporabe filmskega traku, ampak s svojo pretirano izpostavljenostjo prej stanje ozaveščenosti (z rahlo ironizacijo) v odnosu do medija.

Preteklost akterjev filma je ves čas navzoča, travme so vedno znova privlečene na dan ob „družinskih gledanjih“ video-posnetkov, njihov spomin, stalno soočan s

posnetki dvojnikov na zaslonu, pa montaža teh elektronskih podob: „Prisegam, da sem jaz, ki sem iz tabora šel enkrat, v Tebe prispel dvojen; da sem tu strme srečal samega sebe; v norišnico bi poslal vsakega, ki lahko reče, da tu kaj razume. Ni izklesano in ni izjedkano, dogodek, kot v pravljici, in vendar je kot sončna luč.“

Sončna luč so tudi oddaje o življenju živali na televiziji, ki jih Vanov oče tako navdušeno gleda, pri čemer pa te ne predstavljajo vdor „realnosti“ v njegov svet, vdor „organškega“ nasproti televizijski „anorganski“, kristaliničnosti podob, ampak le asimilacijo v hladni, „ekstatični“ svet vsesmerne vplivnosti mrež komunikacije, ki poskrkajo gledalčevo nostalgijo po izgubljenih svetovih „flore in favne“, in ga tolažijo, kako da je ta svet še vedno prisoten. Prikazujejo idilične slike življenja v naravi, misleč, da s tem lahko skrijejo odsotnost „prizorišča“ in zniževiranost, normiranost podob, namesto katerih bi lahko prikazovali karkoli drugega. Van se odreši, ko stopi v akcijo, ko skuša rešiti babico izpod krempljev institucij — tudi institucije videa, televizije, jo izseliti iz doma za ostarele, kamor jo je vtaknil njegov oče in kjer ves čas preživi z gledanjem družinskih posnetkov na videu, izpostavljen na draženju fantomov, ki jih ne moreš zakriti, „potlačiti“, ker so ves čas tu, na „tem“ ekranu, izgubljene hčere in izgubljeni sinovi.

Van odtegne babico svetu fantomov z uspelo zamenjavo trupel (babica ves čas molči, ne daje od sebe nikakršnih znakov življenja); truplo neke umrle bolnice posadi na babičino posteljo, prevara bolniško osebje in očeta, ki nasede tej menjavi. Oče ob obisku na domnevem babičinem grobu zagleda neznano obiskovalko, Vanovo prijateljico in hčer umrle ženske, spregleda, prepozna prevaro in najame privatnega detektiva. Van, ki se je z menjavo „trupel“ in vstopom v akcijo, vstopom v „realna“ prizorišča dokončno odtegnil nekim drugim „menjavam“, se mu uspešno izmika in končno najde tudi svojo mamo, babičino „izgubljeno hčer“, kar pomeni tudi izbris fantoma, iztahnjenje svetu črne televizijske (TV kot aparaturo) luknje, svetu „družinskih gledanj“.

In kaj se zgodi z Vanovim očetom? Ko tudi sam poskuša igrati privatnega detektiva v filmu o „vplivu videa in televizije na družinsko življenje“, se sesuje, dokončno.

FRANCI NOVAK

TELEVIZIJA

TEORIJA TELEVIZIJE V EKRANU

Ker je samoumevno, da revija o — med drugim — televiziji objavlja teorijo o televiziji, bi se zdelo bolj smiselno iskati razloge, zakaj te teorije pri nas doslej ni bilo. Taka raziskava pa bi že potrebovala institucionalno oporo, kakršne pri nas ni. In ker je ni, bi od tod nemara speljevali nemožnost teorije o televiziji, če nas ne bi postavljalo na laž, da filmska teorija nima v tem podnebu nič bolj veličastne institucionalne podpore, pa vendar cvete. Poskusimo se izmotati in denimo, da so kinodvorane vendarle že dolgo ponujale gledalcu različne filme, ko je bila televizija za premnogo žrtev še zmeraj le ena in edina. Ker pa je v časih kraha filmske distribucije, videomanije, satelitskih in kabelskih televizij naše izmotavanje krepko *passé*, nam ne ostane drugega od dobre maksime za sklep: v takih časih smo torej potrebovali natančno teorijo televizije in, glej, imamo jo!

Minimum institucije, ki je spodbudila tukaj objavljene prispevke, je sociologija kulture vsakdanjega življenja na oddelku za sociologijo ljubljanske Filozofske fakultete. Teoretska izhodišča in problematike prispevkov se med seboj razlikujejo, prvotni (predavanja, seminar) in drugotni namen (radijska ali časopisna objava) pa tudi. Skupno jim je, da televizijo obravnavajo kot specifičen zgodovinski dispozitiv, ki sam proizvaja svoje značilnosti, in ne kot efekt družbenih, tehnoloških, političnih procesov, ki potekajo drugod in določajo ali povzročajo televizijo od zunaj.

Zadošča naj tale razmejitev: teorija televizije ni *communication research*, raziskovanje komunikacij pa ne more priti do teorije o televiziji. Ne more, ker ima preneumno predstavo o televiziji. Kar navsezadnje ni čudno, saj ta predstava domuje prav v televizijski ustanovi. Lacan je enkrat zdavnaj pripomnil, da je govor v radijski mikrofon (in v TV studiu se blebeče še bolj v živo in očitno kot v radijskem!) namenjen „vsem živim in mrtvim“. Televizija vselej govori nevemkomu. Lahko si na mile viže prizadeva, da bi si Gledalca upodobila v besedi in pojavi, lahko se imaginarno identificira z njim, a njen diskurz je nezgrešljivo namenjen Drugemu — instanci, ki docela presega zamisljivo predstavo o 'uporabniku' TV 'storičev'. Mar ni edino iz te slepote za razsežnost lastnega početja umljiva sicer docela obskurna ihta, s katero si RTV kot naročnik ali celo organizator javnomnenjskih raziskav želi izvedeti, kdo je njen naslovnik (ali, povedano drugače, s kom naj se identificira). Dolgočasno in mučno preštevanje publike ne more doseči drugega kot imaginarni objekt televizijske institucije, njen s poskusi in napakami zgrajeni labirint, kjer poučujejo podgane, naj se počutijo kot doma, saj jim navsezadnje omogočajo, da se s pritiskom na gumb nažro do sitega in čez — do pogina.

JOŽE VOGRINC

ROKOVNJAČI, RADIO LONDON IN »OSTANITE SE NAPREJ Z NAMI«

ESEJ O TREH ZGODOVINSKIH
TIPIH OBLASTNEGA NAGOVORA

Naše zanimanje bo tule althusserjevsko in foucaultovsk. Televizije se bomo lotili kot ideološkega aparata in oblasti. Da televizija to dvoje jè, je očitno. Očitnost dokazovati bi pomenilo teorijo obleči v srajčko iz neposredne empirije, z banalnostmi garnirani kon-

cepti bi se uskladili v živopisan žargon. Treba pa je pokazati, kako TV deluje kot ideološki aparat in govoreča oblast. Ne bomo paradržali z Althusserjevim ali Foucaultovim pojmovnikom ne z njunimi postopki. Ignorirali bomo referatne manire referiranja. Posnemali bomo Platona in Freuda in vpeljali in med seboj primerjali troje različnih tipov oblastnega nagovora, ki nam bodo ponazorili ne troje različnih 'dejanskih' zgodovinskih situacij, ampak trem zaporednim zgodovinskim položajem ustrežajoče mite — fantazme, ki so udejanjale ali pa še udejanjajo komunikacijo oblasti s subjektom, čemur bolj upravičeno, kot pa se zavedajo, ko tako rečejo, rečejo informiranje.

Etimologija te besede in njena zgodovina nasproti omladnosti njene zdajšnjosti afirmirata produktivnost informativnega govora, njegovo oblikovanje tistega, na kar — na kogar — se naslavlja. Če informativne aparate imenujemo tiste mehanizme, ki iz šuma vsega interpretabilnega izločajo tisto, čemur dajejo informativno vrednost, če se vsaj v dobi 'medijev' ponujajo kot neosebni in nevtralni prenosni mehanizmi nečesa, kar naj bi po naravi ali konvenciji imelo že vnaprej vtisnjen *trade mark* informativnosti, sleherni pa bi se po svobodni volji s pritiskom na gumb vključil v njihovo oddajno območje, je informativni aparat ideološki aparat prav zato, ker opravlja temeljno izbiro med informacijo in neinformacijo, ker povzroča zaporo informacije. Informativni aparat je ideološki načeloma in vnaprej in ne šele zaradi načina ali razmer uporabe. Prav tako bi za informativne aparate morali reči, da so oblasti že zato, ker s svojim nagovorom pri subjektu dosegajo učinke sprejetih sporočil, in niso 'oblast' šele naknadno, zaradi morebitnih — za naravo občil zunanjih ali naključnih — ekskluzivnih povezav z vladajočim političnim režimom.

Rokovnjači

Jurčičeva povest Rokovnjači se začne s prizorom na kamniškem mestnem trgu. Na trg je prišel mestni birič in „bobnal (pred mestno hišo), da ima ljudstvu nekaj imenitnega povedati“. Povedati je imel seveda zadeve, kakršnih se smemo nadejati od gospodarjev: izdal je tiralico za notranjim sovražnikom, imenom za rokovnjači. Jurčič trdi še, da je birič svoj razglas „razkričaval“ in „ker je bilo to jako zanimiva novica, jo je birič dvakrat ponavljal in jo na koncu osolil s šaljivimi opombami“.

Kakšne vrste novica, kakšne vrste sporočilo je biričev razglas? Recimo, da gre za predburžoazno, 'fevdalno' sporočanje. V oči bije najprej to, kako razglas niti najmanj ne skriva, da je oblastni poseg med ljudi. Prav ta odkritost represije, ki jo še ne-ideologija upravičuje, politika, še ne umaknjena iz ekonomije, pa ekonomsko izkoriščanje kar naravnost izvaja, je za Marxa znamenje predburžoaznosti (na primer fevdalnosti). Foucault pa je bil posebej pozoren na razkazovanje in spektakularnost predburžoazne oblasti. Ko jemljemo za zgled zgodnjeparlamentarno novinarsko pero J. Jurčiča, s tem opozarjamo, da je za nas čas transparentnosti oblastnih sporočil ljudstvu dosegljiv le še skoz pripoved, skoz fikcijo, ki je organizirana, upovedana, osmišljena preteklost, skratka, minula in prešla v folkloro. Modusi nastopanja govora 'fevdalnosti' same so spektakel, nastop, predstava, in šele distanciranje od njihove 'neposredne' fascinantnosti skoz današnjo nesamoumevnost represije nam omogoča, da s samodejnim gibom ponižamo te spektakle v zgolj manifestacije oblasti. Izbornost Rokovnjačev je v tem, da opišejo mehanizem, ki je zgodovinsko tako raztegljiv, da bi mogel veljati za Ahajce in Trojance prav tako zlahka kot za rokovnjače, hkrati pa odziv v folkloro pri Jurčiču ne pomeni, da ni med rokovnjaškimi in čitalniškimi časi perfektne kontinuitete v samoumevnosti *law-and-order*.

Biričev govor je vsekakor sporočilen: sporoča, da se v naših krajih skrivajo ti in ti rokovnjači, da jih oblast lovi z namenom, da bi jih kaznovala, in da bo tistega, ki ji bo pri tem pomagal (zlasti seveda s primernimi sporočili), ustrezno nagradila. Vendar pa se ta govor nič ne spreneveda, da samó prenaša sporočilo. Njegova sporočilnost ni ločljiva od praktičnega učinkovanja sporočila. Birič je še neposredno uradnik ali pravzaprav samo služabnik oblasti. Boben ni le pomagal, s katerim opozarja na svojo funkcijo, marveč ima še obredni in s tem institucionalni pomen. Bobnanje je avizo oblasti za občane, ki se na trgu gredo ekvivalentno menjavo, prav ti

jih tolerira kot povzete vase.

Klasični radijski dnevnik se ponuja kot eminentno meščanska ustanova, nevtralni medij, kjer skupaj s poročili, ki jih bere špiker, v isti oddaji lahko nastopi gospodarjev glas neposredno s predavanjem ali pridigo, s hvalnim ali z nagrobnim govorom, z apologijo ali obsodbo. Kakor sta lastnik produkcijskih sredstev in lastnik delovne sile enakopravna pred zakonom, sta enakopravna govora znamenje za začetek pogroma nad kontrarevolucijo in ocena gledališke premiere.

'Meščanskost' radijskega dnevnika kot prikritost oblastnega učinkovanja skoz radijski nagovor v 'enakopravni' zastopnosti neenakih diskurzov v isti oddaji in kot posredovanost oblastnega nagovora skoz poročanje, mnoštvo in tematsko ter funkcionalno urejenost poročil v dnevniški snopič pa ni zadovoljivo ime za radijsko ideološko učinkovanje. Približajmo se mu od drugod.

Kakor smo morali na 'arhaično', 'fevdalno', 'predburžoazno' informiranje pogledati skoz diahrono folklorizirajočo povest v knjigi, sodi radio v 'sodobno' družbo, zato potrebuje za afirmacijo fantazme o svoji dejavnosti sinhrono formo; ker je slušni medij, mora biti njen pravi kraj njemu sočasna vidna forma, se pravi, igrani film. Film, ki momogrede, kot obče mesto sodobne kulture, kot docela postransko reč v filmski pripovedi, prikazuje med drugim poslušanje radia. Sploh ni treba, da se skličemo na posebej izbran zgled, saj zadošča spomniti bralca (gledalca in poslušalca) na tip prizora, ki se v različicah (katerih, za nas ni pomembno) pojavlja v nizu igranih filmov o drugi svetovni vojni:

Skupina ljudi (družina, partizanska četa, ljudje v gostilni ipd., nikoli en sam človek) na okupiranem ozemlju skrivaj poslušava zavezniški radio in od tam izve resnico o napredovanju zavezniških čet, ki jo okupator prikriva.

Poslušalci so zbrani okrog radia; radijski sprejemnik tisti hip, ko iz njega privre domnevni diskurz resnice, konstituira iz ljudi v njegovi bližini zbor poslušalcev. Poslušalec pred sprejemnikom je za oddajnika resda čista neznanica, zmeraj bo zanj ostal virtualen, nobeno zbiranje podatkov iz njega ne bo izvleklo česa realnejšega od povprečka; hudo pa bi se motili, če bi se utvarjali, da empirično nedosežni zbor poslušalcev ni dejanska oblika družbenosti. O tem vas poučijo imena najbolj poslušanih, najdlje časa v isti obliki ponavljajočih se radijskih oddaj „Pri vas doma“ ali „Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo“. S pomočjo škatle, ki jo imajo vsak na svoji kredenci, se naši poslušalci poistijo v svojih željah. Radio je naprava, s katero je oblast pri vas doma.

Radijska škatla je imaginarno zbirališče toliko, kolikor je dojeta kot točka erupcije, izžarevanja glasu kot objekta, ki je načeloma, kot vemo, vsepričujoč in nelokaliziran. Eruptivni radijski glas je fascinanten, saj za poslušalca privre iz radia. Radijski diskurz je diskurz od drugod. Vendar pa je prav to, da je izvir drugod, tisto, česar ni mogoče prikriti, ne da bi se morali odpovedati učinkom, ki jih 'drugotnost' sproža. Poslušalca ni mogoče slepiti, da je to njegov diskurz (spomnimo pa se, da imamo pred seboj radio, preden se je organiziral kot permanentni kontaktni program!). To ne pomeni, da radijski govor ni zahteva po identifikaciji (seveda je!) ali da se identifikacija ne more posrečiti. Da se lahko posreči, je implicirano že v fantazmi o zboru poslušalcev kot roju virtualnih poslušalcev okoli vira nagovora. Vir nagovora pa ni oseba, ki bi bila v intimem razmerju z x-om; 'dejanski' nagovarjalec, špiker, je samo naključna opora, ki je posodila glas instanci nagovarjanja. In v klasičnem radijskem dnevniku je lahko v vlogi nagovora 'enakopravno' katerikoli diskurz.

Ostanite še naprej z nami

Heglovska domislica, da je televizija tista zgodovinska forma komunikacijskega medija, kjer ta končno pride do sebi ustrezne forme, se konkretizira z Aristotelovo pomočjo: TV je univerzalizirana *mimesis* in torej med vsemi drugimi mediji, ki jih lahko prikazuje, ne da bi pri tem nehala o njih za nameček še klepetati, naleti tudi samo nase. Fantazme o televiziji so lahko samo televizijske fantazme (opomba brez argumentacije: na filmu je mogoče o TV samo kontemplirati). Stvar samo ponazarjamo kar z njo samo.

Najodličnejši način, kako zgrešimo specifičnost delovanja televizije, je, da si prizadevamo dokazovati, kako televizija ni radio. Kajpak tudi slepi vidijo, da v televizijskem informiranju besedo spremlja slika. Vendar pa (o tem kaj več kdaj drugič) televizijske podobe nimajo nikakršne nasebne resničnostne ali informativne vsebine, ki bi bila neodvisna od govora ali od neverbalnega dogajanja, ki ga ilustrirajo (pravila športov in celo filmčki o lepotah narave v premorih med oddajami imajo vedno vsaj svojo retoriko, celo kadar so za gramatiko prešibki). Njihova funkcija je dajanje čutnih zagotovil, avtentifikacija povedanega: „To, kar vam kažemo, je tisto, kar vam pravimo.“ Dnevnik se po tem ne razlikuje od drugih televizijskih oddaj. Dokler so poročila na TV kratko malo brali špikerji, se TV dnevnik niso razlikovali od radijskih. Le takrat, kadar

zvoki pa jih na tem njihovem, javnem kraju, konstituirajo v skupnost podložnikov, ki jim je namenjeno sporočilo oblasti (z biričevno intervencijo in z uporabo sramotilnega stebra, do katere pride prav na teh Jurčičevih straneh, se predburžoazni trg na mah spremeni v kraj, kjer je enakost enakost podložnikov). Boben je znamenje, da skoz biriča govori gospodar. In ker je jasno povedano, kaj se pričakuje od naslovljencev komunikacije, je biričevno sporočilo performativno govorno dejanje, ki napoveduje in sproža učinke svojega posega: simbolno zaseženje notranjih sovražnikov.

Ne prezirimo tele malenkosti: Jurčič zapiše, da je birič dvakrat ponovljeno uradno sporočilo na koncu „osolil s šaljivimi opombami“. Kako naj razumemo te subjektivne opombe pod črto k oblastnemu besedilu? Predvsem ne more biti nikakršna subverzija oblastnega posega. Jurčič ne navaja, na čigav račun se je birič šalil. A to ni bistveno. Četudi si je privoščil katero neslano na račun delodajalcev, to ne spremeni narave njegovega dodatka k besedilu. Bistveno je nasprotje med resnostjo razkričanega in šaljivostjo opomb. Klicar daje vedeti, da s svojo osebo ni Oblast sama, da je le občasno govorilo njenih sporočil, njihov v principu nepristranski prenašalec. Njegova „sol“ naj napravi manj mučno njegovo metamorfozo pod pečatom oblasti, olajša naj prizadetim vzeti na znanje, da je mednje posegla oblast.

Jurčičev zgled je izboren tudi zato, ker nam pokaže informiranje v osrčju občanske družbe, na trgu, torej natančno sredi družbenega. Za komunikologe Homerjev Stentor in Jurčičev anonimni birič nista „medija“, ker se produkcija sporočil še ni tehnično osamosvojila in razrastla v mehanizem, ki je vmes med družbo kot krajem, od koder prihaja potreba po informiranju, in njo samo kot šeštevkom naslovljencev informiranja. Vendar pa že od Maussa vemo, da so telesne tehnike in preprosti snovni pripomočki prav tako tehnologije s kompleksnimi družbenimi učinki, kakor sta to tisk ali RTV. Boben, glas in *logos* so tehnologija, klicar je medij. Da se mediji sprehajajo med svojimi odjemalci, nas v časih, ko je med mediji politični marketing bolj v čisljih kot brezmadežno spočetje pri starih kristjanih, pač ne sme preslepiti.

Pri vas doma

Dokler televizija ni začela vzvratno učinkovati na radio, da se je lotil novih načinov lova na poslušalce, so zveneli radijski dnevnik drugače kot danes. Niso imeli voditeljev — zdaj jih morajo imeti celo enominutna poročilca, saj menda mora imeti lastno ime 'avtoriteta', ki odloči, katere agencijske vesti pobrati s printerja in katere zamolčati — ampak enega ali več bralcev poročil. Po najavi oddaje je špiker voščil dober sprejem in napovedal, o čem bo bral, po koncu se je poslovil in slišali smo odjavo.

Poslušalci biričevega razglaša so se konstituirali v podložnike na istem kraju kakor v javnost, doletelo jih je iz ust živega govorila oblasti, ravno prav zbrane. Radio pa interpelira v primerek in reprezentanta 'javnosti' vsakega poslušalca posebej v njegovi privatnosti, in to po poslušalčevi svobodni volji, da obrne gumb na poročila. Pri tem radio prikriva, da gre za oblastni poseg. Ponuja se kot nevtralnno, čisto tehnično pomagalo: novinarji zbirajo vesti in jim dajo od tehnike zahtevano formo (s)poročil, špikerji poročila berejo, eter (zakaj pa ne 'eter', saj substanca forme sporočila mora biti zanemarljiva, če naj ne moti sprejema, in zato tudi pride do izraza zgolj tam, kjer ena radijska oblast moti sprejem druge) jih prenaša, poslušalci jih jemljejo na znanje. Da je že Hitler s pridom uporabljal na radiu različne vrste voditeljskega nagovora, zlasti *befehl*, in da je Roosevelt redno 'kramljal' s poslušalci, da je tedaj direktni oblastni nagovor na radiu odlična stara navada, nas ne sme ovirati, da ne bi opazili, kaj se s tem žanrom zgodi, ko se njegovi ukazi, prošnje, zarotitve, prisrge vključijo v načeloma povedni ton in trdilni naklon snopa poročil v radijskem dnevniku. Zmeraj opevani, nikdar doseženi ideal 'objektivnega poročanja' sicer ni niti prvotno niti izključno radijski, vendar pa določa ideologijo radijskih poročil. V snopu poročil deluje direktni oblastni govor le kot 'eden izmed' modusov goverjenja, ki je celo sam zgolj poročan, saj je zajet v novinarjevo interpretacijo z uvodom, izbiro poudarka, sklepom, morda tudi komentanjem. Zdi se torej, da se novinarski govor od oblastnega loči in ga celo zajame kot eno od vrsti, ki

je kamera pokazala bralca, je gledalec lahko videl: aha, tale je tisti, ki bere. S stališča avtentifikacije poročila je popolnoma odveč pokazati špikerja: informacija o izgledu bralca, katerega glas tako ali tako poznamo, je za poročilo o čemerkoli kratko malo redundantna. S tako potezo televizija opozarja, da je TV in ne radio, saj lahko pokaže lastnika glasu, posojenega poročanju. Na ta način televizija degradira samo sebe na radio s slikami, saj pravzaprav govori isto kot radio, le da radiu tega ni treba še kazati.

Daleč najbolj bistvena specifičnost televizijskega dnevnika (vsaj takega, s kakršnim imamo opraviti na TV Ljubljana) je vpeljava povezovalca dnevnika, figure, ki je po nezavedni vednosti ideologije dobila pravnjšje ime voditelj. Vse druge, manjše inovacije v strukturi TV dnevnika so povezane s to: kazanje studijskega prostora (ne le bralčeve glave ali glavoprsja, kakor na začetku televizijske evolucije), občasni gostje v studiu, kazanje novinarjev 'na terenu' itn.

Voditelj vsak večer uprizarja intimno srečanje v dvojici med seboj in slehernim gledalcem. V funkciji povezovalca dnevnika vpelje gledalca v oddajo in ga odslovi, vmes pa kot lončevzec veže kosce raznoterih diskurzov v dar, ki ga vsak dan med najavno in odjavno špico Dnevnika v enem kosu servira slehernemu gledalcu kot svojemu gostu. Včasih kdo reče, da televizija prinaša svet individualu v dnevno sobo ali spalnico, kjer ga v miru použiva s kožo in kostmi Terčka ali Čučka. Ta predstava spreвне iluzijo, ki je za novodobni TV dnevnik bistvena: ker televizija pač ne more sproducirati podobe, da voditelj istočasno obišče vsakega gledalca posebej, zadevo obrne in s perspektivno umestitvijo gledalčevega prostora v prostor TV studia, kakor ga kaže kamera, povzroči iluzijo, da je gledalec v gosteh pri voditelju dnevnika. Gledalca virtualno posadi v studio v smeri voditeljevega pogleda v kamero. Ko voditelj na začetku oddaje pozdravi gledalca in vpelje temo poročanja, fingira prosti nagovor gledalca in pogled vanj (dejansko gleda v kamero in bere z role); če ima v studiu gosta, se obrača nanj, kakor da je tale hip z njima v prostoru tudi gledalec itn.

TV dnevnik je v primerjavi s klasičnim radijskim dnevnikom subjektiviran in intimiziran. Subjektiviran zato, ker vpelje ideološki subjekt dnevnika — voditelja — in mu iznajde prej neobstoječo vrsto dnevniskega govora, voditeljski govor (ta ne zajema le vpeljave in povezovanje tem, o katerih v dnevniku poročajo, temveč zlasti začetni nagovor, končno odslovlitev in morebitne vmesne direktne nagovore gledalca, njegovih čustev, prepričanj, zdrave pameti in drugih za TV pomembnih dušnih organov, pa pogovarjanje z gosti dnevnika itn.). Nekoč edina podlaga enotnosti dnevnika, špikerjev glas kot opora raznoterih diskurzov, je zdaj v izrazito podrejeni tehnični vlogi verziranega branja nekaterih vrstni poročil. Intimiziran je TV dnevnik zato, ker figura voditelja virtualno vpelje na kraj informiranja slehernika med gledalci tako, da je voditelj — gostitelj — gost. Slehernik je virtualno nagovorjen neposredno, še več, je vsak večer znova pogoščen z dnevnikom. Ni več neznanca v naključni masi zbranih pred zvočnikom. Vsako sporočilo je zdaj ovito v svilen papir gostiteljevih pozdravov, pogledov, prošenj, opozoril, šal, vabil, naj ostanemo še naprej z njimi.

Subjektivizacija in intimizacija, ki ju vpelje figura voditelja, sta na drugi ravni od biričevih „šaljivih opomb“. Birič je sporočilo oblasti osolil, da bi ga napravil vsaj malo bolj užitnega; da bi ublažil očitnost, strogost, resnost dejstva, da se je oglasila oblastna zahteva. Zgodovinska pridobitev radijskega informiranja, da je za enakopravnostjo diskurzov v objektivnem poročanju prikrito oblastno učinkovanje govora, je v TV dnevniku z voditeljem ohranjena in presežena: voditelj z osebnim nastopom prikriva ali vsaj blaži že to, da je televizijska podoba sveta za gledalca produkt televizijskega informativnega aparata. Subjektivizacija in intimizacija odvrčata pozornost celo za napetosti med diskurzi v oddaji, ki bi dali slutiti, da se tam formira vladajoča ideologija, saj iz tistega, kar naberejo novinarji in kar na TV naredijo v prispevke za dnevnik, naredita šopek za slehernika z zataknjeno voditeljevo vizitko. Voditelj gledalca zapeljuje in sklepa z njim zavezo, da bi gledalec vzjel nase, kar mu naprtijo v oddaji. Objektivno sporočilo je dobilo po TV partijsko nalogo, da samo od sebe vznikne v gledalcu.

TEŽAVE Z DEFINIRANJEM IN ORGANIZACIJSKE FORME TELEVIZIJE

„Okrepljeno poudarjanje Vizualnega je Grke odtujilo od primitivne umetnosti, ki jo zdaj elektronska doba ponovno izumlja.“

(Marshall McLuhan, Gutenbergova galaksija)

1.

Theodor W. Adorno je že na začetku petdesetih let v svojem Prologu k televiziji¹ ugotovil, da „televizija ljudi bolj priklene na tisto, kar je neizogibno, kot pa jih spreminja. Verjetno jih še enkrat naredi za to, kar tako ali tako so, samo še bolj za take, kot so to tako ali tako.“

Podobno je tudi naša naloga osvetliti — in s tem, ponoviti — nekatera dejstva, ki slabi vednosti o tem navkljub, medijske fenomene šele omogočajo in pogojujejo. Zanima nas zlasti vprašanje organizacijske strukture televizijskega medija. Ta namreč najmočnejše, čeprav najmanj manifestativno vpliva na vsebino televizije. To pa je že vprašanje, s katerim se ukvarja Hans Magnus Enzensberger v svojem tekstu Nova teorija o Televiziji. Naša naloga bo torej dokazati povezavo organizacijskih form televizije z njenimi vsebinami.

Da bi dojeli fenomen televizije v njegovem današnjem obsegu, moramo obdelati pojmovni aparat, v katerem živi sociološko-teoretska refleksija televizije. To pa so pojmi: masovna družba, masovna kultura, masovni mediji, sociologija masovnih komunikacij. Ob tem si moramo ogledati še odnos med sociologijo masovnih komunikacij in širšo ter starejšo panogo, sociologijo znanja.

2.

Masovna družba²

Gre za novo družbeno formo, saj se je pojavila med obema vojnama, uveljavila pa po drugi svetovni vojni. Vseeno so njeni elementi starejši, prvič se pojavijo že z nastankom polisa. Elemente masovne družbe vsebuje tudi rimski koncept enotnega državljanstva na celotnem ozemlju Imperija.

Meščanska ideja naroda, ki je podirala slojne, geografske in religiozne meje, je posameznike povezala v masovno družbo prek jezika in etnije. Občutek prvinske povezanosti je v masovni družbi transformiran v disperzno pripadnost. Šele ko je kategorija primordionalnosti izgubila svojo težo in bila sublimirana v kategorijo civilnosti, je bil mogoč družbeni konsenz.

Nastop kategorije civilnosti pomeni nastop priznanja legitimnosti določeni avtoriteti na določenem ozemlju.

Ko je nekje avtoriteta občje priznana, govorimo o dejstvu družbene konsenza. Masovna družba pa je tista, v kateri je v družbeni konsenz vključena celotna populacija. Njen zgodovinski novum leži v odnosu med populacijo in družbenim jedrom, saj masovna družba uvaja tesnejšo povezanost mase s centralnimi institucionalnimi in vrednostnimi sistemi družbe.

Za nerazvito masovno družbo je značilno, da centralne/upravne, verske in izobraževalne institucije niso zajele mase. Lokalno življenje je bilo z življenjem v središču povezano le šibko in občasno. Simbolnih mehanizmov, ki bi proizvajali ideološko navezanost na središče, namreč praktično ni bilo. Integrirane (horizontalno) so bile le razne elite, mase pa so del družbe predstavljale skoraj zgolj ekološko.

¹ Ekran, št. 9—10, 1978, letnik XV, str. 38—41.

² Olson, Philip: America as a mass society, Collier-Macmillan, New York 1963, str. 23—47.

1. Znanost o javnem mišljenju (E. Dovifat) ali za
2. Nauk o javnem izražanju aktualnih vsebin zavesti (W. Hogemann) ali za
3. sinoptični spoj sociologije, socialne psihologije, filozofije, novinarske znanosti, raziskovanja javnega mnenja in tako dalje (de Volder).
4. Nič manj kot celoten masovno komunikacijski proces (F. Eberhard).

Toda publicistična znanost celotnega področja masovnih komunikacij ne more zajeti. Zaradi orientacije k tiskanim medijem ne tematizira sporočil radia, televizije in filma.

Nasproti ekstremnemu stališču F. Eberharda bomo torej sprejeli tezo E. Feldmanna. Ta trdi, da je prav zaradi zgornjega problema osnovna veda o medijih SMK in ne publicistika. Feldmannova tipologija znanosti o masovnih komunikacijah⁸ našteje naslednje panoge:

1. Publicistično znanost.
2. Sociološko znanost o komunikacijah.
3. Posebne znanosti o masovnih komunikacijah, ki jih čaka še nadaljnji razvoj. Kot primer poda znanstveno preučevanje televizije, ki se mora spopasti z gnoseološkimi, fiziološkimi, psihološkimi in sociološkimi platmi problema.

Današnje stanje v SMK torej ni zadovoljivo. V zvezi s tem je Merton podal naslednje pripombe.⁹

SMK primanjkuje teoretska osnova. Čeprav jo ima in če jo ima, pa vseeno ni zmožna interpretirati bogastva empirije na lastnem področju.

3. Kot neproduktivno se je pokazala tudi aplikacija sociologije znanja v SMK. Gre namreč za globoko strukturno neenakost med njima, saj se sociologija (spoznanja ukvarja z manjšimi skupinami, ki proizvajajo vrednostne in idejne sisteme. Nasprotno SMK preučuje široke mase, ki proizvajajo verovanje in javno mnenje. Sociologija znanja si postavlja za cilj raziskati izvor idej. SMK pa raziskuje vpliv — že danih — idej na publiko. Ne zanima je torej znanje/spoznavanje, temveč mišljenje, stopnja obveščenosti ipd. Razlika je tudi v znanstvenem cilju in metodah, saj je sociologija znanja dolgoročno in manj empirično, SMK pa kratkoročno in empirično naravnana.

Pri tej empirični naravnosti lahko govorimo že o enostranosti. To si moramo razlagati s prakticismom SMK, to je z njenim služanjem zahtevam tržišča.

4.

Stanje je podobno tudi na enem od področij SMK, pri sociologiji radio-televizije:

Ko jo Cazeneuve opredeljuje, ugotavlja, „da bi bila sociologija radio-televizije nepopolna, če bi se vezala izključno na učinek difuznih sredstev na družbo.“¹⁰ Gre torej za interakcijo. Predmet sociologije radio-televizije (odslej sociologija RTV) bodo torej tako vsebine in prenos sporočil, kot tudi njihov učinek na občinstvo. Pri tem gre za krožno delovanje v smislu uvodne Adornove teze: RTV pošilja masi v formi novih sporočil bolj ali manj predelane stereotipe. Ti so v masi že obstajali, čeprav morda v nejasni obliki. To krožno delovanje pa seveda ni zaprti in s to platjo se ukvarja sociološko-evolutivni pristop k televiziji.

5.

Tako je teoretsko izhodišče za povsem konkretne teme, med njimi tudi za organizacijsko formo televizije, ki nas zanima. Na primerih ameriške¹¹ in angleške¹² televizije bomo dokazali, da predstavlja organizacija televizije pravzaprav le razširitev radijske organiziranosti.

Slednja je obstajala že dovolj dolgo, da ob spremembi radijskih hiš v radio-televizijske, ne moremo govoriti o kakem radikalnem strukturnem rezu, temveč zgolj o razširitvi ponudbe . . . seveda ob

Razvito obliko masovne družbe odlikujejo naslednje značilnosti:

1. Masovna družba je konsenzualna. Vzdrževanje konsenza poteka v splošno legitimnih institucijah. Ta družbena oblika ni najbolj mirna ali urejena, kar jih je kdaj obstajalo, je pa najbolj konsenzualna. Nikoli doslej v zgodovini ni bila namreč masa tako povezana z moralnim redom v družbi. Zato ne igra več le vloge inertnega objekta, ki bi ga elita upoštevala samo kot izvor vojaško ali delovne sile ali kot možnega povzročitelja neredov.
2. Masovna družba je socialna družba.³
3. Masovna družba je industrijska družba.
4. Masovna družba je množična, ekstenzivna (large-scale) družba. Toda ni še homogenizirana, kar je argument njene kritike.

2.1.

Subjekta masovne družbe bo v skladu s temi značilnostmi odlikoval naslednji vedenjski vzorec.⁴

1. Obnašanje mase povzroči oslabitev kreativnih in kulturogenih elit.
2. Obnašanje mase prav tako oslabi sprejemanje stereotipnih vrednot. Te vrednote niso več vsebinsko, temveč le še površinsko/formalno ali simbolno sprejete. Funkcionirajo, recimo z Adornom, le še kot žetoni.
3. Obnašanje mase je povezano z aktivističnimi interpretacijami demokracije in s povečano željo po uporabi sile pri reševanju konfliktov.
4. Obnašanje mase razvrednoti socialne institucije in s tem subvertira njihovo družbeno-določevalno vlogo. Kakorkoli prihaja ta lastnost v protislovje z zgoraj omenjeno konsenzualnostjo masovne družbe, pa je dejstvo, da tako institucije prenehajo reflektirati etos neke kulture. Ker zgubijo vlogo nosilca družbenega samorazumevanja in samoizpolnjevanja, degradirajo iz institucij v — zgolj — organizacije, tehnične instrumente za doseganje ciljev.
5. Obnašanje mase determinira splošno anti-intelektualno zadržanje, saj spodbuja poenostavljanje in zniževanje normativnega okusa.

2.2.

Prišli smo do pojma masovna kultura. Edward Shils⁵ ga problematizira in sprejema le pogojno, ker gre za pojem, ki hkrati vsebuje socialno, vsebinsko in tehnološko, torej komunikacijsko komponento.

Ameriška sociologija se je pri obravnavi pojma razdelila na dva tabora: eni v masovni kulturi vidijo le t.i. instant kulturo in kič, drugi pa v njej vidijo sredstvo demokratizacije kulturnih vrednosti. Zaradi večznačnosti samega naziva je zato namesto o masovni kulturi primernejše govoriti o kulturi masovne družbe.⁶ Masovna kultura namreč največkrat pomeni mediokritetno kulturo, ki jo poznamo iz Shilsove delitve kulture na rafinirano, mediokritetno in brutalno kulturo. Vsekakor je masovna kultura preširoko področje in za našo temo bo njen najzanimivejši del komuniciranje.

Zato lahko podamo tudi definicijo masovne kulture glede na masovno komunikacijo. Ta je širši pojem od masovne kulture. Vsebuje namreč:

1. Odpošiljalca sporočila.
 2. Tehnična sredstva ali masovne medije kot specifično materialno dobro v tehnični civilizaciji.
 3. Simbolične vsebine, sporočila.
 4. Sprejemnika sporočila.
- Masovna kultura je od masovne komunikacije ožji pojem zato, ker ne obsega odpošiljalca. V ožjem smislu gre pri masovni kulturi za masovne medije in pa vsebine, ki jih ti prenašajo.

2.3.

Pomagali si bomo torej s sociologijo masovnih komunikacij (od-

³ welfare state, *ibid.* str. 42.

⁴ *ibid.*, zlasti S Selznick, Philip: *Institucionalna ranljivost v masovni družbi*.

⁵ Ilić, Miloš: *Sociologija kulture i umetnosti*, 6. izdaja, *Naučna knjiga*, Beograd 1983, str. 79.

⁶ *ibid.*, str. 82.

⁷ Todorovič, Aleksander: *Sociologija masovnih komunikacija*, Gradina, Niš 1974, str. 33.

⁸ *ibid.*, str. 38.

⁹ *ibid.*, str. 141, 145.

¹⁰ Cazeneuve, Jean: *Sociologija radio-televizije*, BIGZ, Beograd 1976, str. 8.

¹¹ Gamham, Nicholas: *Structures of Television*, British Film Institute, 1980.

¹² Greenfield, Jeff: *Television: The first fifty years*, Harry N. Abrams Inc. New York 1977.

VIZIJA

upoštevanju dejstva, da je zgodovinski razvoj vlogi radia in televizije spreminjal in spremenil.

5.1.

O televiziji se je govorilo, še preden je ta medij sploh nastal; prvič se izraz TV pojavi že leta 1907 v časopisu *Scientific American*. Na prvo praktično demonstracijo delovanja televizije je bilo treba počakati do leta 1925, ko jo je izvedel Škot John Baird. Pod pokroviteljstvom firme General Electric je že leta 1928 v Scenestadyju, v državi New York nastala WGY, poskusna televizijska postaja. Do leta 1937 je bilo takih postaj že sedemnajst. Šlo pa je za poskuse, ki so bili od televizije, kot jo poznamo danes, še dokaj daleč. Temeljili so namreč na mehanski tehniki t.i. Nipkowega diska in ne na elektroni. Temu primerna je bila kvaliteta slike, ki je imela le 30 vrstic v primerjavi z današnjimi šeststopenindvajsetimi. Vladimir Zvorikin kot izumitelj ikonoskopa in Philo Farnsworth kot izumitelj elektronske kamere imata zasluge, da je elektronski princip proti koncu tridesetih let zamenjal mehanskega. Tehnologija je torej svoje povedala — na vrsti sta bila zakonodaja in gospodarstvo.

5.2.

Ameriški kongres je leta 1927 sprejel Zakon o radiu (The Radio Act) in ustanovil FRC, Zvezno komisijo za radio. Njena glavna naloga je bilo registriranje radijskih postaj in s tem v zvezi določanje oddajnih frekvenc. Ker le-te niso bile predpisane, so postaje menjale lastne frekvence v iskanju najboljših tehničnih pogojev oddajanja . . . in se s tem medsebojno motile.

Regulacija oddajnih frekvenc, ki se je ustalila nekje pri 600 postajah, se je prenesla tudi na področje televizije. Ko je Kongres spoznal, da difuzija ne bo več omejena le na radio, je leta 1934 nadomestil Zakon o radiu z Zakonom o komunikacijah (The Communications Act). Zvezna komisija se je preimenovala v današnjo FCC, Zvezno komisijo za komunikacije.

Če ostanemo pri ameriškem položaju, lahko ugotovimo, da je ogromna večina televizijskih postaj organizirana v mreže (networks). V manjšem obsegu velja to tudi za neprofitne družbe; ugotovimo, da so mreže dominantna organizacijska forma ameriške televizije. Gre za zbir oddajnih postaj, ki so z — enim — programskim virom, tj. studijem povezane s kablji in mikrovalovnimi relejnimi postajami. Bistvo mreže je torej oddajanje istega programa prek postaj na različnih krajih. Zaradi tehničnih okoliščin v času nastanka prvih postaj, je razvoj v obliki mrež predstavljal nujnost. Da pa so mreže dominantne še danes, je krivda FCC, ki je v šestdesetih letih povzročila umetno stagnacijo v razvoju kableske in satelitske televizije — predvsem v korist mrež.

5.3.

Nastanek mrež.¹³

Televizijo v ZDA danes obvladujejo tri gigantske komercialne mreže, NBC, CBS in ABC. Kot smo že omenili, so nastale — vsaj prvi dve — kot radijske družbe.

Leta 1919 so družbe United Fruit, General Electric, Westinghouse ter ATinT (tudi ATT) ustanovile Ameriško radijsko korporacijo ali RCA. Zaradi gospodarskih koristi glede proizvodnje radijskih sprejemnikov je prišlo do srditega boja med ATT in RCA. Družba ATT se je odpovedala proizvodnji sprejemnikov in prekinila spor šele potem, ko je v zameno dobila monopol nad omrežnimi releji (radiovalovnimi povezavami med članicami mreže).

Tako je lahko RCA septembra leta 1926 osnovala Nacionalno oddajno družbo ali NBC — prvi network, kot ga poznamo danes. Druga je pod nazivom CBS ali Oddajni sistem Columbia ustanovila istoimenska gramofonska družba leto kasneje. Zasluge za to ima bogat dedič William Paley, čigar oče je obogatel s tobakom, saj je iz majhne mreže šestnajstih radijskih postaj z imenom United Independent Broadcasters ustvaril družbo, ki je že po dveh letih prinesla dobiček in konkurirala večji in starejši NBC. Tretja mreža, Ameriška oddajna družba ali ABC, je nastala zaradi

priznava Zvezni komisiji na NBC v letu 1941. Družba je morala zaradi ant-trustovskih zakonov prodati del svoje mreže, t.i. „modro verigo“. Ker se je temu upirala, je prišla stvar na Vrhovno sodišče ZDA in tam je spor izgubila. Leta 1943 je tako nastala ABC.

6.

Vloga FCC:

je odločilna in to ne le tehnično. Komercialna televizija se je začela na VHF (very high frequency) in ne na UHF (ultra high frequency) kanalih, ki jih je veliko več. Zvezna komisija je čakala s sprejetjem zakona, po katerem mora biti vsak sprejemnik prilagojen tudi UHF standardom, vse do leta 1962. Pri tem pa je prva UHF postaja začela oddajati že deset let prej! Ta tehnična razdeljenost je pogojevala tudi vsebinsko cepitev televizije: komercialne postaje delujejo na VHF, nekomercialne pa na UHF kanalih. Ta delitev je v grobem prisotna še danes.

Med najpomembnejšimi tehničnimi regulacijami Zvezne komisije je tudi odločitev za barvni standard družbe CBS in zavrnitev konkurenčnega sistema NBC, ki lastnikom črno-belih sprejemnikov ni omogočal sprejema oddaj barvnega signala.

Da resor FCC nikakor niso le tehnična vprašanja, je dokazal nastanek nekomercialne televizije, za katero je FCC leta 1952 rezerviral 242 kanalov. Seveda pod pogojem, da je oglaševanje prepovedano. Do leta 1969 so se te postaje¹⁴ vzdrževale z darili in prispevki gledalcev in podjetij. Tedaj pa je sredstva prvič prispeval tudi Kongres. Obstoja ameriške nekomercialne televizije si danes brez vladne podpore ne moremo predstavljati. Kongres je za financiranje teh programov ustanovil Družbo za javno oddajanje ali CPB. V njenih rokah so finance in nadzor, medtem ko za program skrbi PBS ali Javna oddajna služba, ki je tudi bolj neodvisna od OPB.

7.

Poleg komercialnih mrež in nekomercialne mreže PBS je v ZDA še približno 100 postaj, ki niso članice nobene mreže in ki se nahajajo izključno v velemestih. Vendar pri teh ne gre za nekomercialno motiviranost. Neodvisne so neprostoVOLjno, saj so npr. v mestu z več kot tremi komercialnimi postajami, vse ostale postaje „obsojene na neodvisnost.“¹⁵

7.1.

Zakaj, kot smo ugotovili, mreže prevladujejo? Iz ekonomskih razlogov in ne več iz ekonomsko-tehničnih kot včasih, kot smo prav tako ugotovili.

Res je sicer, da bo ves zaslužek od oglaševanja ostal doma, če bo lokalna postaja producirala svoj program. Toda lokalne postaje si ne morejo privoščiti dragih in razkošnih programov, ki zagotavljajo najvišji odstotek gledanosti (rating). To zmorejo le velike komercialne mreže, ki so postavile tako visoke producentske standarde, da se lokalni programi z njimi ne morejo kosati. Zato cilj lokalnih postaj ni neodvisnost, marveč nasprotno — patronat velike mreže. To pa poteka takole:

7.2.

Lokalna postaja podpiše pogodbo z mrežo,¹⁶ ki s pogodbo zagotovi, da bo svoje programe na tem področju najprej ponudila tej postaji. V zameno se ta postaja obveže, da bo svoj program v glavnem zasnovala na podlagi tega, kar ji bo ponudila mreža. Mreža celo plačuje lokalni postaji za vsak lasten program, ki ga ta uvrsti v svoj spored.

To je paradoksalno samo na prvi pogled, ko se zdi, da bi morala privilegij prenašanja mrežinih programov vendar plačati postaja mreži, ne pa obratno! Toda ne — mreža plačuje postaji uvrstitve določenih programov v spored zato, ker bodo reklame v njih s tem zajele več občinstva. Oglaševanja pa je edini vir zaslužka mrež. Ne pa tudi lokalni oglasi, z njimi zasluži postaja. Postaje, povezane z mrežami so komercialne VHF postaje.

Mreže torej prodajajo število občinstva za to zainteresiranim oglaševalcem!!!

V ta namen potrebujejo postajo v vsakem večjem mestu in v čim več manjših krajih. Število postaj, ki jih pridobi mreža, ni stalno, saj se pogodbe z mrežami razdirajo in znova sklepajo. To se zgodi npr. tedaj, ko postaja zavrne preveč programov, ki jih ji ponudi mreža. Seveda so pri sklenitvi pogodbe mreže v nadrejenem položaju:

postaje so sicer potrebne, vendar ne točno določene postaje, zato lahko med njimi izbirajo. Tega si z druge strani postaja ne more

¹⁴ približno 260 postaj.

¹⁵ Sandman, peter. . . . zlasti Wires, Syndicates and Networks, str. 251.

¹⁶ ibid.

¹³ibid., str. 37, tudi Sandman, Peter: *Media: an introductory analysis of American mass communication* Prentice-Hall inc., New Jersey 1976, str. 64—69.

privoščiti, saj ji v primeru, da zgubi mrežo, grozi nevarnost „neodvisnosti“.

7.3.

Sistem mrež deluje zato, ker lokalnim postajam nudi najvišji dobiček ob najmanjšem tveganju, oglaševalcem pa zanesljivo in zaradi visokega ratinga številno publiko. Gledalcem nudi mrežni sistem razkošen, toda standardiziran komercialni program.

8.

Ameriška televizija oddaja programe, v katerih je, grobo rečeno, ena desetina obveščanja, ena desetina kulture in izobraževanja in kar štiri petine reklam in zabave. Kritiki ameriške televizije tej zato očitajo neporocionalno distribuirano realizacijo treh velikih medijskih ciljev: obveščanja, izobraževanja in zabave. Ameriški televiziji kritiki včasih kot ideal ponudijo . . .

8.1.

. . . položaj v Veliki Britaniji.

Garnham¹⁷ takim idealizacijam angleškega položaja nasprotuje. Enako kot v ZDA je tudi tu televizija ob nastanku že naletela na utečeno kolesje medijskega sistema — BBC. Vendar pa je nastala v drugačnih okoliščinah, saj je niso ustanovile konkurenčne profitne družbe, temveč je bila ustanovljena s Kraljevsko listino. Leta 1954 je parlament ustanovil ITA/IBA (Independent Television/Broadcasting Authority) in sprejel Zakon o televiziji, s katerim je hotel ukiniti monopol državne televizije. S tem naj bi državno televizijo osvobodili potrebe po komercializaciji, neodvisne družbe pa državne kontrole.

To se ni uresničilo — danes tudi BBC predvaja reklame, pa tudi komercialne mreže niso brez nadzora. Nadzor tako v Veliki Britaniji kot v ZDA ne izpolnjuje pričakovanj.

8.2.

Napake so namreč naslednje:

1. Preveč nadzora nad monopoli.
2. Premalo nadzora javnosti.
3. Preveč nadzora v programski produkciji.
4. Napačno usmerjen vladni nadzor.
5. Preveč internega nadzora.
6. Preveč nadzora oglaševalcev.

Cena za od tujine zavidano objektivnost in neodvisnost britanske televizije je torej stalna poslušnost. Absolutna oblast¹⁸ tako Guvernerjev na BBC kot članov IBA je tako ekstremna, da vseh zakonskih pooblastil niti ne izrabljajo.

Disciplina je ostra tudi v ZDA, kjer so odnosi med mrežami in postajami predmet regulacij Zvezne komisije. Ta je mrežam izrecno prepovedala, da bi od postaj prenos kakšnega programa direktno zahtevali. Od leta 1971 dalje, je mrežam prepovedano tudi z lastnim programom napolniti ves termin največje gledanosti (t.i. prime time, ki traja približno od 19. do 23. ure). Po trenutno veljavnih predpisih morajo mreže pustiti šest večerov v tednu v najboljšem terminu pol ure proste. Navadno gre za čas po 19.30, po mrežinih poročilih.

8.3.

Angleška mreža ITV ima pred BBC nekaj prednosti, zlasti svojo lokalno/regijsko organiziranost.

Podobno funkcijo kot ameriška PBS opravlja znotraj ITV t.i. Network Programme Committee in znotraj njega t.i. Major Programme Controllers Group. Njihova naloga je, da razdelijo programe in oglaševalce med konkurenčnimi postajami. Toda ravno zaradi regulacij teh organov je konkurenca otopela, in to ne le finančna, marveč tudi kvalitativna. Garnham tako ITV očita, da se spreminja v okostenelega dvojnika BBC.

9.

Na tem mestu nas za konec ne bodo zanimale konkretne programske spremembe, ki jih organizacijske forme televizije, o katerih smo govorili, povzročajo. Generalna linija sprememb vodi pač v de-intelektualizacijo programa.

Vendar moramo problematizirati reakcije na te spremembe: Gre za tipičen predsosedk, po katerem Televizija proizvaja idiote.¹⁹ Taka stališča zastopajo kritiki, katerih vrednostni sistem je produkt nekakšne univerzitetne etike. S presojanjem skozi to optiko je praktično nemogoče najti televizijsko vsebino, ki bi se v

primerjavi z visoko kulturo ne zdela minorna in dekadentna. Temu kritičnemu elitizmu se je uprl Enzensberger²⁰ in že daleč pred njim Huizinga,²¹ ki je grajal navado univerzitetne kulture grško-hebrejsko-latinskega porekla, da zavrača vrednosti igre.

Ti kritiki pozabljajo, da se danes kultura nahaja v obdobju globoke kulturno-socialne mutacije, ki ji tradicionalno usmerjeni sodobni človek še ni prilagojen.

Enzensberger v svojem meta-kritičnem tekstu podobno opravi s kritikami v smislu televizijske manipulacije, emulacije in simulacije.

Nemogoča pozicija teh kritik je namreč v tem, da pridemo ob njihovem doslednem upoštevanju do rezultatov, ki preprosto ne zdržijo:

Televizija naj ne bi uničila le posameznikovega mišljenja in njegovega moralnega čuta, pač pa tudi njegove sposobnosti percepcije in celo njegovo psihično identiteto!

Tako kritikom kot medijskim funkcionarjem je po Enzensbergerju skupna „iluzija programa“, ki ji avtor postavi alternativo s tezo o televiziji kot ničelnem mediju . . . na katerem vsebine/programi participirajo kot tujeke.

Trditi, da je televizija ničelni medij, pa ne pomeni nič drugega, kot ponoviti našo uvodno trditev, da predstavlja glavni vpliv na program prav organizacijska forma. Q.E.D.

Vsebina televizije je — njena forma.

TOMAŽ KRŽIČNIK

TELEVIZIJSKI ČAS

Teorije družbe oziroma družbenega, ki so zavzete predvsem s pritiškom časa na odtujenega posameznika, ki nima niti toliko časa, da bi si vzel vsaj malo časa, pa tudi subtilnejše teorije, ki brez moraliziranja poudarjajo temporalizacijo družbenega, v glavnem postulirajo televizijo (poleg fotografije, filma in še česa) kot način, postopek za ohranjanje časa. Času, ki se ne more vrniti, tako televizija nudi možnost vrnitve. Te teorije pa se s to ugotovitvijo v glavnem tudi zadovoljijo in pri njej končajo.

Roger Silverstone je eden izmed tistih, ki so napravili korak naprej. Silverstone se je lotil televizijskega časa ter ponudil referenčni okvir za umestitev specifičnosti televizijske časovnosti. V svojem članku „The right to speak: on a poetic for television documentary“, kjer se sicer v glavnem ukvarja z dokumentarnimi filmi, natančneje s poljudnoznanstvenimi dokumentarci, opozori na mitsko razsežnost televizijskega časa. Po njegovem se ta mitičnost časa izogiba tako linearnemu zgodovinskemu času kot tudi abstrakciji in homogenosti znanstvenega časa. Ta mitični čas televizije je čas pripovedk, je kvalitativen, motiviran in nabit s pomenom. Zanj sta značilna krožnost in večno vračanje istega. Čas televizije je sveti čas, odtrgan od profanosti vsakdanjega časa.

Za ponazoritev mitskega časa se velja bežno ustaviti ob primeru iz klasične literature, ob Homerjevi Odiseji. Časovna struktura v njej opisanih Odisejevih popotovanj predstavlja mitski čas par excellence. Odisejeva pot traja dvajset let in ko se vrne na Itako, ga čaka že odrasel sin. Sam pa se v vseh teh letih sploh ne spremeni, oziroma postara. Isto velja za njegovo ženo Penelopo. Linearnost tako imenovanega „naravnega“ časa zanj in za Penelopo ne velja. Kako pa to mitičnost ponazori Silverstone? Kot smo že omenili, se Silverstone ukvarja predvsem s poljudnoznanstvenimi dokumentarci. Naprej opozori na brezčasovnost, ki je za samo znanost strukturno nujna. Tako je saka znanost, ki sebe jemlje resno, brezčasovna kot dejavnost (ni namreč pomembno, koliko časa neka raziskava traja, da bi prišli do ustreznega rezultata), hkrati pa je brezčasovna tudi kot produkt (rezultati so objektivni in obče ter trajno veljavni). Ko pa pride znanost na televizijo, ji je dana časovnost, vendar specifična časovnost, časovnost mita.

Tako lahko npr. časovne reference v dokumentarcu, kot so „pred milijoni let, ko na zemlji še ni bilo življenja“, ter „še pred petdesetimi leti ni nihče pričakoval takega razmaha na področju računalništva“ ali pa „kar naenkrat jih je sredi lanskega poletja napadla zahrbtna bolezen“, brez kakega večjega špekuliranja zvedemo na tisti slavni „once upon a time“ ali slovenski „nekoč“ in „enkrat“ mitske pripovedi, ki ju na slovenski televiziji tako žametno podaja glas Sandija Čolnika.

Na tem mestu nimamo niti časa niti prostora — saj je tudi radijski

¹⁷Garnham, Nicholas . . .

¹⁸ *ibid.*, str. 18.

¹⁹ Enzensberger, Hans Magnus: Nova teorija o televiziji, *L'Espresso*, januar 1989, tudi „Oči, da ne vidi jo“, RS 12. 2. 1989 ob 14.30.

²⁰ *ibid.*

²¹ Božovič, Ratko: spremna beseda v: Cazeneuve, JEAN . . . , str. 142.

medij oziroma eter zelo povezan tema dvema apriornima formama čutnosti — da bi podrobneje predstavili Silverstonovo analizo. Kolikor je ta na neki ravni produktivna, pa se vseeno ulovi v drugi mit. Silverstone pade na finto delitve na mit in resničnost, na naravni čas vsakdanjosti in mitski, umetni čas televizije. Ta ločnica, ta epistemološki rez med mitom in dejanskostjo, se pravi med umetnim in naravnim, namreč spregleda, da je že sama narava umetna oziroma družbeno posredovana in da je mit še kako inkorporiran v tako imenovano realnost.

Samo za kratko ilustracijo si pogledimo predpostavko naravnega časa, po kateri naj bi objektivni zakoni narave določali merjenje časa v človeški družbi. Po tej predpostavki naj bi se dan začel zjutraj z vzhodom sonca, končal pa zvečer s sončnim zahodom, to pa naj bi bila osnova merjenju časa in razdelitve dneva na ure, minute in sekunde. Da stvari potekajo ravno obratno ali, drugače rečeno, o primatu simbolnega, pa se lahko prepričamo, že če samo pogledamo v petkov teden Dela, kjer nam za vsak dan piše točno uro in minuto sončnega vzhoda in zahoda. Ni torej sonce tisto, ki določa uro, temveč sam merski sistem pove, kdaj se bo sonce prikazalo in kdaj odšlo.

Ker nas lovi čas, poskusimo vsaj nakazati pot, ki bi ji vsaka resnejša analiza specifičnosti televizijskega časa morala slediti. Na tej poti se bomo zaenkrat bežno ustavili samo pri televizijskih novicah, čeprav bi ta pot lahko vodila tudi mimo reklam, dokumentarcev, zabavnih oddaj in vremenskih napovedi. Obravnava specifične časovnosti filma na televiziji pa bi terjala dodatne premisleke in — hm — več časa. Z dobro mero poenostavitve poskusimo najprej vzpostaviti oziroma postaviti si nasproti nekako dve temeljni konceptiji časa, ki ju v sami etimološki srži zaznamuje bog Chronos, veliki začetnik Časa. Ti dve konceptiji sta diahronija in sinhronija.

Diahroni čas si nadeva razna imena, od zgodovinskega, sukcesivnega, linearnega in kronološkega časa pa do že prej omenjenega naravnega časa. To je čas, ki se ga meri; to je čas ur in zgodovine. Na drugi strani pa lahko sinhroni čas pogojno označimo s silverstonovskim mitskim časom, vendar bomo na tem mestu raje ubrali drugo pot. Boetij je v davnem srednjem veku vpeljal termin **večnega sedanjika**, ko je reševal Boga pred paradoksom božje vnaprejšnje vednosti in človekove svobodne volje. Kajti če Bog vnaprej ve, da bom storil nekaj slabega, potem me ne more kaznovati, ker On to vnaprej ve, jaz pa ne morem drugače, kot da izpolnim Njegovo vnaprejšnjo vednost in to dejanje tudi storim. Če pa Bog ne ve, ali bom to dejanje storil ali ne oziroma če se zadnji trenutek premislim in tega ne storim, potem Bog nima vnaprejšnje vednosti. Da bi rešil Boga pred tem paradoksom, Boetij postavi koncept večnega sedanjika, božjega časa. Bog namreč ne dojema časa po človeško, temveč kot strdek časa, kot čas, ki že vse obsega, lahko bi rekli: kot sinhroni čas. Bog hkrati in skupaj vidi tako začetek kot konec sveta.

Beotijev koncept večnega sedanjika temeljiteje umesti v spekter časovnih modusov eden največjih časovnih mojstrov našega časa: Avrelij Avguštin. V XI. knjigi svojih *Izpovedi* nam ponudi konceptualni aparat za analizo časovnosti televizijskega medija. Če potencialni gledalec TV sporeda živi v pravem sedanjiku, ki nastaja le zato, ker prehaja v preteklost, in mu ta preteklost nastopa kot spomin, se pravi kot čas, ki ga ni več, prihodnost pa kot pričakovanje, se pravi kot čas, ki ga še ni, pa je svet televizije svet večnega sedanjika.

Vzemimo si za zgled TV Dnevnik. Lahko bi sicer rekli, da je tudi Dnevnik ujet v diahroni čas, saj ima polurno časovno omejitve. Vendar nas na tem mestu ta ujetost ne zanima, bolj nas zanima čas, ki ga TV Dnevnik v tej polurni zamejitvi proizvajava. Niti se ne bomo spuščali v psihologistično motivirane razsikave o tem, kako se, s tem ko prižgemo televizijo, za nas čas ustavi, kako s tem porabljam oziroma zapravljamo čas. Seveda pa na drugi strani vključena televizija zares ustavi čas, ga zamrzne. Dnevnik nam ponudi zaustavljen čas, strdek časa, pred nami se odvijajo dogodki nagnjeni v sekvencah, ki so podvržene kvalitativnemu času: pogojuje jih pomembnost dogodkov, ne pa njihov časovni razpored. Neposrednost teh dogodkov in živa prisotnost podobe implicirata sedanjost. Vse to se dogaja pred našimi očmi: tu in zdaj. Ti dogodki nimajo začetka, nanj se lahko naslavlja le govorec, TV napovedovalec z že omenjenim „once upon a time“. Prav tako ta dogajanja nimajo konca, tu je le komentator s svojimi preroškimi sposobnostmi, komentator, ki se **spominja** tudi prihodnosti.

V luči večnega sedanjika pa lahko uzremo tudi zdaj že slavni Čučkov „ostanite še naprej z nami“. Praktično ta apel vedno pomeni isto: ne izključite televizije. Hkrati pa ga lahko beremo tudi kot: „Mi smo večnost sedanjika, sveti čas, ki se ga ne da dohiteti niti se ne da zaostati, da bi ga ujeli. Z nami lahko le ostanete.“

BORIS ČIBEJ

BRANJE

MEŠČANSKA FORMA TRAGEDIJE

Darكو Štrajn:
Melodrama —
žanr sreče in obupa.
Revija Ekran.
Zbirka Imago.
Ljubljana, 1989.

Na prvi pogled se utegne nemara zdeti, da se najnovejša knjiga zbirke Imago loteva teme, ki je že dodobra izčrpana, saj se je v kinematografsko razvitem svetu v zadnjih dveh desetletjih nabralo ogromno literature o melodrami, nemara več kot o katerem koli drugem filmskem žanru, pri čemer je videti, da so nekdanji nesporazumi v celoti odpravljani in da v zvezi z melodramo kratko malo ni več odprtih vprašanj. Toda temeljna kvaliteta Štrajnovе knjige je ravno v tem, da ne naseda temu površnemu vtisu, ampak skoz teoretsko analizo pokaže, da je bistvena in zatorej ireduktibilna poteza melodramatskega žanra — kolikor gre seveda res za žanr v pravem pomenu besede in ne za njegove nadomestke — prav njegova nenehna problematičnost.

Res je kajpada, da melodrama že dolgo ni več tisti dvomljivi filmski žanr, ki je nekoč pritegoval „zgolj“ množično občinstvo, pri „kritični“ inteligenci pa zbujal neznanski odpor. Po eni strani se je namreč zdesetkalo množično občinstvo preusmerilo na druge, za marsikoga še bolj dvomljive žanre, po drugi strani pa sta filmska teorija in kritika v zadnjih dvajsetih letih nekako le uspeli poravnati svoj zgodovinski dolg in vrniti melodrami njeno dostojanstvo ter zasluženi ugled. A zdi se, da smo zdaj priče drugi skrajnosti, zakaj

melodrama je v tem času postala privilegirana in favorizirana filmska forma „kritične“ inteligence, ki se seveda prav nekritično naslaja nad vsem, kar vsaj od daleč spominja na zadevno žanrsko usmeritev.

Spričo vsega tega je Štrajnova knjiga več kot dobrodošla, saj skuša z doslednim teoretskim pristopom opredeliti ravno avtentične značilnosti in sestavine filmske melodrame. Pri tem s primerno kritično distanco analizira temeljne predpostavke, ki so svojčas botrovale intelektualnemu preziru do tega pomembnega žanra, obenem pa razvije nastavke za teorijo melodrame, kot jih avtor sam imenuje, s čimer posredno zavrne vse nekritične oziroma nereflektirane poskuse „širitve“ žanra prek njegovih zakonitih meja, kar je brez dvoma ena od najbolj neprijetnih posledic današnjega „intelektualnega prisvajanja“ melodrame. Razumljivo je, da tu ne gre za formuliranje nikakršnih „elitističnih“ kriterijev, podobnih tistim, s pomočjo katerih se, denimo, poskuša za vsako ceno ohranjati nekakšna meja med „visoko“ umetnostjo in „trivialno“ množično kulturo, zakaj film (in še toliko bolj žanrski film) se pač uspešno izmika razmejitvam te vrste. Prav narobe, gre za čim bolj precizno opredelitev tistih bistvenih žanrskih zakonitosti, ki vzpostavljajo identiteto melodrame kot samostojnega žanra. To je toliko bolj pomembno, ker je melodrama pravzaprav nekakšen „nadžanr“, nekakšen „žanr žanrov“ in skladno s tem daleč najbolj odprt žanr, kar spet pomeni, da je v znatni meri izpostavljen mešanju z drugimi žanri. In sicer v obeh smereh: kot se lahko „tuje“ žanrske in celo nežanrske sestavine znajdejo v melodramskih filmih oziroma v filmih, ki po temeljiti zasnovi sodijo v žanr melodrame, tako lahko najdemo melodramatske sestavine v filmih domala vseh drugih žanrov. Pravzaprav se oboje dogaja tako pogosto, da je v resnici le malo filmov, ki lahko shajajo povsem brez melodramatskih sestavin — zato bi bilo skorajda mogoče reči, da je melodramatičnost pač ena od temeljnih sestavin filma nasploh.

Vendar pa to mešanje sestavin ne pomeni resnega ogrožanja identitete melodramatskega žanra, zakaj melodrama kot „meščanska forma tragedije“ (kakor jo opredeljuje Georg Seesslen, tudi v Štrajnovi knjigi pogostokrat citirani avtor) temelji vendarle na dovolj precizno določljivih obrazcih — in knjiga, o kateri govorimo, to dovolj jasno in izčrpno formulira. Skratka, melodrami niso nevarni drugi žanri, čeprav se mešajo z njo, pač pa so ji nevarne kvazi-melodramatske komponente, s pomočjo katerih skušajo pristaši „novokomponirane“ melodrame preformulirati zakonitosti žanra. To velja, denimo, za „melodramatske“ televizijske serije, ki so zgolj navidez v sorodu z melodrame, dejansko pa so mnogo bliže trivialni zvrsti „ljubezenskega romana“, od katerega so prevzele



tudi značilno pompoznost in čustveno prenašalnost, premočrtnost in abotno repetitivnost (množice „karakterjev“ brez prave karakterizacije, vedno po istem kopitu ukrojene zapleti, ki se pojavljajo iz epizode v epizodo itn.), skratka vse tisto, kar je tuje pristni melodrami. Nekaj podobnega velja za na moč površne „ljubezenske zgodbe“, ki so nastajale in še nastajajo v hollywoodski, pa tudi v nekaterih drugih produkcijah, a je v njih veliko več razgledničarsko-turističnih motivov kot melodramatičnosti. Nemara bi kazalo v tem kontekstu omeniti tudi tako imenovane „politične“ ali „ideološke“ melodrame, tako značilne za jugoslovansko filmsko produkcijo osemdesetih let, kjer je melodramatski obrazec zgolj fasada za obravnavanje čisto drugačnih problemov — ti filmi resda premorejo določene melodramatske sestavine, vendar to še ne pomeni, da sodijo v žanr melodrame, kamor jih mnogi mirno uvrščajo. Poskusov širitve žanrskih okvirov melodrame je seveda še veliko več, vendar pa nam tu seveda ne gre za izčrpnost, ampak smo želeli ponuditi le nekaj primerov. Poglavitno je pač, da Darko Štrajn, ko razvija „nastavke za teorijo melodrame“, nedvoumno pokaže, da melodramatska in še bolj melodramatska struktura ni nič poljubnega, površnega in premočrtnega, ampak jo opredeljuje dovolj jasne zakonitosti, kar pa kljub vsemu še zdaleč ne pomeni, da ne nosi v sebi določene protislovnosti. Slednje je namara še veliko bolj razvidno v drugem delu knjige, ki ponuja vrsto analiz konkretnih filmskih del oziroma kar celih opusov — od Griffitha, prek Sirka do Fassbinderja. Prav skozi to aplikacijo uvodoma opredeljenih načel avtorju uspe v kar največji meri dopolniti podobo žanra melodrame kot „filma čustev“, ki pa seveda nima veliko skupnega s solzavimi „ljubezenskimi zgodbami“, ampak pogosto radikalno formulira družbene antagonizme.

FILMSKI DOKUMENT KOT (SEKUNDARNI) ZGODOVINSKI VIR

Ivan Nemanič: Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929-55. Publikacije Arhiva SR Slovenije. Inventarji. Serija Zbirke, zvezek 2. Ljubljana 1989, 77. str. Temeljno delo slovenske filmske arhivistike

V knjigi so kronološko popisani Jakčevi 16-milimetrski filmi (teh je 62; po ugotovitvi Naška Križnarja merijo 4183 metrov, to je za približno 6 ur filmske projekcije), opremljeni s primernimi podatki in pojasnili. Tako obdelani so postali arhivsko gradivo v filmski zbirki Arhiva SR Slovenije, torej dostopen vir za preučevanje slovenske zgodovine, posebno filmske, etnologije, umetnosti in kulture. Avtor teh filmov, slikar Božidar Jakac, je slovenski javnosti znan že več kot pol stoletja. Bil je ustvarjalec v obeh Jugoslavijah — kot dvorni portretist balkanske monarhije, socialistične revolucije in samoupravnega socializma; tudi kot fotograf in filmski amater je bil eden najvidnejših med vojnama in NOB. Jakac ni snemal v publicistične namene. Svoje filme je prikazoval le v ožjem krogu gledalcev, zato so po zasnovi daleč od filmskega sejmarstva in spektakularnosti, a tudi brez filmske fascinacije. Z njimi razkriva

predvsem sebe ter prostor in čas, pa najsi gre za kadre, ki prikazujejo „veliki svet“ ali družinsko intimno. Vedno pa so to reducirane in hkrati interpretirane verzije „resničnih dogodkov“; to uvršča njegove filme med dokumentarce. Toda če Božidar Jakac ne bi bil slikar, njegovi amaterski filmi zagotovo ne bi bili narejeni s tako prefinjenim občutkom za motive posnetkov, pa najsi gre za dela, ki jih je napravil med slovenskimi izseljenci v Ameriki (1929-31), v Sloveniji med leti 1931 in 1941, med NOB (ti so uvrščeni v gradivo, znano pod imenom Partizanski dokumenti) ali v povojnem času. V več filmih, posebno v zgodnjih, se je dal Jakac posneti in se tako „podpisal“ v obliki, ki je sicer znana v zgodovini filma. Če Ivan Nemanič ne bi opisal vseh filmskih kadrov, bi bila tale knjižica kar se da suhoparna, najbrž zanimiva le za tiste, ki nekoliko natančneje poznajo našo preteklost iz drugih virov ali pa so bili v krajih, ki jih filmi prikazujejo. Že prebiranje teh opisov je pravi užitek, saj npr. srečamo v opisih predvojnih časov vso tedanjo kulturniško in umetniško scenerijo pa še nekaj političnih in cerkvenih veljakov, da ne govorimo o takih posnetkih, na katerih je kraljevska družina Karadjordjevič pred blejsko vilo (1934) z oficiriji, dvornimi damami, guvernantami in stražarji vred. S posebno ljubeznijo pa je Jakac posnel v več filmih (teh je 22) Dolenjsko, posebno Belo krajino, ki jo je Ivan Nemanič, sicer Belokranjec po rodu, opisal v inventarju z izjemno natančnostjo in poznavanjem tamkajšnjega življenja, tudi običajev.

Kaj bodo s tem gradivom počeli zgodovinarji, saj filmi ne kažejo strnjene podobe preteklih dogodkov? To so fragmenti iz preteklosti, ki so Jakcu kot filmarju zbudili pozornost. Posneto gradivo je kljub vsem „pomankljivostim“ pomembna vizualna priča, ki lahko celo preverja ustno ali pisno izročilo. Nadvse dragoceni so tisti posnetki, ki ohranjajo podobe ljudi v gibanju; kasnejšim rodovom ne more te komponente zgodovinskega spomina ohraniti še tako živ opis ali najboljša portretna fotografija. Ne smemo pa pozabiti namreč tudi tisto, kar uide najbolj pozornemu spremljevalcu dogodka, pa naj gre za natančnosti ali dogajanja ob robu (izreza slike), ki utegnejo biti kasnejšim razlagalcem dogodka v oporo. Vsaj eno prednost filmskega zapisa pred fotografijo naj še omenimo: fotografijo lahko retuširajo, torej ponaredijo; izločijo ali dodajo (navadno) osebe in gledalca navedejo na napačna sklepanja. Po odhodu s politične scene je npr. Jovanka Broz izginila z marsikatero „zgodovinske“ fotografije: na „njenem“ mestu so se pojavili kaki predmeti (npr. stebri, vaze) ali pa kar cvetje. Vseh likov na tisočih filmskih sličicah pa ni moč retuširati, čeprav imamo Jugoslovani zanimiv poskus tudi v tem pogledu: neznani Nekdo je z ostrim predmetom (površno) izbrisal Edvarda Kocbeka, ki je sedel

med voditelji NOB ob 2. zasedanju AVNOJ, in sicer v kadru, ki ga je režiser Jože Pogačnik vgradil v kratki (politični) film Edvard Kocbek — skica za portret. Pač, balkanska varianta (poskusa) ponarejanja zgodovine! Seveda so mogoči ponaredki tudi pri filmu, in sicer z montažo (zelo znana je ponovna montaža Eisensteinove Križarke Potemkin, ki je dala nasprotni učinek kot izvornik) ali lažnim komentarjem (svojčas smo ameriške TV reportaže s korejske vojne opremljali z drugačnim komentarjem, nasprotnim, kot je dodal ameriški poročevalec), vendar se takšna zavajanja dajo korigirati z uporabo izvornika ali z dodatnimi viri. Sicer pa ravnajo nekateri s filmi ravno tako kot s pisanimi dokumenti, če se jim zdi, da bi filmska podoba utegnila skaziti že utrjeno olepšano podobo o dogodku ali osebi: film preprosto skrrijejo za javnost ali celo uničijo. Zanimivo je npr., zakaj Sovjeti še do danes niso vrnili slovenskega partizanskega filma Bitka za Črni vrh (posnel Čoro Škodlar), ki smo jim ga zaupali v razvijanje. Izgubljeno ali skrito?

Film torej lahko osvetli nejasnosti, je lahko dopolnilo ustnemu izročilu ali pisnemu dokumentu. Filmski dokument je lahko tudi sporen, tako kot vsak drug primarni vir. Toda dokumenti so namenjeni strokovnjakom; ti pa so že po študiju in izkušnjah skeptični, previdni ter se opirajo še na dodatne vire, tako da ugotovitve preverjajo z zornega kota drugih strok, npr. splošne zgodovine, etnologije, literarne zgodovine, umetnostne zgodovine, sociologije itn. Filmsko gradivo lahko pomaga zgodovinarju kot sekundarni vir, in sicer potem, ko je preučil primarne vire. Ko pa se bo lotil Jakčevih zapisov filmski zgodovinar, bodo zanj primarni vir; toda to je že druga tema.

Temeljno obdelavo filmov je vestno in natančno opravil filmski arhivist Ivan Nemanič in filme s to knjižico ponudil raziskovalcem, da jih bodo preučevali in svoje ugotovitve sporočali javnosti.

STANKO ŠIMENC

BOJAN KAVČIČ



BARBARA O ANDREJU

Čeprav so seznanjeni z Bergmanovim navdušenjem nad „božanskim čudežem“ („... Nenadoma sem spoznal, da stojim pred vrati sobe, katere ključa mi doslej ni dal še nihče. To je bila soba, v katero sem si že od nekdaj želel stopiti, on pa se je v nji gibal svobodno in lahkotno...“), Tarkovskega celo mnogi „zapriseženi“ cineasti, kaj šele „povprečni“ obiskovalci kina, ne štejejo med svoje priljubljene avtorje, oziroma ga, enostavneje povedano, ne marajo. To pa seveda ne pomeni, da ga ne cenijo. Le da je v tem odnosu neko globoko, med privlačnostjo in odporom razpeto strahospoštovanje. Vstop v tisto „sobo“ ostaja slejkoprej težko, naporno opravilo, ki ga je celo med filmskimi navdušenci le malokdo voljan scela prevzeti nase.

In vendar ima Bergman prav. „Tarkovski“, je zapisal, „je zame največji; izmislil si je nov jezik, resničen in primeren naravi filma, ki lovi življenje kot odraz, kot sen.“

V tem je pravzaprav tudi vsa nenavadnost „pojava Tarkovski“ ter našega — prevladujočega — odnosa do filmske estetike ter izpovedno-sporočilne naravnosti njegovega opusa, vpetega v naslove **Ivanovo otroštvo, Andrej Rubljov, Solaris, Ogledalo, Stalker, Nostalgija in Žrtvovanje**. Nedvoumno in vsesplošno spoznano dejstvo je, da je izraznost Andreja Tarkovskega vrhunsko filmska, vendar pa nas prav ta „radikalna“ filmskost s svojo že kar obredno intenzivnostjo ne zasvoji sama po sebi. Taka, kot je, terja drugačno, ponotranjeno gledanje, angažman vseh čutil in vseh duševnih, duhovnih, celo podzavestnih razsežnosti. Doživljaljskemu užitku (naporu) te vrste se lahko odziva

edinole optimalna zbranost vseh racionalnih, iracionalnih in emocionalnih senzorjev, kar je vsekakor težak pogoj in cinefilsko intelektualna preizkušnja posebne vrste.

Toda vredno in potrebno je prebiti to bariero, najti (ali vsaj iskati) tisti „ključ“, ki vodi v „sobo“ z „božanskim čudežem“, k razkritju človekovega temeljnega doživljaljskega bistva, k sami biti oziroma substanci „nostalgije“ za permanentno izgubljenim, nikoli dosegljivim uredničenjem samega sebe, k „žrtvovanju“ v imenu te bivanjske resničnosti, kot bi — ali je — rekel sam Tarkovski.

V tem preskusu preboja v svet, ki ga je v sebi nosil in ga skušal na filmsko relevanten način, v poeziji posebej izumljenega filmskega jezika, katerega sebi lastno semantiko in gramatiko je v svojih krčih izraznih porajanj pravzaprav ves čas na novo odkrival, je lahko sintetični opis njegovega opusa in vsega, kar se veže nanj, v nemajhno pomoč in oporo.

Barbara Habič si je — po naročilu Kinoteke v Ljubljani (za 29. zvezek v zbirki predstavitev in razčlenitev pomembnih filmskih avtorjev) — zastavila nelahko nalogo kompilacijskega zbira in izbora, pa seveda tudi lastnega interpretacijskega komentarja o vsem, kar sodi v domeno pojma „Andrej Tarkovski“.

Svojega projekta se seveda ni lotila pozitivistično, saj bi se s to metodo ne mogla niti približati, kaj šele potopiti v jedro kreativnega problema, kot ga zastavlja celokupna estetika Tarkovskega. „Razumeti, predvsem pa vzljubiti filmsko umetnost Andreja Tarkovskega,“ pribija Habičeva v sami iztočnici svojega eseja, „je proces, ki zahteva polno angažiranost gledalca, neobremenjenost s filmskimi klišeji in intuitivno sposobnost čutenja njegove metaforike“. Kajti Tarkovski je — poudari v nadaljevanju — izrazit metafizik, „obremenjen z apokaliptično vizijo civilizacijskega odpora.“ Njegovo vodilno izpovedno, izrazno in sporočilno hotenje je bilo „apelirati na človekovo odgovornost in zavest“. Habičeva zapovrstjo sledi vsem etapam na kreativni poti ustvarjalnega procesa Andreja Tarkovskega, opisujoč „vsebinsko“ in „formalno“ strukturo vseh posameznih filmov, vse plati estetsko-idejnih in izraznih preokupacij, ki so se ob enoviti podstati kreativnega vozla in sporočilnega nazora vendarle vselej spet oblikovale in dograjevale na novo, se filmsko-teoretsko in obenem seveda tudi povsem praktično-oblikovalsko razraščale ter izkazovale vsakokratno novo „poetično rojstvo“.

„Vsebina“ vseh teh porajanj je človekov notranji boj kot refleksija posameznikovega tragičnega neujemanja s svetom, v kakršnem mu je živeti, vselej tujcu, iščočemu resnico in harmonijo, ki pa ju seveda nikoli ne bo našel — in prav v tem je bistvo njegove tragike, pa hkrati

bistvo njegove veličine: v iskanju, ki je obsojeno na večno nezadoščenost. V svojem prizadevanju, da bi Tarkovskega v vseh relevantnih ozirih kar najbolj določno definirala, je Habičeva zelo smiselno izpisala tudi posamezne citate iz samega Tarkovskega, iz njegove lastne knjige (*Sculpture in Time — Reflections on the Cinema*, London, 1986), iz njegovih, sicer redkih intervjujev ter iz študij, ki so jih o njem pisali še za njegovega življenja (predvsem v Italiji, Veliki Britaniji in Franciji; le v Sovjetski zvezi domala nič!) V tej zvezi sta nemara najbolj merodajna navedka iz enega njegovih intervjujev ter iz njegove knjige, ko poskuša definirati bistvo umetnosti: „Človek mora izkoristiti svoje bivanje na Zemlji za to, da bi se dvignil. Umetnost naj mu pri tem pomaga... Umetnik živi v nenaklonjenem, neurejenem svetu. Prav zaradi tega tudi je umetnost... Da bi ljudem razložila razloge za njihov obstoj na tem planetu; in če ne to, vsaj zato, da bi postavljala vprašanja... Umetnost se rodi vedno tam, kjer je neskončna želja po duhovnem, po idealu; to hrepenenje usmerja ljudi v umetnost... Umetnost ima sposobnost, da skozi šok in katarzo napravi človekovo dušo sprejemljivo za dobro.“

Skozi to optiko življenjskega in filozofskega creda je torej treba gledati filmska pričevanja Andreja Tarkovskega, nam skozi ves svoj tekst sugerira Barbara Habič, opozarja joč na „notranje potovanje duše, ki pridobiva svojo nedeljivo in neprenosljivo izkušnjo ljubezni skozi trpljenje“.

To svojo razlago opravi avtorica razvidno, poglobljeno, celovito, upoštevaje vse plasti avtorjevega mnogodimenzionalnega pristopa k filmski umetnosti, ki je hkrati poetična, filozofska, likovna, glasbeno-zvočna in celo „arhitektonska“ struktura, predvsem pa vseskozi prepričljivo in poznavalsko, tako da lahko knjižico štejemo za avtorsko suveren in dragocen prispevek v „bibliografijo“ slovenske filmske publicistike.

VIKTOR KONJAR



Barbara Habič
ANDREJ TARKOVSKI

ZLO MED SOCIALISTIČNIMI OBČANI

Tudi Čehi in Slovaki posnamejo manj filmov kot nekoč. Vseeno se je nabralo kakih štirideset celovečercer, od katerih so nam jih v treh dneh pokazali devet. Pri tem so nam pokazali še zajeten izbor iz ogromne produkcije tisoč dvestotih kratkih filmov.

Za razliko od Slovenije in Jugoslavije pa je film pri njih še film, se pravi nekaj kulturno izredno pomembnega, in režiserji so še režiserji, se pravi spet nekaj, kar zveni zelo ponosno.

Govoril bom o nekaj celovečercih in o njihovih skupnih potezah, pri tem pa seveda moram priznati, da so najbrž te skupne poteze opazne in zanimive bolj z mojega zornega kota kot pa z zornega kota češkoslovaških avtorjev ali gledalcev.

Vlakari, (po naše bi rekli Vozači), film Juraja Lihosita, nam razgrne vse temeljne vrednote češkoslovaških filmov: Lepa deklica, mladenič, ki se zaljubi vanjo, njegov mlajši brat, ki ga je treba vsako jutro peljati v vrtec, mladina, ki se z vlakom vozi v šolo, ljubezenski zaplet, pretep, na koncu pa se izkaže, da bi deklica fantu vseeno privoščila nekaj lepega, samo pri tem mu reče, potem se ne bova več videla, ker hodim z drugim, ki je trenutno v vojski“. Film ni zbudil posebne pozornosti in ni dobil nagrad, ker so zanesljivo navajeni takih filmov: ko se scenaristi in režiserji prebijajo skozi dekor vsakodnevnega življenja, jim ostane malo, celo zelo malo prostora za manevriranje. Nobeni superspektakli niso mogoči. Ponašajo se prizori po prevoznih sredstvih, po stanovanjih, on in ona se lahko srečata še na ulici ali v parku — in kljub temu, da je igra vedno sijajna in kamera vedno značilna, taka s pečatom FAMU, te vsi ti filmi ne prepričajo, da je prihodnost filma v ljubezensko-družbenih dramah.

Kadarkoli pa se filmi podajo v razkrinkavanje moralnih razmer v družbi, kritiko omejuje na hudobne posameznike, ker, kot vemo, je na češkoslovaški sistem tako kot naš, se pravi, odlične. Tako film **Uzavreny okruh** Vlasta Matejka (naslov bi poskusil prevesti: Zaprti področje) govori o mladem inženirju, ki nasprotuje izgraditvi metalurškega kombinata v naravnem rezervatu. Ko se pelje z neke zabave s projektantovo hčerko, doživita nesrečo. On je bil tako pijan, da ga je ona lahko posadila za krmilo in potem lažno obtožila, da je povzročil nesrečo. Zato štiri leta presedi v zaporu in v tem času mora graditi ravno tisti metalurški kombinat, katerega izgradnji je nasprotoval. Kombinacija ekološkega filma in kriminalke nam razkrije tako ekologijo kot kriminal v socialističnih razmerah: oboje nam deluje zastrašujoče nevarno, saj je jedro teksta pravzaprav samo možnost, da tistega, ki se zavzema za nekaj dobrega, doleti montirani proces. Ne verjeten je samo vzvod, ki v tej zgodbi odloča, to je alkohol. In že smo pri dveh drugih filmih, ne celo treh drugih filmih:

Dobri holubi se vraceji (Dobri golobi se vrnejo domov), režija Dušan Klein, govori o alkoholikih in njihovem zdravljenju, naturalistično natančno prikazanem, izredno odigranem in zato tako resnem, da film skoraj

da prerese v študijo o zdravljenju alkoholikov, kadar pa omenja zunanji svet in kadar bi moral prevzgojiti alkoholikov vzporejati z zunanjim svetom in njegovimi dimenzijami, ne more zunanjega sveta naslikati z isto intenzivnostjo, posebno zato ne, ker avtorite v svetu izven bolnišnice niso tako jasne kot v bolnišnici.

Tudi film, omnibus treh režiserjev **Iba den**, (Vsaj en sam dan) se dotakne psihiatrične ustanove. Štirje člani ansambla živijo vsak svoje življenje. Trije člani beat ansambla, ki je uspeval pred desetletjem, vsakega vidimo v svojem skeču, se odpeljejo na koncu obiskat četrtega člana, ki je v norišnici, tam pa zvejo, da je ozdravel in prestopil med narodnjake in žanje uspehe na televiziji. Skeči iz vsakodnevnega življenja so sami zase učinkoviti, ampak ko so zbrani v istem filmu, se zgodbe kar hkrati pokrijejo in jih zamešamo.

Milujem ja, miluješ ti (Jaz ljubim, ti ljubiš) je slovaški film, posnet leta 1978, ves ta čas pa je bil v bunkerju. Ko sem ga gledal, mi je postalo jasno, da najbrž lahko rečem, zakaj: glavni junak je grozno grd in še alkoholik povrhu, obenem pa uspe v ljubezni do prijateljave žene (prijatelj je seveda tudi alkoholik), ko prekopi voda za kavo in plin pokonča prijatelja. Vendar je tema o alkoholikih v idiličnem okolju slovaškega majhnega kraja speljana do ciničnih burlesknih tonov, kar pa mi je že bilo preveč. Ko sem gledal ta simpatičen zabaven film, sem razmišljal, ali bi bilo mogoče tako temo posneti na ta način pri nas. Če že ne leta osemindeset, pa na primer danes, in prišel sem do neprijetne misli, da niti pred deseti leti niti danes: od filma pričakujemo še zmerja velikih in usodnih reči in velikih in usodnih tem. Ne gre zato, da bi bila moč filma v malih in obrobnihih temah — ampak s sredstvi, tako finančnimi kot ideološkimi, kakršne so nam na razpolago, se ni mogoče lotevati česa velikega. Tako v ČSSR kot v Jugoslaviji lahko obdelujejo samo alkoholike, pa še to po malem in previdno.

Vsi filmi govorijo naravi, tako tudi **Spravca skanzenu** (Upravnik skanzena), ki govori o upravniku skanzena, muzeja v naravi.

Tudi Vera Chytilova v filmu **Kopytnem sem, kopytnem tam** (Brcnem sem, brcnem tja) govori o vsakodnevnem življenju mladih ljudi, pri tem tako kot drugi filmi prikazuje ljudi po službah, po stanovanjih, po hotelih, ulicah, parkih, na smučanju. Nekaj alkohola kot igralca je tudi v tem filmu, vendar film je nekaj čisto posebnega in poskuša povedati nekaj čisto posebnega, zato je njegova tema nič drugega kot aids, smrtonosna bolezen, kuga današnjega časa.

Film prikazuje mlade ljudi, kako se sestajajo, se šalijo, se grejo ljubezen in spolnost zdaj z enim zdaj z drugim partnerjem in ženske imajo pri tem nogavice vedno različnih barv, nenadoma pa eden med njimi zbolí in izkaže se, da ima aids. Tudi v tem filmu dramaturgija izhaja iz prepričanja, da je svet dober, urejen, varen, da pa so ljudje zli in sebični in da ravno zaradi tega, ker so ljudje takšni, tudi svet kdaj pa kdaj postane

nasprotje samega sebe. Kolikorkoli film namiguje na strašno usodo, ki čaka zbolele za aidsem, se ne morem ubraniti vtisa, da je aids bolj potreben kot kronski dokaz, ki naj dokončno prepriča mlade ljudi, da morajo živeti zmerno, čednostno in se posvečati družinskemu življenju.

Kot smo lahko vsak dan opazili na cestah, se na Češkem spolnost za mlade ljudi pogosteje kot v nekaterih drugih državah konča s potiskanjem otroških vozičkov. Vsakih nekaj metrov sreča kakšnega. Slišal sem tudi, da sta si nova škoda favorit in aids precej podobna — dober človek težko dobi tako eno kot drugo.

Vera Chytilova in njen snemalec pa nagnetta kamero in nizata prelepe kadre, polne napetih ljubezenskih srečanj, realističnih, zadržanih, kjer sta on in ona rahlo napeta, saj se previdno spuščata v strahotno avanturo vsakokrat, ko se bližata postelji. Vera Chytilova nas skuša prepričati, da je Češka že povsem podobna zahodu in da je aids dostopen tudi navadnemu češkemu državljanu.

Zamisli, po kateri v družbo, ki ji lahko priprišeš marsikaj, vendar madžarske revolucionarnosti in aida nikakor ne, privedeš kot grozno ravno nekaj od obojega, to je aids, je sijajna!

Čehi, ti dobri in prijazni ljudje, ki imajo dovolj vsega, kar jim nudijo trgovine, se pravi tudi trenirke, športne rekvizite in spalne vreče po ugodnih cenah, naj bi začeli verjeti, da je seks nekaj nevarnega, da, celo usodnega!

Če se bojite dojenčkov, je res tako.

Ni tako, če se bojite aida.

Veri Chytilovi se posreči sijajen namig, ko hudobna tujka, inozemka, narejena čisto po vzoru čarovnice iz Sneguljčice, pod vplivom mamil zatava v naročje junaka, ki bo potem med dobre mirne promuskuitetne mladeniče in mladenke svoje domovine vnese usodno kugo. Film je tako razložen: hudobni tujci tihotapijo v lastnih telesih kliče zla med dobre socialistične občane. Ker pač ne gre drugače, ker pač časopisov ni mogoče švercati, bo pač virus tisti, ki bo skozi kri, oh, kri, ta čudovita tekočina! prodril v globine dobrega, milega in ljudomilega sistema.

Moram reči, da je film **Kopitnem sem, kopitnem tja!** odlično uprizoril to papirnato tezo.

Moč češkega filma je v prikazovanju ljudi, ki opravljajo običajne poklice po običajnih službah in češkemu filmu uspeva, da se ti običajni ljudje srečujejo med sabo, se pogovarjajo, ljubijo in ločujejo.

Pri Veri Chytilovi so razsvetljuje še nekoliko bolj precizne, dvojne svetlobe se igrajo igralci in z gledalci. Režiserka spretno spaja različne moške in različne ženske v zelo verjetne, realistične, primerno zadržane odnose; drugače kot v kakšnih pornografskih filmih, ki smo jih tako vajeni iz ljubljanskega vsakdana, govorijo o težavi zblizovanja dveh osebah različnega spola, kadar je potrebno pristopiti k seksualnim akcijam.

Film bi bil zgodba o ljubezenskih srečanjih

in eden od mnogih, ki govorijo, da so ljudje pač manj moralni, kot se zdi na prvi pogled. Film se brez aidsa ne bi razlikoval od nekaterih drugih izdelkov istega leta, na primer filma o „Vozačih z vlaka“, kjer je deklica ravno tako malce preveč hudobna in za spoznanje kar nemoralna, kar seveda ni čisto prav, vsaj za socialistične države ne.

V filmu Vere Chytilove pa je drugače: osebe so sicer ravno tako malce hudobne in malce pokvarjene, niti ne preveč, celo za ameriške filme čisto zmerno, ampak kazni, ta pa pride, je vzgojna, huda in za polovico mladih usodna. In ta kazni je tisto, kar daje težo vsej zgodbi.

Dva, ki nista okužena, bosta ušla v svoj svet in zaplodila novo življenje.

Lepo. V večini drugih filmov in v češki praksi se bo to mladima posrečilo že na začetku filma in potem seveda ne bo umetnine. Aids je doletel zahodni svet tako zanesljivo in tako ob pravem času, da se skoraj ne moremo ubraniti misli, da ni bil sintetično narejen, tako rekoč izumljen, pa če nam še tako govorijo, da ni tako. Vendar, ko sem nekoč gledal neki film o aidsu, moram reči: ni se ga dalo spraviti niti v bližino umetnosti, ne in ne.

Očitno je aids za Češko dovolj daleč, da se je mogoče sprehajati po robu umetnosti. To je lepo in pohvalno: upam, da bodo naslednje leto posneli film o nevarnostih, ki preti z Madžarske in iz Jugoslavije; pri sled-

nji bi svetoval podtemi o nevarnostih iz Zahodne in Vzhodne Jugoslavije.

Je mogoče, da se Čehi odločajo za žanre in da naredijo grozljivko?

Težko bi verjeli. V socializmu ni groze, in če se groza pojavi, mora vzbujati pohujšanje. Film **Prokleti dum Hajnov**, (Nevidni človek) režiserja Jirija Svobode je narejen po literarnem delu. Razkazuje moč češkega stila v uporabi kamere: neusmiljeno razgalja staro hišo in lepo žensko, ki se ji zmeša zaradi njenega norega strica, slikarja, blazneža, zaprtega nekje v zgornjih nadstropjih rebusu podobne meščanske vile.

Zadušljivo, morbidno, morilsko vzdušje v hiši lastnikov tovarne mila. Inženir se dokoplje do žene, vendar nekaj ni jasno: jo je njen nori stric uspel posiliti ali ne? Zdravnik trdi, da nikakor, vendar je mlada žena prepričana, da je otrok, ki ga pričakuje, otrok njenega strica, ki so ga prej sorodniki desetletja skrivali v hiši, čeprav je hodil okrog trdno prepričan, da je neviden in so se vsi tudi skrbno obnašali, kot da ga ne vidijo in se je šele po napadu na nečakinjo znašel v norišnici. (Spet norišnica!)

Srhljivost očetovstva in materinstva je bila prikazana že v mnogih grozljivkah. Tu je opojna in nas muči z brezizhodnostjo. Groza je nekaj, česar bi naj film ljudi odreševal, tu pa obratno: groza je nekaj, kar bi naj ljudi vodilo k mazohizmu. Vendar ima čeških gledalec najbrž mazohizma že v vsakodnevnem življenju dovolj in ga tovrstni umetniški učinki ne zanimajo.

nem življenju dovolj in ga tovrstni umetniški učinki ne zanimajo.

Prokleti dom Hainov se razlikuje od Kopitnem sem, kopitnem tja po tem, da ne prikazuje teze, ampak pripoveduje o vzdušju.

Res so odnosi tega filma pobrani iz grozljivk zahodnega sveta, vendar v optiki socializma izzovejo mračni meščanski odnosi asociacije na družbo, kjer niti takih veličastno mračnih odnosov ni, ampak so samo banalnejši, smešnejši, zato pa brezizhodnejši.

Čudni so ti Čehi: tako strogo disciplinirani imajo, vendar se jim vseeno posreči narediti stvari, kakršnih pri nas v Sloveniji in v slovenskem filmu nikoli in nikdar nihče ne bi dovolil, še več, niti režiserji si jih sami sebi ne bi dovolili. Tako je pač: tam, kjer šolaš prvostupne kadre, kjer mlade ljudi napumpaš z odličnim znanjem, da bi se znali izogibati vsem pastem in nepravilnostim, ki jih omogoča filmski jezik, ravno tam bo ta ali oni ustvarjalec prišel na strašne, grozne ideje, ki izrazijo po ovinku točno tisto, proti čemur bi mladi mož moral biti cepljen.

Češki film ne more delati spektaklov: z večščino in igralskim znanjem se borijo proti pirotehniku. Je ta bitka že vnaprej izgubljena?

Tako kot se od časa do časa vprašujem, kaj si sploh lahko privoščiti slovenski film, se celo za češki film, ki je vseeno precej bogatejši, lahko vprašamo prav isto.

Praška petka (Praška petka), režija Tomaž Jurel, je film, ki prikazuje spored praških avantgardnih gledališč. Film je sestavljen iz petih različnih skečev. Scenaristi in kamermani so različni.

Film prikazuje posebno v zadnji zgodbi nekaj, kar za Čeha morda sploh ni tako strahotno zanimivo, za nas pa je izredno. Mladi kavboj, črni individuallec, prihaja med meščane, ki jih avtobus pripelje iz mesta, da bi pomagali kolhozniku in učiteljici, ki jih



PRAŠKA PETKA, REŽIJA TOMAŽ JUREL

pozdravlja s pevskim zborom, pri pospravljanju pridelkov. Reminiscence na film **V vrincu** in na herojske slike socialnega realizma se kar vrstijo. Meščani pri udarniškem delu srečujejo palčke in neprestano se navdušujejo. Filmček pove več o petdesetih letih in kolhozništvu kot desetine jugoslovanskih proizvodov. Ker socializem ima svoj zgodovinski umetniški stil in romantika so-crealizma je rasla iz tako kompleksnih predstav tako ogromnih množic, da ne moremo brskati po preteklosti in jo razgrinjati na filmu, če se ne moremo bližati stilu preteklosti, to se pa pravi, romantičnemu zanosu so-crealizma. Prvi del **Praške petke** pa prikazuje odhajanja na izlet: družina (ata, mama, otroci) odhaja na izlet v naravo in v tej okrutni burki se razgrinja pred nami blaznost sistema, ki ljudem ne daje druge radosti, kot da se preganjajo z družino po naravi. Narava je grozna, smo zvedeli že skoraj v vseh češkoslovaških filmih, da je pa narava še groznejša v socializmu, smo zvedeli v **Praški petki**.

Ni moč čeških filmov v velikih in resnih projektih: moč in njihov ogromen prispevek k razvoju svetovne kulture, posebno še svetovne socialistične kulture, je mogoče najti v drobcih. To so diamanti, ki so nastali pod pritiskom tisočih ton materiala.

Veliki biseri iz malih školjk. Tako ob filmu **Dobri golobi se vračajo**, delu o zdravljenju alkoholikov, skrbno narejenem in znanstveno poglobljenem filmu kratko malo nočemo verjeti, pa čeprav vemo, da s tem, ko nočemo verjeti, najbrž nimamo prav, da so Ruglju podobni terapeuti glavni temelj realnega socializma.

Vemo sicer, da nekateri sistemi gojijo alkoholike in tudi vemo, da jih potem še zdravijo. Ne vem pa, zakaj bi naj to bilo tako grozno zanimivo za filmanje. Saj je film končno vendarle nekaj, kar naj bi zabavalo! Deloma nam na to vprašanje odgovorijo kratki filmi: ljudi v socializmu je potrebno vzgajati, kdaj pa kdaj tudi kaznovati, vsekakor pa vedno opominjati. Čehi počnejo to zelo širokopotezno.

Film o starčkih nas opozori na grozote starosti in grozote umiranja, kako so stari ljudje prepuščeni skrbni negi in bolniški postelji, vendar je njihova prihodnost črna. Prekrasen je tudi film, ki razlaga, kako so otroci v družinah izpostavljeni razvajanju in nedisciplini in kako jih v posebnem zavodu za štiristo kron lepo zdresirajo, in to v pičem mesecu. Navadijo jih odgovornosti: morajo pisati referate o svojih dolžnostih, naučiti se morajo šestinšestdeset pravil. Dvainšestdeseto pa je: učiti se moramo! ali nekaj podobnega...

Kratek film je povsod na svetu enak, kratek film se ponavlja desetletja, ukvarja z vzgojo, s paraplegiki, starci in podobnim. Dober je samo, kadar najde kaj relativno novega, tako kot je film o elektronskem mikroskopu spregovoril o povečavah in prikazal te povečave v prelepah barvah.

Bodočnost kratkega filma je v znanstveno poučnih filmih, socialne teme pa so njegov zanesljiv konec.

Češka družba se nam pokaže fantastično podobna naši. Vse spremembe, vsa odpiranja, vse neverjetne prireditve političnega tipa, vse, kar se pri nas dogaja, nam na koncu pokaže, da mirni in tihi Čehi, ki se morda žrejo, na videz pa sploh ne kaže, da se razburjajo, ravno tako živijo v socializmu kot mi.

Ves svet je Poljska! In ves svet naj postane Romunija!

FRANČEK RUDOLF

PESARO '89

ČETRT STOLETJA

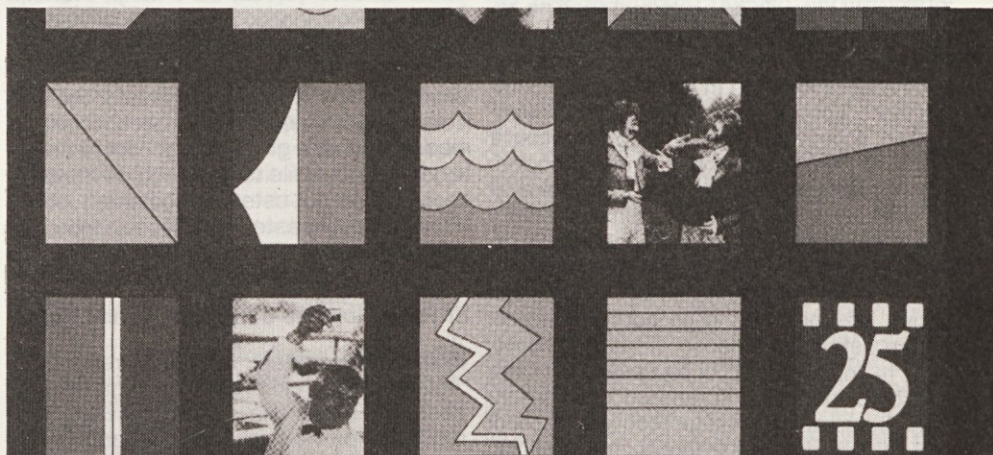
Italijansko obmorsko mesto Pesaro je že vrsto let nekakšen romarski kraj cinefilov, saj pesarska „Mostra“ v zgoščeni in monografski obliki ponuja vpogled v kinematografije (včasih žanre, včasih avtorje, včasih obdobja...), ki jih v tako sistematični in študijski obliki ne nudi noben drugi filmski festival. Mostra je ena redkih italijanskih filmskih manifestacij, ki jo ne usmerjajo določeni interesi posameznih političnih strank, ki te „robne“ kinematografije ne le predstavlja, ampak jih tudi strokovno ovrednoti. Vsako leto ponudi prav nič skromne filmske publikacije, je torej založnik in razstavljalac hkrati.

Letošnja Mostra je praznovala petindvajsetletnico obstoja, in kot se priliči jubileju, je poskušala najti odgovor na vprašanje, kaj se je zgodilo z avtorji ali posameznimi kinematografijami v zadnji četrtini stoletja. Ker nekega jasnega vodila letošnji jubileju podvržen program ni imel in so za vzorec služili ne najbolj „tipični“ filmi, nam velikih odgovorov in zaključkov sam festivalski program ni uspel ponuditi. Obči odgovor, vzeti iz frazerske terminologije, bi bil lahko ta, da avtorji osemdesetih let bistveno ne prelamljajo s šestdesetimi leti, niti se v ta leta „ne vračajo“, pač pa so nastopile temeljne spremembe predvsem v sistemu produkcije in v polju drugačnega odzivanja na družbena razmerja, v katerih režiserji ne-keje več, nekje manj svobodno ustvarjajo.

Toda za tak „retrogarden“ koncept, ki naj bi opozarjal na razlike, bi bila najbrž potrebna selekcija, ki bi izpostavljala skrajnosti ne pa sorodnosti. Tako so bile skrajnosti berljive skorajda zgolj na primeru Sovjetske kinematografije — kar je glede na nekoč zamrznjene avtorje in trenutno politično konstalacijo dežele povsem razumljivo — niso pa bile opazne npr. v francoski kinematografiji, ki se je sicer predstavljala pod sloganom „Med enim in drugim novim valom“, saj francoski novovalec vsekakor ni samo Oliver Assayas (predstavil je film **Otrok zi-mel**).

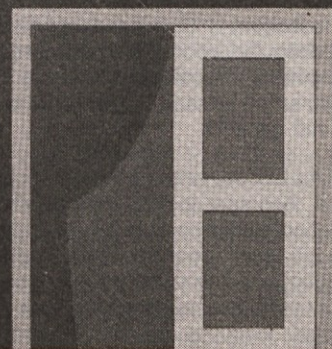
Kakorkoli že, upati je, da bo šestindvajseta Mostra bolj utečena, ponovno „normalna“ in da ne bo potekala v depresivnem vzdušju političnih pretresov kakor letos, ko so — ravno v času Mostre — svet pretresali katastrofalni ulični nemiri na Kitajskem. Še več, zaradi nemirov pri nas, se je Jugoslavija v Pesaru znašla na protestnih lepakih označena kot ena izmed izrazito nehumanih in nedemokratičnih držav, pa čeprav je mladi povojni italijanski komunist iz filma Marca Bellocchia **Kitajska je blizu** (film je bil predstavljen v okviru retrospektive italijanskega filma šestdesetih let) prisegel, da vse njegovo vedenje izvira iz Titovih nauk in iz zaledja povojne Jugoslavije.

MAJDA ŠIRCA



PESARO
2-11 GIUGNO
1989

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino
Regione Marche
Ministero Turismo e Spettacolo



PETINDVAJSET LET KASNEJE

INTERVJU Z DIREKTORJEM

MEDNARODNEGA FESTIVALA NOVEGA FILMA V PESARU,
MARCUM MÜLLERJEM

EKRAN: Glede na to, da niste le direktor Mostre, temveč tudi njen selektor — me zanima, kateri so bili vaši pglavlitni kriteriji pri oblikovanju letošnjega (jubilejnega) programa.

MÜLLER: Ideja letošnje pesarske „filmske razstave“ izhaja iz šestdesetih let, ko je (kot eksperiment) zaživel pesarski festival. Skupaj s Tednom kritike v Cannesu je bil Pesaro takrat „no-man's-land“ — mesto, kamor so režiserji prihajali z rokami pod pazduho, da bi se spoznali in prepoznali; mesto, kjer se je Oshima srečal z latinskoameriški režiserji; kjer so češkoslovaški avtorji pred vdorom tankov iz SZ v njihovo deželo spoznavali očete francoskega novega vala itd. . . . Vsekakor tega začetnega obrazca nismo mogli več ponoviti, kajti sedaj, petindvajset let kasneje, režiserji med seboj skorajda ne komunicirajo več in celo ne vidijo več filmov, ki jih snemajo kolegi. Pa čeprav danes vsi potujejo in čeprav se povsod srečujejo — toda problem je v tem, da si nimajo več kaj povedati. Torej: letos sem „stavil“ na to, da sem poizkusil združiti ogromno število filmov oziroma avtorjev, ki — čeprav so izšli iz različnih sredin — predstavljajo podaljšek filma iz šestdesetih let. Jasno, to pomeni, da sem na ta način prisilil avtorje v dialog in konfrontacijo.

Tako sem po eni strani vključil v program imena, ki nikakor niso mogla izostati — „zgodovinske“ avtorje novega filma, torej. Toda pazil sem, da ne bi vztrajal zgolj na zaslužnih imenih, kajti pesarska Mostra je tudi v prejšnjih letih vztrajala na principu selekcije ali odkrivanju in izpostavljanju „drugičnih“, spregledanih, nerazvpih, nepoznanih, a zanimivih mladih avtorjev. Mostra nikoli ni bila le projekcija filmskih podob, temveč kompleksen diskurz, ki je odkrival in širil drugačno vednost o filmu nasploh. Tako so pogovori, omizja, publikacije in knjižne filmske študije ravno tako pomembne kot projekcije, ki bi — brez možnosti razumevanja, ki jih nudijo pogovori in vse ostale informacije — hudo izvisele. Brez te „nadgradnje“ bi bil Pesaro minorna izložnica, podobna spremnim programom beneškega ali canskega festivala. Ti namreč le beležijo, evidentirajo, fotografirajo in označujejo vzporedne pojave, ki jih osenčujejo veliki producenti. Tam hierarhij ni, mi pa jih želimo poudariti.

EKRAN: Petindvajset let kasneje . . . Ali je sploh možen objektivni vpogled v to, kaj se je avtorjem v tem času zgodilo? Ko sem gledala (še vedno eksperimentalne) filme Stephena Dwoskina ali Stana Brakhagea npr., se mi je zazdelo, da se jima v teh letih ni nič zgodilo!

MÜLLER: Ja, selekcija bi lahko bila mehanska. Pogledal bi v seznam prvih pesarskih srečanj in bi avtomatično povabil avtorje, ki so bili takrat prisotni. Toda želel sem soočiti zelo različne izkušnje oziroma prakse — prav zato letošnji program vsebuje številne izzive. Mogoče so te „stave“ delno že

izgubljene. Videla si, da npr. Michael Snow še vedno snema filme, ob katerih se kinodvorana prazni . . . isto se dogaja Straubu, Arrietti. Skratka, kdor ima pečat eksperimentalista in „rigoroznega“ cineasta, je tudi na festivalu kot je pesarski, potisnjen v marginalnost. In z razliko od ostalih italijanskih (in drugih) festivalov sem — kar je najbolj pomembno — prav te avtorje potisnil v osrednje, glavni festivalski program.

EKRAN: Vseeno — pogledja še enkrat to časovno distanco. Film šestdesetih in film osemdesetih let. Kako bi to razliko označili vi?

MÜLLER: V šestdesetih letih cineasti niso bili ravno združeni v enotni „filmski platformi“ — bolj jih je združeval mehanizem reakcije na določene pojave — politične kot kulturološke. Njihova enotnost je bila prej v opredelitvi do socialne, produkcijske, estetske in družbene situacije — in do vsega tega so zavzeli določeno stališče in distanco. Po petindvajsetih letih se je (med drugim) spremenila tudi funkcija festivalov. Noben cienast nima več potrebe, da bi bil „odkrit“, noben ne prihaja več z rokami pod pazduho in noben filmski kritik dnevnega tiska si ne sme več dovoliti, da bi slabo mislil o Rohmerju . . .

Po petindvajsetih letih je, jasno, povezava med filmom in televizijo postala tako tesna, če ne že utesnjujoča, da v Italiji, Franciji, Španiji in Portugalski npr., sploh ni mogoče več samostojno snemati filmov. V Pesaru smo hoteli opozoriti na najbolj radikalne izkušnje: mladi španski režiserji npr. se izrazito oprijemajo estetike elektronskega medija. Toda, če gledaš opus Adorfa Arriette, vidiš, da so bile takrat mogoče inovativne izkušnje na estetsko-poetskem polju. Medtem ko cineaste osemdesetih trenutno družijo modnost . . .

EKRAN: Govorite o filmskem manierizmu?

MÜLLER: Ti cineasti imajo namreč mnogo „talenta“, toda ekshibicionirajo ga tako, da postajajo nekakšna „batta“ združba, kjer modnost prevladuje nad zvestobo in pripadnostjo estetskim ali etičnim problemom. Skratka, če pogledaš celoten pesarski program, vidiš, da so zastopani tako „zgodovinski“ avtorji kot tudi mladi videocineasti, da so tu Straubovi filmi, ki jih je producirjal nemški radio ob koku npr. Bertoluccijevala **Poslednjega kitajskega cesarja**. Toda ne poznanega, „kratkega“ filma Bernarda Bertolluccija, temveč dolgega, integralnega Kitajskega cesarja. Kajti integralna verzija se uvršča med izkušnje novega filma. Da nam možnost, namreč, da razmišljamo o avtorjevi poti in o tem, kaj se zgodi, ko se režiser meri z veliko hollywoodsko produkcijo — z „majors“. Tako kratki **Poslednji kitajski cesar** v odnosu s štiriurno verzijo postane povsem transparenten, kajti prav ta štiriurni film je tisti, ki ga je Bertolucci „mislil“ in ki ni podvržen zahtevam producentov. To je film, ki diha in ki gledal-

ca prisili, da se lahko izgubi v njegovem labirintu.

EKRAN: Glede na to, da je bila obletnica in opozarjanje na razlike, ki jih je prinesel čas glavno vodilo vašega letošnjega izbora, me zanima, zakaj niste vključili v program tudi tistih produkcij, ki so se ovrednotile prav v Pesaru. Mislim tudi na jugoslovanski film.

MÜLLER: Dejal sem že, da gre za kompleksen in ne geografski ali kakšen drugačen konstrukt. Obstaja pri vas delo, ki bi opravičilo nujnost prisotnosti jugoslovanskega filma za letošnji Mostri? Mogoče. Mogoče Kusturica.

In ker se nisem držal geografskega ključa so nekatere države dobile več prostora. Npr. SZ. Zdajšnjevo sovjetsko kinematografijo smo soočili s tisto iz šestdesetih let. Pri odmrznjenih filmih vedno tvegaš, saj jih iztrgaš iz konteksta — toda iztrgani ali ne, ti filmi funkcionirajo kot fotografija rojstva nekega gibanja — gibanja ob koncu hruščovovega obdobja, ki je bil zadušen ob začetku Brežnjeve ere (Michail Kalik npr.). Film Aleksandra Surina **Požigalci** (Podzigiteli, 1989) mogoče ni tako „fertilen“ kot nekateri iz šestdesetih, čeprav mislim, da je najboljši novejši film iz Sovjetske zveze. To ni več film **obtožbe**, saj je v SZ v zadnjem času civilna obtožba institucionalizirana. Ne gre več, skratka, za repetativne mehancime.

EKRAN: Kako zbirate informacije in na kakšen način pridete do filmov? Potujete, imate „vohune“, svetovalce in v koliki meri bdi-te nad svetovno kinematografijo?

MÜLLER: Seveda gre tudi za neke vrste konsultacije, za znanca, ki me obveščajo . . . toda ker ima pesarska razstava filmov malo denarja, sem na njen račun zelo malo potoval. Enkrat v Indijo, en dan sem bil v Lisboni, eno noč in en dopoldan v Madridu, dva dni v Parizu . . . Po informativnih projekcijah se ti vtisi po kakšen mesecu usedejo in sčasoma uvidiš, da določen film krasno „pade“ na drug film.

Pesarski festival (festival seveda pogojno) nima več ekonomske moči, da bi lahko vzdržal konkurenco velikih festivalskih mehanizmov. Pesarska Mostra ni tekmovalen festival in tudi zato ga duši 150 drugih italijanskih festivalov — ne glede na to, da je to specifičen in prestižen filmski dogodek. Ker je finančna, organizacijska in programska plat dela mnogokrat zelo otežkočena — direktor se namreč ukvarja tudi s tem, ali projektor deluje ali ne — prevzemam takoj po pesarski Mostri direktorsko mesto Roterdamskega filmskega festivala.

ZA EKTRAN SE JE
POGOVARJALA
MAJDA ŠIRCA

ITALIJANSKI IZBOR

Zdi se, da bolj kot kdajkoli prej prihajamo v Benetke predvsem opazovat (in to od daleč, da opazovalci ne bi zanetili prepira) običajno bitko med dvema mogočnima vojskama RAI in Reteitalia (Berlusconi), medtem ko nas zdravstveno stanje naše kinematografije ne zanima preveč.

Reteitalia se je predstavila z okleščenim programom, samo s petimi filmi, od katerih sta bila dva domače proizvodnje (Montaldo in Campiotti) in s tremi uvoženimi (Axel, Bartel, Perier), saj vemo, da svoj denar vlaga predvsem v televizijske nadaljevanke; vseeno pa si je za svoj povprečen film „Venezia rosso sangue“ (Benetke — rdeča kri) režiserja Etienna Perierja izborila zaključni večer.

Podobno izsiljevanje si je privoščila RAI z zasedbo otvoritvenega večera, ko je v „tekmovanje“ vsilila drugo „sramoto“, film režiserke Wertmüllerjeve. RAI se je predstavila s štirimi italijanskimi filmi (Avati in Moretti v produkciji RAI 1, Wertmüllerjeva v RAI 2, Mazzacurati v RAI 3) in samo z dvema, ki ju je posnela v sodelovanju s tujci (Gitai, Jakubisko). Izjemi sta filma Scugnizzi (**Falotje**), režiserja Nannija Loya in Che ora è (**Koliko je ura**), Ettore Scole, ki sta bila posneta v produkciji Giovannija di Clementija in Goffreda Lombadra oziroma v produkciji Maria in Vittoria Cecchi Gorija. Teh dveh del ni televizija niti financirala niti odkupila. S tem nisem nameraval posebej opozoriti na trenutne prave producente, želel pa sem predvsem opozoriti na počastnost odločanja pri državni televizijski družbi, ki bo posredovala šele, ko bosta filma že v distribuciji. Zdi pa se, da sta tako Loyev kot tudi film Ettore Scole zamišljena in prirejena za mali ekran. Tako smo v filmu **Koliko je ura** priča majhnemu nesporazumu med očetom in sinom, **Falotje** pa so pravi glasbeno-folklorni spektakel.

Oba avtorja sta že od nekdaj predstavnika vodečega kulturnega gibanja KPI. Scola, minister vlade v senči, si je za psihoanalitično raziskavo izbral vse prej kot politično vsebino in ideale, ki se jim upirata dve generaciji. Loy skuša obuditi neorealizem in njegovo družbeno vlogo tako, da povzdiguje zagnanost skupinice mladih prestopnikov. Oba režiserja skušata „rešiti“ svoje osebe s primerno količino bistrosti in z dobrimi zdravimi čustvi.

Če primerjamo film **Koliko je ura** s filmom Una giornata particolare (**Nenavaden dan**), kjer so dogodki postavljeni v sodobnost, opazimo, da se tokrat avtor neprimerno manj trudi predstaviti dogodke v zgodovinskem kontekstu oziroma razgibati prostor okrog glavnih oseb. Rim je postal s svojimi barčkami, kavarnami, sobicami dolgočasen, prazen.

Če pa primerjamo filma **Falotje** in **Štirje neapeljski dnevi** (Le quattro giornate di Napoli), opazimo, da je Nanni Loy pod premočnim Parkerjevim vplivom (Fame (**Lakota**) in reklame). Velikanski neapeljski kotel je nakitil in okrasil tako, da se v njem prerivajo zdaj simpatični zdaj čudaški junaki. Vse skupaj deluje zelo sladkobno.

Kaj je za levičarskega avtorja pomembnejše, pritegniti gledalce ali jim ponuditi samo humano sporočilo? Poleg tega pa se je prav Scola spretno izognil vpletanju in poudarjanju nadnaravne moči Massima Troisija tako, da se je naslonil na Mastroiannija (jasno je, da je to storil predvsem za prihodnje generacije gledalcev). Bolj kot slabosti in kvalitete sta za film pomembnejša scenarija.

Loy je scenarij pisal skupaj z odličnim napolitanskim pisateljem Elviom Portom. Skupaj sta pisala tudi scenarij filma Mi manda Picone (**Picone me pošilja**). Delo je prepolno ostrih socioloških bodic, zabavnih skečev podobnih tistim iz Carosello napoletano (**Neapeljski vrtiljak**), ob tem pa pozabi na nesrečnega komedijanta, ki je organizator tega showa (ki pa se v omejeni zarišanosti značaja, kot si ga je zamislil Leo Gullotta, znan travestit številnih televizijskih oddaj, ni mogel razviti)!

Scola je pisanje zaupal svoji hčeri Silviji in njeni sodobnici Beatrici Ravaglioli. V scenariju se skuša izogniti času in kraju dogajanja in se jasno in odkrito ukvarja z nerazrešljivim Ojdipom družine Scola.

Bodiso Ettore bodisi Nanni bi si želela, da bi njuni otroci slavili zmago nad svojimi očeti. Kot režiserja sta si za vzor vedno vzela De Sico. Drugi režiserji, Giuliano Montaldo pa Lina Wertmüller . . . so že kdaj pozabili vse oblike razen čisto industrijskih. Tem pa smo priča v vseh vseevropskih koprodukcijah.

Nekateri si za iztočnico izposodijo odlomek iz kateregakoli romana genialnega Ennia Flaiana (npr. Tempo di uccidero — **Čas ubijanja**), ali pa zgečkljivo temo o aidsu, kot v filmu In una notte di chiaro di luna (**V mesečni noči**). Končni rezultat je običajno podoben „kaši“: mednarodna zasedba vlog, angleški jezik, dragi in neokusni kostumi in scenografija (smešni v filmu Wertmüllerjeve, neokusni in časovno neprimerni pri Montaldiju), blede ideje, ki skušajo navduševati . . .

Ob filmu Tempo di uccidere (**Čas ubijanja**) si lahko samo zamišljamo, kaj bi storili različni ameriški režiserji iz obdobja 50-ih let in pozneje, ki so skušali na platno prenesti dogodek iz Flaiana, in to s pomočjo številnih različnih upodobitev vojnih spopadov. Ti so vrhunec dosegli v Koreji ali Vietnamu: med vojno z Afriko mladi oficir po nesreči ubije črno, in to dejanje povzroči psihofizično krizo izrednih razsežnosti.

Ob filmu **V mesečni noči** pa osupnemo nad puhlostjo, ki jo je Wertmüllerjeva uspela vključiti v zgodbico o uspešnem novinarju (igra ga Rutger Hauer), ki raziskuje prekletstvo oz. kugo 20. stoletja in ugotovi, da je tudi sam okužen. Rečemo lahko, da gre za študijski primer, kako se filma ne sme delati. Prav zato bi ga lahko Wertmüllerjeva kazala svojim študentom na Centro Sperimentale di Cinematografia, kjer troši svoj dragocen čas . . .

Kaj pa lahko zapišemo o „obetavnih mladih italijanskih režiserjih“, o katerih se toliko govori. Slepimo se, da jih je mnogo, vendar

menim, da gre samo za nekaj častnih izjem. Samo dva sta se predstavila na Mostri, tako da smo bili samo dvakrat razočarani. Oba sta skušala s filmi o otroštvu posnemati Comencinina.

Giagomo Compiotti, dvaintridesetletni debitant, ki smo ga že občudovali zaradi nekaterih kratkih filmov, ki jih je posnel kot študent Scuole di Bassano del Grappa (pod vodstvom Ermana Olmija), je skušal v celovečerni film Corsa di primavera (**Spomladanski tek**) prenesti delno tudi dokumentarne vzorce. Vendar pa je ta oblikovno preprosta avtobiografska zgodba o osemletnem dečku, ki živi z materjo na podeželju, zelo rahitična. Campiotti si prizadeva, da s pripovedjo ne bi zapadel zdaj v bozzettizem zdaj v osladnost. Vendar se mu vsa ta prizadevanja razvedenijo.

Carlo Mazzacurati se v filmu Il prette bello (**Lep duhoven**) nagiba k dekorativnem pretiravanju: pred seboj imamo neizdelano pripoved, podobno drugim, ki jo spremlja sladkobna glasba, nostalgicne podrobnosti, nedoslednost do romana Goffreda Parisa, ki naj bi ga navdihnil. Tudi ta pripoved prav nič ne zaostaja za miti povojne kulture, omenjenimi v zgodbi o Flaianu. Smo v polnem razmahu fašizma, ko spremljajo dogodke različni socialni in psihološki izživci. Vse to nam je zbral v scenariju, ki je oblikovan in prirejen za televizijo, namenjen pa ogledu v nedeljo zvečer. Če nam Carlo Mazzacurati pred dvema letoma ne bi podaril filma Notte italiana (**Italijanska noč**), s katerim je debital in ki smo ga uvrščali med najboljše stvaritve desetletja, morda ne bi bili razočarani in potrti. Tako pa nas je režiserjev prenagljen vstop v vrste prilagodljivih obrtnikov zelo razočaral. Seveda pa ne smemo pozabiti, da je za **Italijansko nočjo** stal zahteven in vztrajen „producer“ Nanni Moretti, ki je več kot štiri leta namenil animaciji lastnega podjetja Sacher Film (njemu tudi dolgujemo odličan film režiserja Daniela Lucchettija Domani accadrà — **Zgodilo se bo jutri**).

Za režiserja Morettija velja, da se morajo filmi rojevati iz potrebe po notranjem izražanju, iz uresničevanja številnih živčnih podob, ki ga preganjajo. Te podobe so predvsem socialne posledice obnem pa tudi posledice težkih ideoloških sporov. Njegov duhovnik je lahko le navidezno brezskrben, saj je kriza, v katero je zašel predhodnik iz La messa è finita (**Maša je končana**), rezultat dejanja, da je Moretti med drugim brez izgovorov porušil najbolj posvetno italijansko institucijo. Tudi druga večna nacionalna institucija, KPI, je dosegla mrtvo točko, od koder ni vrnitve. Moretti je verjel, da tako ena kot druga ne utesnujeta in da sta naredni, vendar tega sedaj ne verjame več. Žal moram opisati čudovito zaključno sceno za vse tiste, ki še niso videli filma Palombella rossa (**Rdeča golobica**). Glavni igralec je otrok. Njegov pogled se zazre v vrh hriba, kjer svečano vzhaja „sonce prihodnosti“ in obred nas zelo spominja na upodobitev križanja . . . Ob tem pogledu se mu obraz spači podobno kot obraz nevarnega razbrzdanega skeptika. Ali gre za nevernika ali za človeka, ki je v srži poln ironije?

Morettiju ni všeč, če njegov Ecce bombo (**In bilo je vino**) primerjamo z mladim Fellinijem in njegovim **I vitelloni**, vendar nas prav moreča atmosfera in dogodki okrog skupine postopačev z obale spominjajo na Fellinijeve stvore. Zato se je Moretti v filmu **Rdeča golobica** bolj ali manj zavestno oddaljil od Fellinijevega filma **8 in pol**: vaterpolo tekma

FALOTJE (SCUGNIZZI), REŽIJA NANNI LOY



RDEČA GOLOBICA (PALOMBELLA ROSSA), REŽIJA NANNI MORETTI

se igra v neskončnost in vse dogajanje se vrti okrog te tekme, od sanjavih želja, preživelih spominov, do dolgih pavz. Vse to nas spominja na fellinjsko prireditev, v kateri si režiser dà duška za vse svoje osebne in javne muke.

Michele-Nanninijevo stvaritev (Nanni je bil dolgo časa igralec vaterpola) je nenadoma prekinila prometna nesreča, v kateri je skoraj popolnoma pozabil na politično funkcijo visokega voditelja KPI. Tudi fizično ni bil več tako aktiven. Ker je v trenutku jeze neutemeljeno reagiral na svojo razdrobljeno preteklost, se je protagonist znašel v mozaičnem neredu, ki ga bo gledalec lahko le delno dojel ob koncu filma.

Politična razprava o stranki, ki je izgubila spomin (oz. ki si ga je želela izgubiti, zaradi absolutne dvoumnosti ob začetni nesreči, v katero je zapleten neki Michele), je groteskno potročen in zelo enostranska, vseeno pa zajema celotno generacijo tridesetletnikov. Vsi se že poznajo, saj so se srečali v času nestranskega militarizma (gl. odlomek v zvezi s filmom *La sconfitta* — **Poraz**, 1973, ki je prisposoda za Morettijev začetek na super 8) in pristanejo kasneje zaradi razočaranja v različnih odborih KPI.

Določena protislovja v partiji, razsuti zaradi številnih centraliziranih pobud, je bilo moč opaziti ob „uradni“ reakciji kritika časopisa *L'Unità*, ki je zelo omalovažujoče ocenil **Rdečo golobico**; o neprikritih pritiskih na organizatorje, da filma ne bi uvrstili v tekmovalni program festivala, in v katerem sta se šopirila dva stara komunista, sploh ne govorimo. Priča smo bili tudi, kako so se različni funkcionarji, ki so se odrekli uradni liniji, kar cedili od zadovoljstva. Toda kateri? Tako se je na nepozabni tiskovni konferenci vedel Moretti. Tedaj je tudi s prezirom preklical novico, da naj bi ga KPI izbrala za svojega kandidata na bližnjih občinskih volitvah v Rimu, in v smehu razložil podrobnosti o izsiljevalnem telefonskem klicu Occettijevnega pornočnika.

„Rdeča golobica“ že dva tedna uspešno gostuje v kinematografih. Film ne privlači samo zvestih Morettijevih pristašev, ampak tudi druge. Avtorjev rušilni humor biča srečno povezanost televizijskih gledalcev (gre še za drugo sozvočje s Fellinijem), blaznost pseudofilozofskih gurujev (enega od njih, v bistvu katolika — skoraj marksista — je odlično upodobil Raoul Ruiz), politično-športno novinarstvo in številne druge zablude.

Dva nekdanja mladinska aktivista, ki delujeta zelo patetično in tragično, mučita glavno osebo s svojimi protestnimi litanijami, obenem pa ga obsipata z osladnostmi, ki se podreajo najbolj nesmiselnim zakonom potrošništva.

Morettijev odnos do Leaonovega **Doktor Živaga** kaže na njegovo nostalgčno željo (vedno ironičen, vendar nikoli pretiran) po razvlečeni in klasični pripovedni obliki, ki mu je nedosegljiva.

Da to ni res, dokazuje drugi dober italijanski film, ki je bil prikazan na Mostri, *Storia di ragazzi e ragazze* (**Povest o dečkih in dekli-**

TRINAJSTIČ

cah); če se prelustrovanemu predprodornemu sanjarjenju in spominom na neko oddaljeno predindustrijsko socialno jedro, lahko trdimo, da film odlikuje skladnost. Toda Pupi Avati s tem svojim skokom v preteklosti ni „uresničil ali zaznamoval“ (to so njegove besede) vseh najmanjših podrobnosti podeželskega zaročnega kosila iz druge polovice 30-tih let.

Dve veliki družini, od katerih je ena predstavnica meščanstva druga pa je z vasi, se prvič srečata pri skupnem „obredu“. Priča smo celemu plazu različnih občutkov, velikih in pomembnih besed, prekipevajočih čustev.

Če se je Moretti odrekel običajnemu dobremu scenariju, zaradi dobro znanih vzrokov in težav, lahko tudi za Pupi Avatija trdimo, da je opustil svoj tvoren pristop in po alt-manovsko najprej izbral 25 igralcev, svojih prijateljev, s katerimi je skupaj razvil prav toliko protagonistov, in to tako spretno, da drug drugemu niso prevzemali vlog. Film ponudi petindvajset subjektivnih resnic in prav toliko usod. Podoben vzvišen odnos do družinskih spominov najdemo že v prejšnjih Avatijevih filmih, Aiutami a sognare (**Pomagaj mi sanjati**) in Festa di laurea. Izredno pomemben je film **Povest o dečkih in deklicah**. Po prebolelem infarktu in letu dni neaktivnosti se je ponovno vrnil k filmu. Podobno je storil tudi Olmi, ki je po dolgi boleznini režiral film „Se na mnoga leta, go spa.“

In če se Olmi nagiba k prisposodobam, si Avati privoščiti neizrazite vonjave zgodovinsko-kritičnega obdobja.

Asketična in sijoča črno-bela fotografija Pasquala Rachinija (Avatijev stalni sodelavec) nas spominja na fotografije iz 30-ih let (seveda pri tem ne mislimo na italijanske filme). Starejši upajo in verjamejo v boljšo prihodnost svojih otrok, mlajše pa privlačijo ljubezenske iluzije in družbeni napredek. Kaj se bo zgodilo z enimi in drugimi? Konec je nejasen, podobno kot Čas — edini pravi protagonist v filmu.

Avatiju so v zahvalo posvetili kar tri ilustrirane monografije: Il cinema di Pupi Avati (Pupi Avati in film), v šesti številki revije Sequenze (via Marconi 23, 371122 Verona); Vent'anni dopo. Il cinema e la TV di Pupu Avati (Dvajset let kasneje. Pupi Avati in film in televizija) izpod peresa Antonella Sarna (Edizioni Nuova ERI, via Arsenale 41, 10121 Torino). Najboljši del tega teksta predstavlja dolg intervju z režiserjem: „Pupi Avati“, publikacija je izdana ob letošnji predstavitvi italijanskega filma v Annecyju. Letos septembra je Avati za prvo mrežo RAI režiral nekaj drobnih, izredno prisrčnih prispevkov o vsakdanjem življenju v Ercolanu, ki ga je pred nedavnim prizadela nesreča ob izbruhu ognjenika Vezuv (Noč v Ercolanu). Na isti mreži predvaja RAI vsak dan, v poznopopoldanskem terminu klavstrofobično nadaljevanko E proibito ballare (**Plesati prepovedano**). Glavna producenta in supervisorja sta brata Pupi in Antonio Avati, v njej pa nastopajo njuni številni mladi igralci.

LORENZO CODELLI

Najmlajši veliki svetovni filmski festival v Montrealu — tokrat je doživel šele trinajsto ponovitev — še vedno išče stik z veliko trojico — Berlinom, Cannesom in Benetkami. Seveda Montrealski mednarodni filmski festival sodi med veliko festivalsko četverico; o tem nedvomno govori vsakoletni izbor filmov, ki se potegujejo za najvišje festivalsko priznanje, nagrado Amerika, toda Montreal plačuje davek svoji 'dislociranosti' od Evrope. Zaradi tega je težko dostopen Evropejcem, veliki filmski sosed Amerika pa zaradi 'francoske' obarvanosti festivala zanj ne kaže posebno velikega zanimanja, še posebej, ker mu sledi prodajno naravnani, angleško govoreči Torontski filmski festival, kjer se ameriški filmski producenti in distributerji predstavijo z relativno bogato in reprezentativno ponudbo. Naj bo kakorkoli — da festival preveč ne zanima Američanov z močnim kapitalom, ki s številčno in kakovostno filmsko ponudbo dajejo ton drugim mednarodnim filmskim festivalom, je v Montrealu še kako opaziti. Spomnimo se letošnjega Berlina, ki so ga iz povprečnega festivala napravili za izjemno zanimivega prav ameriški filmi.

Montrealski filmski festival torej že od začetka bije precej neuspešno bitko z Američani. Toda modri ustanovitelj in direktor festivala Serge Losique, naklonjeno se ga je oprijel vzdevek Petit Napoleon, se že vsa leta opira na Evropo, kar zadeva izbor filmov, predvsem na Francijo, po konceptualnih zasnovah in celoviti vizualni podobi pa v marsičem ponavlja rešitve filmskega festivala v Cannesu. Festival se pretežno vzdržuje sam: iz vstopnine (festivalne filme si ogleda 400 tisoč gledalcev), sponzorskih sredstev in le deloma iz državnih sredstev, z najrazličnejšimi narodnostmi prireditelji skuša privabiti čim bolj zanimive filmske ustvarjalce, najpomembnejše svetovne filmske kritike in seveda tudi prodajalce in nakupovalce filmov. Toda temu navkljub se po številu udeležencev Montreal ne more primerjati z velikimi evropskimi festivali, lahko pa se primerja po številu predvajanih filmov v okviru različnih festivalskih uradnih sporedov, vsekakor pa prednjači v skrbni organiziranosti in skrbi za prav vsakega udeleženca festivala. Njegov filmski sejem se sicer šele razvija, toda njegova poslovnost je vzorna in omogoča vsakemu udeležencu izredno učinkovitost.

Letos je Montreal v uradni tekmovalni konkurenci, izven nje in v sekcijah latinsko-ameriškega, indijskega in kanadskega filma ter v izredno zanimivem programu Film za danes in jutri, prikazal izredno zanimiv prezeze letošnje svetovne filmske proizvodnje. Ob filmih tekmovalnega sporeda skorajda vse najbolj pomembne filme z letošnjih svetovnih filmskih manifestacij, kar je nedvomno dvignilo kakovostno raven festivala izredno visoko.

In ker se Kanadčani precej neuspešno vojskujejo z agresivnimi ameriški filmski produkcijami, ki preplavljajo tako kinematografski kot televizijski filmski spored, je montrealski festival za Kanadčane edins-

tvena priložnost, da se seznanijo z dokaj celovito svetovno filmsko ponudbo. Zapisati je tudi treba, da ameriške odsotnosti v uradnem delu sporeda skorajda ni bilo boleče opaziti, saj so imeli ob koprodukciskem filmu z Mehičani (**Romero**) vrsto filmov v ostalih festivalskih sporedih, Brian de Palma pa je svoj novi film **Žrtve vojne** prvič predstavil svetu prav v okviru montrealskega festivala. Izredno močno pa je bilo francosko zastopstvo, verjetno kar zadeva tekmovalni del sporeda celo močnejše, kot pa so ga Francozi predstavili v domačem Cannesu. V bistvu pa je Montreal potrdil letos že ugotovljeno razmerje sil v svetovni filmski produkciji, s tem da je kriza pri Angležih najbolj očitna.

Jugoslovani smo na festivalu prikazali dva filma — v tekmovalnem sporedu Markovičev **Zbirni center** in kot poseben film 'presečenca' Šotrina **Bitko na Kosovu**, hkrati pa smo po Bulajičevi zasluzi poskrbeli tudi za festivalski škandal, ki mu v svetovni festivalski praksi ni para. Sicer smo od Bulajiča škandalov v zvezi s festivali vajeni in temu človeku bo treba prepovedati samovoljno zastopati in blatiti tudi sicer omajan jugoslovanski ugled v svetu. Festivali so poslovne institucije in njihovo delovanje temelji na pogodbeno zapisanimi obveznostmi in pravicami. Bulajič si je letos skupaj s svojim producentom, zagrebškim Jadran filmom, dovolil naravnost neverjetno neposlovnost, kršenje festivalskega pravilnika, katerega določila je Jadran film ob prijavi **Donatorja** za festival sprejel. Tik pred pričetkom festivala (21. avgusta) je Jadran film pod pritiskom Veljka Bulajiča Donatorja s festivala umaknil, čeprav je imel film že določene termine predvajanja in je bil v festivalskem katalogu najavljen in uvrščen v časten spored filmov izven konkurence. Takšne neposlovnosti in nespoštovanja festivalskih pravil si predvsem Jadran film, ki ima v filmskem svetu precejšen ugled solidne filmske hiše, ne bi smel nikakor privoščiti. Ta neposlovna in nevzgojena poteza bo imela za Jadran film in za našo kinematografijo nepredvidljive posledice, občutil pa jih je na festivalu že Goran Marković, ki za **Zbimi center** ni dobil pričakovane nagrade, ker je ostal v senci Bulajičevega škandala. Kateri festival bi nagradil film kinematografije, ki ne spoštuje nobenega dogovora in s svojimi nerazložljivimi dejanji vpliva na normalen potek pomembne mednarodne filmske manifestacije?

Med osrednjimi festivalskimi dogodki je ruski film **Svoboda je raj** režiserja Sergeja Bodrova. Film so nagradili z najvišjim festivalskim priznanjem, nagrado Amerika, ki pa tokrat ni bila podeljena samo filmu, ki je pač najbolj izstopal, temveč filmu, ki je enkratno doživetje, ki zapusti v gledalcu boleče sledove zavedanja človeške in umetniške stiske, iz katere je ta izjemni film nastal. Težko je film SJR izločiti iz tendenc sodobnega filma, kakor se kažejo v različnih kinematografijah v Sovjetski zvezi, saj je tako, kot večina njihovih najboljših filmov, teke vrste rezultat 'perestrojke'. SJR je predv-

sem v svojih posledicah tudi političen film, ko gledalca s svojo zgodbo in filmskim načinom njenega pripovedovanja razoroži, do zadnjega vlakna pretrese, da komajda še verjame žarkom upanja, ki ob koncu filma preblisknejo njegovo temačnost.

SJR ima Saša, trinajstletni deček, vtetovirano v svojo roko — svoboda je raj. In v svobodo Saša neprestano beži iz nekakšnega popravnega doma, zapora za težko prilagodljivo mladino, da bi poiskal svojega očeta, ki je zaprt v nekem zaporu, nekje v Sovjetski zvezi. Saša lahko beži iz doma, ne more pa zbežati. Njegova poizvedovanja in iskanja vedno uspešno prekinemo in ga vrnejo tja, kamor po njihovem mnenju sodi. Le njegov zadnji beg je 'uspešen', po popotovanju preko sovjetskih širjav mu uspe priti do očetovega zapora, uspe se srečati s človekom, ki je izgubil že vsakršno upanje in ga ne zanima niti preživetje. Poveljnik zapora jima bo omogočil en dan skupnega življenja, v katerem bosta oba našla smisel preživetja, da se bo moral Saša vrniti v svoj zavod v spremstvu policajev, ki ga pri izhodu iz očetovega zapora že čakajo.

Podobe filma so takšne vrste, da onemogočajo vsakršne iluzije o svobodi in raju takoj, treba bo počakati, da se odpro vsi zapori, ki omejujejo človekov duh in telo, da postanejo žarki upanja in pričakovanja žarka svetloba, ki bo razsvetlila temačnosti podob življenja, ki jih veristično niza Sergej Bodrov. Med filmi iz Sovjetske zveze velja omeniti še dva: izredno zanimivo inačico, preinterpretacijo francoske gospe Bovary **Varni in zaščiteni** režiserja Aleksandra Sokourova, in **Stalin z nami**, imeniten aranžirani dokumentarec v režiji Tofika Šaverdijeva. Stalin z nami pripoveduje o zasidranosti staliniistične miselnosti, ki je še dandanes doma nepremostljiva ovira sovjetskemu spreminjanju, ruska Madam Bovary pa je temačen film o človeški razklanosti med dušo in telesom, med mislijo in strastjo, med usodo in svobodno voljo, ki lahko le malo vpliva na človeške usojenosti. Film kot refleksija prevladujočega duhovno morečnega stanja, v katerem se ljudje v občutenju lastne nemoči medsebojno in sami sebe uničujejo.

Med številnimi francoskimi filmi sta izstopala **Indijski nokturno** režiserja Alaina Corneauja in **Črni gozd** v režiji Jacquesa Derayja. V Indijskem nokturnu gre za iskanje lastne identitete, umik v tuje prostore in ljudi, kjer je možna večja avtorefleksija, toda tudi v teh tujih krajih, med tujimi ljudmi, so še vedno spomini, je še vedno prepletenost, z lastno preteklostjo in ljudmi. Tudi v Indiji se ni mogoče brez ostankov zgubiti, kot se tudi tam ni mogoče v celoti najti.

V **Črnem gozdu** mlada Violette, ki bi hotela postati igralka in v svojem dnevniku zapisuje svoja pričakovanja in razočaranja, usodno preplete svoje življenje z življenjem družine, v katero se poroči potem, ko spozna moškega, ki je našel njen izgubljeni dnevnik. Derayja zanima borba za prevlado med močnim moškim in šibkim ženskim, zanimajo ga usodne prelomnice, ko se moč

izkaže za šibkost in šibkost za moč, ko dobi navidezna ženska krhkost in nebogljenost rušilno moč, ki je ni mogoče obvladati in si, ne glede na ceno, izbori lastno človeško identiteto.

Argentinski režiser Eliseo Subiela je avtor filma **Zadnje podobe brodoloma**, to je navadna, alegorična pripoved o nekdanjem pisatelju, sedaj nameščencu v zavarovalništvu, ki bo napisal svojo novo knjigo na način dokončnega izčrpavanja življenja neke družine, v katero se postopoma vtihotapi preko zveze s hčerko, ki se preživlja s prostitucijo. Ta mirni, običajni človek postaja za družino navidezna bolj uničujoč, njegovo oplajanje ob življenju drugih in lastna nemoč sta za družino uničujoča, hkrati pa je za to družino navidezna rešilna bilka, za katero se oprijemljejo kot utaplajoči se brodolomci. Dilema o funkciji umetnika in njegovega dela je v Subielovem filmu več kot očitna, ostaja pa seveda nerazrešena. Posredno tako Subiel odpira dilemo latinskoameriške filmske ustvarjalnosti, kjer prevladujejo angažirani, družbeno kritični filmi, ki so lahko, subjektivno gledano, avtorsko in človeško pokončni, v svoji pragmatičnosti pa v kaotičnosti razmer in idej povsem zgubljeni. Subiel skuša tako vračati filmu njegovo pravo mesto, ki naj bo izven konkretno političnega, hkrati pa se sam v isto konkretno političnost zapleta.

Z angleško-irskega dela prihajata dva filma — **Kraljica src** in **Moja leva noga**. Angleški novi film se vrti v začaranem krogu in domala vse ideje, ki so jih zbrali novi producenti pod okriljem British Film Instituta, so se zaokrožile v zaprt krog, iz katerega na poti do občinstva angleška filmska ustvarjalnost ne najde pravih poti. **Kraljica srca** (Queen of Hearts) režiserja Jona Amiela je italijanskem sproščena komedija o imigrant-skem italijanskem paru, ki je zaradi ljubezni zapustil Italijo, si v Angliji ustvaril družino in eksistenco, pa skorajda ne bo mogel uiti maščevanja zavrženega ženinega zaročenca. Komedija iz sveta tako imenovanih malih ljudi, ki so iz svojih rojstnih okolij prinesli v Anglijo svojo mentaliteto in čustvovanje, njihove korenine pa jih utegnejo tudi v oddaljeni Angliji ogroziti in ogroziti. Irski film **Moja leva noga** (My Left Foot) je biografski, avtor filma Jim Sheridan je ekraniziral življenjsko usodo irskega invalidnega pisatelja Christyja Browna, ki se je iz faze vegetiranja ob pomoči ljubeče matere in družine razvil v cenjenega pisatelja in slikarja. Gre za 'čudodelko' na irski način, za film torej, kakršen hočeš nočeš, igra na sentiment, zelo blizu usmiljenju, ki naj se spremeni v občudovanje. Invalidnega Christyja je zaigral Daniel Day Lewis, dubrovniški Hamlet, in za nehalnega vlogo je bil nagrajen, kaj več pohvalnega o tem filmu ni mogoče zapisati.

Med italijanskim festivalskim deležem sta nagrajeni **Marija za vedno** Marca Risija in **Moj nagajivi stric** Franca Brusatija. Risi je posnel brutalen film o mladoletnih prestopnikih, med katerimi je tudi travestit Marija, ki buri fantovske želje, vznemiri celo svoje-

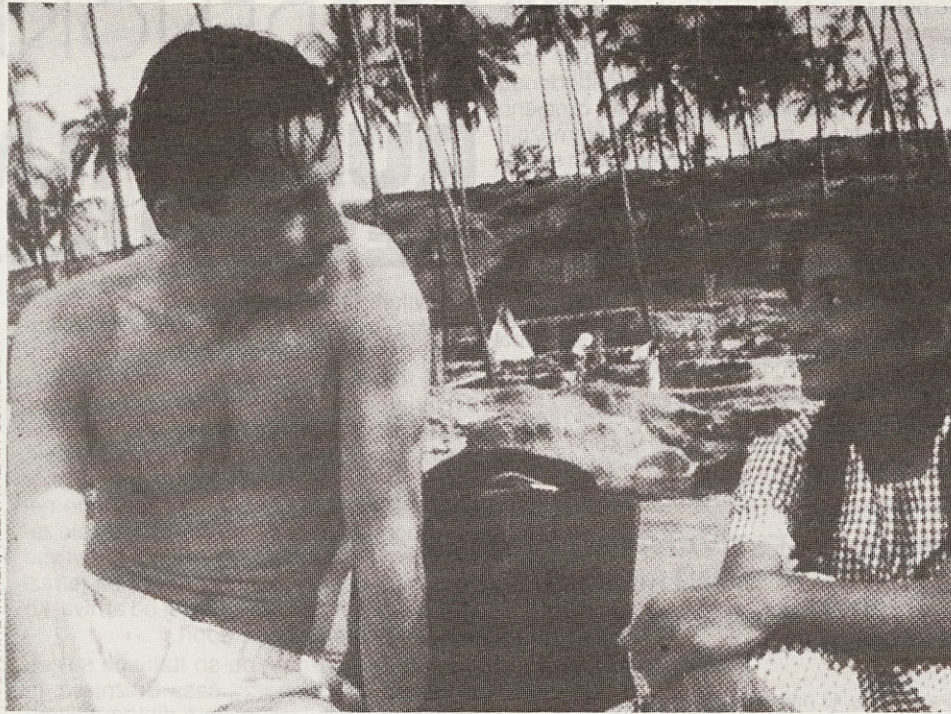
ga učitelja in prevzgojitelja. Zaplet zgodbe je za tovrstne filme klasičen, spopad dveh (pre)vzgojiteljskih miselnosti — represivne in permisivne — ter razočaranje vzgojitelja predvsem nad samim seboj in nad lastno človeško šibkostjo. Ničesar novega, v marsičem pa slabše kot naš Sivi dom, vendar vseeno dovolj, da je film pridobil naklonjenost uradne žirije in njeno priznanje. Veliko bolj provokativen je Brusatijev film, v katerem gre za spopad mlade stare miselnosti s staro mlado miselnostjo, za z dolgočasno urejenost in za razigrano in neodgovorno radoživost. In kolikor 'neodgovorni' stric uči nečaka drobnih in večjih radosti življenja brez občutenja krivde, tako nečak svojega strica prepriča v zanesljivost družinskih vezi, ki da so edino trdno oprijemajoče v tem negotovem svetu. Nagajivi stric je maestralni Vittorio Gassman in Francu Brusatiju z njim ni bilo mogoče posneti nevzmerljivega filma.

Jiri Menzel je ljub gost Montrealskega festivala, po Moji dragi mali vasi je bil tokrat manj uspešen s **Koncem dobrih starih časov**. Kaže, da na Češkoslovaškem lahko še vedno pripovedujejo o aktualnostih v metaforah. Menzlova zgodba se dogaja sredi dvajsetih let na podeželski graščini, kjer kraljuje novopečeni bogatin, ki mu nikakor ne uspe ujeti načina življenja plemiških predhodnikov. Ob sebi zbira sebi podobne, novopečeno visoko družbo pa do konca vznemiri skrivnostni Duke, pravi Lažnivi Kljukec, ki vdahne duha izumetničenemu življenju duhovno siromašnih, predvsem pa jim da pomembnost že s svojo prisotnostjo morda skrivnostne plemenite osebnosti. Priznati je treba, da je Menzel mojster filmske obrti, da je še vedno domiselni, kot smo ga vajeni iz njegovih najboljših filmov, toda drobnosti njegove zgodbe to seveda ne more vdahnuti filmske veličine.

Zanimiv film so predstavili Kubanci, saj je film **V etru** (En el aire) režiserja Pastorja Vega Torresa prav gotovo neke vrste prelom s sorealistično miselnostjo, Torres se v filmu zavzema za svobodnost, pravico do drugačnosti, predvsem pa pravico do pravih in takojšnjih informacij. Gre za pripoved o razmerah na podeželskem radiu, kjer skušajo, predvsem izkušeni Daniel, daleč od prestolnice delati drugačen, živ radio, kar jim tudi uspeva. Uspe jim celo pridobiti na svojo stran diplomirano novinarko Ano, ki je prišla za dve leti dvigati kakovostno raven podeželskega množičnega medija obveščanja, po modelih prestolnice seveda. Daniel s svojimi idejami zmaga. Toda, ali ena zmaga pomeni tudi že dobljeno vojno? In kolikor izzveni odhod Daniela na dopisniško mesto v tujino sorealistično optimistično, pomeni vseeno film določen premik v miselnosti in osvojitve nove meje sicer zelo omejene kubanske svobodnosti. Posebne svobodnosti niso dosegli niti Mehičani, ki so skupaj z Američani posneli film **Romero** v režiji angleškega režiserja Johna Duigana. Ob tem narodnostno mešanem sodelovanju se film dogaja v San Salvadorju in pripoveduje resnično zgodbo o patru Oscarju Romeru, ki se je leta 1980 odločil in stopil na stran salvadorskih upornikov in kot mučenik padel pod streljo vojaške hunte. V filmu kot da bi šlo za notranje boje, na katere ni nihče vplival in jih povzročal, predvsem pa gre za nekdanjo vladajočo vojaško hunto. Kar zadeva vlogo katoliške vere v Latinski Ameriki kot bojujoče se religije, so bili nekateri filmi mnogo bolj konsekventni in radikalni.

Indijski kinematografiji je festival posvetil

NOCTURNE INDIEN, REŽIJA ALAIN CORNEAU



KONEC STARYCH CASU, REŽIJA JIRI MENZEL



ULTIMAS IMAGENES DEL NAUFRAGIO, REŽIJA ELISEO SUBIELA



poseben program, v katerem so bili predstavljeni reprezentativni filmi današnje indijske ustvarjalnosti, v uradni konkurenci pa je bil pravični film **Sati** režiserja Aparna Sena. Osnovna vrednost filma je, da preko mitologije, ki je tesno povezana z indijskim vsakodnevnim življenjem, skorajda etnološko raziskuje odnose v indijski vasi, kot se izostreno pokažejo ob usodi mladega gluhonemega brahmanskega dekleta Sati in usodni prerokbi usode njenega moža. Mitologija se kruto prepleta z realnostjo in preko usode Sati zaživi tragična usoda indijske ženske.

Madžari so ostali s filmom **Hec** na ravni nizanja domislic, v **Spominih reke** pa zdolgočaseni kronisti nekih minulih časov. Peter Gardos in Judit Elek kot režiserja obeh filmov le skromno nadaljujeta tradicionalno zanimivost in udarnost madžarskih filmov. Tudi Japonci so ostali s filmom **Rikyu** o čajnem ritualu, s katerim so povezani burni dogodki iz daljnega leta 1582 na ravni slikovite estetike. Še slabše pa je z grškim filmom **Nevidna ljubimca**, v katerem ostaja ljubezenska zgodba zavita v meglentost ne do konca izpovedanega. Argentinski film **Skrivnostna poroka** režiserja Alejandra Agrestija varira že znan motiv skrivnostno izginulih. Pogojno filipinski film **Borite se za nas** režiserja Lina Brocka (pokazali so ga že na Cannesem filmskem festivalu) pa vnaša v razumevanje filipinskih razmer izrazito zmedo, predvsem pa pravo eksplozijo filmanega nasilja.

Nemška kinematografija se je že v Cannesu predstavila z vrsto zanimivih filmov. Nekatere so pokazali v posebnem programu Montrealskega festivala, v tekmovalnem delu pa Rainer Boldtov film **Moški, ki je pripovedoval zgodbe**. Nemški film je danes pričel hoditi povsem nove poti. Po eni strani se naslanja na tradicijo nemškega novega filma izpred dvajsetih let, po drugi strani pa je nosilec nove miselnosti, ki je po svoje zelo podobna miselnosti njihove sodobne literature. Tako tudi film o nevrotičnem pisatelju in njegovem namerno neurejenem, norčavem načinu življenja, v katerem hlata po vedno novih atrakcijah, ki naj bodo vzpodbuda za njegovo ambiciozno (pretenciozno) pisanje. V iskanju inspiracije ne pozna meja in tako igra najrazličnejše, tudi izredno nevarne in uničujoče igre, v katere usodno zaplete tudi samega sebe in svojo usodo. Gre za rezko narejen, provokativen in nevrotičen film, ki navdaja z nemirom in nezadovoljstvom. Nezadovoljstvo pa izvira iz nepotešenosti, saj Boldt svoj film razplete preveč enostavno v maniri predvidljive kriminalke. Ostaja pa občutek nemoči, ki izvira iz blaziranosti bogatega življenja, to pa je osnovna tema, s katero se je hotel Rainer Boldt predvsem ukvarjati.

Kanadska kinematografija in direktor festivala Serge Losique hočeta logično dati na festivalu enega izmed bistvenih poudarkov s posebnim programom najnovejših kanadskih filmov. Tako je Montrealski mednarodni filmski festival hkrati tudi festival kanadskega filma. Zato naj bo odmerjenega nekaj prostora tudi nekaterim najbolj zanimivim kanadskim filmom in njihovi predstavitvi.

V okviru festivala so kanadski filmski ustvarjalci predstavili blizu petdeset kinematografskih in televizijskih filmov. Potemtakem gre za vse upoštevanja vredno filmsko proizvodnjo, ki daje zaradi svoje kontinuiranosti tudi imenitne rezultate. Financiranje proizvodnje je državno urejeno preko dveh institucij — Telefilma za francosko go-

vorno področje in Petdesetletnik Boar-da (letos je slavil petdesetletnik ustanovitve) za angleško govorno področje. Ljubljanska televizija je že predstavila dva izbora najnovejših kanadskih filmov, tako da našim gledalcem senzibiliteta kanadskih filmskih ustvarjalcev ni neznana kljub njihovi specifičnosti. Hkrati gre za svetovno afirmirano filmsko proizvodnjo, ki je deležna najvišjih festivalskih priznanj, tako kot denimo letos zagotovo najpomembnejši in najbolj opažen film **Jesus iz Montreala**, ki ga je režiral eden najbolj pomembnih kanadskih filmskih ustvarjalcev Denysa Arcanda, za katerega je dobil nagrado na letošnjem Cannskem filmskem festivalu. Ob njem pa skoraj povsem enakovredno izstopa **Del večnosti** (Portion d'éternité) režiserja Roberta Favreauxa, ki je dobil na festivalu nagrado montrealskega občinstva, uradna žirija pa je nagradila nosilko glavne vloge Danielle Prouix. Pripoved gre o zakonskem paru, ki ne more imeti otrok, čeprav sta mož in žena vsak zase plodna. Pred njima je možnost umetne oploditve ali pa posvojitve. Po hudih dilemah se odločita za oploditev izven maternice, in to z mešanim semenom moža in neznanega darovalca. Ob skrbno obdelani človeški dilemi odpirajo ustvarjalci domala znanstveno-fantastično dilemo, ko se zakonski par v prometni nesreči smrtno ponesreči in ostanejo v laboratoriju zmrznjena oplojena jajčeca. Po eni strani hoče multinacionalka, ki financira tovrstna raziskovanja še naprej, razpolagati s plodovi mrtvih zakoncev, po drugi strani pa hoče možev oče, da se jajčeca uničijo. Tu je še znanstvenik in njegove dileme o moralnosti svojega dela in odvisnosti od kapitala. V filmu režiser Favreau prepleta več žanrov, od ljubezenskega, kriminalnega, znanstveno-fantastičnega pa do pravniškega filma. In v vsakem od žanrov je konsekventen, tako da film kot celota deluje izredno impresivno.

Dva izmed filmov se ukvarjata s problemom priseljeništv, ki je kanadski specifičen problem. John N. Smith je režiser filma **Welcome to Canada**, ki izhaja iz resničnih dogodkov ljudi iz čolnov, pribežnikov iz južne Azije leta 1987. Gre za dokumentarno igrani film, za poseben žanr, ki ga sam Smith poimenuje za alternativno dramo.

Film je grajen na nasprotju med odprtostjo in toplino, s katero prebivalci Brigus Southa obupane pribežnike sprejmejo in med hladnostjo kanadskega uradnega sistema. Na enakem nasprotju je grajen tudi film **Poroka na papirju** režiserja Michela Braulta, ki pripoveduje izredno toplo zgodbo ženske, ki se v svoji obupanosti zaradi nezmožnosti trajnejše zveze s poročenim češkoslovaškim imigrantom odloči in poroči z ilegalnim latinskoameriškim pribežnikom. Po eni strani se v filmskem dogajanju med 'papirnatima' zakoncema prično porajati čustva, po drugi strani pa imigrantska policija dlakoepsko nadzoruje zakonski par, da bi dokazala fiktivnost njenega zakona.

Allan Kinnig je režiser filma **Postaja Termini**, mračne podobe kanadskega vsakdana, razkrojenosti družine, ki je ostala v deželi neomejenih možnosti brez vsakršnih trdnih oprijemljivosti, gre za popolno zgubljenost v prostoru, kjer so odnosi med ljudmi podobni hladnim zimam. Iluzija možnosti za hudo bolno mater je oddaljena Italija, Rim s postajo Termini, ki ga na begu pred brezizhodnostjo tudi ob pomoči svoje hčerke ne bo mogla več doseči.

Tu sta še dva eksperimentalna filma, **Govo-reče vloge** režiserja Atoma Egoyana, ki ga

je pokazal že festival v Cannesu, in **Vrh njegove glave** Petra Mettlerja, ki so ga pokazali na letošnjem Locarnu. Oba filma se zazirata v stehnzirano, nehumano prihodnost, kjer so komunikacije med ljudmi omejene na tehnične medije in je posameznik osamljeno sam s seboj in prepuščen samemu sebi. Ukazi njegovemu življenju prihajajo od zunaj in na ukazodajalce nima nikakršnega vpliva. V Govorečih vlogah lahko glavni junak uresniči iluzijo ljubezni preko televizijskega ekrana, v Vrhu njegove glave pa glavni junak ugotavlja, da se objektivni svet neobvladujoče spreminja in sam na svojo usodo nima več nikakršnega vpliva. Zanimiva in specifična je naravnost kanadskih filmov, ki vsi po vrsti kažejo posameznikovo zgubljenost v prostoru in le šibke vezi s soljudmi. Zanimivo je tudi, da se

URADNA FESTIVALSKA PRIZNANJA MONTREAL 89

Velika nagrada Amerike
Svoboda je raj; režija Sergej Bodrov (Sovjetska zveza)

Posebni veliki nagradi žirije
Marija za vedno; režija Marco Risi (Italija)
Indijski nokturno; režija Alain Corneau (Francija)

Nagrada za režijo
Konec dobrih starih časov; režija Jiri Menzel (Českoslovaška)

Nagrada za scenarij
Zadnje podobe brodoloma; scenarij in režija Eliseo Subiela (Argentina-Španija)

Nagrada za najboljši umetniški dosežek
Rikyū; režija Hiroshi Teshigahar (Japonska)

Nagrada za žensko vlogo
Daniele Proulx za vlogo v filmu Del večnosti (Kanada)

Nagrada za moško vlogo
Daniel Day Lewis za vlogo v filmu Moja leva noga (Irska)

Posebne nagrade žirije
Sati (Indija)
Vittorio Duse za vlogo v filmu Kraljica src (Anglija)
Brenda Fricker za stransko vlogo v filmu Moja leva noga (Irska)

Hommage
Vittorio Gassman za njegov prispevek k filmski umetnosti

neprestano vračajo k istim ali podobnim temam. Prav izjemnost tem in radikalnost njihove filmske obdelave dajeta specifičnosti kanadskim filmom, čeprav so se in se še vedno na nek način oplajajo pri svojih maticah — Franciji in angloameriškem področju, so v vseh ozirih posebni in tako se povsem upravičeno govori o kanadski filmski šoli tudi na področju igranega in ne samo svetovno priznanega animiranega filma.

Za konec še nekaj misli ob našem festivalskem deležu, filmu Gorana Markovića **Zbirni center**, saj o umetnosti kazanja Boja na Kosovu in okviru Montrealskega festivala ne velja izgubljati besed. Markovičev film je bil zaradi svoje izvirne nenavadnosti med kandidati za festivalskega priznanja, in to povsem upravičeno, saj je Zbirni center sodil med najbolj zanimive filme festivala. V spletu okoliščin je sicer ostal brez uradnega priznanja, veliko priznanje pa so številni nakupi filma, ki uvrščajo Markovičev film med najboljše prodajane jugoslovanske filme zadnjih let.

MATJAŽ ZAJEC

PORDENON 89

RUSKI FILM PRED REVOLUCIJO

V številnih filmskih retrospektivah, ki so se po svetu razmahnile, potem ko je v Sovjetski zvezi zavel liberalnejši duh, so navdušenci mislili predvsem na časovno bližnja ustvarjalna razdobja, pri tem pa venomer pozabljali na zgodnje neme čase. Kakor da je pet minut realnega socializma skrivalo samo svoje dosežke in dokumente. Kakor da je razkrivanje filmske prazgodovine nekaj drugotnega, česar se človek loti šele zatem, ko z novo kinematografijo odpravi vse prepovedi dnevene politike. Kakor da je razkriti tabu resnično privlačnejši od arhiva, ko je nanagorna javen in odprt.

Brž je treba priznati, da so Italijane sovjetski arhivi mikali že izza časa Brežnjeva, in očitno so imeli v svetovnem diplomatskem redu posebno prednost, ko se jim je 1978. posrečilo za majhno retrospektivo ruskega predrevolucijskega kina v Rapallu (organizator je bil Giovanni Buttafava) dobiti kar precej desetletja in desetletja zapečatenih izdelkov. Odtistihmal so se mnogi raziskovalci ničtih in desetih filmskih let začeli močno zanimati za zgodnjo rusko kinematografijo. Tako so se na Britanskem filmskem inštitutu (z osebama Davida Robinsona in Richarda Taylorja) v sodelovanju z italijanskimi cinefili, dejavnimi tudi v Pordenonu — Paolom Cherchijem Usajem, Lorenzom Codellijem in Carlom Montanarom — in skupaj s pogumnim Gorbačovom odločili, da bodo Gosfilmofond (državni filmski arhiv), Zvezo sovjetskih filmskih delavcev in Osrednji kinematografski muzej iz Moskve prepričali, naj svetu oznanijo, koliko snovi sploh premorejo iz obdobja do leta 1917 in kaj lahko ponudijo še o izseljencih izza carske kamere. Poznavalci so se namreč spraševali, ali je Venjamen Evgenjevič Višnjevski (v *Filmski umetnosti predrevolucijske Rusije*, Goskinoizdat, Moskva 1945) pravilno navedel, da je bilo v državi pred Leninom posnetih 1716 filmov, ali ne. Ker pa je to edini zapis v maternem jeziku filmov, o katerih je govor, je Evropa tvegala z domnevo, da je podatek vsaj približen, če že ne natančen, in glede na razmere, ki jih je celina utrpela v zadnjih 75, 80 letih, sklepala, da se do dandanašnji ni moglo ohraniti več kot 150 filmov. Ko se je Sovjetska zveza naposled razkrila tudi v kulturi in zgodovinopisju in ko so imeli njeni državni arhivarji zahodnjaškega uganjanja že vrh glave, so se postavili s podatkom: 286 jih je še, za navrh pa so vsi tudi zgledno presneti na 35-milimetrski trak. Lani so načrtovalci pordenonskega predora carskih Rusov v svet potrdili, da so nekateri izmed teh travok izjemno kakovostni, in jih tehnično primerjali z dosežkom Švedskega filmskega inštituta, ko je na Dnevih nemega kina 1986 prikazal restavrirane filme Georga af Klerckerja. Natančni Gosfilmofond je večino arhivskih acetatnih pozitivov razvil iz dobro ohranjenih izvirnikov, čisto vse izdelke iz studia Hanžonkov pa celo iz zelo obstojnih in varno hranjenih negativov.

Kakor po navadi, so pordenonski prireditelji razkošen katalog-filmografijo-študijo, v kateri je obdelana letošnja glavna tema, izdali

že pred projekcijami. Letošnjo veliko knjigo so poimenovali *Neme priče (ruski film med letoma 1908 in 1919)* in družno so jo spisali in sestavili italijanski, sovjetski in britanski strokovnjaki. Njena vrhna letnica ni 1917, ker so se sistematično ukvarjali tudi z nadaljnjo usodo „belogardističnih in modrokrvnih“ pregnancev in izseljencev po padcu Romanovih. Festival (od 14. do 21. oktobra 1989) se je ubadal z neznanskimi denarnimi težavami — država mu je podarila samo 40 milijonov lir — a ga je v zadnjem hipu rešil neki mogočni dobrotnik, tako da si je lahko provoščil kar za 90 ur programa ruskih filmov. Obenem je zbral nekaj izvedencev tudi za sklepni simpozij in razstavil lepake, ki so bili na njih upodobljeni filmski ustvarjalci, znaki studijskih družb in reklame za posamezne filme. Katalog pač namenoma ni esejiščno izčrpen, ker se je s črko o starem ruskem filmu letos ukvarjala tudi posebna številka *Griffithiane* (35-6, 1989), glasila, ki si ga izdajajo zavezanci nememu filmu.

Kolikor toliko radovenden gledalec so po besedah Jurija Civijana med prvim srečanjem z zgodnjim ruskim filmom vprašuje praviloma o eni razliki: Kakšna je ločnica med prvimi ruskimi filmi in tistimi naročili, ki si jih je v poznih desetih letih že zmišljevala revolucijska kovačija? Pisci, ki jih je (tod ali drugod) vzgajala literarna šola nestrpnih partijskih vabil, kakor po protislovju spregledajo prav tiste reči, ki so si jih kot posebnost zmišlili veliki spolnjevalci (sovjetske) partijske želje. Zato vidijo dihoto-mijo med kakim srečnim, „ameriškim“ filmskim koncem, ki ga je po slepi inerciji revolucijske zmage zahteval rhovni Sovjet, in nesrečno, rusko, carsko končnico, ki so se je oklepali zablojeni izdelovalci iz starega časa. Sicer pa je tako, da pisec rad vidi še v

domišljiji tisto, kar mu manjka do popolnosti v resničnem življenju, zato ni čudo, kako hlepi po zgodbi, ki bi prinašala edino srečo v tem bednem življenju, sploh pa ne zagleda elementov montaže ali podobnega, kar je drugačno v filmski resnici. Boljševistična hitra teorija je rada pozabljala na znotraj-filmske razlike in je fetišizirala „tematski napredek“. Pravilno vzgojeni kritik je lahko celo spregledal, da se Bauer in Ejzenštejn razlikujeta kot režiserja, če je le budno pazil na njune pripovedi.

Če je ruska duša kod razprostrta v vsej svoji širjavi, potem je v predrevolucijski kinematografiji: Propadajoče carstvo si je v kinu ustavilo svoj zgubljeni čas, komaj nastala Sovjetska zveza pa si samo nekaj mesecev pozneje že ni znala več vzeti časa in je zgubila dolgo naracijo. Ko da bi vedela, kako kratka bo tudi sapa njene ideologije. Slog carističnega filma je še v dokumentar-cih leta 1915 povsem eleganten. Zelo lep zgled je deset neskončno dolgih minut o tem, kako petrograjska gospoda zbira prispevke za vojake. Zaradi okrasnega špica in dobrohitnega častnika v ospredju je reč videti kakor zbiranje blaga za novoletni srečelov. Če ta statični dosežek studia Hanžonkov vpnevo v scenariščno omrežje istočasnega režiserja Jevgenija Bauerja, ki ga v glavnem obremenjujejo ognjišče in zdrahe mož, žena in ljubimcev krog njega — še zdaleč pa ne usoda ljudstva in svetovnega reda — se nam hipoma zazdi, da gre za dosledno spolnjevanje načel: filmska zgodba (globinska analiza) in ne filmska drama (znamenja zunanjega časa). S splošnim režijskim slogom, ki se je zamaknil v strogo epiko posamičnih dejanj, se ujemajo tudi teoretična načela, kakor si jih lahko preberemo iz arhiva Fjodorja Ozepa.

Mož je nameraval v letih 1913—14 spisati knjigo in v njenem najbistvenejšem poglavju razviti tezo o svetovni kinematografski triadi: 1. *gibanje* — ameriška šola, 2. *oblika* — evropska šola in 3. *psihologija* — ruska šola. Če si po ogledu pordenonske retrospektive drzno nerazviti shemi dodati skromno dopolnilo, si po logističnem filmskem načelu triado spletemo kot triedinost. Kakor vsaka dobra šola je tudi stara ruska upoštevala združenje elementov. V našem kontekstu bi lahko rekli takole: Če je *psihologija* osnoven in izročilen motiv splošne ruske pripovedne gradnje, si je *gibanje* (kamere) seveda morala prilagoditi, tako da ga je spremenila v (igralska) gib in mimiko, pri čemer so *oblike* „vidne“ in niso več oblike umetnine kot takšne; „modna kreacija“ so, natančno opravljene scenografsko in kostumografsko delo. Na hagiografski ravni bi mogli igralski prispevek posebiti s kakim jekleno modrim Možukinovim pogledom ali nežno igro Elene Smirnovne, za rabo v temle spisu pa se rajši oprimimo poročila, ki v njem eden od ideologov „ruskega sne-malnega sloga“ Vladimir Gardin pravi, kako so režiserji v zgodnjih desetih letih prenekaterikrat krikali „Pavza! Oči!“ in podobno, kadar so hoteli igralca odrezavo opomniti na davno domenjene kanone. Lenny Borger si je po ogledu filmov, ki sta jih leta 1916 posnela Bauer in Jakov Protazanov, dovolil celo razmišljanje o tem, da so tudi ruski kamermani pomagali igralski učinkovitosti, tako da so ročice na napravah vrteli hitreje kakor je bilo v navadi in potem dosežali z upočasnjenim tokom svojevrstno zamaknjenost. *Teatralnaja gazeta* je tistikrat resnično zapisala, kako je med ogledom Bauerjevih **Tihih prič** (1914) ves čas „videti, ko da jih niso odigrali hitreje kot osem kilometrov na uro“.

Iz množice krajših in daljših del in igranih filmov in dokumentarcev Jevgenija Franceviča Bauerja (1865—1917), Petra Ivanoviča Čardinina (1913??—1934), Ivana Iljiča Mozukina (1890—1939), Wladislawa Aleksandrowicha Starewicza (1882—1965) in drugih, ki so bili na ogled v Pordenonu, si jemljem za zgled in natančnejši sklep skice o posebnostih prve ruske smenalne in režiserske šole izdelek, ki ga je 1915. za ugledno hišo Hanžonkov podpisal Bauer. Poleg



ZIVI MRTVEC, REŽIJA VSEVOLOD PUDOVKIN 1928/29

HAROLD LLOYD V FILMU SAFETY LAST, 1923

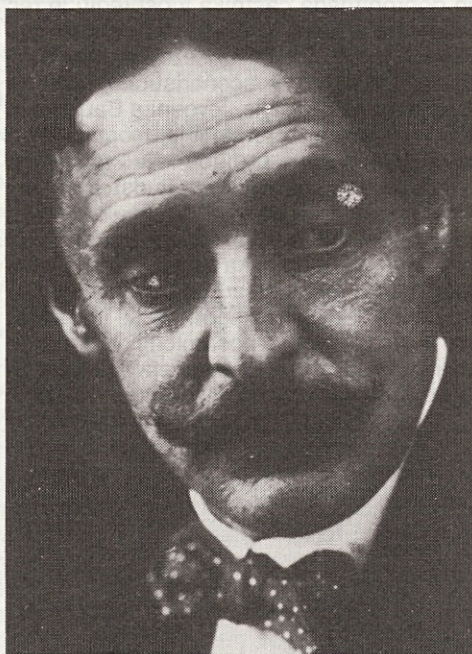
filmske najdenčke, izdelke neznanih avtorjev, in iz novoodkritih podpisanih mojstrovnic. Letos so izvedenci poskušali identificirati filme iz zbirke Nizozemskega arhiva. Ker je 1989. pač leto, v katerem so cinefili na široko praznovali sto let rojstva sira Charlesa Spencerja Chaplina, so prihajala presenečenja tudi v zvezi z njegovo osebo. Vdova lady Chaplin, ki že izročilno od časa do časa pošilja v Pordenone po svoji zaupnici Pam Paumier nikoli javno projicirane

REŽISER PETER ČARDININ, EKIPA IN IGRALCI
MED SNEMANJEM LJUBOSUMNJA, 1916



tega, da je med režijo tega dela dosledno upošteval pravila svojega ceha in se sproščeno zanašal na svoj izročilni občutek za razkošno opremo, nadrobnosti v meščanski noši in „melanholični interier“ in vse to s širokim filmskim časom prepustil v oceno ujmirjenemu očesu, je tudi do skrajne meje pripovedne konsistence prignal svojo priljubljeno „družinsko in prešuštniško“ problematiko. V mislih imamo film **Sanje pri beleem dnevu**, poln odkrite nekrofilije, misticizma in igre z abstrakcijami. S kako hladno besedo filmskega zgodovinarja bi lahko rekli, da se v povesti tega filma pomešata zgodba, ki je človeštvu splošno znana iz Hitchcockovega **Vertigo**, in slogovno-konceptualna nagnjenja francoskih avantgardistov. Junak Sergej Nikolajevič Nedelin (igra ga večni soprog Aleksandr Virulov) žaluje za umrlo ženo, si po sobi navesi precej njenih podob, v stekleno bučo spravi kito njenih bujnih las in družno s hišno objokuje izborno spremljevalko in gospodarico. Lepega dne pa svojo ljubljeno zagleda na cesti. Sledi ji in ugotovi, da je igralka z imenom Tina Vjarskaja (igra jo, kakor seveda tudi soprogo v blaznih sanjah, N. Černobaeva). Ko jo vidi v predstavi, ima celo vlogo, v kateri mora vstajati iz groba. Začne se plaž učinkovitih vračanj v nekdanje življenje. Nedelin je tako rekoč obakraj življenja in smrti, aktiven je in pasiven, zaljubljen in nezavesten: Služkinja prav kmalu zblazni, saj začne rajni podobna zahajati na spokojni in žalostni dom. Nedelin doda ženinim portretom na steni nove in nove prijatelje mora upodabljati od mrtvih vrnjeno bitje, ki se oblači v znano opravo. Moški se ji povsem prepusti, tako da ona prevzame vso oblast. Ko se mu naposled zasveti, da ljubimka s samim zlodejem, jo s kito ženinih las zadavi.

Dnevi nemega kina si poleg osnovne teme redno sestavljajo spored tudi iz prikupnih okruškov zgodovine, v katerih predstavljajo



JEVGENIJ BAUER (1865—1919)

izdelke, je oktobra poskrbela za svetovno premiero. Prikazali so prvi del nedokončane trilogije **Charlie v vojni** (1917), povest o vabilu v vojsko in novaškem zdravniškem pregledu. Poleg tega sta bili chaplinski novosti leta 1989 še napol dokumentarec **Kako se snemajo filmi** (1918?) in prvi film, v katerem se je Charlot pokazal v vlogi Potepuha, **Otroške avtomobilske dirke v losangeleškem predmestju Venice** (1914). Tri bisere smo videli 22. oktobra tudi v Cankarjevem domu v Ljubljani, ko so Simfoniki RTV Ljubljana z dirigentom Carlom Davisom ponovili svoj uspešni nastop iz Pordenona. Za navrh so izvajali še izvorno Chaplinovo partituro **Velemestnih luči** (1931); glasbo za vse prej omenjene filme pa je spisal mojster Davis. V Pordenonu so za učinkovite spremljave poskrbeli tudi pianista Carlo

Moser (standardni garač) in Leonid Nemirovski (moskovski barski zabavljač, ki se je poigral z ruskim programom), dve spektakularni korepeticiji Lubitscha in Walsha pa sta šli iz prvostvo multiinstrumentalista Adriana Johnstona. Mimogrede povedano je bil Carl Davis z ljubljanskim orkestrom, s katerim sodeluje v Pordenonu že štiri leta, tako zadovoljen, da ga je zasnužil za živi kinopolet 1990 v Rimu, ko bodo izvajali Ben Hurja.

Chaplinovi stoletnici so se Pordenonci poklonili tudi z izčrpno in kratkočasno razstavo **100 let, 100 podob, 100 dokumentov**, ki sta jo poznavalsko pripravila vrhunski življenjepisec David Robinson in Mme Paumier. Organizatorji so svojo lucidnost dokazali še s posebnim programom v čast Chaplinovi **Parizanki** (1923) in v njem pripravili serijo filmov, ki jih je navdihnil njen zgled: **Zakonski krog** (1924) Ernesta Lubitscha, **Svetovljanka** (1926) Malcolma StClairja, **Pariski gentleman** (1927) Harryja d'Abbadieja d'Arasta in **Nadvojvodinja in natak** (1927) Malcolma StClairja. Uspešno sestavljene tematske, znotrajfilmske sestavljanke so vedno dokaz strokovnosti. O izvedenosti pordenonskih prirediteljev seveda ne smemo več dvomiti, saj se jim posreči prav vse, od natančne projekcije do sproščene in profesionalne spremne besede pred vsakim večerom. Za navrh znajo poskrbeti še za fiziološki gledalski užitek. Ker je včasih snovi kar za debelih dvanajst ur na dan, je treba paziti na razporeditev. In kaj je za interludije ruskim epom primernejše kakor ameriška „racionalna montaža“? Raoul Walsh. Seveda.

Velik del oktobrskega programa se je ukvarjal tudi z Augustom Genino, italijanskim ustvarjalcem, ki je preživel filmsko prazgodovino, zgodovino in novi vek. Glede na festivalsko zasnovno smo seveda lahko gledali le filme, ki jih je posnel pred **Ceno lepote/Nagrado za lepoto** (1930), začeli pa so z **Ljubosumjem** (1915). Poslastica je bil prikaz **Cyranoja de Bergerac** (1922), saj je bila različica izvorno obarvana, glasbena spremljava pa dovolj nevsakdanja — klavir in trombon.

Znana arhivarja in filmska zgodovinarja s Thames Television Kevin Brownlow in David Gill sta spet prišla z docela svežim delovnim izidom, televizijsko dvodelno nadaljevanko o komiku Haroldu Lloyd. Odlično sta jo poimenovala **Tretji genij** in s tem povzela Lloydovo odmaknjenost od Chaplino ve in Keatonove slave. Glasbo je spet spisal Carl Davis, diskretno in slogovno poglobljeno v čas svojega predmeta, nežno pa je poudarjenih vseh pet značilnosti Lloydove osebnosti: 1) počasna in vztrajna kariera, 2) največje, a največkrat zmolčano hollywoodsko bogastvo, 3) posebna ljubezen do snemanja na nedokončanih nebatičnikih in gladkih pročeljih, 4) ljubezen do groba (z eno in isto soprogo) in 5) prvi travelling navzgor v filmski zgodovini.

Na koncu Dnevoev nemega kina, po delitvi Mitryjevih nagrad, je postalo jasno, da denarni težav ne bo več. Radostni ceh si je prebral nekaj ostro spisanih peticij proti slabo varovanim filmskim arhivom, lepo pozdravil odločitev, da se bo moral jeseni 1990. v Pordenonu ukvarjati z zgodovino zvoka, glasbe in prvih filmskih podob, potem pa še oznanil, da so se v neki odročni vasi v Koloradu odločili za vzporedno prireditve, ki bodo na njej program iz Italije delno ponavljali, delno pa ga bodo celo dopolnjevali.

MIHA ZADNIKAR

PO NOVEM?

Od 24. novembra do 1. decembra 1989 je potekal v Leipzigu 32. mednarodni teden dokumentarnih, kratkih in televizijskih filmov pod že ustaljenim geslom: filmi sveta za mir na svetu. Glede na dokumentarni značaj tradicionalnega leipziškega festivala so letošnji prireditvi dajale ton dinamične družbene spremembe v Nemški demokratični republiki, ki seveda niso mogle mimo te ugledne filmske manifestacije, a obenem niso bolj celovito vplivale na včasih konzervativni programski koncept. Zato je bil letošnji festival svojevrsten hibrid starega koncepta in družbenih sprememb, ki so v teku in ki so bolj ošvrknile kot dejansko vplivale na prireditve. S 600 prijavljenimi deli, dobri dve tretjini filmskih in ena tretjina video, od tega je bilo v uradnem programu predvajanih 53 filmov, v video delavnici pa 81 video stvaritev, kar je v seštevku programov petih sekcij zneslo kar okrog 8500 minut programa, se leipziški festival zaenkrat še kar trdno drži ob krakowskem in oberhausenskem. Nedvomno sodijo ti trije festivali dokumentarnih in kratkih filmov trenutno med vodilne.

Z vidika filmske tehnologije je presentljivo, kako se je osrednji vzhodnonemški filmski festival z delom svojega programa hitro vključil v video dogajanja, čeprav je Nemška demokratična republika tozadevno bila do letošnjih jesenskih sprememb dokaj konzervativna. Samo meji z Zvezno republiko Nemčijo in berlinski enklavi gre zasluga za neuradni razvoj videa v NDR. Uvoz kaset, rekorderjev, opreme za video dejavnost je bil strogo nadzorovan, po zasebnih kanalih celo prepovedan in strogi, čeprav vljudni in taktini cariniki, so do nedavnega na meji spraševali po video kasetah in tujih časopisih bolj kot po zlatu ali mamilih, ki jih sploh niso zanimala. Sedaj je seveda povsem drugače. Vse kar je bilo doslej strogo družbeno nadzorovano in usmerjeno, se je sprostito.

Poklicnega cineasta presenečajo povsem novi filmi iz Nemške demokratične republike, ki so realizirani v črno-beli tehniki. Pri tem sem se spomnil nekaterih slovenskih filmov, ki so jih želeli avtorji delati črno-belo, a so se soočili z vrsto povsem tehničnih težav, kajti filmski laboratoriji pri nas redko razvijajo črno-beli negativ in še kadar ga, gre pretežno za arhivske materiale. V Leipzigu novih filmov z letnico 1989 v črno-beli tehniki ni bilo malo. Res pa je, da so prihajali predvsem iz socialističnih držav.

Pozoren gledalec je opazil, da klasični kratki dokumentarni film izginja. Prevladovali so daljši dokumentarni filmi, ki so ustrezali televizijskim programskim potrebam ali pa redkim študijskim kinematografom, ki v posameznih državah še kažejo dokumentarne ilme. Precej je bilo celovečernih dokumentarnih filmov iz ZDA, Zvezne republike Nemčije, Sovjetske zveze, Argentine, Nemške demokratične republike, Brazilije, Francije in dr.

Za razliko od preteklih let je bilo letos zanimanje za leipziški festival večje, nedvomno tudi zato, ker je bil Leipzig že sam po sebi

kraj burnih dogodkov, demonstracij, skratka — tam se je nekaj dogajalo. Predvsem je bilo več televizijskih predstavnikov in ekip kot prejšnja leta, kar se je poznalo zlasti v nemškem prostoru na obeh straneh mednemške meje. Svoje ekipe sta imeli tako prva kot druga nemška televizija (ZRN) in seveda domača TV NDR.

Udeležba avtorjev in poročevalcev je bila dokaj reprezentančna, seznam gostov je navajal imena z vseh petih kontinentov, ob filmih so bili tu tudi predstavniki japonske, Avstralije, Južne, Srednje in Severne Amerike, raznih afriških dežel . . . Jugoslavijo je zastopala številka 1: en film v tekmovalnem sporedu, en film v informativni sekciji in en sam predstavnik. Je že prav, da želimo stopiti v Evropo, a Evropa na kulturnem področju so tudi Krakov in Leipzig, Tampere in Oberhausen, Moskva in Berlin . . . Zdi se kot bi se za nas Evropa končala pri nakupih v Trstu in Celovcu.

Oba jugoslovanska filma, tako tisti v informativni kot drugi v tekmovalni sekciji, sta bila animirana mini filma v trajanju po 2 minuti. Posnela ju je FRZ Beograd. Film Snežane Nacevske Dan, ko je bil rojen socializem, je navdušil gledalce v dvorani in kupce, ki so takoj naslednjega dne sprožili intenzivno iskanje producenta ali avtorjev, s katerimi bi se lahko dogovorili o nakupu. Kupci so bili, prodajalca ni bilo. A vseeno je bilo sklenjenih nekaj aranžmajev, ki utegnejo producentu odpreti vrata za nadaljnje delo in plasma filmov.

Kljub dejstvu, da je bil letošnji leipziški festival bolj odprt do kritičnih tem, tudi tistih iz drugih držav, je bil v ospredju zanimanja gledalcev in medijev otvoritveni film gostiteljev Leipzig jeseni. Pravzaprav ne bi mogli reči, da gre za zaključen film, saj je bil tako v napovedi kot v napisih predstavljen kot material za bodoči film. Gre za skupinsko delo večih avtorjev, ki so snemali demonstracije v Leipzigu in dokumentarno gradivo kasneje opremili s komentarji udeležencev demonstracij: občanov, ki so bili zaprti in so pričali o ravnanju policije, političnih aktivistov, ki so vsak s svojega zornega kota ocenjevali dogodke, mladih policistov, ki so morali intervenirati, čeprav se jim je to upiralo in njihovih nadrejenih, ki so razlagali in opravičevali svoja dejanja, ki pač temeljijo na nekih predpisih in navodilih. Kakšno podobo bo dobil ta film, ko bo nekoč dokončan, je težko reči, v dvorani je gledalce prevzela njegova avtentičnost, neposrednost, aktualnost in kljub temu, da gre po besedah avtorjev le za material, je že vse prikazano samo po sebi bilo dovolj zgovoren dokument, ki ni potreboval komentarja. Morda bi bilo najbolj prav, da film ostane tak kot je. Svoje mu bo dodala ali odvzela sama zgodovina.

Tovrstni novi filmi Nemške demokratične republike, bilo jih je več v filmski tehniki in na videu, so znak novih sapic festivala. Novo je tudi to, da je prvič v zgodovini Leipziga mednarodni žiriji predsedoval tujec, francoski režiser Jean-Daniel Simon. Očitno pa so se določenih starih usmeritev držali in prvi

vrsti sami predlagatelji filmov kot tudi selektorji, to so izključno vzhodni Nemci, ki so v program vključili vrsto tradicionalnih del z že znanimi in arheološkimi antifašističnimi, osvobodilnimi, miroljubnimi, marksističnimi sporočili, ki jih dobro poznamo iz preteklih desetletij. Ameriški židovski loby poljskega rodu je prikazal celovečerni dokumentarni film Ghetto v Lodzu v režiji Kathryn Taverna in Alana Adelsona, že videno pred leti v poljskih filmih. Zahodni Nemci so ob vrsti drugih filmov nastopili s Sledovi očetov, film o sinu, ki gre po sledi očeta vojaka Hitlerjevega Wehrmachta po Sovjetski zvezi. Deja vu! Američani so v tematiko druge svetovne vojne posegli s svojevrstnim rekordom: najdaljšim filmom na festivalu, štiri in pol ure trajajočim Hotelom Terminus, režiserja Marcela Ophülsa, ki predstavlja dokumentarna pričevanja v lyonskem krvniku Klausu Barbieju. Sploh so bili Američani prisotni z vrsto del, med katerimi je pritegnil pozornost Roger in jaz režiserja Michaela Moorea, film o brezposelnem delavcu, ki nikakor ne more priti do šefa koncerna, kjer je delal, da bi mu razložil, kako je, če General Motors odpusti 30.000 delavcev, potem ko je razlagal, da je uspeh v teamskem delu. Zanimiv, vendar predolg film. Zdi se kot da bi filmi iz Sovjetske zveze, Poljske, Češke, Nemške demokratične republike vnašali v spored več svežine kot so jo prispevale nekatere tradicionalne kinematografije. Je pa Leipzig zanimiv še po eni značilnosti — to je nedvomno prireditelj, ki v srednjeevropski prostor prinaša veliko cineastičnih novitet iz Srednje in Južne Amerike, Afrike, zlasti iz njenega južnega dela, Azije, skratka iz dežel, katerih dela redkeje srečujemo in jih manj poznamo. Ta element svoje programske politike je Leipzig ohranil tudi v letošnjem letu.

MILAN LJUBIČ



IN EVROPA 1989

Letošnji leipziški filmski festival je potekal v burnem obdobju družbenih sprememb v Nemški demokratični republiki. To se je poznalo že na samem sporedu otvoritvenega večera, ki je bil spremenjen v zadnjem trenutku, pa tudi sicer v vzdušju družbeno prebujenega starega velesojemskega mesta, v katerem film s svojo tri desetletja trajajočo festivalsko tradicijo sodi pravzaprav med mlajše mednarodne prireditve. Upoštevati je treba, da ima Leipzig borzno in velesojemsko tradicijo, ki sega stoletja v preteklost. In čeprav je mednarodni filmski festival med mlajšimi manifestacijami tega starega mesta, ki je obenem znano kot Bachov kraj, je ta filmska prireditev prišla v sam svetovni vrh specializiranih filmskih festivalov dokumentarnih, televizijskih in vseh vrst kratkih filmov. Po pomembnosti sodi ta filmski festival skupaj z Oberhausnom in Krakowom med najuglednejše na svetu. Spričo dosedanje družbene naklonjenosti, ki jo je filmu izkazovala Nemška demokratična republika kot tudi spričo številnih sprememb, ki se v tej državi vrstijo dobesedno po tekočem traku, spričo iskanj organizacijskih in vsebinskih oblik delovanja naših filmskih prireditev v Jugoslaviji kot tudi organizacije celotne kinematografije, je bil razgovor z direktorjem leipziškega filmskega festivala še posebej aktualen.

Gospod Trisch, kaj pomeni biti direktor vseh filmskih festivalov v Nemški demokratični republiki? Koliko je teh prireditev in kaj so njihove značilnosti?

Dvanajst let je tega kar smo osnovali direkcijo vseh nacionalnih in mednarodnih filmskih festivalov, ki je podrejena Ministrstvu za kulturo NDR, glavni upravi za kinematografijo. Direkcija pripravlja in izvaja vse v zvezi s filmskimi festivali, sem sodijo v prvi vrsti Mednarodni festival dokumentarnih, kratkih in televizijskih filmov v Leipzigu, obenem pa organiziramo nacionalni festival dokumentarnih in kratkih filmov za potrebe kinematografov in televizije, ki je vsako leto v Neu Brandenburgju meseca oktobra, to je festival podoben vašemu v Beogradu s to razliko, da pri nas enakopravno upoštevamo kinematografske in televizijske filme. Ta festival je na neki način priprava na Leipzig, kajti tam izbiramo naše filme, ki jih bomo prikazali selekcijski komisiji leipziškega festivala. To je delovni festival, na njem ni nagrad in na ta festival ne vabimo tujih gostov. O filmih sicer diskutiramo, novinarji, kritiki, filmski ustvarjalci jih ocenjujejo, ne delujejo pa nikake žirije niti ne podeljujejo nagrad. Imamo samo programsko komisijo, ki izbira filme in sestavlja program, vendar brez nagrajevanja. Na tem festivalu prikazemo izbor 50 filmov po predlogu producentov in avtorjev. V Nemški demokratični republiki sicer letno posnameмо 300 kratkih in dokumentarnih filmov. Vsaki dve leti izmenoma poteka v mestu Gera festival otroških igranih in TV filmov, kjer prikazemo celovečerne igrane, dokumentarne, kratke, animirane in televizijske

filme za otroke. Na tem festivalu filme ocenjuje žirija, vabimo goste iz tujine in organiziramo filmski sejem, na katerem poteka prodaja naših filmov za otroke ne samo domačim kupcem, distributerjem in televiziji pač pa tudi kupcem iz tujine. Izmenično s festivalom otroških filmov, prav tako vsake dve leti, poteka v Karl Marx Stadtu festival celovečernih igranih filmov, ki so nastali v proizvodnji NDR. Ta festival bo prihodnje leto konec maja, festival otroških filmov pa je bil letos februarja. V Karl Marx Stadtu prikažemo izbor iz proizvodnje naših celovečernih igranih filmov. Pri nas imamo samo en studio za proizvodnjo igranih filmov v okviru katerega deluje več proizvodnih skupin. Za festival, ki je, kot sem že omenil, vsaki dve leti, izbere posebna komisija s tajnim glasovanjem 10 filmov za tekmovalni spored, ostale prikažemo v informativni sekciji. Žirija izbere najboljši film, posebna priznanja prejmejo tudi ustvarjalci najboljšega scenarija, režije, kamere, moške in ženske vloge, scenografije, kostumografije, skratka podobno kot pri vas v Puli. V štirih dneh, kolikor traja prireditev, prikazemo dveletno proizvodnjo. Tu selektorji drugih festivalov izberejo filme za svoje prireditve, saj v relativno kratkem času dobijo informacije čez celotno proizvodnjo igranih filmov. Na to prireditev vabimo goste iz tujine. Z naštetimi štirimi filmskimi festivali oziroma tedni na nek način tudi geografsko pokrijemo deželo: Neu Brandenburg je na severu, Gera na Türińskem, Karl Marx Stadt je pomembno industrijsko središče, no in Leipzig je svetovno znano velesojemsko mesto na Saškem.

Kako so festivali v Nemški demokratični republiki integrirani v celotno kinematografijo?

Po hierarhiji sodimo pod ministrstvo za kulturo, ki nas financira. Sicer pa smo vsebinsko in poslovno ter programsko tesno povezani z nacionalnim filmskim podjetjem DEFA, zlasti z oddelkom za zunanjo trgovino, ki skrbi za izvoz naših filmov, sodelujemo z našo filmsko distribucijo, s filmskimi studiji, televizijo in združenjem avtorjev oziroma filmskimi delavci. Naš festivalski komite povezuje vedno film in televizijo, člani so iz obeh medijev, kar je bilo nekoč zelo komplicirano, kajti televizija je imela programsko bolj ozke, okorne, včasih v dnevno politiko usmerjene cilje, medtem ko je tozadevno film bil vedno prožnejši, vitalnejši, bolj je bil odprt, ustvarjalen. Včasih so bile debate zelo ostre, da ne rečem, da je šlo kar na nož, vendar so se strasti polegale in prišlo je do smiselnega sodelovanja, ki bogati predvsem program, kar je v prvi vrsti dobro za gledalce. Film je imel na nek način več politične in avtorske svobode. Upamo lahko, da bodo družbene spremembe, ki so v teku, tudi na tem področju prinesle še več pozitivnega.

Kot direktor vseh filmskih festivalov imate pregled čez celotno filmsko in velik del TV

produkcije v Nemški demokratični republiki tako pri celovečernem igranem kot pri kratkem, televizijskem in dokumentarnem filmu. Ali lahko z vidika kvantitete in kvalitete predstavite vaš film?

Začnimo pri dokumentarnem filmu: naši studiji proizvedejo letno 300 do 350 dokumentarnih filmov. Sem sodijo tudi izobraževalni, vzgojni, poučni filmi, na primer s področja vzgoje v prometu itd. Naš festival za svoj program izbira le med tistimi filmi, ki so posneti prvenstveno za kino in TV. Teh je pa okrog 100 na leto. Od teh izberemo približno 30 del in 20 del izmed TV stvaritev, ki so realizirane v filmski tehnologiji. Ne jemljemo seveda publicističnih del, ki se realizirajo za potrebe dnevnih programov, pač pa dela, ki imajo neko z vidika časa dlje trajajočo vrednoto. Takih del nastaja na naši televiziji letno okrog 40, to so enourni, včasih daljši, včasih krajši filmi. Med celovečernimi filmi nastajajo letno štirje, ki so namenjeni izključno otrokom. V studiju dokumentarnih filmov deluje posebna skupina, ki letno posname okrog 20 dokumentarnih filmov za otroke, ki so namenjeni otroškim kinom ali otroškim programom na TV. V studiju animiranih filmov nastane letno 20 do 30 kratkih animiranih filmov za otroke to so risanke in lutkovni filmi. Precej teh filmov, bodisi animiranih ali dokumentarnih nastaja v filmskih studijih po naročilu televizije. Le-ta pa sama letno proizvede nekako 6 do 8 igranih otroških filmov, ki so sicer narejeni za televizijo, a obenem grede tudi v programe kinematografov. No, in studio za igrani film posname letno 12 do 14 celovečernih filmov, med katerimi so 4 namenjeni otrokom, kar je recimo tretjina programa. To je na hitro predstavljen produkcijski letni obseg filmske proizvodnje v Nemški demokratični republiki.

Ali so in kako so nemški filmski festivali v NDR poslovno povezani s plasmajem filma? Je moč govoriti o kaki sistematski povezavi?

Nažalost o kaki posebni sistematičnosti ne more biti govora. Od lani so prisotne inicijative, da tu v Leipzigu razvijemo močnejši filmski sejem, za kar obstajajo pogoji. Imamo ugodno lokacijo v centru, hotelske možnosti, prostore za prikazovanje filmov, bodisi kino dvorane ali video predvajalnic. Moram reči, da se je šele v zadnjem času naš oddelek za zunanjo trgovino intenzivneje vključil v ta prizadevanja in razgovorji, začeti tik pred festivalom, se bodo takoj po njem nadaljevali. V Leipzig prihaja vedno več predstavnikov televizij, letos jih je tu še posebno veliko, tudi privatnih, kabelskih, tu so ljudje od videa.

Mar ni paradoks, da je festival z 32-letno tradicijo v tako svetovno znanem velesojemskem mestu kot je Leipzig, sicer razvil programsko linijo, povsem ob strani pa je pustil poslovno? V Milanu je na primer znani filmski sejem MIFED zrasel sredi velese-

jemskega prostora kot dodatek že sicer uveljavljeni vrsti sejamskih manifestacij.

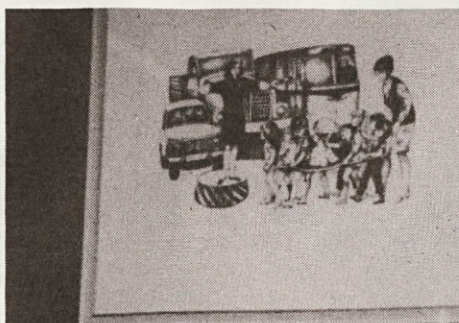
Vsekakor. Tržni del naše dejavnosti je očitno naša slabša stran, medtem ko smo festivalsko forsirali. Tu smo morda podobni našim jugoslovanskim prijateljem. A da so možnosti za trženje, dokazuje prav jugoslovanski film **Dan ko je bil rojen socializem**, ki je doživel dober uspeh in je bil naslednji dan po predvajanju nekajkrat prodan.

Priče smo zelo hitrim družbenim spremembam v NDR. Ali se spremembe zadnjih tednov odražajo tudi v filmih in festivalskem sporedu?

Dela za filmske kamere je bilo zadnje čase dovolj. Snemali so dokumentaristi, snemala je televizija, snemali so študenti filmskih šol, nekaj od tega je že razvito in obdelano, nekaj še ne . . . Trije filmi so prikazani na festivalu, eden na videu, ki so ga posneli študenti pod naslovom **Ali še lahko rešimo Leipzig?** je bil prikazan v okviru video sekcije. Trudimo se pokazati čim več od tega kar je narejenega in kar nam je ponujenega. Ne gre samo za demonstracije, gre za drugačen, objektivni, odkriti in kritičen pristop do vrste dogodkov. Na primer: obnova med vojno porušenega Leipziga, urbanistične spremembe, ohranitev starega mestnega jedra. To je vendarle svetovno znano kulturno mesto s tisočletno tradicijo. Nekateri urbanistični in gradbeni posegi zaslužijo kritiko. Ali na primer vprašanja okolja — zrak je včasih tako onesnažen, da je stanje že alarmantno. Filme kažemo tudi samo kot material, kajti če želimo biti aktualni ne smemo odlašati. Kar letos ne bomo prikazali, bo drugo leto že zastarelo.

Po vseh spremembah, ki smo jim pričeli — kako predvidevate bodočo usmeritev leipziškega festivala? Kakšen bo 33-ti festival ob letu?

Prepričan sem, da se bo veliko spremenilo. Smo sredi intenzivnih družbenih sprememb in obenem na pragu velike gospodarske krize. Ta trenutek nam sploh ni jasno kako naprej niti kje bomo dobili sredstva za ta festival v bodoče. Doslej smo imeli relativno ugodne možnosti, buĉet je znašal za festival okrog 1 milijon mark. Ali bo tako tudi v bodoče in kje bo nova vlada dobila sredstva spričo gospodarske krize, tega ta hip ne vem. To bodo pokazali naslednji trije, štiri meseci . . . Potreben bo čas, morda nekaj let, da se prestrukturiramo, da festival načelno obdržimo, vendar ne v tej kvaliteti. Morda sem pesimist, a to izhaja iz informacij vlade, ki je seznanila parlament z dejstvom, da imamo 130 milijard mark notranjega dolga, 30 milijard mark zunanjih dolgov in s 56 milijardami mark podpiramo malo-prodajne cene življenjskih potrebščin. Sedaj se bo vse moralo temeljito spremeniti. Cene bodo šle navzgor, na realno raven. Podpiranja nizkih cen ne bo več. Potrebna bo celovita ekonomska reforma. Spremenila se bo cenovna politika, zaslužki, pokojni-



RONALD TRISCH

ne, realne vrednosti naše valute, ki je uradno nasproti zahodnonemški marki 1:1, dejansko pa je na črnem trgu zahodnonemška marka vredna 20 naših. Vse to bo vplivalo na celotno kulturno življenje. Ne gre samo za kinematografijo in leipziški festival, gre tudi za dejstvo, da verjetno v bodoče ne bo moč snemati 300 dokumentarnih filmov na leto, da ne bo mogoče subvencionirati vrste družbenih dejavnosti, ki so doslej delovale v izključni odvisnosti od državnih dotacij. Leipzig pri tem ni izjema.

Leipzig in Evropa? V mislih nimam uglednega leipziškega veleesejma temveč le film-ski Leipzig?

Nedvomno bomo manj odvisni od države in njenih sredstev, pač pa se bomo morali ozreti po drugih virih. Svoje bo moralo prispevati tudi samo mesto, po vzoru nekaterih drugih evropskih manifestacij, ne nazadnje tudi po vzoru vaše Pule se bo po-

trebno ozreti za sponzorji, s poslovnimi prijemi bo potrebno ustvarjati lastna sredstva, tu so še elementi reklame, ne nazadnje odprtost v evropski prostor in poslovna naravnost včasih staneta, a lahko tudi veliko prineseta. Izkoristiti bo treba vse prednosti tega festivala: tu so se srečavale kinematografije Srednje in Južne Amerike, Afrike in Azije, Leipzig je bil pomembno stičišče vsega novega, kar je ta del sveta lahko predstavil v svojih filmih. nedvomno se bo spremenilo razmerje vabljanih in tistih, ki prihajajo sem na lastne stroške. Zato moramo storiti vse, da ohranimo atraktivnost programa, ki edini lahko privabi večje število udeležencev. V sodelovanje se bodo morali vključiti sistemi kot so turizem, zračni in železniški transport, banke itd.

Jugoslavija se zadnja leta ne predstavlja najbolje v Leipzigu. Nekoč smo bili znani po priznanjih, nagradah, dobro sprejetih filmih, zadnja leta zamujamo s prijavi, ne dostavljamo pravočasno kopij, ne prijavljamo filmov, če jih že prijavi, jih ne pošljemo . . . Letos sem edini predstavnik iz Jugoslavije, počutim se kot tisti iz daljnih dežel kot so Mehika, Mozambik, Avstralija . . . Čemu tako? Kje je vzrok?

Odgovor je treba iskati predvsem v Jugoslaviji sami. Osebnost me tak odnos zelo prizadene, ker vem, da je Jugoslavija imela v Leipzigu vedno dober program in s tem tudi dober sprejem. Veliko filmov je bilo tu prikazanih in veliko nagrad zanje so Jugoslovani odnesli domov. Skušal sem poiskati odgovore, vendar zaman. Morda se nismo obračali na prave naslove, na prave ljudi, morda ne poznamo novih razmer pri vas in nimamo pravega stika neposredno s filmskimi hišami, ki proizvajajo filme, z avtorji samimi . . . Morda smo bili preveč usmerjeni na eno samo, centralno ustanovo v Beogradu, Jugoslavija film, ki pa ne funkcioniira kot bi morala. Morda kot festival nismo delovali v povezavi z desetimi ali več partnerji v Jugoslaviji, s katerimi bi neposredno navezali stik, kar je včasih tudi nemogoče, saj sploh ne vemo, kdo vse dela pri vas in kaj dela. V številnih državah obstajajo neke povezovalne ustanove, ki združujejo proizvajalce, na znotraj delujejo povezovalno, navzven reprezentativno in informativno, na njih se obračamo in oni naše sugestije posredujejo naprej in povratne informacije nam.

Jugoslavija filmu smo pravočasno poslali dolg seznam filmov, ki nas zanimajo in jih vabimo k udeležbi. Kopij, ki smo jih prejeli, je bilo zelo malo. Svet se je zadnja leta spremenil. Sedaj se pošiljajo ogledne kasete s ponudbo najnovejših filmov. Kaj takega iz Jugoslavije sploh ne dobimo. Mar to pomeni, da za Jugoslovane Leipzig ni več pomemben? Jugoslavija je veljala za državo, ki je bila s svojimi kratkimi filmi v svetu deležna velike pozornosti. Po svoje negativno vpliva na plasma jugoslovanskega filma tudi beograjski festival, ki sploh ne vabi več tujih gostov in selektorjev ali pa jih povabi v zadnjem trenutku s telegramom. Obvestil o terminih vaših prireditev ne prejemamo pravočasno, če jih sploh prejemamo. Skratka: menim, da nam sami Jugoslovani dajete premalo priložnosti, da se seznanimo z vašimi deli in še tista, ki jih spoznamo in povabimo, ne pošljete pravočasno ali pa sploh ne. To za vas same in vaši kinematografijo ni dobro.

POGOVARJAL SE JE MILAN LJUBIĆ

DOSLEJ SO V EKRANOVI
KNJIŽNI ZBIRKI **IMAGO** IZŠLE
NASLEDNJE KNJIGE



PRED IZZIDOM JE NOVA
KNJIGA **FILMSKA KOMEDIJA**,
KI PRINAŠA PREDAVANJE Z JE-
SENSKE FILMSKE ŠOLE 1989
TER IZBRANE PREVODE O VE-
LIKANIH SVETOVNE FILMSKE
KOMIKE

EKRAN

REVIJA ZA FILM **ustanovitelj in izdajatelj**
IN TELEVIZIJO Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
9, 10

1989 **sofinancira**
VOL. 14 Kulturna skupnost Slovenije
LETNIK XXVI

CENA 15.00 DIN

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava in tisk
Grafični studio **CICERO**

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

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

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

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

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

EKRAN

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI

SLOVAR
CINEASTOV

**LUIS
BUNUEL
FILMSKO
ŽIVLJENJE
SALVADORJA
DALIJA**

LUIS
BUNUEL
NA SNEMANJU
FILMA
DEKLICA

