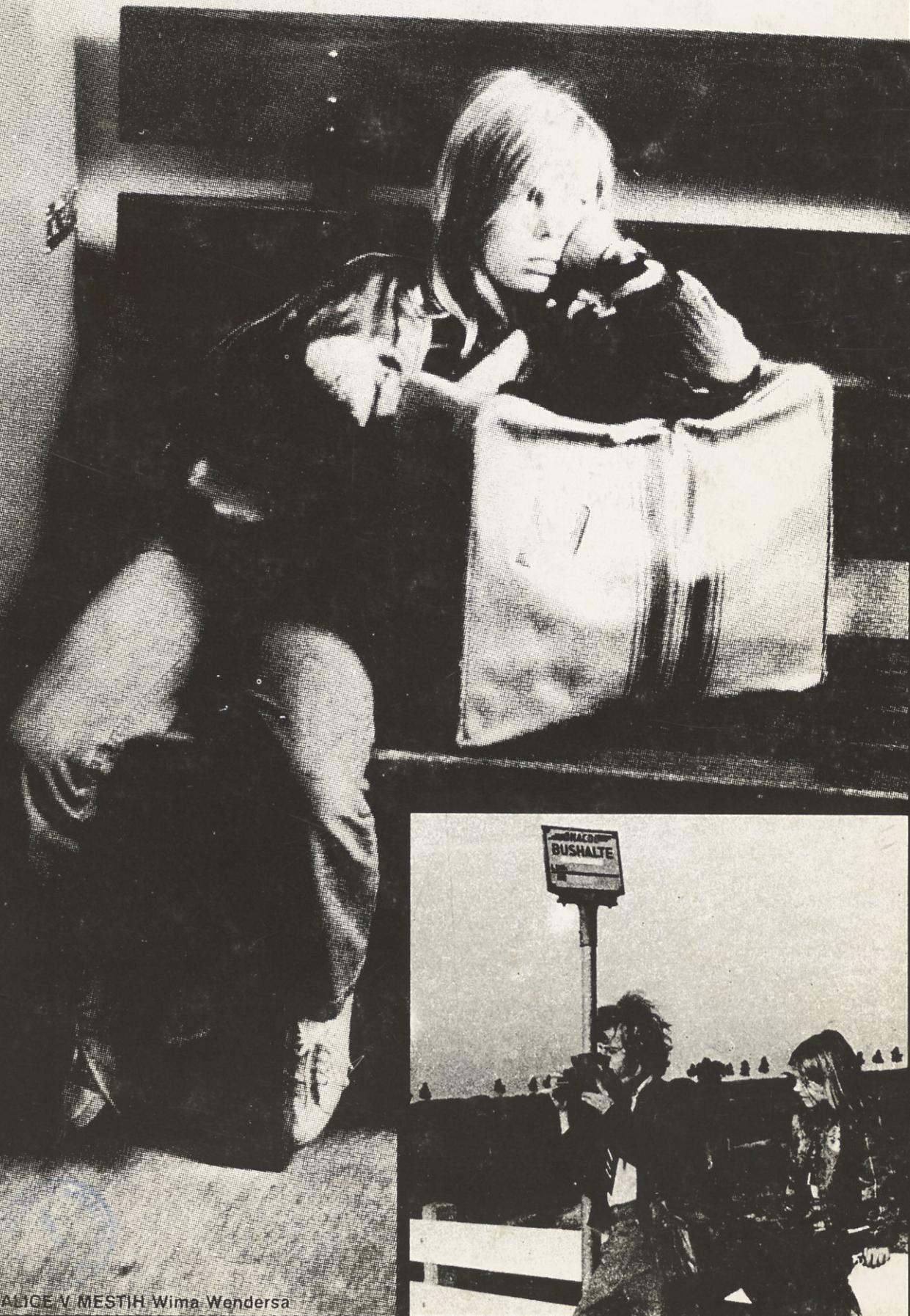


EKRAN

WIM WENDERS

BERLIN '85

Ekranova knjižnica — KADER



Dizajn iz filma ALICE V MESTIH Wima Wendersa

EKRAN

revija za
film in televizijo

3,4 1985

vol. 10
(letnik XXII) 1985
cena 200 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Učne delavnice

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

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

cena posameznega izvoda
enojna številka 140 din
dvojna številka 200 din
celoletna naročnina 800 din
za dijake in študente 600 din

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

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210 - 13/85, z dne 23. 1. 1985.

kazalo

festivali Berlinale'85

Beograd'85

kritika

Wim Wenders

televizija

intervju

Werner Herzog:

mediji

reagiranja

prireditve

odmevi

zapisovanja

FOTO — ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

PRILOGA EKRAKOVA KNJIŽNICA/FILMSKI POJMI

Nevsiljivo praznovanje
Politika zabave
Moritz de Hadeln govori za Ekran
Beograd, Beograd
Vstop v zakon prinaša nemir

Dubliranje
Smisel življenja
Piratinja
Pregon v San Franciscu
kritiški dnevnik

Stanje stvari: film kot zgubljeni objekt
želje
W.W.
Gledati Forda, učiti se pri Ozuju
Zgodbe obstajajo samo v zgodbah
Wim Wenders o svojih filmih
Summer in the City
Vratarjev strah pred enajstmetrovko
Škrlatna črka
Alice v mestih
Napačen gib
V teku časa
Ameriški prijatelj
Nick's Movie
Stanje stvari
Hammett
Wenders v iskanju nekega prostora
Bio-filmografija

Tisoč in več
Mark in Antonij
Rajni takrat
llegalček

Počutim se kot rokodelec

Was ist Kunst

Črna luknja slovenskega
filmskega ozvezdja

Pet udarcev Shaolina
Dramaturgija konflikta
Pogovor z Wolfom Donnerjem
Spektakel podob

Kinematični daltonizem ali nezadostnost
zgolj semiološkega pristopa k filmu

kinotečna vitrina
knjižna vitrina

vibina vitrina
pariški glas

Nasmeh filmski kameri
Nema slika radijskega prenosa

Kader

Bojan Kavčič
Bogdan Lešnik
Bogdan Lešnik
P.M. Jarh
Stojan Pelko

Majda Širca
Stojan Pelko
Melita Zajc
Sonja Lavrenčič
Viktor Konjar

Slavoj Žižek
Jure Mikuž
Silvan Furlan
Wim Wenders

Peter M. Jarh

Silvan Furlan
Zdenko Vrdlovec

Marina Gržinič

Jelka Budimirovič

Majda Širca
Darko Štrajn
Melita Zajc
Andrej Drupal

Vlada Petrič

Vladimir Koch
Peter Krečič
Barbara Habič
Milan Ljubič
Brina Švigelj-Mérat

Silvan Furlan
Bojan Kavčič

Zdenko Vrdlovec

1
7
13
15
16
17
19
20
21
22
24
26
29
34
36
37
38
38
39
41
42
43
44
45
47
50
56
56
57
57
58
60
63
64
65
65
67
68
70
70
70
71
72
2
3
57

NEVSILJIVO PRAZNOVANJE

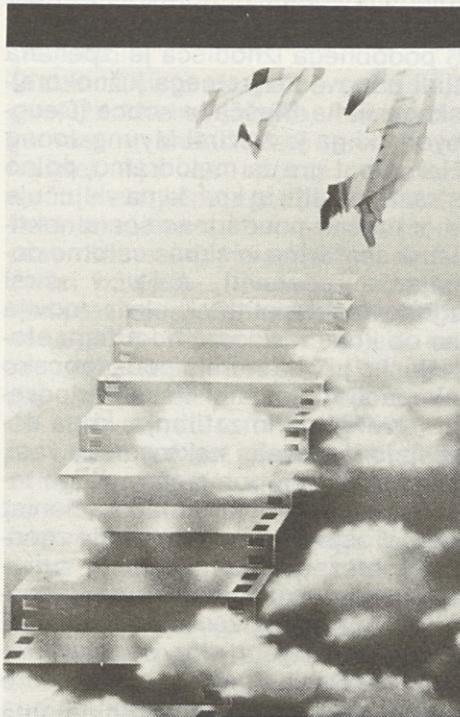
186642

Filmske festivale so izumili Evropejci kot način obrambe pred razrašča-jočo močjo Hollywooda — je ob petindesetletnici berlinskega festivala zapisal sodelavec revije *Epd Film*, pri čemer seveda ni pozabil omeniti nasprotja med ameriškim „industrijskim“ filmom, ki se ponša predvsem z „obrtiškimi“ kvaliteta-ami (tu gre pač za znani paradoks tovrstnega opredeljevanja ameriške produkcije), in evropskim „umetniškim“ oziroma „avtorskim“ filmom, ki mu gre predvsem za umetniško perfekcijo, dokumentaristično temeljitost in življenjsko prepričljivost, če se omejimo le na njegove najbolj opevane značilnosti. Eno je ob vsem tem vsekakor jasno: filmskih festivalov in s tem evropskega filma, ki naj bi ga ravno te prireditve „branile“, si brez Hollywooda ni mogoče zamišljati — in če zloglasne „tovarne sanj“ ne bi bilo, bi si jo morali izmisliti prav Evropejci. Še več, na neki način so si jo tudi res izmislili, kajti Hollywood kot mit je v polni meri zaživel šele v Evropi, mit pa ima — kot vemo — v primeri z vsakdanjimi, zemeljskimi pojavi to prednost, da je neuničljiv. In letošnji jubilejni Berlin, ki je iz dneva v dan in na vse mogoče načine potrjeval popolno nemoč tako imenovanega „umetniškega“ filma, je obenem bolj kot kdajkoli doslej izpričal neuničljivo moč Hollywooda. Filmski festival se je potemtakem vsaj v berlinskem primeru iz obrambnega zidu zoper ameriški film prelevil v pravcati poligon te kinematografije.

A tega berlinska „slavnost“ ni potrjevala le s petimi, dokaj povprečnimi, vendar vseeno dovolj učinkovitimi ameriški filmi v osrednjem programu, z zajetnim paketom ameriške filmske klasike v okviru sekcije „Posebni efekti“, s spektakularnimi projekcijami sedemdesetmilimetrskih verzij filmov iz serije *Vojna zvezd* in s številnimi drugimi ameriški prispevki v različnih festivalskih programih, pač pa nemara še veliko bolj prav s filmi neameriške produkcije, ki so bili „bolj hollywoodski od Hollywooda“ (kar je seveda treba vzeti z ustreznimi pridržki, vendar pa je pridevnik „hollywoodski“ mišljen v najboljšem pomenu besede).

Med najbolj vidne predstavnike te filmske „sorte“ lahko uvrstimo enega od obeh velikih zmagovalcev letošnjega Berlinalea — vzhodnonemški film **Ženska in tujec** (Die Frau und der Fremde), ki ga je po noveli

Leonharda Franka „Karl in Ana“ režiral Rainer Simon. To prepričljivo delo, ki ga je nemška kritika lahkomišelnost označila za „tipično nemški film“, je posneto v duhu najboljših tradicij hollywoodske melodrame, kar velja tako za dramaturgijo kot za domišljeno izvedbo (nič čudnega, če ga je ista nemška kritika obenem označila kot nekoliko „staromodno“ oziroma „konvencionalen“ izdelek). Simon se seveda ni izkazal zgolj z obvladovanjem „obrti“ v tistem balnalem pomenu, ki meri na tehnično brezhibno fotografijo, profesionalno zanesljivo igro, natančno montažo ipd., ampak je predvsem dokazal, da zna zastaviti in izpeljati pripoved na izrazito filmski način, se pravi tako, da z avdiovizualnimi



sredstvi pritegne, zapelje in kajpada „prevara“ gledalca, za „povračilo“ pa mu ponudi dovolj zanimivo „zgodbo“. Pravzaprav dokaj nenavadno zgodbo, v kateri sicer nastopajo samo tri osebe, vendar pa vključuje prav napet zaplet, utemeljen na zamenjavi vlog med njimi. Postopek te zamenjave še najbolj spominja na tisto vrsto vohunskih zgodb, kjer imamo opraviti z agentom, ki v sovražnikovih vrstah nadomesti kakšno ključno osebo, pri čemer mora seveda prej natančno naštudirati njene navade in spoznati njeno osebno zgodovino (da ji je tudi fizično podoben, se seveda razume). V Simonovem filmu odigra vlogo „agenta“ Karl, ki mu prijatelj in vojaški tovariš Richard v vojnem ujetništvu zaneseno pripoveduje o

svoji ženi Anni in pri tem ne zanemari nobene podrobnosti (kot se gledalcu razkrije kasneje). Karl, ki mu uspe pobegniti iz ujetništva, se odloči vnovčiti svoje „znanje“ o prijateljevih družinskih razmerah in se odpravi naravnost k Anni. Tu se pravzaprav šele prične bizarna pripoved o zamenjavi, zakaj Karl se kratko malo izdaja za Anninega moža Richarda, kar počne s takšno samoumevnostjo in prepričljivostjo (saj pozna tudi najbolj intimne podrobnosti odnosov med zakoncema, pa tudi razporeditev predmetov v stanovanju), da skorajda zmede celo Anno, vsekakor pa jo njegov nastop vrže iz ravnotežja. Na ta način pridobi Karl dovolj časa, da „ženo“ zapelje in osvoji, tem bolj, ker zdaj spremeni taktiko in Anno prepričuje, da je njen mož zagotovo mrtev.

Ko ga tako „ubije“ in nadomesti pri Anni, se „pokojnik“ nekega dne seveda vrne, vendar prepozno, kajti Anna se je že odločila za Karla, s katerim pričakuje tudi otroka. Vloge so torej dokončno zamenjane, toda z vidika karakterizacije se vendarle ni nič spremenilo: Richardu, ki ga že na začetku filma vidimo, kako se vdaja spominom, ostanejo tudi poslej le spomini — njegova je tedaj preteklost; Karlu, ki vsaj v okviru filmske pripovedi nima nikakršne preteklosti, saj si prilašča celo spomine drugih, pa ostaneta sedanost in prihodnost. Če je Richard nekakšen sanjač (tudi o lastni ženi mu je dano le sanjariti), je Karl v nasprotju z njim človek akcije, ki zna „idealni“ objekt želje spremeniti v uporabno vrednost. Lahko bi celo rekli, da Karl na neki način „realizira“ Richardovo željo, vendar na povsem drugi ravni, zakaj objekt (Anna) v tem primeru ni več isti — v „materializaciji“ se izgubi neubranljivi čar „sanjske“ Anne, kar je še dodatno podčrtano z njeno nosečnostjo. Zato je treba reči, da je zamenjava vlog med Richardom in Karlom zgolj navidezna, kajti oba junaka delujeta na dveh ločenih, sicer vzporednih, vendar bistveno različnih ravneh, medtem ko nastopa ženska v svoji dvojni funkciji tu le kot nekakšen medij njune medsebojne komunikacije in obenem kot konstitutivni moment filmske fikcije v fikciji. In ravno na tej ravni se je Simon še posebej izkazal kot pravi mojster svoje obrti, saj je znal to „sanjsko“ dimenzijo pripovedi predstaviti na skrajnje „realističen“ način, ne da bi ji s tem odvzel njen primarni pomen.



Žaneta in tulec - režija Rainer Simon

Z zamenjavo vlog se po svoje ukvarja tudi edini omembe vredni ameriški prispevek v tekmovalnem sporedu, „fassbinderjanska“ melodrama **Gospa Soffel** (Mrs. Soffel), ob kateri pa je treba reči, da pravzaprav ni čisto ameriški film, saj ga je za družbo MGM posnela avstralska režiserka Gillian Armstrong. „Fassbinderjansko“ je pri vsem skupaj predvsem značilno pretiravanje v filmski uprizoritvi že tako ali tako dokaj nenavadne zgodbe, ki menda temelji na resničnem dogodku, nič manj nenavadna pa ni sama zamenjava vlog, ki smo ji priča. Gre za vsestransko zatrto, puritansko vzgojeno in pobožnjaško usmiljeno ženo kaznilniškega direktorja, ki se nepričakovano strastno zaljubi v na smrt obsojenega jetnika in mu naposled celo pomaga pobegniti (skupaj z njegovim prav tako na smrt obsojenim bratom). Po divjem begu in zasledovanju po zasneženih poteh, ki vodijo proti Kanadi, se ta „madame Bovary na kvadrat“ — kot jo je označil neki kritik — sama znajde onstran kaznilniških rešetk. Na smrt obsojena brata sta padla pod krogami zasledovalcev (torej ju je sodba le doletela, pa čeprav na svobodi), Kate Soffel pa je kljub hudim ranam preživela, kajti nje družba ni obsodila na smrt, ampak na sramotno izobčenje. Film se spretno izogne sentimentalizmu in patosu, pač pa toliko bolj jasno podčrta „emocionalni naboj“ pripovedi, ki ji z nekaj kratkimi, a učinkovitimi slikami delavskega Pittsburga na prelomu stoletja in podobami malomeščanske družinske idile v stanovanju upravnika zapora odmeri tudi socialni okvir. Scene, ki upodablja o zračje sterilne spodobnosti, s katero se odlikuje družinsko življenje Kate Soffel, vdane žene državnega uradnika in matere treh otrok, nas opozarjajo, da je pravi zapor pravzaprav tu in ne za rešetkami na drugi strani zgradbe. To dokazuje navsezadnje tudi razplet, ko Kate ravno akt osvoboditve (iz oklepa družinsko-družbene represije) pripelje za rešetke. Pri vsem skupaj pa njena krivda ni toliko v tem, da je sodelovala pri pobegu obsojenca, ampak predvsem v tem, da se je zaljubila v mladeniča, ki je po vladajočih normah že „odpisan“ (kot „sovražnik“ Reda in Zakonitost si je to kajpak tudi zaslužil) in s tem prekršila od boga blagoslovljeno pogodbo z zakonitim možem. Sama situacija je tako rekoč klasična, vendar je upodobitev ravno toliko pretirana, da jo

uspe razgaliti v vsej njeni absurdnosti, pri čemer pa je vseskoz jasno, da se ta „nemogoča ljubezen“ ne more srečno končati, kajti kazni v imenu vladajočih norm in morale preprosto ni mogoče ubežati. S podobnega izhodišča je izpeljana tudi pripoved izvrstnega južnokorejskega filma **Bleščeče sonce** (Dengbyod), ki ga je zrežiral Myung-Joong Hah. Spet gre za melodramo, polno strasti, nasilja in krvi, ki pa vključuje tudi močno poudarjene socialnokritične sestavine in skuša celotno dogajanje postaviti celo v širši zgodovinsko-politični okvir (odvija se ob koncu tridesetih let tega stoletja, ko je bila Koreja pod japonsko okupacijo). Socialni temelj pripovedi je revščina in zatiranje, ki ga doživljajo prebivalci neke gorske vasi, pri čemer igra pomembno vlogo lokalni mogotec in kolaboracionist Lee. V ospredju pa je vendarle zgodba o brezposelnem dninarju oziroma nekakšnem polproletarcu Choon-Hoju, o njegovi ženi Soony in lepi prostitutki Hyang-sim, sodelavki in priležnici oblastnega Leeja, v katero se Choon-Ho nesmrtno zaljubi, ona pa mu obljubi, da mu bo — kajpada za ustrezno denarno „nadomestilo“ — priskrbela dobro plačano delo. Tu ne kaže ponavljati celotne zgodbe, v kateri mrgoli stranskih zapletov, preobratov in napetih situacij, v temelju pa je vendarle dokaj preprosta in se konča s Choon-Hojevimi popolnim porazom. Pravzaprav bi lahko rekli, da ga doleti kar trojna „pravična kazen“: ostane brez žene (ki sicer umre zaradi bolezni, vendar je jasno, da je „kriv“ predvsem Choon-Ho, ki jo je varal in na vse mogoče načine zatiral), brez ljubice (ker je napačno investiral — čustva namesto denarja) in brez dela (ker se je postavil na „napačno“ stran, namreč na stran podkupljivih oblastnikov, ki so ga izigrali še prebden so sami propadli). Vendar tega

„moraličnega“ izteka filma ne kaže vzeti čisto dobesedno, kajti režiser se vseskozi poigrava s tako rekoč mejnimi življenjskimi situacijami, ki so v njegovi interpretaciji zaostrene do karikature, pri čemer spretno izkorišča znane in od dolgoletne rabe že povsem izlizane obrazce, s pomočjo katerih formulira pretirano jasna in v tej jasnosti seveda prazna razmerja. Po tej plati je celoten film zgolj nekakšna „učna ura“, demonstracija (in to tako rekoč didaktično pretirana) klasične dramaturgije, toliko pomembnejši pa je zato „komentar“, ki poteka skoz detajle pripovedi in se odlikuje s subverzivnimi obrati. In prav ta „komentar“, ki proizvede celo vrsto zares imenitnih scen, sklene filmsko pripoved z navidez zgolj optimistično, v resnici pa (glede na celoten kontekst) nadvse ironično ugotovitvijo, da je „nekako vendarle treba preživeti“.

Kjer se **Bleščeče sonce** konča, se turški film **Rokoborec** (Pehlivan) režiserja Zekija Öktena šele začne, zakaj njegov junak se prav na podlagi spoznanja, da je nekako pač treba preživeti, odloči poskusiti s tradicionalno obliko rokoborbe in se na ta način izkopati iz revščine. Na prvi pogled se zdi, da odločitev ni težka, saj pripada Bilal družini, ki je dala v preteklosti vrsto znamenitih rokoborcev, kar pomeni, da je okolje (ded, strici itn.) v tem pogledu vsekakor stimulatívno, a problem je v tem, da ta vrsta športa ne uživa več posebne popularnosti (izpodrinili so jo nogomet in druge oblike sodobnega športnega spektakla), kar gotovo ne ponuja obetavne perspektive. Prav-



čilna za boljša turška dela) je navsezadnje neka specifična zadržanost, distanciranost, s katero obravnava razmere in dogodke; kot da bi šlo za dokumentarec ali vsaj za film, v katerem nastopajo tako imenovani „naturščiki“.

Distance čisto drugačne vrste se je poslužil Michel Deville v filmu **Nevarnost v zraku** (Peril en la demeure), kjer se nadvse nenavadna in neverjetna zgodba razpleta s tisto značilno samoumevnostjo, ki prav nič ne prispeva k vtisu, da se stvari odvijajo „normalno“, ampak ima prav nasproten učinek: gledalca nenehoma opozarja na fikcijsko naravo pripovedi, na to, da je vse skupaj „proizvedeno“ ali, natančneje, da ima vse niti v rokah nekdo „zunaj“, ki ve več kot gledalec in osebe v filmu in lahko to (več)vednost tudi po mili volji uveljavlja na kar najbolj nazoren način. Spričo vsega tega bi lahko rekli, da nastopa Deville z eminentne pozicije „avtorja“, toda obenem je jasno, da se te pozicije na določen način odreka, saj očitno nima namena plasirati nikakršnega „umetniškega sporočila“ (kar je pač zmeraj glavni cilj „avtorskega“ podjetja), ampak se raje poigrava z obrazci žanrskega filma in z njihovo pomočjo sestavlja najbolj nemogoče kombinacije. Osrednja figura „zgodbe“ (če lahko o njej sploh govorimo) je mladi, naivni in obenem nekako brezskrbno samozavestni učitelj glasbe, okrog njega pa se vrtili še pet drugih oseb: oblastniški, perverzni in navzven brezhbno uglajeni industrialec, njegova rosno mlada, a nikakor ne naivna hči (ki naj bi jo glavni junak učil igrati kitaro, a ga dejansko zanima tudi drugače), njegova zapeljiva in poltena žena (ki skuša iz mladeniča narediti svojega poslušnega priležnika), plačani morilec, ki mu je naročeno, naj ubije industrialca (po videzu in obnašanju pa je prav priljudna, skoraj očetov-

ska figura), in naposled skrivnostna ženska, ki vse skupaj opazuje in snema z video kamero. Dogajanje, ki se spleta in razpleta s pomočjo teh šestih oseb, se na nepojasnljiv način in na najbolj nenavadnih mestih sprevača iz melodrame v kriminalko, nato v komedijo in spet nazaj, ne da bi bilo gledalcu kakorkoli sugerirano, na kaj naj se pripravi ob naslednji sceni. Prav narobe: ko, denimo, pričakuje komični obrat, se stvar sprevrže v kriminalko, ko pa pričakuje napet kriminalni razplet, doživi zgolj humorno nadaljevanje itn. — naposled pa se vse skupaj izteče v melodramatski happy end.

Podoba je, skratka, kot bi hotel Deville v isti sapi ironično opozoriti tako na jalovost „čiste avtorske“ pozicije kot na izpraznjenost žanrskih klišejev (kadar seveda res nastopajo zgolj kot klišeji). Kljub tej dvojni ironiji, ki ima vsaj na prvi pogled predvsem rušilni učinek, ne da bi kaj ponujala v zameno, je treba reči, da omogoča film gledalcu nemalo ugodja, zakaj prehodi iz enega žanrskega modela v drugega potekajo skorajda neopazno, tako rekoč samoumevno, saj Deville mojstrsko obvlada famozna „izrazna sredstva“ filma, dogajanje pa je ob vsem skupaj vendarle povezano v prepoznavno pripoved, ki ji ne manjka niti preglednosti niti dramatičnosti. Zato bi nikakor ne mogli trditi, da pomeni **Nevarnost v zraku** zgolj nekakšne Devillove „vaje v slogu“, pač pa gre prej za demonstracijo „kompatibilnosti“ različnih filmskih postopkov, ki niso uporabljeni na enem samem, ponavljajočem se primeru, ampak so speti v pravo verigo filmske pripovedi. Številne nenavadne kombinacije, ki jih Deville pri tem uporablja, so „samovoljne“ zgolj navidez, zakaj v resnici temeljijo na strogem upoštevanju logike avdiovizualne govornice, kar navsezadnje dokazuje tudi končni rezultat, ki vsemu navkljub nikakor ne deluje heterogeno, ampak kvečjemu domiselno, sveže in zato privlačno.

Še več iznajdljivosti in virtuoznosti je v tem pogledu pokazal Otar Ioselliani, čigar film **Ljubljenici lune** (Les favoris de la Lune), ki je nastal v francosko-italijanski koprodukciji, so sicer prikazali v okviru Foruma mladega filma, vendar bi bil v drugačnih okoliščinah (če ne bi bil že prej prikazan v Benetkah) prav lahko tudi glavna privlačnost osrednjega sporeda. Ioselliani je še radikalnejši od Devilla, zakaj poleg številnih

zgolj predmeti oziroma stvari. Najsi za osebe znotraj pripovedi pomenijo veliko ali malo — za gledalca so brez dvoma veliko pomembnejši, celo odločilni, saj mu omogočajo, da poveže navidez povsem ločene dogodke. Tako je gledalec zmeraj v položaju, ko ve več kot osebe v pripovedi, toda ta vednost mu ni prepro-

predmetni svet „slapstick“ komedije na določen način realiziral tudi tisti vidik Eisensteinovega načela intelektualne montaže, ki zadeva gledalca: **Ljubljenici lune** so vsekakor sijajna ilustracija njegove ugotovitve, da „prav montažni princip, v nasprotju s principom prikazovanja (predstavitve), prisili gledalca k ustvarjanju“.

tem in pripovednih modelov, v kateri je vpetih nekaj deset oseb, brezskrbno meša celo različna časovna obdobja — tako da je pripoved spočetka videti prav zmedena, raztrgana in nepregledna, prepletena s številnimi paralelnimi dogajanja oziroma pripovednimi linijami, vendar obenem prepojena tudi z neizmerno duhovitostjo in domiselnimi povezavami. Do konca filma se vse skupaj na nekakšen čudežen način uredi, kar seveda ne pomeni, da se dogodki spletejo v enotno pripoved v klasičnem smislu, pač pa se vsaka od desetih ali petnajstih anekdotičnih zgodb izteče v humorno poanto, povezave med temi paralelno potekajočimi dogajanja pa se izkristalizirajo. Povezave seveda niso zmeraj „notranje“, se pravi takšne, da bi se osebe medsebojno spoznale ali seznanile in bi se njihove usode povezale z njihovo vednostjo, pač pa so največkrat pogojene s predmeti oziroma dragocenostmi (porcelanom, dragulji, slikami), ki romajo iz rok v roke, iz dobe v dobo, iz prostora v prostor. Ti predmeti — najprej ustvarjeni, nato prodani, poklonjeni, preprodani, ukradeni, razbiti ali uničeni itd. — so pravzaprav glavni akterji losselianijskega filma. Prek njih se osebe in dogodki povezujejo, zaradi njih se odvijajo najbolj vratolomne akcije, razvnamajo strasti in divjajo „krvavi“ obračuni. Po tej plati je film **Ljubljenici lune** vsekakor dedič tradicije klasične „slapstick“ komedije, čeprav stvari ne uporablja v njihovi ekscentrični, personificirani podobi (kot sta to počela, denimo, Chaplin ali Harold Lloyd), pač pa jih prikazuje zgolj iz nekega posebnega zornega kota, iz neke posebne točke, iz katere se kažejo kot osrednji motivi, pravzaprav „materialni razlogi“ dogajanja. Kajpada je razumljivo, da danes ni mogoče več ponoviti na istem nivoju kot v „slapstick“ komediji tistega načina obravnavanja predmetov in oseb, ki je dobesedno izenačil stvari in ljudi, saj se je že zdavnaj sam izčrpal. Zato se je losseliani navezal na tradicijo ameriške neme komedije na drugačni, sodobni filmski govorici ustreznejši ravni, vendar še zmeraj znotraj horizonta, ki podeljuje „nemim“ produktom civilizacije možnost komedijske komunikacije; pri njem predmeti ne „igrajo“ in ne sodelujejo v gagih, ne prihajajo v konflikte z ljudmi in niso „patetični“ ali „poetični“, vendar vseeno sodelujejo v filmski pripovedi in so bistveno več kot



Bleščeče sonce, režija Myung-Joong Ha

sto poklonjena, zakaj film je posnet v tako divjem montažnem tempu, da se mora krepko potruditi, če jo hoče v polni meri vnovčiti. Zgodbe v pravem pomenu besede torej film ne ponuja, pač pa lahko gledalec vse to dogajanje, ki nas vodi po Parizu skoz razne ateljeje, zastavljalnice, galerije, meščanske hiše, stanovanja in kavarne, po ulicah in dvoriščih, parkih in trgih, in vse zaplete, v katere so vmešani bogati buržuji, kurbe, policaji, vlomilci in teroristi — poveže v „svojo“ zgodbo (ključ zanjo mu — kot že rečeno — ponujajo umetniški predmeti oziroma dragocenosti, ki so edine stalnice tega dinamičnega dogajanja: naslikan ženski akt, porcelanski servis, nakit z briljanti itn.). Zdi se, skratka, da je losseliani hkrati z navezavo na

Ko smo že pri Forumovi ponudbi, ki letos ni bila posebno privlačna, kaže omeniti vsaj še en film, za katerega lahko rečemo, da bi pomenil v osrednjem sporedu Berlinala pravo osvežitev — argentinsko delo **Otroci vojne** (Los chicos de la guerra) režiserja Bebeja Kamina. Gre kajpada za „politični film“, ki se po temeljni zastavitvi — razumljivo — precej razlikuje tako od losselianijskega kot od Devillovega dela, vendar je ravno tako zanimiv zaradi posebnega zornega kota, iz katerega se loteva svoje teme. Čeprav govori o generaciji mladih Argentinec, ki se je morala udeležiti vojne za Malvinske otoke, to nikakor ni vojni ali protivojni film (npr. tipa „Na Zahodu nič novega“), saj konec koncev zavzema vojna v celotni pripovedi relativno malo pro-



Nevarnost v zraku, režija Michel Deville

stora in je pravzaprav predstavljena le kot zadnji člen sistema vzgojne dresure, v katerega so vpeti junaki filma. Paradokсно je, da ta proces discipliniranja, ki se začne že v predšolski dobi, v družini in na ulici, nadaljuje pa v osnovni in srednji šoli ter v vojašnici, izpriča svojo „uspešnost“ prav v neuspešni (izgubljeni) vojni. Tudi tu se namreč nadaljujejo iste metode maltretiranja, vsakovrstnih pritiskov in omejevanja (vojake, denimo, pustijo stradati, da bi jih naredili bolj „poslušne“), kar ima za posledico, da ljudje ravnajo kot avtomati in slepo ubogajo (izpolnjujejo) tudi najbolj nesmiselna povelja. Poraz je potemtakem posledica dejstva, da se nadrejeni ukvarjajo bolj z „dresuro“ podrejenih kot z vojaškimi operacijami ali, drugače povedano, poraz je dokaz, da so se (uspešno) ukvarjali zgolj z „dresuro“ in ne s čim drugim. S širšega vidika celotne filmske pripovedi to pomeni, da je totalitarna oblast uspešna le na posebnem področju discipliniranja (ki iz njenega zornega kota seveda „pokriva“ tako rekoč vse), popolnoma neučinkovita pa pri kakršnemkoli konkretnem podjetju. Še

da vprašanje resnice ali „resnice“ ni tako preprosto rešljivo, kajti zgodovina (tudi in še predvsem današnja) je še vedno pretežno zgodovina potvorb, ki nastopajo kot avtentični dokumenti. In igrani film, ki je že po definiciji „prevara“, se lahko seveda od „resnice“ dodatno distancira tako, da citira dokument (dokumentarni film).

A medtem ko je Forum okrepil svojo šibko, čeprav številčno nikakor ne skromno ponudbo s filmom, ki je „otroški“ zgolj po naslovu, si je osrednji tekmovalni spored Berlinala dejansko pomagal tako, da je festival otroškega filma (ta je sicer redni sestavni del berlinske „slavnosti“) prikrajšal za švedsko-norveški prispevek **Ronja, razbojnikova hči** (Ronja rövardotter) — delo režiserja Tageja Danielssona, o katerem je vsekakor vredno reči besedo ali dve. Mimogrede naj bo omenjeno, da gre za širokopotezno ekranizacijo literarne uspešnice Astrid Lindgren, ki je tudi avtorica scenarija, vendar pa filma to prav nič ne obremenjuje, zakaj narejen je tako suvereno, da se mu v nobeni točki ni treba sklicevati na literarno „izročilo“. Sama zgodba

kakšne karikature, ki jih ni posebno težko pretentati, ne nazadnje pa zato, ker na „spravo“ pristanejo s stisnjenimi zobmi, kar pomeni, da še zdaleč niso prepričani v nujnost „mirnega sožitja“ in bodo ob prvi primerni priložnosti spet izkopali boljno sekuro. Obrat, s katerim nam postreže film, je torej v tem, da oba otroška junaka nastopata s pozicij odraslih, razumnih in trezno preračunljivih ljudi, ki so pripravljeni za dosego svojih ciljev uporabiti vsa dovoljena in nedovoljena sredstva, medtem ko so „pravi odrasli“ — njuna očeta in materi ter obe hordi razbojnikov — dejansko videti kot ne-bogljani otroci, ki jih zanimajo predvsem njihove medsebojne skrivnice, le malo pa jim je mar za „resnične človeške vrednote“. To obrnjeno sliko običajnih razmerij, ki seveda nikakor ni brez soli (čeprav tudi ne čisto brez zveze s klišejem tako imenovanega „otroškega filma“, s pomočjo katerega se odrasli radi dobričkajo otrokom), je Danielsson izkoristil za vpeljavo cele vrste duhovito tipiziranih likov, za oblikovanje številnih komičnih situacij, zapletov in preobratov, pa tudi za vključitev obilice „specialnih efektov“ pravljичne narave (od miniaturnih gozdnih palčkov do personificiranih govorečih ptic). Najbolj učinkovito pa je upodobljeno osrednje prizorišče dogajanja — srednjeveški grad, ki ga silovita nevihta razpolovi, kar omogoči sprtima razbojniškima bandama, ki zasedeta vsaka svojo polovico, da se „motrita iz oči v oči“, čeprav ju ločuje pravi prepad. Paradoks je kajpak v tem, da je prav ta prepad, ki ga otroka igraje preskakujeta, medtem ko si razbojniki česa takšnega ne upajo (v tem smislu so pač res „odrasli“), navsezadnje prizorišče, če že ne kar „temelj“ sprave.

S „prepadom“ v drugačnem pomenu besede, namreč s prepadom med posameznikom in družbo, ki je vrh vsega definitiven, pa imamo opraviti v angleškem filmu **Wetherby** režiserja Davida Hareja, drugem dobitniku glavne nagrade Berlinala. Izhodišče pripovedi je preprosto in jasno: Jean Travers, učiteljica v majhnem angleškem mestecu Wetherbyju, povabi na večerjo nekaj prijateljev, med katere se neopazno vključi tudi nepovabljen gost — John Morgan, ki se potem ves večer vede dokaj zadržano, čeprav se tu in tam vljudno vključi v pogovor. Ker gostje mislijo, da ga je povabila Jean, ona pa je



Fotoborec, režija Zeki Okten

več: čim bolj uspešen je njen sistem „dresure“ državljanov, tem manj uspešna je na drugih področjih (zlasti v gospodarstvu), kar kajpak nikakor ne pomeni, da v enaki meri velja tudi obratno. Tej ironično poenostavljeni formuli, skoz katero reflektira tudi politični poraz totalitarnega režima, zoperstavlja film veliko bolj razčlenjeno „zasebniško“ sfero, ki je pravzaprav (filmski) prostor „resnice“ vladajočega sistema oblasti. Nič čudnega, če prav iz te sfere prihaja opozorilo (pravzaprav gre za del pesmi „Otroci vojne“, ki jo ob koncu filma poje neki rock bend): „Resnica je dobro zdravilo“. Rock, mladina, resnica — da vse skupaj ne bi izzvenelo preveč naivno patetično, poskrbi nekaj dokumentarnih posnetkov čisto na koncu filma, ki nakazujejo,

spominja na nekakšno pravljичno varianto teme o Romeu in Juliji — govori namreč o prijateljstvu med Ronjo in Birkom, otrokoma dveh sprtih razbojniških družin, katerih poglavarja (očeta) si na vse pretege prizadevata, da bi ju ločila. Kajpada brezuspešno, zakaj otroka sta bolj vztrajna in zvita, predvsem pa pametnejša (in tu je „jedro“ vse zadeve) od svojih staršev, kar navsezadnje privede do „sprave“ med družinama. Čeprav je „etično sporočilo“ tako rekoč prozorno, razplet pa pričakovan, film le ni tako nedolžen, kot se zdi, prav gotovo pa mu ni mogoče očitati pedagoške vsiljivosti. Najprej zato, ker Ronja in Birk dosežeta svoje s pomočjo zvijače, laži in prevare, drugič zato, ker so odrasli, s katerimi imata opraviti, zgolj ne-

prepričana, da sodi v družbo njenih prijateljev, tudi nihče posebno vneto ne sili vanj — tako ostane za vse popoln neznanec. Naslednji dan mladenič obišče Jean in se pred njenimi očmi ustrelji — navidez brez razloga. Od tu naprej se prično stvari brezupno zapletati, zakaj prav razlog mladeničevega samomora je tisto, kar skuša film „najti“, obenem pa postaja vse bolj jasno, da se do tega ni mogoče zlahka dokopati.

Preiskava, ki jo vodi policijski komisar, se prepleta z retrospektivnimi vložki, ki ponudijo marsikakšen namig, vendar ničesar zares ne pojasnijo, tem manj, ker večidel obravnavajo preteklost Jean Travers. Ob fantovi nekdanji študijski kolegici, ki se znenada pojavi v mestu, je kajpada prav ona glavna „osumljenka“, saj je John storil samomor v njeni navzočnosti in v njeni hiši — toda kljub nekaterim namigom, da nobena od žensk pri vsem skupaj ni do cela nedolžna, vsaj v zvezi z Jean ni mogoče najti nič takega, kar bi pričalo o njeni neposredni „krivdi“ za Johnov samomor. Edino, kar zvemo, je ugotovitev, da fant ni imel veliko stikov z ljudmi, a še v primerih, ko jih je poskušal navezati (denimo, s kolegico), je bil grobo zavrnjen. Mladeničeva izjava, da „potrebuje kontakt“, je tako nekakšne spremni motiv celotne pripovedi, ki zvečine poteka skoz restrospektive oziroma rekonstrukcije posameznih dogodkov.

Žal preobloženost z retrospektivnimi vložki, ki obsegajo preširoko področje preteklih dogajanj — od učiteljičinih spominov na mlada leta, na moža itn. do detajlov, ki naj bi pojasnili fantovo obnašanje in kasnejše ravnanje — vse preveč zamegljuje temeljno pripovedno linijo tega zanimivega in na določen način izvirnega filma. Za gledalca je to mešanje spominov in poskusov rekonstrukcij marsikdaj nekoliko nepregledno — tako da na koncu kljub nekaterim mojstrskim prijemom režiserja in prepričljivi igri protagonistov (zlasti Vanesse Redgrave v glavni vlogi) ostane nekako praznih rok. Podoba je, skratka, da se je Hare sam zapletel v „zaplet“, ki ga je skušal nastaviti gledalcu, pri čemer mu tudi „zlati medved“ ne more kaj dosti koristiti.

Sicer pa je bila tudi ponudba letošnjega Berlinala na splošno v veliki meri sestavljena iz „spominov“ in „poskusov rekonstrukcij“, a treba je reči, da so ravno ti retrospektivni programi reševali jubilejno podobo



Ronla, razbojnikova hči, režija Tage Danielsson



Watherby, režija David Hare



Prostori v srcu, režija Robert Benton

festivala, kajti izbor filmov najnovejše svetovne produkcije v celoti vzeto ni bil posebno prepričljiv. „Kino-tečnih“ filmov pa ni ponujala samo sekcija „Posebni efekti“, ki je bila temu izrecno namenjena (zajemala je izredno širok izbor zadevnih proizvodov: od kratkih filmov Georges Mélièsa do vesoljskega spektakla **Imperij vrača udarec**), ampak jih je bilo mogoče veliko videti tudi v drugih programih. Tako je, denimo, Mednarodni forum mladega filma predstavil dopolnjeni in dodelani verziji filmov **Queen Kelly** Ericha von Stroheima in **Kabinet dr. Caligarija** Roberta Wieneja, poleg tega pa še retrospektivo tako imenovanih „jazz filmov“; navsezadnje pa sodi v to kategorijo — namreč med „kino-tečne“ filme — tudi japonski dokumentarec **Tokijski proces**, ki smo ga videli v osrednjem sporedu, saj je zmontiran izključno iz arhivskega gradiva.

Velika večina teh filmov je — kot že rečeno — predstavljala boljši del letošnje berlinske ponudbe, mnogi med njimi pa so učinkovali bolj sveže in celo bolj aktualno kot marsikakšno delo najnovejše proizvodnje, ki jih je bilo mogoče videti v festivalskih programih. Naj samo omenimo ponesrečeni vesoljski spektakel **2010**, ki naj bi bil nadaljevanje Kubrickovega **2001 — vesoljska odiseja**, a je le karikatura nadaljevanja, ali nič manj ponesrečen izdelek Jean-Luca Godarda **Zdrava Marija** (Je vous salue Marie), ki so ga predvajali v „paketu“ s krajšim filmom

Godardove sodelavke Anne-Marie Mieville (*Le livre de Marie*) in naj bi bil prav tako nekakšno „nadaljevanje“ (uspešnega opusa tega režiserja), vendar ni kaj več kot dolgočasna meditacija na že prežvečeno temo. Gre kajpada za povsem različna filma, ki pa jima je vendarle skupno to, da sta se znašla v glavnem sporedu (prvi je celo odprl prireditve) na podlagi nekih „zunanjih“, lahko bi rekli „historičnih“ referenc, ne pa zaradi dejanskih avdivizualnih kvalitiet, s katerimi naj bi se ponašala. Docela nejasno pa je, po kakšnih kriterijih so se znašli v osrednjem programu (in sploh na festivalu) takšni izdelki, kot je abotna grška vojaška komedija **Prikrivaj in varaj** ali „folkloristična“ prispevka Sovjetske zveze (**Potomec belega leoparda**) in Japonske (**Zgodba Seburu**), da o dolgovemnem angleškem „psihoanalitičnem“ traktatu **1919** (režija Hugh Brody) niti ne govorimo. Ob takšnih in podobnih proizvodih sta učinkovala prav osvežilno celo oba ameriška „farmer-ska“ filma — **Prostori v srcu** (Places in the heart, režija Robert Benton) in **Podeželje** (Country, režija Richard Pearce), čeprav v resnici z ničemer ne segata prek okvirov utečenih in

dodobra izrabljenih pripovednih obrazcev. Zato pa blede nemški selekciji, ki je bila sicer številčno še kar močna, niti takšna družba ni kaj prida pomagala, da bi prišla kaj bolj do izraza — tudi program „Novi nemški filmi“ in izbor nemških filmov v okviru Foruma nista prispevala nič posebno izrazitega. Skratka, „kriza svetovne filmske produkcije“, na katero so se diskretno sklicevali selektorji in organizatorji letošnjega Berlinala, ko so skušali opravičiti neprepričljivo festivalsko ponudbo, je očitno še posebej temeljito zajela nemško kinematografijo.

Kakorkoli že, najboljše filme v času festivala so vrteli zunaj njegovih okvirov — v redni kinematografski mreži, ki je med drugim ponujala Formanovega **Amadeusa**, Wendersov **Paris, Texas** in Leonejevo delo **Bilo je nekoč v Ameriki**, če se omejimo le na najbolj „štrleče“ primere.

Za obiskovalce iz krajev, ki se ne morejo pohvaliti s posebno aktualnim filmskim sporedom, je bil potemtakem tudi letošnji Berlin kljub vsemu več kot privlačen.

Bojan Kavčič

POLITIKA ZABAVE

Če se vam bo zdelo, da pismo vsaj majčkeno razodeva, za kaj bi utegnili iti v življenju, bi vam bil hvaležen, če mi telefonirate domov. (Kurt Vonnegut ml.)

Življenje je strukturirano kot zgodba.

K temu je seveda mogoče marsikaj pripomniti. Denimo to, da gre lahko za zelo dolgočasno zgodbo, zlasti če življenje pritiče subjektu izjavljajnja, in za prav napeto, če se, hvala bogu, dogaja komu drugemu.

K temu spada tudi tisti tip zgodbe, ki mu rečemo „zgodba brez repa in glave“. Tu bi lahko spregovorili o vsem mogočem, med drugim o sredstvih javnega obveščanja. Resda ne zmerom, ker je ta žival lahko le nenavadna, ima rep spredaj, glavo zadaj ipd. Lahko bi, kdaj pa kdaj, pomislili celo nase. (Od kod ta nenavadni napad samokritičnosti? Op. ur.)

Zgodbi si sploh ni treba izmišljati. Vsi sijo na kavljih in čakajo, da jih kdo sname (kot ve medved Pu). Žal se pri tem lahko poškodujejo.

Zgodbe je kajpak mogoče kupiti: sveže, postane, mlete, surove, pripravljene, tekoče, trde, cenene, kičaste. Itd. Doma jih potem lahko ponavljamo ali predelujemo naprej. Imajo lahko različne okuse, so različnih barv in celo frekvenc.

Nikakor pa ne velja obratno: da bi bila zgodba strukturirana kot življenje. Ni bolj brezoblične in izmuzljive stvari, kot je življenje, ni bolj neopredeljive glede tega, za kar gre (kot dokazuje filozofija).

„Zgodbe, ki jih piše življenje“, to je seveda neumnost, tudi če ne bi vedeli, da se pod tem imenom prodajajo najbolj stereotipne, klišejske pogrošne zgodbe. Pač pa je življenje zlahka in pogosto strukturirano kot stereotipna, klišejska pogrošna zgodba.

Zato velja biti pozoren do še tako odbijajoče zgodbe.

Zgodba, to je vse, kar „ima smisel“: to so pomeni, tu so podobe, ideologije, estetike, metafore, parafore (blodnje), arhetipi, prototipi, stereotipi, tipi . . .

Kdaj bo že konec tega nakladanja in bomo prišli k filmom? Ta hip.

Če gledamo berlinski festival skozi prizmo tekmovalnega sporeda, hitro pristanemo pri nizki oceni „kvalitete“ festivala (to se je v Berlinu večkrat slišalo, čeprav bi nas že ta sumljivi izraz lahko opozoril, da je v oceni nekaj hkrati presplošnega in preozkega). Izbor je seveda eklektičen in prav v tem je težava. Ni lahko preskakovati iz sloga v slog, iz žanra v žanr, iz ideologije v ideologijo, ne da bi se pri tem apliciral kakšen privaten model, ki se takemu preskakanju upira in nateguje heterogene reprezentacije na svoja preprosta kopita.



filmu nastopa množica ruskih disidentskih pribežnikov v ZDA) stvari še malo ne reši. Zanimiva je kvečjemu Halova zgodba: tukaj ga ponovno vključijo — to napravi njegov konstruktor, Hal dojame svojo pravo zapoved (službo) in zanj (ter druge Zemljane, ki so takrat na Discovery) žrtvuje svoje elektronsko življenje. Nekaj čisto drugega je bil (v sporedu „posebni efekti“) **Glava radirke** (Eraserhead) Davida Lyncha, ki so ga snemali pet let in dokončali leta

Problem je morda v tem, da se v takem eklektičnem sporedu vsako delo navezuje na svojo lastno zgodovino; suverenost nad zgodovinami pa gledalca napravi za cineasta, vzvišeneja sprehajalca med bolj in manj dolgočasnimi podobami.

Psihotik pa postane, če se ne zaveže tekmovalnemu sporedu (ali z drugimi besedami strahu, da ne bi bil „v toku“ sodobnega film in pogledov nanj). Odpre se mu kak ducat drugih sporedov, med katerimi je tudi filmska zgodovina, a nikakor kot zavezujoč spored. Festival se spremeni v delirij podob, delirij brez opore — to je svet filma par excellence.

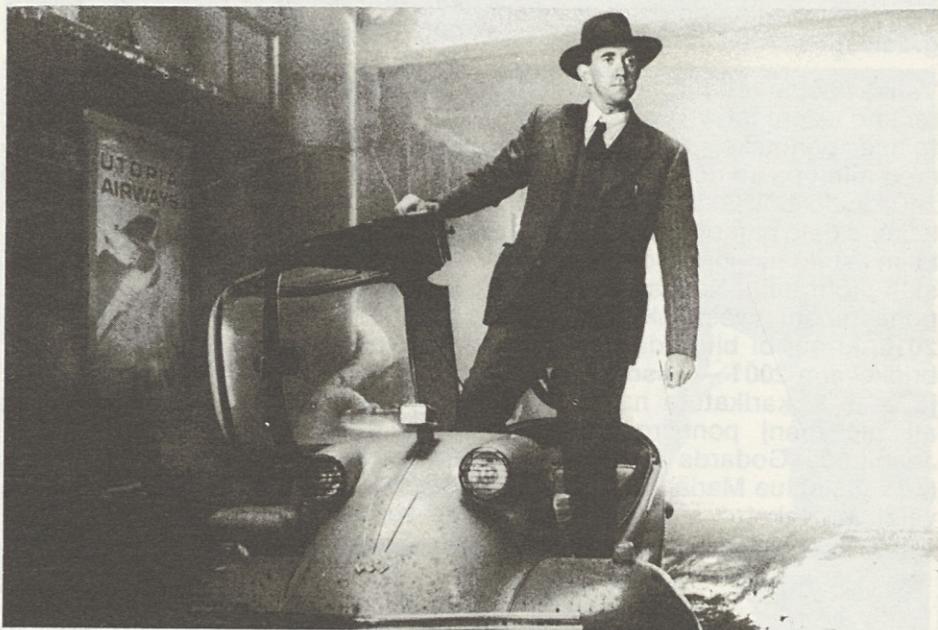
„Brez opore“ je sam pogled, če ga rekonstruiram; ne pa to pisanje, ne tisti razmislek po filmu, ki ga vodi (ne užitek, temveč) demontaža užitka.

Užitek lahko napade subjekt ob nečem, za kar po razmisleku ne bi dal pet par. Ali še huje, popade ga lahko ob nečem, kar ga je prvi hip pustilo hladnega ali ambivalentnega — lahko šele razmislek privede subjekt do užitka. To se pravi, da užitek in predmet (uživanja) lahko tudi nista sinhronizirana.

Ali je torej užitek treba obravnavati ločeno od predmeta in v zvezi s to intelektualno operacijo? Potem demontaža užitka ne pove ničesar o filmu, ampak le nekaj o njegovem gledalcu.

Po Lacanovi demontaži užitka (Zakon ukazuje: Uživaj (**Jouis**), na kar lahko subjekt odgovori le: Slišim (**J'ouis**)) je uživanje le (bržkone zmeraj premalo vestna) služba Zakonu. Potem je v dokaz subjektive poslušnosti, ko ugotavlja, da je tam konec koncev bilo kaj uživati, ali pa, ko se sramuje, da je užival, in celo ko zatrjuje, da ni užival. — V dokaz subjektive poslušnosti je prav ta „intelektualna operacija“, ki ji lahko rečemo tudi racionalizacija.

Takoj lahko navedem dva filma s festivala, ob katerih nisem užival, pa sem ju „rehabilitiral“, toda to, da



sem šel gledat **Star Wars** na 70 mm filmskem traku, se mi zdaj zdi bedasto.

Jaz sem pravzaprav zelo ubogljiv. In tole je seveda poročilo o užitku festivala.

Slišim že, si ugovarjam, toda kaj vidim? Pogled brez tega v pravem smislu akuzmatičnega glasu (glasu Zakona) gleda le samega sebe, kakor subjekt gleda svoj manko ali — uporabimo izraz v psihoanalitičnem smislu — svoj konflikt. To pa je mesto, kjer zija rana, in na tem mestu Zakon zahteva uživanje. Moje uživanje.

Ko sem se odpravljal na otvoritev festivala, sem bil močno vznemirjen. Eden od razlogov je bil, da sem upal, da bo 2010 Petra Hyamsa nadaljevanje (in verjetno konec) **2001: Odiseje v vesolju**, razvilo kakšne fascinantne zaplete in posebne efekte. Efekti so še kar bili, zapleti pa so ostajali nekako manjkavi, preveč psihološki, celo Hal 9000 je nazadnje že kar nezanosno altruističen. Spektakularna igralska zasedba (v

1976. Postavljen je (prav tako kot 2010) v bodočnost, v razpadajoči postnuklearni svet. Grozljive fantazije, ki tvorijo večji del pripovedi, pa pri osebah ne izzovejo nobenih pretresljivih psiholoških reakcij (celo otrok ne, ki se rodi naključnima staršema, čeprav je po videzu nekaj med E.T. in osmim potnikom). Grozljiva je vsakdanost prizorišča, vsakdanja grozljivost življenja.

Razlika med perspektivama je očitna: medtem ko prvi film razvije vizijo „svetle prihodnosti“ (subvertirane le s tem, da pride od zunaj — ljudje je niso sposobni razviti — tako rekoč zadnji hip), razvije drugi precej drugačno vizijo. Po kateri se bo usmerilo „življenje“?

Leta 1940-41 (leta nastanka) preskrbijo filmu (še vedno „posebni efekti“) **Nevidna ženska** (The Invisible Woman) posebno referenco. Zgodba sama ni nič posebnega: znanstvenik najde serum nevidnosti, za poskusnega kunca pa se javi čedna mlada emancipirana ženska (mimogrede izkoristi nevidnost za to, da se maščuje nekdanjemu delo-

dajalcu). Nekje vmes je tudi prizor (nastal verjetno zaradi tehničnih zapletov), ko ona — nevidna — pušča svojo senco na steni! Ženski telesnosti se ni mogoče kar tako odreči. Mednarodni Forum mladega filma si je za otvoritev privoščil svetovno premiero **Kraljice Kelly**, Ericha von Stroheima nedokončano delo iz leta 1928. Dokončal ga menda ni zato, ker so se vmešali cenzorji, in tako smo gledali kako tretjino tekočega filma, potem pa fotografije, oprem-



Boy Toro, režija Amable (Tikoy) Aquiluz VI



Ne spleta se biti pošten državljan, režija Jakob Burckhard

mi je tudi maroški **Cauchemar** (Mora) Ahmeda Yachfina. Naštevam pa že filme iz ožjega izbora, kjer je še ostalih 300 filmov.

Duo Valentianos Gertrude Pinkus je spadal v spored novih nemških filmov in ni utrujal. Seveda filmi, ki računajo z občutljivim gledalcem, na festivalu nimajo veliko možnosti. Šele po njem. **Duo V.** je film o potujočem rokohitrskem paru v času nacizma — in o strahu, ki ga preživlja človek, ko dela za odporniško gibanje.

Nemški film je postregel še z dvema kultnima imenoma: Lothar Lambert je posnel **Dramo v blondnem** (Drama in Blond), Rosa von Prauenheim pa **Strah pred praznino** (Horror Vacui). Njuna koraka sta precej različna. Medtem ko gre Lambert po stopinjah Prauenheimovega **Mesta izgubljenih duš** in uporabi skoraj isto zasedbo (razen Jayne County), ki pa je razred zase in nikakor ni znamenarljiva), je Prauenheim zgodbo o ljubimcih, od katerih gre eden v neko sekto, drugi pa ga skuša izvleči iz nje, zastavil po „retro principu“.

Estetika tega filma je povsem ekspresionistične (izrecno po **Kabinetu dr. Calgarija**). Po filmu nam je igrallec, ki je bil na platnu vdani ljubimec poglavarja sekte Madame C, hotel zapeti še nekaj pesmi, toda nihče ni počakal. „Liebe, Liebe, Liebe, Liebe!“

Lambertov film je zgodba o človeku, ki odkrije, da je transvestit, in že smo pri danskem dokumentarcu Teita Titzau **Raj ni naprodaj** (Paradiset Er Ikke Til Salg), ki pripoveduje zgodbo o transseksualcih. Film je s svojo povsem asertivno naravnostjo čista subverzija. Že na samem začetku je šala, ko voditeljica odpre srečanje „heteroseksualnih transseksualcev“. Šala je seveda v tem, da ni čisto jasno, ali so bili „heteroseksualni“ pred zamenjavo spola ali so to postali po njej — ali pa

ljene z naracijo, in še nekaj prizorov, ki jih je režiser posnel vnaprej. Zgodba je strašno zapletena, tako da imam na sumu producente, da so se projektu odpovedali bolj zaradi raztrganosti in žanrske nekonsistentnosti. Gre pa v osnovi za 1001. zgodbo o Pepelki, tukaj s smešnim obrazom Glorie Swanson.

Kratki film Martina Hofererja **Kein Tango** (Noben tango) je rockovska in nekoliko zakrinkana zgodbica o prijateljstvu, ki ga ne more razdreti noben „zunanji pritisk“. Sodil je v „informativni spored“, vrteli pa so ga pred **Prevaro** (La triche) francoske režiserke Yannick Bellon („posebne projekcije“), melodrame o ljubezni med policijskim komisarjem in barskim glasbenikom. Komisar, ki je srečno poročen in oče, ne zmore peze te ljubezni, zato se mu mladi glasbenik maščuje in ga hkrati odreši — s svojo smrtjo.

Potem sem nevemkolikič videl Langov **Metropolis** (1925-26), ki ga imam za antaloški filmski krč. Vendar to ni bila računalniško obarvana verzija z nasnetim tonom in sinhroniziranimi dialogi in posebej zanj napisano

rock glasbo; to verzijo so vrteli drugod. O tem posegu mislim, da je zelo tvegana reč in po vsem sodeč tudi brutalna. Redki bi se torej zanj lahko navdušili — in res sem slišal praviti, da je slab.

Na pultu Jugoslavija filma (skupne distribucijske hiše jugoslovanskih distributerjev) sem spoznal neko tovarišico; nikoli ni bilo nikogar drugega. Edina konsistentna informacija, ki se je valjala okoli, je bila publikacija Viba filma, ki je v besedilu opravljala tudi funkcijo turistične propagande. Po designu pa ne preveč.

Čeprav je bilo na sporedu vsaj sedem filmov o jazzu, nisem šel gledat nobenega. To pa o njih — v množici sporedov — seveda še ničesar ne pove. Prav tako se mi ves čas festivala ni posrečilo videti niti enega od treh delov eksperimenta Petra Ungerleiderja („photoplays“) **Ime za vsak kraj** (A Name for Each Place), ambientalno zastavljena predstava, ki naj bi v celoti usmerila in obvladala vid in sluh.

Nisem videl filma **Stico** Jaimeja de Arminana, čeprav sem ga želel. Ušel

EX-GI BECOMES BLONDE BEAUTY

Operations Transform Bronx Youth



so s spolom zamenjali tudi predmet. Bistvena za film pa je neka druga subverzija: vsi in še posebej trije transeksualci, ki so v središču zgodbe (dve ženski in moški), so najpopolnejši predstavniki srednjega razreda, kar si jih je mogoče zamisliti. Morda bi kdo to razumel kritično, češ da se poskušajo mogoče zamisliti. Morda bi kdo to razumel kritično, češ da se poskušajo kamuflirati (Ana Freud bi temu morda rekla „identifikacija z agresorjem“); toda to je vsekakor novo pojmovanje srednjega razreda — da je legitimna realizacija perverzности.

Ta in še nekaj naslednjih filmov so sodili v „informativni spored“. Vrstili so se drug za drugim.

Pred Stonewallom (Before Stonewall, Greta Schiller & Robert Rosenberg), se pravi pred znamenitimi demonstracijami leta 1969, so se v Ameriki obnašali, kakor da so homoseksualci po definiciji del podzemlja. V filmu nastopi kakih dvajset moških in žensk, aktivnih v ameriški homoseksualni subkulturi, in pripoveduje o tem, kako je bilo nekoč. Allan Ginsberg je govoril o homoseksualnosti med hipiji. „Ko ni bilo prav nič važno, kaj si, le da si pripadal gibanju“.

Še dva dokumentarca na to temo. **Čas Harveja Milka** (The Times of Harvey Milk) Roberta Epsteina in Richarda Schmiechna pripoveduje o prvem homoseksualnem aktivistu, ki je zasedel pomembnejšo politično funkcijo v ZDA; postal je „supervisor“ (župan) dela San Francisca. Leta 1978 ga je ustrelil policist White. Kako je slednji poskušal očistiti

svet (in bil obsojen na simbolično zaporno kazen, ki je ni odsedel), zve mo iz filma **Ljudstvo proti Danu Whitu** (People vs. Dan White) Steva Dobbinsa in Kena Ellisa.

Napravimo tukaj kratek ekskurz na področje dokumentiranega filma. Ta me preganja že od nekdaj, in ne samo zaradi nasprotnih učinkov, ki jih pušča na meni: lahko me strahovito dolgočasi, lahko pa me bolj angažira, kot se to posreči igranemu filmu. Poglavitni problem se pojavlja na neki drugi ravni. V okviru določenih konceptualizacij sta pojma dokumentarnega in igranega filma kaj meglena. Poznamo teze, da je vsak film v temelju dokument o snemanju filma (ta pogled je upoštevanja vreden že zato, ker se premika od „vsebine“ k „formi“, k „materialnemu“ predmetu filmske umetnosti — samemu filmu kot proizvodu), in po drugi strani pojmovanje medija kot „posrednika“, ki v prvem rezu zmerom „ideološko motivira“ svoj predmet (ga vstavi v svoj ideološki dispozitiv), v drugem rezu pa že kar vzpostavlja (ga v svojem ideološkem dispozitivu proizvode). Učinki razlike, ki seveda ostajajo, so se nam zato premestili na raven retorike — na raven, kjer je pojem že predpostavljjen in se konstruira le njegova podoba, njegova perspektivna (ideološka, interpelacijska, ne nazadnje afektivna) forma. Ne moremo zanikati, da je za dokumentarec konstitutivno prav stališče do pojma; to je zanj podoba pojma; njegova predstava pojma.

Pri petem filmu v istem kinu, **Ne spleča se biti pošten državljani** (It Don't Pay to Be an honest Citizen) Jacoba Bruckhardta, pa sem zaspal kljub temu, da v njem nastopita Allan Ginsberg in William Burroughs.

Se pravi, prespal sem vse razen nastopov obeh literatov. Vsakega je bilo videti po pet minut, čeprav je bil Burroughs (pojavi se na koncu filma kot mafijski don) s svojim kačjim obrazom in jeklenim glasom nosilec drugače pustega filma.

Kdor pove resnico, naj umre (Whoever Says the Thruth Shall Die) Phila Bregsteina je spet dokumentarec (v sklopu Foruma) in plete svojo pripoved na tezi, da je bil umor Piera Paola Pasolinija politično motiviran. Tu kaj nemara lahko radikaliziramo razmerje med dokumentarcem in resnico: ne gre za to, ali je bil umor res „političen“ (se pravi naročen zaradi pokojnikovih preostrih intervencij v običajno embalažo kulture in moten rahločutnega ravnovesja političnih moči v njen), marveč za to, da ga sploh ni mogoče gledati drugače kot političnega. Pa ne le zato, ker je vsak umor javnega delavca politično dejanje, temveč prav posebej zato, ker je Pasolini svoje „javno“ delovanje izrecno utemeljeval v svojem „privatnem“ interesu in slednje ga s tem nujno politiziral. Pasolini je umrl v okoliščinah, ki naj bi ga dokončno inkriminirale, vendar se je zgodilo nasprotno; ko je želja, ki ji je brezkompromisno sledil, postala docela javna (natanko to se je zgodilo z njegovo smrtjo), je dobila najbolj politične razsežnosti. Pokazal

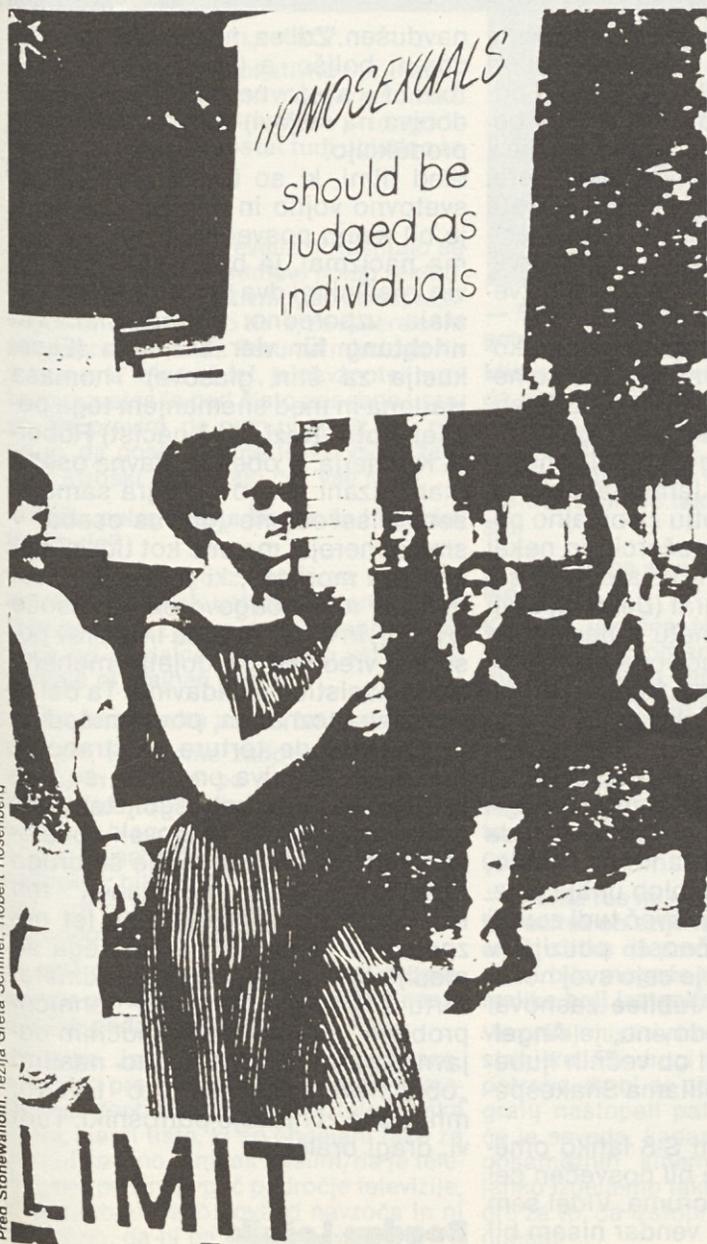
se je neki paradoks kulture, njeno grozovito nelagodje: utemeljena je v nečem, kar v zadnji instanci západe rablju (varuhu kulture).

Kaže, da so se na tem festivalu dokumentarci zapisali nelagodju v kulturi (jaz pa dokumentarcem); in naslednji je bil nekoliko preveč celo za tako okorelega gledalca, za kakršnega se imam: **Domina — die Last der Lust** Klause Tuschena (Forum). Uporabljena je skrita kamera v javni hiši za sadomazohistične usluge! Stranke ostajajo, kot se to v prostituciji spodobi, anonimne (njihovi obrazi so „cenzurirani“), zato pa delavke (posebej glavna med njimi, „Domina“) postanejo prave pravcate zvezde. Moji vtisi o tem filmu pa so tako mešani, da ne bom nadaljeval. Sadomazohizem je ena od pogostih tem tega festivala. Za kaj gre pri

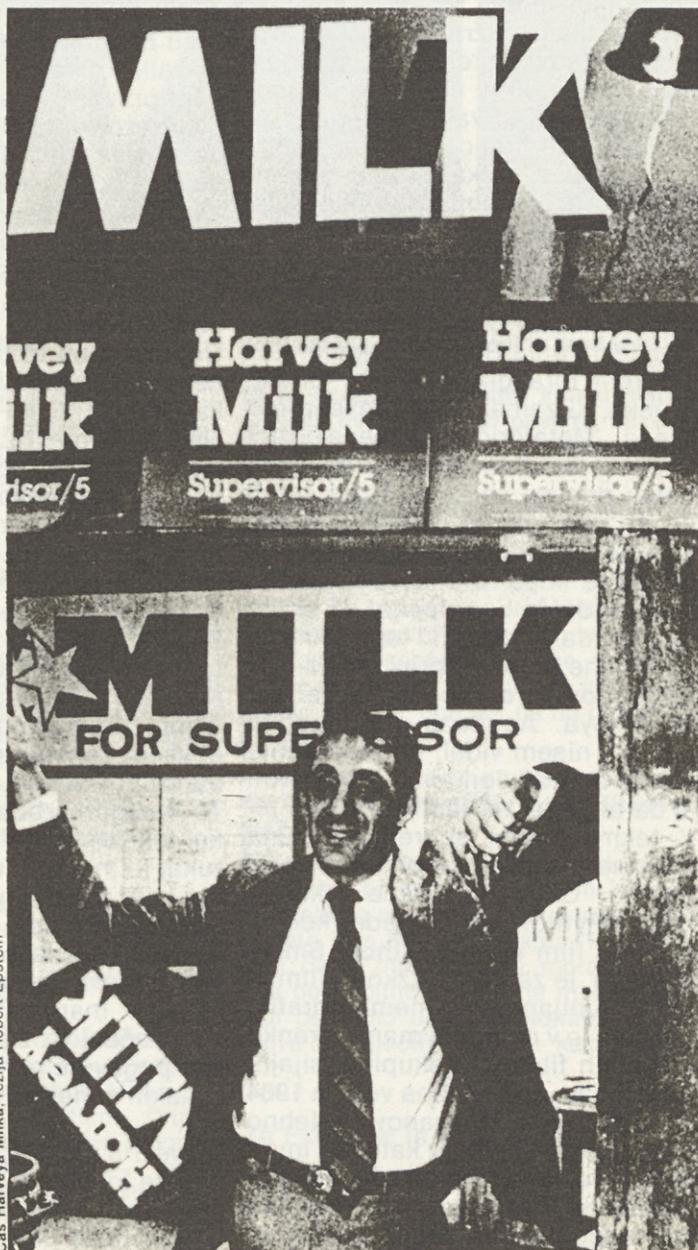
tem? Zgolj za „spolno varianto“, katere odmev slišimo sicer tudi v povsem „vsakdanjem“ spolnem odnosu — denimo v vzajemnem mučenju partnerjev? Ali pa gre za „resnico“ neke civilizacije, utemljene v dominaciji in podrejanju? Za resnico Kantovega kategoričnega imperativa, če še enkrat pripeljemo v zgodbo Lacana, ki se glasi prav: Uživaj!

Fantazijo Elfi Mikesch in Monike Treut z naslovom **Zapeljevanje: kruta ženska** (Verfuehrung: die grausame Frau; Forum) bi prav lahko imenovali „zgodbo o obrnjenem razmerju“ (seveda pa ostaja vprašanje, ali je obrnjeno na glavo ali na noge), kjer v vlogi gospodarja nastopa ženska. Vendar ta vloga še ne obrača razmerja; navsezadnje je tudi v **Domini** (ki jo je napravil moški) ženska „gospodar“. Le da v slednjem filmu

ženska še zmerom izpolnjuje željo moškemu, v **Zapeljevanju** pa se prav to spremeni: ženska se postavi na mesto gospodarja, na mesto Zakona, in moškemu ne preostane drugega, kot da uboga. Res pa v tem spet najde izpolnitev — svojih najbolj potlačenih fantazij... in tako smo spet pri tistem nesrečnem vprašanju: kaj poganja krogotok želje — in se kaj spremeni, če na mesto enega gospodarja stopi drugi? Toda ženske, ki so ustvarile **Zapeljevanje**, so se tega posla lotile z izjemno trdno in agresivno ideologijo. Zato ni nič čudnega, da so ženskam, ki so ustvarile **Razbita ogledala** (Gebroken Spiegels; „posebne projekcije“; režija Marleen Gorris), očitale „popustljivost“: **Razbita ogledala** da ne pokažejo žensk v „zmagoviti luči“. Ta argument se mi zdi podobno



Pred Stonewallom, režija Greta Schiller, Robert Rosenberg



Cas Harvey Milk, režija Robert Epstein

bejav kot zahteva, naj bo film veren posnetek življenja. Gre za nasprotni zahtevi (čeprav je morda kdo — in najbrž ne čisto neupravičeno — to razumel kot vzporedbo): prva, naj film prikazuje stvari takšne, kot bi morale biti, in druga, naj jih prikazuje takšne, kakršne so. Težko bi kateri od teh zahtev dali prednost (nazadnje se nam zdi povsem upravičena zahteva, ponekod uzakonjena, da naj film in drugi mediji ne žalijo tako ali drugače „posebnih“ skupin državljanov) in nazadnje se bomo odločili, da je ta dilema lažna.

Razbita ogledala so mi bila, v razliko do prejšnjih dveh filmov, vseč. Zgodba je prav tako postavljena v javno hišo in ženske, ki tam delajo, so prikazane brez posebne sentimentalnosti. Niso zvezde kakor **Domina**, niti „zmagovite“, kakor **Kruta ženska**, in vendar prebijejo klišeje o prostitutkah kot žrtvah moške dominacije. Nadvse pretresljiva je epizoda o ženski, ki jo ugrabi in izstrada neki manijak, uživajoč ob tem, da ga moleduje za hrano. In ko se ženska končno zave, za kaj gre, in se neha poniževati, ji ponuja čokolado in vse mogoče, samo da bi še prosila...

In ko smo že pri ženskah, si pogledmo še sijajno parodijo **Lust in the Dust** (Pohota v prahu; „posebne projekcije“) Paula Bartela, „western“, v katerem igra glavno vlogo Divine, ženska, ki zaman išče pravega moškega. „Metaforično“ je njena pozicija označena z začetkom in koncem filma: priplazi se po puščavi, odide pa po vodi, sama, kakor je prišla. Vmes pa vrsta neuspelih srečanj, ne nazadnje med dvema polovicama zemljevida, ki bo pripeljal do skritega zaklada. Za tiste, ki tega še ne vedo: Divine je pravzaprav moški.

Filma **Boy Toro** filipinskega režiserja Tikoya Aguiluza (informativni spored) nisem videl, pa nisem imel nič pri tem: že doma mu niso dovolili, da bi prišel na festival.

V tekmovalnem sporedu, a zunaj konkurence je nastopil film **Brazil** Terryja Gilliama, člana skupine Monty Python (mimogrede: kdor je zamudil film **Monty Python: Smisel življenja**, je zamudil bržkone film leta v ljubljanskih kinematografih). Narejen je v najboljši maniri grenkomičnih filmov te skupine, sijajna produkcija. Je sodobna verzija **1984**: film o pranju možganov, o tehnobirokratskem svetu, v katerem imajo sanje vse pomembnejšo vlogo, a še zdaleč ne odrešujočo. In ker ima vsaka zgodba svoj konec, naj bo ta v



Razbita ogledala, režija Marleen Gorris

stilu **Brazila**: kolikor bolj ste ob njej uživali, toliko bolj vas konec zaloti nepripravljenost, toliko bolj se, ko pride streznitev, znajdete na mestu bedaka. Nasedli ste demagogiji, ki je v kulturi razvita najbolje: mislili ste, da boste kaj izvedeli, v resnici pa ste zgolj poslušno sledili avtorjevi ambicioznosti — ne temu, kar proizvede, marveč temu, kar njega proizvede kot avtorja.

Čeprav bi bil to lahko učinkovit konec tega zapis, nam je ostalo še nekaj filmov, ki jih hočemo obdelati. Na prvem mestu **Angelic Conversations** (Angelski pogovori; informativni spored) Dereka Jarmana, avtorja, ki se je — v nasprotju z običajno potjo — po treh celovečercih in nekaj velikih produkcijah, v katerih je sodeloval kot scenograf (**Demoni, Divji Mesija**), vrnil k formatu super 8 in na ta način posnel tudi omenjeni film (kasneje povečan na 35 mm). V običajnih pojmovnih okvirih bi bil to povsem „eksperimentalni“ film, toda mi bi mu raje rekli poetični film. Ta kategorija bi v kakšnem drugem kontekstu delovala peyorativno, toda tukaj jo moramo ubraniti ne le zato, ker nam poezija nasploh uhaja v neke meglene vode, marveč tudi zaradi dobesedne navzočnosti poezije v tem filmu: avtor, ki je celo svoj novovalovski manifest **Jubilee** zasnoval na soočenju z zgodovino, je **Angelske pogovore** razvil ob večnih ljubezenskih sonetih Williama Shakespeara.

V zvezi s formatom S-8 lahko omenim še to, da mu je bil posvečen cel program v okviru Foruma. Videl sem hongkonške filme, vendar nisem bil

navdušen. Zdi se mi, da imamo sami precej boljše, a (ob dejstvu, da ta format v svetovnem merilu spet pridobiva na veljavi) zelo zanemarjeno produkcijo.

Med filmi, ki so tematizirali drugo svetovno vojno in nacizem (festival je bil sploh posvečen 40-letnici zločina nacizma), je bilo veliko zanimivih, med njimi dva (Forum, ki sta nastala vzporedno: **Wundkanal: Hinrichtung für vier Stimmen** (Eksekucija za štiri glasove) Thomasa Harlana in med snemanjem tega posnet **Notre Nazi** (Naš nacist) Roberta Kramerja. V obeh je glavna oseba stari zlizani esesovec (igra samega sebe!), seveda ne „glavna oseba“ v smislu heroja, marveč kot tip „pisarniškega morilca“, ki je, ne da bi si umazal roke, odgovoren za tisoče življenj, in čigar zgodba ima prav posebno vrednost za dojetje mehanizmov nacistične vladavine. Ta del je povsem enoznačen, povsem nedvoumen. Metode torture in strahovanja, ki jih razkriva prvi film, so najgrozlivejše prav kot „zgjolj tehnični problem“, ki ga je ta človek obdeloval. Toda drugi film vpelje še drugo razsežnost, neki „preostanek“ teh metod, še kako navzoč „40 let pozneje“: to je način, na katerega se mediji lotevajo svojega predmeta, tortura medijev, prav tako „tehnični problem“, podprt z zelo močnim dejavnikom — s tem, da to nasilno „obravnavanje“, medijsko torturo, množično zahtevajo potrošniki. Tudi vi, dragi bralci.

Bogdan Lešnik

Direktor Berlinala govori za Ekran

Moritz de Hadeln:

FESTIVAL, KINI V GETU



Bi lahko čisto na kratko povzeli zgodbo festivala?

Festival je star, ima 35 let. Spočetka, v petdesetih letih, je bil praktično festival hladne vojne — oba bloka sta sodelovala, a si lahko mislite, kako je bilo. Ni pa si mogoče zamisliti filmskega festivala brez udeležbe socialističnih držav. Tudi t.i. dežele tretjega sveta sodelujejo od vsega začetka. To se pravi, Berlinale je od vsega začetka zamišljen kot festival več programov.

— Kdaj pa je postal „velik“?

No, to je malo provokativno vprašanje. Seveda je to povezano z denarjem, tako je pač na svetu. Mislim, da se je to zgodilo leta 1978, ko je postal tudi ugledno tržišče.

— In danes?

Saj, postal je kar prevelik. Pripenjalo se mu je vse več programov: poleg tekmovalnega še informativni, pa retrospektiva, če omenim samo tiste, za katere sem odgovoren jaz, brez Foruma mladega filma, ki ima letos 15 let, je navznoter prav tako razvejen in pod čisto posebno upravo. Ne pravim, da nam uhaja iz rok, res pa je, da postaja silno težko vse držati. Tudi stroški naraščajo čez vse meje.

— Kdo, poleg mesta Berlin, še financira Berlinale?

Sredstva prihajajo iz treh virov: od mestnega sveta (prek ustanove Berlin Fest, G.m.b.H.), od zvezne vlade v Bonnu in seveda od gledalcev, ki kupijo vstopnice; slednje ni majhen denar.

— Po čem merite uspeh festivala?

Po tem, kako smo zadovoljni s programom, in seveda po številu obiskovalcev, akreditiranih in priložnostnih. Kot veste, v blagovnici Wertheim stoji razstava „posebnih efektov“. Šteli smo obiskovalce: bilo jih je čez 150 tisoč, kar je več, kot si jih je v Tokiju ogledalo edino tej podobno razstavo.

— Mislite, da je ob tej množici programov in prireditev ostalo še kakšno neobdelano področje?

Ja in ne. Jasno, da zmerom kaj ostane. Nekateri pravijo čisto določno, da bi moral naš festival obseči tudi televizijske filme, zlasti tiste, ki so obdelani tako za TV kot za kino. Ampak mislim, da je televizijsko področje pač področje televizije, ki je tako ali tako povsod navzoča in ni potrebno, da bi ga tukaj podvajali.

— Filmska teorija je, kot kaže, precej odsotna. Kaj mislite o tem?

Mislim, da je festival najprej razstava in da simpoziji in podobno ne sodijo nanj. Pač pa se lahko organizatorji simpozijev tukaj česa naučijo. Po moje je treba ti dve vrsti aktivnosti držati vsaksebi. Smo namreč že imeli take reči, pa se ni obneslo.

— Kakšna pa so vaša merila pri izbiri filmov?

Karseda različna. Ni mogoče gledati tako različnih programov s podobnimi merili. Moje, resda subjektivno, poglavito merilo pa je to, da se ob filmu ne dolgočasim. Včasih moram gledati ogromno filmov zapored, postanem strašno zdolgočasen, dokler me kak film spet ne pritegne, tako da se najdem v njem. Je pa to — da se v takšnih okoliščinah ne dolgočasiš — trdo delo.

— Merila res ne morejo biti enaka — kakor užitek ob azijskem filmu ne more biti enak užitku ob produkciji MGM. Mislite, da bi bilo mogoče narediti več, da bi te razlike bolj izstopile?

Vem, kaj mislite, in se do določene mere strinjam. Po drugi strani pa ni nobene potrebe, da bi do posameznih kinematografij nastopali paternalistično. Drugače je seveda, kadar sestavimo program posameznih kinematografij — takrat lahko izpeljemo takšno predstavitev, ker gre za to, da izstopi njihova skupna značilnost.

— V Variety sem prebral oceno, ki Berlinale uvršča na tretje mesto med velikimi festivali, za Cannes in Benetke. Razlogi za to oceno so mi proti koncu članka ušli, pa mi, prosim, vi povejte, kako bi opredelil razločevalno potezo svojega festivala?

Je bolj usmerjen k lokalnemu občinstvu, ne dogaja se v filmskem getu; navzočnost takšnega občinstva vpliva na profesionalce. Je tudi festival, ki se dogaja pozimi, ne v prijetnih okoliščinah mediteranskega poletja. To se mi zdi pomembna posebnost našega festivala. Resno pa: mislim, da so naše informacije zelo izčrpne, bolj kot pa na drugih festivalih.

— Nagrade seveda sodijo k festivalu. Kaj lahko poveste o delu in odločitvah žirije?

Žirija ima pač svoje delo, ki ga določajo festivalski predpisi. Težko pa mi je govoriti o njenih merilih, ker se zamenja vsako leto in s tem tudi merila. Prepričan sem, da so mnogovrstna, morda včasih tudi bolj politična. Film je med drugim tudi politično delo. Nedvomno tudi to vpliva na odločitve žirije — kako tudi ne bi?

Za Ekran se je pogovarjal:
Bogdan Lešnik

JUGOSLOVANSKEGA DOKUMENTARNEGA



Ne da bi kakorkoli hotel posebej poudarjati nekakšna zelo intimna in seveda čisto subjektivna opažanja in vtise, moram priznati, da je vse tako, kot je bilo lani, skoraj ob enakem času hladne majske pomladi, za istim pisalnim strojem, ob enaki poznopopoldanski svetlobi, ki prši iz mogočnih, temnih pomladnih kumulov nad Polhograjskimi Dolomiti... enak občutek zadrege, nemoči, praznine, brezsmiselnosti, ko se pripravljam poročati o letošnjem 32. festivalu kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu, enak občutek in razpoložnje, ki se me je lotevalo pred letom dni.

In ko prebiram svoje lanske zapise s festivala, objavljene v 3/4. številki EKRA-NA, se mi absurd zdi še bolj obsežen in popolnejši: vse je isto in enako, isti ljudje, ista omizja, pogovori z ljudmi iz vseh republik in pokrajin, ki posedajo po beograjskih lokalih okoli Doma sindikatov in meljejo vedno iste in enake teme, ista kriza, isti semenj ničevosti, ki terja vsakič nanovo svoj prostor pod soncem. V totalu se ne spreminja nič bistvenega: vse ima, očitno, svojo trdno določeno usodo, isto mesto, isto praznino, isto in že tradicionalno fiksno brezpomenskost. Očitno je tako lepo in prav, takšna usoda kratkega in dokumentarnega filma družbeno opravičljiva, moralno sprejemljiva za vse: gledalce, kritike, producente, ustvarjalce in seveda, ne nazadnje, tudi politične vrhove, ki imajo tako svoj mir tudi na tem področju, če ne počti sem ter tja kakšen balonček, kot denimo letos okoli nesrečnega Kocbeka... Ampak to seveda ni filmsko početje, ampak delo kuloarjev, morebiti nevemkakšnih spletk ali kaj takega...

Ob vsem tem se zdi, da je nemalo naivno in sploh brezpomensko pisati o kratkem filmu, o njegovi krizi, izpraznjenosti ipd., njegovi angažirani neangažiranosti, mlačnosti, brezveznosti, saj je več kot očitno, da je tako, kot je, NAJBOLJE, NAJVARNEJE, NAJUSTREZNEJE, delovni ljudje veseli, da jih ne vznemirjajo nekakšni dokumentarni filmi in problemi, za katere se sploh vsi trudijo, da jih ne bi bilo, pa so, pa jih nekateri hočejo celo posebej prikazovati... Ali ni, se vprašamo, bolje gledati čebelice pa njihove drobne, klopaste zajedalce in kako življenje vedno premaga vse težave in smrt in pogin in stotine mrtvih (Petar Lalović: **Krpeľ** — prva nagrada letošnjega 32. festivala), saj to pomeni neposredne-

mu proizvajalcu ugledati svetlo prihodnost, četudi (zopet) prek stotine mrtvih in strohnelih, saj življenje vedno zmagava...

Ali ni to morebiti višek perversije?! — in seveda hkrati tudi dovolj pomenljiv dokaz o stanju stvari in jugoslovanskem kontekstu?!

Filmi, filmi... 125 njih...

Očitno je v letošnjem letu povsem presenetila bosanska kratka produkcija, ki je bila na dovolj visoki ravni ravno zategadelj, ker je uspela najti neko svojo posebno in svojevrstno senzibilnost, trdo in sentimentalno hkrati, ki hoče ujeti človeško bivanje v njegovi najbolj realni, hkrati pa tudi poetični razsežnosti. Tako filmi **Nemam ništa protiv boga** Milana Kosovca (Sutjeska film), **Brak radnika** Miroslava Mandića (Sutjeska film) in **Oni** Mirjane Zoranović (Forum Sarajevo) gotovo predstavljajo vrh v okviru dokumentarnega filma na festivalu. Omenjati gre predvsem **Brak radnika**, sicer igran dokumentarec (kar je nedvomno svojevrsten paradoks in tudi morebiti dovolj presenetljivo dejstvo, da avtorji raje „igrajo“ dokumentarnost, kot pa jo iščejo v njenem lastnem kontekstu, lastni, pristni silovitosti, čeprav potem zatrjujejo, da zgodba ni izmišljena...), ki kljub tej usodni avtorski potezi vseeno zmore preprosto in dovolj neposredno prikazati bedo človeške vsakdanjosti, skrajno odtujenost, obup, ki pa vendarle rojeva iz sebe tisto najbolj človeško in pretresljivo hrepenenje, trenutke človeške ekstaze v pesmi, ki izstopa iz bedne vsakdanjosti...

Oba druga, **Oni** in **Nemam ništa protiv boga**, sta dovolj solidna dokumentarca, vendar brez tiste posebne prebojnosti, ki jo je zmožel zaigrati v svojem „dokumentarnem“ filmu Mandić. Ob tem je treba reči, da se najočitneje in najusodnejše vidi bistvena razlika med dokumentarnimi filmi izpred nekaj let in današnjimi ravno v tej „globini dokumentarnega posnetka“, ki danes videva človeka v vsej njegovi pristnosti, naravnosti, ne zna pa ga ugledati v trenutkih neke izjemne, pristne, ekstatične, pa vendar še vedno situacije, ki ga v celoti presega, kot človeka, ujetega v ta svet... V tem smislu je zasnoval svoj film Želimir Žilnik **Sve zvezde** (Art film), vendar je ostal na pol poti s svojo naravnost neverjetno dokumentaristično senzibilnos-

tjo, ki jo je znal izrabljati tudi tukaj, pa vendar v vse preveč razvezanem kontekstu, da bi prišla na površje komičnost in tragičnost junakov njegovega filma, njihove bede in človeške naivnosti, idolatrije ipd.

Med dokumentarnimi filmi je po svoji kultiviranosti, tematiki in — po zaslugi kuloarjev in spletk — tudi skozi škandal, izstopal film Jožeta Pogačnika **Edvard Kocbek — Skica za portret** (Viba film), nedvomno dovolj solidno narejena *skica*, ki vsemu navkljub prikazuje Kocbekovo nenavadno življenjsko pot upornika od predvojnih časov do danes. Resda je film samo drobec o tem, kakšna je bila trnova in kamnita uporniška pot Edvarda Kocbeka, kakšen je bil njegov credo, odkod mu življenjska vera, smisel njegovega bojevitnega življenja in hkrati njegova tragična izkušnja, pa vendarle je prav po zaslugi fenomenalno filmskega traku, ki registrira vse, ne glede na ideološke, zgodovinske in še kakšne ključne, Kocbekova oseba in usoda posebej izpostavljena. Pogačnikov film je tudi eden redkih političnih filmov, čeprav je ta formulacija zanj vsekakor predimenzionirana, saj je njegova politična kritičnost tako rekoč zgolj slučajna in minimalna, pa vendar je že kot tak bil za Beograd dovolj „nevaren“, tako da so se okoli njega spletale naravnost neverjetne, paranoične, celo uničevalske vezi, ki so na vsak način hotele preprečiti njegovo projekcijo. Sodne prepovedi, osebne tožbe, napad na filmski trak, prava diverzija, vse to se je dogajalo okoli filma in mu na ta način dvigovalo ceno, ugled, političnost in pomembnost... Takšne vrste igrice kažejo na to, zakaj jugoslovanski film ne more biti več angažiran, revolucionaren, prebojen, svoboden in še kakšen, saj je resnično vse proti temu, da bi se filmarji šli politiko ali iskanje resnic o tem ali onem, kar samo od daleč diši po politiki...

„Politična filma“ sta bila — vsak na svoj način tudi **Karlo u Rimu** (Art film) Vuĳa Babića in **Zašto** (Jadran film) Petra Trinajstića, prvi kot sarkastično(?) razkazovanje, kaj je in kako je z marksizmom danes v Italiji, kjer se pod firmo Marxa upri-zarjajo fešte in vse mogoče sodobne spektakelske manifestacije, le borbenih konic in kopij ni več videti, kaj šele razredne zavesti in česa drugega. Vendar je ta Babićev sarkazem(?) tako splošen in razvezan, da lahko film gledamo tudi kot dokumentarec o plakatu Matjaža Vipotnika na fešti, ki jo vsako leto prireja UNITA, ali pa še kako drugače... **Zakaj** je verjetno najbolj paradoksalen

BEOGRAD

Beograd '85

32. FESTIVAL IN KRATKOMETRAŽNEGA FILMA



selna in še kakšna — zguba, nič, prazen nič, razen seveda toliko in toliko porabljenih milijonov, časa, filma, živcev, upov, pričakovanj... Kot da na Slovenskem ni mogoče narediti resnično nič več, kot da ni več avtorjev, sposobnih povedati ali pokazati kaj več kot res najbolj preproste, stupidne, omejene štorije in domislice in kartipadevglavo. Resnično, O TEJ SITUACIJI V SLOVENSKEM KRATKEM FILMU BI SE RESNIČNO MORALO SPREGOVORITI DRUGJE, ne samo na tej strani revije EKRAN in samo tukaj, kajti to je situacija absolutne ničle! Ali drugače rečeno: za popoln programski, umetniški, avtorski in miselni polom, za nacionalno sramoto, saj je koncem koncev tudi kratki film eden izmed manifestantov nacionalne kulture, zavesti in misli!

V tem okviru sploh nima pomena zapisovati opomb o posameznih filmih, saj je to povsem jalovo početje, bolje bi bilo raziskovati, ZAKAJ imamo Slovenci takšen kratek film, čeprav je hkrati na Slovenskem nekaj avtorjev ali avtorskih teamov, ki bi bili sposobni narediti veliko boljše, zrelejše stvari?

O tem bo potrebno govoriti kdaj drugič, posebej relevantno, saj smo se Slovenci že na tako plitkem festivalu odrezali zelo slabo! Dejstvo, da sta bila nagrajena Kocbek in Kamen, ne pomeni nič, to je le izjema, ki potrjuje pravilo!

Tako! Nekaj prostora... da si oddahnem od nejevolje, ki me je zajela ob pomisli na slovenski kratki film, o tem resnično kdaj drugič, morda s kompetentnimi ljudmi, ki to mizerijo vodijo, financirajo, delajo... ali kako drugače, ali pa se sploh ima smisel okrog tega naprezati in delati intervjuje, pa pisariti, ko pa je vse skupaj povsem odveč: čez leto in dan bodo isti ljudje, iste situacije, prazen nič! Vendar pa je bilo na letošnjem beograjskem festivalu mogoče videti tudi to, kar človeka opogumlja znova in znova ljubiti dober film, verjeti, da se da tudi s kratkim filmom napraviti marsikaj...

Ob festivalu je namreč tekel vzporedni program madžarske kinematografije, seveda kratke, pa filmov z oberhausenskega festivala ipd. Videti je bilo mogoče sedem ali osem resnično pretresljivih, umetniško zrelih in silovitih kratkih filmov madžarskega režiserja Zoltana Husaryka, avtorja, ki je pokazal, da je kratki film lahko balada, oda, da je lahko najbolj skrita resnica bivanja, človeške vezljivosti na ta svet, da je lahko manifestacija smrtnega obupa in hkrati veselja nad novim rojevanjem, da je lahko tesnoba smrti in hkrati veselje nad človekovo končnostjo in zavestjo, da človek vendarle je in bo in je bil...

Bilo je dvoje beograjskih dopoldnevov spremnega programa in dalo se je resnično videti, kaj vse lahko film pomenja in prinaša, seveda če ga delajo pravi ljudje. Bila je prava odrešitev med tistimi mučnimi urami v beograjski dvorani Doma sindikatov...

Peter M. Jarh

„politični“ izdelek tega festivala, saj neposredni proizvajalec izgovarja v svojem nastopu resnično besne in ostre besede o položaju delavca pri nas, hkrati pa je to besedišče, ki ga pri nas uporablja že vsak sobotni ali nedeljski uradni govornik in je na ta način vsa ostrina docela kastrirana, brezvsebina in seveda topa. Trinajstič te toposti ni znal znova pritegniti v kontekst in tako film ostaja neproblematičen, prazen, tako kot vsi ti revolucionarni zanos vsako soboto in nedeljo...

Dovolj humorno, pa vendar vse preveč nesamozavestno, se je lotil zanimivega fenomena naše tipično balkanske samozaščitne/agresivne paranoje Dobri Janevski v filmu **Pukla ravnica a medveda nigde** (Neoplanta film), kjer je videti agresijo s fantazijo razburjene množice oborožencev, pripravljene prečesati vso neskončnost vojvodinskih polj, samo da zadostijo svoji fantazmi...

Allegro ma non troppo (Dunav film) Puriše Đorđevića — filmsko gradivo je tako brezpomensko, da je vseeno, če ga h komentarju sploh ne bi bilo, droben, trpek in na trenutke zgovorno žalosten pa je bil tudi drugi film Puriše Đorđevića **Proba** (Art film) o „odsluženosti“ človeka v sodobnem (z ideologijo prepojenem) življenju, o zamerah, če je človek sam svoj ipd. ...

Igrani film na letošnjem festivalu kaže na to, da popolnoma izgublja svojo umetniško identiteto in moč in postaja pomagalo in substitut drugih žanrov: dokumentarnega filma, eksperimentalnega ipd. Reči je mogoče, da je bilo znotraj igranega filma videti nekaj od kraja slaboumnih poskusov; lotevajo se ga: zanimivo! — predvsem samostojne avtorske skupine manjšega kalibra, vendar povsem na diletantski način.

Tudi animirani film ni prinesel nobene pomembne novosti: povprečje, ki ga je preseglo le troje avtorjev: Steinbacher s **Kamnom** — avtorjev doslej najkomplet-

nejši film, čeprav z nekoliko preveč naivno deklarativno fabulo, Štalter s **Kučo br. 42** — s preprosto, vendar estetsko izjemno ugodno in gladko animacijo preteklih časov, svetov, človeških razmerij, in Begović z **EKGjem**, učinkovito, jedrnat, kratko animacijo o preprostosti, endimenzionalnosti človeškega bivanja na tem planetu... Zdi se, da povsem veljajo ugotovitve, ki jih je izrekel Nikola Majdak o krizi (tudi) v jugoslovanski animaciji in da je več pričakovati od mladih, ki bodo prišli v naslednjih letih...

Posebej je treba spregovoriti o verjetno prvem filmu letošnjega Beograda: **Dva vremena u jednom prostoru**, eksperimentalnem filmu bosanskega podjetja Sutjeska film, avtorja Ladislava Galeta. Pravzaprav gre za dvojni film dveh avtorjev — Galeta namreč jemlje za osnovo svojega filma kopijo filma Nikole Stojanovića **V kuhinji**, ki je posnet v enem kadru s statično kamero. Galeta je napravil simultano projekcijo tega filma s kopijo, ki ima devetsekundni zamik (216 kvadratov), in tako dobil svojevrsten, šokanten in izjemen „paradigmatičen“ učinek časovne zanke, ki postavlja človekovo bivanje v čisto poseben kontekst, v gledalcu pa hkrati „proizvaja“ potujitveni in poetični učinek. Preprost in hkrati izjemno učinkovit postopek, ki filmu daje svojevrstno pomenljivost...

Slovenski filmi ...

Slovenske filme so za festival prispevali ustvarjalci iz Unikal studia: **Naš praznik je delovni dan** (Pogačnik), **Tito v Sloveniji** (Pogačnik, Šušmelj), **Start** (Tone Frelj) in **Viba** filma: **Edvard Kocbek — skica za portret**, **Preko** (Pervanje), **Kje je moj mili dom** (Milan Ljubič), **Življenje v plamenu** (Halal), **Kasač** (Štiglic), **Žeton** (Pediček), **Raca** (Zajec), **Kamen** (Steinbacher). Treba je reči, kratko in jedrnat, da so ti filmi — z izjemo Pogačnikovega o **Edvardu Kocbeku** in do določene mere **Kamna** — čista avtorska, umetniška, mi-

VSTOP

V ZAKON
PRINAŠA

NEMIR

Na zidovih Doma sindikatov takih parol sicer ni bilo, vsekakor pa je 32. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu potekal zelo mirno. Ali to tudi že pomeni, da je bilo „vzdušje demokratično“?

Priprave na prvo spremljanje kakšnega festivala so omejene na pogovore in na prebiranje tekstov o prejšnjih podobnih prireditvah. Hitro postane jasno, da bi žurnalska forma (nekaj filmov, nekaj vzdušja, nekaj kritike) pomenila le reprodukcijo ustaljenih obrazcev. Zato se odločam za en sam problem, in zato tudi samo za tiste filme, ki se z njim (glasno ali pa le zamolčano) ukvarjajo. Iluzija o objektivnem poročanju tako pade, namesto vztrajanja pri zlati sredini se raje podajmo na polje. Tako bomo bolj videli. Tisto, kar nas zanima, je prav problem, pred katerega smo bili sami postavljeni še pred začetkom pisanja — problem reproduciranja vladajočih obrazcev. Zanimajo nas torej tisti filmi, ki so skušali na primerih govorce, „vsakdanje, preproste besede“, pokazati, kako se v njej izražajo „podobe trenutkov“, pravo „stanje stvari“.

Film Zorana Maširevića **Slučajni primer** se dogaja v Domu za otroke in mladino, sodobni alternativni za poboljševalnico. Ta alternativnost se izkaže za zelo problematično v prizoru, ko glavnega junaka, desetletnega Gavra postavijo nasproti vsem ostalim gojencem Doma in začne se pravi mali proces. „Zaradi tvoje nediscipline trpimo tudi drugi!“; „Mislil, da je skrajni čas, da se Gavro poboljša!“ — še in še takih in podobnih izjav slišimo. Režiser je sam izjavil, da je resnično nezadovoljen s tem prizorom, saj „so začeli igrati pred kamero, namesto da bi govorili tisto kar mislijo“. Toda prav v tem je ves „point“ filma. Kakšna naj bi bila „naravna podoba“ tega prizora? V trenutku, ko je tak proces sprožen, je že postavljeno igranje vlog. Gavra vsi obsojajo, *igrajo*, in film to „igro“ lahko le še potencira, jo naredi vidno. Izhod, ki ga izbere Gavro, bo tudi nam omogočil nadaljevanje tega zapisa. Gavro se namreč nasmehne eni od deklic v drugi vrsti in reče: „Saj ti me imaš rada, Snežana!“ Nekaj kadrov zatem pa oba vidimo na igrišču in Gavro ji poje „novokomponovano“ „Snežano“. Ta „Snežana“ nas namreč vodi do neke druge pesmi, v nekem drugem filmu. **Delavski zakon** Milovana Mandića se končuje z vožnjo v praznem kupeju in s pesmijo „Jasmina“. **Delavski zakon** je zgodba o možu in ženi, ki se srečata vsak dan le tistih nekaj trenutkov na vlakcu, s katerim se on vrača z nočnega dela v pekarni in s katerim ona odhaja za tekoči trak, ki ji prinaša vedno nove vreče soli. Mandić pravi: „Vesel sem, da sem uspel v naslov stlačiti dve stvari, ki se mi zdita zelo pomembni, de-

„Danes visi po vseh zidovih preprosta parola: 'Demokracija je mir'.“ (zapis z dne 27. 7. v dnevniku Rara, tajnika Julija Cezarja)
B. Brecht



Delavski zakon, režija Miroslav Sulijska (Tim, Sarajevo)

lavca in zakon, družino. Zame človek obstaja, kolikor je družbeno bitje, podružblja pa se preko svojega dela, preko odnosov znotraj družine...“ Edini „svetli trenutki“ filma so nedeljski dopoldnevi, ko sta oba doma in se igrata s hčerko. Tako smo naenkrat pred identičnim sporočilom dveh najboljših filmov festivala, sporočilom, ki ga lahko oblikujemo tudi z besedami Christopherja Lascha: v dobi novih socializacijskih mehanizmov so elementi, ki so nekoč imeli izrazito družbeno vlogo represivne socializacije dobili globoko subverzivno vrednost — zato vrnitev k družini, k zakonski skupnosti pomeni pravi prevrat (po četrti opombi S. Žižka v predgovoru k Reichovemu Sexpolu-KRT). Če torej oba filma lahko označimo kot dva možna prespraševanja „vloge (moje) družine v revoluciji“, se kar sam po sebi ponuja še tretji poskus na isto temo, ki pa je hkrati tudi prespraševanje samega filmskega medija, tistih specifično filmskih elementov — gibljive slike in zvoka. Gre za film Ladislava Galete **Dva časa v enem prostoru**, ki je dvojna projekcija filma Nikole Stojanovića **V kuhinji** iz leta 1968. Film, ki je že v samem izvorniku zastavljen kot zapis dvojnega, vzporednega dogajanja (v kuhinji in na balkonu sosednje zgradbe), se še enkrat podvoji — tokrat s časovnim zamikom 216 sličic. Protislovnost družinske idile in ljubezenskega prepira po-

stane sedaj še protislovnost dveh časov. Tako nastala struktura filma je seveda priložnost za vsakovrstna metafizična razmišljanja, a to ni naš namen. Velja le opozoriti na to neizogibno prepletenost vseh elementov filma, ki jo običajno ločevanje na formo in vsebino „pozablja“. Če je to značilnost pisanja in govorjenja o celovečernem filmu, se pri kratkem žal le še potencira. Vsakoletne tirade o ponavljajočih se temah in neangažiranosti bodo ostale brezplodne, vse dokler se bo še naprej molčalo o nekaterih konstitutivnih razmerjih kratkega filma, kakršno je brez dvoma razcep med televizijskim medijem in celovečernim filmom. Letočni uspešni filmi so pokazali, da je treba vztrajati prav na tem razcepu, na specifični kombinaciji „dokumenta“ in „igre“ (Maširević: „Največji problem v času dela na filmu je bil ta, da sem bil ves čas nekje vmes, med dokumentarizmom in igrano strukturo“). Mandić: „Drobne intervencije, ki te dvignejo kakih deset centimetrov od tal, a še vedno z oporo v realnosti, v življenju, v dokumentarnem!“

In če povzamem: vrednost tukaj omenjenih filmov vidim predvsem v tem, da v sferi „majnega, nenavadnega“ življenja pokažejo vse tiste dejavnike, ki spadajo v „velike“ teme in tako problematizirajo pozicije, na katerih se delitev na male in velike teme sploh vzpostavlja. Vstop v zasebnost zakona je tako vedno tudi vstop v javnost Zakona. In tak vstop nujno prinaša nemir.

Stojan Pelko



Dubliranje



Dubliranje

Body Double

režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:

Brian de Palma
Robert J. Avrech, Brian de Palma
Stephen H. Burum
Pino Donaggio
Graig Wasson, Gregg Henry, Melanie Griffith, Deborah
Shelton, Guy Boyd, Dennis Franz, David Haskell
Columbia Pictures — Delphi Productions Z D A, 1984

produkcija:

Že pred dobrima dvema letoma, preden je Brian de Palma posnel svoj zadnji film **Body Double**, je Pascal Bonitzer trdil, da je *Hitchcock's touch* v osnovi neposnemljiv in da ga režiserji v najboljšem primeru le parodirajo ali plagiirajo. Najvišjo stopnjo inteligentnosti pri tem početju pa je pripisal Brianu de Palmi in zagotovo danes ta izjava bolj drži, kot je takrat. **Dubliranje (Body Double)**, kot dvojno fizično in kot dvojno filmsko telo je namreč ena sama referenca Hitchcockovih postopkov z zdravo, ironično in spoštljivo distanco in — še več — to je referenca na de Palmove dosedanje filme in filme, ki jih avtor očitno ljubi, kot je to tudi refleksija diskurza o filmski fikciji ali slikovni priročnik za teorijo filma. Prav zato je **Dubliranje** nekakšen vedno *deja vu*, pred katerim je piščo gledalec lahko kaj hitro v zadregi, še posebej, če se vpne v nastavljen igro „kje je vzel in kam je dal“ ta, sicer tako žlahten, a zaradi prenatrpanega filmsko-zgodovinskega spomina tudi tako naporen material.

V film nas vpelje prizor z vampirjem (Jake Scully, ki ga igra Gregg Henry) v postmodernistični studijski sceni. Kot so vampirji ubožčki na svetlobi, tako je Jake ubogi v grobnici, kajti zaradi klavstrofobičnih obsesij ne more odigrati svoje vloge — v nekem najbrž povsem B movieu vampirskega remaka — do konca. V trenutku njegove nezmožnosti in tesnobe (hendikepiranost glasu — *Blow out*) se plan prekine, torej — prekine se tudi nastavljena grozljivka, da bi vstopila tehnična ekipa z razjarjenim režiserjem Rabinom, ki se — močno nezadovoljen zaradi osebne vrinke njegovega igralca — mora odpovedati nadaljnjemu delu in ga „predati“ de Palmi skupaj z Jakejem z napako. Jake Scully bo moral v dubliranem filmu (de Palme) ozdraviti in premagati svojo pomanjkljivost, torej, resnično bo poslan v pravo jamo, kjer bo šlo za življenje (in ne za film), da bo potem lahko ponovno nadaljeval z vampirsko kariero.

Že na začetku filma je gledalec prevaran: najprej misli, da gleda tradicionalno grozljivko, a je kmalu vržen v (tudi) truffautovski „tuš“ (film o filmu), ki prekine realistični učinek prav zato, da bi ga še bolj okrepil. Kajti izhodišče prave filmske fikcije, ki sledi, je prav ta naracijska luknja oziroma Jakejeva nepopolnost, njegova hendikepiranost, ki jo bo izrazil tretji režiser — ne filma sicer — temveč naracije nadaljnje grozljivke; to je Alexander Revelle, v isti osebi tudi Sam Bouchard in monsturn „Indijanec“ (gledalec v tem trenutku še ni seznanjen z dvojnostjo teles Alexandra (Sama) Indijanca niti ne z njegovimi intencami).

Smo že pri prvi referenci na **Vertigo**: kot je Gavin Elster izrazil Scottiejevo vrtoglavico, da bi bil nedolžna priča samomora žene, ki se je je hotel rešiti, tako je Revelle alias Bouchard, alias Indijanec, izrazil klavstrofobijo Jakeja Scullyja, da bi se ravno tako znebil svoje žene. Ponuja se tudi misel na **Dvoriščno okno**, ki pa v celoti prežema de Palmov film.

Jake po neuspešnem vampirjenju v Rabinovem filmu pride domov v nepravem času in preseneti ženo oziroma bolj njenega obiskovalca (referenca na vsakdan, niti ne toliko na film). Bouchard, ki ga sedaj, vsega v izgubah, „slučajno“ sreča na neki avdiciji, mu ponudi mesto škropilca rož (resnično lumierovsko bo Jake kasneje v svojem delu prekinjen) v krasnem stanovanju, v neke vrste vesoljski kabini, ki ima pogled nad vsem Los Angelesom. Zgolj mimogrede ga opozori na teleobjektiv (torej na to, kar je poglavitni vzrok Jakejeve namešččnosti v sposojenem apartmaju), ki je usmerjen na okno vile, v kateri vsak večer ob določeni uri izvaja neka mlada dama erotičen ples oz. strip-tease (nedaleč od Georgine Darcy, mlade plesalke v **Dvoriščnem oknu**).

Hitchcock odgovarja Truffautu, ki ga sprašuje, če je James Stewart (v **Dvoriščnem oknu**) zgolj radoveden, da je pravo kukalo, vohlač, „toda mar to nismo mi vsi? Stavim, da devet od desetih ljudi obstane in pogleda skozi okno, če onstran dvorišča opazi žensko, ki se odpravlja v posteljo. (...) Nihče se ne obrne stran, rekoč: Kaj me briga. Lahko bi spustili žaluzijo, vendar tega ne storijo. Stojijo tam in gledajo.“ In Revelle ve, da bo Jake stal tam in nestrno čakal večera, torej gledal to, kar *mora* gledati (da bo, kot v **Vertigo**, priča umora v sosednji vili). Namreč Revelle (Sam, Indijanec) je poročen z Glorio, bogato in še bolj lepo mladenko, ki pa jo želi zapustiti; da bi se je znebil in prišel do njenega denarja, sproducira popoln zločin, inspiriran pri **Dvoriščnem oknu**. Stewart se gre voyeurizem po sili razmer (noga v mavcu), Jake pa je slab mož (torej tudi sam, saj se kot prevaranec k ženi ne misli vrniti) in še slabši igralec (klavstrofobik), pa tudi, če ne bi bil ne eno ne drugo, bi, kot meni Hitchcock, težko odvrnil pogled od prizora, ki se mu vsak večer ponuja.

De Palma uporabi hitchcockovo metaforo voyeurizma kot metaforo filma, ki je najbolj resnična, tako kot Jake gleda slačipunco (za katero se kasneje izkaže, da ni resnična, torej, da je dublirana Gloria), tako gledalec gleda film, ki je — po svoji naravi — vedno nekaj drugega kot to, za kar se kaže. Oba objekta sta prevara, tako kot sta oba gledalca žrtev svojega voyeurizma, in edino, kar jih združuje, je radoveden pogled, pogled na dozdevke resničnega. Jake gleda telo, ki je na drugi strani, za ščitnikom okna (na ekranu torej), telo, ki ga bo obsedel, a ga ne bo nikoli dobil, dobil pa bo (kasneje) telo, ki je „igralo“ Glorijino telo — a to, ponujeno in realno ga še

zdaleč ne bo zanimalo v taki meri, kot tisto, ki je nastopalo le v njegovem teleobjektivu.

Po Bonitzerjevo Hitch ni naredil nič drugega, kot da je režijsko kar najbolje izkoristil funkcijo pogleda, ki jo razgalja zločin. Tu naj bi insceniran in programiran pogled (pogled, ki ga vsili zločinec, Glorijin mož, in ga usmeri na svoje maskirano telo) postal alibi zločina. Jake je preko podaljšanega očesa (teleobjektiva) res videl pravi zločin („zločin obstaja zgolj za pogled“), videl pa je tudi tisto „več“, kar ga je privedlo do razrešitve zločina:

Jasno je, da do dame, ki je vsak večer performancirala, ni ostal mrtvo hladen. Ko ji sledi (po že burleskni detektivski metodi), ugotovi, da dama ni samo strašno lepa, ampak tudi skrivnostna in — končno — (nerodni detektivi so najbolj uspešni) tudi močno ogrožena. Ne sledi ji namreč le on, temveč tudi monstrozni Indijanec (vzet iz kdo ve katerega filma), ki pa ga je Jake že predhodno videl skozi teleobjektiv v bližini Glorijine hiše (bolje, ki se je nastavil njegovemu pogledu), ko je sredi noči varil neko železje. Indijanec je Gloriji ukradel torbico (s ključi njenega stanovanja) prav zaradi Jakejeve klavstrofobičnosti, saj se v tunelu, kamor ga je Indijanec speljal (ker je vedel za njegovo napako) ni mogel braniti. Še manj se je kasneje ubranil Glorijine prisotnosti, ki mu je, fascinirana od njegovega nastopa, poklonila strasten, a prekinjen poljub. Poljub, posnet s krožno drsečo kamero; v vsem melodramskem soju hollywoodske tradicije se dogaja ravnó tako ob razburkani morski obali kot v **Vrtoglavicu**, ko se Scottie in Madeline strastno objemata, in je tako „večen“, da je že takoj jasno, da je to njun edini iztržek nemogočega razmerja. Jake dobi sicer od Glorie še nekaj razen poljuba — njene spodnje hlačke (referenca na njegov film **Oblečena za umor**), odvržene v smetnjak, pozabljen predmet, ki bo Jakeja kasneje, po Glorijini smrti, dolžil poznanstva z njo, če ne celo bremenil umora. Še isti večer se Jake postavi pred teleobjektiv, a običajne predstave ta večer ni bilo. Namesto Glorie je na drugi strani Indijanec, ki prazni njene sefe, Gloria pa je v sosednjih prostorih. Jake vidi to, kar Gloria ne vidi in ne ve, kar pa ve Indijanec (Glorijin mož — kot vemo mi, ne gledalec), ki je prizor zrežiral do te mere, da je vedel, da bo Jake telefoniral Gloriji in jo opozoril, naj se umakne.

Takoj ko bo Gloria prišla do telefona, pa jo bo napadel. Imamo torej prizor iz **Dvoriščnega okna**, ko Stewart nemočno opazuje iz svoje sobe Grace Kelly, ki šari po morilčevem stanovanju, dokler je morilec ne presenetí. Tedaj bo (Stewart) poklical policijo in bo poskušal rešiti nerodno situacijo; podoben je prizor iz **Kličí U za umor**, kjer Margot (Grace Kelly) telefonira mož, in ko ta dvigne slušalko, stopi izza zavese najeti morilec, ki jo skuša zadaviti. Jake se torej ujame v past in pošlje Glorio pred morilca s pogubnim telefonskim pozivom. Šele sedaj bo zapustil teleobjektiv in stekel do hiše, medtem pa si bosta Indijanec in Gloria za nekaj časa podaljševala življenje, dokler ne bo Gloria obležala na tleh, preluknjana z vrtalnim strojem. Indijanec zbeži v noč in njegov načrt je izpeljan: ker je vedno posnet od daleč (ali viden skozi teleobjektiv), se nikoli ne vzpostavi povezava med njim in Revellom, še manj pa Samom: Gloria je pač žrtev manijaka.

Prizor Glorijinega umora je tipičen hitchcockovski spenz. Gledalec in Jake vesta, da je morilec v hiši, medtem ko žrtev ostane nevedna (pod mizo je bomba, publika to ve, ne vedo pa osebe za mizo). Jake (še bolj pa gledalec, kolikor bi bil ta prizor na koncu in ne v sredini filma) hoče na vsak način obvestiti punco, naj se umakne, a ta se še bolj mirno in nedolžno suka po hiši. Druga stopnja: gledalec hoče, da ne bi dvignila telefona (Jakeju — ker telefonira — ni jasna razporeditev oseb oziroma položaj telefona) ali pa, da bi končno že enkrat Jake stekel tja. Slednje se zgodi, zato napetost nekoliko popusti, še posebej, ker se puncí uspe nekako izmakniti Indijančevemu vrtalnemu stroju. A že naslednji podaljšek groze: Jake v hišo ne more, ker je zakle-

njena. Razbije šipo, a ga zadriki pes. Glorija je ze pod vrtalnim strojem. Jake se reši psa ravno takrat, ko lahko samo še vidi špico svedra, ki je predrl strop in ob katerem počasi kaplja kri. Tako nas je zapustila oseba, ki nas je vpeljala v film, že sredi filma in za njeno smrt smo po svoj način ravnó toliko sokrivi kot tisti, ki jo je nemočno opazoval skozi kukalo objektiv.

James Stewart v **Dvoriščnem oknu** odkriva v nasprotnem stanovanju nekaj nenormalnega, vse dokler različna dejstva ne pripeljejo do konfiguracije zločina in dokler zločinec — ko je na vrsti — sam ne odkrije opazovalca. Tu opazovalec tudi odkriva pri sosedih nekaj nenormalnega, le da je ta nenormalnost vračunana (morilec stori zločin zato, ker ve, da ga nekdo gleda). Ni pa vračunan presežni pogled, mali madež, spodrsrljaj, ki bo Jakeja navedel na logično sklepanje in trezni pogled, tokrat s pomočjo drugega očesnega podaljška — televizije — preko medija torej, ki toliko kot prekriva tudi odkriva. Jake na pol odsotno na pol prisilno gleda TV emisijo o igralki porničev Holly Body (igra jo Melanie Griffith, hčerka Tippi Hedren!), ki ravnó promovira svoj *hard Holly Does Hollywood* in ulovi na njeni zadnjici vtetoviranega metuljčka, ki ga, vključno s njenim ponujajočim telesom, spomni na nekaj, kar je že nekoč videl — na drugem mestu in na drugem „ekranu“. Že spet smo pri Hitchcockovskemu pravilu „perverznega v narurnem“: v Švici se kažejo gore in čokolada, na Nizozemskem tulipani in mlíni na veter — z neko vedno usodno „napako“, ki sprevača narurnost v prid detektivskega očesa. Na televiziji pa se kažejo gole zadnjice in prav preko pokazanega Hollynega telesa (asociacija Holly — Hollywood oz. Hollywood kot industrija teles je seveda več kot očitna) odkrije, da je prej — skozi daljnogled — opazoval prav njo in ne Glorio. Da bi to svojo tezo potrdil, pa mora priti do Holly: Jake se „proda“ za porno igralca, dobi vlogo ob njej in jo tudi narurno, torej brez simuliranja odigra(ta). Holly je tako edini realni seksualni objekt v filmu, medtem ko ostane Gloria (še posebej sedaj, ko je odkril, da ni ona prirejela večernih strip-teasov) željeni (umanjkani) objekt, od katerega je dobil lahko le romantični poljub in svilene spodnje hlačke. Jake s Holly proizvede pravi akt, preseže svoj vovearizem in postane pravi akter — premaga (kot igralec v porniču) bariero realnega, ki loči igro od ekshibicije. Pornič je torej eksponiranje totalnega, realnega in absolutna igra, zato ga Holly (ker je dosegljivi objekt) tudi ne zanima, saj je čisto nasprotje imaginarne podobe Glorie, ženske, katere mesto so dandanes v Hollywoodu zavzele stvarne, razkrite in prav nič romantične „Hollyce“. Sicer pa film noče pripovedovati ljubezenske zgodbe med Jakeom Scullyem in Glorio (ta se je končala z grozljivim koncem) niti ne med Jakeom Scullyem in Holly (ta se je končala — če je sploh bila — takrat, ko Holly vidi, da je edina Jakejeva motivacija iskanja resnice), kot to tudi ne počne Hitch v npr. **Psihu** (Janet Leigh — John Gavin — Perkins); oba režiserja pripovedujeta (le da Palma seveda mnogo bolj pretirano) zgodbo o zločinu z neposredno erotično referenco.

Proti koncu filma je gledalec soočen še z enim, grozljivki lastnim elementom — z efektom presenečenja: v končnem obračunu z Indijancem Jakeju grozi, da bo podlegel klavstrofobijo (skupaj z omamljeno Holly se znajde v jami, ki jo je Indijanec skopal za preveč vedoči osebi). Sedaj, ko Jake gleda smrti v oči, premaga strah pred zaprtim prostorom (temo smrti). V drugem soočenju — z monstroom, ki ga napade presenečeno iz teme — pa, potem ko mu strga masko iz obraza, prepozna Revella oz. Sama. Tu bi bilo lahko filma konec: gledalec je doživel zadnji šok, stvari so pojasnjene, Jake je zadevo (namesto policije) pripeljal do konca in ker je le-ta srečen, bi nas lahko de Palma pustil domov.

A vidimo Jakeja pod tušem v vlogi ironiziranega vampirja, ki se ukvarja z neko gospodično. Posnetek njunih mokrih teles — Jakejeve roke potujejo po dekletovem vratu in božajo njene prsi. Kader je prekinjen, vanj sto-

pi režiser Rubin, odslovi igralo, da bi porinili pod tuse drugo, ki jo bo Jake božal — toda le v velikih planih. Torej ponovno imamo opravka s posojanjem telesa in ponovno se vračamo v zakulisje Hitchcockovega oz. de Palmovega *toucha*. Obe, Angie Dickenson v **Dressed to Kill** (Oblečena za umor) in Janet Leigh v **Psihu** sta bili v sceni tuširanja nadomeščeni s sposojenimi telesi in sicer iz povsem naravnih razlogov: Angie ni bila več ronsno mlada, Janet (Marion) pa je bila nekoliko prezgodnja in je še morala braniti dobro ime (v Hitchu je po sili razmer celo Perkinsova senca dublirana).

Bralec, ki filma še ni videl, po vsej verjetnosti sklepa, da je to nenehno opominjanje gledalca, to nenehno „odpenjanje“ od naracije, igra med resničnim in iluzijo predstavljena skozi *dvojnost* (teles, transvestizma in filmskega spominjanja) motečo, saj bi lahko rušilo temeljno postavko filmske fikcije. Gledalec pa še zdaleč ni potisnjen v to, običajno nelagodno pozicijo, kajti de Palmov princip filmanja prav zaradi tega „iluzionističnega“ postopka gledalca še močnejše priklepa na sedež. In to ne le zaradi tega, ker je film izjemno zabaven in duhovit, temveč tudi zato, ker vseskozi ostaja znotraj verjetnosti, znotraj možnega, predvsem pa znotraj pripovedi o umoru.

Majda Širca

Smisel življenja



Smisel življenja

Monty Python's *The Meaning of Life*

režija: Terry Jones
scenarij: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin
fotografija: Peter Hannan
igrajo: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin
proizvodnja: Universal Pictures/John Goldstone, Velika Britanija, 1982

Na eni od belih površin postaje Odeon v pariški podzemski železnici je nekdo s črnim sprejem napisal: „Vive le Pen“.

Nekdo drug, ki mu čaščenje francoskega desnega ekstremista, vodje Nacionalne fronte, ni bilo pogodu, je preprosto dodal še dve, tokrat rdeči črki — „is“. Belina, ki sta jo oba uporabila, je bila belina brade in brkov risbe starca, ki se igra z modeloma Zemlje — s kroglo in s kocko — na plakatu za film **Smisel življenja**. Tako se je v napisu samo še enkrat podvojila prepletosten dveh tem, ki karakterizirata ta film. Če

je o spolnosti veliko neposrednih besed in podob, pa je tisto, kar moramo v tem filmu šele zares odkriti, prav njegova politiziranost. Film **Smisel življenja** je izrazito političen. Z malo domišljije bi ga morda celo lahko označili za pravi tezni film o represivnih in ideoloških aparatih države.

Sedem delov filma predstavlja sedem faz v človekovem življenju. Še predno pa se vse skupaj zares začne, je zgodba o galjotih iz zavarovalnice Škrlat, ki se uprejo in pričnejo svoje piratsko križarjenje. Sprva ni povsem jasno, kam umestiti to zgodbo, v resnici pa je z njo že takoj na začetku vpeljana oznaka neke točno določene zgodovinske dobe, v kateri se celotno nadaljevanje sploh lahko izvrši. Doba vseobsegajočega kapitala je to, katere simbol je ime tiste ustanove, ki jo pirati najprej napadejo — A Very Big Corporation; doba, ki ji na ravni osebnih odnosov ustreza podoba rib s človeškimi obrazi, ki skozi steklo akvarija lakonično ugotavljajo: „Glej, Freda ravnokar jedo.“ Temelj, na katerem je film (svet) zgrajen, mora ostati neviden, če naj bo zares učinkovit — in samo spomnimo se, kako zelo se avtorji hitijo opravičevati, ko košček te zgodbe „pomotoma“ zaide v nadaljevanje filma.

Skupina Monty Python je bila pred **Smislom življenja** znana predvsem po seriji televizijskih oddaj in dveh filmih — **Briano-vo življenje** in **Sveti gral** — ki posegata v religiozno zgodovino in jo parodirata. Toda če je cerkev veljala za ideološki aparat številka ena v predkapitalističnih družbah, je v sodobni meščanski družbi to vlogo prevzela šola. Film sledi tej liniji in vrednost njegovega drugega dela, ki se imenuje „Rast in učenje“ (prvi je, seveda, „Skrivnost rojstva“) je prav v prikazu te zgodovinske vezi, ki iz cerkvene dvorane vodi v šolsko učilnico. Prizori pouka so posebej učinkoviti, ker s preprostim trikom — ko obrnejo vloge, povzročijo novo situacijo in dvom o „naravnosti“ prvotne situacije. Za kaj gre? Učenci sedijo v razredu in popolnoma mirni čakajo na učitelja. Šele, ko dežurni pri vratih napove njegov skorajšnji prihod, začnejo vsi vpiti, skakati in se pretepati — dokler jih učitelj ne pomiri. Ni torej nobene naravne „mladostne živahnosti“, kakor tudi ni nobene „mirnosti — tako ena kot druga sta povzročeni, družbeno posredovani. Proizvod tovrstnega procesa v čisti obliki pa je učenec, ki mu je treba povedati, na kateri klin naj obesijo svoj suknjič, komu naj napiše pismo in kdaj naj naredi domačo nalogo. Če se katera od zapovedi spremeni — nič zato; le vse preostale je treba ponoviti še enkrat. Toda spopad med učencem in učiteljem ni tisto najpomembnejše v tem procesu, kakor bi morda po neizprosnih rugby tekmi lahko sodili. Vedno je nekdo tretji, ki sodi to tekmo, to „medsebojno borbo“, kakor je preveden naslov tretjega dela filma („Fighting each other“). V uvodu nam je bil ponujen vpogled v temelj odnosov. Če smo v šoli videli, kako se le-ti reproducirajo, nam tretji del predstavi tisti okvir, ki zagotavlja, da ta reprodukcija „mirno“ poteka — če se dogaja v armadi. Kot v vseh drugih armadah vlada tudi v britanski „duh demokratičnosti in spoštovanja človeških pravic.“

Na poti ugotavljanja uspešnosti tvorcev filma **Smisel življenja** pri razkrivanju delovanja najrazličnejših mehanizmov nujno pridemo tudi do informacijsko-kulturnega aparata. To pa pomeni, da se mora film soočiti neposredno sam s seboj, si stopiti za hrbet. Na ravni ironiziranja posameznih klasičnih toposov filmskega medija se mu to vsekakor posreči (od certifikacije in nenavadno dolgega seznama avtorjev uvodne, „gusarske“ zgodbe do uporabe glasbe — če navedemo le najbolj očitne), posebej zanimivo pa je dejstvo, da s svojo strukturo pravzaprav ponotranji tisto, s čimer se ves čas ukvarja; ali — drugače rečeno — pade na finto, ki jo skuša sam spodbiti — in jo prav s tem najjasneje razkrije. Zlomi se namreč prav v trenutku, ko iz položaja splošnega posmeha vsem poskusom iskanja smisla skuša sam najti „neki“ smisel in ga tudi posredovati gledalcu. Ta prelom je mogoče postaviti na točko, ki je v filmu posebej poudarjena — „The middle of the film“ — in niti najmanj ni naključje, da ji sledi del, ki se imenuje „Srednja leta“. Ni težko opaziti, da se v tej drugi, „odrasli“, polovici filma veliko manj, skoraj nič več ne smejemo. Še več — prizori transplantacije organov in slika požrešneža, ki se razpoči, ter izpovedi natarkarja in snažilke so prej moreči, napetost vzbujajoči kot pa sproščujoči.

In naj zdaj zveni es tako paradoksalno — prav ta, druga polo-
vica je v filmu tisto, kar je zares vredno. Smeh izraža vedno
nekakšno distanco; prijetno, ironično distanco — a prav sko-
zi to distanco se ideologija vzdržuje. Šele neznosnost, ki jo
kakšen film proizvede, povzroči, da tisto, o čemer govori, vza-
memo zares. Vzeti zares vprašanje o smislu življenja, pa je
vse kaj drugega kot po scenariju z jedilnega lista razpravljati,
ali imata Nietzsche in Schopenhauer res oba črko s v priim-
ku. Prav omenjeni „jedilni listi“ so morda najlepša podoba
razpravljanja v smislu življenja: kakor je na njih že vnaprej
predpisan potek celotne „diskusije“, tako vedno nosi s seboj
že odgovor tudi vprašanje o smislu življenja. V trenutku, ko
nanj začneš odgovarjati, si že odgovoril.

Ostaja še vprašanje recepcije filma, nastalega v specifičnem
okolju, ko je le-ta premeščen v drugo okolje. Problem je vse-
kakor širši in najelegantnejša rešitev je zaobsežena v frazi, da
„se to tako in tako lahko zgodi le tam“. Posamezne podrobnosti
Smisla življenja morda res laže prepozna „povprečni britanski
gledalec“, vzgojen v takšni šoli in ob takšni televiziji —
toda prav v tem prepoznavanju je že tudi past. Če parafrazira-
mo dva termina iz dela sanj, je s premestitvijo tesno poveza-
na tudi zgostitev. In v našem primeru nas prav zgostitev ele-
mentov napoti na to, da namesto prepoznavanja situacij „stopi-
mo iz umetnine in jo razložimo, povemo tisto, česar sama
ne pove in ne more povedati; tako kot trikotnik dokončno molči
o vsoti svojih kotov“ (Macherey). Zato bi veljalo razmisliti:
ali morda film, kakršen je **Smisel življenja**, s premestitvijo iz
enega okolja, v katerem je njegova vloga v ideološki reprodukciji
kljub vsemu očitna, ne postane nekaj drugega, ali se s tem,
ko smeh zamenja napetost, ne spremeni „smisel“ **Smisla življenja**?
To pa je že vprašanje, ki sega v samo življenje, kolikor je le-to
drugačno od filma.

Stojan Pelko

Piratinja

Piratinja

La pirate

režija in scenarij:
montaža:
fotografija:
igrajo:

Jacques Doillon
Noelle Boisson
Bruno Nuytten
Jane Birkin, Philippe Leotard, Marushka Detmers, Andrew Birkin
FLF Tango Films (Oliver Loursac), Francija, 1984

proizvodnja:

Noč. Dve mladenci sedita v parkiranem avtomobilu in v vzratnem ogledalu opazujeta dogajanje na ulici pred zasebno hišo nekje v predmestju. Trojica okajenih ljudi srednjih let izstopi iz avtomobila, ženska spodtakne enega od obeh moških, za katerega se kasneje izkaže, da je njen mož. Ta pade in potem, ko se s prijateljevo pomočjo pobere, skupaj z ženo odideta v hišo. Prijatelj izgine. Ena od obeh mladenk iz avta stopi do hiše in pozvoní. Moški in ženska v hiši si začneta izkazovati ljubezen. V tistem trenutku zazvoni — ženska si oddahne in odhiti odpi-



rat. V trenutku, ko odpre vrata, se začne norija, ki traja do konca filma.

Ta skoraj dveurna in nadvse mučna norija nosi naslov **Piratinja**, njen režiser je Jacques Doillon, poleg Jane Birkin in Marushke Detmers pa igrajo še trije prav tako znani igralci francoskega filma, katerih imen pa žal ne morem izbrskati iz spomina. Pri produkciji je sodelovala nekdanja Fassbinderjeva produkcijska hiša Tango-film, kar je verjetno tudi razlog za to, da se film prikazuje izven države nastanka (Francije), konkretno v Münchenskem „art“ kinu Izabela, kar je za tovrstne — nizkoprorračunske, „eksperimentalne“ filme prej izjema kot pravilo. Po svojem temeljnem narativnem obrazcu je film **Piratinja** melodrama — gre za ljubezenski trikotnik, ki se razreši s smrtjo ene od treh vpletenih oseb. A prej kot za klasično tragedijo razdvojene ljubezni gre v tem filmu za tragiko razcepljenega (govorečega) subjekta. Melodramski obrazec se namreč „dogaja“ na specifičen način: na eni strani je omejen na zaključno množico univerzalnih prizorišč — stanovanjska hiša, hotel in prevozna sredstva (avto, ladja), na drugi strani pa je pomnožen na zopet omejeno množico ljubezenskih trikotnikov, množico, ki jo tvorijo trojice z enim stalnim členom (Jane Birkin) v kombinaciji z dvema od ostalih štirih oseb (dva moška in dve ženski). Tu dodajmo, da so te osebe glavne in edine osebe tega filma.

Izmenjavanje različnih melodramskih situacij, različnih variacij ljubezenskega trikotnika je pravzaprav nenehno ponavljanje identičnih prizorov. Pri čemer je glas tisto, na osnovi česar jih moremo prepoznati kot identične — glas, ki v različnih situacijah, z različnim telesom ali, bolje, v različnih telesih ponavlja že izrečano. Tako je videti, kot da si filmske osebe neprestano prizadevajo povedati nekaj smrtno resnega in važnega, a v tem svojem prizadevanju nikoli ne pridejo dlje kot do splošno znanih človeških slabosti in „življenjskih resnic“. „Sprejemajo misli, ki jim jih vsiljujejo, v vsem, kar jim prišepetavajo, ne najdejo svoje misli, znova premišljujejo že premišljene stvari“. Zaman poizkušajo izstopiti iz utečenega registra besede. So bolne lutke, dobesedno „govorjena“ in ne govoreča bitja. So lutke, bolne od govorjenja. „Govor je parazit. Govor je nalepka. Govor je vrsta raka, ki je prizadela človeško bitje.“ Mi pa dodajamo — in ki je na nivoju (konkretnega) filma utelešen v glasu, ki je s trajanjem filma vse bolj frekventen in ki vse bolj vlada nad telesi in s telesi, ki so iz kadra v kader vse bolj izčrpana, prepotena, trepetajoča, ... Telesa, ki z vsakim neuspehom komunikacije potonejo, a jih že naslednji kader z drugačnim (ali istim) glasom potegne na površje, v novo situacijo, kjer zopet poizkušajo nemogoče.

Doslej smo se uporno izogibali temu, čemur se pravi zgodba, to pa zato, ker se v filmu **Piratinja** produkcija pomenjanja odvija izključno na ravni „forme“ (od tod naša oznaka „eksperimentalni“), naracija oziroma zgodba je tu povsem sekundarna, za nameček pa še sila preprosta: ženska (Jane Birkin) se poroči z moškim in zataji ljubezen do ljubice, ki jo je imela pred poroko. Ta (Marushka Detmers) jo končno izsledí in po neštetihih prigodah ljubezenske trojice (ki so v filmu, kot smo že zapisali, realizirane kot prigode različnih ljubezenskih trojic) ta, ključna ženska (Jane Birkin) umre.

Film **Piratinja** res sodi v žanr melodrame, a to le toliko, kolikor je v njem melodrama prignana do skrajnega konca — če kot konec razumemo to, da že samo gledanje tega filma pomeni melodramsko izkušnjo. Ali do začetka, kolikor je sleherno „gledanje filma“ v zasnovi že melodramatično.

Melita Zajc

Pregon v San Franciscu

Pregon v San Franciscu

48 HRS

scenarij in režija:
kamera:
glasba:
glavne vloge:
ZDA, 1982

Walter Hill
Rick Waite
James Horner
Nick Nolte, Eddie Murphy, Anette O'Toole

tunkcionira kot strasika ali kot nekaj, kar poci in praviloma zgreši svoj cilj, zadene pa le v mejnih trenutkih in vedno negativce. Manijak zadene vedno, zato je naranljiv in neuničljiv, ščiti ga pištola in njeno brezobzirno hitro sprožanje. Zato je manijak premagani v trenutku, ko ni več manijak, ko odlaša s strelom. Namreč: v začetku in na koncu filma se ponovi skoraj enaka sekvenca, vendar z različnim čustvenim nabojem. V hotelu, kamor sta se zatekla manijak in Indijanec, ju presentijo policaji, med katerimi je tudi Jack. Manijak si za ščit izbere receptorko, s komolcem jo stiska za vrat in meri s pištolo v glavo. V zameno za njeno življenje hoče Jackovo pištolo in leta mu jo izroči. Manijak, ker je manijak, ustrelji Jackovega partnerja, Jacka pa reši njegova spretnost.

Na koncu se sekvenca ponovi, v končnem pregonu v temi in megli manijak ujame Reggija, drži ga v „objemu“ in mu meri v glavo. Ne uporablja ga kot talca, nič ne zahteva, pa tudi ustrelji ga ne. Naslaja se nad svojo premočjo, ker je prepričan, da Jack, tako kot prvič, ne bo streljal. Jack in Reggie pa sta postala prijatelja, zato Jack strelja, in to je spet ena tistih redkih pametnih krogel v filmu, ki najdejo svoj cilj.



Akcijnska kriminalka, ki ne presega okvirov tega žanra, spet potrjuje Hillovo obsedenost z „moško tematiko“. Kot že v njegovih prejšnjih filmih **The Warriors** (Bojevniki podzemlja), **The Long Riders** (Jezdeci na dolge proge), **Southern Comfort** (Južnjaška uteha), tako gre tudi v tem predzadnjem filmu za skupino bojujočih se moških, medtem, ko je ženskam namenjena le marginalna vloga, kar lahko štejemo za posledico Hillovega nekdanjega poklica — kot mladenič je delal na gradbiščih in naftnih poljih, torej v izključno moški družbi.

Glavna junaka, belec Jack in črnc Reggie, lovita manijaka, ki je s pomočjo indijanskega prijatelja pobegnil iz zapora. Jack je policaj, neobziren in zanemarjen, grobega obnašanja, dan začne s šilcem žganja, ne potrebuje samopotrjevanja in pritrjevanja, kajti status mu je zagotovljen apriori z njegovo belo kožo. Črnc, zapornik, ki si ga Jack sposodi za 48 ur, da bi mu pomagal pri iskanju manijaka, ker ima tudi neporavnane račune z njim, pa je črno Jackovo nasprotje: vedno brezhobno oblečen v obleke priznanih kreatorjev, pravi šminker. S svojimi dragimi oblekami pokriva črno kožo, kar naprej se dokazuje, bodisi z lovljenjem žensk bodisi z zabevanjem kavbojev . . ., čeprav je spretnejši in inteligentnejši od belca. Seveda pride najprej do fizičnega spopada med njima, kot se za pravo moško družbo tudi spodobi, s tem pa, ko v spopadu ostaneta izenačena, se hoče Hill otresti rasizma, ki, kljub temu, da ga kar naprej meče skozi vrata, skače skozi okno nazaj v njegov film.

In ko smo že pri barvi kože: vloga Indijanca v filmu ponazarja pozicijo Indijancev v (ameriški) družbi — razen v redkih primerih popolnoma nepomembna vloga pomočnika.

Manijak je manijak, ker svojo pištolo dosledno uporablja za to, čemur je namenjena. Medtem, ko pištola pri pozitivnih

Toda, zakaj Jack lovi manijaka? Zato, ker je policaj, zato ker je manijak ustrelil kolego policajca (ki ga sicer ni maral, pa vseeno), ker je pobil mnogo nedolžnih ljudi in še bi lahko naštevali, vendar pa se pravi, zagrizen in oseben lov na manijaka začne v trenutku, ko le-ta v že omenjeni sekvenci Jacku ukrade pištolo. To je namreč za sicer možatega Jacka isto, kot če bi ga oropal falosa. Njegovo čustveno življenje temelji na prepirih z razkošno dolgolasko, o njegovem spolnem življenju ne izvemo kaj dosti, vendar se po nočeh z dolgolasko zbuja slabe volje in napadalen in se najprej potolaži s požirkom žganja, kar verjetno ni posledica strastne in užitka polne noči. Prav takšne volje se zbuja tudi njegova prijateljica. Manijak ga torej oropa njegove edine moškosti, edinega vedno naperjenega falosa, zato je razumljivo, da ga Jack tako zagrizeno preganja, da vztraja na tem, da zaupajo primer prav njemu, da poišče celo pomoč pri črncu-zaporniku. Kajti Jack brez pištole je moški brez falosa, pa čeprav sta oba le strašilna in le redko zadeneta.

Reggie pištole ne potrebuje, v skladu z že pregovorno potentnostjo črncev ima skozi ves film neverjeten uspeh pri ženskah. Prav to potrjuje sekvence tik pred koncem filma, ko zvedemo, da ga je ženska, ki je z njim preživela eno samo noč, pripravljena čakati še šest mesecev, kolikor mu je preostalo do konca zaporne kazni. Črnc ne motivira pištola, vse počne le zaradi denarja, ki mu ga je hotel manijak ukrasti, kajti samo denar mu omogoča, da kamuflira svojo črnost in dostojno živi v svetu belih. Nekajkrat sicer poskuša priti do pištole, vendar mu jo Jack vedno zapleni, ne spodobi se, da bi črnc imel nekaj, česar belec nima, vsaj v simbolni obliki ne, če je že drugače jasno, kdo je uspešnejši na tem področju. In tu je točka, na kateri rasizem skače skozi okno nazaj v film.

Sonja Lavrenčič

KRITIŠKI DNEVNIK

Avtor, avtor

Author! Author!

ameriški, kome-

dija, 1982

scenarij:

Israel Horowitz

Arthur Hiller

režija:

Victor J. Kemper

fotografija:

Al Pacino, Dyan Cannon,

igrajo:

Tuesday Weld, Bob Disky

Triinštiridesetletni gledališki pisec išče režiserja za svojo novo igro, ob tem pa doživlja lastno tragikomedijo: naglo odtujevanje oziroma ohlajevanje z ženo Glorio, učiteljico francoščine na šoli za odrasle. Po več letih zakona in kopici otrok, ki jima počasi odradščajo, se ga je žena na vsem lepem naveličala, češ da vsak dan po celih štirinajst ur na dan samo piše in ne počne nič drugega. Nato je nekega dne enostavno ni več. Nesrečnega avtorja se loteva brezup. Kot najbolje ve in zna, se otepa s peterico otrok, ki seveda niso vsi njegovi, saj mu jih je bila Gloria, večna begunka, pripeljala iz svojih prejšnjih zakonov. Zdaj mu te otroke njeni bivši možje spet odpeljejo, le da se fantiči in dekletca čez čas spet vrnejo. Le Gloria se ni in ni pripravljena vrniti. V spletu teh in takšnih okoliščin si on, Ivan Travelian, domov za nekaj časa sicer pripelje, "rezervno" žensko, igralko glavne vloge v njegovi igri, toda ta zveza ne pozne korenin. Njegov odnos z Glorio namreč kljub vsemu še zdaleč ni poravnal. V vsej tej obilni doživljajski zmedbi pa njegova igra na odru vendarle zori ter doživi, po mnogih porodnih krčih, uspešno premiero ter superlativne kritike, ki so zadostno zagotovilo za ganljivo uspešen iztek avtorjeve zgodbe ter za učinkovit filmski finale.

Film je nabit z intelektualno psihološko komiko, ki se ubada predvsem s sodobnimi doživljajskimi stresi, nestrpnostmi, ambicijami, moralnimi zagatami in vseh vrst opredmetenimi eksistenčnimi stiskami, pri čemer je doživljajski kontekst nekega avtorja samo naključna fabulativna epizoda in ne kakorkoli temeljna postavka naracije in sporočanja o življenjskih resnicah in preizkušnjah človeka sedanjega časa.

22 Operacija Banzai

Banzai

francoski, kome-

dija, 1983

scenarij:

Didier Kaminka

Claude Zidi

režija:

Jean-Jacques Tarbes

fotografija:

Michel Coluche, Valerie

igrajo:

Meïresse, Didier

Kaminka, Francois Perrot

Michael je zavarovalni agent v posebnem tipu zavarovalnice, imenovane Planetarna pomoč, njegova zaročenka, s katero naj bi se v

nekaj dni poaia pred stewardesa, pa si služi kruh kot stewardesa. Pa se okrog njiju in v njihovih pripravah na poročni dan vse močno zaplete. Ne po njuni lastni krivdi, pač pa po krivdi okoliščin, zadevajajočih njuna službena opravila. Planetarna pomoč je namreč tip zavarovanja — v primeru nezgode — vrnitev domov v spremstvu zavarovalnega agenta. Michaela prav v dne, ko se pripravlja na poroko, doletijo te in takšne naloge (bolje: nadloge), ki pa jih, v izogib nevšečnosti, do kakršnih bi utegnili priti, pred svojo bodočo ženo prikrije. Z njo se dogaja nekaj podobnega. Službo pri letalski družbi je sicer odpovedala, toda v času odpovednega roka mora, zavoljo izpolnitve norme, opraviti še nekaj daljnjih poletov, ki jih bodočemu možu prav tako zataji. Priložnosti za komične zaplete je torej na pretek. Bodoča zakonca doživljata na svojih "skrivnih" popotovanjih mnoge zadrege in mučno-komične prigode, ko jima močno otežujejo nadaljnje prikrivanje. Vrhunec zadreg je prihranjen za konec filma, ko se oba, po naključju avtorjevega deusa ex machina, znajdeta v istem hongkonškem hotelu, ne vedoč drug za drugega, pri čemer se njuno reševanje iz zadreg stopnjuje do skrajnih absurdov, ki pa se po mnogih smešnih peripetijah vendarle srečno razvozlaajo, tako da se naposled neke sredi oceana olajšano objameta v rešilnem čolnu, na katerem se znajdeta kot brodolomca z letalonosilke, na kateri je poskušal pristati njen boeing s pilotom, ki se je ponevedoma nadihal natihotapljen droge in zaplaval v neskončno nirvano ...



Francoska komika, ki v zvrhani meri preveva ta film, je živa, živahna, polnokrvna, nabita z duhovito poantiranimi namigi in pri vsem tem neizmerno zabavna. Njena vrednost je tudi v tem, da vzdrži od začetka do konca in se v sklepnih sekvencah še dodatno stopnjuje. Čeprav parodijsko pretirana, ne deluje moteče. Smeh, ki ga vzbuja, ne sega v prazno in ni namenjen samemu sebi.

Fanny Hill

Fanny Hill

angleški, erotična komedija, 1982

scenarij: po romanu Johna Cleland "Spomini ženske za užitek"

režija: Garry O'Hara

igrajo: Lisa Raines, Shelley Winters, Oliver Reed

Sledimo humorno pripovedovani "izpovedi" nekoč revne podeželanke, ki je prišla s trebuhom za kruhom v London viktorijanskega časa in v eno njegovih javnih hiš, ne zavedajoč se, kam jo pelje pot usode. V svoj poklic se vživlja brez travm, četudi s precejšnjo mero osebnih težav, predvsem kar zadeva njen ljubezenski odnos z mladeničem, ki ga njegov oče na silo pošlje na daljnje po-

stopnjevanje. Dekle, ki se scela posveti svojemu poslanstvu tolažnice moških želja in ima pri vsem tem neznanško srečo, kajti za ljubico si jo izbere stavec, ki so mu ure štete, v oporoki pa vse svoje veliko premoženje zapusti njej. In ko je bogata, se človeška sreča nasmehne tudi njej: v popotni krčmi med popotovanjem najde svojega izgubljenega zaročenca, ki se je vrnil z oceana, jo iskal, se namenil v Ameriko, misleč, da je ne najde več, nato pa vendarle doživel srečno snidenje in ljubezenski objem.



Zgodba, kot nam jo o sebi in svojem življenju pripoveduje Fanny Hill, je po svojem bistvu romantična, tak pa je tudi njen humor, ki sicer nima drugih obeležij in ne teži k nikakršnemu zgodovinsko-socialnemu ali podobnemu razkrivanju. V dovolj strnjene in zaokroženem dramaturškem orisu likov in njihovih razmerij si sledijo protagonistski pripovedni pasusi in ponazoritvene epizode z njene doživljajske poti: različne izkušnje in preizkušnje, med katerimi je nekaj svetlo spodbudnih in nekaj zlih ali trpkih, vse pa se prepleta s humornostjo zornega kota, ki izhaja iz "zdajšnjega" fokusa bogate in srečne lady, ki z lahkim srcem pripoveduje o svoji preteklosti. Ves fabulativni potek je podan tekoče in dinamično. Režiserjev prvi in edini namen je bil narediti film, ki bo zabavno kratkočasen, pa pri tem brez vsakršne vsebinsko-sporočilne teže.

Čao, mali

Tchao, pantkn

francoski, komedija, 1983

scenarij: Alain Page (po lastnem romanu)

režija: Claude Berri

fotografija: Bruno Nuytten

igrajo: Michel Coluche, Richard Anconina, Agnes Soral

Jusuf Bensusan, po materi Francoz, po očetu Arabec, živi od drobnega preprodajanja mamil. V ta namen ga najame njegov "big boss", sorojak Rašid. Jusuf je po svojem bistvu poštenjak, čeprav se ubada s kriminalom in je kot tak del pariškega (arabskega) podzemlja. Kot tak postane tudi žrtev roparskega napada in uboja. Toda pred svojo smrtjo se je spoprijateljil z Lambertom, črpal-karjem — in ta Lambert se zdaj na lastno pest loti iskanja Jusufovega morilca, pri čemer odkrije celo verigo in na njej tudi samega Rašida, ki ga v odločilnem moralnem obračunu s smrtjo kaznuje za Jusufov umor. Izkaže se, da je bil Lambert nekdanji policijski inšpektor, a se je iz poklica umaknil po smrti svojega sina, žrtev uživanja mamil. V tem je zadostni razlog za njegovo maščevanje nad povzročitelji tega tragičnega izničenja mladih življenj — z Jusufovim vred. V končni posledici pa postane Lambert, v samem izteku fabule, tudi sam žrtev "iztrebljanja" v podzemlju.



Film je v domeni kriminalke korekten, psihološko in fabulativno oziroma dramaturško vsekakor konsekventen, kontekst socialnega in eksistenčno moralnega zla, ki ga povzroča razvejani kriminal v drobovju družbenega življenja, podaja z zadostno mero analitične pronicljivosti in s pravšnje moralnično prizadetostjo, kar vse omogoča pripis pozitivnega vrednostnega predznaka.

Lassiter

Lassiter

ameriški, srhljiva komedija, 1983

scenarij: David Taylor

režija: Robert Young

fotografija: Gil Taylor

igrajo: Tom Selleck, Jane Seymour, Lauren Hutton

Fabula tega filma nam umesti v zgodnje obdobje druge svetovne vojne, v dogodivščine hohštaplarskega tatu in premenca Nicka Lassitra, Američana, ki so ga roparska pota pripeljala v London, a mu je tamkajšnja policija, posebejljena v liku inšpektorskega grobijana Beckerja vztrajno za petami, tako da nima drugega izhoda, kot da ubogljivo sledi njenim ukazom. Becker, ki ima Lassitra v šahu, je namreč neizprosni: Lassiter lahko izbira med dvema možnostma — lahko izbere dvajset let ječe ali tvega poskus, da se pri Nemcih, v njihovem londonskem nacističnem veleposlaništvu dokoplje do diamantov, ki so jih bili naropali ob vdoru v Čehoslovaško. Prosluli tat se seveda odloči za slednjo izmed obeh možnosti ter se poda v akcijo, spretno pretenta nemško ambasadoriko, ki je v svoji predzrni nimfomanski pozi vse prej kot naivka, ter se prek naglo menjajočih se situacij v sklepnih sekvencah filma z denarjem, iztrženem za diamante, v družbi s svojo ljubeznijo, ki mu je ves čas v oporo, srečno izmota iz nastavljenih zank inšpektorja Beckerja.



Film ima izrazito merkantilna obeležja. Vse gradi na akcijskem zapletanju in ves čas zadržanih fabulativnih napetostih. Ne psihologija glavnega lika ne medsebojna razmerja med osebami ne kakršenkoli oris stanj in vzdušje bližajoče se ali že trajajoče druge svetovne vojne v posebnem ambientu britanske prestolnice niso v pomenskem prvem planu in potemtakem ne štejejo kot vsebinske ali estetske kategorije. O zgodovinskem času iz te pripovedne

FILM JE PRICEL KOT ČISTA FENOMENOLOŠKA ZADEVA. TISTEGA, KI JE IZUMIL PRVE FILMSKE KAMERE, JE — KO JE SNEMAL STVARI — ZANIMALA SAMO NJIHOVA REPREZENTACIJA. V ZAČETKU JE TAKO BILA LE ČISTA IN PREPROSTA REPREZENTACIJA REALNOSTI. IN TA IDEJA JE VELIKO BOLJ PRISOTNA V AMERIŠKEM KOT PA V EVROPSKEM FILMU.

Wim Wenders



STANJE STVARI: FILM KOT ZGUBLJENI OBJEKTI ŽELJE

Wenders je v nekem intervjuju postavil trditev, da je ameriška množična kultura v povojnih letih „nezavedno“ prežela (zahodno) evropsko kulturo ter s tem ustrezno sprevernil pričakovano razmerje; pričakovali bi nasprotno trditev, namreč da je ameriška množična kultura, ki je po zadnji vojni preplavila Evropo, izrinila v „nezavedno“ tradicionalno kulturo, zakoreninjeno v evropski zgodovini, in da je zato treba znova prodreti k „polačenim“ koreninam, ki jih danes zastira amerikanizirana množična kultura. Wenders torej prav dobro ve, da je „nezavedno zunaj“, „na površini“, da živi v „zunanjem“ ritualu, ki določa naš vsakdan, ne pa v neimenljivih, prazvirnih globinah. In njegov problem nikakor ni v tem, kako naj se danes mi, Evropejci, „osvobodimo“ te travmatične opredeljenosti z ameriško množično kulturo in končno pustimo spregovoriti svoji lastni zgodovinski tradiciji, marveč — nasprotno — refleksija neke radikalne zgube, ki je v osrčju našega razmerja do te kulture oziroma do njenega osrednjega momenta, hollywoodskega filma.

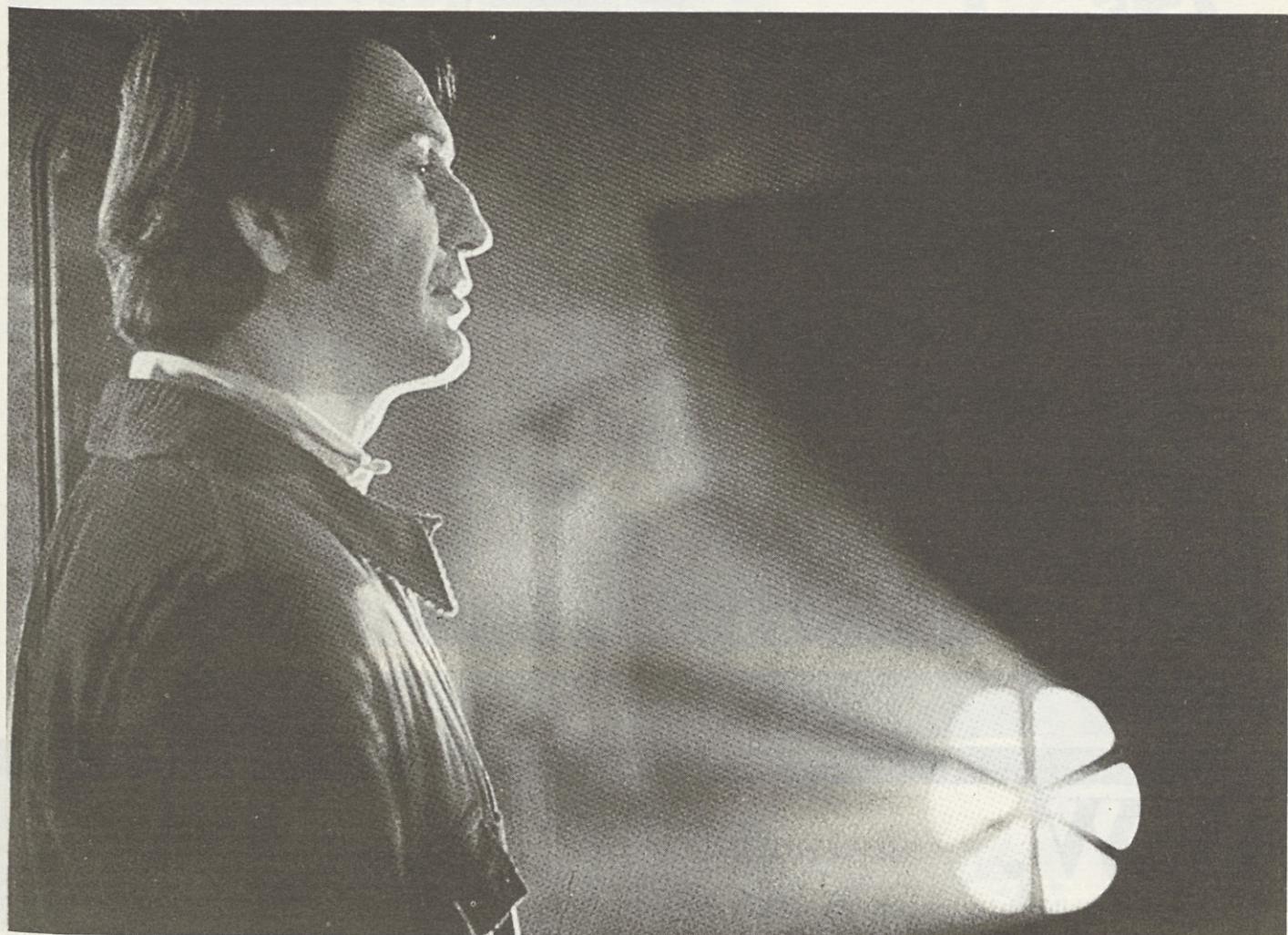
Temeljno izkustvo, ki opredeljuje „filmsko zavest“ že od šestdesetih let naprej, je namreč izkustvo „konca Hollywooda“ in s tem, kolikor „Hollywood“ danes še vedno hočeš-nočeš uteleša film kot tak, „konca filma“, izkustvo neke njegove imanentne nemožnosti, blokiranosti; filmi, ki se danes snemajo, so vsi notranje zaznamovani s to blokiranostjo oziroma nezmožnostjo. Nekoliko poenostavljeno povedano, „klasični“ hollywoodski film, utelešen v velikih žanrih štiridesetih in petdesetih let (*film noir*, vestern, melodrama), je danes zgubil svojo „neposrednost“, neposredna identifikacija je postala nemogoča, naš pogled nanj je nujno pogled iz melanholične, nostalgичne, ironične itd. distance. Najbolj grobi pokazatelj takšnega „stanja stvari“ je smeh, ki ga danes vzbujajo „najlepši“ prizori klasičnih hollywoodskih filmov: Pascal Bonitzer omenja divji smeh, ki ga danes v pariških dvoranah sprožajo najbolj pretresljivi momenti velikih melodram Douglasa Sirka (**Zapisa no v vetru, Imitacija življenja**), kar lahko pisec teh vrstic potrdi z lastnim izkustvom, ko je bil priča smehu v dvorani ob najbolj „usodnih“ trenutkih Dmytrykovega filma **Umor, moja draga**, enega največjih „črnih“ filmov, ekranizacije Chandlerjevega **Zbogom, moja draga**. — Nedolžna neposrednost je torej nepovratno zgubljena, praznino te nemožnosti pa zapolnjuje cela vrsta „reflektiranih“, „posredovanih“ različic, od „metagovoričnih“ filmov, filmov, ki skušajo v samo svojo strukturo vkalkulirati to distanco, reflektirati svoje razmerje do „klasičnega“ filma (Leonejev **Nekoč je bil divji zahod** — kje je nekoč bil divji zahod? — kajpada v klasičnih vesternih!; Reiszova **Žena francoskega poročnika**, kjer „pravo“ melodramsko zgodbo nenehno podvojujejo prizori s snemanja filma o tej zgodbi, itd.), prek precej obupanij poskusov, da bi s poudarjeno naturalistično grobostjo ohranili kontinuum s klasičnim Hollywoodom (Peckinpah), pa do direktnih „retro“-poskusov oživitve klasičnega Hollywooda (Kasdanova **Telesna toplina**, Spielbergov ciklus o Indiana Jonesu), ki pa zgolj potrjujejo heglovske postavke o identiteti kot največjem protislovju, tj. o nemožnosti čiste ponovitve: prav takšni poskusi čiste ponovitve, oživitve klasičnih žanrov, izpadejo dvojno „reflektirano“, izumetničeno, so najdlje od neposrednosti, ki so jo hoteli zajeti.

Pri vsem tem je kajpada jasno, da je sama neposredna naivnost „klasičnega“ Hollywooda, kot jo danes doživljamo, rezultat naknadne, retroaktivne operacije, vzrvat-

ni konstrukt, da je bila doživeta kot takšna šele s trenutkom, ko je bila zgubljena. Ni naključje, da je kritiška šola, ki je prva dala ameriškemu žanrskemu filmu digniteto umetnosti — krog okoli revije **Cahiers du cinema** sredi petdesetih let — potem, ko so njeni pisci začeli delovati tudi kot filmski avtorji, ustvarila nemara prvo smer, ki se je zavestno dojemala kot „reflektirana“, kot „posredovana“ z zgodovinskim izkustvom klasičnega ameriškega (Hitchcock, Hawks) in francoskega (Renoir) filma — francoski „Novi Val“ (Truffaut, Godard, Rohmer itd.). In — če naj se vrnemo k Wendersu — radikalnost **Stanja stvari** izstopi prav ob njegovem soočenju s podobnim filmom iz francoske novovalovske tradicije, s Truffautovo **Ameriško nočjo**: v obeh primerih igra sam film vlogo fascinantnega „objekta želje“, v obeh primerih gre za „film o filmu“, prežet s fanatično predanostjo filmski umetnosti, toda Truffaut ostaja na ravni naivno-neposrednega ugodja, skoz vrsto anekdot skuša podati zanos, ki spremlja snemanje filma, skupnost igralcev, tehnikov, snemalcev itd., ki se konstituira ob snemanju filma, je predstavljena kot idiličen krog, kjer posamezna neskladja s svojo komično naravo zgolj še poudarijo dejstvo, da so pravzaprav vsi srečni v svojem poslu — kar pri njem povsem manjka, je izkustvo radikalne zgube, nemožnosti, blokiranosti, ki je temeljna poteza Wendersovega „filma o filmu“ — če je Truffautova **Ameriška noč** „film o filmu“, pa je **Stanje stvari**, nasprotno, film o nemožnosti Filma.

Več kot zunanje naključje je, da je bilo **Stanje stvari** posneto v premoru med snemanjem **Hammetta**, ko je zaradi zapletov s producentom (Coppola) vse že kazalo, da **Hammett** nikoli ne bo končan. Kot je rekel Wenders v nekem intervjuju, je imelo **Stanje stvari** zanj osebno terapevtsko vrednost, omogočilo mu je, da je prestal obup, ki se ga je lotil ob zagati s **Hammettom**. Upoštevati je namreč treba, kaj je Wendersu pomenil **Hammett**: veliko več kot zgolj še en film — pomenil mu je, njemu, ki je globoko, že kar travmatično zaznamovan s klasičnim hollywoodskim filmom kot „objektom-razlogom želje“, končno priložnost, da sam posname „pravi“ hollywoodski film, da realizira svojo željo. Zato tudi snov, ki si jo je izbral, ni naključna: napol izmišljeni detajl iz življenja Dashiella Hammetta, klasika „trdega“ romana, s celo vrsto aluzij na njegove romane (predvsem na **Malteškega sokola**) in posnet v strogem „retro“-slogu, v celoti v studiju, kot da bi hotel oživeti edinstveni univerzum „črnega filma“. **Stanje stvari** pa je prav refleksija te blokiranosti, film o nemožnosti **Hammetta**, o nemožnosti oživitve „pravega“ hollywoodskega filma (da je bil **Hammett** kasneje uspešno dokončan, to kajpada na zadevi nič ne spremeni). **Stanje stvari** je film „žalovanja in melanholije“, če naj povzamemo naslov znane Freudove razprave: film o soočenju subjekta z zgubljenim objektom želje, ki je v tem primeru kajpada sam film.

Ključ filma je iskati v njegovi tridelnosti, v povsem različni vsebinski in formalni organizaciji vsakega izmed treh delov in v načinu artikulacije teh treh delov. Prvih deset minut filma nam predstavi skupino, ki blodi po pustih pokrajini, okuženi z atomskim žarčenjem; gre za preživele po atomski katastrofi, ki postopoma odkrivajo, da so tudi med njimi že okuženci, obsojeni na smrt. Igralci se gibljejo počasi, okorno, v težkih kombinezonih, prizori so posneti temačno, močno filtrirano, v nenaravni svetlobi, tako da dobijo vtis inertnosti, sanjske negibnosti — sredi najbolj napetega dogajanja pa film



Stanje stvari

naenkrat naredi svojski odskok, pokaže nam, da imamo opraviti s „filmom o filmu“, vse, kar smo doslej gledali, so prizori iz **The Survivors (Preživeli)**, znanstveno-fantastičnega filma, ki ga pravkar snemajo pri osamljenem hotelu na portugalski obali. Iz nenaravne sanjske negibnosti smo naenkrat vrženi v banalni vsakdan — snemanje filma je prekinjeno, ker je zmanjkalo denarja; producent iz Los Angelesa je ustavil financiranje. Tako se najdemo v drugem, osrednjem delu filma, ki zavzema dve tretjini njegovega trajanja, kjer pa se v nekem pomenu nič ne dogaja: ta del prikazuje filmsko ekipo, toda ne kot Truffaut sredi vznesenega dela, marveč v neznosni praznini, ko ljudem, ki jim film „vse pomeni“, nenadna prekinitev snemanja spodmakne tla pod nogami in ne vedo, kaj bi; ko ekipa tako čaka na sporočilo iz Los Angelesa, zapolnjujejo prazni čas z refleksijami, prijateljskimi srečanji, popivanjem itd. — nemara je Wendersu skoz vrsto anekdot v tem delu uspelo izraziti temeljno ljubezen do filma veliko bolj uspešno kot Truffautu, saj se šele zdaj, ko je ekipi vzeta možnost snemanja, zares pokaže, kako so navezani na film. Tretji del filma, zadnje pol ure, pa nas znova vrže v povsem drug svet, v svet dinamične akcije. Prestavljeni smo v Los Angeles, kamor se odloči odpotovati režiser, da bi razčistil zadeve s producentom. Tam pa zve, da producent blodi po mestu v bivalnem avtu in se tako skriva pred mafijo, ki ga hoče likvidirati, ker je manipuliral z njenimi denarji. Režiser ga končno najde na nekem parkirišču in se tako dokoplje do resnice, da je njegov film finansirala mafija. S producentom blodita po noč-



Hammett

nem Los Angelesu in si krajšata čas z refleksijami o usodi filma, naslednjega jutra pa ju na parkirišču odkrije mafija. Morilci likvidirajo producenta in režiserja, ki zadnji trenutek, umirajoč, pritisne na kamero ter posname avto morilcev. Celoten ta zadnji del (nočna vožnja, sklepni umor) je posnet tako mojstrsko, da spada med redke momente filmov zadnjih let, ki jim je zagotovljeno mesto v sleherni filmski antologiji. Pustimo torej ob strani vrsto blestečih detajlov, ki bi vsak zase zahtevali obširno interpretacijo (naj omenimo le vlogo otrok kot opazovalcev dogajanja v drugem delu filma), in poudarimo zgolj dejstvo, da oba prehoda (med prvim in drugim ter drugim in tretjim delom filma) delujeta kot nekak refleksivni odskok, odmik v skrito ozadje: od neposrednosti filma k okoliščinam snemanja, od snemalne ekipe k „realnemu družbenemu ozadju“, zločinskim finančnim pogojem, ki omogočajo snemanje in o katerih sama ekipa ničesar ne ve. Na pr-

FILM KOT ŽGUBLJENI OBJEKTI ŽELJE

vi pogled gre torej za preprosto dvojno demistifikacijo, vendar je perspektiva, po kateri tako linearno prodiramo od videza čedalje globlje k resnici, k pravemu „stanju stvari“, varljiva: velja le, če se ozko omejimo na fabulativno vsebino filma, na ravni filmske forme pa poteka obratno gibanje. Ni namreč naključno dejstvo, da je zadnji del posnet najbolj „akcijsko“, na način tradicionalnega filma, kjer dejanje končno „steče“; drugi del je akcijsko veliko bolj „prazen“, v njem se fabulativno dogajanje sploh ne more vzpostaviti, najdemo se v praznem prostoru; uvodni del pa nas vrže v neposredno soočenje z objektom želje, z mučnimi, okornimi liki, s fantazmatskim prostorom na robu smrti, tako da prekinitve snemanja pravzaprav deluje kot olajšanje, podobno tistemu, ko izkusimo ob prebujenju, da „so to bile le sanje“, da smo rešeni neke neznesne more (in prav tako deluje kot olajšanje prehod drugega v tretji del: končno je predrt blokiranost akcije, končno se je „nekaj začelo dogajati“). V lacanovskih terminih rečeno: resda smo s potekom filma vse bliže „družbeni realnosti“, vendar pa se hkrati vse bolj oddaljujemo od travme „realnega“.

Kaj lahko torej zoperstavimo temu melanholičnemu

izkustvu nemožnosti filma, kako naj se izkopljemo iz te pozicije žalovanja za zgubljenim objektom želje? Nemara pa ta pozicija niti ni tako neprijetna, če pomislimo na neznesen gnus, ki ga prinese nasprotno izkustvo realizirane želje. Prav v tem bi bil osnovni nauk izjemnega filma skupine Monty Python **Smisel življenja**: po „uradni“ klasifikaciji gre v tej seriji skečev za „komedijo“, a kaj kmalu izkusimo, kako mučen, neprijeten je ta „humor“, ki temelji na strukturi realizirane želje oziroma užitka, ki ni prepovedan, marveč zapovedan. Učitelj spolne vzgoje šolsko vtepa učencem v glavo tehnike predigre in spolnega akta, oficir na dvorišču kasarne tuleč odpušča vojake, naj se grede posvetiti bolj prijetnim opravilom, natakar posiljuje s hrano absurdno napihnjenega gosta — rezultat je totalen gnus nad življenjem, in ni nam težko ugotoviti, kako je osnovna pozicija Monty Python radikalno puritanska, pozicija radikalnega odpora do priskutnega krogotoka življenja. — Nemara je torej danes, v času totalitarne „permisivnosti“, melanholično izkustvo, ki ga prinaša Wendersovo **Stanje stvari**, eden redkih načinov, da ohranimo odprt prostor želje.

Slavoj Žižek

W.W.

V prijaznem povabilu, naj prispevam zapis o Wendersu, mi je Ekranov urednik med drugim napisal: „Kajti čeprav je ta režiser povsod že „kult“ in celo tudi pri nas, pa je Wenders v resnici povsem neke druge od tistih postavk, ki jih grmadi polizobražena malomeščanska scena!“ Čeprav sam takoj podpišem tak stavek, pa naj — ne da bi se varoval — le pripomnim, da je Wenders sam z nekaterimi prijemi (ki terjajo temeljitejšo analizo in bolj reflektiran premislek, kakršnega zmore omenjena malomeščanska scena, ki — mimogrede — povsod ne samo predstavlja, ampak tudi drži v svojih rokah in obvladuje vsaj petindevetdeset odstotkov pisanja oziroma pisarjenja o filmu), naredil večino svojih filmov kot umetnine, obenem dopadljive vsakemu gledalcu in nedostopne tradicionalnemu kritičnemu obravnavanju filma. Posledica tega je, da je praktično na večino elementov njegovega filmskega jezika opozorjeno skoraj v vsakem zapisu, medtem ko so le redki od njih temeljiteje preiščeni in interpretirani. Glavni vzrok je seveda ta, da so Wendersovi filmi aktualni, moderni, delani danes, kar pomeni z zavestjo, da mora biti tudi njihov jezik popolnoma aktualen, se pravi rezultat časa, ki ga živimo, in seveda kot taki implicitno tudi rezultat vseh civilizacijskih in komunikativnih izkušenj, in to ne glede na to, da sporoča človekove univerzalne, mitične vsebine oziroma o njih razmišlja pogosto meditira in celo zelo kontemplativno, toda za senzibilnega gledalca nikoli hermetično. Tako seveda diskurz o njegovih filmih zahteva enako kompetentna teoretična izhodišča; piscev, ki le-ta obvladajo, pa ni v svetu nič več, kot je režiserjev Wendersov format. Ker je verjetno res tako, so lahko moje ambicije seveda le parcialne, v upanju,

da bo vsaka temeljitejša analiza ene od konstitutivnih premis Wendersonovih filmov prispevala k bodoči, prepotrebni globalni interpretaciji. In ker so ti filmi tipični „odprti“ filmi, ki spodbujajo k razmišljanju, nikoli ne k enemu, ampak vedno k več, pogosto tudi kontradiktornim odgovorom, je lahko moje pisanje le preiščevanje in ne premislek.

Ena glavnih lastnosti, na katere se spomnim, kadar preiščujem o Wendersovih filmih, je poudarjeno pojavljanje različnih aparatov, ki jih danes uporabljamo za snemanje, predvajanje in hranjenje naših komunikacijskih sporočil: **Nick's Movie**, **Stanje stvari**, **V teku časa** so filmi o filmu, **Hammett** je pisatelj, v **Ameriškem prijatelju** je govora o slikarstvu, Wendersovi junaki radi fotografirajo, rišejo, pišejo, igrajo instrumente ali pripovedujejo in si sproti vse beležijo, v skoraj vsakem filmu je pomembna kakšna knjiga, fotografija ali časopišna notica, glasba je lahko spremljava, pogosto pa gre tudi za konkretno ploščo itd. Lahko bi torej rekli, da imajo v vseh njegovih filmih poleg igralcev isto semantično vlogo registratorji raznih medijev, predvsem filmske kamere, fotoaparati, največkrat polaroidi, videoaparature, glasbeni avtomati ipd. Že od Vertova naprej prek Bergmana in Godarda opozarja vpeljava filmske kamere v vidno polje filma na rastočo samozavest filmskega jezika, pogosto pa tudi na njegove glavne lastnosti. Ustvarjalci različnih strok se pogosto sprašujejo o mitoloških in dejanskih začetkih svojega medija, saj to prispeva k razčiščevanju in pojasnjevanju posameznikovega odnosa do govornice, v kateri se izraža. Tako poznamo v umetnosti velika dela, ki so obenem refleksija, teoretični program in hvalnica lastnih izraznih sred-



Alice v teku časa



Alice v mestih

stev, pri čemer lahko spomnimo v slikarstvu vsaj na Velasquezove Las Meninas ali Courbetov Atelje, v literaturi na Cervantesa, v glasbi na Bacha. **Mož s filmsko kamero** Dzige Vertove opozarja na različne vidike filma na najbolj rudimentaren in elementarnen način s tem, da v filmu uprizori vse možnosti izraza filmske kamere. Toda samoreferenčnost ni edina lastnost filmskega jezika. Njegovi izvori so v (fotografski) dokumentarnosti, zato je jasno, da v Langovem filmu **Zenska na Luni** vzame ekipa s sabo (leta 1928) filmsko kamero in da v **Fury** nekaj let kasneje služijo filmski posnetki kot dokazni material na sodišču. Z Godardovim **Prezirom** in Truffautovo **Ameriško nočjo** je morda film najbolj podrobno spregovoril o ideološkem in socialnem kontekstu svojega medija. S prikazom procesa svojega nastajanja je vpeljal gledalca v tok lastne procesualnosti in s tem v bistvu demistificiral očarujočo moč filmske fikcije. Prav o tem govori gotovo najbolj filmski konec vseh koncev filma, kar jih je bilo in bo narejenih: v **Stanju stvari** se Friedrich Munroe, režiser, smrtno zadet, pred našimi očmi počasi zgrudi, pri čemer drži v rokah filmsko kamero. Resnične smrti nekaterih do konca brezkompromisnih — in tudi tu se vprašamo zakaj: iz ljubezni do poklica, iz užitka vodenja pogleda skozi njegov tehnični podaljšek/kamero ali iz hotenja biti edinstven in le v tem primeru v polnem smislu besede enkrat — televizijskih snemalcev-poročevalcev z bojišča, ki so posneli svojega morilca v trenutku, ko jih je ustrelil, so pretresljive na ravni realnosti dogodka, ko ne več vodena kamera za trenutek (po hladni logiki tehnike) omahuje kot obglavljena kokoš še vedno snema v svojem pijanem, ne več vizualno logičnem plesu vse okoli sebe, kar nam pomeni, da je človek, ki jo je usmerjal, od tega trenutka mrtev. Na imaginarni, simbolni ravni, je Wenders pokazal enako krut prizor, ki ga je v elegantni distanci do vseh banaliziranj filmov groze, posnel brez razvidnih znakov nasilja. Režiser, tisti ki usmerja in vodi kamero, tu zato izenačen s snemalcem, ne more posneti neposredno svoje smrti, ki je posledica celovite ideološke, na videz izvenfilmske situacije, saj pogled, ki ga usmerja skozi tehnični pripomoček, lahko usmeri kamorkoli razen nase, in ko pogled ni več nadzorovan, režiserja ni več. Odčarani smo uklonjenosti v smer pogleda Drugega in prepuščeni sami sebi. Ali pa, kar je še strašnejše, ta tehnološka situacija, ki je zaradi svojega brezobzirnega stremljenja po kopičenju kapitala ubila človeka, subjekt, ki je doslej vodil naš pogled, je že na tem, da izumi stroj, ki bo namesto nje ga s hladno objektivno logiko vodil aparat — kamero. Morda bo že jutri računalnik premišljeno in programirano, kot Gospodar, snemal in nadzoroval vsak trenutek našega življenja, kot nas že danes nadzorujejo, namesto božjega očesa skrite kamere, ne le v templju največjega novega boga denarja — v trgovini, ampak tudi v tistem, kar so ljudje nekdanje imenovali tempelj umetnosti in kar postaja vse bolj le skladišče predmetov z najvišjo tržno vrednostjo — v muzeju in galeriji.

Izven dejanskega filmskega polja oziroma okvirja (kot je to opredelil Eisenstein), prisotna socialna, politična in ideološka situacija seveda določa tako na fiktivnem kot na realnem planu obenem filmsko vsebino in njeno realizacijo. Zato so Wenderssonovi registratorski pripomočki dvoumni pomičniki modernega človeka. Prijazni in pohlevni polaroid, s katerim se igrajo otroci in odrasli v teh filmih, je v tesnem sorodstvu z ekranom Velikega brata orwelloskega samonadzorujočega se sveta s



Ameriški prijatelj

tisočimi — mabusejevskimi očmi. Kajti na označevalni ravni ima včasih na videz paranoično pojavljanje vseh sodobnih tehničnih aparatov v Wendersovih filmih vlogo nadomestka v filmskem polju. Wenders se namreč po načelih sodobne umetnosti znebi pretirane narativnosti, ki bi njegove filme bremenila tako, da njeno izpraznjeno mesto nadomesti s predmetom, ki je reprezentativni objekt celovitega konteksta, na katerega režiser opozarja oziroma, bolje rečeno, v katerega umešča sporočilo filma, saj na ta objekt gledalec navezuje svoje imaginarno.

Tak proces je od vseh panog vizualnih umetnosti najbolj razvidno razvilo moderno slikarstvo. Wenders je sam začel kot slikar, njegovi filmi pogosto govorijo o slikarstvu, obenem pa so vsi narejeni slikarsko: črno-beli kot ekspresionistično, nekateri barvni pa kot nadrealistično-hiperrealistični. (Ker me tu zanimajo druge stvari, bom pustil te zasilne, na videz fantomatične oznake pri miru, in na bralcu je, da mi verjame v njihovo upravičenost.) Ko se je slikarstvo začelo zavedati nepotrebnosti ilustrativnosti in pripovednosti, je moralo imperativ mimetičnosti nadomestiti z nečim drugim, kar je bilo, po kantijanski logiki, lahko smo kritično do elementov lastnega medija in zatorej samoreferenčno. To pa pomeni, da je moralo temeljito premisliti svoje konstitutivne postavke, kot so slikovno polje, barva, poteza, ploskev, oblika, nosilec in njihovi medsebojni odnosi. Tako so morali ti, doslej označevalni elementi, prevzeti funkcijo označenca, kar pa seveda ni bilo mogoče doseči drugače, kot da jih je ustvarjalec nasitil s subjektivno vsebino, ki je v procesu dožemanja tisti prostor, kamor gledalec, kot subjekt gledanja, projicira svoj jaz. Gre torej za proces, ki je podoben, morda identičen, s „prešitjem“, ki ga je v teorijo vpeljala lakanovska psihoanaliza.

Ko se je v filmu francoski novi val, podprt z mehanizmi sodobnega romana, gledališča, glasbe in teoretičnih disciplin, zoperstavil komercialnim ideološko in psihološko natančno usmerjenim mehanizmom hollywoodskega filma, je ravnal podobno kot sodobna likovna umetnost, pri čemer je enako podobno ustvaril večino del, ki sicer zelo nazorno kažejo proces reformiranja, medtem ko jih le malo lahko označimo kot umetniška, čeprav jim moramo seveda priznati, da so na formalni ravni opravila veliko analitičnega dela. Wenders se je tega zavedal in je združil elemente formalnih novosti s tradicionalnimi kvalitetami nemškega ekspresionističnega filma in formalno naprednih ameriških in „ameriških“ režiserjev (Ford, Ray, Lang), pri čemer je na filmskem jeziku lastni in edino možni način po opisanem postopku nadomestil bremenilne, odvečne, zideologizirane premise z elementi, ki razkrivajo simbolne vsebine sodobne civilizacije. Ker je film seveda kljub nekaterim predvojnimi abstraktnim poskusom spoznal, da ne more ukiniti mimetičnosti, je bilo torej potrebno ele-

mente s tradicionalnim ucinkovitim nabojem nadomestiti z aktualnejšimi. Tu seveda ne gre za preprosto zamenjavo enega elementa z drugim, ampak za razbremenitev, izpraznjenje tradicionalno ideološko in sentimentalno nasičenih znakov, s čimer se vzpostavi navidezni manko. Ta manko Wender zapolni na označevalni ravni z aparaturami, ki lahko proizvajajo nove znake in s tem ustvari tisto imaginarno polje filma, v katerega lahko vstopa gledalec kot subjekt.

Znano je, da je lahko film poleg tega, da je dokumentaren, propaganden, oziroma prav s tem, tudi močan medij manipuliranja. Kot tak sodi lahko le v okvir pozitivnega bodisi negativnega ustvarjanja, kar pa seveda ni pogoj za njegovo umetniškost. Pogoj za to je njegova kompleksna sinteza vseh antropoloških razsežnosti od mitičnih do aktualnih, ki se lahko v popolno obvladanjem, samo njemu lastnem jeziku, vpisujejo v njegovo fikcijsko plast. Znano je tudi, da je današnja civilizacija prav od demokratizacije fotografskega medija, ki sovpada z začetki filma, vse bolj civilizacija vizualnih sporočil. Obenem je za to civilizacijo, predvsem od izuma televizije naprej, značilno podvojevanje umetniškega sporočila, in to v najrazličnejših inačicah: od fiktivnega v fiktivnem do realnega v realnem. Tako se ustvarjajo različne ravni realnega, saj je, predvsem kadar gre za fikcijo v fikciji, značilno, da vsaka naslednja stopnja deluje — vsaj začasno — kot realnost v odnosu do tiste, ki se znotraj nje prikazuje oziroma upri-
zarja.

Tak postopek je v času računalništva, ki vse bolj determinira sodobno človeštvo, kodificiran tudi v operativnem tehničnem jeziku artificialne inteligence. Beseda „push“ pomeni zaustaviti operacijo na nalogi, s katero se pravkar ukvarjamo, ne da bi pri tem pozabili, kje smo jo prekinili, in začeti novo operacijo na neki drugi ravni, medtem ko pomeni beseda „pop“ obratno: končati drugo nalogo na tisti ravni in nadaljevati prejšnjo točno tam, kjer smo jo prekinili. Kakor smo torej vse bolj vključeni v svet računalniškega preverjanja najintimnejših podatkov in v svet izkaznic s portretnimi fotografijami, ki razkrivajo našo identiteto, tako smo vse bolj upravičeni trditi, da aparati v Wendersovih filmih na simbolni ravni prevzemajo vlogo igralcev.

Že leta 1964 je Argan opozoril, da je tip mehničnega in

tehničnega procesa istoveten s tipom utopične misli: brez ovir raste sam iz sebe v pravilnem naravnem redu kot tok numeričnega niza in ima tako kot ta svoje imaginarne in iracionalne vrednosti. Vsako tehnično odkritje je namreč mogoče nadomestiti z boljšim, popolnejšim. Stroj prekaša samega sebe in se kritizira, tako da je človek, ko je izumil prvi stroj, sprožil proces, v katerem bi lahko nekoč najbolj izpopolnjen stroj zamenjal celo človeka. Zato Wenders opozarja, da uporaba aparatov ni in ne more biti samo praksa, ampak je obenem lahko spoznavni proces, ki širi, pogloblja in bogati človekovo izkustvo in spoznavanje sveta ter življenja, saj nam prav neverjetni tehnični napredek vizualnih medijev omogoča zabeležiti in s tem razumeti veliko doslej nerazumljivih kozmičnih in naravnih zakonitosti ter procesov.

Obenem torej, ko gre s prikazovanjem različnih medijev znotraj Wendersovih filmov za samozavest cineasta, ki pripada — grobo rečeno — tretji generaciji režiserjev od začetkov filma naprej, gre tudi za njegove osebne pomisleke in dvome. Prva generacija režiserjev od Griffitha prek nemških ekspresionistov do ruskih pionirjev se je, na ravni vizualnih umetnosti lahko naslonila predvsem na tradicijo slikarstva. Generacija, ki jo danes vodi zavest o dialektičnem nadgrajevanju kvalitete in o kontinuiteti filmskega jezika, pa nima na razpolago le te dediščine ter arheoloških začetkov lastne govorice, ampak jo obdaja do detajlov izpopolnjeno okolje vizualnih medijev. Sodobni film, ki je torej obenem sineteza vseh možnih tehničnih pripomočkov, je obenem vse bolj sinteza vseh ostalih umetniških sporočil: Wenders se tega jasno zaveda, saj ni več slikar in ni več glasbeni kritik, ampak je postal filmar. Obenem ko v filmih samozavestno izpričuje svojo odločitve, neprestano kaže negotovost iskanja in dilem, ki so ga do te odločitve pripeljale ter obenem opozarja na osebni položaj v mediju, ki konzumira in sintetizira vse ostale medije in ki je tako močan, da prerašča z vsem ekonomskim, ideološkim in političnim aparatom samega sebe že skoraj do tiste mere, ki je za človeka že obvladljiva in zato marsikomu ne pomeni le življenje, ampak smrt. Zato sprašuje mala Alice (**Alice v mestih**): „Ali te je strah?“ „Česa?“ „Ali te je strah strahu?“

Jure Mikuž

GLEDATI FORDA, UČITI SE PRI OZUJU

Wim Wenders je izjemen primer *filmskega* režiserja filma. Ta tavitološka izjava želi nakazati le dvoje: najprej, da Wenders kot režiser filma režira film (filmsko zgodovino) v dobesednem in prenesenem pomenu besede, da v svojih filmih diegetizira prelomne in odločilne tope filmske zgodovine ter da uporablja tako klasične (po Bazinu analitičen *decoupage*) kakor tudi moderne (kader-sekvenca) režijske metode in da kot filmski režiser izumlja nove oblike filmske pisave, ki pa so daleč proč od kakšne narcisoidne samovščenosti, saj so kot transgresija „standardiziranih“ pripovednih sistemov pogojene v „smrti filma“, vendar ne v *smrti* filma kar tako in predvsem nasploh, ampak v smrti točno določenega tipa filma, tistega, ki pripada mitičnemu imperiju, ki mu pravimo Hollywood. Zato ni naključje, da so Wendersovi filmi prepleteni z manifestativnimi in latentnimi referencami na klasični hollywoodski film, na žanrsko kinematografijo, z referencami, ki nosijo obelježje nostalgičnega „lova za izgubljenim zakladom“.

Zaenkrat omenimo le dva očitna primera, ki govorita v prid Wendersove romantične in hkrati kritične refleksije o mitični in magični preteklosti filma. Začetek filma **Stanje stvari** je *remake* filma Allana Dwana **The Most Dangerous Man Alive** (Najnevarnejši mož, ki živi, 1961), zadnja „mojstrovina“ „zadnjega“ velikana hollywoodskega filma, ki je svojo filmsko kariero pričel v pionirski dobi ameriške kinematografije. Toda ta *remake*, ki se v Wendersovi fikciji kaj kmalu prekine zaradi ekonomskih težav, je le izgovor, da Wenders problematiko filma prestavi drugam, da iz „imaginarnega“ hollywoodske kulturne industrije prestopi v „neposredno realnost“, v „realnost“, ki je tako ljuba evropskemu filmu še posebej od italijanskega realizma naprej. Vendar pa je ta Wendersov sestop izziv neki posebni realnosti, tisti, ki poganja tako hollywoodski iluzionizem kakor tudi evropski „fenomenološki“ film. To je filmska ekipa, mirodajna združba za fabriciranje „laži“ s svojim vodjem na čelu, z „bogom“, ki je v primeru evropskega fil-

ma režiser, v primeru hollywoodskega pa producent. In prav skrivnostno izginotje producenta *remake*-a Dwanovega filma, ki v **Stanju stvari** nosi naslov „The Survivors“ (Preživeli), je povod, da se Wendersov film prevesi v diskurz o filmu, v refleksijo o razliki med ameriškim in evropskim načinom proizvodnje filmske fikcije, preprosto v *film o filmu*, ki ni kakšno zguljeno igračkanje med izmišljenim in realnim, ampak lucidna analiza tiste točke, kjer se fikcija proizvaja. To „mesto proizvodnje“ pa se v primeru ameriškega filma, ko zmanjka denarja, in v primeru evropskega filma, ko poidejo „ideje“, izkaže za mrtvo, mučno in morbidno. *Remake* Dwanovega filma je tako le prevara, da bi se z njo predstavila neka druga prevara oziroma tista središčna točka, kjer se film kot iluzionističen trik pravzaprav spočinja. Vendar pa je v filmu **Stanje stvari** na delu še ena prevara, ki pa je inherentna samemu mediju in ki se ji ne morejo izogniti še tako radikalne demistifikacije (pravzaprav mistifikacije) filmske reprezentacije, kot je film Dzige Vertova **Mož s filmsko kamero** (1929): če namreč Wendersov film lahko fiktivno uprizori tisti kritično (in hkrati kreativno) točko, kjer se proizvaja neka filmska fikcija, pa ne zmore (in tudi noče) diegetizirati, še manj pa razkrinkati **realnega** mesta proizvodnje *filma o filmu*, torej filma **Stanje stvari**. Kajti vsako, še tako direktno razkrivanje mehanizma, kjer se proizvaja filmska fikcija (ali pa tudi dokumentarna podoba), je vedno ujeto v lastno past reprezentacije, saj je nujno prisoten še **realni filmski aparat**, ki z demaskiranjem filmskega mehanizma v sliki (filmska ekipa, kamera, mikrofoni, ...) skriva svoje realno mesto izjavljanja (filmsko tehniko, ki producira „aktualno“ sliko). Prav zato se dogaja, da se najbolj radikalni poskusi avtorefleksije izkažejo za učinkovito utrjevanje sistemov filmske reprezentacije, saj jih sproti fikcionalizirajo. Da pa se ne bi preveč zapletali v mišolovko filmske reprezentacije, omenimo le, da iluzionizem filma veliko bolj omajajo in postavijo v nevarnost postopki, ki so na vi-

dez marginalnega značaja - recimo pogled lika z ekrana, ki je direktno naslovljen na gledalca in pri tem ni zavarovan s klasičnim filmskim prijemom kader proti-kader. Torej, Wendersov film **Stanje stvari** ni obtežen s kakšnim modernističnim in danes že larpurlartističnim revolucionariziranjem filmske forme, ki bi skušalo dokončno razgaliti arbitrarnost filma ter dosledno onemogočiti vsakršno verjetje v filmsko sliko, razen tisto, da je ta produkt neke preišljene in perfekcionistične tehnične operacije, ampak je to film o filmu, ki se te teme loteva na izrecno metaforični ravni. Wendersova izjemnost pa je v tem, da k filmu o filmu ne pristopa kar tako, ne oprijema se ga kot nekaj, kar je že samo po sebi privlačno, marveč mu je tematski okvir predvsem izbrana priložnost, da sproži premislek o svojem lastnem početju, ki pa je lahko relevanten le v toliko, kolikor je refleksija vsaj o določenem in morda najbolj zavezujočem delu tistega korpusa, ki mu pravimo filmska zgodovina. In ta kos je klasična hollywoodska žanrska kinematografija. Že v času, ko se je Wenders ukvarjal s filmsko kritiko, kakor tudi v kasnejših spisih o filmu, razmišljanjih o lastnih filmih in še posebej v intervjujih, je brezkompromisno in še najmanj s kakšnim (slovenskim) občutkom slabe vesti izkazoval svoje navdušenje nad mojstri ameriškega filma: Johnom Fordom, Fritzom Langom, Nickom Rayem, Howardom Hawksom, Samuelom Fullerjem, ... Njegova zagledanost v Hollywood, ki pa ga ni preslepila, da bi se brez distance in nekritično identificiral z mitičnim obdobjem filmskega spektakla, je več kot očitna skorajda v vsakem njegovem filmu. Wendersova posebnost pa je, da v njegovih filmih „kinematografski spomin“ ni prisoten v citatski obliki, kar je rad počel francoski „novi val“, še posebej pa Godard, niti v smislu kakšnega virtuoznega prepisovanja žanrskih vzorcev, kar se kot nek „modni krik“ skuša na zelo banalen način uveljaviti celo v jugoslovanski kinematografiji (in to kot neka *prava* in *revolucionarna* stvar). „Kinematografski spomin“ je v wendersjansko





Potovanje v Tokio, režija Yasujiro Ozu

fikcijo vpleten v obliki reflektiranih referenc, vpetih v „globalno“ strukturo filma, tako v pogledu pro-filmskega materiala (televizijski programi, predvsem pa vlemestne in tudi podeželske kinodvorane, kjer predvajo klasične mojstrovine - najbolj izrazito v filmu **V teku časa**), kakor tudi na ravni režijske metode, filmske pisave, ki marsikdaj zavestno uporablja „preverjene“ postopke (**Hammett**, določeni segmenti filma **Stanje stvari**). Wendersovi filmi so tako hkrati cinefilski podaljšek in kritična revizija likov (detektiv, novinar, morilec, . . .) ter tem in motivov (moško prijateljstvo, umor, odstotnost ženske, . . .) klasičnega žanrskega filma, predvsem rayevskega „road-movie-a“, langovskega „film-noir-a“ in fordovskega vesterna. Toda če Wendersove filme družijo s klasičnimi ameriškimi filmi določena tematska podobnost in nekatere stilne karakteristike (naj omenimo še ekspresionistično „film-noir-ovsko“ uporabo svetlobe, skorajda geometrične kompozicije kadrov, uporaba klasičnega *decoupage-a* na izbranih mestih, . . .), pa je med njimi tudi temeljna razlika, ki izhaja iz profilirane filmske in zgodovinske zavesti. Wendersovi filmi se na nek način tendenciozno odpovedujejo „narativni“ polnosti in homogenosti, da bi se umestili onstran klasične pripovedi, da bi problematizirali tista votla in prazna diegetična mesta, ki jih je klasični film z elipsami izločil iz filmskega volumna. Wendersovi filmi se tako vpisujejo na robove žanrske fikcije in so na nek način njen *post scriptum*. Takšni so še posebej, kar zadeva *zgodbo*, torej pojma, ki velja za najbolj izrazit prepoznavni znak žanrskega filma. Če tokrat spregledamo razmerje med narativno ekonomijo filmskih postopkov in njenim „dobičkom“ na pomenski ravni v klasični hollywoodskih filmih, dobičkom, ki je zgodba, in se nekritično oprimejo pojma *zgodba*, potem moramo pritrditi, da so Wendersovi izbrani režiserji med največjimi izumitelji „lepih in natančnih“ zgodb v ameriški kinematografiji. Toda za Wendersa so te zgodbe le neka nostalglična zapuščina, neka fascinantna preteklost, čas, ko film skoraj ni dvomil v svoj artificialni spektakelski videz in ko se ni spraševal o svojih slepilnih mehanizmih. Zato Wenders največkrat nadaljuje tam, kjer so te zgodbe končale, v časih in prostorih, kjer ni več „pravega“ motiva za zločin, kjer je zločinec že bil kaznovan, v svetovih, kjer se je ljubezenska drama že končala, kjer je akcija nemožna in tudi že nesmiselna, v avanturah, kjer potovanje nima nekega vzroka,

ampak predstavlja eksistencialni modus. Wendersovi filmi tako popisujejo dogajanja in stanja, ko se je že vse zgodilo, in tako življenja ne skušajo več „kondenzirati“ v filmsko zgodbo, ampak mu skušajo držati bazi- novsko „fenomenološko“ ogledalo. Toda ta Wendersov napor je daleč od kakšnega naivnega vračanja k otroški govoricni filma, ki bi se skušala osvoboditi hollywoodske zaznamovanosti s kakšnim anarhističnim brisanjem h govoricni, ki bi ponovno vrnila užitek prvega in nedolžnega videnja, ampak je to poskus formiranja hiperrealistične slike sveta, podobe, v kateri so jasno razpoznavni refleksi „hollywoodskih senc“. Wendersovi filmi so najbolj izbrane slike evropskega „fenomenološko-eksistencialističnega“ filma, ki pa so omažeževane z mitičnim obdobjem filma. In prav tu se vpisuje tista razlika, ki loči Wendersa od Herzoga v njunem skupnem iskanju primarne vizije. Herzog skuša razkriti neobjavljene slike geografskih področij, ki še niso kontaminirana s civilizacijo množičnih medijev (pri tem pač s filmom sam opravlja to prvo - ironično rečeno - „imperialistično onesnaževanje“), Wenders pa skoraj z znanstveno natančnostjo opisuje absurdno in „škandalozno“ civilizacijo tehnike in avtomatizirane eksistence, ki jo vzdržuje reprodukcija socialnih, kulturnih in ideoloških vzorcev zgodovine. In če se v Wendersovih filmih sistem reprodukcije (televizija, avtomati, film, fotografija, . . .) kaže kot temeljna značilnost in „zgodovinski motor“ sodobnega sveta, in če je zaradi te zavesti v Wendersovih filmih zavestno izbrana deskriptivna metoda, ki noče biti nek absolutni presežek v smeri umetniške resnice, ampak prej le pristop po meri sveta, potem se Wendersova umetniškost in avtorstvo vpisujeta z distanco, ki se nanaša na zgodovino žanrskega filma kot možnega modela reprodukcije. Zdi se, da je Wendersova originalnost, ki ga kot največjega privrženca žanrskega filma paradoksalno dela za enega morda največjih avtorjev sodobnega evropskega in svetovnega filma, prav v tem, da je na terenu samega filma uprizoril z navidez povsem objektivno metodo nezmožnost, predvsem pa nesmiselnost in absurdnost reprodukcije. Ponavljanje je namreč eskapistično spregledovanje zgodovinske situacije, ZGODOVINE, a četu- di je ta še tako *marginalna zgodovina*. Prav zato ima *remake* Dwanovega filma na začetku **Stanja stvari** simbolni pomen. Ne samo, da je snemanje filma prekinjeno zaradi finančnih težav, ampak je to snemanje samo

kot tako, torej kot *remake*, kot posnetek posnetka, nemogoče, naivno in prvenstveno avtomatizirano početje. Vse to pa je zato, ker je *remake* kot oblika oživljanja nekega srečnega in evforičnega obdobja filma pristajanje na lastno nesenzibilnost, miselno anemičnost in nezgodovinskost. Metaforično vrednost pa ima tudi že sam naslov, saj se „Preživeli“ kot *remake* Dwanovega filma **Najnevarnejši mož, ki živi**, (prav gotovo akcijskega, vendar ga žal nismo videli) ne nanašajo dobesedno na preživele filmske fikcije, ampak ciljajo na tiste *preživele*, ki so uspeli kot režiserji ohraniti identiteto tudi po zlomu starega in vzponu novega Hollywooda, vključujoč tudi vmesno evropsko obdobje med njima, francoski in druge nacionalne „nove vale“, ki jim je bila žanrska tradicija prej negativna kot pozitivna referenca. Lahko bi rekli, da je Wenders travmatiziran z dejstvom, da so bile vse najlepše zgodbe na svetu že povedane in da je moderni film skoraj izčrpal možnosti filma brez zgodbe. Vendar pa Wendersovi filmi nočejo razrešiti zagate, v kateri se je znašel moderni evropski film, niti se ne skušajo nasloniti na specifično perspektivo francoskega „novega vala“, ki je bil prvi in hkrati tudi edini „val“ v evropski kinematografiji šestdesetih let, ki je rehabilitiral hollywoodski žanrski film. Vendar to ne le z znamenito kritično metodo, imenovano „avtorska politika“, ampak tudi s samo filmsko prakso, če se spomnimo filmov Godarda, Chabrola, Truffaut in drugih. Za „novovalovske“ filme bi lahko zapisali, sicer prej v obliki parole kot pa argumentirane teze, da so prevzeli tematiko in stilne karakteristike žanrskega filma, vendar pa so jih predelali znotraj specifičnega ideološkega konteksta, ki mu tudi filozofsko ozadje od marksizma pa do eksistencializma ni bilo tuje. Toda Wendersovi filmi ne predelujejo žanrskih matric, ampak skušajo začeti znova, pri čemer pa so zaznamovani z madežem preteklosti. In če je ta madež predvsem neka artikularna cinefilska zavest, pa je ta „nadstavba“ kot zavest dvajsetemu stoletju imanentne umetniške prakse prav gotovo zavezujoča metafora o svetu, ki mu pripada. To je kritična prisposoda o realnosti, kjer vlada popolna tehnična reprodukcija, kjer je reprodukcija ideoloških in kulturnih vzorcev zgodovine le odlikovana oblika eskapizma, to je metafora o svetu, ki ga je zapustila domišljija in ki je zatrl svoja čustva. In potem je v konstelaciji realnosti, ki z ekspanzijo tehnike in avtomatizacijo misli skuša zamegliti realno sliko, prazen tek neskončnega ponavljanja, torej „stanje stvari“, Wendersova preprosta, nič kaj retorična deskripcija takšnega stanja mnogo več kot le empiričen popis. Njegovi filmi tako niso objektivna reprodukcija realnosti, ki ji omogoča že sama tehnična narava filmske kamere, ampak lucidna deskripcija „stanja stvari“, ki jo je pognala kritična zavest o mediju in prek njegovih „realističnih“ referenc o realnosti, ki jo reperedentira. V pogledu te opisne metode si je Wenders sam poiskal svojega nepresegljivega učitelja - japonskega režiserja Yashujiro Ozuja. Ob tej priliki tudi zapišemo, da je Wenders za Ozuja (kakor tudi za mojstre klasičnega hollywoodskega filma) dejal: „Zelo preprosto je krasti pri filmskih lopovih, toda Ozu ni tat. Pri njem se lahko samo uči in to je vse.“

Zapisali smo, da Wenders največkrat nadaljuje tam, kjer so žanrski filmi končali. V tem pogledu predstavljata filma **Ameriški prijatelj** in **Hammett** na videz paradoks, saj ne skrivata svoje preddoločenosti z ameriškim „črnim filmom“. V obeh primerih se zgodba skoraj



Stanje stvari

povsem prilega tovrstni žanrski tradiciji, ki jima v primeru **Hammett** daje še dodatno garancijo „kos“ biografije o najpomembnejšem pisatelju klasičnega detektivskega romana, Dashiellu Hammettu, v primeru **Ameriškega prijatelja** pa literarna predloga Patricie Highsmith, vidne avtorice sodobnega detektivskega romana. Toda v obeh filmih prečkata žanrsko fiziognomijo dimenziji, ki filma predstavljata v transgresijo žanra, ki je v primerjavi z ostalim Wendersovim opusom bolj latentna, zato pa morda bolj neposredna in celo „pogubna“ za sam izhodiščni model (v primeru Hammetta pa deloma tudi za samo strukturo filma). V **Hammettu** je ta dimenzija akt pisanja, diegetiziran v filmsko pripoved, ki se tako odvija med „zunanjo“ in avtonomno akcijo ter „notranjo“ in zato fabricirajoče, imaginirajočo literarno dejavnostjo detektiva/pisatelja. Če so namreč klasični žanrski filmi sledi pripovedne instance dosledno maskirali, da bi gledalec brez zadržkov padel v polje filmske fikcije in se z njo identificiral, da bi pač spregledal, da mu zgodbo nekdo pripoveduje, nekdo, ki kot vsemogočni „bogec/vragec“ tiči za njegovo glavo, pa Wendersov film s podvojitvijo Hammettove funkcije opozarja gledalca, da je med realno akcijo in njeno fiktivno reprezentacijo še tretji člen. To je pripovedovalec. Konkretno je ta vloga v **Hammettu** dodeljena pisatelju/detektivu, posredno pa se nanaša tudi na Wendersa kot režiserja tega podjetja. Ta vzporednica pa ni nekaj naključnega, saj je prav v „poslu“ pisatelja detektivskih romanov (ki je povrh še sam detektiv) in v akciji filmskega režiserja morda najtežje potegniti ločnico med realnim in imaginarnim. In ker Wendersov **Hammett** ne prikazuje le zgodbe, ampak na nek način reflektira tudi mehanizme za proizvajanje zgodbe, zato tudi predstavlja odklik od klasičnih žanrskih sistemov. Kajti če so klasični žanrski filmi prvenstveno igrali na karto suspenza, ki ga je poganjala enigmatična zgodba, in so tako povzročali strah v gledalcih, potem Wendersov film ta strah večinoma „predstavlja“. Od tu tudi „nelagodje“ ob gledanju **Hammetta**, saj film ne dopušča, da bi kar „brezglavo“ skočili v njegov pripovedni labirint. V **Ameriškem prijatelju** pa je transgresija žanra izpeljana kar v okviru zgodbe, ki jo je narekoval že sam roman Patricie Highsmith **Ripley's Game**. Literatura Highsmithove pripada tisti „razvojni fazi“ detektivskega romana, kjer je ta žanr sublimiran in na nek način izpraz-



F. reku časa

njen, kjer so osrednja mesta detektivke „negirana“, saj je fizična akcija zapostavljena, da bi njen prostor zapolnile mentalne operacije in fenomenološka deskripcija, v primeru **Ameriškega prijatelja** nenavadnega zločinca Jonathana Zimmermanna. V tem pogledu se literatura Patricie Highsmith približuje tradiciji evropske umetniške proze. Jonathan je nenavaden zločinec, saj zaradi svoje smrtni bolezni pristane, da za Toma Ripleya, ki je prototip klasičnega agresivnega in ciničnega ameriškega gangsterja, opravi nekaj zločinov. Toda Tom Jonathana ne le napelje, da pristane in podpiše „zločinsko pogodbo“, ampak ga s svojo pojavnostjo tudi v celoti zasvoji. In tu Wenders nadaljuje obliko „latentnega moškega prijateljstva“, tako značilno za klasične mojstrovine Forda, Hawksa in drugih. Vendar pa razmerje med Tomom in Jonathanom nima le „psiholoških“ obeležij, kot jih zahtevajo zakoni verjetnosti v realistični reprezentaciji, ampak je preneseno tudi na metaforično raven, ki zadeva hollywoodski „imperializem“. V Wendersovi interpretaciji je evropska kulturna odvisnost od ameriškega filma vpisana v zvezo, ki jo predstavlja odnos med glealcem in filmom, in to v najširšem pomenu besede. Če je Tom FILM, nabit s fascinacijo in močjo, potem je Jonathan GLEDALEC, oseba, zapeljana z magijo medija in odpeljana v fantastični svet, daleč od realnosti.

Na začetku tega zapisa smo omenili, da bomo navedli primera, ki govorita o Wendersovem kritičnem razmisleku o mitičnem obdobju filmske zgodovine. Če je bil prvi nekoliko daljši, pa bo drugi povsem kratek. Wenders je v kritikah, intervjujih in tudi filmih velikokrat citiral imena Očetov hollywoodskega filma in na nek način tudi kinematografije nasploh: Fritza Langa, Howarda Hawksa, Alfreda Hitchcocka, Samuela Fullerja, Nicka Raya, . . . Še živeče je vključil v svojo fikcijo, Samuela Fullerja in Nicka Raya v filmu **Ameriški prijatelj**, Samuela Fullerja v **Stanju stvari**. Odigrali so like, ki so eksistencialno in obsesivno vezani na SLIKO - Ray je slikar v **Ameriškem prijatelju**, Fuller pa direktor fotografije v filmu **Stanje stvari**. In več kot očitno je, da sta Ray in Fuller metafori za film Očetov, ki je gledalca zapeljeval z manipulativno močjo fascinatnih in imaginarnih podob. Toda Wenders je z Nickom Rayem zrežiral tudi film **Nick' Movie**, ki je film o Nicku in o Rayevi smrti. Morda ni pretirano, če rečemo, da za Wendersovo „osvoboditev“ s hollywoodsko zasvojenostjo ni dovolj le fiktivna smrt „očetovskega“ filma v njegovih filmskih referencah, ampak je nujna tudi realna smrt OČETOV Hollywooda.

Silvan Furlan

ZGODBE OBSTAJAJO SAMO V ZGODBAH

O filmu sem začel pisati, ko sem živel v Parizu in se ukvarjal s slikarstvom. Pisal sem zase. Star sem bil enaindvajset let. V tistem letu, ki sem ga preživel tam, sem videl tisoč, dva tisoč filmov, praktično vse, kar se je dalo videti v dveh kinotečnih dvoranah. In prav tu sem zares doumel, spoznal, kdo so pomembni ameriški filmski ustvarjalci. Res sem se zelo izobrazil. Začuda mi *kriminalni* filmi iz tridesetih in štiridesetih let niso bili preveč všeč. Privlačile so me predvsem komedije in vesterni.

Ko sem se vrnil v Nemčijo, sem začel sodelovati s „Filmkritik“ in nato z dnevnikoma „Die Zeit“ in „Süddeutsche Zeitung“. Tedaj nisem imel namena postati režiser. In tudi takrat ne, ko sem se vpisal na filmsko šolo v Münchnu. Želel sem preprosto nadaljevati s pisanjem. Poleg tega sem sklenil že na samem začetku, da ne bom nikoli ničesar napisal o filmih, ki mi ne bodo všeč.

S filmsko kritiko sem se ukvarjal približno štiri leta, od 1966 do 1971, v devetdesetih odstotkih primerov sem se posvečal ameriškemu filmu; na kratko povedano, šlo je za deskriptivno kritiko, polno navdušenja.

Ko so se začele priprave na snemanje filma *Vrtarjev strah pred enajstmetrovko*, sem v glavnem nehal pisati. Kasneje sem se občasno, približno enkrat na leto, vračal k pisanju. Leta 1975 mi je bil na primer zelo všeč *Nashville* in zazdelo se mi je, da moram o njem spregovoriti.

Do režije sem prišel postopoma, z nenehnim razvojem, od slikarstva k filmski kritiki in od kritike k režiji. Režiser ne postaneš samo zato, ker se nekega jutra zbudiš z mislijo, da si zares režiser.

Zdi se mi, da je pojem identitete povsem nov. Pojavil se je šele v tem stoletju. Menim, da se je vse začelo prav s Freudom. Prej so gotovo obstajale ideje o človeku kot družbenem bitju, toda ideja o človeku kot posamezni identiteti se je pojavila v tem stoletju. In zdi se mi, da je film dejansko edino primerno sredstvo za zagovarjanje te ideje. Film je v določenem smislu umetnost stvari — kakor tudi oseb — ki se nazadnje poistovetijo same s seboj. Biti tujec zame ni nič drugega kot neposredna pot k pojmu identitete. Z drugimi besedami, identiteta ni nekaj, kar že imaš, ampak moraš skozi stvari, da jo dosežeš. Stvari morajo postati negotove, preden se lahko konsolidirajo na drugačen način. Na kaj mislim s tujim bitjem — sistem, ki naj bi se otrešel zastarelega pojma očitnosti po sebi . . . Toda, ali ni to preveč abstraktno?

Nedvomno lahko ta dejstva obravnavamo na drugačen način. Za vsakega izmed nas so nekatere stvari intenzivnejše od drugih. To, da grem prek neke meje ali da se znajdem na kraju, kjer še nikoli prej nisem bil, mi da (tako kot komurkoli drugemu) intenzivnejše občutje tega, kar počenjam. Ker počenjam prvič. Drugače povedano, zaznava je odvisna od tega, koliko si kdo dovoli zaznati: odvisna je od posameznikovega razpoloženja, od lastne sprejemljivosti. In mislim, da so čuti vsakogar med potovanjem ali v novi situaciji ostrejši. Prehajanje prek meja ti da nekaj občutek izgubljanja predsodkov.

Narodnost zame ni bila nikoli problem. Minilo so časi, ko je narodnost vplivala na tvoje misli. Identiteta je neodvisna od določenega kraja: verjamem, da bi se lahko čutil samega sebe tudi na Luni. Res pa je še, da je dežela imaginacije dežela tvojega materinega jezika. Zame je to nemščina. Čeprav ne nalašč, bo imel moj naslednji film naslov *Počasna vrnitev domov* (Langsamer Heimkehr).

V neki pesmi skupine Velvet Underground je verz, ki se glasi nekako takole: „Rock'n'roll mu je rešil življenje“. Kajti jaz ne verjamem, da je rock'n'roll sestavni del ameriškega imperializma, čeprav vsi tako mislijo. A to ni dobro izhodišče, to je bolj konec kot začetek vse zgodbe. Do njega pridemo z dedukcijo. Bolje je vse začeti na začetku. *Rock'n'roll mi je rešil življenje*, v najbolj absolutnem smislu. Oziroma, če ne drugega, mi je dal pobudo za življenjsko iskanje. To je bilo, ko sem bil star 12 ali 14 let. Šlo je za prvo nepodedovano stvar, ki sem jo tako kot kdorkoli drug začel ceniti. Nihče me je ni naučil ljubiti. Nasprotno, marsikdo me je skušal pripraviti do tega, da bi jo preziral, ponavljal mi je, kako je to nekoristno in izraz slabega okusa. A še vedno smo preveč v generičnem: tudi vsem drugim se je godilo enako. Na svoj način me je rock'n'roll spodbodel v soočenje z vsem, spodbodel me je, da sem se začel ukvarjati s filmom. Brez rock'n'rolla bi bil morda odvetnik. In mnogi drugi bi bili kaj drugega.

Ko sem začel ceniti rock glasbo, še ni bilo govora o ameriških skupinah, temveč o Pretty Things, Rolling Stones ali Who ter o mnogih drugih angleških ansamblih, ki so mi dali občutek nečesa, kar se mi je zdelo blizu: nikoli nisem slepo čislal Elvisa Presleya . . . In še nekaj drugega je. Mislim, da bi rock izginil, če bi ostal ameriška zadeva, če ga ne bi prevzele angleške skupine, med katerimi so mnoge izšle iz delavskih vrst, in ga spremenile v nekaj povsem drugega . . . Če bi se ustavil pri Elvisu Presleyu, ne bi imel nikakršnega učinka. Dolgi lasje se na primer niso pojavili v Ameriki. In zelo pomembno dejstvo za rock glasbo je, da je ustvarila neke vrste občutek identitete, da ne rečem razredne pripadnosti. Morda bi moral biti jasnejši. Gre za pojmovanje identitete v popolnem nasprotju s kapitalizmom in imperializmom. V določenem smislu je bil to edini potrebn korak k revoltu. Mislim, da je rock'n'roll mnogim prvič dal občutek identitete. Zato, ker je bolj kot karkoli drugega blizu veselju. Tako sem zahvaljujoč rock'n'rollu začel razmišljati o imaginarnem, o kreativnosti kot povezanima z veseljem: ideja, da imam *pravico* v nečem uživati . . . Bilo je približno takrat, ko sem snemal — kar je pomenilo, da sem imel kos traku — edino, kar sem moral storiti, to, da sem vzel kakšno pesem in jo dal zraven. In tako sem začel delati filme: nekaj sem posnel, brez montiranja — bil je le triminutni posnetek — in nato sem se lotil iskanja pesmi, ki bi se prilegala.

Rock je zelo blizu *nonsensu*, osvobajajočemu učinku *nonsensa*. Prepevati *Just like Eddie* je zame nekaj drugačnega. Rock sem vedno dojemal kot čisto formo. Večkrat sem se zavedel, da ga Angleži in Američani lahko poslušajo, ne da bi posvečali pozornost besedilom. In včasih sem tudi sam z osuplostjo ugotovil isto: česa takega od sebe ne bi pričakoval. Vedel sem, da ne sledim besedam, kajti v tistem času moja angleščina ni bila ravno najboljša. Tako je postal čista forma: bil je jezik, in nesporno je imel besede, toda sporočilo je manjkalo. Prav tako je bilo . . . The Beatles so posneli *I Want to Hold Your Hand* v nemščini, kar me je spravilo v strašno zadrego. Takšnega nisem maral. Hotel sem, da bi bil rock komunikacija, a ne na ravni označenega. In ko Kamikaze in King of the Road pojejo *Just like Eddie*, to je način komunikacije, a na ravni *nonsensa*. Čista zabava. Tudi v Ozujevih filmih je marsikaj zelo podobnega poslušanju Rolling Stonesov brez znanja angleščine; a približuje se mojemu pojmovanju komunikacije.

V začetku je bilo filmanje nadomestek, kompenzacija za nesposobnost igrati saksofon, bobne in kitaro hkrati. Več kot prepričan sem, da bi, če bi bil malo bolj pogumen, postal rock glasbenik. Všeč mi je že misel, da bi bil kitarist, če ne bi bil režiser. In ta misel me še vedno očara, kar dokazuje, kako povezana je z režijo.

Ne morem si predstavljati nobene od mojih oseb, ki bi res začela iz nič, medtem ko se vsi za to pripravljajo. Moje osebe niso regresivni junaki. Na najabsolutnejši način. Toda regresivni na tak način, da nemška politična zgodovina spada zraven samo po naključju. Njihova regresija jih vrača v lastno preteklost ali v preteklost njihovih staršev ali k njihovi zgodovini. Zaradi tega se znajdejo v politiki. V brezdnelni politiki. In zanjo se ne zanimajo kot za politično zgodovino, temveč kot posamezniki.

Prevladujoč učinek je bila težnja po sklicevanju na zgodbe drugih ali pa se prepustiti zapeljivosti tujih kultur. Na začetku petdesetih let in vse do šestdesetih je bila to ameriška kultura. Z drugimi besedami, potreba razglasiti dvajset let je nekako naredila luknjo in skušali smo jo pokriti . . . v obeh smislih . . . z asimiliranjem ameriške kulture, veliko bolj kot se je to dogajalo v Franciji, Italiji ali v Angliji. Ameriška vojska je bila tu in je še zmerom. Edina radijska postaja, ki jo poslušam, je American Forces Network. Toda dejstvo, da je imel imperializem ZDA pri nas take posledice, izvira predvsem iz problemov, ki jih imajo Nemci s svojo preteklostjo. Eden izmed načinov, da bi jo pozabili, in to regresiven način, je bil tudi sprejetje ameriškega imperializma.

Področje na katerega se lahko podam z večjo gotovostjo — glede na to vrsto regresije — je področje nemške filmske tradicije. Ko je umrl Fritz Lang, ni bilo časopisa, zlasti ne tednika, ki ne bi objavil nekrologa. Toda francoski in italijanski so bili mnogo bolj informirani in, odkrito rečeno, bolj polni hvale od nekrologov v našem tisku. Nihče ne more zanikati, da je bil njegov opus pri nas dvajset let minimalno upoštevan. Ameriško obdobje pri nas ni znano, kakor tudi ne njegova zgodnja nemška dela, razen pri občinstvu, ki jih je videlo, ko so se pojavila. Mislim, da je Langov pomen deloma tudi v tem, da se je preselil iz Nemčije v Združene države. Za zgodovino filma je ta-



Jac. in ti, režija Fritz Lang

ko reprezentativen prav zato, ker je moral v Ameriko in ker so njegovi ameriški filmi slabši. In prav tega Langovega obdobja Nemci ne morejo ceniti. Niso toliko slabši, so pa drugačni. Kajti Nemci so krivi njegovega odhoda v Ameriko. Krivi so celo njegove kaj žalostne vrnitve. Svoja dva zadnja filma je namreč posnel tu: *Ešnapurski tiger* (Der Tiger von Eschnapur) in *Vražji doktor Mabuse*, leta 1958 oziroma 1960. Vse, kar so mu ponudili, so bili *remakes* njegovih lastnih filmov. In tako je moral znova delati Mabuseja. Četudi ga je že pogнал v smrt.

Ameriški film je vedno uporabljal podobe očetov in družin, mater in sinov in hčera, vedno je služil utrjevanju teh idej med ljudmi. Nikoli mi ni dal nobene možnosti, da bi si predstavljal stvari drugače, kot so. Z izjemo redkih naslovov, mojih najljubših, kot npr. *Sol zemlje* (The Salt of Earth, 1953), ki pa niso pravi pravcati ameriški filmi. Tudi pri tistih, ki jih iskreno občudujem, na primer pri filmih Johna Forda, trpim od klavstrofobije, saj vsi skušajo vzpostaviti te strukture, mater in očeta; vsi gradijo iste zatiralne sheme. Medtem ko pri Ozuju, glede na to, da njegovi filmi obravnavajo dezintegracijo družine, vsak lahko diha. Vse se ruši in gre za močan občutek odgovornosti, a kljub temu je vsak nekaj zase . . . Kar bi lahko zvenelo poenostavljeno, toda vsi priznavajo določen kapitalizem — kapitalizem oseb, ki delajo in so izkoriščane. A kapitalizem je tudi v odnosih med osebami, izven konteksta gospodar-delavec. Kapitalizem je tudi v vseh drugih vrstah odnosov. Med moškim in žensko kakor med očetom in sinom. Morda se zaradi tega začnem dušiti, ko gledam ameriške družine v ameriških filmih. Situacija oče/sin je sama po sebi Hollywood. Seveda so družine pri Ozuju, a to je njegova specifična tema. In Ozujeve družine sem lahko sprejel, vedno sem sprejemal način, na katerega so bile predstavljene. V določenem smislu so tipično tradicionalne. Toda v kakem njegovem filmu nisem nikoli imel

občutka, da je struktura takih družin zatiralna ali represivna v spopadih med posamezniki. Medtem ko ameriških družin sploh ne maram. V ameriških filmih, mislim. In v resničnosti. Te japonske družine močno delujejo name, čeprav z njimi nimam nič skupnega: ne z načinom, kako jejo, ne z načinom, kako spijo, niti ne z dejstvom, da se ves čas zapijajo. Prav nič skupnega nimam; a če bi moral izbirati, bi raje spal na tleh, vse življenje sedel in se vsak dan zapil in živel v kaki Ozujevi družini, raje kakor preživel en sam dan kot sin Henryja Fonde.

Vsak moj film se začne z neko vizualno etapo in se glede na navdih nadaljuje s trenutki praznine, ki nato spet dajo prostor navdihu. Slike v filmu so vedno mešanica lastnih idej, ki se morajo spopasti z zelo zapletenim „materialom“: z igralci, s producentom, s scenarijem, kadar je, in s scenografijo. Stabilnost oseb je zadeva, ki jo lahko vzpostavim samo tako, da jih postavim na cesto in jih prepustim razuzdanemu gibanju. Gibanje (*motion*) . . . slike v gibanju (*motion picture* = film). Vedno sem imel rad tesno povezavo med gibanjem (*motion*) in emocijo (*emotion*). Včasih pomislim, da se v mojih filmih emocija poraja samo iz gibanja ali pa jo ustvarijo osebe . . . Moja producentska hiša se imenuje *Road Movies*. Ne bi je tako imenoval, če bi živel v Ameriki . . . Mislim, da gibanje nenehno vzdržuje idejo spreminjanja. Ne gre za to, da se ljudje v mojih filmih precej spreminjajo, da ne rečem, da se ne, a kljub temu se ta ideja vseskozi ohranja. V resnici je sam film potovanje, iskanje, gibanje. Življenje samo je iskanje čvrste točke. In ko mislimo, da smo jo dosegli, je nismo in še ničesar ne vemo. In znova se je treba začeti premikati.

Wim Wenders

prevedel: Brane Kovič

Wenders o svojih filmih



Wim Wenders
Im Lauf der Zeit

„Dieser Film sollte die Geschichte von zwei Männern sein. Und das auf eine andere Art als die Männerfilme aus Hollywood. Die amerikanischen Männerfilme vor allem der letzten Zeit sind ja reine Verdrängungsfilm: Filme, in denen die wirklichen Beziehungen, zu den Frauen, aber auch zwischen den Männern, verdrängt sind von der Geschichte, der Action und dem Spaß. Sie lassen aus, worum es eigentlich geht: warum die Männer lieben, unter sich sind, warum sie sich mögen, warum sie Frauen entdecken, nicht mögen, oder, wenn sie mögen, dann nur als Zweitvertreter. (Eigentlich eine schöne Fehlleistung, lassen wir sie so stehen.)

Mein Film sollte davon handeln, warum sich die beiden Männer



SUMMER IN THE CITY

Summer in the City je moj prvi celovečerec. Bil je res poceni, zelo poceni. Dali so nam 12.000 mark, kar je bilo tedaj kakih 4000 ali 5000 dolarjev, in uspeli smo narediti dve uri in pol trajajoč film, 16 mm, črno-bel, z direktno posnetim zvokom, s Hannsom Zischlerjem v glavni vlogi (. . .).

V filmu *Summer in the City* so zelo dolge govornjene sekvence; nekatere trajajo kar osem ali devet minut. Dve osebi sedita ter v osmih ali devetih minutah povesta tri ali štiri stavke. Zgovornejši so tisti prizori, v katerih Hanns pove zdaj eno zdaj drugo šalo, medtem ko telefonira službi filmskih informacij v Berlinu. To traja približno tri minute, potem se vse začne znova. In Hanns se loti ponavljanja tistega, kar govori posnet ženski glas. Tako dobimo natančne informacije o filmih, ki so bili na programu v Berlinu leta 1971.

Nazadnje se odloči, da bo šel gledat tisto, kar niti v sanjah ne bi šel gledat: *Cat Ballou* z Jane Fonda, kar ni ravno najboljša izbira . . . V filmu je ogromno telefoniranja. Tudi jaz odigram majhno vlogo. Sem eden izmed prijateljev, ki jih Hanns sreča v Münchnu: igra va biljard in vpraša me, kaj sem delal zadnji dve leti, odgovorim mu, da sem bil v Ameriki. Dejansko sem bil prvič v New Yorku, ko

je *Strah* sodeloval na nekem festivalu; kljub temu je bil prizor bolj fikcijski od vseh drugih . . . Name sedaj *Summer in the City* učinkuje popolnoma kot dokumentarec o koncu šestdesetih let; bližji je dokumentarcu od kateregakoli mojega filma. Res je film fikcije, toda trajanje hkrati s črno-belo fotografijo, širokokoten objektiv in fiksni plani ga bolj približujejo dokumentarcu, idejam, ki so jih ljudje imeli leta 1969 in 1970, temu, kar so čutili.

Neskončno razočaranje; občutek, kot nekakšne sanje, popolne nemoči; to je tisto, kar sedaj vidim v tem filmu. In ne samo nemoč, tudi negibnost in neobčutljivost. Edini stik na emocionalni ravni, ki ga glavna oseba uspe vzpostaviti po prihodu iz zapora, je z glasbo, ki jo poslušata. Podnaslov filma se glasi: „Posvečeno The Kinks“. Res je v njem šest ali sedem njihovih pesmi in za trenutek jih tudi vidimo, ko med nekimi televizijskim nastopom pojejo *Days, No, Kinks* so emotivna ali „topla“ ali ne vem kakšna plat celega filma. Tu je tudi pesem *Lovin' Spoonful*, po kateri je film dobil naslov, *Summer in the City*. Vse pesmi govorijo o poletju in vročini in podobnih stvareh, medtem ko je bil film posnet januarja in bilo je pasje mrz: po tem sem skle-

nil, da nikoli več ne bom posnel nobenega filma pozimi. A tega je bilo na vsak način treba posneti pozimi. Ves film ni bil drugega kot velika želja po boljših časih ali po poletju ali po emocijah. Posneli smo ga v enem tednu. **Summer in the City** še zmeraj odseva strah pred rezanjem: strah pred natančnostjo; in strah pred drugačnim pojmovanjem filma kot govorice. **Strah** je bil zasnovan po kadrih: dolga polja in prvi plani; **Summer in the City** pa je bil zasnovan brez najmanjšega reza. Nekaj sem jih sicer naredil, a bili so tako sramežljivi. Posnel sem nekaj bližnjih planov, a sem se jih tako bal vnesti v film, da sem jih večino izločil, ohranil sem samo fik-

sne plane brez prekinitev . . . V filmu **Summer in the City** je Cadillac iz leta '63, ki smo ga kupili prav za to priložnost. Uporaben je bil le nekaj dni, a je zadostovalo. Bil je model Fleetwood Eldorado. Po svoje ima več skupnih točk z **Alabama**, z načinom, kako je avto predstavljen v filmu. Mislim, da povsod po svetu ljudje — posebno tisti, ki hodijo v filmske šole ali kasneje začnejo delati filme — začnejo z avtomobili in s pištolami. Sprašujem se, zakaj. Se pravi, zdaj mi ne bi prišlo na misel, da bi hotel pokazati ljudi, ki hodijo naokrog s pištolami.

Zdi se mi, da **Summer in the City** bolj spada med moje kratkometražne filme kot med ce-

lovečerce. Čeprav je prva verzija trajala več kot tri ure (res, več kot **V teku časa**), ga imam še naprej za zadnjega svojih kratkometražnih filmov; tako kot imam **Strah** za svoj prvi „narativni“ film. Morda zato, ker se tudi poznavalci sklicujejo na **Strah** kot na moj prvi celovečerec — **Summer in the City** je bila moja izvirna zgodba, **Vrtarjev strah pred enajstmetrovko** se opira na roman **Petra Handkeja**, toda scenarij je moj. Ravno tako kot scenarij za **Škratno črko** (Der Scharlachrote Buchstabe), ki se seveda opira na Hawthornov roman. **Alice v mestih** je moja izvirna zgodba. **Napačen gib** je Petrova. **V teku časa** sem napisal jaz.

VRATARJEV STRAH PRED ENAJSTMETROVKO

Mislim, da je na Petra vplivala Patricia Highsmith, ko je pisal **Strah**. Vplivala bolj tako, v širšem smislu, hočem reči. Spominjam se, da je tedaj bral dva ali tri njene romane.

Zamisel, da bi posnel **Strah**, sem dobil, ko sem prebral prvih pet strani Petrovega romana.

Čeprav je na začetku šlo predvsem za šalo, kajti nisem si mogel predstavljati, da mi bo kdo dal denar za snemanje. In še sedaj se sprašujem, zakaj so sploh storili kaj takega; morda zato, ker me niso poznali. V njihovih očeh nisem naredil nobenega filma, ki bi bil že vreden tega imena; in roman sam po sebi sploh ni bil po filmskih merilih, čeprav je bil dobro sprejet . . . Mislim, da sem dobil denar samo zato, ker je bilo besedilo tako primerno: napisano je bilo po kadrih. Bilo je neverjetno natančno. Mislim, da je ljudi, ki

bogatejši cineast na svetu. Imel sem dvajset metrov tračnic, ki so se mi zdele miljo dolge. In 35 mm kamero. In barvo. Bilo je več, kot bi kdajkoli pričakoval. Če se zdaj tega spominjam, sem bil morda vezan na čas. Snemali smo pet tednov, kar je za sedaj zelo hitro. A tudi takrat mi ni bilo dolgčas. Delal sem z Robbiejem, ki sem ga poznal, in del ekipe je bil sestavljen iz ljudi, s katerimi sem odtlej še naprej delal. Imel sem veliko srečo . . .

Neki posnetek me nikakor ni mogel prepričati in le po montažerjevi zaslugi sem ga ohranil. Gre za kader z jabolkom v bližnjem planu. Ko Bloch stoji na mostu nad rečico in zagleda truplo izginulega dekleta, se pojavi bližnji plan z jabolkom, nič drugega. In sekvenca z avtobusom, ki pelje proti meji, ostaja po moje, če ne najboljši posnetek pa vsaj najboljši način, kako pokazati minevanje časa. Morda tako mislim zaradi glasbe: *The Lion Sleeps Tonight*, ki doda še ščepec k popolnosti.

Strah je popolnoma shizoiden film, prav v vsem. Morda ga ne bi smel tako označiti, ampak bi ga moral opisati kot naravnanege k neki identiteti. Ko ga sedaj znova gledam, ga lahko tudi razumem. Vidim lahko, kar sem podzavestno naredil: in takšna mešanica odraža natančno situacijo nekoga, ki je nekaj podedoval, in to je ameriški film, a brez ameriškega duha. Ko sem snemal **Strah** sem se zavedel, da nisem ameriški režiser; kljub temu, da mi je vseč ameriški način prikazovanja stvari, le-tega ne morem poustvariti, ker je v meni povsem drugačna gramatika. Odtod konflikt v vsakem kadru . . . Na določen način, prisotnost dveh gramatik, ki si stojita nasproti: skrite, meni še neznane in od katere nisem ničesar pričakoval; in druga, vse premalo upoštevana. Mislim, da je to iz filma razvidno.

V filmu **Strah**, v kinu, kjer Bloch ubije blagajničarko, predvajajo film, ki ga nikoli ni bilo: **Drama of Forgery** Patricie Highsmith, za kar sem več let zaman skušal dobiti pravice.

Tu je prizor, na katerega sem še vedno ponosen in kj je moj najljubši; bil je odločilen preobrat. Če posnemate film kronološko, ni težko slediti njegovemu razvoju. Mislim na prizor, v katerem Bloch v avtobusu potuje z Dunaja proti meji. V filmu ni posebno po-

memben, sekvenca traja pet minut, celo manj; vstopil je na avtobus, ki ima zdaj postanek; on se zagleda v smešen juke-box; in ko se stemni, vlak spremlja avtobus . . .

Prav ko sem snemal to sceno, sem dojel, da moram nadaljevati na ta način. Imel sem tudi nekaj sreče. Začutil sem, da je to moja zgodba in uspel sem najti ustrezen način, da nekaj pokažem. Kasneje sem to sposobnost spet izgubil. Tudi na meji je še nekaj iz češke tradicije. Sicer sem si vedno prizadeval, da bi bil čim dalj ne le od češkega filma, ampak od filmov vzhodnega bloka nasploh: zlasti od tradicije absurda. Angleški film ima precej podobno tradicijo, bolj v komedijskem slogu, česar nikoli nisem maral. Tradicijo, v kateri se stvari uporabljajo za zabavo in ne zato, ker bi imele pravico do lastne eksistence. Najslabše iz te tradicije predstavlja Miloš Forman. Celo njegovi ameriški filmi. Ne vem, če ga lahko imenujem fašistični film, toda **Let nad kukavičjim gnezdom** se mi zdi, če ne drugega, vsaj skrajno nemoralen.

Spominjam se še, da sem med snemanjem popolnoma zavračal kakršnokoli pomisel na psiholško razlago česarokoli. V tem smislu je že šlo za prelom z ameriškim filmom. Sicer pa je bil prav to eden izmed konfliktov v vsakem kadru: kaj razložiti ali ne. In zategadelj sem tako občudoval Ozuja, ko sem po filmu **Strah** prvič videl njegova dela. Doumel sem, da sem nekako prav videl: prav glede na zavračanje pojenjavanja stvari, ki jih je možno še bolje razložiti, če jih samo pokažeš. Videl sem samo njegove zadnje filme: **Jesensko popoldne** in **Potovanje v Tokio** sta prva dva, ki sem ju videl . . . Film je nastal kot popolnoma fenomenološka zadeva. Izumitelja pravih snemalnih kamer je pri snemanju stvari zanimala samo njihova reprezentacija, vse druge filmske ideje so se razvile kasneje. Na začetku ni bilo nič drugega kot čisto preprosta reprezentacija realnosti. In ta ideja je veliko močnejša v ameriškem filmu kot v evropskem. Ameriški film je bil pomemben in je še vedno. In po moje je še danes prav, da ta film občudujemo. Kar se tiče pripovedovanja zgodbe, je govorica ameriškega filma še danes veljavna. Toda Ozujev pomen zame — mislim, po filmu **Strah** — je v spoznanju, kako je nekdo, čigar filmi so se v celoti razvili iz ameriških, kljub vsemu uspel ustvariti popol-



so mi dali denar, zanimalo, kaj bo nastalo iz njega, glede na to, kako je bilo napisano. Debelo rezino sem dobil od avstrijske televizije in tip, ki je sestavil pogodbo z nami, je čez en mesec letel iz službe prav zaradi tega . . . Ostanek je zagotovila nemška televizija; in tedaj imenovani Kuratorium Junger Deutscher film, ki financira izključno prvence . . . Ni šlo za prvenec, toda oni so mislili, da gre. Nisem jim povedal za **Summer in the City** in tedaj nihče ni ničesar vedel o njem. Na razpolago sem imel vsa sredstva, ki sem si jih lahko zaželel: zdelo se mi je, da sem naj-



noma osebno vizijo. Tako res lahko rečem, da mi je Ozu pomagal, pokazal, da je bilo mogoče prenesti kolonizacijo, imperializem, tako da se popolnoma prevzame njegovo govorico. Hočem reči, da zame ni druge govoriče razen te . . . nisem niti posebno prepričan, da jo lahko imenujemo ameriško, a če ne drugega, je bila izumljena v Ameriki.

Ozu je edini režiser, od katerega sem se učil. Njegov način pripovedovanja zgodbe je bil v najbolj absolutnem smislu v funkciji reprezentacije. Tako sem si tudi sam predstavljal film in nenadoma sem odkril, da imam za seboj neko tradicijo. Ko sem snemal **Strah**, v to še nisem bil prepričan: le upal sem, da sem na pravi poti. Potem, ko sem videl Ozujeve fil-

me, sem bil prepričan, da je to mogoče in da sem imel prav. V Ozujevih filmih sem odkril, da je še boljši način za podajanje nečesa, čeprav pustiš, da to ohrani lastno identiteto. To je bil moj problem. Zaradi njega sem se počutil zelo, zelo negotovega. V filmu **Strah** je vsak kader sam po sebi konflikt med mojo osebno vizijo in dejstvom, da sem bolj cenil ameriško, ki sem jo imel za popolno. Zategadelj nisem zaupal mojemu svojskemu tipu vizije: kaj ti pomaga, če imaš lastno, ko pa veš, da obstaja drug, lep način prezentiranja stvari?

Ko sem začel delati filme, nisem kazal niti najmanjšega zanimanja za zgodbe. Celo v filmu **Strah** me pripoved ni posebno zanimala. Sedaj pa me zgodbe vsak dan bolj zanimajo, tudi osebno, v samem mojem življenju. Počenjati nekaj, ne da bi kaj drugega izgubil je vedno teže.

Godard je nekoč opredelil **Do zadnjega diha** za svojo **Alice v čudežni deželi**: zame je to **Strah**.

ŠKRLATNA ČRKA

Škrlatna črka je film, ki me je najmanj zadovoljil. Ne toliko zaradi romana ali vsebine kot zaradi okoliščin. Sama produkcija je bila izkušnja, kaj lahko je snemanje filma (predstavljam si, da je največkrat tako). Odločitev, da postanem sam svoj producent, je bila v glavnem rezultat moje izkušnje s **Škrlatno črko** . . . Šlo je za koprodukcijo med Filmmverlag, španskim producentom Primitivom Alvarom, ki producira vse filme Carlosa Saura, in nemško televizijo, skupaj še z neko špansko distribucijsko hišo: skratka, kup ljudi. In snemanje je bilo zgolj formalno in tehnično vprašanje. Nekaj intervencij je bilo pri izbiri ekipe, tako da ni bila taka, kot sem si jo prvotno zamislil: hotel sem Rüdigerja za vlogo pastora Dimmesdala; a to bi bila njegova prva pomembna vloga in ne Španci ne televizija mi ga ne bi dovolili angažirati. Tako sem se odločil za Lou Castela, ki je nedvomno zelo dober igralec, a je preživljal težko obdobje, ker so ga ravno izgnali iz Italije. Bil je zelo pobit in sodelovanje pri filmu ga sploh ni zanimalo. Morda tudi Senta Berger ni bila idealna izbira za žensko. Ne mislim kot igralka, ker je res dobra, ampak za to specifično vlogo. Hotel sem angažirati žensko, ki je imela potem v filmu neko stransko vlogo, igrala je guvernerjevo hčerko. Bila je Rusinja, ki je živela v Španiji. Veliko odkritje je bila Yella Rottlander v vlogi hčere Sente Berger. In Hans Christian Blech, ki je kasneje nastopil v **Napačnem gibu**, tudi on se je zelo znašel.

Tisto, česar nisem predvidel, so bili problemi zgodovinskega filma: kostumi in podobno;

vsii so se čudno počutili, ko so začeli igrati. In očitno puritanci niso imeli flipperjev. Tako sem začel izgubljeni zanimanje . . . S preteklostjo se ne da improvizirati. Nisem si predstavljal, kako težko bo izločiti vse drugo, vsakršno **trouville**. Če je bila na morju kaka ladja, smo morali počakati, da je izginila. In seveda nismo mogli direktno snemati zvoka, snemali smo v štirih jezikih in potem sinhronizirali.

Zamisel o prvi generaciji Američanov . . . se pravi, Evropejcev . . . ki so tam živeli, mi je še zdaj zelo všeč. Seveda pa nisem imel sredstev, da bi pokazal tisto, kar mi je bilo pri srcu. Hočem reči: če imaš namen pokazati življenje prve evropske generacije v Ameriki in moraš snemati v Španiji in so vsi puritanci, ki jih imaš na razpolago, španski katoliki, ni čudno, da zgubiš stik s svojo prvotno zamisljivo.

Kritično povedano, **Škrlatna črka** mnogih ljudi ni prepričala. Kdor je pričakoval veliko dramo, ni bil zadovoljen; kdor je prišel zaradi zvezd, Sente Berger in Lou Castela, tudi ne. Tako so mnogi ostali nezadovoljni, vključno s producenti, in ko so film čez kako leto dali v distribucijo, so od negativa odrezali deset minut: niso naredili inter-negativa, odrezali so negativ, kar pomeni, da je bil film uničen. To je gotovo ena najslabših stvari, ki jo lahko kakšnemu filmu naredijo. Producent naj bi bil eden redkih iskrenih predstavnikov leve v Španiji; toda raje bi delal s fašistom, ki bi moj negativ pustil pri miru.

Morda je edina ideja, ki **Škrlatno črko** povezuje z drugimi filmi, ideja, da je na koncu



treba začeti znova. Mislim, da ima marsikaj skupnega z idejo delanja filma, s snemanjem, s postavljanjem kamere na določeno točko. Ne izgubiti interesa v novem začetku. Ne odnehati.

Škrlatna črka obravnava neko mater. Nerad priznam, toda zmotil sem se glede osebe. Edina glavna oseba v kakem mojem filmu je, za katero od začetka do konca nisem ničesar čutil. Veliko močnejši je moj odnos do hčerke. Zato sem takoj potem napisal **Alice**. S punčko iz **Škrlatne črke** v vlogi Alice.

ALICE V MESTIH

Kolikor se lahko zdi nenavadno, kasneje ni bilo težko dobiti denarja za moj novi film. Kajti po **Vratarjevem strahu** in **Škrlatni črki** so bili očitno pripravljeni, da mi dovolijo poskusiti z mojim izvirnim scenarijem. In **Alice** ni stal niti polovico tiste vsote, ki je šla za **Škrlatno črko**; posnet je na 16 mm in v črno-

beli tehniki, tako sem brez težav dobil denar. Predračun je bil približno 500.000 mark. Scenarij sem končaval v New Yorku poleti 1973. Končal sem s pisanjem in sem si ogledoval kraje, ko me je neki prijatelj povabil na projekcijo novega Bogdanovičevega filma, organizirano za tisk. Na osnovi filmov

Tarče (Targets) in **Zadnja kinematografska predstava** (The Last Picture Show) sem si izoblikoval dobro mnenje o Bogdanoviču. Zato sem šel na projekcijo, ne da bi karkoli vedel o filmu. Pri izhodu sem bil precej pobit, kajti moj scenarij mu je bil tedaj še bolj podoben: punčka naj bi na koncu ostala pri

KADER

V filmskem slovarju obstaja neka beseda, ki je že tako zelo prešla v splošno rabo, da je zgubila vso auro strokovnega izraza. — Pa ja, v filmu so kadri . . . V enem kadru vidimo npr. poštno kočijo, ki drdra čez Divji zahod, v naslednjem jo napadejo Indijanci, nato pa se že pripodi ameriška konjenica, ki jih razžene . . . No, to so kadri. — Zares, nič posebnega, in današnjega gledalca dejansko prav malo briga, če so v filmu kadri, ker je to zanj pač nekaj samoumevnega; le še kakšen filmski kritik tu pa tam omeni ta izraz, da ne bi kdo mislil, da ne govori o filmu. Nekoč pa ni bilo tako. Če je prestrašeno vedenje gledalcev, ki so kriče bežali iz kina, ko so zagledali prve kadre z glavami brez teles, postalo že zguljena anekdota, pa so te odrezane glave odigrale še kako pomembno vlogo v zgodovini filma: kot da bi se gledovala pri družbenopolitičnih revolucijah, se je tudi t. i. revolucija filmske umetnosti pričela z rezanjem glav in z učinki groze, ki jih taki pojavi izzevejo.

Odsekane glave imajo res veliko opraviti z vprašanjem kadra, revolucija pa naj bo raje le napihnjena metafora za v filmski zgodovini in teoriji bolj običajne sintagme, kot so: „preobrazba kinematografa v film“, „rojstvo filmske umetnosti“ ali pa „oblikovanje filmske govorice“.

Izraz „preobrazba“ uporablja uporablja zlasti Edgar Morin v knjigi *Imaginarni človek iz kina* (*L'Homme imaginaire du cinema*, Pariz, 1956), ki vidi film v bližini magičnega sveta dvojnikov, fantomov in metamorfoz. Zanj je že Lumièrov kinematograf, ki je le snemal in hkrati predvajal odlomke realnih prizorov, „oživiljal sence, ki nosijo v sebi čar nesmrtnosti in strahu pred smrtjo“: že kot čisto reproduksijsko sredstvo je torej proizvajal neko primitivno spektakel-sko formo, ki bi hkrati kot forma zrcala mejila na magični svet dvojnika. No, ob Lumièru pa se je pojavil tudi Méliès, ki prestopi to mejo in postavi film v ris magičnega in fantastičnega. Tako pride Morin do sklepa: „Če Lumièrov kinematograf po nastanku in bistvu pomeni podvajanje — pojav dvojnika v magičnem zrcalu, ekranu — pa Mélièsov film po nastanku in bistvu pomeni preobrazbo — sprehod skozi to zrcalo.“ Sprehod skozi to zrcalo je postal možen z izumom trika (pa čeprav tako enostavnega, kot je zastoj kamere, ki je dopuščal, da je dotlej snemano osebo zamenjala neka druga, projekcija pa je dala vtis, kot da se je prva oseba preobrazila v drugo), torej trika kot preobrazbe (sam Méliès je te svoje trike imenoval *vues a transformation*), in prav ta čarodajna preobrazba po Morinu predstavlja moment preobrazbe kinematografa v film“.

Učinek te „preobrazbe“ je torej film fikcije ali igrani film, ki bi mu nemara prav delež trika začrtal perspektivo in usodo filma *as fake*. Dejstvo je namreč, da trik iz filma nikoli ni popolnoma izginil in bilo bi prav zanimivo napisati zgodovino filma (vsaj igranega) z vidika njegovega razmerja s trikom. Omenili bi le nekaj točk: hollywoodska klasika se je oblikovala v studiu, v sami delavnici artificialnosti, ki pa je skovala film kot nekaj skoraj bolj realnega kot je realnost sama, vsekakor pa bolj verjetnega, pa čeprav včasih obenem tudi nemogočega (nemogoče spake, pošasti, vampirji so bili verjetni, nemara celo bolj kot realnost sama, ker so igrali na vtis realnosti fantazme), neorealizem je zapisan pri zgodovinarjih kot projekt obnove vere v realnost (včasih celo pravega kulta realnosti in „grobega dokumenta“), toda to obnovo vere v realnost so spremljala prava histerična izganjanja vsakršne goljufije, pravi zarotitveni obrasci proti triku, med katerimi je bržkone najbolj znana Rossellinijeva formula „Stvari so tu, zakaj bi z njimi manipulirali“. Histerija je bila gotovo utemeljena, saj jo je gnala laž znotraj same neorealistične prakse: kot da ni bila neorealistična umetnost prav v tem, da je hlinila, kako se je ponižno spustila na raven stvari, kako je samo njihova pasivna opazovalka. Neorealizem je tudi začetnik t. i. evropskega modernega filma, ki se je (vsaj deloma) pričel z reflektivnimi momenti, s citiranjem detajlov iz drugih filmov in z uprizarjanjem filma v filmu, kar je praviloma potekalo na ta način, da je bil učinek realnosti filma, ki je govoril o drugem filmu, sorazmeren razkrinkovanju laži in trikov tega drugega filma. Nekateri sodobni avtorji, zlasti Syberberg, so zadevo preobrnil in radikalizirali: filmska prevara ni več objekt ožigosanja, marveč je prepoznana in aplicirana kot temeljni princip filma. Ta karikaturno kratek oris zgodovine filma v razmerju do trika kaže torej takole „razvojno linijo“: invencija filmskega trika pomeni zasnovno filmske fikcije, ki se je nato v hollywoodskih studijih utrjevala kot sen ali iluzija realnosti; to je bila njena „klasična“ doba. Moderna se prične z zarotitvijo proti goljufiji in hlinjenjem ponižnosti do realnosti, ki v svoji „bivajočnosti“ skriva zalogo dvoumnih pomenov; nadaljuje se z vzpostavitev avtonomije filma, ki že ve, da ne more veliko povedati, ne da bi lagal in varal, vendar ima zaradi tega slabo vest. V zadnjem obdobju, ki bi ga imenovali „cinično“, se film odkrito razglašča kot umetnost prevare ali realnost slepila, ker se utemeljuje na popolni arbitrarnosti režijskih sredstev in načinov reprezentiranja realnosti: ta film masivno integrira in izigrava druge medije in spektakelske forme, je doma tako na cesti kot v studiu, uporablja vse mogoče iluzionistične tehnike, eksperimentira z razmerjem med sliko in zvokom, skratka, s pripoznanjem arbitrarnosti filmskih sredstev se je dogodila tudi „osvoboditev“ filmskega označevalca.



Trik, ki ima konkretne in dejanske zasluge za rojstvo filmske fikcije, je torej tudi lepa prisposoba razmerja filma do realnost, seveda prisposoba, ki nam prav nič dvoumno in zavito pripoveduje tole: razmerje filma do realnosti je razmerje prevare. In nemara niti ni tako paradokso, če rečemo, da je prav na ta način film še najbližji realnosti: mar ni ta realnost prej kot nekaj „danega“ in „dejanskega“ omrežja „producentovskih podjetij“, kjer se pišejo fantastični in fantazmatični scenariji.

Toda vrnimo se k mélièsovski preobrazbi in k vprašanju, kaj ima opraviti s kadrom. V bistvu prav malo, kajti Méliès je sicer res uvedel fikcijo, vendar še na povsem gledališki način: posamezen prizor oziroma *tableau*, kot ga je imenoval, je bil z negibno kamero posnet v celoti, globalno in frontalno, tako kot bi ga videl gledališki igralec. Menjavanje prizorov je ilustriralo posamezne faze dogajanja (predstavljenega v umetnih dekorih), pri čemer je moralo pogosto ravnati tako, da je drugi „tableau“ povzel konec prejšnjega. Npr. v filmu **Potovanje skozi nemogoče** (*Voyage à travers l'impossible*, 1904): v enem „tableauju“ profesorjev avto prebije zid neke hiše in vdre v notranjost; naslednji „tableau“ kaže notranjost te hiše, kjer se nenadoma poruši zid in se pojavi profesorjev avto, ki med stanovalci povzroči paniko. Mélièsovski „tableau“ bi lahko bil kader le v strogem pomenu okvira kot zapore prizora, ki podobno kot gledališka scena ne predpostavlja nobenega prostora zunaj kadra (ali polja): zunaj je le to, kar je zadaj, se pravi, kulise, pred katerimi se vse dogaja in za katerimi izginjajo osebe ali pa se od tam pojavijo. Vlogo zunanosti kadra ima pri Mélièsu prav trik, ki pričara osebe in doseže, da nenadoma izginejo ali se transformirajo; toda s trikom ni izključen iz „kadra“ del prostora, marveč del časa, in sicer prav trenutek (zastoj kamere), ki je potreben za transformacijo prizorišča, vendar ne med prizori, marveč v enem in istem prizoru.

Mélièsov „tableau“ je potemtakem še daleč od tega, kar bo v filmski terminologiji postalo znano kot kader, ki je učinek fragmentiranja prostora in časa dogajanja in ki ravno s svojo ne-celostjo, parcialnostjo omogoča montažno krparijo fikcionalnega vesolja. A čeprav ti „tableauji“ še niso kadri, jih vendarle napovedujejo, kolikor je mélièsovska „preobrazba kinematografa v film“ odprla vrata fikciji in s tem narativnosti: vprašanje kadra je namreč neposredno povezano prav s filmom kot pripovedjo.

Druga sintagma — „rojstvo filmske umetnosti“ je pač najbolj razvpita in obenem tesno povezana z imenom ameriškega režiserja Davida Warka Griffitha. Kaj je torej storil Griffith? Za avtorja zajetne *Estetike in psihologije filma* (in tudi monografije o Griffithu) Jeana Mitryja so tole: „Izdelal je temeljno sintakso filmske govornice“, in sicer tako, da je iz določenih postopkov, ki so jih odkrili že drugi, „napravil izrazna sredstva“ (ta „izrazna sredstva“ pri Mitryju v bistvu ne pomenijo nič drugega kot to, da so posamezni filmski postopki v funkciji „pripovedovanja zgodbe“). In ta za „temeljno sintakso filmske govornice“ tako odločilna Griffithovih predhodnikov bi bila naslednja: montaža, plan, gibanje kamere. Njihovi izumitelji so v glavnem trije: George Albert Smith in James Williamson iz t. i. angleške „Brightonske šole“ ter Edwin Stratton Porter, glavni režiser Edisonove firme.

Smith je leta 1900 posnel celo vrsto kratkih filmov, ki so dobili skupni naslov **Smešni obrazni izrazi** (*Humorous facial expressions*): vsi so namreč sestavljeni izključno iz velikih planov, pri čemer je treba omeniti, da je bil Smith prej fotograf, tako da gre v teh filmih bolj za „oživljene portrete“ kot pa velike plane v pravem pomenu. Veliki plan se namreč pojavi šele v razliki od drugih planov, ki so bili dotlej zgolj splošni. In prav to razporejanje različnih planov je prvo dejanje montaže, ki ga imenitno manifestira Smithov film **Nezgodbe Mary Jane** (*Misadventures of Mary Jane*, 1901), kjer je neko dramatično dejanje — eksplozija v kuhinji požene Mary Jane skozi dimnik — razčlenjeno v niz planov: splošni plan kuhinje z Mary Jane; veliki plan Mary Jane, ki skuša prižgati ogenj; splošni plan Mary Jane, ki vlije petrolej v ogenj; splošni plan eksplozije, ki vrže nesrečnico skozi dimnik na streho; splošni plan z Mary Jane, ki prileti na tla in se raztrešč; ter splošni plan pokopališča. Smith velja tudi za „angleškega Mélièsa“, toda primerjava je lahko le tematska (fantastika), kajti Méliès se je vendarle še držal principa gledališkega prizora, ki ga ni nikoli razkosal na različne plane.

James Williamson je v **Napadu na kitajsko misijonarsko postajo** (*Attack on Chinese Mission Station*, 1900) prvič uporabil t. i. paralelno montažo, kjer gre za izmenjavanje prizorov, ki se odigravajo na različnih krajih. Vsi prizori so z negibno kamero posneti v splošnih planih, ki torej ohranjajo njihovo celovitost, vendar so ti prizori že v funkciji prostorskega fragmentiranja časa dogajanja in s tem kažejo na neko navzočnost pripovedi. Razen tega pa splošni plani niti niso bili tako enotni, saj osebe z gibanjem iz globine polja proti osredju preidejo takorekoč celo lestvico planov od daljnega do bližnjega. V nekem drugem Williamsonovem filmu **Velik zalogaj** (*The Big Swallow*, 1901) je tako gibanje osebe že „snov“ minimalne fikcije, ki govori prav o filmu samem: kaže namreč nekoga, ki besno koraka naravnost proti kameri dokler njegova usta ne zasedejo cele slike; ta monstruoza usta v velikem planu se nato na široko odpro, kot da bi hotela požreti smetalca z njegovo napravo vred. In končno je Williamson pomemben kot pionir montaže zasledovanj (prvič uporabljene v filmu **Stoj, tat!**, *Stop! Thief*, 1901), kjer je že sama razgibanost dogajanja narekovala menjavanje različnih planov. Po Mitryjevem mnenju je „zelo verjetno, da je prav ta montaža zasledovanj prispevala k rojstvu pravega filma“, vsekakor pa predstavlja primitivno obliko suspenza, ki bo Griffithovo veliko darilo hollywoodski kinematografiji.

Najbolj znana Porterjeva filma sta **Življenje ameriškega gasilca** (*Life of an American Fireman*, 1902) in **Veliki rop vlaka** (*The Great Train Robbery*, 1903). Pomudili bi se pri slednjem oziroma nekem njegovem detajlu, ki je prav veliki plan, in sicer veliki plan razbojnika, ki gleda proti gledalcu in meri vanj s pištolo. Ta veliki plan je v današnji verziji filma na koncu, medtem ko ga je Porter poslal nickelodeonom kot poseben odrezek in njim prepustil odločitev, da ga prilepijo na začetek ali konec filma. Veliki plan razbojnikovega obraza je bil torej posnet kot dodatek, o katerem pa nihče ni prav vedel, kaj z njim početi. In prav kot dodatek, ki je bil zaradi svoje moteče

vloge hkrati presežek, eksces, je ta razbojnikov obraz v velikem planu s pištolo, ki je merila na gledalca, že streljal semena, iz katerih se bo rodil „film“, namreč film kot nova umetniška pano-ga.

Kakšna je torej vloga tega dodatka in k čemu se dodaja? Dodaja se k splošnim planom, v katerih je posneto in na katere je razčlenjeno vse dogajanje. Toda v teh planih je predstavljeno dogajanje le v svoji osnovni ali splošni dramatični razgibanosti, tu gre le za reprezentacijo dogajanja kot takega in z izvajalci, ki so zaradi oddaljenosti kamere komaj prepoznavni. Vse osebe so prikazane v splošnem planu, kar predvsem pomeni, da v dogajanju zasedajo enako oziroma enakovredno mesto, da torej še niso diferencirane in individuirane, kar je predpogoj, da bi postale protagonisti; in četudi so se osebe v svojem gibanju kdaj približale kameri, so s tem postale samo bolj razpoznavne, nikakor pa te naključne bližine ali oddaljenosti še niso določale hierarhije njihovih mest in vlog v filmski fikciji. Hierarhija ali diferenciacija, ki razvršča osebe na glavne in stranske, je šele učinek različnih planov, med katerimi ima privilegirano mesto prav veliki plan, veliki plan obraza kot odlikovan princip individuacije. Če se je torej razbojnikov obraz pojavil kot dodatek oziroma presežek, tedaj prav kot ta princip individuacije, v katerem pa se je že oglašala vokacija filma, točneje, ameriškega filma, za pripovedovanje zgodb, ki se pripetijo individuom. Kar je bilo pri Porterju še dodatek, ki ni spadal v diegezo filma, bo že z Griffithom oziroma prav z njim postalo ne le sestavni, temveč najbolj odlični del filma (in njegove diegeze, tj. vsega fikcionalnega vesolja, ki ga film predstavlja).

V tem velikem planu — dodatku/presežku pa je obenem zajeta ne le vsa lestvica planov, marveč tudi to, po čemer se ravna, njena enota. Plani se razvrščajo na daljne, splošne, srednje, bližnje in velike (če se omejimo le na glavne kategorije, ker je še nekaj vmesnih), toda kako je prišlo do te lestvice. Po Mitryju takole: „Ko se je po prvih Griffithovih poskusih film pričel zavedati svojih sredstev, ali splošneje, ko so bili prizori posneti z različnih zornih kotov, so morali tehniki na neki način opredeliti te različne posnetke, da bi jih lahko razlikovali. Pri tem so se ravnali po položaju glavnih oseb ter razdelili prostor po navpičnih ravneh na os kamere. Od tod ime „plani“ (*Eстетika in psihologija filma*). Enota lestvice planov je torej dvojna: v občem smislu je antropološka, kolikor predstavlja mero človeškega telesa, v posebnem pa je pripovedna, kolikor opredeljuje določeno vlogo in stanje osebe. Zato se bodo po lestvici planov tudi preigravale vse emocije (Hitchcock: „Spreminjati plane pomeni spreminjati emocije“), kosale osebe in napenjale pripovedne silnice, skratka, ta *scala* bo postala temeljna partitura filmske fikcije.

In končno je ta plan kal, iz katere bo pognal „film“, že po tem, kar kaže: kaže pa razbojnika, ki meri s pištolo proti gledalcem. Vendar se ne bi toliko ozirali na to, da je bil prva ali vsaj ena prvih oseb, ki jih je veliki plan individual, prav razbojnik, marveč bi raje sledili temu indeksu, tej grozeči gesti, ki „interpelira“ gledalca. Toda paradoks tega plana je v tem, da gledalca ne „interpelira“ s to gesto, marveč z razbojnikovim pogledom, ki je pogled v kamero.

Pogled v kamero ima v zgodovini filma pomembno vlogo, ker je to eden prvih objektov prepovedi (druga velika prepoved bo doletela montažo). Vendar ta prepoved ni bila univerzalna, ni se nanašala na ves film, saj npr. dokumentarni film, kolikor pač snema intervjuje z ljudmi, na takih pogledih takorekoč temelji. Prepoved je zadevala samo igrani film, pri čemer ima veliko opraviti z lestvico planov in spet predvsem z velikim. Od Griffitha naprej (in v njegovem času je ta prepoved pričela veljati) bo ves hollywoodski film utrjeval sistem planov kot temelj in ogrodje svojega fikcionalnega vesolja, ki pa se ne le ponuja gledalčevemu pogledu, marveč ga — in to je bistveno — vabi, zapeljuje in zaklepa vase. Z vsakim planom je gledalec vse bolj zapahnen v prizorišče fikcije, ker mu plan kot parcialna vizija, ki daje videti le kos prostora ali objekta, hkrati daje verjeti, da se za robom slike še nekaj skriva, pripravlja, ali pa se tam prizor enostavno nadaljuje. Menjavanje planov krpa razkosani prostor dogajanja in z vsakim šivom zašije vanj gledalca. V t.i. klasičnem filmu so se plani praviloma menjavali od daljnega k bližnjemu, vendar to ni bilo le približevanje, ki da videti več, marveč v funkciji pripovedi povečuje emocijo, vse do afekta, ki — rečeno z Gillesom Deleuzom — zasije v velikem planu obraza.

Toda za samo možnost gledalčevega potovanja po emocionalnih tunelih planov (ali — kot bi dejal Edgar Morin — za njegovo „afektivno udeležbo“) je bistveno to, da je obenem zunaj. Gledalec je z vsakim planom zmeraj ujet v parcialno vizijo, vendar mu je hkrati dano videti vse, kolikor ostane zunaj. Toda kje? Kajpada prav na fiktivni točki kamere, ki je vse videla že pred njim in ga postavila v položaj, kjer vidi isto. Sam kinematografski dispozitiv, ki podpira režim filma fikcije torej postavi gledalca na fantazmatsko mesto vsemogočnega vidca, ki je nemara kot v sanjah ves predan predstavljaljočim se podobam. Prav in edino na tem mestu tudi korenini njegovo verovanje v filmsko fikcijo, od tod se spušča po lestvici planov, ker je to točka njegove prevare: prevare, ki je v tem, da vidimo, ne da bi bili tudi sami videni, da gledamo, ne da bi bili tudi sami gledani. To, da je gledalec zunaj, torej predvsem pomeni, da je zunaj pogledov. S tem pa se tudi pojasni, kaj pravzaprav išče na ekranu: prav poglede, kjer bi lahko prevaral svoje oko in pozabil, da ima pred sabo dejansko le zamejen pravokotnik, „kader“. Prav tako pa ni več nobena uganka, kaj se zgodi, če naleti na pogled — pa čeprav pogled zadnjega figuranta nekje v kotu ekrana — toda pogled, ki ga gleda: ta pogled v hipu izniči gledalčev presežek oziroma hipostazo videnja, sprevrne asimptoto dispozitiva „gledam, ne da bi bil tudi sam viden“, spodnese njegovo mesto vsevidca in s tem bržkone prizadene tudi njegovo *Schaulust*, ugodje gledanja. Ta sunek je nemara še najbolj porazen, ker to ugodje izpostavi in ohladi kot učinek prevare: pogled v kamero je bil namreč izzvan z nekim predhodnim pogledom Drugega, ki je že vse videl, zakaj povsem jasno je, da figurant s pogledom v kamero ne meri na gledalca, temveč prav na sam dispozitiv, ki odreja gledalčevo pozicijo in njegovo verovanje v predstavljeni svet. Od tod tudi ta učinek pogleda v kamero, da zvrta luknjo v tkivo filmske fikcije, luknjo, ki grozi, da bo skozi njo zbežala vsa realnost predstavljenih dogodkov. Prepoved tega pogleda v kamero ima torej dober razlog, razlog, ki ji daje poteze fetišistične utajitve, kot jo je nekoč zapisala Bazinova formulacija: „Za



estetsko polnost filmskega podjetja je potrebno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni. " Za „estetsko polnost“ je torej bistvena utajitev vednosti, da je v filmu realnost potvorjena oziroma — če se navežemo na prejšnje izvajanje — utajitev, „prepoved“ pogleda v kamero, ki kaže na sam dispozitiv te potvorbe.

In prav zato, ker je klasični film temeljil na tej prepovedi, je lahko npr. Jean-Luc Godard v svoji modernistični ali dekonstrukcijski gesti dovolil Belmondu, da je v **Norem Pierrotu** (Pierrot le Fou, 1965) čez ramo zabrusil gledalcem: „Se zabavte, kaj?“ Ravno tako je v njej zajeto tudi vse tisto kazanje kamere in mašinerije, ki služi fabrikaciji filmskega spektakla, kar pa je bilo potrebno le zato, da bi lahko sodobni film (vsaj prek nekaterih avtorjev) igral tako na to prepoved kot njeno kršitev.

Razbojnikova pištola iz Porterjevega filma je torej merila zelo daleč in paradokсна vrednost tega velikega plana je tako rekoč neizčrpana: kot eden prvih velikih planov obraza predstavlja to unarno potezo, ki bo z Griffithom postala temeljna skalarna, emocionalna, figurativna in identifikacijska enota t. i. pripovednega filma; kot pogled v kamero pa najavlja prepoved, ki bo temu filmu zagotavljala preživetje.

In kot je veliki plan „temeljna enota“ pripovednega filma, je pri Griffithu tudi centralna točka suspenza, ki sicer potrebuje še t. i. paralelno montažo (angl. *cross-cutting*), ki kontinuiteto nekega dogajanja razbije na več prostorskih odlomkov, v katerih so zastopani nosilci različnih oziroma nasprotnih silnic. Toda ta postopek je griffithovski le v toliko, kolikor ga je Griffith prvi ali vsaj najbolj mojstrsko prenesel v film iz literature, s čimer je dejansko ustregel zahtevam trusta Motion Picture Patents Company, ki je imel v svojem programu ekonomske stabilizacije filmske industrije tudi snubljenje publike srednjega razreda. Pred Griffithom je bil film vendarle predvsem karneval teles, ki so padala, se metala v prah, izvajala akrobacije ali oponašala music-hallski spektakel, skratka, neke vrste „ljudska umetnost“, ki je sejemska zijala stala le *one nickel*. Sejem-ska zijala še niso filmska publika — njo bo vzgojil ravno film kot dedič literature 19. stoletja. Sam Griffith ni skrival, da se je vzoroval pri Dickensu, vendar je šele Eisenstein prvi povedal, kaj to pomeni. Predvsem dvojje: da je Griffithova koncepcija paralelne montaže oblikovno utrjevala dualistično sliko sveta, ki se — podobno kot pri Dickensu — razvija v dveh linijah, liniji bogatih in liniji revnih, ki vzporedno tečeta proti točki, kjer se sekata, se pravi, v neskončnosti. Za Eisensteina najpomembnejši Griffithov dosežek pa je, da se je film s paralelno montažo osvobodil slikanja fizičnih akcij in prestopil v „logiko emocije“ ter s tem postal „umetnost pogleda in ne zgolj očesa“ (Eisenstein, „Dickens, Griffith in mi“, v zborniku *Montaža atrakcija*, Beograd, 1964). Da je film postal „umetnost pogleda“, pomeni, da se je film z velikim planom „ponotranjil“: dogajanje, ki mu je dotlej kraljevalo burleskno telo, se je preneslo na obraz, kjer „se spopadajo divje strasti, misli in čustva“, oziroma v „duhovno dramo“, kjer „se ne križajo moči, temveč pogledi“ (Bela Balasz, *Filmska kultura*, Ljubljana, 1966). Skratka, gre za to, da je Griffith tisto primitivno obliko suspenza, ki se je s paralelno montažo v bistvu šla igro „ravbarjev in žandarjev“, po lestvici planov povzdignil do obrazov, spačenih od strahu pred agresijo, otožnih in z zgubljenimi pogledi strmečih v prazno, krutih, sadističnih obrazov, ter do velikih planov objektov, ki so izzivali ali bili povezani z različnimi emocijami in afekti. Taki plani so uvajali drugačen suspenz — suspenz pogleda v funkciji želje in z njo perverzije in Zakona. Tak suspenz pa se je s paralelno montažo seveda izvajal tudi na novem prizorišču: ta scena je družina, ki je — nemara predvsem z *Zlomljenim cvetom* (Broken Blossom, 1919), kjer stoji v vmesni poziciji med idealizacijo (kot brezmadežno spočetje) in perverzijo (incestuozno nasilje) — postala tudi „celica“ pripovednega filma ali filma, ki želi povedati zgodbo.

Toda vse doslej smo se srečevali le s plani, ne da bi imeli pravo priložnost uporabiti izraz „kader“. Od kod torej ta nadležna pogostost planov? Razlog je hkrati praktične in pojmovne narave. Stvar je v tem, da je bila razlika med plani, ki so razbili enoten prostor gledališkega prizora, učinek montaže, toda za vsak različen plan, se pravi, za vsako različno velikost predstavljenega objekta, je bil zaradi negibne kamere potreben nov posnetek: daljni plan je kamera pač posnela z večje razdalje kot bližnjega, vendar so jo morali zato tudi prestaviti z enega mesta na drugo. Tako so ravnali tja do leta 1915, vendar praviloma spet samo v igranem filmu, saj so npr. snemalci, ki sta jih brata Lumière razposlala po celem svetu, da bi beležili prizore iz t. i. realnega življenja, že poznali in na veliko uporabljali tehnike gibljive kamere od panorame, kjer kamera stoji na mestu in se vrti okoli svoje vertikalne osi, nagiba (angl. *tilt*), kjer se vrti okoli svoje horizontalne osi (navzgor ali navzdol), do vožnje (angl. *travelling*), če so s kamero sedli na kakšno prevozno sredstvo. S temi tehnikami so torej lahko v enem samem posnetku predelali ne le vso lestvico planov, ampak spreminjali tudi zorne kote. Toda vsi ti različni plani in zorni koti, ki so se spreminjali v enem samem posnetku, v teh dokumentarnih ali reportažnih filmih niso igrali nobene prave vloge, enostavno zato, ker so bili v službi reprodukcije realnega gibanja in življenja, ne pa v funkciji pripovedi. V pripovednem oziroma igranem filmu so imeli plani dvojno vlogo: dali so videti kos prostora in objekte v njem, a čeprav nemi, so dali tudi nekaj „slišati“ — pomen, ki ga ima ta odlo-mek v razvoju zgodbe, kajti vsa, cela zgodba in njena pripoved je prejela konsistenco in kontinuiteto le prek montažne povezave zmeraj parcialnih planov. In nemara je bila funkcija negibne kamere v tem obdobju narativnega formiranja filma prav ta, da je stabilizirala plane v tej dvojni vlogi.

TELEKASA

neki teti in potem pobegnila. Šlo je natanko za enak konec. Odkril sem celo nenavadno podobnost med Yello in Tatum O'Neil. In zato sem bil res pobit, ostal sem še en teden v New Yorku, telefoniral sem v Nemčijo in jih obvestil, da filma ne bom delal, ker ga je že posnel nekdo drug. A ko je ta teden minil, sem začel razmišljati, da je morda še možnost narediti film na drugačen način. Ne samo to, spoznal sem, da je moj film drugačen. Zavedel sem se, da ima moja zgodba svoj razvoj, da gre za neke vrste spreminjanje. V bistvu je **Papirnat mesec** eden tistih filmov, ki ti ugajajo, ko jih gledaš, a te na določen način pustijo praznega. Ne da jih ne maraš, a po nekaj dneh se zaveš, da so te pustili nezadovoljenega, da te ne zanimajo več. **Papirnat mesec** dosledno nadaljuje ameriško tradicijo obravnavanja otrok. V ničemer ni drugačen od Shirley Temple. Yella pa nima in tudi ne bo imela čira. Nekje sem prebral, da je



Tatum skoraj dobila čir. Morda bi bilo še bolje kot Tatum in Yello primerjati Ryana O'Neila in Rüdigerja. Popolnoma sem izgubil občutek konkurenčnosti, ki sem ga imel, ko sem zapuščal tisto projekcijo v devetintridesetem nadstropju palače Gulf & Western v New Yorku.

Vseeno sem spremenil ves drugi del scenarija in spreminjal sem ga še potem, ko smo že začeli snemati, tako da je sedaj povsem drugačen. To je nedvomno popolnoma drugačen film in popolnoma drugače se naravnava do svojih likov. V resnici mi je ogromno pomagal Samuel Fuller, ko sem se v New Yorku znašel v stiski. Za tri dni sem odšel na zahodno obalo, mu razložil problem s **Papirnatim mesecem**, in dobil je odlično idejo, kako spremeniti osrednji del filma. Policijska postaja je njegova zamisel. A že preprosto dejstvo, da o tem lahko govorim z nekom, ki ve, za kaj gre in ki se na film res spozna, mi je bilo v veliko pomoč. Z letalom sem odpotoval v Nemčijo in v treh dneh napisal končno verzijo scenarija.

Alice ima torej scenarij in na začetku snemanja sem mu zvesto sledil. V prvi tretjini se film dogaja v ZDA, in tam sem začel snemati. Ko sem prišel v Evropo, sem začel pozabljati scenarij. Postajal sem vedno bolj prepričan v zgodbo, v nasprotju z ZDA, kjer sem bil tujec. Snemalne knjige zadnji teden nisem več imel pri sebi.

Začetek **Alice** izhaja iz pesmi ansambla The Drifters, **Under the boardwalk**. Našel sem pesem, nato mi je prišlo na misel, da bi si ogledal, kako dejansko zgleda pomol (boardwalk) . . .

Zame je bil polaroid, tako kot za mnoge druge ljudi, podaljšanje slikarstva. In še zdaj mi je všeč, da nima negativa, da je fotografija

ena sama. Ne da se je znova natisniti. Rüdiger, ali bolje, njegovo bivše dekle, v filmu **Alice** veliko govori o fotografiranju . . . da pri filmanju gre navadno za nekakšno trenutno nostalgijo. Idejo ponovitve kot idejo smrti. Na svojo steno sem si pritrtil neki izrek; to je ena redkih teoretičnih stvari o filmanju, za katero čutim, da jo lahko v celoti sprejemem: „Die Möglichkeit und der Sinn der Filmkunst liegen darin, dass jedes Wesen so aussieht, wie es ist.“ (Možnost in smisel filmske umetnosti sta v tem, da se vsako bitje pojavja takšno, kot je.“)

Po bivanju v Porurju se Rüdiger Vogler odpelje z vlakom v München in tu je kader, ka kršne poznamo pri Melvillu: kamera je zgoraj in vlak se vije spodaj. Ta kader smo posneli iz helikopterja. Leteli smo ob vlak. Hotel sem ga posneti na nekoliko drugačen način; hotel sem leteti še više in potem dvigniti helikopter po vertikali, da bi imeli vtis kot da vidimo vso Nemčijo. Toda v helikoptertju smo uvideli, da bi to predolgo trajalo. Zato smo se ustavili v trenutku, ko se vidijo vsi vinogradi in Ren, ki od daleč tvorijo celoto. Morda je bilo to odvisno od helikopterja. Pihal je veter in nisem se mogel približati vlaku tako, kot bi rad . . . Hotel sem le obe glavi in nato panoramski posnetek. A ni šlo. Videla se je že polovica vagona in ob tem celo okence.

Spomnim se, da smo med montažo **Alice** — in iz raznih tehničnih razlogov sem se navadil vsak prizor posneti trikrat ali štirikrat — skoraj vedno izbrali prvo verzijo. Tako sva se / montažerjem šalila, da bi film lahko naredili s tretjino posnetega materiala. Vzeli smo vedno prvi ali drugi posnetek, in to zaradi Rüdigerja. Tega se med snemanjem nisem zavedal.

NAPAČEN GIB

Ideja potovanja izhaja iz romantične tradicije devetnajstega stoletja: iz tako imenovanega **Entwicklungsroman**. To je vzrok, da smo za film **Napačen gib** izbrali **Učna leta Wilhelma Meistra** (Wilhelm Meisters Lehrjahre).

Že tri leta sem razmišljal o adaptaciji Goethejevega besedila. O tem sem govoril s Petrom Handkejem in skupaj sva izbrala temo, toda preden sva začela pisati, sva hotela pozabiti na roman. Od samega začetka sva hotela narediti sodoben film. Nekega dne mi je Handke telefoniral iz Benetk in mi dejal: „Zelo rad bi napisal scenarij.“ Jaz sem se pripravljal na snemanje **Alice v mestih**. Odgovoril sem mu: „Kar sam ga napiši.“ Mesec kasneje mi ga je poslal. Bil je bolj literaren tekst. Naredil sem svojo verzijo z decoupage. Poslal sem mu jo in ko jo je bral, se je spomnil še drugih stvari. Poslal mi je svojo novo verzijo in začel sem pripravljati film. Ostal sem precej zvest tej verziji, čeprav so bili vsi kraji in mesta spremenjeni. Handke ni bil na snemanju, toda znova sva sodelovala v fazi montaže, ker je bilo treba rešiti problem, namreč, začetek — ves del z materjo — je bil

prepočasen. Izrezali smo 15 minut, pa smo zato morali vnesti glas izven polja in on je napisal besedilo.

Junaki so drugi: intervju s Petrom Handkejem

Joachim von Mengershausen: Kakšno je razmerje med Goethejevim Wilhelmom Meistrom in vašim scenarijem za **Napačen gib**?

Handke: Posneti Wilhelma Meistra je bila že stara zamisel. Goethejev lik potuje po Nemčiji v enem samem čudovitem zamahu. Analogije z mojo osebnou izkušnjo obstajajo. Ko sem ob svojem prvem obisku v Nemčiji tam ostal dva meseca, sem znenada zaznal spodbudo, ki mi jo je dala dežela in seveda tudi poseben patos, kakršnega občuti nekdo, ki se napoti v drugačno življenje. To je zelo ugodno vplivalo name in zame je bilo pomembno pokazati nekoga, ki si je nekaj zastavil, ki živi dosledno — četudi gre za sanjanje z nekakšno spogledljivostjo — ki se hoče potrditi kot umetnik, ki hoče počenjati nekaj, kar je hkrati tudi delo.

Zame je bilo povsem normalno vzeti iz Goetheja samo tiste detajle, ki so se mi vtisnili v spomin. Misleč nanje, a tudi na vse tisto „gibanje“ sem napisal scenarij. Nisem imel namena narediti zgodovinske rekonstrukcije. Pač pa sem nameraval obravnavati zgodovinski položaj tistega, ki odhaja, ki se odpravi na pot, da bi se učil, da bi postal drugačen, skratka, da bi postal vse to gibanje. Prepričan sem, da je prav to zanimalo tudi Goetheja: gibanje oziroma napor, da se spravim v gibanje. Toda z eno razliko: nemška zavest in nemška krajina sta se od tedaj zelo spremenili, in to na slabše. Za Goetheja pred dvesto leti je bilo veliko dejanje še mogoče, možno je bilo veliko potovanje, dolga pot, dejanje odhoda v mojem scenariju pa se realizira edino kot eksplozija znotraj zgodbe in se vrne v zunanjo resničnost zgolj tako, da se je dotakne. Zaustavi ga pokrajina, ki se je medtem spremenila, in seveda tudi notranje življenje domnevnega junaka. Dejstvo je, da ne moremo preprosto poustvariti herojstva Wilhelma Meistra, čeprav bi se le-ta hotel imeti za junaka neke osebne zgodbe. Res je, vedno

zaceenja za velicastimi in resnimi kretanjami, a kdo bi se lahko živel takšno življenje, v katerem je predvidljivo celo tisto, kar bi se še lahko zgodilo? Toda on hoče to udejaniti. In zato grandiozno začne, morje, vlak, ljubezen, ljubezenski prizor, nekdo je na postaji, na vlaku in gremo mu na proti in nato si mislimo: to je neke vrste večnost, in nadaljujemo — a ne v zgodbi, ki sem jo napisal. Pri Goetheju funkckonira, meni ne zadostuje. In nato ozke ulice s starimi hišami v mestu, ki je morda na zunaj podobno tistemu, kot ga je opisal Goethe — a vse to ne more biti več pristno. V Goethejevih časih se je še dalo sprehajati po mestu tako, kot je on opisal. Zdaj ni več tako, ker je v mestih promet, na deželi pa industrija. A to je samo zunanja plat.

Potem je tu še prava zgodba, ki pripoveduje, odkod je protagonist odšel in zakaj odhaja. V pripovedi se nenahno pojavljajo trenutki neodločnosti in malodušja, ki jih pogojujejo tudi teze, katerim se je junak odpovedal. In zato me pri vsej zgodbi, v soočenju z Goethejevim **Wilhelmom Meistrom**, zanima veliki premik, ki je vedno prisoten na začetku upravičenega besa ali pa v čisto konkretnem čustvu, ki se sicer vedno spremeni v jecljanja; v vsakdanjosti — nočem reči v podlosti — ampak v realistični vsakdanjosti, kjer se dva vidika, bes ali veselje, ki ga imamo do življenja, ki naj bi potekalo tako, kot smo ga sanjali in mu okoliščine res niso naklonjene, ne najdeta več stične točke in ni več vzdušja za nadaljevanje kakšne celotne zgodbe. To nenavadno valovanje me je pripeljalo do tega, kako najti očarljivost v podobni zgodbi danes.

Von Mengershausen: Še ena velika razlika je med Goethejevim Meistrom in Napačnim gibom. Goethe je s skrajno natančnostjo prikazal zaton fevdalizma, porajajoče se meščanstvo, torej določeno zgodovinsko situacijo. Pri vas je sodobna družba zaprta celota, ki jo je v glavnem treba dešifrirati skozi znake.

Handke: Res je, a ne verjamem, da je Goethe tisto, o čemer govoriva, zasnoval kot opis družbe. Upošteval je gledališke obrazce: gospodo oziroma tisto, kar se z njo vedno pojavlja, npr. izterjevanje dolgov, je treba interpretirati kot romantično-gledališki eksistencialni modul. To ni bila resnična slika časa. Pri njem so gledališka dogajanja zelo artikularna, pri meni so se skoraj spremenila v znake. Poleg tega me je veliko bolj zanimalo veselje, ki je v tem, da zanemariš okoliščine, ki so jih ustvarili drugi, in nemožnost, da ga dosežeš — napetost, ki iz tega nastane, to je zanimivo.

Von Mengershausen: Kakšne vrste človek pa je ta Wilhelm, ki je vsaj v vašem scenariju predstavljen tako hladno in zadržano, čeprav je nedvomno junak?

Handke: Zame je neopredeljiv, v sebi ima kar nekaj gorečnosti, sle po znanju. In tudi na ženske ima vpliv. Zato sem menil, da bi morala ta situacija vsebovati nekaj erotičnega, nekaj, si nekdo želi, skok, ki ga hoče napraviti. To je nekaj tako otročjega in tudi podlega. Wilhelm ima gotovo zagon, toda zares udari samo, ko med ostalimi ostane brez besed, ko posluša. Zato sem hotel, da bi bil čimveč med ljudmi in malo govoril, da bi se ga pogosto videlo, ko posluša, da ne bi bil samo šibak.

Wilhelm Meister ni resnični junak. Junaki v moji zgodbi so druge osebe, na primer industrialec v svoji hiši ali igralka. Wilhelm jih pritegne, da bi jih potem zapustil, da bi pokazal del sebe. Veliko bolj prisrčni in pogumni so od njega, ki je le rodovednež, ki ga ničesar ne očara. Vedno govori, da ima namen pisati, rad bi izrazil tisto, kar vidi. Junaki so drugi.



Wenders: Ne vem, če je res, da oseba, ki se pogosto pojavlja, zlasti če je v nenehnem nasprotju z drugimi, avtomatično postane v filmu glavni junak ali kaj junaku podobnega. Seveda vse zaznamo z njegovim posredovanjem in prenesemo v film. Na primer, igralka vstopi prek njegovega pogleda in tudi drugi se pojavijo prek njega.

Von Mengershausen: Kljub vsemu ima Wilhelm v sebi zelo malo erotičnega, prej izraža nekaj nenaravnega, prisiljenega. Sedi in deluje kot da ga tisto, kar se dogaja okrog njega, sploh ne bi zanimalo. Vendar pa potem, zaradi svoje neopredeljive nagnjenosti k pisanju, skuša, ko piše, prodrati v vse tisto, česar ni hotel opaziti. Drugi so dejavni, on ne. **Handke:** Wilhelm res nastopa kot pripovedovalec. Lahko si predstavljamo, da je on sam napisal scenarij, tako zadržan je do njega. Zase nima tiste ljubezni, ki jo sicer kaže do stvari, ki jih opisuje in s katerimi se skuša poistovetiti. V njem poteka obraten proces. Parcelizirati skuša identifikacijo, ki jo na začetku še ima, ko je sam na morju ali drugod, podredi se prizadevanju, da bi bil med drugimi. Tako si v resnici lahko predstavljamo, da je dejansko vse to napisal. V mnogih filmih se pojavlja pripovedovalec v prvi osebi.

Wenders: V prvih dveh kadrih filma sem, mislim, zelo jasno podal dejstvo, da obstaja oseba, o kateri se govori, toda tisto, kar je treba videti, je hkrati del njega. Prvi kader kaže let nad Elbo, dokler se ne pokaže mesto Glückstadt. Nato se zrakovol vedno bolj spušča, dokler se ne pokažeta trg in cerkev. Potem preidemo k drugemu kadru in z nekega okna se v protiplanu pokažeta trg in cerkev in za njima helikopter. Kamera gre nazaj noter in pokaže tistega, ki vidi helikopter, se pravi Wilhelma, ki kuka skozi okna. Film se torej začne z narativnim tokom, kot pri Goetheju, od zgoraj in iz „totala“. Postopoma vstopi subjektivna optika. Mislim, da sem pojasnil to zlitje s prvima dvema kadroma, tisto, kar o nekem pripovedujejo in obenem ta nekdo predstavlja samega sebe.

Napačen gib je prišel od nekoga, za katerega je govorica zelo pomembna in tema filma je bila kot možnost zajetja sveta skozi govorico. Zaradi tega sem v filmu ostal zelo zvest besedilu. Važna je bila zgodba, bolj kot čustva ali osebe. Dialog ni bil nekaj svetega zato, ker so se včasih besede spreminjale, a bil je središče filma. V **Alice v mestih** in **V teku časa**, kjer so čustva in situacije pomembnejše od govorice, sem si dovolil več svobode.

Napačen gib naj bi obravnaval izvržek, skorajda neutemeljen razloček, ki deli pravo od zgrešenega. Prizadeval sem si, da ne bi ne Wilhelm ne drugi nikoli ne delali „pravih“ stvari. Tudi odnosi med protagonistami naj bi dajali vtis nečesa na sredini med pravim in zgrešenim. Zato se Wilhelmovo obnašanje zdi tako protislovno in prav zaradi tega ima film tak naslov. Po pravici povedano, prave poteze bi bile možne samo, če bi bilo razvidno, da smo storili napačne korake.

Zame pejzaži niso samo scenografije, ampak aktiven element, tako kot igralci, in vsebujejo ravno toliko emocij. Vsi pejzaži v **Napačnem gibu** imajo v sebi možnost biti lepi, biti čudoviti; a imajo samo možnost. Zaradi Zgodovine so ti liki grozni. Njihovo lepoto je treba odkriti: kar vidimo, je brutalnost Zgodovine, to je, kar je zgodovina naredila iz njih.

Sem velik ljubitelj Casparja Friedricha in Turnerja. V Londonu sem bil samo zato, da bi videl nekatere njegove slike. Toda za cineasta obstaja samo Vermeer. Edini je, ki ti da idejo, da bi se njegove slike lahko začele premikati. Bil bi vrhunski snemalec, absolutno najboljši snemalec. Edini filmski posnetki, ki si jih lahko zamislim na ravni Vermeerjevih slik, so Ozujevi. Ženska, ki stoji v sobi . . . Med krajinarji občudujem Holandce. In grafike še bolj kot slike. Neyerja, če imenujem vsaj enega. In tudi kakšno Rembrandtovo krajino. V grafikah so krajine reducirane na čiste forme, kot če bi mežikal z očmi in videl samo forme. Nekdo sem veliko slikal, samo krajine. V akvarelu. Več let.

Imel sem velike težave, da sem si zapolnil toliko oseb v **Napačnem gibu**. Vedno sem imel občutek, da ne bom uspel. In mislim, da Therese (Hanna Schygulla) nisem opazoval s potrebno pozornostjo. Do nje sem imel kasneje občutek krivde. Najtežja oseba je bil industrialec, tip, ki naredi samomor. Igralca sem samo enkrat prej srečal in ni bilo časa za vaje. Imel je zelo močeno naglas. Čeprav se je potem izkazalo, da je naglas idealen za stvari, ki jih je imel povedati, naredil jih je veliko bolj intenzivne. Brez močnega francoskega naglasa se ga čez nekaj časa ne bi dalo več poslušati glede na to, da samo jadicuje. Težko je poslušati nekoga, ki je zatopljen v samopomilovanje. S Petrom Kernom je bilo precej lažje, ker je bil s svojo vlogo dobro opredeljen. In poleg tega je zelo močna pojava, tako kot Mignon, ki je prvi igral. In hči Klaus Kinskega, čerpav tega nisem vedel, ko sem jo prvič srečal. Srečal sem jo v nekem rock klubu. Plesala je in vprašal sem jo, koliko je stara. Rekla je 18, potem mi je neki njen prijatelj povedal, da jih ima šele 16; in pri podpisu pogodbe se je izkazalo, da jih ima 14. Po svoje je v filmu rasla; na koncu je zrelejša. Eden izmed razlogov njene močne prisotnosti v filmu je morda dejstvo, da ne govori. Morda je zaradi tega ljudem všeč.

V **Napačnem gibu** Rüdiger poje tri verze iz A Hard Rain's a gonna Fall. Verzi so deset minut razmaknjeni. V prizoru, ko sta na vrhu griča in gledata dol proti reki in Rüdiger govori Hanni Schygulli in ona se za trenutek obrne stran, je drugi verz. Večer prej, ko se vzpenja po stopnicah, da bi šel v posteljo k Mignon, poje prvi verz. In na avtocesti proti Frankfurtu tretje. Deloma sem ga moral prikriti zaradi avtorskih pravic, tako da jih ni takoj spoznati. Zvedel sem, da Dylan svojim odvetnikom nalaga veliko dela . . . Neki moj prijatelj, ki je v svoji knjigi citiral Dylanov verz, ga je moral plačati. In Hanns dvakrat poje **Idiot Wind** v filmu **V teku časa**. Rüdigerjeva interpretacija me je popolnoma zadovoljila, manj pa podoba, ki so jo ljudje odtlej povezovali z njim, da je namreč introvertiran. To je bil eden izmed motivov, ki me je spodbudil k snemanju filma **V teku časa**: nisem imel namena pustiti ga tam, na vrhu gore.

V TEKU ČASA

Ta film pripoveduje o dveh moških, a je drugačen od tiste vrste filmov, ki jih o moških delajo v Hollywoodu. Ameriški filmi, zlasti novejši, so nekaj povsem drugega, v njih so odnosi moških z ženskami in odnosi med samimi moškimi pod pritiskom teme, akcije, zabave za vsako ceno. O pravem problemu, o tem, zakaj se moški dobro počutijo samo med moškimi, zakaj zares ljubijo ali ne ljubijo žensk oziroma jih, če jih ljubijo, vidijo kot možnost zapravljanja časa, o tem ti filmi ne povedo nič. Moj film pripoveduje o dveh moških ki se dobro počutita skupaj in jima je to bolj všeč, kot če bi bila s kako žensko. Sledimo njunim težavam, njuni čustveni negotovosti in o poskusu, da bi jo prikrila. Toda sčasoma se dovolj dobro spoznata, da lahko začneta razpravljati tudi o tem. To ju kasneje pripelje do ločitve, kajti med potovanjem po Nemčiji nazadnje ugotovita, da sta si preveč blizu. To je zgodba, ki je drugi filmi ne povedo: zgodba o odsotnosti žensk, in obenem zgodba o želji po njihovi prisotnosti.

Ko sem iskal motivacije za **Napačen gib**, sem se vedno srečeval s pobudami, ki jih nisem mogel uporabiti, ker v zgodbi ni bilo nobenega posebej izstopajočega mesta. Nazadnje sem v Nemčiji našel toliko različnih stvari, ki so ugodno vplivale name, tako da sem si čestital, ker nisem imel nobene natančneje opredeljene zgodbe, iz katere naj bi izhajal. Tako sem se odločil, da bom svoj naslednji film spremenil v **Reise-film** (film potovanja), v katerem bom lahko poljubno poudaril tisto, kar se mi bo med potjo zdelo zanimivo, saj bom imel vso svobodo, da si zgodbo sproti izmišljam med samim snemanjem. Torej film, pri katerem se bo na sredini lahko vse popolnoma spremenilo.

Zamisel o tovarnjaku sem dobil nekje na avtocesti med Frankfurtom in Würzburgom, mislim. Bil sem z dvema tovarnjakoma, ki sta vozila vzporedno in se nenehno med seboj prehitevala. Bil sem precej zlovoljen, a ko sem ju naposled uspel prehiteti, sem na hitro pogledal moza, ki ta ju vozila. Bil je vroč dan, eden od njiju je naslonil roko na odprto okence, klepetala sva. Pomislil sem, kako prijetno mora biti voziti se v enem od teh velikih avtomobilov, počasi in neprekinjeno. In ponoči tudi spati v njem. Nato sem se ustavil v neki tovarnjakarski gostilni in zelo mi je bilo všeč vzdušje in pozornost, ki so si jo tovarnjakarji izkazovali. Lokal je bil prijeten. Tedaj sem pomislil, da bi bila v mojem filmu lahko dva tovarnjakarja, ki vozita po Nemčiji. Najprej sem sicer mislil na cirkus ali na tiste ljudi, ki potujejo po vaških sejmišjih itd., a moral bi predolgo ostati na enem kraju, jaz pa sem se želel premikati, potovati. . . Kasneje mi je prišlo na misel, da bi film lahko obravnaval podeželske kinematografe in ostalo je prišlo samo od sebe. Imel sem oporno točko za potovanje: kinematografske dvorane.

Vzel sem velik zemljevid pri Filmverlag der Autoren (distribucijskem podjetju), kjer so bili vrisani vsi kraji s kinodvoranami, in označil sem pot mimo več kot osemdesetih dvoran vzdolž meje z Vzhodno Nemčijo, med Lübeckom in Passauom. To pot sem izbral, ker je daleč od cest, po katerih navadno vozijo tisti, ki potujejo po Nemčiji. V dveh tednih sem obšel in si ogledal vse te dvorane.



Mnoge so bile že zaprte. Frenetično sem fotografiral lokale, ničemur drugemu nisem posvečal pozornosti. Ko sem se vrnil, sem izbral dvanajst dvoran, v glavnem vse, ki se pojavijo v filmu. Potem sem šel še enkrat na pot z Mikoem, producentom, in z Robbiejem. Znova smo si ogledali dvanajst dvoran in druge stvari na cesti ter v tistih krajih. Pozneje, tik pred začetkom snemanja, sem se odpravil na tretje potovanje, na katerem sem se nameraval posvetiti pokrajini in ljudem, a sem ga prekinil hitro, ker bi se lahko nadaljevalo v neskončnost. . . . Potem smo začeli snemati. Imel sem zgodbo za prve dni, za naprej pa načrtano pot: nekaj kinodvoran v vaseh Spodnje Saške, v Hessnu in na Bavarskem.

Scenarija ni bilo, ker sem tako hotel. Vendar pa sem tik pred začetkom snemanja začutil, da moram vendarle kaj napisati. Večkrat me je cele noči mučila paranoja, ker nisem mogel vsega čvrsteje povezati, in začel sem pisati zelo neumne osnutke zaključka. Tudi prvi teden me je bilo ponoči strah, da bo šlo vse k hudiču. Potem smo v Wolfsburgu zvedeli za katastrofo. Vsi posnetki prvega tedna dela so bili neuporabni zaradi pokvarjenega negativna in treba je bilo začeti znova. Najprej me je grabila panika, ko pa sem cmok pogoltnil, sem se nenadoma počutil osvobojenega. Pomislil sem, da odtlej nobena stvar ne bo mogla biti slabša in da bo dovolj prepustiti se stvarim, ki naj se zgodijo. Zaradi incidenta je tudi program snemanja propadel. Sklenil sem se prepustiti naključju.

Dogovorili smo se, da nas bo pet skupaj pisalo zgodbo: dva igralca, snemalec, moj asistent in jaz. In nekaj časa smo to delali, a treba je bilo ostati pokonci do dveh ali treh zjutraj, preden so bili prizori za naslednji dan pripravljene. Bilo je naporno, ne toliko zaradi spanja kot zaradi res izčrpujočega prizadevanja, da bi zlili imaginacijo petih različnih oseb v eno. To nas je ubijalo. Hoteli smo nadaljevati, a postajali smo vedno bolj utrujeni, dokler nazadnje nismo doumeli, da to ni prava metoda. Približno v tretjem tednu snemanja smo se odločili, da bom prizore pisal jaz sam; zvečer jih je Martin pretipkal in naslednje jutro smo jih skupaj prediskutirali. S tem smo nadaljevali do sedmega tedna, z vedno daljšimi odmori. Na koncu smo bili fi-

zično izčrpani. Snemanje smo za dva tedna prekinili. Niti pol poti nismo prehodili, sredina je bila še daleč in meni vse manj jasna.

Včasih sem se ponoči v kaki sobi podeželskega hotela zbudil popolnoma morast. Pokonci sem bil do polnoči in ob treh ali štirih še nisem vedel, kaj bomo naslednji dan snemali. . . . in bilo je petnajst ljudi, ki jih je bilo treba plačevati! Zgodilo se mi je, da preprosto nisem vedel, kaj naj kasneje snemam. Vsi smo bili nekje nekaj melanholičnih ur, trudili smo se okrog kakega izhodišča in potem smo se vrnil v hotel. A te premore za razmišljanje sem potreboval, da bi razumel, kaj pravzaprav počenjamo. Prvič med snemanjem kakšnega filma sem se zavedel razmerja med denarjem in idejami. Navadno takrat, ko snemaš, pozabiš, da ideje stanejo. Pri tem filmu je bilo razmerje pogosto zelo neposredno: „Če ne končam te strani do jutra, me bo to stalo dobrih 3000 mark.“ Tedaj sem si rekel: „OK, stalo me bo 3000 mark. Moram to prespati, nato bom razmišljal.“

Zamisel za ta film sem dobil, ker sem vedel, da imam s seboj prave ljudi. Zamisel o snemanju na tako svoboden, improviziran način je bila povezana z začetnim hotenjem, da bi delal z ljudmi, s katerimi sem že delal ob različnih drugih priložnostih in za katere sem vedel, da dajejo vse od sebe. Vedel sem, da vsi hočejo delati tak film, in mislim, da so se pri takem načinu dela zabavali kljub temu, da je bilo včasih težko. Hotel sem, da bi bil to film o filmu, in Robbiejevo sodelovanje je bilo zame jamstvo v tem smislu. Vedel je, da mora film imeti zgodbo, toda ta naj bo realizirana na nov način. Pustolovščina, ki smo jo hoteli posneti, naj bi se v celoti vrasla v film, a ne v njegovo govorico, v njegovo pojavnost. Naredili smo veliko poskusnih posnetkov z igralci in tovarnjakom. Hansi Dreher si je izmislil in naredil ploščad, ki smo jo montirali na tovarnjak in preizkusili smo različne tipe traku in filtrov. Uporabljali smo nove Zeissove leče, ki imajo sposobnost neverjetne izostritve. Hoteli smo čim globlje, jasnejše, kontrastne posnetke. Za to smo včasih potrebovali zelo veliko svetlobe. Tudi zunaj smo, ko je bilo potrebno, uporabljali filtre ali reflektorje. Nismo želeli, da bi se zdelo, kot da gre za dokumentarec, niti malo ne. Tudi zategadelj smo veliko pogosteje uporabljali vozičke in žerjav.

sem je predvideval, da bi se zgodilo? Toda tu nisem to uspešno, in se to grandiozno kaže, moris, vsekakor ljubecanski prizor, nekako je za postaviti, na tako in grobo, saj na prvi in drugi in tretji, moč to je in tako vrsto večkrat, in tudi včasih — a ne v zgodbi, ki sem je napisal. Pa čeprav temu funkcionira, meni se zdi, da je to



Zame je bilo vse od začetka jasno, da mora biti film črno-bel. Ko sem mislil na zgodbo, je bila le-ta vedno črno-bela. Veliko tudi zaradi tovarnjaka: v barvah bi se zdel nekaj eksozotičnega. Bil je oranžen! Z Robbiejem sva hotela znova delati v črno-beli tehniki, tako kot pri *Alice v mestih*. Na žalost je snemanje v črno-beli tehniki postalo izjema. Mislim, da v črno-belem lahko ustvarimo barvne učinke in da barvo lahko snemamo v črno-beli tehniki.

Veliko sem se naučil o položaju filma v provinci, zlasti na svojih prvih potovanjih. Presenetljivo je bilo na primer odkritje, da so lastnice večine podeželskih kinematografov ženske, starejše ženske, ki jih upravljajo s pravcato obsedenostjo, čeprav imajo izgube. Vse so vedele, da za njimi ne bo nihče nadal-

jeval njihovega posla in da bodo podeželski kinematografi umrli hkrati z njimi. Morda so bile zaradi tega tako navezane nanje. Bile so ženske, ki so imele kako krčmo in ki so ves dan trdo delale z edinim namenom, da bi bil njihov kino lahko odprt. Z njim niso zaslužile nič, nasprotno: morale so se ves čas vleči iz izgub. „Ne morem si zamisliti svojega življenja brez kina.“ Distributerji ravnavajo s temi osebami kot s pasjim drekom. Na primer, ne dajo jim nobene možnosti, da bi izbrale filme za projekcije. Če hočejo filme, morajo vzeti vse, kar jim vsilijo, nevedno šaro, ki jo v mestih predvajajo samo okrog železniških postaj. Podeželani, ki hodijo v kino, se tako ne morejo navaditi na nobene „vizualne vrednote“ in imajo te filme za edine obstoječe, kar distributerji izkoristijo in še naprej postopajo na enak način. Distributerji, ki

oskrbujejo podeželske dvorane, delajo za zagotovljenih 80 ali 100 mark od filma. Če film ne uspe prinesiti te vsote, mora lastnik lokala razliko pokriti iz svojega žepa. To je za mnoge kinematografe pravilo. Prepričan sem, da v Nemčiji ni nobenega drugega do te mere izkoriščanega tipa podjetja. Vsekakor lahko domnevamo, da v nekaj letih noben razumen človek ne bo več pripravljen delati pod takimi pogoji, in to bo pomenilo konec podeželskega kina. Tudi o tem smo hoteli govoriti v filmu *V teku časa*. Bil naj bi tudi film o koncu teh dvoran.

Brez rock glasbe bi ponorel. Zato ima Bruno zadaj na tovarnjaku juke-box in v kabini gramofon: dva aparata, ki rešujeta ljudi. Na določen način film govori o generaciji, ki je svoj prvi drobiž zmetala v juke-box, da bi slišala *Tutti Frutti* ali *I'm just a Lonely Boy*, a je bila še premlada, da bi nosila špičkake. Stali so okrog avtodroma in gledali druge fante, ki so se na avtomobilčkih zabavali z dekleti in jih šlatali za bluzicami. Sedaj so stari trideset let in so še dva tisoč svetlobnih let daleč od doma. Vse to se mora spremeniti.

Konec filma *V teku časa* je nedvomno najbolj optimistična stvar, ki sem jo kdaj naredil. Tega se vsi zavedamo. Film je bil posnet kronološko in tak je bil tudi na koncu. Ne gre za to, ker bi že vnaprej vedeli, da se bo na koncu za glavni osebi ponudila možnost spremembe. In prav smešno je bilo zvedeti za negativne reakcije tako pri občinstvu kot pri nemškem tisku. Nihče tega konca ni imel za optimističnega. Večinoma je bil sprejet kot zelo pesimističen film. Zame pa je nekaj popolnoma nasprotnega. Ne predstavljam si, kako bi lahko naredil bolj optimističen film.

AMERIŠKI PRIJATELJ

Ameriški prijatelj je v barvah, vendar ne zato, ker je narejen po knjigi nekoga drugega. A kljub temu mora biti neka povezava med mojimi zgodbami, ki so črno-bele in zgodbami drugih, ki so v barvah. To ne more biti zgolj naključje. . . Črno-bela tehnika bi ponaredila zgodbo, kakršna je *Ripley's Game*. Postavila bi jo v kontekst, ki zagotovo ni njen. Medtem ko je *V teku časa* v črno-belem prav tak, kot mora biti. Črno-belo se mi zdi veliko bolj realistično in naravno kot barve. Zdi se paradoksalno, pa je vendar tako. In *Ripley's Game* je izmišljotina, prava pravcata fiction, zato mi niti v sanjah ne bi prišlo na misel, da bi jo posnel v črno-beli tehniki, ki bi ji dala realističen ton. Zares nikoli ne bi mogel posneti dokumentarca v barvah.

Tujec v vlaku me je vznemiril v drugačnem smislu. Ko sem pisal scenarij za *Ripley's Game*, sem ugotovil, da so tovrstne zgodbe zmeraj skušale biti narejene na Hitchcockov način. Zelo težko je biti inventiven potem, ko je kakšno podobno zgodbo tako dobro izpeljal Hitchcock.

Očitno sem naredil vse, da bi se izognil izizvanju istih občutij pri občinstvu, a že sama tehnika, ki se mi je ponujala, je bila Hitchcockova. Številne njegove domislice se pov-

sem ujemajo s stvarmi v knjigi Patricie Highsmith: drugega sistema dela skorajda ni; toda narediti film na tak način bi zame pomenilo, da sem izgubil nadzor nad njim: kajti navadno mi domislice, ki se jih spominim v fazi pisanja, niso všeč; veliko raje imam filme, ki se izmišljajo ob samem snemanju ali ki nimajo preveč invencij, temveč predvsem *trouvailles*. Pri filmu *V teku časa* v osnovi ni bilo nobene invencije. Edina invencija je bila situacija sama: tovarnjak in itinerar, vse ostalo so bile *trouvailles*.

Po filmu *V teku časa* nisem želel, da bi Rüdiger igral Jonathana. Kajti po svoje bi bil zanj, za najino sodelovanje in za njegovo igro to lahko korak nazaj — glede na slog, v katerem je bil film *V teku časa* posnet in interpretiran — če bi se moral trdno držati scenarija in slediti zgodbi, v kateri bi bile njegove možnosti sprotnega izmišljanja osebe zelo zmanjšane. Drugi razlog je bil to, da smo že posneli tri *road-movies* zapored: *Alice, Naptačen gib* in *V teku časa*. In zaključek slednjega označuje tudi konec te vrste filmov. Vsi smo se približevali koncu nečesa.

Tako sem res pomislil, da bi jih obravnaval kot neke vrste trilogijo in novega cikla ne bi začel z Rüdigerjem, tudi s Hannsom ne . . .

Podobno je sodelovanje z Robbiejem (Müllerjem), snemalcem, ki je posnel vse moje filme od *Alabama* naprej; pri *Alabama* sem polovico posnel sam, Robbie je naredil posnetke interierov z juke-boxom; prvič sva delala skupaj in odtlej je posnel vsa moja dela. Lahko si sicer zamislim, da bi delal z drugim snemalcem, a gotovo bi izgubil tisti občutek pridobivanja izkušnje, ki ga imam pri Robbieju; učim se hkrati z njim. Najina koncepcija uporabe kamere in luči se je iz filma v film izboljševala in postajala jasnejša; in ta občutek napredovanja bi izgubil, če bi moral snemati z drugim snemalcem. S kom drugim bi bilo seveda drugače, učil bi se na drug način, morda bi kaj tudi izboljšal, a zadaj ne bi bilo tradicije! Z igralci je stvar skoraj ista. Rüdiger (Vogeler) je prvič nastopil v *Strahu* in nato v *Škratlatni črki*; nato sem naredil tri filme, v katerih je on igral glavno moško vlogo. In mislim, da sva se oba precej naučila o igri med snemanjem teh treh filmov. Hanns Zischler je bil protagonist filma *Summer in the City* . . . In isto je z drugimi igralci: čez dve ali tri leta bi rad naredil film z Yello Rottländer, punčko iz *Alice*, ko bo stara 14 ali 15 let. Ko smo snemali *Alice*, jih je imela samo devet. Pri Truffautovih filmih zelo cenim dejs-



tvo, da je z Leaudom snemal več kot 15 let. Ekstremni primer tega najdemo v dveh Ozujevih filmih: v nekem starem delu iz leta 1933 nastopa 35-leten igralec v epski vlogi epskega filma, v katerem je na koncu njegov lik star 80 let. In isti igralec se znova pojavi v nekem zelo poznem Ozujevem filmu, ko je dejansko star 75 let. Videti filma enega za drugim je bila ena najboljših izkušenj o igri, ki sem jo kdajkoli dobil. Sicer pa je to tipično za ameriški način igre, seveda za njen boljši del. Moj najljubši igralec je Robert Mitchum. Res je, da je sodeloval pri nekaterih dokaj slabih filmih, a tudi v njih ni slab. Všeč mi je slog igranja, pri katerem čutiš, da je igralec boljši, kot se zdi, in ceniš ga veliko bolj od tega, kar pokaže. Zlasti če so vmes čustva. Navadno vidimo več, kot si mislimo, medtem ko pri boljši igri vidiš manj, kot misliš. In to je še eden izmed čarov Ozujevih filmov. Nisem posebno navajen na japonske obraze, zato verjetno vidim manj stvari kot japonsko občinstvo. Zdi se mi, da je v **Potovanju v Tokio** prizor, v katerem neko dekle dobi pismo,

ki ji sporoča smrt nekoga. Posnet je s hrbtne strani in ne moremo ugotoviti, ali dekle joče ali kaj. Edino, kar počne, je poigravanje z lasmi. Posneta je od zadaj, a notri je toliko bolečine, solze je ne bi mogle podati, zlasti pa ne bližnji plan kakega ameriškega filma z ameriško igralko, razen morda z Geno Rowlands. Ki je moja junakinja. Moj sen je posneti film z Robertom Mitchumom in Geno Rowlands!

Morda podzavestno upam, da bom **Ameriškega prijatelja** spremenil v **road-movie**. Pre-

cej me je motilo, da so film **V teku časa** pogosto primerjali z **Easy Riderjem**. Zlasti nemška kritika in ljudje, ki niso videli veliko drugih filmov te vrste razen **Easy Riderja**. Denisa Hopperja sem izbral za vlogo Ripleya zaradi njegovega videza. Ko sem ugotovil, da je drugačen kot se je zdel takrat in kot se ga spominjam iz drugih filmov. Pri temi **Ripleyeve igre** me ni pritegnila policijska zgodba. Nisem imel namena ustvarjati suspenza, temeljnega pravila „žanra“, nisem hotel strašiti, temveč **predstaviti** strah.

NICK'S MOVIE

„You are willing to expose all or else you wouldn't be a craftsman, you wouldn't be an artist and that means exposure, self-exposure“

Nicholas Ray

„My kind of self-exposure in necessarily gonna be different from yours. I don't have face my death. I have to face yours.“

Wim Wenders

katere načrte. Eden med njimi je bil dokončati njegov zadnji film **We can't go home again**. Toda med leti 1977 in 1978 se ni nič premaknilo.

Leta 1978 in na začetku 1979 je Nick prestal tri operacije. Rak na pljučih in nato na možganih. Večkrat sem ga obiskal v bolnišnici. Bil je skoraj čudež videti, kako prenaša fizično in mentalno napetost, ki ji je bil izpostavljen. Vedno je bil tako bleščeč in pogumen. A bilo je očitno, da nima več moči, da bi naredil še en film.

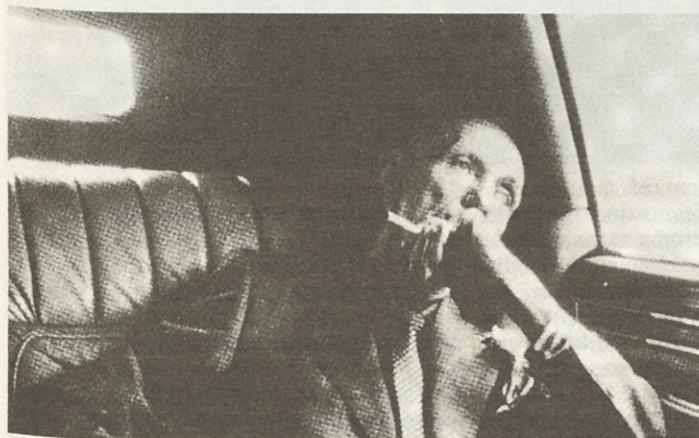
Med nekim telefonskim pogovorom sva pri-

drugim in eden o drugem. Vrnila sva se v Vassar in posnela ne predavanje, temveč tisto, kar se je zgodilo okrog njega, prvič.

In tako se je začelo. Postal je film o snemanju filma, nekje na sredi med vsemi žanri in zaradi hitrega pešanja Nickovih moči, film o „človeku, ki se pred smrtjo hoče spet najti, najti spoštovanje do samega sebe“, kot je Nick označil film, in film o nekem drugem človeku, ki postaja vedno bolj zmeden in strit od lastne vloge, ker čuti, da drugi želi in potrebuje to, da bi mu film pomagal umreti, ko ga že ubija.

Čez nekaj dni to ni bil več film po nekem sinpsisu. Film sam je bil sinopsis življenja in smrti. Zaradi tega ne morem ali nočem povedati nič s tem v zvezi. Bil sem in sem še vedno preveč pretresen.

Peter Przygodda, ki je bil montažer vseh mojih prejšnjih filmov, je zmotnil **Svetlikanje nad vodo** (Lightning over Water) v glavnem sam. Režiserja sta ga prepustila samemu sebi (eden je umrl, drugi jo je pobrisal), zato se je odločil, da bo montiral brez kakršnegakoli dodajanja h gradivu, ki ga je dobil brez pripovedi in komentarjev. Pogumno je dopustil, da slike govorijo svojo resnico. Vsak film se mora pojasniti sam, a ta morda to počne bolj kot drugi. Po predstavitvi filma v Cannesu sem spoznal, da je bila koncepcija prve montaže zgrešena. Zazelel sem si, da bi bil narejen še z nekega vidika, v tretji osebi, kajti počutil sem se tako vpletenega, da sem mislil, da bi kakšen zunanji pogled, na primer pogled Petra Przygodde bil potreben, koristen. A že med montažo sem menil, da se ne bom mogel otresti filma. Zgrešeno je bilo, da sem montažo prepustil tretji osebi in treba je bilo film izgovarjati v prvi osebi. To sem povedal Petru. Potem sva se Chris (Sievernich, koproducent filma) in jaz nova lotila



Nicka sem srečal v New Yorku leta 1976, ko sem snemal **Ameriškega prijatelja**. Nick je nastopil v vlogi slikarja Derwatta. Derwatt se je razglasil za mrtvega in je (posthumno) ponarejal lastne slike. Njegove vloge v scenariju ni bilo in z Nickom sva jo skupaj dopisala. Postala sva dobra prijatelja, včasih tesno skupaj, včasih več svetlobnih let narazen. Nick je imel načrte za nov film. Prebral sem nekaj njegovih osnutkov in razložil mi je ne-

šla na misel, da bi naredila film skupaj. Oba sva se ukvarjala z nekaj različnimi zamislimi. Nato sva nekega dne začela iz nič, brez sinopsisa in skoraj brez denarja: spremljal sem Nicka na Vassar College na severu države New York, kjer naj bi imel predavanje. Že naslednji dan sva se odločila, da bova za izhodišče vzela najino podobno situacijo in začela film tam, kjer se je vse sprožilo: z odločitvijo, da narediva film skupaj, drug z

montiranja in upoštevala ves material. Prvič sem sam montiral, fizično.

Nick me je obravnaval kot igralca, in režiral je (vsaj prva dva tedna) tiste sekvence, v katerih se pojavljam. Torej nisem bil sam, nasprotno, imel sem odličnega učitelja. Prej nikoli nisem igral. In nikoli se nisem zavedal, da je prva velika težava v igralskem poklicu očitno ponavljanje, in prve dni sem omagal. Po prvi ali drugi ponovitvi je stvar postala tako zlagana in izumetničena, da sploh nisem bil več podoben samemu sebi. Nick mi je veliko pomagal, veliko mi je razložil, a jaz se nisem mogel sprostiti, mislim, da vse do konca ne, in to se vidi. Po drugi strani pa me kljub vsemu ni sram, da sem nastopil. Ne

verjamem, da sem v film vnesel pretvarjanje. Pojem pretvarjanja je v tem primeru že dovolj kompliciran, ker je toliko stopenj in toliko nejasnosti glede pretvarjanja in resničnosti. So prizori, ki iz fikcije prehajajo v resničnost in obratno. Hotel sem — bolje bi bilo reči, tisto, kar sem hotel pri delanju fikcijskega filma — narediti film . . . mu dati videz filma. In tako je pravilneje govoriti o filmu fikcije.

A priori sem bil proti vsem prizorom v džunki, ki so bili v prvi montaži, ker so nasprotovali kronološkemu zaporedju. Dokumentaristična tehnologija, ki jo je Peter apliciral na film, je zahtevala veliko ponavljanja; polovica prizora je bila postavljena na začetek, dru-

ga polovica istega prizora pa je bila vmontirana kasneje. To ni tehnika pripovedi v filmu, ki ni dokumentarec. Hotel sem pripovedovati film iz prizora v prizor, ne da bi gledal nazaj in ustvaril občutek minulega časa, toda džunka je bila posneta po Nickovi smrti, zato sva se s Chrisom odločila, da bova film naredila z zadnjim prizorom z Nickom, ki smo ga imeli, z njegovim dolgim monologom, nato smo dodali tisto, kar se je dogajalo na džunki kot epilog.

Vedel sem, da bi se ta film lahko nadaljeval v neskončnost. Na srečo sem ga zaustavil, se zasedral in izkrcal. Tako.

STANJE STVARI

Fritz: Zakaj pripovedovati na filmski način zgodbe, ki so v sebi zaključene, če v resničnem življenju čas teče, ne da bi zgostil eksistenco v dokončano zgodbo? Zgodbo dogodkov in dejstev lahko opredelimo kot tako samo potem, ko se je to dejansko zgodilo. Torej je zgodba le sinonim za preteklost. Zaradi tega ne smemo niti poskušati prikazati zgodb v filmu, kajti to bi pomenilo postaviti ovire poteku dogodkov.

Kako naj bi živeli?

To je vprašanje, na katerega morajo odgovoriti vse osebe iz **Stanja stvari**, zlasti v trenutku, ko se film, ki ga delajo, razblinja v nič in se vsak znajde soočen sam s seboj, brez mreže in brez opore. In moje osebe niso prepričane vase tako, kot bi rade naredile vtis.

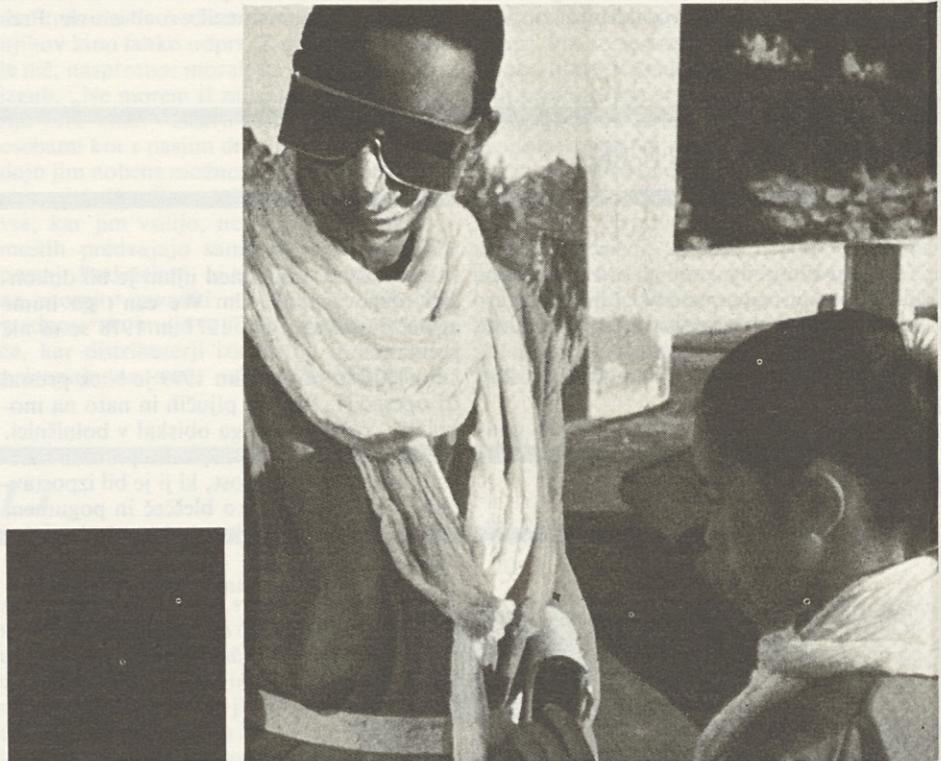
Obstajajo zgodbe samo v zgodbah?

To je teza režiserja Fritza (ali Freda ali Friedricha ali Frieda Ricea), zaradi katere upa, da bo lahko premagal problem, da mora zapustiti svoj film. A sam spozna, da se moti, in to spozna na lastni koži na še kako boleč način. Kar je v resnici hotel povedati, je bilo drugo vprašanje: zakaj mora biti v filmu zmeraj kakšna zaključena zgodba, če v življenju čas mineva, ne da bi se kdajkoli strnil v kakšno resnično „zgodbo“? Zgodba je lahko vse, kar se dogaja ali kar se bo zgodilo (čeprav „zgodbo“ lahko mirno zamenjamo s „preteklostjo“).

Torej: zakaj tudi v filmu ne nehamo pripovedovati zgodb oziroma, kot pravijo v Nemčiji, metati palice med noge življenja, in zakaj namesto tega ne poskusimo dopustiti, da bi se zgodilo kaj novega tako v „življenju“ kot v „filmu“. To so Friedrichove teorije, toda s temi teorijami bo na Sunset Boulevardu doživel bridko izkušnjo.

Stanje stvari je film o tem, kako delati filme. Različni režiserji so posneli filme, v katerih so hkrati opisali njihovo realizacijo. Godard, Truffaut in Fassbinder so le nekateri izmed njih. In ker naj bi bil to moj deseti film, sem nameraval opisati svoj poklic.

Gre skorajda za inventar moje filmske zgodovine in mojih ameriških izkušenj na tem področju. Toda ta film razkriva tudi konflikte, ki se porajajo med evropskimi režiserji, njihovim pojmovanjem filma in ameriško industrijo.



Tega konflikta ne moremo reducirati na dilemo med kulturo in poslovnostjo. Upoštevatni je treba tudi dva razmeroma razhajajoča se načina pojmovanja filmske umetnosti bodisi na ravni produkcije bodisi z vidika idej, na katere se opira, se pravi, glede pomena filma in pomembnosti, ki jo lahko ima, kakor tudi glede na mehanizme, ki jih lahko sproži. **Stanje stvari** opisuje ta nasprotja.

V predstavitvi beremo: „Skorajda dokumentaren film, ki opisuje neko imaginarno situacijo, posneto leta 1981 na Portugalskem in v Hollywoodu.“ Imaginarno situacijo filmske ekipe, sestavljene iz Evropejcev in Američanov, ki snemajo znanstveno-fantastični film na Portugalskem, da bi zmanjšali proizvodne stroške. Film serije B, ki se gleduje pri starem delu iz petdesetih let, **Najnevarnejši mož, ki živi**, (The most dangerous man alive) Alana Dwanna. Po dveh tednih dela je snemanje prekinjeno zaradi pomanjkanja sred-

stev in materiala. Gordon, producent, je izginil. Ekipa ostane v hotelu, v nenavadnem, nenaseljenem kraju, v vidnih ruševinah. Dnevi tečejo in pričakovanje naredi ljudi nestrpnost. Režiser se odloči odpotovati v Hollywood, ker ne more vrniti posojila, ki ga je dobil iz čudnih virov, povezanih s podzemljem. Med tem srečanjem režiser in producent razlagata svoje ideje v dolgem dialogu-konfrontaciji, da bi predstavila gledalcem divergence med umetnostjo in denarjem, med idejami in ceno, ki jo imajo te ideje, ko jih skušamo prevesti v slike.

Ta film samo deloma povzema nekatere teme in podobe, ki sem jih uporabljal v preteklosti. **Stanje stvari** se na primer začne s sekvenco z morja, ki je tako blizu kot **Alice** in v **Napačnem gibu**. Poleg tega je bila velikanska večina prizorov posnetih znotraj popolnoma porušene palače in tako se spet lahko spom-

nimo bodisi **Napačnega giba** bodisi **Ameriškega prijatelja**.

Stanje stvari se od drugih mojih filmov razlikuje z več vidikov. Gibanje oseb je omejeno, nihče ne zbeži, saj vsi na nekaj čakajo. In ta situacija jih prisili, da preverijo sami sebe in druge znotraj določene situacije. Torej, nobenih bežečih oseb, temveč osebe, ki morajo poravnati račune same s sabo in z drugimi, in

zatorej odprtje dialoga. Poleg tega je to zagotovo prvi film, v katerem so moji ženski liki ravno tako pomembni kot moški.

Vsak film mora imeti lastno gibanje, gibanje, ki vstopa v prostor in ki ga gradi in ki s tem postane pravi pokazatelj časa. **Stanje stvari** je film, v katerem čas mineva zelo počasi bodisi zato, ker se nihče ne more oddaljiti od hotela, bodisi zato, ker dogajanja potekajo

sočasno. Tako se ustvari vzdušje, ki se širi in podaljšuje in je tipično za epsko zaznavanje časa, čeprav v resnici minejo le štirje dnevi. V **Ameriškem prijatelju** je časovni pretok neterminiran dejavnik. **Stanje stvari** pa je statični film, v katerem je minevanje časa kolikor mogoče konkretizirano.

HAMMETT

Dashiell Hammett je ustvaril najbolj mitski lik ameriškega filma: privatnega detektiva, osamljenega moža, ki večno nekaj išče. Nesporno velemestni lik. Film obravnava to ustvarjanje. Razložiti skuša, kako je Hammett izumil ta lik, ki je v bistvu projekcija detektivov, ki jih je poznal, njega samega in njegovih izkušenj. V določenem smislu je Hammett sam, da bi ga lahko ustvaril, postal mitška osebnost. Ni naključje, da je v obdobju, v katerem se odigrava filmska zgodba, zapustil **Continental Op** in si izmislil **Sama Spada**. Element, ki me je očaral je bil **Hammett** pisatelj.

Da bi razjasnil Hammettovo problematiko, sem brskal po njegovem privatnem življenju. Skrivnostnem in kompleksnem življenju. Uporabil sem vse, kar se je vedelo o njem, ko je bil še reven in neznan, se pravi, pred njegovim odhodom v Hollywood. Na razpolago je bilo malo gradiva. Hammett je bil zelo skrivnosten človek. Za seboj je pustil malo sledi. Srečal sem se z dvema človekoma, ki sta ga poznala v dvajsetih letih: z njegovim brivcem in z nekim fotografom, ki je s Hammettom delal v isti agenciji. Za te raziskave smo uporabili privatnega detektiva Davida Fehmeierja. Več mesecev sem raziskoval Hammettovo življenje in nazadnje prišel do zanimivih rezultatov. Detektiv mi je med drugim priskrbel dolg pogovor s Hammettovo ženo, ki še vedno živi v Los Angelesu. Ker nisem imel namena posneti biografije resničnega Dashiella Hammetta, so me bolj zanimala vse zgodbe in pripovedi, ki jih je v tistih letih objavil v tedenskih zvezčicah in ki niso bile nikoli zbrane v knjigo. Bolj me je zanimal njegov opus kot človek sam, ki pa sem ga vseeno uspel dovolj spoznati in spoštovati. Tudi Frederic Forest je opravil svoje raziskave. A te so bile bolj specifične: kako je Hammett govoril, hodil, kaj je kadil, pil, itd. Zdaj imam jaz eno redkih popolnih zbirk knjižno neobjavljenih Hammettovih spisov. A potreboval sem leto in pol iskanja, da sem jih zbral.

Hammett, pisatelj detektiv: ta vidik osebnosti me je privlačil. In prav ta vidik je za toliko časa zaustavil snemanje filma. Hoteli smo najti ravnotežje med detektivsko zgodbo in zgodbo pisatelja, ki je začenjal zamenjavati „resničnost“ in „fikcijo“. Jedro scenarija je bilo sestavljeno iz različnih ravni, na katerih naj bi se zgodba razvila, in iz končne uskladitve teh ravni. To uskladitev smo po prvi fazi snemanja pogrešali. Nisem bil zadovoljen s koncem v scenariju Denisa O'Flaertyja. Imel sem občutek, da bo film presegel to rešitev. Sam Coppola ni bil zadovoljen s predlogi, ki

so bili dodani kasneje. Zahteval je, naj mu damo možnost za razmislek o koncu filma. Napisal je nov konec, izhajajoč iz Francoskih namigov. A da bi prišel do njega, je moral v film vnesti slog, ki se ni skladal z zgodbo. Njegov konec je bil odličen, boljši od prej predvidenega, tudi po moje. Toda postopoma so nove prvine, ki jih je vpeljal, razširile scenarij do te mere, da je bilo več kot polovico zgodbe treba predelati.

V nasprotju z vsemi drugimi pisatelji kriminalnih romanov je bil Hammett pravi detektiv. Kolegi iz agencije mu niso po naključju prepuščali pisanja dnevnih poročil. Pisal je veliko laže kot drugi. Potem je prišla bolezen, tuberkuloza. Tako je zapustil svoj poklic in se spravljal za pisalni stroj. Tu je njegova osebnost postala zame zanimiva. Proučeval sem razvoj njegovih likov vse do tedaj, ko si je izmislil najbolj znanega: detektiva Sama Spada, ki ga je na platnu proslavil Humphrey Bogart. Hammett je pisal **stories**, pripovedovane v prvi osebi; temeljile so na enem samem imaginarnem liku, **The Continental Op**. Pri njegovem ustvarjanju se je zgledoval pri resnični osebnosti, Gimmyju Rydeu, vodji Pinkertonove agencije v Baltimoreu, ki je uvedel Hammetta v detektivski poklic. Napisal je kakih petdeset **stories**. Nato, leta 1932, preobrat: čez noč je opustil ta lik, da bi ustvaril novega — tokrat je o njem pripovedoval v tretji osebi — ki je bil dejansko on sam. Zakaj je to storil? Kako lahko pisatelj zavrže lik, ki ga je navdihoval toliko let in vzame za model samega sebe? Film skuša odgovoriti na ta vprašanja.

Mislím, da je Hammett veliki mojster detektivske literature. Njegov jezik je ostal konkreten, trd, prodoren. Mnogi njegovi nasledniki, predvsem Chandler, se zdijo iz mode, kot da so se prepustili lastni maniri. Všeč so mi bili vsi romani Rossa MacDonalda (posebno **The underground men**), občudujem opus Joea Goresa, avtorja romana **Hammett**. Kar pa se tiče detektivskih filmov, je o njih težko govoriti na kratko. Gre za zelo artikuliran filmski žanr. Mislím, da je tisto, kar te filme povezuje, dejstvo, da pripadajo žanru depresije, greha, podzavestnega. To so poceni filmi, posneti v senci velikih produkcij. Film, ki pripovedujejo zgodbe, ki so se jih veliki spektakli vedno izogibali: zgodbe o porazih, o brezizhodnosti, paranoične zgodbe. Po definiciji je to „črno-bel“ žanr, žanr velikih snemalcev. Je žanr, žanr velikih snemalcev. Je žanr slabe vesti izza lepih filmskih sanj, žanr trdih filmov, ki se znenada lahko na impresiven način dotaknejo resnice. Žanr o človeški usodi. Filmski blues. Najpomemb-

nejši žanr, edini, ki je kaj vreden. **Hammett** je film na obrobju žanra **Malteški sokol**. A možne so tudi druge reference, kajti gre za film, ki pripoveduje, kako Hammett skozi detektivsko zgodbo, v kateri se znajde, uspe zavreči lik detektiva iz svojih prvih detektivskih romanov in si nazadnje izmisli novega junaka Sama Spada, ki je podoben njemu samemu in nikomur drugemu. Zgodba filma je torej nekakšna prva verzija, prvi osnutek, iz katerega je nastal roman **Malteški sokol**. A nisem jaz tisti, ki naj razkrije vse povezave . . . **Hammett** je biografija neke imaginacije, zgodba o razmerju med resničnim življenjem in fikcijo.

Kar se tiče realizacije filma, moram povedati, da nikoli ni bilo kake prve „etape“ snemanja niti ne popolne „prve verzije“. Moja zamisel filma ni bila nikoli fiksna. Film **Hammett** je tisto, kar je tu zdaj, in ne tisto, kar je bilo v različnih fazah snemanja, kajti v njem so tako prvi kot drugi posnetki. Prvi predstavljajo skoraj tretjino filma, torej precejšnji del. Povedati moram, da je **Hammett** film, ki je dolgo trajal. Med pripravami prvih snemanj sem posnel **Nick's Movie**. To je bilo obdobje, ko smo prvič zamenjali scenarista in se odpovedali scenariju Joeja Goresa. Novi scenarist, Thomas Pope je želel sam narediti prvo verzijo. Tako sem se v nekaj tednih znašel brez dela in Huddleston in Coppola sta mi rekla: „Daj, vzemi si nekaj časa, naredi svoj film . . .“ Nato, v začetku leta 1981, med dvema snemanji **Hammetta**, sem bil v Evropi in telefoniral mi je Ronald Colby (tedaj je bil producent **Hammetta**) in mi povedal, da bo snemanje filma **One from the Heart** trajalo veliko dalj, kot je bilo predvideno in da bo nadaljevanje **Hammetta** predloženo za štiri ali pet mesecev. Nenadoma sem torej imel pred seboj štiri mesece in nisem hotel čakati brez dela. Takoj sem napisal in pripravil **Stanje stvari**. Ta dva filma sta mi zelo pomagala, da nisem zgubil poguma, da sem imel dovolj potrpljenja za dokončanje **Hammetta**. V nekem smislu sta me obogatila prav za nadaljevanje **Hammetta**. Na primer, pri drugem snemanju smo morali posneti 86 strani v dvajsetih dneh! Časa je bilo zelo malo in potrebna je bila stroga disciplina. In vse se mi je zdelo lahko prav zaradi izkušenj pri snemanju **Stanja stvari**, svobodnega snemanja, brez scenarija. To, da sem naredil to „improvizirano“ delo, mi je zelo pomagalo, da sem pristal na disciplino snemanja v studiu, kjer sem v dvajsetih dneh posnel ves scenarij. Ameriški film je vedno nastajal tako. Posneli smo po trideset kadrov na dan! Kaj takega se mi še ni zgodilo. Razen tega je Coppola hotel, da de-



lam z video tehniko. Le-ta seveda omogoča hitre odločitve, saj takoj vidiš, kaj si naredil in kaj je treba narediti znova. Večina prizorov je bila dejansko posnetih z dvema ali tremi ponavljanji. Toda igralcev nisem več gledal.

Bil sem tam, pred video zaslonom. Na srečo ne tako kot Francis, ki je bil ves čas v svoji prikolicici. V začetku je bilo strašno stati pred video zaslonom, namesto da bi bil pred igralci skupaj s snemalcem. Žal smo bili pod pritiskom in skušal sem se kar najbolj potruditi. Čez nekaj časa sem se tako privadil, da sem postal popolnoma odvisen od videa, kot narokoman. Nekega dne ena video kamera ni delala dve ali tri ure in treba je bilo nadaljevati brez nje. Spet sem se znašel pred igralci, skupaj s snemalcem: nisem se več mogel zavedati ničesar! Nisem vedel, ali je prizor v redu ali ne: bilo je strašno! Nisem bil več sposoben presojudati. Ali, bolje rečeno, sodil sem le pred videom in ne več pred igralci. Sam sebi sem prisegel, da podobne izkušnje ne bom več ponovil. Nadzor, ki ga video omogoča, je res druga plat paranoje. In prav to je vzrok, da sem se zavedel dejstva, da je moja prednost, če smem tako reči, prav odsotnost nadzora. Svoje filme sem vedno videl kot iskanje nečesa, kar se lahko zgodi. Ne v smislu improvizacije, temveč nečesa, na kar lahko naletiš mimogrede bodisi z igralci bodisi v pokrajini. In tam, v situaciji, v kateri sem lahko vse kontroliral, mi je manjkalo prav to. Z videom si pridobiš nadzor, toda izgubiš tisto, kar se mi zdi pri filmu najvažnejše: stvari, ki imajo pravico, da so opažene. Vendar pa mislim, da je v elektroniki nekaj, kar sili v to smer. Lahko ustvari klimo, v kateri ena ali več oseb poskušajo kaj novega. Toda v „velikih filmih“ te vrste nadzor vedno bolj pelje k snemanju mrtvih filmov. Nobenega ne poznam, ki bi doslej uporabil to novo tehnologijo v

smislu Allana Dwana. Se pravi, nekoga, ki nima denarja in dela film z izhodiščem, da ne bo presešel omejitve, ki ga take omejitve ne prizadenejo, ampak jih spremeni v . . . Sam še nisem imel priložnosti ali energije, da bi uporabil vso razpoložljivo tehnologijo. Da je ne bi uporabil, rekoč: ne morem snemati pet tednov na 35 mm, ker nimam denarja, torej bom, če ni boljšega, varčeval pri snemanju. Ampak, da bi do tega zavzel pozitivno stališče. Te vrste energija je v filmih, v katerih je, se pravi, v tistih, ki skušajo najti ustrezno formo glede na razpoložljiva sredstva. Povsod vidim isto hotenje. Režiserji skušajo narediti največje možne filme. Redko srečam koga, ki pravi: narediti hočem majhen film. Zato mislim, da bo, dolgoročno gledano, zanimiv nadzor **majhne forme**. In s tem v zvezi je Coppoli prišlo na misel nekaj, o čemer je pred časom govoril (ne vem, kako se je potem vse končalo): narediti kak ducat filmov — katerih povprečna cena naj bi bila dvesto ali tristo tisoč dolarjev — s tem, da bi režijo zaupal ravno toliko mladim režiserjem. Tega se dobro zaveda. Če ima film bodočnost, je ta bodočnost prav v možnosti, da najdeš slog, formo in tudi distribucijo za filme.

V svojih filmih sem vedno govoril zelo ameriški jezik, tako z vidika kadriranja kot z vidika osvetljava in montaže. S tem, ko sem naredil **Hammetta**, mislim, da se je moje delo še najmanj spremenilo. Težava je bila le v osebne prilagajanju. Zasebno življenje je preplavljeno z ameriško kulturo, v najglobljem smislu besede, z živahnim ritmom, z ostrejšim tekmovalnim režimom, z bolj površnimi komunikacijskimi konvencijami, z drugačnim načinom mišljenja in izražanja. In ker se v življenju cineasta ne da ločiti dela od zasebnega življenja, lahko rečem, da je bila kontinuiteta pri delu — vseskozi pod vplivom ameriškega filma — tista, ki mi je navse-

zadnje ohranila občutek identitete. Ko sem izgubil v Združenih državah in hkrati izgubil predstavo o „ameriškem mitu“, sem se znova odkril, kljub vsemu, kot evropski cineast. Mistični kraj „Amerika“ spet obstaja, ker ne verjamem, da sem ga dešifriral. Mit ostaja samo v očeh tistih, ki bodo še naprej radovedni, ki ga bodo želeli spoznati in ki ga bodo obravnavali kot skrivnost.

V mojih filmih je bila določena logika, ki me je pripeljala do filma, ki je bil produciran in posnet v Hollywoodu. Zame je bila radikalno nova izkušnja ta, da sem delal v ameriškem studiu, s producentom, katerega vloga je pri filmskem projektu osrednjega pomena, saj njegove natančne priprave ustvarijo in determinirajo sam film, še preden pade prva klapa, njegov scenarij že predvideva večino dela. V tej situaciji je snemanje dejansko bolj izvrševanje scenarija kot samostojno iskanje. V tem je velika razlika glede na evropski film: bistven pomen scenarija in priprave filma pred snemanjem. Vse to sem vedel, preden sem začel snemati **Hammetta** v Hollywoodu. Vsi ameriški filmi, ki sem jih imel rad in ki zame pomenijo Zgodovino filma, so bili posneti pod temi pogoji, s tem proizvodnim sistemom. **Hammetta** sem posnel v okrilju tradicije režiserja v službi velikega studia. In znotraj te tradicije sem zelo zadovoljen s filmom in s svojim delom. **Hammetta** imam za prehodno obdobje v svojem življenju (obdobje, ki je trajalo štiri leta in pol) in upam, da imajo nekatere teme v tem filmu dovolj moči, da me bodo spodbudile k pripovedovanju drugih zgodb.

Wim Wenders

Wendersovi teksti o njegovih filmih so prevedeni iz knjige *L'idea di partenza, Liberoambiente, Firenze, 1983.*

prevedel: Brane Kovič

WENDERS V ISKANJU NOVEGA PROSTORA

Srečanje s Samom Shepardom

Cathiers: *Kako je prišlo do srečanja s Samom Shepardom in do sodelovanja pri pisanju scenarija za Pariz, Texas?*

Wim Wenders: Prvič sva se srečala v San Franciscu leta 1977. Videl sem film **Božanski dnevi** Terencea Malika in poznal sem dve ali tri Samove igre. Potem, ko sem videl Terryjev film, sem si neznansko želel, da bi Sam igral vlogo Hammetta. Hkrati sem iskal novega scenarista, ker je takrat Joe Gores nehal sodelovati pri projektu. Rekel sem si, da bi bilo sijajno, če bi se mi Sam lahko pridružil pri obdelovanju scenarija in igral vlogo Hammetta. Dobila sva se. Dal mi je brati dva ali tri scenarije, ki jih je napisal za hollywoodske studije, vendar nobeden od njih ni bil realiziran. Takoj mi je rekel: „Poslušaj, zaklel sem se, da ne bomo nikoli več delal z njimi, morda pa bo s teboj le šlo.“ Naredili smo celo poskusne posnetke. Pripravili smo tudi neki Hammettov scenarij za radijsko produkcijo, in Sam je igral vlogo Hammetta. Na vajah je bil sijajen: res je bil edini Hammett, ki je znal pisati na pisalni stroj. Zelo je dober! Toda niso ga hoteli, najprej zato ne, ker ni igralec, bil je bolj ali manj neznan in na nikakršen način jim nisem mogel dopovedati — ne toliko Coppoli kot studijem za njim — da je to čudivita zamisel. Sam je čutil te zadržke in rekel mi je: „Pusti, nočem, da se še naprej boriš za to zamisel, nekega dne bova že delala skupaj“. Nato sva se nekajkrat slučajno srečala; videl sem še druge njegove igre. Pred dvema letoma, ko smo dokončavali **Hammetta**, je on v sosednjem studiu snemal **Frances**. Tedaj mi je dal rokopis knjžice, ki še ni izšla, **Motel Chronicles**, in ta me je res pretresla. Zadržal sem jo več mesecev, znal sem jo na pamet. To so kratke pesni, prizori, to ni niti zgodba niti novela. Predlagal sem mu, naj napiše scenarij, v katerega bi bilo vključenih več teh kratkih fragmentov. Dve ali tri osebe so se večkrat pojavile v posameznih besedilih. Napisal sem scenarij z naslovom **Transfiction**, po eni izmed pesmi v zbirki. Šest mesecev kasneje sem v San Franciscu obiskal Sama, pokazal sem mu ta scenarij, ki pa ga sploh ni navdušil. Bil je precej razočaran.

Cathiers: *Vam je bilo veliko do tega scenarija?*

W. Wenders: Da. Moram vam povedati zgodbo. Film se začne z dvema avtomobila sredi krajine v Arizoni. Vidi se, da vozili prihajata iz dveh različnih smeri in uganemo, da se bosta srečali. V enem izmed vozil je par z otrokom, v drugem pa samo neki tip. Končno se avtomobila srečata in pride do nesreče, ker je bil tip, ki je vozil sam, zelo utrujen. Avto je čisto preč. Paru in otroku ni nič. To se zgodi v niču, v praznini, ničesar ni okrog, nobene črpalke. Stopijo iz avta in odkrijejo, da je tip mrtev. V njegovem avtu ni ničesar, nobenih dokumentov, samo kuverta z nekim rokopisom. Ta rokopis so **Motel Chronicles**, rokopis, ki sem ga imel. Morda je par kriv, da je prišlo do nesreče, toda stori-



ti ne moreta ničesar, tip je mrtev, nesporno mrtev. Ženska vzame rokopis, začne brati, ker jo zanima, kdo je bil ta tip. Sledimo paru, in ženski začenja biti zelo všeč osebnost, ki jo odkriva za štosi, ki jih bere. Med njima pride do velikega spora. Tip postane zelo ljubosumen na njeno naklonjenost do osebe, ki je niti ne pozna. Velik del rokopisa vrže skozi okno in zgodba se nadaljuje z drugimi ljudmi, ki slučajno najdejo posamezne strani. Nazadnje vzemo za vse fragmente rokopisa, odkrijemo osebnost tipa, ki smo ga videli umreti na začetku . . . Meni je bilo to zelo všeč, Samu se je zdelo nekam bedasto. Skoraj en teden sva se vsak dan videvala po nekaj ur, igrala biljard ali se sprehajala. Iskala sva zgodbo, ki bi oba enako zanimala. Čez en teden sva imela lik Trávisa, izhodišče, ko se amnezichen, katatoničen znajde v puščavi. Imela sva idejo, da mu brat pride pomagat, in lik Jane. Otroka še ni bilo. V prvi verziji sta bila le Travis in Jane, on pa naj je niti ne bi našel.

Cathiers: *Ali Travis ni pisatelj iz prvega scenarija?*

W. Wenders: Da, zaradi tega sem vam hotel povedati to zgodbo, kajti nekaj iz prvega scenarija se je vsekakor ohranilo v naslednjem, družinica na primer. Vendar to sploh ni bilo narejeno zavestno . . . Nato sva nekaj časa pisala. Vedno sva pisala skupaj. Sam ni hotel pisati sam. To je bila precej nova izkušnja, biti skupaj in pisati ali delati zapiske. Naredila sva dve celotni verziji, eno brez otrok, drugo z otrokom. Oba sva bila zelo zadovoljna, da sva vpeljala lik fantka: to je bilo veliko bolje. Nekega dne sva se celo vprašala, odkod ideja o dečku, ko je že šlo za otroka. In nisva prav zares vedela. Sam je misli, da je bila to moja ideja, jaz pa sem bil prepričan, da je bila njegova . . . Večkrat sva predelala scenarij, koncepcija se je zelo spremenila. Imela sva zelo trden, zelo izdelan prvi del, in razmerje med bratoma je bilo skoraj kot en del, na katerega sva se spomnila oba. To je bila najbolj čvrsta konstrukcija, do katere sem kdajkoli prišel. Toda drugi del je bil vsakič drugačen. Dolgo časa je bil v njej lik pridigarja, kakršne pogosto vidite na ameriški televiziji, eden teh tipov se pojavi vsak večer. Ta lik je bil že v **Motel Chronicles** in dolgo je obvladoval drugi del scenarija, ker je bila

ženska, Jane, z njim. Zaradi različnih razlogov sva ta lik izpustila, predvsem zato, ker se je Sam bal, da film ne bi dobil preveč politične razsežnosti; ni mu bila všeč ideja, da bi to postal skorajda protireligiozen film ali film proti televiziji ali skomercializirani religiji, kakršno je utelešal ta tip. Zato sva si izmislila drugo osebo, očeta ženske, starega, neskončno bogatega tekačana. Spet je torej šlo za moškega, ki ima to žensko v oblasti. To je bilo veliko bolje napisano, Samu je bila ta oseba bolj všeč kot pridigar in na vsak način je hotel, da bi vlogo predlagali Johnu Hustonu, ki ga je nekoliko poznal. Jaz nisem bil prepričan o tem, saj z osebo očeta, tako kot prej s pridigarjem, ne bi bilo prave vloge za žensko. Začeli smo snemati s tem scenarijem, z očetom, ne da bi sploh telefonirali Hustonu. . .

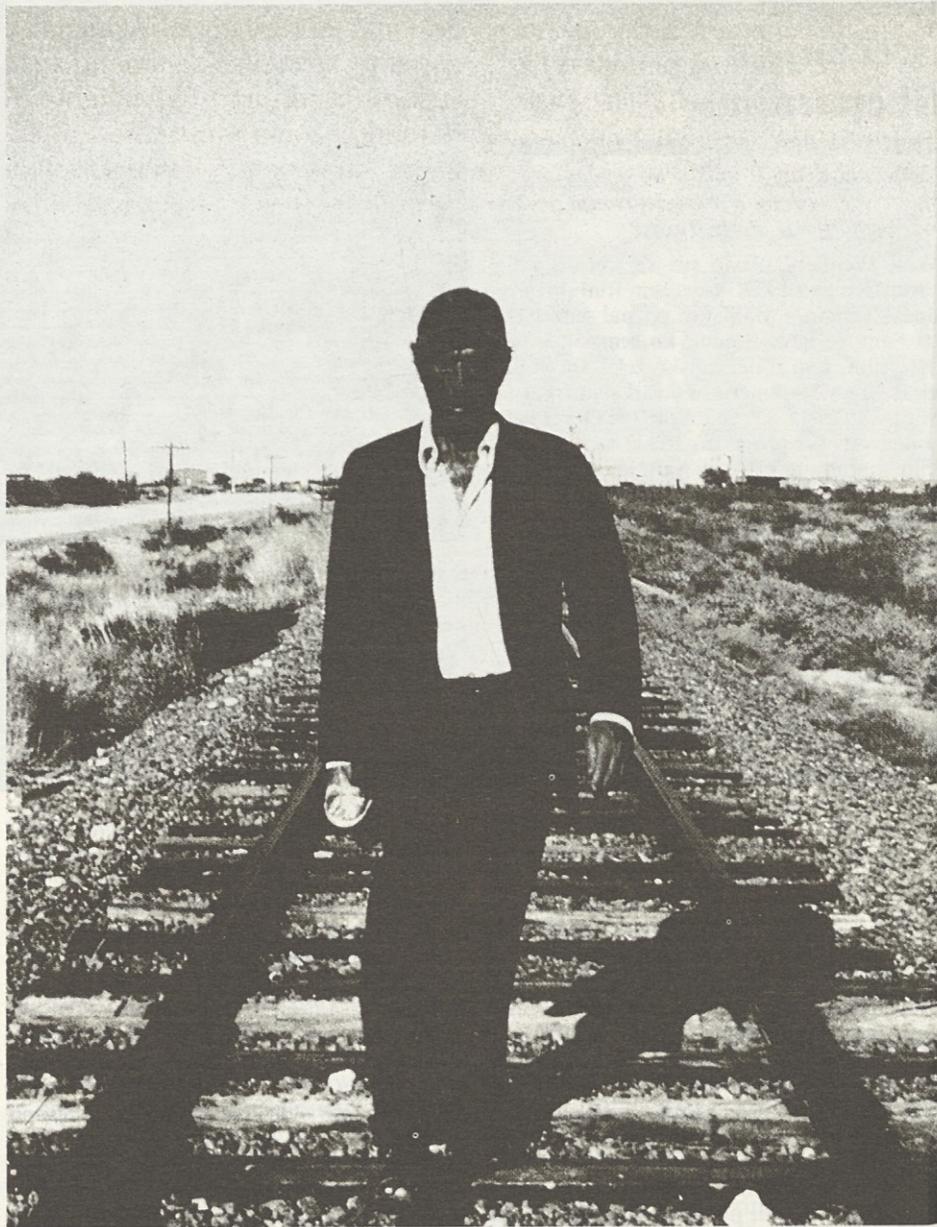
Cathiers: *... ki je sicer že igral to vlogo v Kitajski četrti. . .*

W. Wenders: Tako je. Potem Sam žal ni več mogel biti na snemanju, kar bi bilo vsekakor prav. Samova ambicija je bila narediti film, zato je hotel biti pri snemanju, ne da bi bil igralec. Tisti teden, ko smo začeli, je Sam snemal nov film, **Country**, z Jessico Lange, v Iowi, čisto na severu, mi pa smo bili čisto na jugu, v Texasu. Zato sva si pogosto telefonirala. Snemali smo štiri tedne in vse bolj očitno je postajalo, da druga polovica, z očetom, ne bo dobra in da smo pozabili napisati žensko vlogo. Vse te osebe so po svoje potiskale vlogo Jane v ozadje. Nazadnje sem poklical Sama in mu rekel, da bi prav lahko naredili film brez prevladujočega lika očeta, da bi lahko zreducirali njuno zgodbo in njuno preteklost v to, kar sta, ne da bi potrebovali koga drugega, ki bi bil odgovoren za nasilno dejanje, ki se je zgodilo pred štirimi leti. Ta odločitev je Sama potolažila, a ker ga ni bilo zraven, ni vedel, kako naj reši problem strukture; ni si predstavljal, kako naj se zgodba odvija. Oba sva bila rahlo obupana, on zato, ker ni vedel, kako naj mi pomaga, jaz pa zato, ker sredi snemanja nisem bil sposoben napisati in si izmisliti te zgodbe. Potem smo delo ustavili, resda proti naši volji, a mislim, da je bila to naklonjenost usode. Nehali smo zaradi nekega problema okrog gotovine, ki ni dovolj hitro prihajala iz Evrope: v naši blagajni smo imeli luknjo.

Zgodba o nekem snemanju

Cathiers: *To je bilo snemanje po evropsko v Ameriki...*

W. Wenders: Da, to je bila koprodukcija Road Movies — Argon Films, ves denar je bil evropski, ameriškega partnerja ni bilo. Ko smo začeli s pripravami, smo ocenili, da bi film stal med milijon in pol in dva milijona dolarji. To je za Združene države res majhna vsota, toda za Francijo in Nemčijo je velika. Ko smo nazadnje začeli s snemanjem, je bil ta denar skoraj dvajset odstotkov manj vreden glede na dolar, ki se je tistega poletja neverjetno povzpел. Tako smo se torej nenadoma znašli v finančnih težavah in večkrat brez gotovine. Bilo je kot šala, precej smešna ponovitev **Stanja stvari**, čakali smo, da pride Chris Sievernich s polnim kovčkom gotovine, kajti bančne transakcije med Evropo in Ameriko trajajo deset dni! Nerazumljivo, a tako je! Edina rešitev je bila, da kdo prinese poln kovček gotovine: pravi srednji vek! Nekateri člani ekipe, ki so že delali **Stanje stvari**, so se na ta račun šalili, čeprav sploh ni bilo smešno. Čakali smo Chrisa (Sievernicha), da bi lahko kupili trak in da bi lahko izplačali ljudi. Nekoč so ameriški strojniki stavkali in zaklenili kamero, ker jih nismo mogli več plačati v gotovini. Vse to je bilo pravzaprav dobrodošlo. Dobil sem nekaj časa za razmišljanje. Potreboval sem partnerja, s katerim bi se res lahko pogovoril. Oče Hunterja Carsona (otroka), ki je scenarist (delal je z Jimom Mc Brideom, napisal je scenarij za **Breathless**), se spozna na film. Nekaj je vedel tudi o mojih problemih. Postal mi je zelo dober prijatelj in zelo dober sogovornik. Imel je polno idej in nekatere med njimi, čeprav neuporabne, bi lahko pripeljale do česa novega. Veliko mi je pomagal, da sem čez kak teden našel rešitev za naš položaj. Lahko sem napisal tri strani, ki sem jih poslal Samu in ki so vsebovale prvo zamisel peep-showa in prvič tudi takšen konec, da se Travis, Jane in Hunter ne bi znašli skupaj. Kajti dolgo časa je prevladovala ideja o družini in film naj bi se končal v kraju Paris v Texasu. Nato je Sam postopoma po telefonu diktiral ostali del, včasih z rahlo zamudo. Peep-show je na primer prispel, ko smo bili že spet v Houstonu in enkrat smo morali opustiti kronološko zaporedje zgodbe, kajti peep-show je bilo vendarle treba zgraditi, ker ga ni bilo. Treba je bilo torej posneti tisto kratko potovanje med enim in drugim srečanjem Trávisa z Jane: to smo posneli, preden Travis prvič sreča Jane. To je bilo edinkrat, da nismo mogli snemati po kronološkem zaporedju. Bilo je malo težko: tako smo se navadili na ta princip, da je imel Harry Dean velike težave pri igranju tega prizora, v katerem govori Hunterju o njegovi materi in očetu, ker še ni odigral prizora z Jane. Navadno to pri filmu ne povzroča težav in Harry Dean je star profesionalca, a tako smo bili navajeni na snemanje po dnevih, da si nenadoma ni mogel ničesar več predstavljati, bil je obupan... Prizori so prispeli in bilo je očitno, da je Sam napisal skoraj dve kratki drami in eno dejanje. S tema dvema prizoroma smo bili tako zadovoljni, da smo izjemoma sklenili, da jih bomo obravnavali tako, da se bomo naučili dialogov kot v gledališču.



Cathiers: *V tem filmu pridejo čustva, emocije prav na ekran, veliko bolj izražena so kot v drugih vaših filmih. Ali je to povezano z dejstvom, da sta pisla v dvoje, da ste morali več govoriti kot kadar ste sami, ali pa je to po vaše značilno za trenutek, ko je pomembno, da se stvari pokažejo bolj na površini ekrana?*

W. Wenders: Mislim, da je to v veliki meri zaradi Sama. Če bereš njegove spise, vidiš, da so takšni. Na koncu je vedno velikanski izbruh in res je tam neprikrit. Drugi razlog so gotovo ameriški igralci, predvsem Harry Dean, ki tako delajo. Oba, Harry Dean (Stanton) in Dean (Stockwell) delata z željo, da bi dala vse iz sebe, da ne bi ničesar zadrževala v sebi. Očitno je tudi to, da nisem še nikoli pripovedoval ljubezenske zgodbe in zame je bilo nekaj, kar sem hotel spraviti iz glave svojim junakom, nekaj, kar je bilo prej vedno noter. Celo v filmu **V teku časa**, kjer je bila v obeh moških velika želja, sta to željo zadržala v telesu in v glavi.

„Pravi ameriški film“

Cathiers: Med tremi filmi, v katerih ste se lotili Amerike, bodisi od znotraj v *Hammettu*, z roba v *Stanju stvari*, imam vtis, da je *Pariz, Texas* vaš pravi ameriški film. Morda zato, ker ste kot svojega dvojnika v Ameriki našli Sama Shepada, vaš resnični alter ego. Pri *Hammettu* je bil Coppola, hkrati pravi cineast in lažni producent, ki ni vaš dvojnik: dvojnik, ki ga tedaj niste imeli, je bil Hammett sam, ki je seveda mrtev. Ali gre tu za razvoj vaše zrcalne slike v Ameriki?

W. Wenders: Zgodilo se mi je, da sem čez dalj časa ponovno razmišljal o *Hammettu* in mojem sodelovanju s Franciscom Coppolo kot o odnosu s kakim očetom. Takrat na to nisem pomislil. Problemi, ki sva jih imela drug z drugim, so izhajali iz tega, da nisva par. Pri Francisu je bilo nekaj, kar je oteževalo naš položaj in jaz sem tudi prevzel vlogo, ki ustreza sinu. O tem nisva nikdar govorila, a nekaj je ves čas obvladovalo situacijo. Mislim, da je bila to njegova ideja, da bi bil producent, obenem ideja, da bi bil Oče ali Boter. S Samom je prvič šlo za situacijo dveh bratov, bilo je zelo prijetno, ker med nama ni bilo rivalstva. Delal sem z njim kot še nikoli doslej z nobenim scenaristom. Najpogosteje gre za rivalstvo, kajti področje scenaristov je pisanje, moje pa uporaba tistega, kar so napisali. A tu je bilo drugače. Res je, da sem tu našel način, kako govoriti o Ameriki, kot bi rad o njej govoril vse od *Alice v mestih*. Imel sem veliko srečo, da sem lahko delal s Samom.

Cathiers: Pri prvem prizoru peep-showa sem precej mislil na Johnny Guitara: mož, ki se po štirih letih vrne in ki hoče, da bi mu ženska povedala tisto, česar noče slišati. V obeh primerih se to zgodi v kuhinji. Je bilo to zavestno ali ne?

W. Wenders: Ne... To me zelo preseneča, ker se ta misel očitno poraja. Prizorišče je tako „flinzy“, v filmu *Johnny Guitar* tudi čutimo, kako izumetničeno je, ta salon ni nekaj trajnega! Tudi na našem prizorišču se povsod vidijo žebliji! Toda očitno ni bilo potrebno, da bi to izgledalo kaj bolje. Ta primerjava s filmom *Johnny Guitar* me preseneča, kajti že od samega začetka sem zavračal primerjavo filma ali dela z nečim, kar v filmu že poznamo. Takoj prvi dan sem rekel Samu: „Nočem nobenih navezav na kaj, kar midva že poznavamo.“ Bil je zelo zadovoljen, tak je tudi njegov način dela: ni kdo, ki, kot mnogi Evropejci, citira, hoče citirati ali čuti potrebo po citiranju. Na vsak način je bilo zame, da po *Stanju stvari* ne naredim filma, ki bi se skliceval na film, niti ne na moje prejšnje delo. Zato z Robbiejem nisva delala tako, da bi iskala in našla kakšno zasnovano, temveč sva se hotela znebiti vseh zasnov, ki sva jih prej skupaj uporabljala. In zdaj res nisva imela modela: nisva imela Hopperja, nisva imela fotografij Walkerja Evansa. Rekla sva si: želiva najti slike, ki so za to potrebne, ne da bi imela zgled. Celo pri montaži se mi ni zgodilo, da bi pomislil na druge filme, torej ta štos z *Johnny Guitar*... očitno se tudi *Johnny Guitar* spet vrača, dolgo je bil odsoten.

Cathiers: Rad bi podatek o tistem peep-showu, kjer Travis znova najde svojo ženo.

Ali v Združenih državah obstaja kaj podobnega temu kraju, koliko je izmišljenega ali spremenjenega glede na resničnost?

W. Wenders: Takega lokala seveda sploh ni. A nekateri elementi obstajajo. Peep-showe poznamo, ker so tudi v Evropi. Čisto v začetku je bil v scenariju peep-show, toda tak, kakršni v resnici obstajajo, ne v dolgi sceni, temveč le v neki vmesni sceni. Izpustili smo jo, ker nam sploh ni bil všeč „eksploatacijski“ videž te zadeve. Ta kraj je povezan tudi z nečim, kar imajo v mnogih ameriških velikih mestih, s telefonskimi storitvami, na katere se lahko obrneš zaradi kakršnegakoli problema, v telefonskih imenikih New Yorka, v Houstonu, imaš celo številke za popolnoma obscene storitve, lahko se pušči zmerjati, lahko se pogovarjaš z dekleti. V Houstonu smo potem našli celo ulico s fotografskimi ateljeji, kjer lahko amaterji snemajo fotografije z dekleti, z modeli. Seveda, vse te ideje so prisotne, toda ne dajo kraja, ki ga imamo v filmu, ki je namenjen govorjenju in kjer vidimo. To je nekakšna kombinacija vseh teh idej.

Cathiers: Na koncu filma Travis odide — ali bo prišel v kraj, ki smo ga videli na fotografiji, tja, kjer sta njegova oče in mati? Ste hoteli, da bi si gledalec tako predstavljal?

W. Wenders: V eni prejšnjih verzij smo imeli v mislih, da bi ga pokazali, kako pride v Paris, Texas, morda bi videli le tablo pri vhodu v mesto. Imel morda trg. V Parisu v Texasu je sredi mesta majhen trg z gledališčem, ki se imenuje Paris Municipal Theatre. Imajo tudi zelo lep časopis, imenovan *Paris News*. Zato smo si rekli, da bomo morda pokazali prihod v to mesto. Samov scenarij po telefonu se je končal s Travisom, ki spet koraka po puščavi. Zame je bilo to nekoliko preveč. Dovolj bi bilo, če bi ga videli, kako zapušča Houston. Kit Carson je predvidel še en konec, v katerem bi videli Trvisa, kako vstopi na pošto v Parisu v Texasu, kjer bi dvignili pismo, v katerem bi bil le super 8 mm film, ki sta ga posnela Jane in Hunter na nekem skupnem potovanju. Nekaj sem celo posnel na super 8, z Nastassjo in Hunterjem, nekega dne smo odpotovali v Louisiana in posnel sem tisto, kar bi bilo lahko začetek nekega drugega filma. A na koncu snemanja smo vedeli, da tega ne bomo več potrebovali in zame je bila slika odhajajočega Trvisa zadnja slika filma.

Cathiers: Vprašanja izvora ste se dotaknili v filmu *V teku časa s postankom v hiši iz otroštva in z obiskom pri očetu*. Tam sem imel vtis, da ste bili ostrejši, in med tem, ko sem gledal film, sem se spomnil Freudove formule „Wo es war, soll ich werden“. In imel sem vtis, da gre pri Travisu s tem rojstnim krajem nekako za nekaj takega.

W. Wenders: Da, res je. Zdi se mi, da je njegovo sklicevanje na ta kraj na začetku in njegova želja, da spet najde ta kraj, povsem v zvezi s tem. In celo preden je ta kraj imenovan Paris, Texas, je šlo za idejo najti kraj, v katerem je bil spočet. In nato se je to razvijalo na res nenavaden način. Najprej smo imeli v mislih Trvisa, ki pride in hoče najti to žensko, a ko gre v prvi kraj, ne ve, kje je, zato se napoti proti neki vasi, o kateri se spominja le tega, da sta mu oče in mati nekoč rekla, da sta se tam spoznala. Temu kraju se sploh ni

reкло Paris, Texas, nismo vedeli, kje je to. Ko je Sam začel pisati, mi je nekega dne dejal: „Temu kraju je treba dati ime.“ Jaz sem predlagal mesto Corpus Christi, a to smo takoj opustili že čez nekaj minut, ker je bilo kljub vsemu nekoliko neprijetno. Nato sem predlagal Paris, Texas, kajti noč poprej sem pred spanjem, ker nisem imel drugega čtiva, brskal po cestnem atlasu Združenih držav in naredil spisek vseh Berlinov, vseh Parizov, vseh Varšav, in Pariz je zmagal. Potem sem primerjal število prebivalcev vseh Parizov in Paris, Texas je bil največji. Predlagal sem Paris, Texas; a to sploh še ni bil naslov filma, tedaj še ni bilo zgodbe z očetom in potegavščine, bila je le ideja: hoče se vrniti v kraj, kjer je bil spočet. Všeč mi je bil zven besed Paris, Texas. Postopoma je sam kraj vpeljal idejo o razhajanjih med očetom in materjo in prispeval misel, naj bi bil Walt poročen s Francozinjo in naj bi popolnoma nezavedno ponovila zgodbo njenih staršev, ne da bi se tega zavedla. In znenada se je ta kraj zastavil kot naslov filma, kajti vsa zgodba je bila v imenu, res je bilo mogoče reči, da so Travis, njegova bolezen, njegova želja in ves film v teh dveh besedah: Paris, Texas. Bilo je magično, potrebovali smo določen kraj in ta kraj nam daje popolno utemeljitev naše zgodbe in celo naslov. Nato sem šel za nekaj dni tja, da bi videl, kakšen je. Stavil sem s Samom, da imajo kak majhen Eifflov stolp ali Moulin Rouge. Stavilo sem izgubil, ne enega ne drugega ni bilo, imajo pa obrat za proizvodnjo Campbellovih juh in veliko tovarno računalnikov.

(Pogovor je bil opravljen v Cannesu 21. maja 1984; za revijo Cahiers du cinéma so sodelovali Alain Bergala, Alain Philippon in Serge Toubiana). Objavljeno v Cahiers du cinéma 360/361, 1984

Prevedel: Brane Kovič

BIO - FILMOGRAFIJA

Wim Wenders se je rodil 14. avgusta 1945 v Düsseldorfu, središču industrijskega Porurja. Iz otroških let, ki jih je preživljal med Düsseldorfom in Colblenzem, se spominja ameriških okupacijskih enot: „Za mene je bila to le predstava.“ (M. Ciment, „Pogovor z W. W.“, „Positif“, št. 236, nov. 1980) V tistih letih se je prvič srečal z ameriškim kolonializmom in s filmom: „Ko mi je bilo šest let, so mi starši podarili star ročni projektor in stare očetove filme o Chaplinu in Keatonu. V desetih letih sem si vsak film tisočkrat ogledal, prav tako kot operaterji.“ (H. Niogret, Pogovor z W. W., „Positif“, št. 187, nov. 1967, str. 26)

Kasneje, v mladosti, ga je zelo zanimala ameriška civilizacija, predvsem kultura — „policijska“ literatura (Chandler je bil prvi ameriški pisatelj, ki ga je W. spoznal) in „rock“ glasba. Na njegovo vzgojo so vplivali tudi ameriški igralni avtomati, tako da je pri 16 letih zamenjal verske ambicije za „flipper“ (kasneje ga je zamenjal modernejši „back-gammon“).

Takoj po diplomi je Wenders začel študirati medicino (1963—64) in filozofijo (1964—65), ki pa ju je potem popolnoma opustil, da bi se lahko posvetil slikarstvu.

Da bi zadovoljil tej novi strasti, se je odpravil v Pariz; ni mu uspelo priti na „Ecole des Beaux Arts“, zato je začel delati kot graver v neki delavnici na Montmartru. Francosko glavno mesto mu je ponujalo dovolj možnosti, da je zadovoljil

svoje strasti, izpopolnil pa je tudi znanje o filmu.

Ob večerih je bil Wenders stalen obiskovalec dveh dvoranic Kinoteke Henrija Langloisa (posvetil mu je film **Ameriški prijatelj**), kjer je v letu dni videl več kot tisoč filmov (predvsem westernov in ameriških komedij). Tako se je odločil, da se bo vpisal na IDHEC; zaradi prevelikega števila prošenj njegovi niso ugodili.

Zato se je leta 1967 vrnil v Nemčijo, kjer se je začel še bolj zanimati za film. Odšel je v München, da bi obiskoval predavanja na novo ustanovljeni „Hochschule für Fernsehen und Film“ (Visoka šola za TV in film). V letih 1967—70 je pričel pisati filmske kritike (delno je to neprofesionalno počel že v Parizu); redno je sodeloval pri specializirani reviji Filmkritik, pri dnevniku Süddeutsche Zeitung in kdaj pa kdaj tudi pri drugih časopisih. Kritike je pisal predano in marljivo, kajti takrat še ni nameraval postati režiser.

Sam je pred kratkim to svojo dejavnost označil kot „opisno in polno občudovanja“ in odkril, „da je bila v 90 % namenjena ameriškemu filmu.“ (M. Ciment, op. cit.)

Toda prav kmalu se je zaradi živahnega kulturnega dogajanja v bavarski prestolnici prepustil želji po ustvarjanju. Wenders je pričel snemati prve kratke filme, ki so bili tematsko značilni za „münchensko šolo“ (pod vplivom „rocka“ in „undergrounda“).

kratki filmi

1967

PRIZORIŠČA

(Schauplätze)

režija, fotografija

in proizvodnja: Wim Wenders (č/b, 16 mm)

trajanje: 10 min.

Film je izgubljen razen nekaterih kadrov, ki so uporabljeni v **Same Player Shoots Again**

KLAPA

(Klappenfilm)

režija

in proizvodnja: Wim Wenders, Gerhard Theuring

trajanje: 4 min.

ISTI IGRALEC PONOVRNO

STRELJA

(Same Player Shoots Again)

režija, fotografija: (barvni, 16 mm)

montaža in proizvodnja: Wim Wenders

igra: Hanns Zischler

trajanje: 12 min.

1968

SREBRNO MESTO

(Silver City)

režija, fotografija (barvni, 16 mm),

montaža in proizvodnja: Wim Wenders

trajanje: 25 min.

ALABAMA

— 2000 SVETLOBNIH LET

(Alabama — 2000 Light Years)

režija in montaža: Wim Wenders
fotografija: (č/b, 35/16 mm)

Wim Wenders,
Robbie Müller
glasba: Rolling Stones
igrajo: Paul Lys, Peter, Kaiser,
Werner Schroeter, Schrat,
Muriel, King Ampaw,
Christian Friedel

proizvodnja: Hochschule für Fernsehen
und Film (München)

trajanje: 22 min.

1969

POLICIJSKI FILM

(*Polizeifilm*)

režija, fotografija (č/b, 16 mm)
 in montaža: Wim Wenders
 scenarij: Albrecht Göschel
 igrajo: Jimmy Vogler,
 Kasimir Esser
 proizvodnja: Bayerischer Rundfunk
 (München)
 trajanje: 12 min.

TRI AMERIŠKE LP'S

(3 Amerikanische Lp's)

režija, fotografija (barvni, 16 mm)
 in montaža: Wim Wenders
 scenarij: Peter Handke
 glasba: Van Morrison,
 Harvey Mandel, Credence
 Clearwater Revival
 prouizvodnja: Hessischer Rundfunk
 (Frankfurt)
 trajanje: 15 min.

celovečerni filmi

1969/70

SUMMER IN THE CITY

režija in scenarij: Wim Wenders
 fotografija: (č/b, 16 mm) Robbie Müller
 montaža: Peter Przygodda
 ton: Gerd Conrad
 glasba: Kinks, Lovin's Spoonful,
 Chuck Berry
 igrajo: Hanns Zischler (Hanns),
 Libgard Schwarz (Libgard),
 Edda Köchel (Edda), Marie
 Bardischewski (Marie),
 Wim Wenders, Gerd Stein,
 Helmut Färber
 proizvodnja: Hochschule für Fernsehen
 und Film (München)
 trajanje: 145 min.

1974

IZ DRUŽINE KROKODILOV

(Aus der Familie der
 Panzerechesen)

režija: Wim Wenders
 scenarij: Philipp Pilliod
 fotografija: (barvni, 16 mm)
 Michael Ballhaus
 montaža: Lilian Seng
 igrajo: Katja Wulff,
 Lisa Kreuzer, Nicolas Brieger,
 Helga Trümmer,
 Thomas Braut,
 Hans Jochim Krietsch
 proizvodnja: Eva Mieke za
 Bavaria film (München) /
 WWF
 trajanje: 27 min.

Film je del TV serije Philippa Pillioda **Hiša za nas**
 (Ein Haus für uns)

VRATARJEV STRAH PRED ENAJSTMETROVKO

(Die Angst des Tormanns beim
 Elfmeter)

režija: Wim Wenders
 scenarij: Wim Wenders po romanu
 Petra Handkeja
 fotografija: (barvni, 16 mm)
 Robbie Müller
 montaža: Peter Przygodda
 scenografija: R. Schneider Manns-Au,
 Burghard Schlicht
 ton: Rainer Lorenz, Martin Müller
 glasba: Jürgen Knieper
 igrajo: Arthur Brauss (Josef Bloch),
 Kai Fischer (Hertha Gabler),
 Erika Pluhar (Gloria T.),
 Lingard Schwarz (Anna),
 Marie Bardieschewski
 (Maria), Michael Toost,
 Rüdiger Vogler (vaški norec)
 proizvodnja: Peter Genée za Produktion 1
 v Filmverlag der Autoren
 (München)/Österreicher
 Telefilm AG (Dunaj)
 trajanje: 101 min.

1974/75

ŠKRLATNA ČRKA (Der Scharlachrote Buchstabe)

režija: Wim Wenders
scenarij: Wim Wenders, Bernardo Fernandez po romanu **The Scarlet Letter** (Nathaniel Hawthorne in po knjigi **Der Herr klabt über sein Volk in der Wildnis Amerika** Tankred Dorst in Ursule Ehler)

fotografija: (barvni, 16 mm) Robbie Müller

montaža: Peter Przygodda
glasba: Jürgen Knieper
igrajo: Senta Berger (Hester Prynne), Lou Castel (Arthur Dimmesdale), Hans Christian Blech (Roger Chillingworth), Yelena Samarina, Yella Rottländer, William Layton, Angel Alvarez, Rüdiger Vogler

proizvodnja: Peter Genéin Primitivo Alvaro za Produktion 1 im Filmverlag der Autoren (München)/Westdeutschen Rundfunk (Köln)/Elias Querejeta P.C. (Madrid)

trajanje: 89 min.

1973

ALICE V MESTIH (Alice in den Städten)

režija: Wim Wenders
scenarij: Wim Wenders v sodelovanju z Veith von Fürstenbergom

fotografija: (č/b, 16 mm) Robbie Müller, Martin Schäfer

montaža: Peter Przygodda
ton: Martin Müller
glasba: Can
igrajo: Rüdiger Vogler (Felix Winter), Yella Rottländer (Alice), Lisa Kreuzer (Lisa), Edda Köchl (Edda), Didi Petrikat, Ernst Böhm

proizvodnja: Joachim von Mengershausen za Produktion 1 im Filmverlag der Autoren (München)

trajanje: 110 min.

NAPAČEN GIB (Falsche Bewegung)

režija: Wim Wenders
scenarij: Wim Wenders, Peter Handke po romanu **Wilhelm Meisters Lehrjahre** Joanna Wolfanga Goetheja

fotografija: (barvni, 16 mm), Robbie Müller, Martin Schäfer

montaža: Peter Przygodda
scenografija: Heidi Lüdi
ton: Martin Müller, Klaus Peter Kaiser

glasba: Jürgen Knieper
igrajo: Rüdiger Vogler (Wilhelm Meister), Marianne Hoppe (mati), Hanna Schygulla (Therese), Hans Christian Blech (Laertes), Nastassia Nakszynski (Mignon), Peter Kern (Landau), Ivan Desny, Lisa Kreuzer, Adolf Hansen

proizvodnja: Peter Gené za Solaris Film (München) / Westdeutschen Rundfunk (Köln)

trajanje: 103 min.

1975

V TEKU ČASA (Im Lauf der Zeit)

režija in scenarij: Wim Wenders
fotografija: (č/b, 16 mm) Robbie Müller, Martin Schäfer

montaža: Peter Przygodda
scenografija: Heidi Lüdi, Bernd Hirskorn
ton: Martin Müller, Bruno Bollhalder

glasba: Improved Sound Limited
igrajo: Rüdiger Vogler (Bruno Winter, imenovan „King of the Road“), Hanns Zischler, (Robert Lander, oz. „Kemikaze“), Lisa Kreuzer (Pauline), Rudolf Schündler (oče), Marquard Bohm, Dieter Traier, tovošnjak „Hermes“

proizvodnja: Heinz Badewitz
trajanje: 176 min.

1976/77

AMERIŠKI PRIJATELJ
(Der Amerikanische Freund)

režija in scenarij: Wim Wenders - po romanu **Ripley's Game** Patricije Hihgsmith
fotografija: (barvni, 35 mm) Robbie Müller
montaža: Peter Przygodda
specialni efekti: Teo Nischwitz
scenografija: Heidi in Toni Lüdi
kostumi: Isolde Nist
ton: Martin Müller, Peter Kaiser
glasba: Jürgen Knieper
igrajo: Bruno Ganz (Jonathan Zimmermann), Dennis Hopper (Tom Ripley), Lisa Kreuzer (Marianne), Gerlad Blain (Raoul Minot), Nicholas Ray (Derwatt), Samuel Fuller („Amerikanec“), Peter Lilienthal (Marcangelo), Jean Eustache
proizvodnja: Road Movies Filmproduktion (Berlin) / Les Films du Losange (Paris) / Wim Wenders Produktion (München) / Westdeutschen Rundfunk (Köln)
trajanje: 123 min.

proizvodnja:

Stephen Czapsky, Mitch Dubin, Martin Müller, Martin Schäfer
 Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin) / Wim Wenders Produktion (Berlin) / Viking Film (Stockholm)
 91 min.
 (prva verzija: 116 min.)

trajanje:

1979/82

HAMMET

režija: Wim Wenders
scenarij: Ross Thomas, Dennis O'Flaherty po knjigi Joes Goresa v **adaptaciji** Thomasa popea
fotografija: (barvni, 35 mm) Philip Lathrop, Joseph Biroc
glasba: John Barry
igrajo: Frederic Forrest (Dashiell Hammett), Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Rinnear, Elisha Cook, Samuel Fuller
proizvodnja: Zoetrope Studios / Orion Pictures, ZDA, 1982
trajanje: 97 min.

1982

STANJE STVARI
(Der Stand der Dinge)

režija: Wim Wenders
scenarij: Wim Wenders, Robert Kramer
fotografija: (č/b, 35 mm), Henri Alekan
ton: Maryte Kavaliauskas
glasba: Mink De Ville
igrajo: Patrick Bauchau (Friedrich, režiser), Paul Getty jr. (scenarist), Samuel Fuller (direktor fotografije), Viva Auder, Isabelle Weingarten, Alexandra Auder, Roger Corman, Allan Goorwitz
proizvodnja: Road Movies Filmproduktion im Filmverlag der Autoren GmbH (Berlin) / Project Filmproduktion im

1979/80

NICK'S MOVIE
(Lightning over Water — Svetlikanje nad vodo)

režija in scenarij: Wim Wenders, Nicholas Ray
fotografija: (barvni, 35 mm) Edvard Lachman
montaža: Peter Przygodda
glasba: Ronee Blakley, Maryte Kavaliauskas, Gary Steele
video: Tom Farrell
igrajo: Nicholas Ray, Wim Wenders, Susan Ray, Tim Ray, Tom Farell, Ronee Blakley, Jerry Bamman, Pierre Cottrell,

1974/75

1976/77

SKRLATNA

(Der Scharlachrote Buchstabe)

Filmverlag der Autoren
(München)

trajanje: 120 min.

1983/84

PARIZ, TEXAS
(Paris, Texas)

režija: Wim Wenders
 scenarij: Wim Wenders,
 Sam Shepard,
 L. M. Kit Carson
 fotografija: Robby Müller
 (barvni, 35 mm)
 montaža: Peter Przygodda
 glasba: Ry Cooder
 scenografija: Kate Altmann
 igrajo: Harry Dean Stanton
 (Travis),
 Nastassja Kinski (Jane),
 Dean Stockwell (Walt),
 Aurore Clement (Anne),
 Hunter Carson (Hunter),
 Sam Berry
 proizvodnja: Road Movies
 Filmproduktion (Berlin) /
 Argos Film (Pariz)
 trajanje: 150 min.

Wim Wenders v Ekranu:

Ameriški prijatelj, št. 3, 1978, str. 15.—16
 Wim Wenders, št. 4, 1978, str. 36—40
 Kratek tek
 za Wendersom, št. 1—2, 1982, str. 29
 Stanje stvari (Pripis k beneški filmski
 manifestaciji), št. 3—4,
 1983, str. 16—17
 Pariz, Texas št. 1—2, 1985

strukture in moremo povzeti ni česar, saj nam je ob njej doživljati zgolj tekočo, dinamično, z vnanjim akcijskim dogajanjem nabito zabavo.

Zafrkanti

Screwballs

ameriški, komedija, 1983
scenarij: Linda Shayne, Jim Vynorski
režija: Rafael Ziehlinsky
fotografija: Miklos Leute
igrajo: Peter Keleghan, Linda Speciale, Alen Deveau, Jason Warren, Jim Coburn

Motivni zaris filma je razposajena mladost na tipično ameriški gimnaziji ob tipično ameriških šablonah, kar zadeva odnose med dijaki in profesorji, med dijaki samimi ter med šolo in njenim socialnim zaledjem. V prvem planu te hrupne in zafrkantske razposajene množice fantov in deklet je petero „tipov“, ki si vsak po svoje, pa vendarle z združenimi močmi, kot pritiče komediji „iz dijaškega življenja“, prizadevajo, da bi, ob vsem drugem, kar jim je na področju erotično-seksualnih interesov in pobud zlahka dostopno, nekoč nekega dne le na svoje oči videli strogo varovano skrivnostno dekliskega dela svoje šole: neskončno mikavno golo poprsje svoje lepe, a vseskoz zadržane sošolke Purity, ki je na vsej črti poosebljena „čistost“. To se jim po mnogih peripetijah, na katerih temelji ves film, tudi posreči, in sicer z izumom posebne magnetne naprave, ki z dekleta na sklepi maturantski proslavi prav v trenutku, ko v vlogi najboljše dijakinje pred vso šolo, dijaki, profesorji in starši, zanosno poje ameriško himno, potegne ves tekstil, kar ga je na njenem životu.

Kljub tej skrajno parodični domislici, s katero se končuje, pa ta film ne vsebuje prav nikakršnih premisleka vrednih poant in nobene pomenske sporočilnosti. Njegova izključna domena je nizežanje erotično-lascivnih zafrkancij, ki se v stupidnem ritmu vrstijo druga za drugo in so posredovane karseda primitivno, „na prvo žogo“, brez vsakršno pripovedno duhovitih okraskov, dalo bi se reči — grobo meseno, prav tja do skrajne meje, onstran katere se začenja pornografija: na tej meji se vizualno ponazarjanje „dogodkov“ s tega seksualno lascivnega repertoarja dosledno zaustavlja.

Razuzdana Lady

Wicked Lady

angleški, pustolovski, 1983
scenarij: Leslie Arliss po romanu Magdalen King-Hall
režija: Michael Winner
fotografija: Jack Cardiff
igrajo: Faye Dunaway, Alan Bates, John Gielgud

Bogati, postarni graščak Ralph se sklone oženiti s svojo pohčerjenko Caroline, ki je ob njem zrasla in ga brez zadržkov spoštuje ter ljubi. V to njuno razmerje pa se na lepem vmeša njena sestrična — razuzdana lady Barbara, ki Ralpa spelje in se namesto plašno-nežne Caroline, pregnane spričo teh dogodkov v daljnji London, poroči z njim. Toda o vzajemni sreči med novopečenima zakoncema ni sledu. Barbara daje

ze od prvega dne dalje duska svoji razuzdani naravi, in sicer na sila nenavaden način: na skrivaj se preoblači v počestnega roparja in v tej vlogi, v družini s proslulim pravim roparjem Jacksonom, dan za dnem plaši in napada v poštnih kočijah popotujočo plemiško gospodo. Pri tem se neizmerno zabava. Ker pa jo partner prevara, ga izda in ga spravi na vešala, s katerih pa ga v zadnjem hipu spet reši. Njen nasledni cilj je osvojiti letočca, ki jo je bil, neznan in skrivnosten, pa zato tolikanj bolj mikaven, poljubil na poroki in s tem mogočno razvelj njeno razuzdano slo.



izključna domena tovrstnega filmskega fabuliranja in režiranja je krajšati čas, ne oziraje se na vsebinske vidike in konotacije same fabule. To pripovedovanje seveda ne premore ničesar takega, kar bi segalo prek roba zgodbe in njenih likov. Filmično obrtna plat je izhodiščnemu hotenju te predstave adekvatna: ves mnogotranski preplet dogodkov je posnet v živahnem ritmu, ki zabava in privlači, vendar na razmeroma nizki in prav nič dalekosežni stopnji gledalske zahtevnosti oziroma senzibilnosti.

Beat Street

Beat Street

ameriški, glasbeni, 1984
scenarij: Andy Davis, David Gilbert, Paul Golding (po zgodbi Stevensa Hagerja)
režija: Stan Lathan
glasba: Webster Lewis
fotografija: Tom Priestley
igrajo: Rae-Dawn Chong, Guy Davis, John Chardiet

Poglavitna informacija, ki jo povzamemo iz tega filma, je ponazarjanje prihajajočega vala novih plesnih veščin in spretnosti, pri čemer gre za strnjeni filmski prikaz vsega, kar na broadwajskem območju v tej domeni ta hip (1984. leta) šteje. Ves ta prikaz (show) je vpet v fabulativni okvir prizadevanj mladega črnca, ki živi in diha za ta novi glasbeno-plesni izraz in doživlja ob njem svojo usodo, bodisi lastno bodisi usodo svojih prijateljev, somišljenikov in sodelavcev. Njihov svet je svet uživanja v lepoti, v človeški toplini, v intenzivni estetsko-muzikalni prijaznosti in prijetnosti.



Fabulativna razmerja so ohlapna, namenjena — kot nekakšna filmsko-dramatična preteza — zgolj povezovanju posameznih glasbeno-plesnih točk. V njih so, očitno, povzeti vsi vrhunci sedanjih plesne atraktivnosti, kar je premore Broadway, in to bo očitnem prizadevanju po kar najbolj dognanih aranžmajih ter dodelani filmičnosti njihove predstavitve.

Hokus pokus

Hanky Panky

ameriški, romantično-humoristični thriller, 1983
scenarij: Henry Rosenbaum
režija: Sidney Poitier
fotografija: Arthur Ornitz
igrajo: Gene Wilder, Gilda Radner, Richard Widmark

Arhitekta Jordana je službeni prihod iz Chicaga v New York povsem po naključju pripeljal v isti taxi z Miss Dunn, ki beži pred zasledovalci in ga prosi, naj v najbližji poštni nabiralnik odvrže njeno ovojnico s kaseto. To stori, nekar se mu prilepijo njeni nevarni zasledovalci, ga stisnejo v svoje primeže in ga z „injekcijo spomina“ prisilijo, da pove naslov, na katerega je poromala inkriminirana kaseto. In nato se film vse do konca suče v napetem lovu za to kaseto — ob celem nizu pregonov, pretefov, umorov in podobnih dejanj. Za kaj gre, v podrobnostih pravzaprav ne zvermo, poglavitnega pomena za gledalčvo pritegnitev v akcijski lok fabule je dejstvo, da je Jordan skozi ves preostali potek filma žrtev nezadržnega pregona, saj mu zasledovalci tudi ves čas strežejo po življenju, prav ob koncu pa se iz trdnog zadržanih zank vendarle izmota ter se predstavi kot moralni in fizični zmagovalec.

Vsebinske vrednosti — nobene, estetsko-filmične prav tako ne. Edini namen in smisel tega filmskega pregona je uživati v nepretencioznem gledanju — daleč od vseh dejanskih in potencialnih konotacij.

Ljubezen v Rio

Blame It on Rio

ameriški, komedija, 1983
režija: Stanley Donen
igrajo: Michael Caine, Joseph Bologna

Dva ameriška prijatelja v najlepših moških letih se odpravita na enomesečne počitnice v Rio de Janeiro, oba z odraščajočima in za erotične nevarnosti že dojemljivima hčerkama, toda brez žena: eden od obeh je tako in tako ločen, drugemu žena tik pred odhodom sporoči, da ne pojde z njim, pač pa v Bajio. In prav on je tisti, čigar doživljanje v Rio bo v ospredju naše pozornosti ob vsem, kar se ima zgoditi štirim počitničarjem. Ves zmeden spričo nenadne odtujenosti z ženo se zaplete v

strastni ljubezenski odnos s prijateljevo hčerko Jennifer, ki jo je poznal že od njenega rojstva ter ves čas spremlja njeno odraščanje, pri čemer je zanjo vselej bil in ostal „stric Victor“. Zdajšnja nova stopnja njenega prijateljskega razmerja je na prvi pogled samoumevno nadaljevanje vsega, kar ju je — na neki čisto drugi osnovi — vezalo doslej. Seveda se kmalu izkaže, da erotično razmerje pač ni in ne more biti nekaj tako zelo samoumevnega. Zadeve se močno zapletejo, Victor se sklone nevarnemu razmerju izmakniti, toda dekle je drugačnega mnenja in ne popusti, nakar se vmeša njen oče, stvar pride po mnogih zapletih in sočasnih razpletih na dan, med dolgoletnima prijateljema pride do ostre medsebojne konfrontacije, nazadnje pa se vse te napetosti spet srečno izravnavajo in uredijo, tako da se iz ljubezenskih avantur v Rio izcimi vnovični skladni objem med „stricem Victorjem“ in njegovo soprogo — in ob koncu je spet vse lepo in prav. Ta nepretenciozna fabula je podana duhovito, a pravšnje dozo psihološke humornosti, pri tem posneta na podlagi izjemno izbrušenega in dodelanega scenarijskega zarisa ter v skladu z vsemi avtorskimi izhodišči zares mojstrsko zrežirana in odigrana. Gre, kajpak, za izrazito „lahki komad“, toda ta je — v svojem okviru in v svoji zvrsti — v vseh tančnih dodelan in kot tak kinematografsko vseskoz sprejemljiv, če ne kar superioren.



Pripravil Viktor Konjar

Tisoč in več

Dokumentarna oddaja je nastala po ideji Marje Cerkovnik, posnela sta jo Viki Pogačar in Janez Kališnik, scenograf je bil Zvonko Čoh, kostumografka Jana Čoh, montažerka Ana Zupančič.

V dramih, ki jo je režiral Bogdan Mrovlje, nastopajo: Alenka Vipotnik, Majda Potokar, Berta Bojetu, Nico, Marko Simčič, Slavko Cerjak in drugi.

Pri kritičnem pregledovanju televizijskega dramskega sporeda gotovo zavzema posebno mesto ta nenavadna koprodukcija ljubljanske televizije in Akademije za film, ki je bila prikazana v novem televizijskem ciklu Dokumentarec meseca.

Že na prvi pogled gre za drugačno, veliko bolj avtorsko izpisano televizijsko/filmsko artikulacijo, veliko bolj svobodno in domiselno, kakor pa smo je bili vajeni v dosedanjih stvaritvah, predvsem TV dramah, čeprav je hkrati mogoče reči, da tematsko stvar še ni dovolj zrela in konsistentna, da bi pokazala zrelega, relevantno mislečega in razmišljajočega avtorja.

Drama slika intimno sodo ženske pri štiridesetih, ko se ji, recimo, iztekajo najlepša leta življenja in ima za seboj že polovico svojega življenja, zakon, otroka, kariero, živi v ritmu sodobnega potrošnega bivanja in seveda po njegovih zakonih.

V svojem razmišljanju ženska dela obračun, razkriva praznino in ničevost življenja, svojo osamljenost in čedalje bolj primikajoči se konec... Tu so še ostale ženske, njene vrstnice, prav tako osamljene, erotično razvrzane in nezadoščene, na trenutke obupane in obupno hlastajoče ženske, pa njena mati, preračunljiva, uživaška, predajajoča se ženska, ki ji ni mar starosti in let...

Vse te miselne reminiscence, ves ta obračun ženske s seboj je narejen v offu, s subjektivnim pogledom kamere, ki tako deluje skrajno odtujeno, vztrajno odslikavajoč svet v njegovi praznini in izpraznjenosti, tako metaforično proizvajajoč osamljenost človeka med stvarmi, drugimi ljudmi, vendar venomer „zaprtega“ v svojo lastno osebo in pogled... odmev lastnih misli in odmevov, samega sebe... Ves ta mučni, neskončni,

subjektivni pogled kamere skozi ves film kaže neodjenljivo vrženost človeka v brezsmisel /stvarnost sveta, človekovo osamljenost, se s pogledom venomer zadeva v stvarnost sveta...

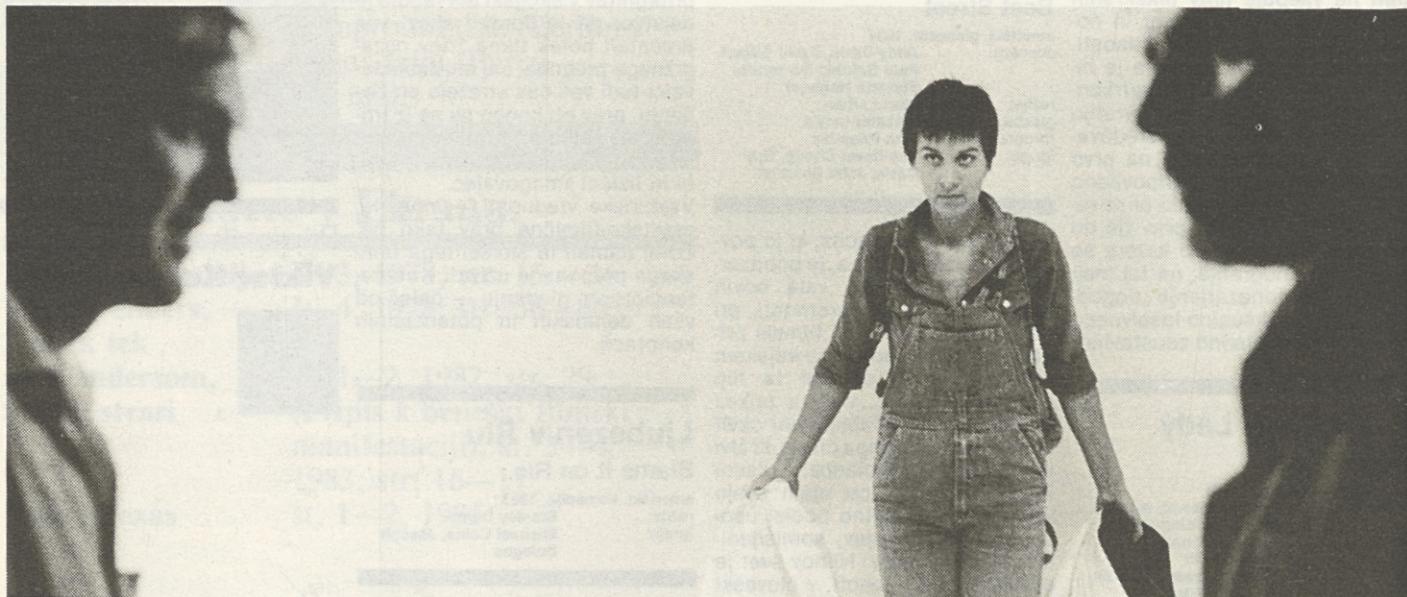
Vendar ves ta vizualni postopek, spremljan z vsakdanjim, banalnim človeškim rezoniranjem in spominjanjem, dialogi in monologi v lastni glavi in z živimi sogovorniki, ne uspe razkriti nekih globljih človeških resnic niti vezljivosti, tako da sčasoma postaja dolgovezen, zaprt v lasten krog, iz katerega ne najde izhoda.

Prav spričo te dolgoveznosti se projekt razlamlja, dramaturgija offa in subjektivnega posnetka popušča v učinku, projekt začne teči v ponavljanje, saj ni od nikoder ne miselne (off) ne vizualne intervencije in razvoja zgodbe (na obeh-miselni in vidni ravni). To gre verjetno pripisati precej pomenostavljeni scenaristični zasnovi in premalo domišljeni konstrukciji likov, saj nam ne prinašajo drugih problematičnih stvari mimo najbolj banalnih ugotovitev iz vsakdanjega življenja...

Tako je projekt nekako nerazvit, zgolj zastavljen v najbolj preprosti okvirih in ugotovitvah, saj se ne dotika nobenih resnično temeljnih vprašanj sodobnega bivanja in življenja, ostaja le dovolj inventivno koncipiran filmski postopek, ki pa ne najde pravega sozvočja v fabuli in dramaturški razdelavi.

Posebej pa je treba omeniti dovolj pomenljivo in sugestivno igro Alenke Vipotnikove v glavni vlogi, ki je znala domiselno odigrati vizualni del ženske osebe (miselni je seveda v offu), s svojim obrazom dati izjemno subtilno občutenje razočaranja nad svetom, praznino, mrzlimo stvari, tesnobo bivanje... Ta televizijska predstava je bila, morebiti prav po zaslugi Vipotnikove, na trenutke razkritje skrite tesnobe, praznine bivanja in izjalovljene podjetnosti, profesionalne in erotične samozavesti sodobnega človeka, v tako subtilni in rafinirani igri, kot že dolgo ne, vendar zopet samo za hip, kakor da bi se avtor ne zavedal, s kako prikritimi stanji gradi svoj film... Tako ostaja malo, vendar tisto dovolj kvalitetno...

Mark in Antonij



Mark in Antonij

izvirna TV igra

scenarij: Andrej Hieng
režija: Igor Prah
kamera: Ubald Trnkoczy
scena: Mirta Krulc
kostumi: Zvonka Makuc
igrajo: Radko Polič, Majda Potokar, Boris Cavazza, Zlatko Sugman, Damjana Luther

proizvodnja: TV Ljubljana, 1985

56 To je gotovo dovolj izzivalno in zavezujoče delo, saj se z vso svojo energijo usmerja v vpraševanje o tistih današnjih in tukajšnjih človeških razmerjih in početjih, ki se na svojem koncu morajo pokazati za nesmiselne in breztemeljne in ki človeka venomar puščajo praznega in golega vsakršnega smisla njegovega lastnega bivanja. Hieng postavlja svoj igrokaz v zaodrje, med teatske ustvarjalce, kot da se prav njim mora najbolj kruto pokazati breztemelj-

nost bivanja, brezsmisel vsega, kar je med stvarmi in med ljudmi. „Vse je bedasto, vse se izgubi v pozabo,“ pravi Hiengov junak. „Ljudje, ljubezni, stvari...“ ko se sprašuje o svoji dvoumni usodi. Prav to junakovo cinično samspraševanje o lastni poziciji, usodi, vrednotah je pravo jedro Hiengove igre, samspraševanja, ki pripelje junaka do vprašanj o smislu bivanja. Vendar kakorkoli je že mučno takšno junakovo spraševanje, naravnost razdiralno, ni-

kjer, v nobeni ljubezni, v nobeni medčloveški relaciji, vrednoti, stvareh, nikjer več ni videti pravega smisla, vse je enako na dnu in brezpomembno, tukaj ostaja junak v svojem rezoniranju sam in statičen — odgovora ne najde niti mu ga ne najde njegov avtor, v zameno za odgovor mu, po konceptu deus ex machina, „pošlje“ mlado dekle, ki ve za njegove stiske, za njegov nič, praznino smisla in mu jo hoče zapolniti s svojo ljubeznijo, ki pa je zopet ena ti-

...in ljubezni, za katerimi ne ostaja nič. Na tej točki, kjer Hieng pušča svojega junaka, se potem lahko do neskončnosti odvijajo junakove cinične in nihilistične tirade, strastno in hkrati že dolgo-vezno raz-vrednotenje vsega, kar mu prihaja nasproti. Njegove cinizem ostaja statičen in nereflektiran in v skrajni posledici pozersko naiven: odkod, to je seveda naše vprašanje junaku, odkod bi vse stvari, ljubezni, človeške persone in vse, kar je, sploh moralo imeti kak smisel, saj v svetu vendar ni vnaprej danega nobenega smisla! Junak se torej ne zmore in noče upreti nesmislu sveta in vsega, kar je, in je tako podvržen večnemu in brezkončnemu in utrudljivemu ugotavljanju in razglašanju brezsmiselnosti sveta in

vsega, kar je. Ves ta tragični in tragično utrudljivi lok junaka Hieng izpelje nekako preveč popreprošteno, ves njegov zanikovalski napor je vse preveč deklarativen in pozerski, da bi lahko bil tragičen in usoden, saj je takšna pozicija vendar že hladna bližina samomora in smrti... Tudi ljubezni mladega dekleta, njeno naivno verovanje v moč ljubezni in srečo, so v tem televizijskem igrokazu nekako šibko izrisane in ne tvorijo pandana junakovemu cinizmu, četudi bi bilo mogoče z bolj intenzivno gradnjo igre in protigre, z bolj intenzivno dramaturško retušo imenitno ustvariti produktiven dialog smisla in nesmisla človeških pehanj in nehanj, sveta in stvari v njem... Resnici na ljubo je treba reči, da

to televizijsko početje v marsičem rešujejo s svojo igralsko silovitostjo prav komedijati neposredno sami: Polič s svojo že davno uigrano pozo utrujenega, razočaranega ciničnega, erotično povsem ugaslega moškega, ki mu na svetu ni sveto prav nič več, Cavazza s svojo figuro utrujenega, vase zagledanega, zapitega igralca in kajpada naravnost neverjetno igralsko senzibilna Majda Potokarjeva v vlogi primitivne, samozadostne, pogoltne in smisla polne malomeščanske matere, ki ima v svoji glavi skrajno agresivne, uničevalske, toda varne in prave malomeščanske vrednote in konture sveta... To bi lahko bila nadvse bravurozna televizijska stvaritev, če ne bi ustvarjalci puščali v nemar toliko

distiveni stvar in vprašanj, bila bi nedvomno pretresljiva in aktualna, pa nikakor ne nihilistična, ali pa morebiti cinična stvaritev, če bi se avtorja teksta in TV postavitve skušala prebiti do poslednjih resnic svojih junakov. Tako ostaja delo miselno in artistsko nekje na poti k resnici, vendar veliko premalo intenzivno poglobljeno v to človeško katastrofo in praznino, da bi moglo prinesiti gledalcu miselnega in artistskega zadoščenja. Reči pa je vseeno mogoče, da Hiengova stvaritev v tem sicer zelo ubornem televizijskem programskem segmentu le prinaša precej osvežitve in aktualnih razmislekov.

Rajni takrat

To je zopet ena izmed tipičnih televizijskih stvaritev, ki jih zadnje čase vse pogostejše srečujemo na malih ekranih v terminih sedaj torkovih večerov izvernih domačih TV dram. Očitno gre za službo letošnjim obletnicam osvoboditve, mislim na polpretekle zgodovinske trenutke, in verjetno manj nekim recimo bolj človeško zanimivim „problematičnim“ trenutkom teh, polpreteklih časov. (Ko to pišemo, imamo v mislih tudi TV produkcijo, ki je bila na sporedu 8. maja — **Ilegalček**, prav tako režija A. Tomašič!)

Vugova „zgodba“ pripoveduje o (danes) tragični in do kraja vsega in vsakršnega smisla oropani smrti partizana Marka, o njegovi človeški (tedaj, v času vojne) izdani in prelomljeni sreči in ljubezni, o njegovem že davno pozabljenem grobu, ki si ga sedaj lastijo povsem drugi. Vugova zgodba in Tomašičeva postavitev govorita o izgubljenem napol Markovem sinu, o zapiti partizanski bolničarki Ani Mariji, o belogardističnem oficirju, ki je danes šolski ravnatelj, vzgojitelj mladega rodu, ki mu je med vojno pobijal star-

še... Vse te črne človeške deziluzije, vse te do kraja podrtje sanje in ideološki zanos, upanja o novem svetu so se Vugovim junakom zgodili na en mah, vsa ta mnogoterna spoznanja resnice in resnic so se prepletano soočila v tej borni uri, tako da je gledalec postavljen pred težko nalogo ves ta klobčič spoznanj razbrati, razumeti, ne da bi zmoget ob tem mučnem početju občutiti karkoli drugega. Bilo je torej vsega dovolj v tej uri TV sporeda, vsakršnih izpovedi, ki so se razblinjale z malega ekrana, vendar popolnoma nepričljivo in izpraznjeno, kot mrtvi odmevi onostranstva, ki ga je bil poln ta večer.

Šlo je nemara resnično za globoka in tragična človeška spoznanja, ki pa so v tej Tomašičevi postavitvi postala dolgočasna, celo komično besedičenje, brez trohice česarkoli tesnobnega, usodnega, tragičnega, kakršna so ponavadi človeška razočaranja, pa naj bodo intimna ali ideološka... Bilo je vsega preveč, da bi mogli avtorji zbrano in sugestivno udejaniti svoja hotenja, bilo pa je nemara tudi veliko nejasno-



Rajni takrat

avtor: Saša Vuga (po romanu v novelah Zarjavele medalje)
režija: Anton Tomašič
dramaturgija: Nina Souvan in Dušan Voglar
Igrajo: Milena Zupancič, Brane Šturbelj, Bernarda Oman, Aleš Valič in drugi
produkcija: TV Ljubljana, 1985

sti o temeljnih vprašanjih Vugovih junakov, ki naj bi jih filmali v njihovem takratnem in današnjem svetu.

Tako je ta TV priredba Saše Vuga ostajala zaprta in izgubljena vsakršnemu intenzivnejšemu, tragičnemu razumevanju o polpreteklih usodnih časih in človeških kondicijah, čeprav je vtis, da bi lahko z bolj zbrano in domiselno TV postavitvijo resnično v mnogočem demaskirala skrite tokove preteklih časov, ideoloških učinkov in zanosov, hkrati pa prikazala neustavljivi in neodjenljivi efekt časa, ki preplavi vse: človeške, ideološke, pravičniške, zločinske in še kakšne manifestacije!

Ilegalček



To je nadvse preprosta štorija iz medvojnih okupacijskih časov o ljubljanski ilegali, človeški skromnosti in požrtvovalnosti, stiskah in samoopovedih in kar je še takšnih, idealnih vrtilin, ki so jih bili v tedanjih časih polni slovenski ljudje.

In v teh časih pride v mesto, ilegalno, rojevati svojega otroka mlada partizanska mati. Išče svojo zvezo, potuje v tej svoji ilegalni porodniški kalvariji skozi ničkoliko družin, človeških bivališč, mimo ničkoliko človeških, še nikoli prej vidnih obrazov.

In potem rodi krepkega otroka — seveda s pomočjo doktorja, ki je na moč zaveden gospod in in tako naprej... o, bog!...

Resda je bil čas pred obletnico zmage, vendarle bi si lahko vsaj tedaj televizijski možje omislili

Ilegalček TV igra

avtor: Ferdo Godina
režiser: Lado Troha
urednik: Saša Vuga
Igrajo: Bernarda Oman, Judita Zidar, Vera Peer, Mila Kačič, Slavka Glavin, Majda Potokar, Jana Habjan
produkcija: TV Ljubljana, 1985

malo manj stupidno in omejeno štorijo, ki je bila narejena tako, da človeka zmrza po hrbtu!

Resnično, kljub razumljivim prigodnicam za takšne praznike in priložnosti je bilo menda vendar na voljo še vse kaj drugega in drugačnega, kot pa je **Ilegalček** v tej skrajno turbini postavitvi, ki v resnici ne kaže ničesar mimo grozljive naivnosti, igralske in režijske nepismenosti ipd.

POČUTIM SE



Ekran: V vseh vaših dokumentiranih kakor tudi igranih filmih iščete neko primarno, nedolžno in še neobjavljeno sliko, ki je na robu ali celo onstran standardiziranih oblik filmske reprezentacije. Kaj vas žene, da skušate odkriti „predlumierovske“, „predfilmske“ podobe sveta?

Herzog: O tem, kar vi menite, da je moja originalnost, sem že večkrat dejal, da naše slike niso aдекватne stanju civilizacije. V svojih filmih si vselej prizadevam opisati notranja stanja: pejsažev npr. ne uporabljam kot ozadje, marveč kot notranje pokrajine — džungla v filmu *Aguirre, božji srd* je kot vročični sen. Vendar menim, da ne gre le za moje osebne slike, marveč za slike slehernika, ki pa so v njem speče, še neprebujene. Jaz jih enostavno prebujam in jih tako odkrivam gledalcu kot njegove domače, lastne slike, za katere nemara ni vedel.

Ekran: Kritika vas je velikokrat označevala za realista, čeprav so morda vaši najbolj dokumentirani filmi izrazito na meji fantastike. Znano je tudi, da ste velik nasprotnik filma-resnice (cinema-verite), ker je ta le oblika pozitivistične faktografije. Menimo pa, da se vaša metoda naslanja na režijske postopke italijanskega neorealizma, predvsem na prakso Roberta Rossellinija, ki se je velikokrat načrtno izogibal klasičnega *decoupage-a*.

Herzog: Moram reči, da zelo slabo poznam Rossellinija, saj sem videl le tri njegove filme. Toda zdi se mi, da je bil veliko bolj tesno vezan na realnost kot tako, zato je tudi bližji tistemu realizmu, ki se ga izogibam in ki ga skušam predvsem stilizirati. Če pa že delam primerjave, potem so moji filmi bolj podobni Kurosawi. Še posebej mi je pri srcu njegov *Rašomon*, ki je mojstrski primer „predelanega“ realizma. Kar pa zadeva Rossellinijevo metodo, predvsem njegovo snemanje filmov brez vnaprejšnjega scenarija, ta pristop ni samo moj način dela, ampak tudi drugih režiserjev novega nemškega filma, recimo Klugeja in Wendersa.



Ekran: Vaša dokumentarna izhodišča, kakršnakoli že, pa se kažejo tudi v tem, da vse prizore, naj si bodo še tako nevarni in nemogoči, snemate v realnih lokacijah in brez slepilnih pripomočkov. V Hollywoodu bi *Fitzcarralda* prav gotovo posneli v studiu, z vsemi mogočimi triki.

Herzog: Filmsko občinstvo po mojem ne verjame več svojim očem: vsi že vedo, da gre v filmu za trik, za prevaro, da je tu vse hlinjeno. To občinstvo je že neskončno daleč od tistih primarnih občutkov, ki so jih doživljali prvi gledalci Lumièrovih ali pa Mélièsovih filmov, ko so, prestrašeni, celo bežali iz kina. Rad bi obudil te primarne emocije: gledalca želim privedi v stanje, kjer bi enostavno spet lahko verjel svojim očem. To je prvi razlog, zakaj ne uporabljam trikov. Drugi pa je ta, da me je izkušnja naučila spoštovati naključja in presenečanja, ki jih prinaša sama realnost. Vendar moram poudariti, da mi pri tem ne gre za nekakšno ohranjanje realnosti kot take — v *Fitzcarraldu* je recimo vse stilizirano, džungla je skoraj operno prizorišče — marveč za integriranje njenih naključij (od nevarnosti do navadnih predmetov) v samo tkivo filma, ki postane tako neprimerno bolj bogat, kot če bi bil skonstruiran v studiu. Da mi ne gre zgolj za realnost, za naravo, če hočete, lahko pojasnim tudi s tem, da je moja obsesija ravno v premagovanju narave, v premagovanju človekove determiniranosti z naravnimi pogoji, npr. s težnostjo. Ne-

KOT ROKODELEC

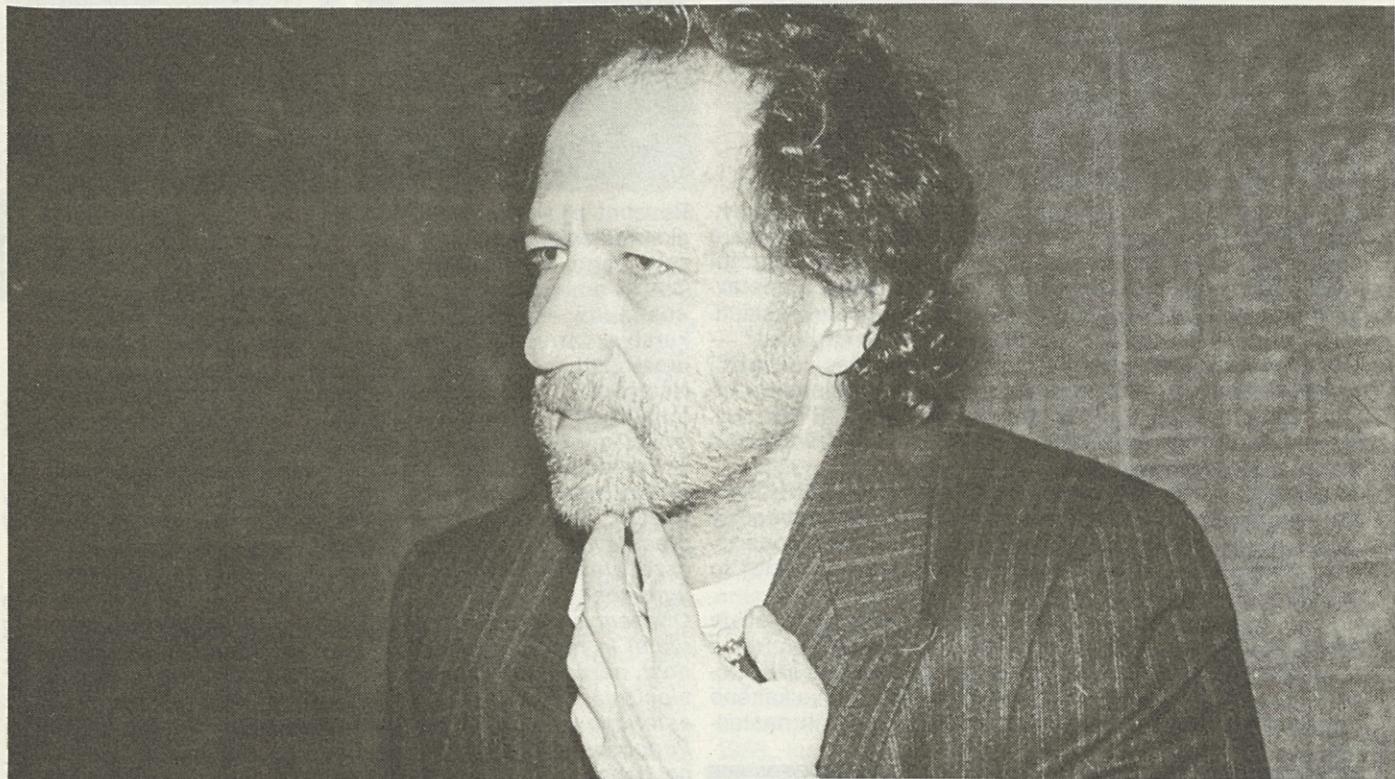


foto: Dušan Gerlič



Fitzcarraldo, 1982

koč sem želel postati smučarski skakalec, potem pa sem na Planici posnel film o skakalcu Steinerju in ga naslovil **Ekstaza**. Zame je izvirni pomen ekstaze ravno v preseženju naravnih določil, v stopanju človeka, narave iz sebe. V tem smislu lahko rečem, da sta **Aguirre, božji srd** in **Fitzcarraldo** filma o ekstazi: navsezadnje ni naravno, da ladja „pluje“ čez goro.

Ekran: Zelo praktično vprašanje: v številnih vaših filmih nastopa Klaus Kinski, ki velja za zelo „napornega“ igralca. Kako ga uspevate „premagovati“, „nadvladati“?

Herzog: Kinski ni igralec, on je nekaj drugega in nekaj več. V njem je nekaj histeričnega, paranoičnega, eksplozivnega, obenem pa se zaveda — in v toliko je igralec — da šteje edino to, kar je na filmu. Kinski mi popolnoma zaupa in je prepričan, da sem edini režiser, ki zna organizirati njegovo norost. Midva se skoraj ne pogovarjava ali pa zelo težko: sporazumevava se že s pogledom, s kretnjo . . . Mislim, da je genij.

Ekran: Če Kinski igra „osvajalce nekoristnega“, vizionarja, nosilca fiksne ideje, ki skuša doseči nemogoče, prekoračiti neprekoračljivo in svoje blazne podvige urediti v veličastnih, nevarnih in divjih predelih, potem v vaših filmih vloge pritlikavega, bolehnega, pohablje-

nega, nevednega in „nekoristnega bitja“, ki ždi v mračnih, bednih, zatiralnih okoljih, da bi postal sublimni nosilec pohabljene in pritlikave resnice „normalnega sveta“, igra Bruno S. Kako poteka delo z njim?

Herzog: Če sem iskren, potem moram priznati, da nimam izdelane metode, ki bi jo uporabljal pri vodenju igralcev, tako profesionalnih kakor tudi neprofesionalnih. Za vsakega in tudi za vsako njegovo novo vlogo skušam izpeljati „individualen“ in specifičen prijem, ki naj mi omogoči, da dobim od njega maksimum. Tudi ne poznam in ne delam razlike med profesionalnimi in neprofesionalnimi igralci, prav zato je Bruno S. zame preprosto *igralec*, in to igralec, ki veliko bolj profesionalno dela kot kakšen Marlon Brando. Pri delu z igralci pa se trudim, da ne porušim njihove identitete, pa naj si gre za „klošarja“ Bruna S. ali pa za zvezdo, kot je Klaus Kinski.

Ekran: Na nek način bi lahko uporabili Kinskega in Bruna S. za metafori o dveh vaših obsesivnih temah, prve, ki zadira v Veliko in Noro, in druge, ki kroži v Malem in Nenormalnem.

Herzog: Takoj moram povedati, da sem proti kakšnim globokoumnim branjem filma. Spomniti se namreč moramo, da je film pričel kot sejmarska zabava. Sam tudi nisem kakšen akademski intelektualec, prej se počutim kot atlet, kot rokodelec, zato je bilo snemanje **Fitzcarralda** zame maratonski tek. Edino, kar si želim, je, da bi bil dober pripovedovalec zgodb.

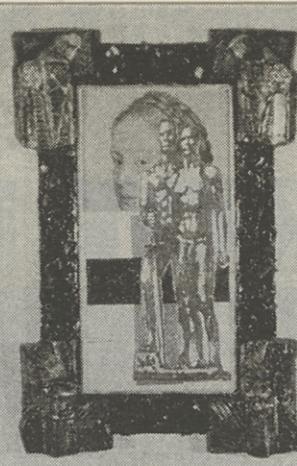
Ekran: Nekateri kritiki vam očitajo, da vašim filmom manjka dramatičnost, zgodba . . .

Herzog: S tem se ne strinjam. V vseh mojih filmih je trdna zgodba, mislim, da takih zgodb ne najdete niti v hollywoodskih filmih. Jaz sem „story teller“ in nikoli ne bi posnel filma, če ne bi imel zgodbe.

Za Ekran sta se pogovarjala

**Silvan Furlan in
Zdenko Vrdlovec**

WAS IST KUNST



Was ist Kunst. IRWIN, 1984/85 (foto. J. Dermastia)

Was ist kunst“ je eden najpomembnejših projektov skupine IRWIN (realiziran aprila in maja 1985) in obenem projekt, ki po svoji celostni strukturi — realizaciji in prezentaciji predstavlja prelomnico *par excellence* v slovenski (jugoslovanski) likovni umetnosti. Opredelitev projekta “Was ist kunst” — razstave slik, narejen na temo plakatov, kolažev, fotografij in grafik skupine Laibach — ali splošneje problematizacija in umestitev koncepta (postopkov) skupine IRWIN znotraj slovenske likovne umetnosti zahteva oris širšega konteksta sodobne umetnosti.

To pomeni opredeliti topiko umestitve skupine IRWIN znotraj umetnostnega polja, ki ga danes zarisuje *postmodernizem*, in hkrati določiti branje fenomena postmodernizma, določiti značilnosti te nove umetnostne „norme“ in načina njene reprodukcije.

Preden odgovorimo na „tendenciozno“ vprašanje, ali je postmodernizem, ki se predstavlja kot radikalni prelom z modernističnim gibanjem v umetnosti, še ena od *stilističnih inovacij* samega modernizma ali predpostavlja kakšno temeljno družbeno spremembo, bomo izpostavili naslednje:

Art under the dollar sign

Lahko rečemo, da je „suspenzija“, „zlom“ in nazadnje „transformacija“, ki jo ugotovimo v razvoju različnih umetniških praks in disciplin, tako rekoč proporcionalna vlogi, ki so jo te prakse in discipline opravile znotraj vladajoče ideologije.

Ravno ta zveza umetnosti z vladajočo ideologijo nam v primeru zahodne umetnosti, posebno skozi njene ekonomske implikacije — tržišče slikarstva — omogoča razumeti verjetnost, s katero je investirana umetniška produkcija na Zahodu: utrjeno zvezo med „iracionalno“ produkcijo in ekonomijo — nakup slike, transformacija slikarstva v realen predmet, ki je vključen v tržišče, in katerega vrednost tendenčno narašča na borzi.

Še več, frenetična ekonomska nuja, ki danes terja na zahodu produkcijo — *vedno več novega blaga*, ob vse večji profitni meri pripisuje vse bolj in bolj bistveno vlogo (pozicijo in funkcijo) *estetičnim inovacijam in eksperimentiranju*.

Estetična produkcija na Zahodu je končno integrirana v blagovno produkcijo. Iz te perspektive ni presentljivo niti cvetenje postmodernistične arhitekture, ki je že v obliki provizij in zemljiških rent konstitutivno vezana na ekonomijo, saj natančno sovпада z ekspanzijo in razvojem multinacionalnega kapitala, niti ni presenetljiva cela vrsta institucionaliziranega pokroviteljstva, ki ga je deležna postmodernistična umetnost: od novih ustanov do finančnih podpor, in to ne samo s strani muzejev in galerij.

Takšna vloga postmodernistične umetnosti v ekonomskem sistemu (predvsem ameriškem) poznega kapitalizma, kaže da ima *postmodernizem bistveno drugačno funkcijo in pomen*, kot jo je imel modernizem v zahodni družbi. Še več, ni slučajno, da se vzpostavitev postmodernizma datira konec petdesetih in v začetku šestdesetih let. Natanko v to obdobje desetih let je namreč locirana sprememba/obrat *družbene pozicije modernizma*.

Za razliko od starejšega modernizma, ki je bil deležen skrajša strastnega zavračanja s strani viktorske in postviktorske buržoazije, za katero sta bili forma in etika modernizma ostudni, grdi, neskladni, obskurni, nemoralni in na splošno *anti-socialni*, se je modernizem skozi svojo (zadnjo) permutacijo v petdesetih letih — abstraktni ekspresionizem — iz marginalne pozicije prestavil v središče ameriške kulture.

Posebej zgovorna indikacija tega je vloga abstraktnega ekspresionizma v hladni vojni. Eva Cockcroft je pokazala zelo jasno, kako je Muzej moderne umetnosti s podporo CIA in ameriške informativne agencije začel promovirati abstraktni ekspresionizem kot „triumf“ ameriškega slikarstva, „triumf“, ki je odstranil vse forme realistične umetnosti kakor tudi vse konkurenčne smeri modernizma. Newyorški muzej moderne umetnosti je bil tako uspešen v mobilizaciji javnega mnenja, da je leta 1956 začel s celo serijo internacionalnih razstav, ki niso bile mišljene samo kot preseganje ideje o ameriški „out“ poziciji v umetnosti, temveč so imele namen nasititi druge kulture z ameriškimi idejami, ameriškim vplivom in ameriškimi kapitalom. Tako predstavlja „triumf“ *abstraktnega ekspresionizma v resnici začetek nove ortodoksije — začetek boja za „ameriško“ umetnost*.

Obenem je v tem času (v času petdesetih let) tržišče z galerijami in muzeji vred začelo bistveno opredeljevati umetnost, nezaslišani ekonomski uspehi abstraktnega ekspresionizma pa so začeli pogojevati vse večje sovpadanje estetične vrednosti z blagovno vrednostjo.

Podoba umetnosti, ki je na zahodu postala in ostala podoba denarja, je tako začrtala konstitutivno vlogo tržišča in/ali načina distribucije posamezne umetniške prakse, in to ne samo slikarstva, temveč tudi filma, fotografije, performanca . . . in s tem na novo začrtala njih status.

Zato ni presenetljivo, da je *kultura podobe* (kot ene od konstitutivnih karakteristik postmodernizma po F. Jamesonu) zaživela ravno v družbi, kjer je „menjalna vrednost tako posplošena, da je spomin na uporabno vrednost zbrisan, v družbi, v kateri je Guy Debord opazil, da je *podoba* postala končna oblika blagovne reifikacije“.

Ob branju Frederica Jamesona:

Postmodernizem ne kot stil, temveč kot kulturna dominantna

Torej, ne samo, da „nismo opravili s postmodernizmom“, prav nasprotno — ameriški marksist F. Jameson je z metodo zgodovinske periodizacije določil postmodernizem kot kulturno dominantno *poznega, multinacionalnega* ali *potrošniškega* kapitalizma. Jamesonova zgodovinska koncepcija postmodernizma sloni na zgodovinski periodizaciji kapitalizma, kot jo zastavi Ernest Mandel v svoji knjigi „Pozni kapitalizem“ (Late capitalism) in nadalje opredeljuje *modernizem* kot kulturno logiko monopolnega kapitalizma, *realizem* pa kot kulturno analogijo klasičnega kapitalizma. Kapitalizem je bil namreč vedno sistem notranjih, nanašajočih se, kontingentnih meja (meja, ki se konstantno premeščajo in reproducirajo na širši lestvici), in „prelom“ z modernizmom je tako spoznanje, da kapitalizem preobrača vse periferije, vse meje v *notranje* meje. Ameriška meja, tretji svet, modernizem — vse to je *danes znova* izpostavljeno, toda ne kot nezaseden teritorij kapitalistične hegemonije, temveč kot teritorij, ki je osrednji za le-to; ne kot trdna in zunanja zapora kapitalizma, temveč kot notranja zapora — ki se lahko vnovči.

Namen modernizma doseči „absolutno mejo“ ali preseči idejo „meja“ (skozi avantgarde ali ideje o koncu umetnosti) je bil vedno soočen s lastno notranjo mejo — namreč to, da je blago, da je *podoba* blagovne produkcije. Modernizem je na Zahodu morda dosegel „višek“, producirajoč nova gibanja in stile, toda tako, da je hkrati reproduciral in razširjal meje tržišča. In ravno glede na ta kontekst je postmodernizem „estetika“ notranjih, nanašajočih se, kontingentnih meja, ki so zavezane kolonizaciji znotraj meja dr-

Gablik

Pleynet

Jameson

Jameson

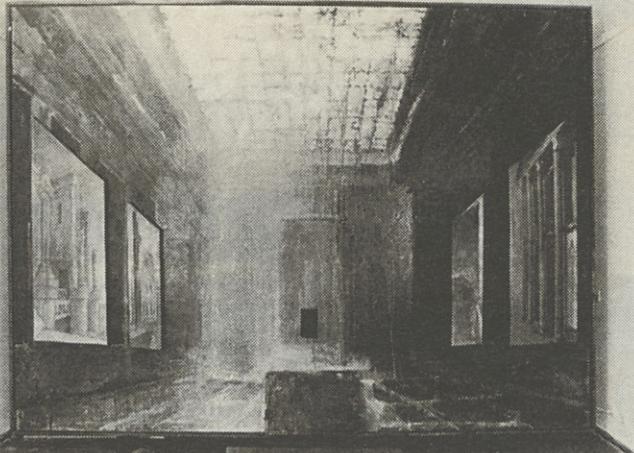
Cockcroft

Menard

Debord Jameson

Jameson

Deleuze in Guattari



žave, zasedanju lastne zgodovine umetnosti, pri čemer pa je za Zahod to obenem celotna zgodovina umetnosti.

Vprašanje, ki ostaja in na katerega je treba šele odgovoriti, je vprašanje ideoloških konsekvenc postmodernizma na Vzhodu — za socialistično družbo (medtem ko se zdi, da so za kapitalistično tržišče umetnin ideološke konsekvence v „ozadju“, so zato tem bolj izrecne v socialistični družbi, kjer tržišča z umetninami ni) oziroma glede na naš izhodiščni zastavek: kako skupina IRWIN zaseda lastno zgodovino umetnosti in kakšni so učinki le-tega za slovensko likovno umetnost.

Kakor vseskozi nakazuje Jameson, postmodernizma ne moremo obravnavati samo kot zadevo kulture, če pa ga tako obravnavamo, je to potemtakem ravno zaradi tega, ker je prišlo do temeljite spremembe v družbeni funkciji kulture. Kultura se ne more več pooblaščati s svojo relativno avtonomijo, ki jo je uživala kot ena od ravnih kapitalističnega sistema, toda to ne pomeni, da namigujemo na njeno „izginotje“ ali „propad“. Nasprotno, ta „razkroj“ semiavtonomne sfere kulture moramo razumeti v terminih *eksplozije*: kot eksplozijo kulture skozi družbo, na način, ko lahko rečemo, da je vse v našem družbenem življenju — od ekonomske vrednosti in državne moči do prakse in psihe — postalo *kulturno*.

Pomeni (in to še posebej izpostavljamo), da so nenadoma zastarele nekatere od radikalnih koncepcij o naravi kulturne politike, ki segajo od parol negativnosti, opozicije, subverzije do kritike in reflektivnosti in ki jih lahko povzamemo pod termin „kritične distance“.

Skratka, gre za to, da razumemo situacijo, v kateri tako ali drugače megleno občutimo, da ne samo kontrakulturne in subkulturne oblike delovanja in odpora vladajoči ideologiji in kulturi, temveč tudi javna politična intervencija nekako ne delujejo več, bodisi da so absorbirane v sistem bodisi ostajajo na tistem mestu, ki so ga zasedle.

Po drugi strani pa bo ta generalizacija (ki predvsem meri na t. i. ljubljansko subkulturno sceno in glede na zastavek tega teksta na t. i. likovno produkcijo ljubljanske subkulturne scene) udarila povsem v prazno, če ne bo upoštevala spremembe, „*novo referencialno ozadje*“, ki ga je prinesla prav ta ljubljanska subkulturna scena kot kulturni in umetniški fenomen in znotraj posameznih umetniških praks.

Namreč, pri afirmaciji in tematizaciji novih produkcij (postopkov) znotraj slovenskega (jugoslovanskega) umetnostnega polja ni več mogoče mimo sprememb, ki jih prinaša umetniška produkcija ŠKUC-Foruma (in, širše vzeto, politično in medijsko delovanje Radia Student, Mladine itn.): delovanje kluba FV, organizacija koncertov tujih in domačih skupin, projekcije filmov, razstave in likovni projekti, produkcija in distribucija glasbenih in v zadnjem času video kaset, avtorska in dokumentarna video produkcija, založniška produkcija — publikacije Galerije ŠKUC izdaja, VIKS ter izdaja knjig slovenskih teoretikov in pomembnejših prevodov del iz svetovne teorije . . .

Če se omejimo na t. i. likovno oziroma vizualno produkcijo ljubljanske subkulturne scene, potem so za samo „sliko“ nespregledljivi učinki *graffiti slikarstva*² — z uporabo juktapozicije različnih reprezentacijskih načinov (slikarstva in fotografije) oziroma s tematizacijo slikarstva, ki se na specifičen način sklicuje na fotografijo kot na mehanično analogijo stvarnosti in implicira sintagmo „to se je resnično zgodilo“, in katerega izbor katastrofalnih, pornografskih, medijskih podob je poudarjen ravno s „prepričljivostjo“ fotografij, na katere se sklicuje, z razvojem figurativnega jezika, ki se direktno navezuje na politične in družbe-

ne teme, in z uvajanjem napisov v sliko, ki naknadno osvetljujejo politično dimenzijo podobe same. Prav tako so učinki graffiti slikarstva nespregledljivi za *problematizacijo statusa galerij* — s predstavitvijo graffiti predvsem v klubih, kar vključuje povsem novo publiko — rock avditorij — in šele naknadno v galerijah . . .

V tako začrtanem kontekstu pa je treba upoštevati in uporabiti kategorijo „postmodernizma“, kajti sklicevanje ljubljanske subkulturne scene in posameznih umetniških praks na *popularno kulturo*, kar lahko označimo tudi kot „*estetični populizem*“ (ki je po F. Jamesonu še ena od bistvenih značilnosti postmodernizma) ne problematizira samo razdaljo oz. mejo, ki loči t. i. visoko kulturo od množične kulture, temveč kaže, da s kategorijo postmodernizma ne moremo kar tako opraviti in jo jemati zgolj kot moč ameriškega kapitala in ameriške ideologije.

Obenem je nova *strategija realizacije in prezentacije*, ki jo vpeljuje IRWIN v slovenski umetniški prostor (s projektom *WAS IST KUNST, slika* „*Vstajenje Gledališča Sester Scipion Nasice*“, predstavljeno ob projektu „Nove tendence v umetnosti in množični kulturi '80 v Galeriji ŠKUC februarja 1985, ter s *slikami, razstavljenimi ob novoletni prodajni razstavi* v Galeriji ŠKUC 1985/85), in ki v končni instanci temelji na strategiji delovanja skupine *Laibach*, sploh šele možna na podlagi tega, kar smo orisali kot ljubljansko subkulturno sceno.

Še več, ravno fenomen IRWIN-a in Laibacha, ki se jima na teatrskem področju pridružuje gledališče Sester Scipion Nasice, in možnosti, ki jih prinašajo — to, da tako rekoč „od znotraj“ subvertirajo tudi samo subkulturno sceno, je ravno dokaz njene moči oz. konceptov in nastavkov, ki jih je ta t. i. ljubljanska subkulturna produkcija odprla.

„Razpoka“, ki pa se le kaže v uporabi postopkov t. i. ljubljanske sub-scene in ki jih označujemo kot *postopke in uvajanje „vsebin“*, zavezanih ideološkemu funkcioniranju množičnih medijev, je „skorajda“ povsem izčrpana permutacija opozicij teh „vsebin“.

Odslikati eno, da bi se odslikalo drugo

Nova strategija, ki jo je nedvomno z vsemi svojimi specifičnimi značilnostmi v slovenski prostor vpeljal Laibach, je bila tematizirana že ob vprašanju, kako skupini Laibach uspe subvertirati totalitarni ideološki ritual — s tem, da ga zgolj *ponovi* v njegovi dobesednosti.

Skupina Laibach nastopi kot obscena subverzija totalitarnega rituala skozi samo *formo* lastnega nastopa, ki je tista, ki določa, opredeljuje, da imamo opraviti s subverzijo — naše pričakovanje je „vsebinsko“ razočarano, namesto kritične distance, posmeha itn. dobimo isto ponovitev totalitarnega rituala.

Slike iz projekta *WAS IST KUNST*,³ ki jih lahko označimo tudi kot klasične „štafelajne“ slike (olje, platno, okvir, majhen format) predstavljajo predvsem *montažo ponovitev* — izmov, ki konstituirajo slovensko zgodovino umetnosti: soc-realizem in modernizem šestdesetih let, kjer je slednji prisoten kot negativna izkušnja, kot zamuda za modernizmom Zahoda, kot neke vrste *kič* produkcija.

Lahko rečemo, da je vsa kombinatorika pikturalne ikonografije v slikah skorajda strogo zavezana slovenskemu kulturnemu prostoru, tudi tedaj, ko ne gre za reinterpretacijo in postvarjanje likovnih modelov preteklosti, temveč sodobnosti — uporabo Laibacha. Kot pravijo IRWIN (D. Mandič, B. Vogelnik, R. Uranjek in A. Savski), gre za: *EKLEKTICIZEM par excellence*, „za totalni konzervativizem“ in istočasno totalni novum, celo za izzivalnot ikonografije, ki se navezuje na Laibach.

Še več, skozi kombinatoriko pikturalne ikonografije različnih — izmov IRWIN ne govori o zgodovini umetnosti (zgodovini slovenske umetnosti ali zgodovini umetnosti), temveč jo skozi samo *slikarsko prakso* konstruira.

Pri sklicevanju na zgodovino umetnosti skupini IRWIN ne gre za preprosto „citiranje“, „prepisovanje“, „dopisovanje“ zgodovinske umetnosti, temveč za postopke konstrukcije in dekonstrukcije.

Pri teh podobah/slikah, ki nastajajo tako rekoč „iz druge roke“, ne gre za nobeno *simulacijo* slikarskih postopkov ali za konzumacijo preteklih slikarskih kodov.

IRWIN vzpostavlja reprezentacijske *konstrukcije* zgodovine slovenske likovne umetnosti kot „zgodovino, ki se spominja“ — izpostavlja, eksplicirajo in interpretirajo *zatrte* točke predpisane zgodovine slovenske umetnosti za razliko od *simulacije*, ki se „začenja z zamenljivostjo pojmov“ (J. Baudrillard), in ki sloni na principih nevtralizacije in neopredeljenosti. (Ti principi so razvidni npr. v retoriki tistega, kar se danes imenuje aktualno učeno slikarstvo, anahronizem, hipermanierizem, toda tudi tistega, kar je pri nas splošno sprejeto in nivelizirano kot postmodernistično slikarstvo).

Pri skupini IRWIN tudi ne gre za nikakršno *nostalgijo po preteklosti*, ki se vzpostavlja z ločitvijo zgodovine umetnosti od referenta ter s prezentacijo njenih dogodkov v obliki *fikcije*.

Ravno nasprotno, „prodornost projekta WAS IST KUNST je treba dojeti skozi madeže na sicer „klasično zastavljeni „štafelajni“ sliki. Gre za mesta na sliki, ki delujejo interlativno, ki gledalca subjektivirajo, ga določijo za svojega gledalca. Ta točka naslavljanja je mesto, v katerem se riše Laibach v sliki, točka, ki naknadno premosti prvotni pogled gledalca, točka, ki sliko naknadno obarva z drugačno barvo, ji premesti pomen.

Tisto, kar tukaj poudarjamo, je ravno ukvarjanje IRWINA s problemom *produkcije subjekta* v umetnosti, za razliko od zastarele problematizacije *subjekta produkcije*.

Na to je opozoril že Rastko Močnik v predavanju o postmodernizmu (Galerija ŠKUC, februar 1985) ob analizi neke druge Irwinove slike. Gre za sliko *Vstajenje gledališča Sester Scipion Nasice*, ki je svojevrstna študija o perspektivi in ne omogoča gledalcu samo to, da vidi perspektivo v sliki, temveč tudi sebe, kako gleda perspektivo.

Obenem predstavlja projekt „WAS IST KUNST“ afirmacijo likovnosti v klasičnem smislu pikturalnosti in ne na način zgodbe — mitologije. Ikonografija različnih izmov se skozi postopek ponavljanja in kombiniranja različnih slikarskih tehnik, natančneje, z montažo odtisnjene grafike na platno in slikarske tehnike, z združevanjem več risb v različnih perspektivah, z uporabo kinetične umetnosti itn. „kaže kot re-kreativni postopek, ki proizvaja nov likovni jezik“.

Toda, novum, ki ga v slovenski likovni umetnosti prinaša razstava „Was ist Kunst“ skupine IRWIN, ni samo v *formi* — na nivoju zahtevnega/zapletenega načina izpeljave posamezne slike, temveč tudi v „*strategiji prezentacije*“ tega projekta.

Strategija prezentacije

Strategija prezentacije — slike so stalno razstavljene v privatnem stanovanju v Ljubljani (od začetka aprila 1985) in na ogled samo povablencem, je vrsta (zavestne) ideološke mistifikacije, ki se zdi, kakor da sovпада, uprizarja in problematizira „privatnost“ in „zaprtost“ mesta, v katerem se konstituira zgodovina umetnosti in obenem povnanja neko konstitutivno ideološko ozadje celotnega projekta: prepoved javnega nastopanja skupine Laibach v Ljubljani.

Tako je bil projekt „Was ist Kunst“ predstavljen v Galeriji ŠKUC (maja 1985) kot *ponovitev zaprte razstave*, še več, ravno takšna predstavitev je šele artikulirala prepoved javnega nastopanja skupine Laibach v Ljubljani, in sicer kot *negativno prisotnost*.

Marina Gržinić



Opombe:

1. Pri tem mislimo na skupino Irwin (in njene grafiti projekte v obdobju 1983/84 vključno s projektom BACK TO THE USA), Dušana Mandiča, Meje kontrole št. 4, Marena Kovačiča, Linije Sile, Kellerja, Borghesio, Janeta Štravsca . . .
2. Projekti — grafiti Dušana Mandiča: decembra 1982 v disku FV (ob projektu MK št. 4); marca 1983, z naslovom: „Hey you man . . .“ (ob projektu MK št. 4); novembra 1983 ob simpoziju Kaj je alternativa; oktobra 1984 v Transformadorju (Barcelona), z naslovom: „Wars may come . . .“; decembra 1984 v Galeriji ŠKUC z naslovom: „Morilec brez trupla . . .“ in skupine IRWIN: novembra 1983 v disku FV z naslovom: „Sveti Urh“; decembra 1983 v Kapelici (na Kersnikovi 4) z naslovom: „Bauhaus v soočenju z gledališčem Ane Monro“; januarja 1984 v Kapelici (na Kersnikovi 4) z naslovom: „Srednjeveški mrak — ruska sakralna umetnost (ikone); februarja 1984 v disku FV z naslovom: „Sem dolgo upal in se bal“; marca 1984 v pisarni Galerije ŠKUC z naslovom: „Histeria in njeni retro prijatelji“ in aprila 1984 v Galeriji ŠKUC z naslovom: „Back to the USA“.
3. Pričujoča predstavitev samega postopka skupine IRWIN temelji na „dnevniku dela“ znotraj likovne umetnosti Dušana Mandiča.
4. Sam naziv projekta „Was ist Kunst“ pa nas spominja na performance in akcije, ki jih je konec 70. let pod istim naslovom izvajal beograjski umetnik in konceptualist Raša Todosijski. Vprašanje, ki se ponovi kot tekst enega od komadov skupine Laibach ob njihovem koncertu v Beogradu leta 1984 in na Bitefu 1984 kot edini stavek na letaku gledališča Sester Scipion Nasice — letalka, ki nadomesti prisotnost gledališke skupine na novinarski konferenci.

Literatura:

- F. Jameson: „Postmodernism as the cultural logic of late capitalism“
 A. Menard: „Art/pluralism/postmodernism“ (rokopis)
 S. Žižek: *Filozofija skozi psihoanalizo*
 D. Mandič: „Dnevnik dela“ (rokopis)
 M. Pleynt: *L'insegnamento della pittura*
 VIKS št. 3

slovenskega filmskega ozvezdja

Kakšna je usoda slovenskega naroda, ki je v tako tesni odvisnosti od moči svoje nacionalne umetnosti, med drugim govori tudi okrogla miza glasila *socialistične zveze delovnega ljudstva* (sobotna priloga Dela, 20. april 85, str. 18) o slovenskem filmu, objavljena pod naslovom „Stare težave v novi preobleki“.

Izhodišče za razpravo je bilo mnenje, da „je slovenska filmska proizvodnja kakovostno in količinsko sicer stabilna, vendar je usoda slovenskega filma še vedno negotova... stare težave našega filma so znova planile na dan. Le da se danes kažejo v novi preobleki“. Iz izhodišča za razpravo lahko sklepamo, da so stare težave za slovenski film — še posebej, ker se kažejo v novi preobleki — usodne do te mere, da ga spravljajo v negotov položaj. V čem je negotovost položaja ob stodontni družbeni financiranosti filma, pa nam skozi celotno razpravo ni eksplicitno razodeto, ker kaj takega pač ni mogoče storiti s tako priročnim razlogom, kot je pomanjkanje finančnih sredstev ob povečanem obsegu produkcije.

Stare težave si samo nadevajo preobleko skrajno neurejenih finančnih odnosov (!), izrojenostjo svobodne menjave dela, nesposobnosti slovenske kritike, predimenzioniranost dvoran, nezadostne informiranosti o slovenskih filmih, neatraktivnega pristopa režiserjev, monopolizma kinematografskih podjetij, nestimulativnega načina financiranja preko KSS, nepripravljenosti kinematografov, da bi sofinancirali slovenske filme, medtem ko to počnejo z beograjskimi... Analiza vseh navedenih težav kaže, da je treba vzroke za negotovi položaj (karkoli naj bi to že pomenilo) iskati zunanaj same filmske produkcije: v distribuciji in filmski konsumpciji torej, saj je edini produkcijski problem neatraktivnega pristopa slovenskih režiserjev interpretiran kot napaka gledalcev — porabnikov, ki ne prepoznajo visokoumetniških svaritev Viba filma in raje hodijo gledat obrtne, šablonske izdelke, posredovane seveda z distribucijo in kinematografsko mrežo. Škoda, da se gostitelju ni zdelo primerno k mizi povabiti tudi predstavnike posredovanja in predvajanja, čeprav se okrogla miza ni dogajala po načelu: kriv je tisti, ki ga ni zraven, saj gre vendar samo za novo preobleko, nov izraz problema, katerega bistvo zagotavlja njegova fatalična *differentia specifica*.

Narava krivca negotove usode slovenskega filma ne more biti nič prehodnega, saj gre za stare težave, ki jih povzročajo, niti ne tako konkretne in lahko odpravljive napake, kot so nesoglasja in pomanjkanje sporazumevanja med proizvajalci in distributerji, kinematografi, pa ša morda kritiki... za vso to pojavno kramo tiči konstanta ne/gledanosti (po statistikah) oziroma ne/gledljivosti (po kritikah in teoriji) slovenskega filma, ki

ju okrogla miza sicer ne obravnava naslovno, stoji pa za vsako izjavo kot njeno izhodišče in smisel. Corpus delicti tožb sodelujočih (ki so vsi brez izjem v kakšni zvezi z Viba filmom), je torej ne/gledanost slovenskega filma pa je lahko v posesti edinole gledalca, zunanjega faktorja kinematografije, toda ne gledalca kar tako, pač pa ravno tistega gledalca, katerega vpliv nese prav do usodne negotovosti slovenskega filma. Ker pa je po sklepih RK SZDL slovenska kinematografija neločljivi del nacionalne kulture (kot navaja tudi razprava) in je vsak „kulturni khrtati tudi politični problem“ (konkretno v razpravi problem svobodne menjave dela npr.) torej državotvoren, lahko brez citiranja Barthesove semiologije mitskega govora sklenemo, da je za sodelujoče razpravljalce stara težava nacionalna ogroženost Slovencev, njena nova preobleka pa tisti gledalci, ki nimajo posluha za „visoko umetnost“ in ogrožajo slovensko usodo tako, da od predstavnikov kinematografov preko delovanja tržnih mehanizmov izsiljujejo, da so slovenski filmi prevedeni s srbohrvaškimi podnapisi.

Ne bomo se osredotočili na neusklajenost razpravljalcev pri obravnavi vloge svobodne menjave dela oziroma delovanja trga znotraj področja kinematografije, ki se je nikomur ni zdelo vredno komentirati, bolj nas zanima ideja o „kulturnem genocidu“. Zaradi prej navedenih razmer naj bi se dogajal največji kulturni genocid zadnjih dvajsetih let, pri čemer zopet ni jasno, v kakšnem merilu. Ali morda večjem, kot je ukinjanje dvojezičnosti na Koroškem? Ta ideja je namreč neusklajena z idejo o „desetem bratu slovenske kulture“, ki da je film zato, ker dobiva od priliva od kinematografskih vstopnic samo 15 odstotkov. Suverenost je razpravljalcu dovolila pozabiti omeniti, da je slovenska filmska produkcija edina v Jugoslaviji in ena redkih na svetu, ki je v celoti družbeno financirana in ima tistih 15 odstotkov samo stimulatívno vlogo za producenta. Kdor se torej čuti upravičenega do sredstev, ki se stekajo na način svobodne menjave dela in poleg tega še neposredno iz kinematografskih blagajn, ne bi smel pozabiti, da jih ustvarja-jo delavci-gledalci, katerih je, kot je navedeno, kar 60-70 odstotkov ne-Slovencev, ki pa se jim seveda odreka pravica spremljanja filmov v lastnem nacionalnem jeziku.

Takšna je torej „usoda slovenskega naroda“, namreč, da je za „usodo slovenskega filma“ treba poiskati zunanji moment ogroženosti, na rovaš katerega religija nacionalne umetniške navdahnjenosti razbremeni krivde za kakršneoli težave, še najrajši pa za stanje krize... vzpostavitevno dejavnost filmske proizvodnje celote slovenskega naroda.

Post scriptum:

V razpravi se tudi obtožuje Jugoslavija

film, češ da „ima monopol nad izbiro filmov in celo možnost, da s filmsko plažo zalaga prav vsak kinematograf v državi“. In še: „Položaj je skrajno absurden. Potrebujemo komisijo, ki bi nadzorovala to dejavnost in filme sistematično izbirala“. V tej izjavi sta vsaj dve v nebo vpijoči netočnosti. Jugoslavija film je namreč samo poslovna skupnost vseh jugoslovanskih distribucij in nima prav nobenega vpliva na njihovo samostojno oblikovanje filmskega programa. Monopol resda ima, toda samo navzven, do inozemskih filmskih ponudnikov, sicer pa ima vlogo posredovalca med posameznimi jugoslovanskimi distribucijami samimi ter njimi in inozemskimi producentskimi oziroma distribucijskimi hišami.

Zdi se tudi, da nobenemu razpravljalcu ni znano, da je sprejet zakon o kulturno-umetniški dejavnosti in posredovanju kulturno-umetniških vrednot, ki slovenske kinematografe obvezuje upoštevati mnenje skupnega programskega sveta, ki bo filme ocenjeval. Ta komisija torej ni nič abstraktnega, ampak je ravno v teh dneh v ustanavljanju in neposredno pred začetkom svojega delovanja.

Jelka Budimirovič



Hommage HONGKONGU

Pet udarcev **Shaolina**



Več razlogov je botrovalo projektu **Pet udarcev Shaolina** (pravilno šest) filmske redakcije ŠKUC (kino Vič, april '85). Nedvomno je zanimiva že sama pozicija hongkonške kinematografije, ki sproducira več kot dvesto filmov letno samo za domači trg (na pribl. 5,5 mil. prebivalcev), ki ima (na 1000 km²) pribl. devetdeset kinodvoran tudi s tisoč sedeži, ki posname film tudi prej kot v tednu dni in ki — ne da bi bila subvencionirana ozir. prav zato — proizvajajo žanrski film za široko publiko vsega sveta, mogoče še najmanj za svojo matico Kitajsko, pri kateri si je — v kolonialnem duhu, katerega produkt je tudi ona sama — spodila matrico (principe bojevanja „in duha“) in iz nje naredila ogromno kopij oz. uspela prodati folkloro borilnih veščin in s tem izoblikovati, (sicer nekoliko bastardni) žanr (bastardni zato, ker nekatere ikonografske motive lahko prepoznavamo tudi v sorodnih žanrih, predvsem v kavbojkah, plesnih filmih, detektivkah, medtem ko je pripoved — temeljna instanca, ki opredeljuje ideološko funkcijo kinematografske institucije — povsem samosvoja).

Torej ti kseroksi, kot jih upravičeno lahko imenujemo (pa ne le zato, ker je vsak produkt znotraj žanra neke vrste kseroks), nam gredo — še posebej Slovencem — močno na živce, ker imajo baje navno, pravično, idiotsko, neangažirano strukturo, ki gledalca ne poduhovlja dovolj. To je bil drugi

izziv hongkongškega tedna: soočiti domačo kinematografijo z njenim nasprotjem — z odsotnostjo (točneje drugačnostjo) čiste umetnosti in pa tudi soočiti njuna proizvodna modela: na eni strani imamo torej kinematografijo, ki se ji je uspelo emancipirati v industrijo oziroma produkcijo za trg (in to ne samo šišenski, temveč tudi cannski), in kinematografijo (domačo), ki naredi vse, da ne bi pristala na teh tako nizkotnih motivih, ki se jim reče tržna zakonitost oz. zakonitost, kjer gledalec *iztrži* užitek, proizvajalec pa *denar*.

Za hongkongško produkcijo je bistveno tudi dejstvo, da je poleg režiserja v ekipi enako pomemben direktor borilnih veščin. Recimo, da so to filmi performancev telesa, skozi katere odsevajo pedagogija, ideologija in strategija in ne zgolj narcistična reprezentacija mišic na račun uma, kot bi verjetno sklepala sociološko nastrojena slovenska misel (ki se boji telesa). Močni fant, Martin Krpan, ki navdaja Slovence s ponosom, ni premagal le cesarskega dvora, temveč tudi Brdavsca, in to z metodo, ki ne daje nobenega upanja in optimističnih možnosti posnemanja njegovih dejanj. Krpan ima sicer močno in mogočno telo in logično zdravo pamet, a ne eno ne drugo ni pridelal z vzgojo, najbrž še manj z askezo — oboje mu je bilo dano, recimo z vsakodnevnim raznjem, kot pravi, torej z izdatno hrano, in z zrakom z Vrha (pamet), ki ga je vsake toliko časa

zamenjal z ljubljanskim ali pa tržaškim... Naš junak je rojen junak ali pa ni junak. Telo ne rabi dresure, ker je že samo po sebi zdresirano — je dar narave, ne pa rezultat urjenja in pridobivanja znanja s pomočjo taktičnega nabiranja vednosti. Torej Slovenec čaka na junaka, ki mu ga bo poklonila narava, ne da bi ga bilo potrebno vzgajati ali pa vanj celo kaj investirati. (Razumljivo je, da so tu izvzeti zaščitniki naroda in oblasti — ki pa so v novejši zgodovini le paradni junaki.) In tu je temeljna razlika s fanti, ki jih vidimo (tudi) v HK filmih:

Fantu se zgodi krivica (očetova, učiteljeva smrt, zunanja agresija, propad družine, vdr sovražnih sil, ki ogrožajo tradicijo). Razjezi se in se hoče maščevati. Prvi (neuspehi) poskusi so potrebni zato, da spozna, da sovražniku ni kos, torej da se zave svoje nepripravljenosti in dejstva, da zahteva vsaka akcija, gverila, upor, maščevanje, pripravo, skratka, da je edina možnost ohranitve zanj pravih stvari *pohod skozi institucijo učnja*, pa četudi ta terja ogromno časa ali pa žrtev. Temeljni akcijski plan, ki bi se ga moral zavedati vsak „akcijec“ in ki ga sporočajo filmi borilnih veščin, bi se glasil: bojevati se je potrebno z orožjem (znanjem) sovražnika, naučiti se za spoznanje več kot on, nikoli pa se ne zaletavati z improvizirano akcijo, ki nima za seboj nobene vere, ali pa zgolj z emocionalno prizadetostjo netaktične zaletavosti, ki se nujno konča s porazom.

Prav shaolinski filmi so v zgodovini filma eden lepših primerov, ki potrebujejo pedagoško in istočasno mitotvorno moč filmskega aparata, prek katerega se prenaša sicer mogoče že pozabljena zgodovina, tradicija in tudi umetnost gibanja. Film je (če natančneje prebiramo geneološko deblo shaolinskega templja) prevzel nalogo templjev — šol in mojstrov ter postal prenašalec vednosti, saj so nekateri režiserji, še pogosteje pa igralci — pravi učitelji borilnih veščin — „izrabili“ medij za obnavljanje „individualne higiene“ in vzporedno seveda tudi odnosa do oblasti (ki se odslikava prek odnosa učenec (učitelj, sin) oče, brat (sestra, redkeje mati) sin ali fant/dekle). Sicer se je funkcija umetnosti borilnih veščin, ki se je vzdrževala v templjih, z reproduciranjem (prenašanjem iz roda v rod) in odzivanjem na politične situacije že davno odpovedala pristnosti (auri), ki naj bi obstajala na samem začetku. Še posebej s posegi filmarjev je ritualno funkcijo principa vedenja (bojevanja) zamenjala „politična praksa“, njeno kultno, unikatno vrednost je zamenjala demokratska (po Benjaminu), razstavna vrednost. Filmsko spominjanje in obnavljanje borilnih veščin (povezanih s filozofijo tradi-

cionalnih znanosti) pretresa in aktualizira tradicionalno v kulturi in, kot smo že rekli, reproducira moralo in družino. Ta vedno določa identiteto posameznika: stili bojevanja so večkrat vprašanje družinskih stilov. Lep primer je film Liu Chia Lianga, kjer stariša obvladava vsak svoj stil: Tigra in Orla. Žena ne dopusti možu, da bi se ji približal, ker ne obvlada njene tehnike, in ga simbolno kastrira najprej kot bojovnika, nato kot moža. Otroci v takih zakonih združujejo stile očetov in mater in poleg genske osnove morajo svojemu vedenju vedno dodati še lastno, individualno vzgojo, oblikovati morajo svoj stil (šestindeseto sobo Shaolina), torej dodati morajo prispevek zgodovini. Bojevanje mora biti torej na nek način vedno v domeni družine (to je tudi tempelj s paternističnim učiteljem). Če se funkcija družine — ideološkega aparata — izgubi, potem se bo izgubila in pozabila tudi tradicija neke zelo stare kulture. In ti filmi so to izginevanje preprečevali ali pa vsaj podaljševali.

V začetku leta 1984 sta se Velika Britanija in Kitajska dokončno dogovorili o usodi Hongkonga. Hongkong leta 1997 ne bo prešel v trajno britansko last, tudi devetindevetdesetletna najemna se ne bo podaljšala (devetindevetdesetletna pogodba ni bila sicer nikoli ratificirana, tudi ni bila plačana nikakršna najemna). Ker 30. junij 1997, ko bo prešel Hongkong pod okrilje LR Kitajske, ni daleč in ker bo takrat status hongkonške kinematografije dobil čisto druge razsežnosti, je naziv *hommage Hongkongu*, kot se je nazival teden shaolinskih filmov na Viču, povsem razumljiv. Nujno je treba poudariti, da je bil izbor ponujenih filmov režiserjev Liu Chia Lianga, Chang Hsin Yena, Godfreyja Hoja, Hsu Sen Lunga, John Y Wuja narejen na osnovi danih možnosti — predvajani so bili namreč le pri nas odkupljeni filmi, kar je projektu nedvomno precej škodovalo, zato upamo, da bodo mogoče prav na tej izkušnji nastali nekoč bolj izbrani ciklusi.

Da pa ne bi enačili hongkonškega filma le s tem, kar je mogoče videti pri nas, je filmska redakcija Škuca izdala *posebno publikacijo*, ki poskuša opozoriti tudi na kinotečne filme hongkonške kinematografije, na novejšo, izredno plodno in v čisto drugo smer uzroto produkcijo mlajših režiserjev, ki povečini prihajajo iz televizijskih hiš, in na velike avtorje tudi znotraj žanra kostumskih filmov o bojevanju (King Hu npr.), ki ga je naša distribucija na žalost spregledala.

Majda Širca

DRAMATURGIJA KONFLIKTA

*Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.*

Shakespeare: Romeo and Juliet (Prologue)

Lahko bi se zdelo, da je povezovanje Shakespeara in filmov kung-fu žanra sfabricirano v službi drobnega kritiškega ekshibicionizma; povezovanje drame o tragični ljubezni, kakršna je Romeo in Julija, z omenjenimi filmi pa bi utegnilo „rafiniranemu bralcu“ zveneti kratkomalo blasfemično. Pa vendar... ta kratki zapis je nastal ravno zaradi impulza ob gledanju kung-fu filmov, impulza v smer komparacije, ki je navrgla pričujoči rezultat.

Prav **Romeo in Julija** je drama, ki so jo razložile šablone (če ne že kar ideologemi) idealizma v literarni kritiki. V tej seveda veliki Shakespearovi drami so stoletja brali zgodbo o „nezaustavljivi“ in „večni“ ljubezni, konflikt med družinama pa se je takšnemu branju kazal kot „ovira“ izpolnitvi ljubezni dveh mladih ljudi (tej interpretaciji je v osnovi podlegla tudi Zeffirellijeva ekranizacija).

Ob tem, da kajpak priznavamo, da razumevanje Romea in Julije z zgornjimi stavki seveda ni povsem opisano — da je „metafora ljubezni“ pač služila še vsakr-

šnim razlagam in nanašanjem na raznorodne kontekste — pa vendarle trdimo, da so se razlage te drame odvijale na črti postularnja ljubezni kot substancialnega elementa drame in konflikta kot akcidence. Toda če ta odnos obrnemo (vzamemo konflikt kot substancialen, ljubezen pa kot akcidence konflikta), ne proizvedemo samo po našem naziranju materialistične iztočnice dojemanja Shakespearovega teksta, ampak naletimo na možnost komparacije dramaturgije filmov žanra kung-fu z dramo, o kateri pač govorimo. Da je konfliktna konstelacija v kung-fu filmu nujna za kakršenkoli zaplet, je najbrž nepotrebno posebej dokazovati. Da se spriči tega kar same ponujajo primerjave z vesternom, je tudi dovolj razumljivo. Vendar pa ob natančnejšem definiranju predmeta moramo ugotoviti, da je komparacija enega filmskega žanra z drugim, ob vsej pertinentnosti, vendarle površinska. Borilna večšina, kakršna je kung-fu, je kratkomalo „preveč klasična“, da bi jo lahko odpravili s primerjavo

z večšino v manipuliranju samokresa. Če je kung-fu v stilizirani formi že vključen v kitajsko opero in če je hongkonška produkcija filmska kapitalizacija klasične kitajske umetnosti, potem kung-fu filmski žanr vpade v drugo polje komparacije. Ob tem pa se mimgrede utegne še razrešiti vprašanje razloga množičnega „konzuma“ kung-fu filmov na Zahodu glede na predpostavljano radikalno različnost zahodne in kitajske kulture. Gre namreč za to, da film v tem primeru nastopi kot medij prezentacije „klasične“ forme, ki jo zahodna publika (pa naj bo še tako minimalno izobražena) dojame skozi „klasične“ paradigme svoje lastne kulture. V tej točki pa že lahko ugotovimo, da dramaturgija konflikta ni polje, v katero bi se mogla vpisovati omenjena (verjetno ideološko motivirana) radikalna različnost kultur.

V filmu se je umetnost kung-fuja šele prav realizirala. Medtem ko razumevanje kitajske opere terja kulturološko zainteresiranost in je kitajska opera za zahodnega množičnega gledalca zaradi zapore notranje kodificiranosti te vrsti dokaj nezanimiva, pa uprizoritev spopadov, kot osnovnega instrumentarija kung-fu filmov, ne prinaša nobenih problemov za široko perceptivnost. Toda obenem se nam prav skozi takšno de-

šifracijo kondicioniranosti samega gledanja kung-fu filmov pojasni njihova klasična utemeljenost, pri čemer drama, kakršna je Romeo in Julija, skozi „preprosto“ dramaturgijo kung-fu filmov lahko jasneje razberemo. Postane namreč jasno, da konflikt med družinama Capulet in Montague ni nikakršna „ovira veliki ljubezni“, ampak nasprotno: konflikt med družinama, ki znotraj vsake od njiju proizvaja prepoved ljubezni (prepoved, ki je na negativni strani simetrična prepovedi incesta), šele zahteva „dramo ljubezni“ in jo kot takšno omogoča; zapleti v okviru konflikta pa pač stopnjujejo napetost v razmerju, ki se artikulira v formi ljubezni. Številni primeri kung-fu filmov — tistih torej, ki konfliktu dodajajo več zgodbe — dokazujejo pravila iste dramaturgije. Ljubezen (spolna, prijateljska int.) je presežni produkt konfliktnih konstelacij — natančno tako kakor v Shakespearovem tekstu.

Darko Štrajn

Wolf Donner - MORILCI SO MED NAMI

Pogovor s filmskim kritikom o fašizmu v povojnem nemškem filmu

Ekran: Pred nedavnim sem videla film **Morilci so med nami** Wolfgang Staudteja, ki velja za prvega oziroma enega izmed prvih povojnih nemških filmov in ki se, značilno, ukvarja s posledicami fašistične represije. Je primer zelo prozorne, naivne kritike in zanima me, kako dolgo je ta naivni tip kritičnega odnosa do fašizma prevladoval v nemškem povojnem filmu, ki se je ukvarjal s tem delom zgodovine nemške nacije?

Wolf Donner: Da, to je res eden najbolj zgodnjih povojnih nemških filmov. Že sam njegov naslov mnogo pomeni — morilci so med nami. Torej je bilo že na samem začetku povojnega nemškega filma režiserju mnogo do tega, da bi opozoril na dejstvo, da s porazom nacistične Nemčije problem še zdaleč ni rešen. Nacisti so bili poraženi, vojne je bilo konec, konec rajha in fašizma, toda ljudje, ki so pri tem sodelovali, so (bili) še med nami. Ni si težko zamišljati,

kakšna duševna zmeda je takrat vladala. Ljudje so se morali zbrati, morali so razmisliti, kaj se je med vojno z njimi dogajalo in na nek način razrešiti vprašanje krivde, ki se je prav vsem zastavljalo. V tem obdobju, takoj po koncu II. svetovne vojne, je bila naivnost torej razumljiva in nujna, samo na ta način je bilo mogoče razmišljati o fašizmu. Kasneje so režiserji DEFA studia (ne smemo pozabiti, da je bil ta film posnet v DEFA studiu v Vzhodnem Berlinu), na primer Frank Bayer in Konrad Wolfe, snemali mnogo bolj poduhovljene filme o tem problemu, toda v tem zgodnjem obdobju, v času, ko so bili ljudje še pod vplivom nacistične propagande in so bili še preveč zmedeni, da bi o tem govorili, so bili režiserji srečni, da so sploh lahko snemali filme o fašizmu. Menim, da je razumljivo, da soočanje s tem fenomenom takoj po vojni ni moglo biti drugačno kot naivno.

Ekran: Kaže, da so šele režiserji prvega in drugega vala tako imenovanega novega nemškega filma značilno spremenili ta odnos in da je njim nacistični del njihove nacionalne zgodovine prej mit kot, čeprav minula, realnost? Na primer Lili Marleen v Fassbinderjevem filmu z istim naslovom.

Wolf Donner: Delno se strinjam z vami — nemški režiserji novega, mladega nemškega filma, kakršen se je oblikoval po Oberhausenskem manifestu 1962, so res veliko spremenili. Njihovi filmi o fašizmu so pomenili nekakšen protest proti filmom, ki so nastajali v ZDA, Franciji, Veliki Britaniji, ... mnogi tudi v Sovjetski zvezi. Ti filmi so bili izrazito črnbeli, fašisti v njih so bili karikirani, in to na najbolj neumen način — tako, da se v njih niso mogli prepoznati niti stari nacisti sami. Tudi njim so se nacisti v filmu zdeli nečloveški in upravičeno so menili, da oni s tem nimajo nika-



Lili Marleen, režija R.W. Fassbinder, 1980

HOLMERSKI KAMPFI

kršne zveze. Reakcija na to so bili filmi mladih nemških režiserjev. Ti so snemali poštene, nedramatične filme, iz fašizma niso delali ne tragedije ne razburljive akcije. Hoteli so le informirati občinstvo, osvetliti in analizirati problem sam.

Zatem se je v Nemčiji pojavil tretji val filmov o fašizmu. Omenili ste **Lili Marleen** — to je primer tega novega tipa, ki se je pojavil na začetku sedemdesetih let. Reči moram, da Nemci teh filmov ne maramo. **Lili Marlen** je film, ki se je preveč približal svojemu predmetu. Preveč se navdušuje nad estetiko fašizma s pridihom nostalgije za tridesetimi leti, tako da je film izgubil analitično perspektivo. V njem sicer so kritični elementi, toda hkrati neprestano izkazuje svojo ljubezen do oblačil, stila, notranje opreme, dizajna, glasbe in vsega tega, celo do množičnih prizorov (tudi nacisti so ljubili množice). Fassbinder je preprosto izgubil distanco do problema. Menimo, da je tak pristop sicer sprejemljiv za nacijo, katere zgodovina ni tako tesno prepletena s pojmom fašizma, toda nemški režiser bi moral k fašizmu pristopiti bolj analitično, informativno, ne pa posneti še enega velikega nacističnega spektakla.

Ekran: Poseben žanr filmov o fašizmu so dokumentarni filmi. Imajo režiserji kake težave pri uporabi originalnih dokumentarnih posnetkov?

Wolf Donner: Ne — skrivali so jih le v zgodnjem povojnem obdobju Zvezne republike Nemčije, kajti takrat je bil močan odpor do tega, da bi publiko soočali s preteklostjo. Tisti na oblasti niso hoteli, da bi se govorilo o tej kolektivni krivdi, raje so jo preprosto zanikali. Značilno je, da najbolj znanega dokumentarca o fašizmu, **Mein Kampf** Erwina Leiserja, niso prikazovali v Nemčiji vse do šestdesetih let. Tako je milijone Nemcev šele takrat in šele v tem filmu videlo originalne posnetke iz časov nacizma v varšavskem getu. Pravzaprav je bila televizija v ZRN tista, ki je na začetku šestdesetih let začela prikazovati dokumentarce o fašizmu, od takrat pa so tudi dokumentarni posnetki na voljo vsakomur. Danes poskušajo mladi dokumentaristi odkrivati stare, še živeče nacistične in se z njimi pogovarjati. Na ta način je nastal tudi eden od filmov iz ŠKUCovega programa. Torej — nika kršnih problemov. Rad pa bi tu dodal še eno zanimivost. Odkrili smo, da je bilo mnogo posnetkov, ki so jih nacisti snemali za svojo propagando, kasneje uporabljani v propagandnih posnetkih Rusov in Američanov. Nekako so prišli do teh posnetkov in jih zopet uporabljali — tokrat v anti-propagandne namene. Torej — propaganda deluje po istem obrazcu ne glede na ideološki predznak.

Ekran: Do sedaj sva se pogovarjala o antinacističnih filmih — mene pa zanima, če se danes v Nemčiji snema pro-nacistične filme, torej filme, ki hočejo na ta ali drugačen način reafirmirati nacizem in njegovo ideologijo?

Wolf Donner: Ne. Nemcem bi lahko očitali marsikaj glede njihovega odnosa do nacizma, toda tega, da bi se lahko kadarkoli strinjali s produkcijo nacističnega filma, tega ne. To je nemogoče. Obstajajo zakoni, ki to preprečujejo, publika in mediji bi protestirali, ... ne, kaj takega se ne more zgoditi.

Toda — zgodilo se je nekaj drugega. Omenili ste **Lili Marleen**, poleg tega obstajajo še drugi filmi, ki po moje pomenijo indirektno afirmacijo. Na primer: nemški režiser Hans Jürgen Syberberg je posnel sedem ur dolg film **Hitler — film iz Nemčije** (Hitler-ein Film aus Deutschland), ki je v ZDA požel ogromen uspeh med intelektualci in kritiki, toda Nemci ga ne maramo. To je film, ki se (kljub prekrasnim podobam) na zelo nevaren način ukvarja s Hitlerjem in fašizmom.

Naj omenim še en mednarodni uspeh — to je najboljši evropski film v ZDA — **Podmornica** (Das Boot), ko govori o posadki podmornice nacistične vojske v drugi svetovni vojni. Jaz in še mnogi filmski kritiki v Nemčiji se sprašujemo — zakaj Nemci snemajo filme o trpljenju nemških vojakov v drugi svetovni vojni, namesto da bi snemali filme o trpljenju svojih žrtev. V tem smislu so to, po našem mnenju, nevarni filmi. Pravega fašističnega filma pa v Nemčiji ni.

pogovarjala se je

Melita Zajc

PRIPIS:

S filmskim kritikom iz ZR Nemčije, bivšim direktorjem Berlinale, Wolfom Donnerjem, smo se pogovarjali, ko je na povabilo Filmske sekcije ŠKUCa prišel v Ljubljano predavat o nemškem filmu in fašizmu. V organizaciji iste sekcije je prav takrat potekala tudi projekcija cikla filmov z naslovom **FILM IN FAŠIZEM**.

Naš intervju z Wolfom Donnerjem predstavlja le površno informacijo, kar seveda ne pomeni, da se z njim strinjamo.

OPOMBA

1. "DIE MÖRDER SIND UNTER UNS", Nemčija 1946, režija Wolfgang Staudte, igrajo: Hildegard Knef, Ernst Wilhelm Borchert, Erna Sellmer. Kratka vsebina: Nемец, zdravnik, se po koncu vojne vrne iz nacističnega taborišča in životari iz dneva v dan, razočaran nad ljudsko nečlovečnostjo. Lepa prijateljica mu vrne voljo do življenja, naključno sočlenje s pravo človeško stisko pa ga pripravi do tega, da pozabi na maščevanje in začne znova opravljati svoj poklic, čemur se je do tedaj vestno izmikal.

Film je bil prvi iz cikla „Nemška filmska zgodovina 1946—1949“, ki ga je aprila v münchenskem Stadtmuseum organiziral eminentni nemški filmski teoretik Eno Patalas.



Hitler, film iz Nemčije, režija Hans Jürgen Syberberg, 1976/77

Mein Kampf, režija Erwin Leiser, 1980

Mein Kampf, režija Erwin Leiser, 1959

Spektakel podob

ASOCIACIJA IDEJ

Pravilno povedano bi bil pravi naslov spektakla: „Človek“, „Dvojniki in paradiz“ kot kraj dejanja. Gledališče je dvojniki sveta; svetloba njegovih žarometov nas prekrije s senco paradiza (galerije).

Ta anti-svet je umeten, scene so ločene druga od druge, vendar hkrati povezane s koherentnim označevanjem.

Osebe obstajajo z lastno realnostjo, časovni poteki so spleteni iz perspektiv, usmerjenih naprej in nazaj.

Postopoma se realnost v tem umetnem svetu premeša kot sanje. Postavljajo se meje. Scene postanejo druge barve, spreminjajo atmosfero in temperaturo, zvok in ritem. Prej mladostna navčnost postaja sled. Staranje. Gibi se spravijo k zadnjemu počitku, ponujenega ni nič razen norosti v idili, ekshibicionizma, spektakla, oblasti, upora, vojne, destrukcije, razpada.

(prevod iz Gledališkega lista)

ČEMU JE SERAPIONS THEATRU Z „DVOJNIKOM IN PARADIŽEM“ NUJNO POSVETITI FILMSKO OCENO IN NE GLEDALIŠKE?

Našli bi kar nekaj utemeljitev, in prav je, če pričnemo z najbolj slavnostno. Predstavo/projekcijo 20. in 21. aprila je Cankarjev dom uvedel s častitljivim pompom, saj naj bi se z njo prvič razkril tudi oder Velike dvorane. Zadeva je zvenela še toliko bolj mikavno, kolikor je to razkritje delovalo na ozadju mnogih koncertov in političnih manifestacij tudi kot obluba razkrivanja njihovega zakuljsja. Za povrh naj bi nam bilo omogočeno prvo soočenje s sodobno gledališko arhitekturo, ki se vse bolj zaveda pomembnosti odra samega po sebi, pa čeprav naj bi bil veliki oder le prva stopnja k odru, ki bi mu bili gledalci v celoti odtegnjeni, ki bi bil zares „za sebe“. Dosti pričakujoče gledalce pa je sprejela črna zavesa čez vso odsko očprtino, ki je v svojem malem izrezu ponujala le plosko sliko na ozadju v dvorano uperjenih reflektorjev in luči. Po prvem presenečenju je sledila tolažba: morebiti pa je bil veliki oder nujen zaradi svojih bogatih tehničnih možnosti. A kaj, ko je poleg kontejnerskega tovarnjaka z napisom „Dunaj nudi največ“ vsak gib pričal o tem, da so vso potrebno tehniko s škripčevjem, vrtljivim odrom in vlakom vred Serapinovci pritorvorili s seboj. „Dvojniki in paradiz“ bi lahko postavili vsaj še na petih ljubljanskih odrih, zakaj je torej nujen prav veliki oder? O nujnosti govorimo seveda iz perspektive ponujenega, ponujeno samo pa nazaj utemeljuje nujnost. Če tisto zunaj filmskega kadra obvladuje ta kader tudi z magično močjo nedosegljivega, izmaknjene očesu in zato v izmikljanju ponujenega želji, potem je Cankarjev dom poskrbel za



izvrstno obogatitev serapiionskega kadra/videnega z vsem „obljubljenim“, a odtegnjenim pogledom. Specifična nadgradnja, ki jo je ponujalo prizorišče, je rasla iz pomensko nabitega offa in v shemo izpraznjenega ploskega kadra.

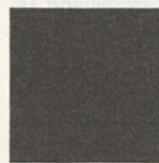
Kaj je zgoščalo ta kader, oddaljeno odprtino v temi, ki je preskakovala od senc v zaslepljujoči svetlobi do brlečih/medlečih podob v mraku? Edgar Allan Poe kot pesnik sanj in sanje kot filmski odsev realnega na platnu naše zavesti. S tem je skicirana prva poglobljena dimenzija predstave/projekcije, hkrati metaforizirana/zgoščena v prvem, v Poeju inspiriranem delu. Drugi je prek mita Buserja Keatona zgostil naslednji konstitutivni element vsake filmske podobe, tudi te: gib. S Keatonom že tako shematiziran gib je v dvojniki podobni abstrahiran na elemente (v celi predstavi/projekciji) in analitično stavljen/razstavljen v drugem delu. Na pol spuščena zavesa je izpostavila odrezane noge kot abstraktno entiteto giba/premika, izpraznjeno vsakega pomena, tudi onega, ki kot condicio sine qua non sledi iz igralčevega pogleda. Podobno sanje, ves čas uprizarjane kot oddaljena, nerazložna, ploska lisa/odprtina v temi, ki senči niz raztrganih, z nezavedno/zavestno logiko pove-

zanih podob/kadrov, nastopijo v prvem delu tematizirane/uprizorjene. Tako se oba temeljna principa razločno naslavljata dvakrat: enkrat kot izpisujoča (v sintagmi cele predstave/projekcije) drugič kot izpisna (sanje) v metafori prek E. A. Poe v prvem delu in gib v metafori prek Buserja Keatona v drugem). Sanje, ploske po „naravi“, in gib, abstrahiran po „predstavi“, se v nanosu enega na drugega izrišeta kot v obe smeri prozorno platno, ploska točkovnost v zraku, na katerega se senčijo podobe...

Tod stopa v razmislek plodna bohotnost odlomka iz gledališkega lista: platonistična topografija, ki ustvarja v navezavi s predstavo/projekcijo subtilno igro parov. Slednja s svojo lastno topografijo zaigra občinstvo na oni strani platna. Postaviti zaigrano občinstvo, predstavljeno z nerazložno temo na mesto platonistične ideje, se izpričuje hkrati kot materialistični obrat platonizma, kolikor tudi ideji/absolutu pripisuje neizrazljivo jedro prevare, hkrati pa ponovi cankarjansko gesto „razkriti veliki oder gledalcem“ z radikalizacijo: „uprizoriti gledalce na tem odru“. „Zastor pade in pogledu se odpre svet, ki je dvojniki gledališča.“ Kajti zdaj smo mi tisti, ki smo oder — oder je uprizorjen v Veliki dvorani, a spet na način, ki znova in dokončno utemeljuje

filmsko oceno „gledališča“, kajti mi smo tisti „oder“ le kot mrežnica/platno. Tako smo tudi mi kot gledalci vpisani dvojno: na oni strani kot izpisujoči, kot pogled in zato ne izpisani/nevidni, na tej strani pa kot izpisani, a le kot naključen zbir podob na ploskem platnu/mrežnici. Kar se izvije iz igre parov, je glas, ki ostaja ločen od podobe, kot se to spodobi za film.

Andrej Drapal



KINEMATIČNI DALTONIZEM ALI NEZADOSTNOST ZGOLJ SEMIOLOŠKEGA PRISTOPA K FILMU

III. IDEOLOŠKE IMPLIKACIJE PURIZMA

III. 1 Elitizem

V stilu tradicionalnih politikantskih pamfletov, katerih edini cilj je diskreditirati nasprotno nazore, Turkovič poskuša ideološko ožigosati nasprotno metodo kot „elitistično“ z impliciranjem kritike „ločenosti od množice“ ali „nepristopnosti množicam“. Zares, takšen „udarec v pleksus“ je nedostojen za vsakega vsaj malo odgovornega znanstvenika, ki mora težiti h kar se da objektivnemu in vseobsegajočemu spoznavanju predmeta (vključno z „nasprotno metodo“), ne glede na ideološke razlike. Turkovič pa je izbral prav politikantsko taktiko in s tem nehote pokazal svojo moralopolitično metodo.

Ko se pripravlja za „usodni“ udarec, Turkovič ponavlja „osnovne metodološke principe purizma“, ki so „atomizem, univerzalizem, normativizem“, trdeč, da se takšni metodološki principi „dandane kažejo kot metodološko zares neustrezni“ in da „nimajo več nikakršne teoretsko-raziskovalne vrednosti“. V imenu katerih „dandanih“ teoretikov nastopa Turkovič in s kakšno teoretsko metodo diskvalificira pristope, ki se ne ujemajo z njegovimi?

Oglejmo si vsakega od navedenih principov, pa ne tako, kot jih definira Turkovič, ampak kot se kažejo in kakor jih uporabljajo v sodobni, znanstveno utemeljeni analizi in teoriji filma. „Atomizem“ je semiološka parafraza *analitičnosti*, do katere ima Turkovič prirojen odpor, saj ji trmasto zoperstavlja „celostni (holističen)“ argument, zaobide pa dejstvo, da je *na znanstveni ravni* holistično spoznavanje umetniškega dela možno samo s pomočjo globinske analize vseh njegovih vidikov in vsakega od sestavnih delov-elementov, pa tudi njihove zapletene interakcije v okviru zahtev vsakega medija posebej. „Univerzalizem“ je izkrivljeno reprezentiranje kinematičnega pristopa k filmu, ki kaže na pomembnost specifično filmskih izraznih sredstev v odvisnosti od splošne kinematične strukture, brez kakršnegakoli poskusa, da bi funkcijo teh sredstev generalizirali, še manj pa dvignili nad ostala sredstva-komponente.

Turkovič se v svojem pristopu k filmu pravzaprav ravna po „normativizmu“: popolnoma izvzema vsakršen pomen in učinek specifično filmskih komponent (ali jih ima za nepomembne) pri „celostnem“ učinku, pomenu in vrednosti filma. V nasprotju s tem pa kinematično-estetski pristop k filmu niti najmanj ne vključuje semiološke-funkcionalistične interpretacije pri analizi filma niti je ne podcenjuje; ta pristop samo zahteva, naj bo vsaka interpreta-

cija na diegetski ravni raziskana tudi na kinematični ravni.

Z ideološkega stališča Turkovič obtožuje „puriste“, ker da so njihovi ideali „zelo visoki; visoki v smislu socialne stratifikacije“. Te ideološko negativne ideale Turkovič vidi v tem, da po njegovem osebnem vtisu „vsi, ki sodelujejo v purističnem programu — gledalci, esteti, kritiki, bralci njihovih tekstov — dobijo vtis, da sodelujejo pri izjemnem podvigu s tem, da ločujejo filmične filme od nefilmičnih (zrno od plev)“, in da s tem, ko „prispevajo k vzpostavljanju izjemnosti filma... prispevajo k lastni izjemnosti, *izjemnosti* samega sebe kot pobornika in soustvarjalca te izjemnosti“, pa da mislijo, kako „prispevajo k vzpostavljanju *izjemnosti* (izvirnosti, neponovljivosti) filma med drugimi umetnostnimi in drugimi družbenimi pojavi“. Končno se razkrije družba, ki ji menda grozi puristična pošast, kakršna ogroža „dominantni“ tip „vulgarnega“, „komercialnega“, „literarnega“ in „buržoaznega“ filma. Turkovič je končno — pa čeprav nehote — razkril bistvo teoretsko-estetskega pojmovanja, ki ga zastopa — to je *buržoazna mentaliteta*. Pod plaščem popularističnega pojmovanja in obrambe komercialnega (zvečine hollywoodskega) žanra in pod videzom približevanja filmske kritike množicam Turkovič zagovarja potrošniški duh, filozofijo, po kateri film „kot najpopularnejši med vsemi umetnostmi“ mora zadovoljevati okus široke, potrošniške publike — z eno besedo: film pojmuje samo kot zabavo ali komunikacijsko sredstvo. Če nasprotnike takšnega nazora in mentalitete „ožigosajo“ kot „elitiste“, potem s ponosom sprejemam takšno etiketo, ki se docela lahko nanaša na najpomembnejše filmske ustvarjalce od Reneja Claira, Einsteina, Dreyerja, Ruttmana, Kinugase pa vse do Godarda, Antonionija, Pabolinija, Resnaisa, vključuje pa tudi vse *raziskovalske* teoretike, ki niso zadovoljni s trenutno stopnjo razvoja kritično-teoretske metode in sprejemajo vsa dosegljiva tehnološka sredstva, nujna za podrobno (globinsko) analizo filma.

Avantgarda je bila zmeraj trn v peti buržoaznega komercializma in psevdosocialističnega populizma. Razvajena malomeščanska publika v Parizu je z gnillimi paradizniki obmetavala ekran, na katerega so projicirali Bunuelov film *Zlata doba* (L'Age d'or, 1930), pa ne samo ona, ampak tudi žurnalisti, ki so Bunuela napadali kot bolnega in nemoralnega ekshibicionista; ideološko-politični kritiki so v Moskvi obtoževali Vertovov film *Človek s filmsko kamero* (Človek s kinoaparatom, 1929) kot nesmiseln, množicam nesprijemljiv formalizem, s tem pa so opogumili nepovske distributerje, da so namesto najradi-

kalnejšega sovjetskega filma uvrstili na program popularne melodrame.

Filmska avantgarda je zlasti trča napadov in zgražanja tako potrošniškega kakor tudi birokratskega podrejanja ustvarjalne svobode komercialnim zahtevam in trenutnim političnim potrebam. Ker je etiketirana kot „elitizem“, je avantgarda premišljeno razglaševana za družbeno „neustrezno“, proti tistim, ki so se na avantgardističen način izražali — še bolj pa proti tistim, ki so jo načelno podpirali — so bili uporabljeni ostri politični ukrepi. Odmelvi takšnega antagonizma se kažejo skozi Turkovičevo anatemo „elitizma“, ko mu pripisuje „pomene“, ki jih je eventualno mogoče najti v stališčih posameznih ekstremnih estetikov, vendar pa jih nikakor ni mogoče pripisati kinematično-estetskemu pristopu k filmu nasploh, saj nikakor ne „zanemarja“ vsebinskega oziroma narativnega aspekta filma; omenjeni pristop hoče edinole raziskati, *kako in do katere mere* so ti vidiki smiselno izraženi na način, specifičen za filmski medij. To ni in ne more biti „elitizem“ (kakor ga definira Turkovič), ampak samo znanstveni empirizem ali *znanstveni elitizem*, če ga že kdo hoče tako imenovati.

Profesionalno gledano je nujen obstoj znanstvena elitizma preprosto zato, ker je naloga in dolžnost znanstvenikov, da z moderno tehnologijo raziščejo filmsko strukturo bolj analitično, bolj empirično in specifično, kot pa to omogoča impresionistično obravnavanje filma. Profesorji na katedrah za znanost o filmu kakor tudi strokovni sodelavci filmoloških inštitutov ravno tako ne zato, ker bi imeli potrebo, da se „dvignejo“ ali „ločijo“ od „vulgarnega“ in „neizobražene“ publike (kakor misli Turkovič), ampak izključno zaradi tega, ker jim to nalaga njihova znanstvena zavest in poklica dolžnost. Rezultati takšnega empiričnega raziskovanja na področju filmske teorije so namenjeni stimuliranju filma kot *umetnostnega* izraznega sredstva. Znanstveno utemeljena teorija preprosto nima druge naloge razen te, da je absolutno empirična in da strokovno nenehno raste. Po vsem tem je ovedč trditi, da obstajajo „originalne“ in „neoriginalne“ oziroma „derivativne“ in „nederivativne“ teorije (to je povsem trivialna delitev), saj je temeljno vrašanje to, ali je določena teorija dovolj znanstveno osnovana in dosledno analitično pojasnjena. To velja za vse teoretske discipline, pa tudi za znanost o filmu. To velja tudi za semiologijo, kar je popolnoma očitno, kadar ta disciplina uporablja snov, iz katere izvira in je zanjo oblikovana (zlasti za lingvistiko, narativno literaturo in splošno teorijo komunikacije, znakov in simbolov). Če pa je posegla k

filmu, je semiologija vsaj v začetni fazi uporabe, premalo občutljiva za specifične zahteve kinematičnega medija, ker vztraja izključno pri tematsko-diegetskem vidiku filma. Turkovič je očiten zgled semiologa, ki slepo nadaljuje z obravnavanjem filmske strukture smo na „vsebinskem oziroma narativnem“ področju.

Ustrezno Turkovičevemu omejenemu semiološkemu pristopu je produkt njegove domišljije tudi njegova delitev na „normativni estetski purizem“ in „uporabni purizem“. Turkovič navaja „velike, originalne teoretike“, ki da so po njegovem samo Eisenstein, Balasz, Arnheim, Grierson, Bazin, medtem ko so „neteoretske ali derivativno sekundarne teoretske“ osebnosti Kulešov, Max, Reisz! Človek se vpraša, ali je Turkovič preučil vsa dela naštetih teoretikov, če tako trdi o njih!?

Ali lahko svojo trditev podpre s citatom iz katerekoli „puristično indoktrinirane literature“? Očitno tega ni sposoben, niti kaj takega ne poskuša: v stilu svoje posplošene znanstvene metode razpravljanja zlahka presoja in izreka obsodbe brez kakršnekoli dokumentirane podpore. Podobno je s Turkovičevo trditvijo, da t.i. elitizem daje prednost „slogovno-estecistično orientiranim filmom pred tematsko orientiranimi“ in da puristi menijo, da je „igralni in dokumentarni film pred izobraževalnim in namenskim“. Tudi pri tem ga izzivam, naj navede zglede takšne razvrstitve! Opozarjanje na dejstvo, da določen „namenski“ film nima dovolj kinematičnega učinka, ne more imeti nikakršnih „razvrščevalnih“ posledic, kakor ne pomeni prednosti za filme, če svojo temo izražajo na intenzivnem kinestetični način. Še manj pomeni nekakšno „dajanje prednosti žansko nestandardiziranemu filmu pred žansko izdiferenciranim“. Konkreten primer: nedavno so na Harvardu organizirali simpozij na temo „Britanska dokumentarna tradicija“ (od 28. novembra do 1. decembra 1983), kjer so prikazali vse pomembnejše filme tega še kako „žansko izdiferenciranega“ trenda z mnogimi strogo „namenskimi“ stvaritvami, ki jih dandanes le redko prikazujejo. Simpozij pa je razkril, da so nekateri od „najbolj namenskih“ filmov, zlasti filmi Jenningsa, Wrighta, Watta in Jacksona (ti avtorji so jih posneli za posebne potrebe nekaterih družb in družbenih ustanov, kot so npr. Words of Battle, Listen to Britain, Night Mail, London Can Take It, Western Approaches, Housin Problems) izredno kinematične stvaritve, da razvijejo svoje tematsko-ideološko in vzgojno-namensko sporočilo na specifično filmski način ter da temu ustrezno zaslužijo revalorizacijo prek globinske kinematične analize. Dejstvo, da so navedeni filmi „tematsko orientirani“, ni nikakr-

šna ovira za kinematičnega ali celo formalističnega analitika, da takšnih stvaritev ne bi opazil, preizkusil in pozitivno ocenil.

Vrhunec Turkovičeve razprave o „elitizmu“ doseže parodični finale v zadnjem stavku segmenta, ki se glasi: „V puristično indoktrinirani tradiciji je tudi režiserju zelo jasno, katerega tipa mora biti njegov film, da bi bil uvrščen pod 'umetnost', in kakšen tip filma 'umetnost', in kakšen tip filma 'umetniškega', vendar ne more veljati za 'umetniškega'.“ To je že prava spaka, maskirana v teoretsko ogrinjalo! O kakšni tradiciji Turkovič govori? Na katere režiserje meri? Ali to pomeni, da so Eisenstein, Bunuel, Bergman, Maya Deren, Brackage in njih podobni ustvarjali svoje filme na temelju spoznanja, „kakršnega tipa mora biti film, da bo uvrščen v umetnost“, z drugimi besedami — uklanjali so se „puristično indoktrinirani tradiciji“. Kakšna pošastna teoretska postavka! Kakšno slepilo, ki ga je vzgojila ideološka netoleranca!

Do jedra prežet z žanrovsko preokupacijo o filmu kot množičnem mediju Turkovič zagovarja in povečuje konfekcijsko filmsko proizvodnjo; tukaj je on doma, zdaj se njegov pristop k filmu do podrobnosti ujema s politiko hollywoodske industrije, ki nima nikakršnih stikov — ali le redke — z umetniško ustvarjalnostjo. Kakor hollywoodski mogotci, tudi Turkovič natančno čuti, kaj na filmskem trgu gre kot dobro blago; to je zanj merilo vrednosti in pomena filma. Temu primerno Turkovič razglaša za elitiste vse tiste teoretike, ki so pozorni predvsem na kinematično-estetske vrednosti filma. Seveda ta termin ni „negativen“ sam po sebi, negativna je konotacija, ki mu jo Turkovič pripisuje — zlasti impliciranje ideološko-politične „neustreznosti“ tistih, ki jih on razmešča v „elitizem“. Takšna diskriminacija je nehumana in neznanstvena, njena kastrirajoča grožnja pa se lahko nanaša na vse druge znanstvene discipline na področju proučevanja umetnosti.

III.2 Unifikacija in prosvetljenstvo

Bolj ko se Turkovičev referat bliža koncu, bolj postaja očitna težnja, da bi razglasil za „sovražnike ljudstva“ vse tiste, ki ne sprejemajo njegovega pristopa v celoti. Ravno zato tako vztraja pri „visoko urbani, v šoli gojeni“ tradiciji kot negativnem nasprotju „popularni, neizobraženi“ tradiciji. Turkovič nastopa proti „unitarističnemu programu“ (v slov. prevodu, Ekran 7/8, 1983, str. 30, je uporabljen izraz „unifikacijski program, op. prev.) „elitističnega purizma“, ki teži k temu, da se „vrednostna struktura neke omejene, toda koherentne tradicije (recimo: visoko urbane, v šolah gojene) razširi na vse druge tradicije, da določena kultura univerzalizira in asimilira vse druge kul-

ture“. Bralec dobi vtis, da je pozvan na vstajo proti vdoru kulturnih hegemonistov, zagovornikov „superkulture“, ki grozi uničiti „vse druge kulture“. Neobeščeni bralec bi zlahka verjel, da gre za pravo fašistično nevarnost, ki jo je potrebno onemogočiti „z vsemi močmi“.

Poglejmo, v čigavem imenu druge tradicije Turkovič kliče na boj proti „elitizmu“ in „purizmu“! Če jo skraćimo na bistvo, je to „v šoli gojena“ tradicija, kar pomeni, da je gojena na visokih šolah, univerzah, akademijah in inštitutih, se pravi tam, kjer spoštujejo znanstvene principe, empirično raziskovanje in kar se da natančno analitičnost. Turkovič nasprotuje takšni tradiciji teoretskega mišljenja in ji postavlja ob bok nekakšno antiurbano, „primitivno“ in „vulgarno“ tradicijo. Seveda — te vzdevke daje „purističnemu“ odnosu nasproti „drugim“, nešolski tradiciji, čeprav v bistvu izraža svoje intimno stališče do znanstvenega raziskovanja nasploh.

Postavimo, da je določena znanstvena teorija zgrajena v znanstvenem ambientu, in vprašajmo se, zakaj naj bi se potem takšna teorija, kot trdi Turkovič, četudi je „elitistično-puristična“, „pregnila čez vse druge tradicije“? Ravno nasprotno je res: čimbolj je znanstveno pojasnjena, tem prej mora ostati v okvirih znanstvenega okolja, hkrati pa se mora truditi, da doseže kar najneposrednejšo koeksistenco z drugimi, komplementarnimi teorijami in drugimi znanstvenimi disciplinami, da bi skupaj z njimi kolikor mogoče globoko osvetlila problem, ki ga proučuje, odkrila pa naj bi tudi zveze med kakšno od sfer teoretskega proučevanja drugih, po čemkoli sorodnih raziskav. Glede na to kinematično-estetsko-strukturna analiza in teorija filma nista obremenjeni z nikakršno „unifikacijsko“ željo s semiologijo vred (semiološke raziskave v domeni tematsko-narativne interpretacije pa upošteva), zato pa se osredotoča na tiste aspekte filma, ki jih semiologija izpostavlja.

Ko nadaljuje z ideološkimi podtkanji, Turkovič trdi, da „elita izstopa kot elita takrat, kadar ima moč, moč pa ima šele takrat, ko jo kot prevladujočo sprejme večina pripadnikov določene družbe, to je, ko nima alternativne kulture, alternativne vrednostne strukture, v kateri kriteriji izstopanja elite niso pomembni“. Kot da je frazeologija iz učbenikov po nareku socialističnega realizma vstala od mrtvih! O kakšni „moči“ neki govori Turkovič? Ali vsaj malo pozna zgodovino avantgarde ne le pri filmu, ampak tudi pri ostalih umetnostih? Nikdar in v nobenem političnem sistemu — razen v kratkem obdobju po Oktobrski revoluciji — prava avantgarda (ne modni tokovi) ni imela „moči“.

nasprotno, zmeraj je bila v manjšini, v neenakem položaju s tradicionalnim pojmovanjem umetnosti, vedno je bila preganjana, politično in fizično — zatirali so jo kapitalistični sistemi, ki se ravna izključno po komercialnih zahtevah, pa tudi totalitarni birokratski režimi, ki umetnostno preokupacijo podrejujejo potrebam dnevnopolitike.

To, da Turkovič imenuje „prosvetitelji“ tiste teoretike, ki preučujejo film (in umetnost sploh) z empiričnih in specifičnih pozicij, samo po sebi niti ni slabo, če to ne bi hkrati impliciralo, da „prosvetitelji“ želijo „prisiliti (druge kulture), naj prevzemajo vrednostni sistem unifikacije“. Sliši se kakor fašistična grožnja! „Ljudski“, „masovni“ kulturi preti nevarnost zato, ker „prosvetiteljstvo (...) proizvaja pogoje, v katerih se zelo razvite kulture (kakršna je na primer izvirna vaška kultura) pokažejo kot 'zaostale', in to ne le po oceni urbanih prosvetiteljev, ampak tudi po samooceni pripadnikov te kulture, ko so pač že podlegli prosvetljevanju“. Turkovičeva retorika je, kot je razvidno, ušla iz okvira resnega teoretskega mišljenja, še bolj pa iz principalnega razpravljanja o estetiki in umetnosti. Njegov besednjak jemlje fraze iz političnega arzenala: „elitizem“, „urbanizem“, „grozi“... „parvi kulturi“... „izvirna vaška“ „kultura“ „je ogrožena“... „od elitističnega“ „prosvetiteljstva“. Razmere so kritične! Kaj storiti? Kako nevtralizirati „rušilni“ učinek „elitističnih puristov“? Zgodovina je pokazala, da je za to na voljo natančno izdelana in zanesljivo učinkovita strategija...

Turkovičeva apokaliptična vizija „elitistično-purističnega“ napada ne dovoljuje niti malo optimizma: medtem ko se na področju umetnosti nasploh „elitistični unitarizem“ pojavlja v valovih, pa na področje filma vstopa frontalno, pollaščajajo se „masovne kulture, ki se je zelo hitro socialno institucionalizirala (proizvodno in gledalsko) in dosegla v tridesetih, štiridesetih in petdesetih letih zavidljivo zrelost“. Poslušajte dalje: „Purizem, ki se je, kot smo videli, pojavil kot zastopnik elitne visoko urbane kulture na filmskem področju, je začel obstoječo, pojavljajočo se množično kulturo obravnavati kot 'zaostalo', 'vulgarno', 'neprosvetljeno' — to je nepodrejeno visoko-umetniškim kriterijem elite.“ Vprašaš se, ali je to zares napisal človek, ki predava teorijo filma na univerzitetni ustanovi ter objavlja kritike in analitične tekste v strokovnem časopisju, čitva, ki jih brez dvoma težko razumejo ali jim ne morejo slediti pripadniki kulture, za katero se zavzema. Glede na to, da ne razumem več kot polovice Turkovičevih teoretskih člankov, zares pripadam tej „zaostali“ kulturi. Res je, kot pravi Turkovič, da je film „zelo kmalu po nastanku pri-

speval h konstituiranju filmske kulture“, kar samo potrjuje stopnjo posebnosti (specifičnosti) njegovih izraznih sredstev v odnosu do drugih medijev, ki so si ga takoj privzeli kot možnost populariziranja svojih stvaritev. No, prav tako je res, da je film že zdavnaj pokazal, kako enakopraven je v estetskem pogledu z vsemi drugimi umetnostmi in da si zato zasluži znanstveno obravnavanje, kakršno že zdavnaj poznajo literatura, gledališče, glasba, likovne umetnosti, arhitektura. Elitizem nima nobene zvezi niti vpliva na potrebo po takšnem obravnavanju, pogojenem z zgodovinskim razvojem filma in zorenjem misli o njegovem estetski strukturi.

(se nadaljuje)

Vlada Petrič



KINOTEČNA VITRINA

UVODNO OBVESTILO

Z uvedbo te rubrike se odpira več ugodnih možnosti tako Dvorani kinoteke v Ljubljani kot v širšem smislu tudi Jugoslovanski kinoteke z njenim bogatim arhivom filmov v Beogradu, posebej pa še arhivu Slovenije, ki hrani slovenske filme, saj lahko sporočijo bralstvu Ekрана vse, kar bi ga utegnili zanimati: svoje načrte, dosežke, informacije o publikacijah, o problemih, ki jih tarejo in bi jih bilo mogoče reševati v širšem krogu interesiranih ljudi — skratka, omogočeno jim je, da njihova dejavnost stopi razločnejše v zavest javnosti. Po drugi strani pa bo rubrika morala biti odprta tudi vsakršni kritični pripombi in odgovorjati na vprašanja, ki jih bodo pošiljali bralci. Gre za izmenjavo misli v širšem krogu, kar bo gotovo koristno institucijam, ki se ukvarjajo s hranjenjem in predvajanjem tistih filmskih del, ki vse bolj oblikujejo in utrjujejo zgodovinsko misel in spoštovanje tudi za današnjo ustvarjalnost plodne tradicije.

Kar zadeva **Dvorano kinoteke** v Ljubljani, bi povedali, da dela že več kot dvajset let in redno — razen ob nedeljah in avgusta — predvaja dnevno na treh predstavah različen spored enega ali dveh filmov, da je ob sredah večerna predstava namenjena nememu filmu, večkrat ob klavirski spremljavi, in da organizira posebne predstave za AGRFT in predpoldne po dogovoru tudi za višje razrede osemletk in za srednje šole. Za orientacijo je vodstvom teh šol izdala brošuro Igorja Gedriha „Obiščimo kinoteko!“. Mesečno objavlja svoj spored v Kinotečnem listu, v katerem so zaporedoma označeni vsi filmi, natančneje pa opisana pomembnejša dela. Še obširneje so obravnavani vsebinsko tisti filmi, ki jih predvaja brez podnapisov. Kinotečni list je mogoče za majhen denar kupiti pri blagajni.

Poleg tega izdaja Dvorana kinoteke knjižice o posameznih pomembnih režiserjih ali umetniških smereh. Doslej jih je izšlo že več kot dvajset, dobiti pa je mogoče še naslednje: Jacques Meilant: **MARCEL CARNE** (prevod); **DOVŽENKO** (zbornik člankov); Peter Bogdanovich: **HOWARD HAWKS** (prevod); Ranko Munitić: **JEAN VIGO** (prevod); Jaroslav Boček: **NOVI VAL ČEŠKOSLOVAŠKEGA FILMA** (prevod); **AMERIŠKI NEMI FILM 1894-1929** (prirečila Eileen Bowser, prevod); Matjaž Klopčič: **ERNST LUBITSCH**; Matjaž Klopčič: **JOSEF VON STERBERG**; Matjaž Klopčič: **MAX OPHULS**; Vladimir Koch: **W.F. MURNAU**; Vladimir Koch: **DVAJSET LET NEMŠKEGA FILMA 1913-1933**; Vladimir Koch: **LU-**

IS BUNUEL; posebej je izšla **FILMOGRAFIJA LUISA BUNUELA**; Zdenko Vrdlovec je prevedel in napisal uvod knjižici Jacquesa Aumonta: **EJZENŠTEJN**, v kratkem pa bo izšel njegov **FRITZ LANG** in kmalu tudi **ROBERTO ROSSELLINI**. Obširnejša je še **ZGODOVINA AMERIŠKEGA AVANTGARDNEGA FILMA** (zbrala Marilyn Singer).

Kratek tekst je napisal Stevan Jovičić v spomin Ite Rine: **LEPA ŽENSKA IN VELIKA UMETNICA** (prevod); Hiroko Govaers: **JAPONSKI ZGODOVINSKI FILM** (prevod); Colin Ford: **ANGLEŠKI RISANI IN EKSPERIMENTALNI FILM** (prevod). Posebej za našo dvorano je napisala Eileen Bowser: **D.W. GRIFFITH** (prevod). Ve kratkih esejih je napisal Vladimir Pogačič (Erich von Stroheim, Fritz Lang, Jean Renoir, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica).

Letni program se oblikuje v soglasju z Jugoslovansko kinoteko, ki najprej sporoči dvoranam (Ljubljana, Zagreb, Sarajevo — poleg Beograda) svoj predlog glede na razpoložljivost kopij, možnost izposoje določenih filmov od drugih kinotek in že prej izraženih želja. Ta program potem programski svet naše dvorane pretrese, predlaga svoje dodatke ali zamenjave, tako da je na koncu program povečini skupen, vendar pa je ta del samo ljubljanski glede na razmeroma visoko kulturno raven naših rednih obiskovalcev.

Po **strukturi** konstituirajo program cikli filmov posameznih nacionalnih kinematografij (načeloma vsako leto ene), znamenitih režiserjev, igralcev, igralk in posameznih žanrov. Filmji za otroke se ne predvajajo več v rednem programu, ampak v kinu Mojca. Posebno pozornost posvečamo filmom nemega obdobja v pričanju, ki se vse bolj širi, da je treba dokaj temeljito poznati tudi dela z začetkov kinematografije, ki so bili doslej neupravičeno pozabljeni. Tako smo več kot leto dni prikazovali nemški nemi film in tudi prve zvočne filme do začetkov nacizma, na vrsto pa bodo prišli tudi kasnejši filmi. Sedaj tečeta cikla skandinavskega klasičnega filma in francoskega filma dvajsetih let. V obeh serijah se je bilo mogoče seznaniti z nekaterimi tudi za redne obiskovalce novimi filmi, ki jih doslej še nismo predvajali. Takšna „rariteta“ je recimo **Nebesna ladja** Forset Holger-Madsena iz l. 1917 poleg že znanih najpomembnejših Sjöströmovih, Stillerjevih in manj znanih Dreyerjevih filmov. Nov je tudi **Plakat** Jeana Epsteina iz l.

1924 v spomin Ite Rine. Poleg še danes svežega **FLORENTINSKEGA SLAMNIKA**, tega vzornega primera prenosa govornene komedije v nemo reprezentacijo. Izjemno zanimivi ciklus sovjetske in ameriške melodrame je omogočil nekateri primerjave in odkril tudi podobnosti; videli smo **Modri Ekspres** iz l. 1929, ki ga je režiral Traubergov sin Ilija, za razumevanje življenja in ustvarjalnosti v dvajsetih letih presenetljivo **KATKO „ŠKRNICELJ“**, ki sta jo 1926 realizirala Fridrih Ermler in Eduard Johanson in še več zanimivih Kellyja, ki je tudi scenarist in režiser tega filma, pred vojno pa je

enak uspehi dosegei J. Divivier s **Plesno beležnico**. Razen dolge serije **zgodovinsko spektakularnega filma** — filmskega epa, kot ga označujejo Beograjčani — ki zajema tudi nemo obdobje, je druge cikle večkrat, prevečkrat narekovala kar pogosta smrt velikih režiserjev in igralcev. Treba se je bilo spomniti **Luisa Bunuela**, **Francoisa Truffauta**, **Josepha Loseya**, med igralci pa **Marlona Branda**, **Richarda Burtona**, **Jamesa Masona**, **Oscarja Wernerja** in še koga, saj je takšna navada kinotek. Jugoslovanska kinoteka se je potrudila, da je zlasti za Bunuela pripravila dokaj kompleten ciklus njegovih del, saj je



del, nekatera pa bodo še prišla na spored. Omenimo naj še **Sad Ljubezni A. Dovženka**, v katerem se predstavi kot uspešen avtor komedije. Nekaj nemih filmov smo prikazali tudi kot odmev na Dneve nemega filma v Pordenonu, posvečene Thomasu Inceu. Vredno si je bilo ogledati **Civilizacijo** in zlasti psihološko dognanega **Strahopetca**, ob katerem pozabimo, da je bil posnet zelo zgodaj l. 1915.

Posebnost zvočnih serij letošnje sezone so omnibusfilmi ali filmi v epizodah, v katerih se radi mojs-trujejo najbolj znani režiserji, recimo v **Boccaciu 70** poleg Monicellija Fellini, Visconti in De Sica, v **Ljubezni pri dvajsetih** Truffaut, Ishihara, Ophüls, Wajda in v **Nenavadnih zgodbah** zopet Fellini poleg Vadima in Malla. Zdi se, da je mikavno, če se osredotočiš od časa do časa na kratko zgodbo in jo skušaš čim ekzaktnije realizirati v smislu celotnega koncepta, kar zahteva seveda več discipline kot pri samostojnih projektih enega samega ustvarjalca. Srečali smo se tudi z epizodnimi filmi enega samega režiserja, če je takšno obliko zahtevala obravnavana snov. Takšno je izredno impresivno **Povabilo na ples** znane plesalca, koreografa Gena

dobila na posodo tudi filme iz mihiškega obdobja njegove ustvarjalnosti. Tako je bilo med drugimi mogoče videti **Grobijana**, **Simona Puščavnika** in **Rimsko cesto**, za katere bi bilo res škoda, če ne bi prišli na spored. Škoda je pa tudi, da so jih večinoma spregledali naši filmski delavci od ustvarjalcev do kritikov. Res pa je tudi, da bo treba poskrbeti za boljše obveščanje, čeprav Kinotečni list to nalogo opravlja za tiste, ki ga kupijo. Vendar bi morali doseči, da bi pri dnevnih objavah v časopisih dodali tudi ime režiserja, kar bi zainteresirane opozorilo, da gre za delo, ki bi ga bilo vredno videti, če bi iz slovenskega prevoda izvirnega naslova ne mogli razbrati, za kakšen film gre. To smo pri Delu sicer skušali doseči, pa nam zaenkrat še niso ustregli. Razmišljamo tudi, da bi v Kinotečnem listu posebej opozorili na tiste filme, ki bi jih ponovno — ker so izposojeni — ne bilo mogoče videti. Res je, da naše občinstvo že dobro pozna velika umetniška dela in da je treba pravočasno kupiti vstopnico, če hočeš videti **Andreja Rubljeva**, **Odisejo 2001**, a tudi **Andaluzijskega psa** in **Zlato dobo**.

Vladimir Koch

KNJIŽNA VITRINA

TIHOMIR PINTER:
UMETNIK V ATELJEJU

Skoraj tričetrstoletja je minilo, odkar so v reviji Dom in svet začeli izhajati „Obiski“, daljši pogovori Izidorja Cankarja s slovenskimi umetniki, najvidnejšimi predstavniki posamezne umetnostne vrste. Pred 65 leti so ti „Obiski“ pr-

vič izšli v posebni knjižni izdaji. S predstavitev v obliki intervjuja in s fotografijo je Izidor Cankar želel slovenskemu narodu približati njegovo umetniško elito: Ivana Cankarja, F.S. Finžgarja, Antona Forsterja, Riharda Jakopiča,

Matija Jamo, Gojmirja Kreka, Antona Lajovica, Ksaverja Meška, Silvina Sardenka, Ivana Tavčarja, Antona Verovška in Otona Zupančiča. Zaradi natančnosti je treba navesti, da je pogovor z Matijo Jamo opravil Josip Regali. Obiski so imeli v svojem času velik odmev, tako da se jih je zdelo Cankarju vredno natisniti skoraj celo desetletje potem, ko jih je prvič priobčil. V slovenski publicistici so tako postali tudi merilo in vzorec. Številni pisci so se na ta ali oni način poskušali približati izdoru Cankarju z različnimi uspehi.

Zamisel fotografa Tihomirja Pinterja, da bi obiskoval slovenske likovne umetnike v njihovih ateljejih, potemtakem ni nekaj, kar bi nastalo povsem brez podlage v izročilu, a je prvotni vzorec le v nekaterih potezah kvalitetno nadgradila. Pri tem pa si Pinter očitno ni upal celote opreti samo na fotografsko pripoved umetnika v delavnici, temveč je želel podoben podkrepiti še z umetnikovo živo besedo. Ta del naloge je zaupal Aleksandru Bassinu, ki je delo zadovoljivo opravil. Umetnikom je postavil takšna vprašanja (naj ne moti, če se jih nekaj ponovi), ki so očitno dajala vprašanemu dovolj možnosti, da bi pojasnili svoja temeljna ustvarjalna vodila oziroma videnja lastnega dela in temu podrejene slikarske, kiparske ali grafične postopke. Kdor zasleduje umetnostne rubrike v dnevnem časopisju, ima morda vtis, da se novinarji in publicisti dovolj pogosto ukvarjajo z umetniki in da smo z njihovimi stališči dokaj dobro seznanjeni. Bassinovi intervjuji in zbrane izjave pa kažejo, da je ravno obratno: nič ali skoraj nič ne poznamo umetniških stališč in zato je bilo prav, da so umetniki dobili priložnost spregovoriti kar se da neposredno o svojem delu in nazorih. Že samo ta dosežek bi knjigo povsem opravičil. Toda ta knjiga je predvsem knjiga fotografij; prej kot besedna je likovna pripoved o slovenskih umetnikih. Seveda je že kot zbirka 55 slikarjev, kiparjev in grafikov pomemben dokument. Še pomembnejša je kot zbirka Pinterjevih videnj umetnikov v njihovem delovnem ambientu.

Tihomir Pinter se je sicer v preteklih dvajsetih letih uveljavil kot fotograf delavcev v železarnah, pozneje je iskal motive struktur zloženih industrijskih izdelkov in materialov. Pred nekaj leti pa se je začel intenzivno ukvarjati z vprašanjem umetniškega v fotografiji tudi teoretično. Če je prej fotografiral bolj po intuiciji, se je zdaj začel spraševati o globljih ustvarjalnih vidikih fotografije in likovne umetnosti nasploh. Logično je, da se je želel seznaniti, kako je s tem pri slikarjih. Tako je začel hoditi k njim na obiske, se z njimi zapletal v pogovore o bistvu umetniškega, kmalu nato pa je že nosil s seboj fotografski aparat

— in koncept za fotografsko serijo je bil tu. Nastala je zanimiva zbirka, ki je kot potujoča razstava zbudila pri občinstvu in kritiki precej pozornosti.

Založnika (Državno založbo Slovenije) ni bilo treba predolgo prepričevati o knjigi, ki je zdaj pred nami. Dobra poteza avtorja je bila v tem, da je želel slikati čim več umetnikov. Presegel je pri nas tako močno učinkujoče (četudi ne napisane) „selekcije“ ali „železne izbore“ imen, ki da nas najbolje reprezentirajo, in predstavil v knjigi tudi take, ki jih doslej ni zajela menda še nobena „selekcija“. Ni dajal prednosti ne tej ne oni generaciji, ne tej ne oni usmeritvi. Ob javni predstavitvi knjige je samo obžaloval, da v knjigi ni mogel predstaviti še več podob umetnikov zlasti iz vrst najmlajših. Širok izbor mu je dajal obilo možnosti za različne fotografske „mizascene“, ki pa so seveda nekaj, kar se je ob takem konceptu moralo zgoditi „samo po sebi“.

Jedro fotografskega napora je veljalo uskladitvi umetnikove pojave v njegovem delovnem okolju, med slikami, različnim umetniškim orodjem in pripravami. V ateljeje je hodil s širokokotnim objektivom, da je zajel kar največ umetnikovega okolja in pri tem vključil v podobo umetnika izkrivljenja, ki so pri uporabi tega objektivna običajna. Pa se mu je obneslo: širokotni objektiv je v Pinterjevih rokah „našel“ pravi položaj in „ujel“ upodobljenca skoraj vedno v pravem trenutku in pravem razmerju do oklice. Napravil je nekaj kar izjemnih portretov: Bogdana Borčiča, Avgusta Černigoja, Rika Debenjaka, Jožeta Ciuh, Božidarja Jakca, Zdenka Kalina, Silvestra Komela, Lojzeta Logarja, Marjana Pogačnika, Gabrijele Stupico in morda še katerega. Zanimivo: med kvalitetnimi portreti prevladujejo starejši umetniki, med dobrimi slikami umetnika pri delu pa mlajši kot so npr. Tone Demšar, Boris Jesih, Metka Krašovec, Živko Marušič... Kot portret in umetnik pri delu se morda najučinkoviteje zlijejo v enotno fotografsko pripoved slike Evgena Sajovica. Kakorkoli že, Pinter je dovolj izrazilo, čeravno ne vselej enako srečno uveljavil svoj fotografski koncept in na moderen, aktualen način posegel v dolgi razvoj stare ikonografske teme umetnika v ateljeju, začeniši od sv. Luka, ki slika Madono in v katerem se upodobi slikar sam, do vsakovrstnih slikarskih alegorij, slikanih in od 19. stoletja tudi fotografiranih. Komentar k Pinterjevimi fotografijam je v knjigi prispeval Brane Kovič.

Peter Krečič

Kaj nam prinaša nova številka sarajevskega Sineasta? Sineast s to dvojno številko sledi svoji doslej že ustaljeni usmeritvi predstavljanja vidnih avtorjev (predvsem režiserjev) svetovne filmske scene. Tokrat je govor o Bunuelu, Bergmanu, Bressonu, Oshimi, Wendersu. Študije o naštetih avtorjih so zbrane med domačimi in tujimi pisci. Tako lahko recimo preberemo, kaj misli o Bunuelu Tarkovski, intervju z Wendersom in zbrano bibliografijo njegovih filmov itd.

Drugi sklopi zajemajo več različnih tem, od poročil o zadnjih filmskih festivalih, predvsem lanskim, Tomislav Gavrič piše o Syberbergu in Schroderju, različni avtorji pa pišejo o fenomenu J. Milliusa. Poseben blok je posvečen alžirskemu filmu z dodatkom filmografije alžirskih avtorjev.

Pričujoča številka posveča pozornost animiranemu filmu, poleg poročil s festivalov tudi Munitičev tekst „Od animirane slike do vizuelne energije“ in alternativnemu filmu, med drugim tudi predstavitev Johna Josta.

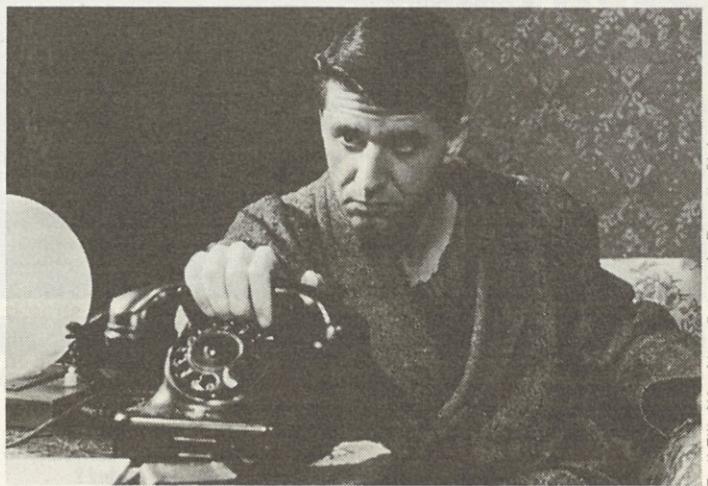
Zadnja številka Sineasta je predvsem informativna zbirka najrazličnejših podatkov iz vseh vetrov, ki so sicer že precej zastareli (uredništvo se opravičuje), a vseeno zanimivi.

In na koncu naj se pomudim samo še bo „In memoriam“ trem ustvarjalcem, ki so preminuli v zadnjem letu: Aleksandru Vesligaju, snemalcu, Svetomiru Tomi Janiču, Amirju Hadžidediću, Svetozaru Guberiniču in Velimiru Stojanoviču, dolgoletnemu soustvarjalcu revije Sineast.

Barbara Habič

VIBINA VITRINA

V ZNAMENJU DOKTORJA



Emil Filipčič v filmu Butnskala Francija Slaka

Intenzivnost, s katero je že v začetku koledarskega leta 1985 stekla slovenska filmska proizvodnja, se nadaljuje. Po filmu BUTNSKALA režiserja Francija Slaka, ki je posnet in je v obdelavi, je steklo snemanje drugega celovečernega filma DOKTOR režiserja Vojka Duletiča. Snemanje slike je končano, v teku je montaža. Scenarij po istoimenskem romanu Janeza Vipotnika je napisal Vojko Duletič. Zgodba pripoveduje o eni izmed izjemnih osebnosti v Ljubljani med minulo vojno. Dr. Vladimir Kante, predvojni policijski komisar, ki je delal v političnem oddelku policije in je med drugim imel na skrbi tudi boj proti komunistom, je leta 1941 pristopil k Osvobodilni fronti. Uradno je bil sicer še vedno v službi pri policiji, bil je namestnik šefa Hacinove policije, vendar je bil do svoje smrti februarja 1945, ko je bil izdan, ujet in obešen, predan aktivnemu delu v OF. Zanimiv je nastanek tega filma. Leta 1978 je tedanji predsednik Republiške

konference SZDL Slovenije tov. Mitja Ribičič predlagal tedanjeemu direktorju Viba filma Milanu Ljubiču, naj bi posneli celovečerni igrani film o dr. Kantetu. Veliko gradiva o Kantetu, njegovem delu in dogajanju v medvojni Ljubljani je dal na razpolago Ivo Svetina, nekdanji ljubljanski ilegalec, ki je bil med vojno Kantetov sodelavec in tudi znanec iz predvojnih dni, ko ga je Kante zasliševal kot mladega komuniste. Scenarij za film naj bi po prvotnem predlogu napisal Janez Vipotnik, prav tako Kantetov znanec iz medvojnih dni. Vipotnik je predlagal, da bi napisal o Kantetu roman, ki naj bi ga filmarji sami preoblikovali v filmsko predlogo. Tako je do filma prihajalo postopoma: od pobude preko zbiranja gradiva do romana, scenarija, snemalne knjige in končno snemanja. Od zamisli do predvajanja filma bo preteklo celih osem let. Snemalec filma Doktor je Karpo Godina, direktor filma je Pavle Kogoj, nosilec naslovne vloge je

Slavko Cerjak, scenograf je ing. Mirko Lipužič, kostumografinja Milena Kumar, snemalec zvoka Matjaž Janežič. Film seveda ni rekonstrukcija dogodkov iz okupacijskih dni v Ljubljani, pač pa svobodna umetniška interpretacija, spodbujena z vrsto stvarnih oseb in dejstev.

Za 32. festival jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu je Viba prijavila osem filmov, in sicer: **ČEZ** režiserja Jureta Pervanje, **EDVARD KOCBEK-SKICA ZA PORTRET** Jožeta Pogačnika, **KASAČ** Tuga Štiglica, **KJE JE MOJ MILI DOM** Milana Ljubića, **ŽIVLJENJE V PLAMENIH** Hadija Talala, **ŽETON** Igorja Pedička, **RACA** Miroslava Zajca, in **KAMEN** Konija Steinbacherja. Žirija, ki je bila obenem tudi selektor festivalskega sporeda, je v uradni spored izbrala pet kratkih filmov, in sicer risanki **KAMEN** in **RACA**, dokumentarna fil-

ma **KASAČ** IN **ŽIVLJENJE V PLAMENIH** ter **EDVARD KOCBEK-SKICO ZA PORTRET**. Z Zlato plaketo sta bila nagrajena risanka **KAMEN** in dokumentarni film **EDVARD KOCBEK-SKICA ZA PORTRET**.

Selektor oberhausenskega festivala Peter B. Schuman, ki je poleg Beograda in Zagreba obiskal tudi Ljubljano, je za oberhausenski festival izbral risani film **KAMEN** Konija Steinbacherja. Slovenski kratki filmi, ki so nas zastopali na 32. FJDKF v Beogradu, so bili v prvih dneh aprila prikazani v Cankarjevem domu v Ljubljani.

Kot tretji celovečerni film iz programa leta 1985 je šel v snemanje **SOVRAŽNIK MESTA** v režiji Andreja Mlakarja in po scenariju Željka Kozinca. Film je režiserjev celovečerni debut.

M. L.

Pozdravljena Marija

Je vous salue Marie

režija; scenarij in montaža: Jean-Luc Godard (režija Marijine knjige: Anne-Marie Mieville) **fotografija:** Jean-Bernard Menound **glasba:** Chopin, Mahler, Bach, Dvorak **igrajo:** Myriem Roussel, Thierry Rode, Philippe Lacoste, Juliette Binoche, Manon Anderson, Rebecca Hampton, Aurore Clement, Bruno Kremer **proizvodnja:** Pegase Film, Genf v koprodukciji s Sara Films (Pariz), JLG Films, Television Suisse Romande (Genf), Channel Four (London), Gaumont (Paris); Švica — Francija, 1984



PARIŠKI GLAS

KAKO LJUBITI IN OSTATI BREZMADEŽNA

Pisati o Godardu je v določeni meri zmeraj čustveno dejanje. Kako ostati hladen, nepristranski ob tem vztrajnem iskanju tiste daljne, skrajne točke, o kateri je Picasso dejal: točka, kjer me bo slikarstvo odklonilo. Točka, kjer bo film odklonil film.

Godardovi filmi so ves čas iskanje te skrajne točke.

In pisati o njegovem zadnjem filmu *Je vous salue Marie* ali *Pozdravljena Marija* je pisati o tej skrajni točki.

Kali so pognale že iz Godardovega prvega filma *Do poslednjega diha* (A bout de souffle), pot je začrtana s tako jasnostjo in gotovostjo, da je od *A bout de souffle* do *Prenom: Carmen* le korak. Godard ostaja isti, v isti radikalni drži. Spreminjajo se teme, za katere bi lahko rekli, da postajajo zmeraj bolj kulturne: svetloba in slikarstvo v filmu *Passion* zvok in mit v *Carmen* in zdaj biblijska tema o brezmadežnem spočetju v Mariji.

Le da je *Je vous salue Marie* trenutek, ko se tla spodmaknejo. Izpraznjene podobe. Ponesrečen film. Godardovski, in negodardovski obenem. Prvi film Jean-Luca Godarda, o katerem je mogoče zapisati tako dvoumno trditev. Prvo in najvažnejše vprašanje, ki se nam zastavi (in ki si ga je gotovo zastavil tudi sam Jean-Luc) je: Kako danes snemati žensko telo, kako snemati sonce, sončni zahod, luno, noč, kako snemati ljubezensko izjavo, kako snemati vse te osnovne, prvinske drže, da cineast ne pade v že znano, v že-stokrat-tisočkrat-videno

podobo, v kliše... Kako obdržati žensko telo, naravo svežo in novo, enkratno, ko pa sta si jo tako reklamni film kot fotografija prevzela, izpraznila...? Kako snemati mlado dekle-Marijo v prozorni spalnici ali spodnjem perilu, da ne bo spominjala na stran iz *Playboya*?

To prvo vprašanje se izkazuje za resnično usodnejše od tistega, ki si ga je režiser postavil na samem začetku: kako upodobiti tako neupodobljivo kot je brezmadežno spočetje, kreacija, čudež?

In ne na koncu: kako ljubiti omažeževano žensko, kako živeti s tem moškim fantazmom ljubiti brezmadežno žensko, devico, zmeraj znova deviško. In ni težko predvideti, da je ta ne-navadna, ne-vsakdanja, a obenem navadna in vsakdanja tema čisto po blasfemičnem okusu Jean-Luca Godarda, po njegovem občutku za provokacijo in njegovi želji po raziskovanju. Čudenju. In kje naj bi bilo več čudenja — tu je Godard kot ustvarjalec, avtor in moški ves na strani Jožefa, ki ne more razumeti, od kod neki Mariji ta otrok, ko pa je še vsa deviška, ko se vendar še nikoli ni sklonil med njene noge. Godard se ne more potaviti na nobeno drugo pozicijo kot Jožefovo: pozicijo začudenja in zaupanja. Začudenja nad tem nenavadnim dejstvom, da v Marijinem telesu raste nikogaršnji otrok oziroma otrok Neba, in ne njegov, ki si ga je tako želel. Začudenje, da je Marija še zmeraj devica. In potem zaupanje. Edino, kar mu preostane. Zaupanje in

sprejetje tega dejstva. In ko ji Jožef končno verjame, ko ni več nesrečen in ljubosumen ali je vsaj manj nesrečen in ljubosumen, mu Marija dovoli, da se z roko dotakne njenega vzhajajočega trebuha. Jožef-Godard se pomakne za korak naprej, tisti korak, v katerem je razumel, kako enostavno in hkrati težko je imeti rad Marijo, žensko. Kako so stvari enostavne. In obenem čudežne. Kot narava. Kot sonce, luna. Čas. Seveda se Godard ob vsem tem čudenju ne odpove svojemu znanemu humorju, svoji viziji filma in sveta: nadangel Gabriel kot trgovski potnik, pride oznanit Mariji novico o spočetju, Jožef je taksist, Marija toči bencin na očeto-vi črpalki in igra košarko. Jezus se izkaže neubogljiv otrok, ki mu niso mar opozorila in prošnje svojih staršev in lepega dne meni nič tebi nič odide v naravo... Jožef hoče za njim, a Marija ga pomiri

rekoč: Vrnil se bo za Veliko noč... Zdi se, kot da je ves Godard tu. Da je in da ga ni obenem. Da je v raziskovanju te osrednje teme, pojma devištva, ki se ne tiče le Marije in Jožefa, ki ni le religiozna dogma, ni nekaj sakralnega, temveč popolnoma laičnega, navadnega. Zato tudi Marija, ki toči bencin in ima rada košarko, Marija razgaljena, Marija, ki se tušira, nosi podobno spodnje perilo kot vsa mlada dekleta...

In ga ni v upodobitvi tega dekleta, narave (zlasti sončnih vzhodov ali zahodov, ki vse preveč spominjajo na razglednice), aluzijah, ki so preočitne, metaforah, ki so izpraznjene. Kot da ni zmožni najti prave razdalje... Do Marije. Do njenega telesa. Ki ga hoče vsakdanjega in čudežnega obenem. Čistega in nečistega.

Brina Švigelj-Merat

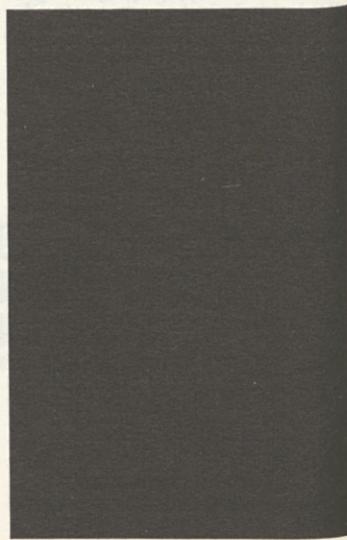


FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA



Pogreb judenburških žrtev, kratek dokumentarni film Veličana Beštra, 1923

NASMEH FILMSKI KAMERI

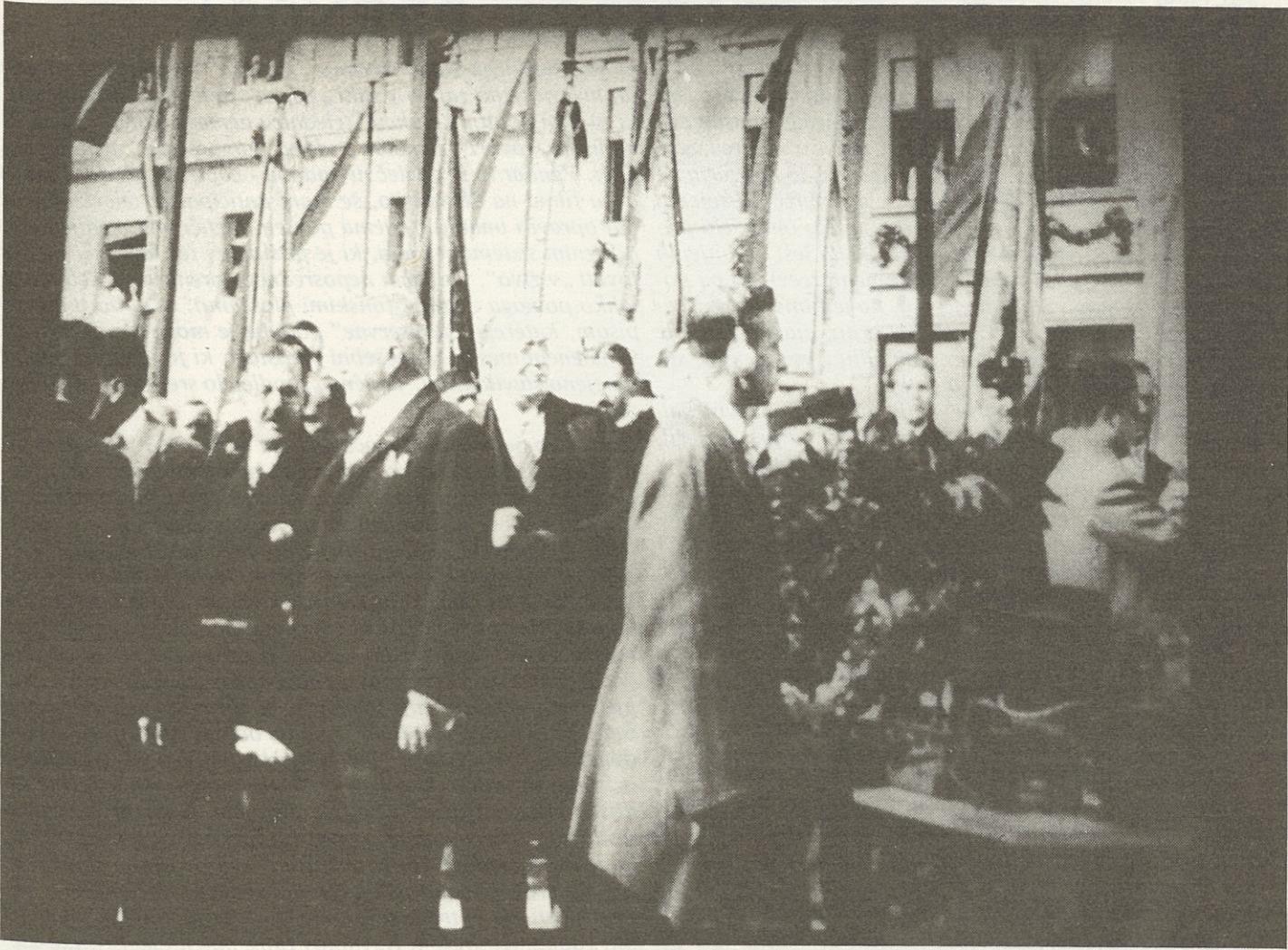
Beštrov film iz zgodnjih dvajsetih let se kot dokumentarec tematsko veže na pionirska leta filma, ko so snemalci beležili rojstva, poroke in smrti znamenitih ljudi, tako v obliki intimnega zapisa kot tudi reportaže o spektakularnem ceremonialu. Toda ta spektakulska dimenzija je tudi „prvi greh“ filma, s katerim je zaznamovan tudi danes, saj jo vzdržuje kot neko mediju inherentno „bistvo“, in to tudi v primeru „čistega filma“, ki bi rad ikonografske atrakcije odstranil kot negativno referenco. In če je film v otroškem obdobju z vso naivnostjo zaljubljenecv prikazoval „avtentične“ podobe velemestne dinamike, „zmešnjavo“ in „red“ množičnih shodov, cirkusantskost sejmov in atraktivnost „zgodovinskih ceremonialov“ (kronanja), potem nam Beštrove gibljive slike obnavljajo z nacionalnim predznakom apostrofirane pogrebne svečanosti. Gre namreč za pogreb judenburških žrtev leta 1923, natančneje za prevoz z vlakom posmrtnih ostankov slovenskih voditeljev vojaškega upora, ustreljenih leta 1918 v Judenburgu, v domovino na ljubljansko železniško postajo in od tam z mrtvaškimi kočijami na Žale. Množična prisotnost na pogrebu pričča, da je bil to prvorazredni vseslovenski („ideološko“ gledano celo jugoslovanski — pač znotraj takratne kraljevine SHS) dogodek. Razumljivo pa je, da je novopečena jugoslovanska država v „zapoznele“ pogrebne svečanosti vključila le nacionalno in s tem proti takratni avstroogrski monarhiji uperjeno vsebino vojaškega upora. Ivan Nemanič (TV 15, 25. junija 1969, str. 25) piše: „V Judenburgu se je uprlo vojaštvo 42. maršbataljona 17. pešpolka. 17. pešpolk je novačil svoje moštvo v glavnem z območja nekdanje Kranjske. Bil je pravi kranjski polk. Oficirski kader so tvorili v glavnem Nemci. Številni med njimi so bili plemiškega izvora. Ti so sadistično mučili vojake Slovence. Zelo je bila razširjena kazen privezovanja na kol.“ Voditelji neuspešnega upora so bili tako večinom Slovenci, ki so bili prežeti z revolucionarnimi idejami oktobrske revolucije. Nekateri slovenski vojaki 17. pešpolka ali „Kranjski Janezi“, kakor so jih tudi imenovali, so se namreč vrnili iz ruskega ujetništva in bi morali biti po določbah brestlitovskega miru oproščeni vojaščine. Toda avstroogrške oblasti so v splošni mobilizaciji spomladi leta 1918 ob mladoletnih fantih in ostarelih možeh protizakonito vpoklicale tudi bivše vojne ujetnike. Upor slovenskih vojakov v Judenburgu tako ni bil le nacionalna zadeva, ki je imela povod v mučenju in represiji pripadnikov nepriviligiranih nacionalnosti, ampak tudi „socialistična revolucija v malem“. Toda ta razsežnost judenburškega upora je v pogrebnih svečanostih popolnoma zabrisana, prav tako pa tudi ni naznačena s kakšnim filmskim prijemom, saj je Beštrov dokumentarni pristop dosledno upošteval princip reportaže. Omeniti pa velja, da je Beštrov dokumentarni zapis „prvi“ film v takrat skromni filmografiji slovenskega filma, v katerem je mogoče prepoznati premišljeno uporabo filmskih izraznih sredstev in morda celo neko primarno „montažno“

strukturiranost filma. V filmu namreč ne zasledimo le osnovno izrabo spektra planske lestvice, atraktivnosti vožnje, ki se pač zato poslužuje drugih prevoznih sredstev — vlaka, in, recimo še, kombinatorike v izbiri zornega kota, ampak tudi ne nanaša le na postavljanje mednapisov na izbrana in ustrezna mesta, temveč tudi na skoraj „nujno“ selekcijo posnetega gradiva. Najbrž ne pretiravamo, če zapišemo, da je Beštrov Pogreb judenburških žrtev „prvi“ slovenski (kratki) film, ki ne nudi le ugodje arheološkega odkrivanja elementov „filmskega jezika“ (npr., „prvič“ v zgodovini slovenskega filma vožnja), ampak kaže poteze artikularnega filmskega rokopiisa, pa čeprav v ožjem, strogo „lingvističnem“ pomenu te besede.

Kako pompozne in ugledne so bile pogrebne svečanosti, govorijo že damski klobuki na izbrani fotografiji. S smerjo klobukov ali bolje pogledov gledalk pod njimi pa sta jasno označena tudi mesto in smer pogleda filmske kamere, ki se je identificirala z gledalcem — opazovalcem ceremoniala. Toda že ta fotografija nam pove, da si je filmski aparat izbral privilegirano točko gledanja, saj se njegovo gledišče nahaja nad očičem občestne množice. Torej, filmska kamera je kot gledalec višjega ranga videla celoviteje, bolje in celo več kot gledalec v množici, ki se je moral neprestano „prerivati“ in „prestavljati“, da bi iztržil čimbolj plastično podobo pogrebnega „spektakla“. V filmu pa je tudi nekaj kadrov, v katerih gledalci ne gledajo le pogrebni ceremonial, ampak se spogledujejo s filmsko kamero. Ker je to pač dokumentarni film, to križanje pogledov ni prav nič moteče. Ta „spogledovanja“ nam dajo le vedeti, da so gledalci ob primarnem „spektaklu“ prepoznali in predvsem opazili fascinanten aparat kot „objekt“ vzporednega spektakla, tokrat filmskega, ki pa ne bo „podvojil“ samo primarni spektakel, ki je več ali manj predmet njihovega gledanja, ampak bo spektakulariziral tudi njih same kot gledalce, kot „subjekte“ pogleda. V Beštrovem filmu tako filmska kamera ne samo gleda, ampak je tudi gledana, in to predvsem zato, ker gledalci in akterji pogrebnih svečanosti vedo, da bo filmska kamera njihove človeške sence ovekovečila v celuloidnem kraljestvu. In če so pogledi gledalcev pogrebnih svečanosti v filmsko oko resni, zbrani, zamišljeni in predirljivi, kakor da bi hoteli še povečati pomen ceremoniala, potem je pogled Sokola na naši fotografiji povsem drugačen in izjemen. Obdan je z nasmehom, ki prepričljivo govori, da je Sokol podzavestno želel prestopiti prag filmske večnosti kot srečen mož. Toda temu nasmehu filmski kameri lahko pripišemo tudi tisto ironično dimenzijo na račun „zapoznelih“ pogrebnih svečanosti, ki so povzdignile nacionalno vsebino judenburškega upora, da bi povsem prezrle njegovo razredno pogojenost.

Silvan Furlan

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Ilirske svečanosti, kratek dokumentarni film Metoda Badjure in Janka Ravnika, 1929

NEMA SLIKA RADIJSKEGA PRENOSA

Ravnikov in Badjurov filmski zapis o odkritju spomenika Napoleonu in Napoleonovi Iliriji iz leta 1929 sodi med najstarejše slovenske filmske dokumente, kar po eni strani priča o njegovi zgodovinski pomembnosti, po drugi strani pa nas to opozarja na počasen razvoj naše kinematografije. Če namreč odštejemo Grossmannove „ljutomerske“ posnetke, lahko omenjeni prispevek kronološko uvrstimo med prvih pet ali šest ohranjenih slovenskih filmov (samih krajših dokumentarcev), to pa pomeni, da smo se mogli Slovenci v času, ko je filmska industrija po svetu (še posebej seveda v ZDA) proizvajala na stotine celovečernih igranih filmov letno, pohvaliti z vsega nekaj sto metri dotlej posnetega filmskega traku.

A pomena tega filmskega zapisa vendarle ne gre podcenjevati — ne toliko zaradi osrednjega dogodka, ki ga je zabeležil, ampak predvsem zaradi vrste kratkih, navidez vsakdanjih in ne posebno „atraktivnih“ posnetkov ob koncu filma, v katerih je kamera ujela nekaj govornikov pred mikrofonom, naposled pa še tehnika ljubljanskega radia, ki je prenašal slovenskost. Radio, nekoliko mlajši medij od filma, ki tedaj na Slovenskem — v nasprotju s filmom — ni prav veliko zaostajal za razvitim svetom (in se po tej plati tudi dandanes kar dobro drži, predvsem po zaslugi Radia Študent), je bil tako dobesedno „ujet na delu“. O tem priča tudi naša fotografija, na kateri vidimo ljudi, ki z večjim ali manjšim zanimanjem gledajo, strmijo ali se ozirajo v različne smeri, usmerjeni v tisto, kar jim pač ponuja pogled (nekateri med njimi so se pri tem očitno soočili s „pogledom“ kamere) — le ena oseba nekako ne sodi v to družbo in moti njeno sproščeno podobo, vzdušje nekakšne neobveznosti, ki jo preveva: mož s slušalkami na glavi v ospredju fotografije. Njegova drža je toga, napeta, skoraj krčevita, njegov pogled uprt v „prazno“, obraz pa kljub temu zgovorno pozoren, kajti mož očitno posluša in se trudi, da bi kljub hrupu okrog sebe razločil zvoke oziroma glasove, ki jih oddaja membrana mikrofona in sprejemata membrani njegovih slušalk. Signali radijskega prenosa, ki jih mož s slušalkami s profesionalno zbranostjo kontrolira, so pravi, čeprav neulovljivi in absolutno nedostopni „predmet“ te slike oziroma filmskega prizora, ki mu slika pripada.

Smo torej na nekakšnem križišču dveh medijev: nema slika filma, ki ni sposoben proizvesti nikakršnega zvoka, nas sooča z medijem, ki je vezan izključno na zvok in mu slika ne pome-

ni nič. Nepričakovano srečanje „slepega“ in „gluhega“ medija, metaforično zajeto v sliki „slepca“ (tehnika s slušalkami), ki jo film ponuja „gluhcu“ (gledalcu nemega filma). Slika, ki neslišno „govori“, in nema podoba „govorečega“ medija obenem. Vendar to še zdaleč ni podoba — napoved prodora zvočnega filma na Slovensko, še manj anticipacija televizije, zakaj opraviti imamo z dvema povsem različnima medijema: z difuznim sistemom radia, ki je prisiljen v tej fazi zvečine delovati „v živo“, na način neposrednega prenosa (le deloma si lahko pomaga z gramofonskimi ploščami), in s filmskim zapisom, katerega „konservne“ podobe je mogoče prikazovati le na enem mestu, na posebni predstavi, ki jo lahko spremlja omejeno število ljudi. Tipično „spodletelo srečanje“, bi lahko rekli.

Prav tako pa bi bilo mogoče reči, da nam ta del filmskega zapisa kaže neko temeljno „zadrego“ tako imenovanega nemega filma: dejstvo je namreč, da nam prizori z govorniki pred mikrofonom — instrumentom prenašanja zvoka — in z radijskim snemalcem skušajo vizualno predstaviti nekaj, česar ravno v sliki sploh ni mogoče zajeti. Opraviti imamo, skratka, z dokumentom, ki bistvenega ne more „povedati“ in lahko potemtakem v najboljšem primeru ponudi zgolj pol informacije — kot lahko radio ponudi le drugo polovico. In vendar je film v tem soočenju na neki način „superioren“, zakaj njegova „polovica“ informacije se je ohranila, medtem ko od radijske ni ostalo nič. In ne le to, da od radijske informacije o dogodku, ki sta ga oba medija hkrati obravnavala (prenašala oziroma snemala), ni ostalo dobesedno nič — še to, da je radijska informacija nekoč sploh obstajala, je moral dokumentirati film. Navsezadnje pa priča o njegovi „premoči“ že to, da je uspel obenem „dokumentirati“ svojo lastno nemoč, kar zadeva zvočno plat dogodka (radio svoje nemoči, namreč nezmožnosti, da bi trajno ohranil informacijo, kajpak ni mogel niti „dokumentirati“). Ravnikov zapis potemtakem kljub vsemu izpričuje, kako lahko film tudi v pogojih slabo razvite kinematografije in v obliki kratke dokumentarne „zabeležke“ pokaže svoje temeljne odlike, zaradi katerih je njegov način govora zavladal vsem kasnejšim tehnikam produkcije gibljivih slik.

Bojan Kavčič

SUMMARY

In the beginning, I must take a confession: I write these lines with a slight disgust. It has nothing to do with the magazine, of course, only with my work: on one hand, I am never fully satisfied with my English, and on other, (since I don't read the whole volume in advance), I am seldom at peace with the abstracts I get. What soothes me is that, anonymous as I am, I may be another.

Now I have to deal with three quotations to let you know what we think of **Wim Wenders**, one of the emphasised subjects in this issue. The groundwork of the presentation, however, consists of his own texts (not quoted here). Of the three other contributors, Slavoj Žižek examines the faculties of cinema in the age after „the fascinating empire of the classical Hollywood cinema has fallen“. In this perspective Wenders's problem „lies not at all in how we Europeans can free ourselves from the traumatic conditioning with the American mass culture and let our own tradition speak out; quite the opposite, it is the reflexion of a radical loss in the heart of our relation to that culture, or to its hardest core, the Hollywood cinema“. According to Jure Mikuž who treats the place and the significance of media and means of communication in Wender's films, „(The) contemporary cinema, being the synthesis of all available technical resources, is at the same time the synthesis of all artistic messages: Wenders is clearly aware of that, since he is no longer a painter or a musical critic but became a film-maker“. And last but not least, relating the Hollywood cinema of genre to the European art cinema, Silvan Furlan hypothesises: „Wenders's originality, paradoxically turning the great advocate of the cinema of genre into perhaps one of the greatest authors in the contemporary European and world-wide cinema, seems to lie in his staging, through an apparently objective method, in the terrain of the cinema itself, the impossibility and absurdity of reproduction“.

Zdenko Vrdlovec, in his treatise on the *shot*, continues the series of Film Concepts. The shot, supposedly the „basic unit“ of cinema, provoked very different interpretations and practices, and caused difficulties on the terminological level. The questions of the shot, according to the author, is the question of the film historian that began when a camera cut a few heads off and put them on screen in all their horrifying size (in close-ups). No wonder this been praised by film historians as a „revolution of the film art“. The other propositions concerning the shot put forward by the next are: (a) it is the effect of an editing cut, fragmentation, differentiation of the space and time of an event which means it is the „basic unit“ only as the very differential unit; (b) it is a partial vision establishing the scale of emotions (from affection to anxiety), rather than simply hunting spectators through identification with the gaze of a person on screen; (c) as it relates to the impression of reality, the shot gives ground to the aesthetical and political battle about the relation of cinema to the so-called reality; (d) it is not so much the „basic unit“ as the elementary field of invention, transformation and repetition in, and of, cinema. This issue, abundant as it is, brings reports from the Berlin Film Fest by Bojan Kavčič and Bogdan Lešnik, respectively, plus an interview with the director of the festival conducted by the latter.

The dark and light sides of the Yugoslav short and documentary, as well as its festival in Belgrade, are outlined in the articles by Peter Jarh and Stojan Pelko.

Celaborators of Ekran took advantage of Werner Herzog's visit to Ljubljana and took down a short interview centred around the director's „manufacturing“ of films and his obsessive search for „unrecorded“ landscapes and images.

Continuing the critical-theoretical research on the variety of media, there is Marina Gržinič's essay, **Was ist Kunst**, treating some highly successful recent production on the art scene of Ljubljana, notably the „reproduction“ of a group called IRWIN.



v naslednji številki
CANNES '85
KAROL GROSSMANN
POSTMODERNIZEM
IN ALTERNATIVA

