

revija za
film in televizijo

EKRAN

7,8

VOL. 15

LETNIK XXVII

1990

SLOVAR
CINEASTOV
**MICHELANGELO
ANTONIONI**

FESTIVALI
**PULJ,
BENETKE,
MONTREAL**

NOVA
SLOVENSKA
FILMA

**DO KONCA
IN NAPREJ,
DECEMBERSKI
DEŽ**

TELEVIZIJA

**ANGEL ZA
MOJO MIZO**
REŽIJA
JANE CAMPION



EKRAN

Slovar cineastov	Michelangelo Antonioni	Giorgio Tinazzi	1
Festivali	Montreal '90		
	Odpiranje vrat za evropske in majhne kinematografije	Matjaž Zajec	8
	Benetke '90		
	»In film se na ogled postavi«	Majda Širca	11
	Italijanski izbor na letošnjem festivalu	Lorenzo Codelli	14
	Viareggio '90		
	Iskanje izgubljenih prostorov	Matjaž Zajec	16
	Cannes '90		
	Quinzaine des resalisateurs	Matjaž Zajec	18
Kolokvij	»Ekran« v Urbinu	Silvan Furlan	20
	»... kot popotnik, ki bi gledal nazaj...«	Stojan Pelko	21
Nova slovenska filma	Decembrski dež	Zdenko Vrdlovec	23
	Do konca in naprej	Marko Golja	24
Pulj '90	Ali zadnjič?	Silvan Furlan	26
	Nemi smodnik	Majda Širca	27
	Stela	Marko Golja	27
	Orel	Zdenko Vrdlovec	28
	To malo duše	Silvan Furlan	29
	Začetni udarec	Viktor Konjar	29
	Meja	Viktor Konjar	30
	Poletje za spomin	Viktor Konjar	31
	Karneval, angel in prah	Stojan Pelko	33
Televizija	Elektrika pospešuje razvoj kulture	Melita Zajc	34
	Realizem v televiziji	Ksenija H. Vidmar	40
Kritika	Čedno dekle	Cvetka Flakus	44
	Jeklene magnolije	Boris Čibej	45
	Šofer gospodične Daisy	Matjaž Zupančič	45
	Naključni popotnik	Alenka Zupančič	46
	Dobro jutro, Vietnam	Tadej Zupančič	46
	Gremlini 2	Tadej Zupančič	47
	Blaze	Tomaž Kržičnik	48
	Tenka linija smrti	Zdenko Vrdlovec	48
Kritiški dnevnik		Igor Krnel	49
Teorija	Figure odsotnosti	Marc Vernet	51
Branje	Filmska komedija: nov naslov v zbirki Imago	Tomaž Kržičnik	60
Film art fest	Mednarodni dnevi avtorskega filma		61
	Vlak skrivnosti	Maja Breznik	61
	Zločini in prekrški	Zdenko Vrdlovec	62
	Taksi blues	Maja Breznik	62
Razmišljanje	Irska kinematografija	Majda Širca	63

M. ANTONIONI

stovar cineastov



hotel režiser upoštevati. On sam pripada generaciji, ki je nastopila takoj po neorealizmu (čeprav je temu kulturnemu gibanju s filmom *Gente del Po* dal pomemben prispevek): ugotovitvi, čeprav zapleteni in obojestranski, ponavadi sledi analiza, v tistih, zaradi ustalitvenih gibanj odločujočih petdesetih letih v italijanski družbi, z integracijskimi pojavi, ki postavi pod vprašanje ravnovesje in odnose med razredi ter porodi nova in še težja nasprotja. Da ga najbolj privlačijo nenadni prehodi, potrjuje dejstvo, da so ga z leti pritegnili novi očitni simptomi: italijanski ekonomski *boom* v šestdesetih letih (prisoten v »trilogiji«, ki jo sestavljajo *Avventura*, *Noč* in *Mrk*) pa tudi novi običaji in obnašanje, ki prihajajo od drugod, iz različnih okolij (Antonioni je bil vedno radoveden »popotnik«) kot v *Blow-up*, ali pa nove generacije in »pospeški«, ki jih prinašajo (*Kota Zabriskie*) prav do tega, da pritegne odnos med dvema kulturama (*Poklic: Reporter*).

V teh različnih kontekstih junaki postanejo nosilci izpraznitve starih (pravih ali namišljenih) vrednot, pojavijo se v odtujenih položajih (denar in blago kot odločujoča dejavnika), med ustaljenimi družbenimi obredi in rastočimi novimi maliki. Te spremembe v nekaterih sredinah povzročijo težnjo po prilagoditvi, ki je osnovana predvsem na izgledu. V resnici veliko kritikov trdi, da je Antonioni pozoren, včasih neusmiljen opazovalec meščanskega pretvarjanja ((*Kronika neke ljubezni* ali *Prijateljci*), ali pa iskalec tega, kar je značilno za zakulisje mehanizma režije (kino v *Dami brez kamelij*).

Avtorjevo pozornost pa predvsem pritegnejo osebne reakcije, ki jih take spremembe povzročijo. Junaki opozarjajo na nesoglasje časa, v katerem živijo; na nekakšen odmor brez konca, v katerem »vrednote« ne veljajo več, pred njim pa je agresivna, pogojujoča resničnost, ki ne omogoča izhoda. Zopet strašijo *stalnosti* in *spreminjanja*, ki povzročajo »bolezen čustev« (to je režiserjev izraz), krizo junakov kot zgodovinskih oseb. Okolje razkrije svojo sovražnost, dejstva se nizajo tako hitro, da jim ne moremo slediti; njihova »logika« nam postaja tuja, vse kar nas obkroža – stvari, materializirajo to razsežnost; pomenijo postopno izgubljanje pomena, postajajo razkropljeni fragmenti (konec *Mrka*). In vendar je nasprotje v tem, da obdržijo svojo pomensko dediščino, še vedno so (deloma) zunanja oporna točka. Znotraj nekatere stvari (navade, način življenja in čustva) izginjajo, vendar se jih ne uspemo znebiti.

Ta zguba varnosti se kaže v labilnosti in neobstojnosti pojmov *tukaj* in *zdaj* pri junakih: med družbenim in osebnim časom nastane razpoka in naše življenje in spomin nanj ne pripomorejo k *sedanjosti*. V tem smislu je *Krik* zgledno delo v tem kar se zgodi *potem*, je torej opis postopnega Aldovega (junakovega) propada, potem ko je nenadoma prekinil z obremenjujočo preteklostjo. S to dediščino na grbi, bodočnosti ne more tolmačiti kot načrt in odločitve ne more preklicati (kot je bilo že očitno v *Kroniki neke ljubezni*). Odnosi med ljudmi in zakonske vezi postanejočasne in spremenljive ter nadomestljive (*Avventura*); želja po begu je le še trenutno pretvarjanje, da se je junak znašel (konec *Avature*), ali pa je končna izguba (*Noč*). Ostane »strah pred bodočnostjo« (*Mrk*). Kriza osebnosti, ki vodi film *Poklic: Reporter* je pravzaprav nadaljevanje takih duševnih stanj: v »*Blow-up-u*« – je napisal avtor sam – »je bil mogoče odnos oseba-resničnost glavna tema, medtem ko je v filmu *Poklic: reporter* glavna tema odnos osebe do same sebe«. In na tej ravni je tudi iskanje porekla v filmu *Tecnicamente dolce*

Nekatere vrste kritike so uspešne, čeprav niso ne jasne ne plodne, in take vrste je avtorska ali kritika avtorskega filma. Ker so to trditve pogosto uporabljali pri Antonioniju, jo poskusimo uporabiti kot izhodišče in ji dajmo prvotni, čeprav splošni okvir, razpoznavnost in stalnost. Skratka, običajno pri avtorskem delu opazimo jasne stilistične poteze, ki se stalno vračajo, pogosto pa jih spremljajo stalne teme. To nikakor ne pomeni ponavljanja, prenasičenosti ali enoličnosti ampak značilen način izbora (in torej tudi jasno *izločanje*) pomenskega jedra, ki se ponavlja zato, da bi se razpelo ali razširilo.

Razširitev bi lahko bila prvi splošni obrazec za označitev Antonionijevega dela: tako kot se na tematskem področju nekateri filmi spominjajo ali pa razširjajo predhodne dogodke, tako – ali še bolj – lahko na formalnem področju uporabimo tak postopek za razumevanje zapletenega odnosa med utrjevanjem in eksperimentiranjem. Razširitev pomeni uporabljati variacije, razstaviti nekatere elemente in jih zopet sestaviti. Njihova ponovna uporaba se torej zastavi kot ponovna obravnava.

Prav je, da naredimo korak naprej in poskusimo narediti zgoščeno analizo teh ponovitev, seveda pa moramo skrbno pojasniti, da je zaradi splošnosti znakov nevarno, da pesniški svet, ki je bil vedno gibčen, zapleten, povraten, spremenljiv, poln velikih stranpoti, okosteni. Začasno sprejmimo obrazec, po katerem je Antonioni avtor krize in poskusimo narediti prvo, splošno ugotovitev: kljub vsem spremembam, ki se pojavljajo iz filma v film na raznoliki in zgodovinsko dolgi poti, lahko to krizo zreduciramo na osnovno nasprotje med *starim* in *novim*, med stalnostjo stvari, dejanj, notranjih vzgibov posameznika kot faktorjev nekega reda, ki ne služi več, in spremembami, ki jih povzročajo neoprijemljiva bodočnost, ki pa ni zanesljiva. Tako trenje ustvarja nelagodje, katerega nosilci so Antonionijevi junaki, ki se jim krhajo odnosi in izgublja sposobnost načrtovanja ter se jim podira varnost.

Na zgodovinskem in družbenem področju pomeni staro in novo prehodne trenutke, ki so včasih travmatični in jih je

(nedokončan načrt).
 Spričo neuspeha, ki je v raznih filmih drugačen in različno razčlenjen, se ženske junakinje pokažejo dojemljive za umetnost življenja, sposobne, da opozorijo na nesoglasja, da vidijo za zunanostjo, nasprotno pa večina moških junakov kaže povprečno uporabništvo, nagnjenost k laži in – največ – sposobnost, da krizo razume kot poklicno krizo (kot kažejo intelektualni liki, ki nastopajo v »trilogiji«).

* * *

Za Antonionija opazovanje torej pomeni ponovno postavljanje vprašanj. Ta postopek naj bi ga privedel do preverjanja istega predmeta opazovanja, se pravi do svojega lastnega predmeta. Smo pri *Blow-up*, filmu, ki je v tem smislu ključnega pomena: osnovna dvoličnost, ki jo razkriva slika, je njena nesposobnost, da bi pokazala resničnost. Neizbrisna vprašanja, ki jih pusti, so predvsem razmišljanje o lastnem izrazu, o možnostih in negotovi varnosti, ki jih nudi, je pa tudi (v glavnem) aluzija na naš spoznavni proces življenja, na nagnjenje do pretvarjanja, ki kot usedlina ostane v našem odnosu do resničnosti. Mogoče Antonioni prav zato ni nikoli prenehal paziti na okolje (»svetove«) proizvajalcev podob (že v *Ljubki laži* in še bolj v *Gospoj brez kamelij*).

* * *

Sedaj, ko smo prišli do pogovora o sliki in njeni pomenski teži, se za trenutek vrnimo k Antonionijevi avtorski definiciji kriz in poskusimo – da bi prišli do prave točke njegove »modernosti« – obrniti tole trditev: zanj je bil film krize predvsem kriza filma, njegovega predstavitvenega sistema. Predvsem je znova proučeval stare kategorije *kazanja* in *pripovedovanja* in ponovno proučeval njuno povezavo. Za to – prav zato – je moral izhajati iz zapletenosti izvirnega elementa, slike. Ta postopek ima korenine prav v *Ljudih z reke Po'*: »ko sem začel svet razumevati skozi sliko, sem razumel sliko, njeno moč, njeno skrivnost«. Zdi se, da vprašljivost odnosa do resničnosti že slutimo in jo bomo spet lahko našli v mnogih drugih izjavah. Pred kratkim je režiser na primer rekel, kakor da bi to hotel potrditi: »vse kar je v zgodovini filmskega, najdemo v sliki«. Avtorjevo delo je v nekem smislu: »potegniti ven« na način, da se izkoristi možnost pogleda in se v vanjo vplete gledalca.

Slika je seveda vključena kot del celote, kot tisti problem vidnega, pri katerem je del kritike opravičeno vztrajal; življenje razporejeno po slikah je osnova, na kateri deluje Antonioni. Večkrat je poudaril, da je lahko skupina slik – ali spomin na sliko – »izvirno« jedro filma. Niti ne preveč paradoksalno je izjavil, da mu je vsebina *Krika* prišla na misel ko je gledal zid. Slika, ki je hkrati nekaj oprijemljivega in bežečega, je res ali začetek ali ostanek. Antonioni je tudi zapisal: »Ko je film končan, vedno ostane neizraženo nasilje, ostanek snovi in zlobe, ki nas sili, da se zopet podamo na romanje iz kraja v kraj, da bi videli, spraševali, fantazirali o vedno bolj bežečih stvareh v predvidevanjih novega filma«. Po drugi strani je slika Louise Brooks, ki je v *Identifikaciji ženske* pritrjena na okno tako kot druge slike, ki so naključno razpostavljene po površini, sled, ki jo režiser »v krizi« zasleduje. Potrebna osnova, zgodovina, pride šele pozneje, skoraj kot pisanje spisa; ni slučaj, da v najvišji in najpomembnejši točki Antonionijevega opusa (v »trilogiji«) to delo nadomesti pripoved in je bolj cilj kot začetek.

Vztrajanje na vidnem kot predmetu, ki natančno opredeljuje smisel tolikokrat poudarjene avtorjeve »figurativnosti«, bolje razloži, da le-ta je in je bila v skladu s tendencami slikarstva. Vendar mislim, da je treba iti dlje: radikalnost (dobesedno pot do korenin) Antonionijeve vizije omogoča, da pojasnimo dve težnji. Prva je, da bi ujel *naravo* pogleda, predvsem filmskega pogleda in njegovo nepopravljivo protislovje: po eni strani je nepotrpežljiv, vedno se trudi, da bi izpolnil željo, da bi bil *nekaj izrednega* v smislu, da bi »prišel iz življenja«, kot je pojasnil Starobinski. To gre skupaj z željo po *ustalitvi*, da bi pogled postal beseda: »lahko dodamo, da hoče pogled postati beseda, zato sicer izgublja sposobnost takojšnje percepcije,

IDENTIFIKACIJA NEKE ŽENSKE



toda na ta račun pridobiva zmožnost trajnejše *ustalitve* tistega, kar beži«. Poleg te zapletene napetosti je pri Antonioniju prisotno približevanje, neizčrpna moč približati se resnici. Če dobro premislimo, je zadnji namig v *Blow-up* usmerjen prav v to.

Drugi namen je *vkjučevanje* vizije. Lahko bi spomnili na odnos med spoznavanjem in sprejemanjem, kjer se plodno izmenjujejo številni tokovi sodobne filozofije. Toda ostanimo pri filmu in dolgi vrsti sodobnih avtorjev (in Antonioni je v njej z veliko energije), ki bi radi svetu reprodukcije naložili življenjski pomen (lep primer za to je Wenders). S tega stališča je slika način posredovanja in nič nam ne preprečuje, celo prisiljeni smo, da to posredovanje izpeljemo do konca, dokler ne dojamemo »drugotne politične aktivnosti« o kateri je pravil Barthes, ko je govoril o našem režiserju. Foucault nas je spomnil, da »je imel pogled resnično velik pomen med tehnikami moči, ki jih je razvila moderna doba«. Spreminjanje vizije, dvom v njen pomen lahko torej razumemo kot ne samo estetski postopek.

* * *

Rekel sem *kazati* in *pripovedovati*. Povsem naravno je za Antonionija, da mora obračunati predvsem z drugim polom,

MICHELANGELO



s pripovedjo. Tudi pri tem se je delo postopoma pokazalo kot razčlenjevanje in razširjanje. Če je hotel pripoved kar najbolj razširiti, najti njen odmev v dejanjih, jo je moral razstaviti in prodreti v njene zanke. Najvažnejše točke dogajanja v zgodbi – dejstva, dogodki ali dejanja – so »zatrti« zato, da – zopet – dajo prostor pogledu, njegovi sposobnosti, da percipira junake, da jih opazi skozi njihovo obnašanje, da je možno opaziti tudi tisto, kar je najbolj bežno, slučajno, nemotivirano. Kar je ne videz lahko nepomembno ali slučajno, postane pomembno; navidezni ali realni odkloni se lahko poravnajo z *odvijanjem* filma. Velikokrat je bila poudarjena posledična logika – ki ponavadi tvori pripoved – ki je uporabljena v mnogih Antonionijevih filmih. Seveda je režiser te cilje dosegel postopoma, ne da bi morali zato njegovo delo razumeti kot linearno pot in ne da bi morali poudarjati samo »prelomne« trenutke glede na »klasično« pripoved: v celotnem delu so tudi stalni tradicionalni elementi, njihove različice in opuščanje. Vendar je že v prvih filmih očitna želja po inovacijah: prisotna je nekakšna »zgodba«, zaplet (*Kronika neke ljubezni*) pa je razvlečen, pozornost se zadržuje na obnašanju in na pomembnih ozadjih, ki postanejo ravno tako

pomembna kot junaki (dokler ne pridemo do *Krika*). Ni le odvijanje prizorov, ampak je tudi razširjanje, opazovanje in nenazadnje je oko, ki se odpre v vizijo. Tudi v *Prijateljicah*, filmu ki je mogoče na določen način najbolj navezan na tradicijo, je podrobno proučevanje okolja, prostora in povezovanje pripovednih elementov je morda najbolj aluzivno. Med takimi filmi je ključni film *Krik*: celotna pripoved sloni na samostojnih nosilnih blokih, prostori so polni opozoril, postanejo privilegirani predmet vidnega.

Prav je, da to pojasnimo. Kot vsi ali skoraj vsi avtorji, ki pazijo na možnosti in torej na podrobnosti svojega medija, tudi Antonioni sprejme, celo zahteva, izmenjavo z drugimi govoricami skoraj kot bi takimi dokazati, da varnost spada k užitku in h koristnosti nasprotovanja. Ni treba poudarjati, da so nove dimenzije prostora in časa zanimale in še zanimajo vsa področja izražanja, in obstoječa ozmoza potrjuje, da mora vsak poizkus preko starih meja posameznih področij. Mogoče bi bilo potrebno spet ugotoviti, kar smo v glavnem že večkrat, vendar manjkraj uporabili v sami kritiki: res je da druge govorice delujejo na Antonionija, res pa je, da je vpliv tudi v obratni smeri. Če na primer trdimo, da je film vplival na marsikatero

slavar cineastov

sodobno leposlovje, ne odkrijemo ničesar ali skoraj nič in naš avtor se zdi, da je med tistimi, ki je največ prispeval pri tem vplivu. Ni slučaj, da govorimo prav o prostoru in času: »Dinamičen pripovedni prostor in neskončen potencial za časovno razsežnost sta dve osnovni značilnosti filmske pripovedi, ki bosta močno vplivali na postfilmske romanopisce« (Cohen).

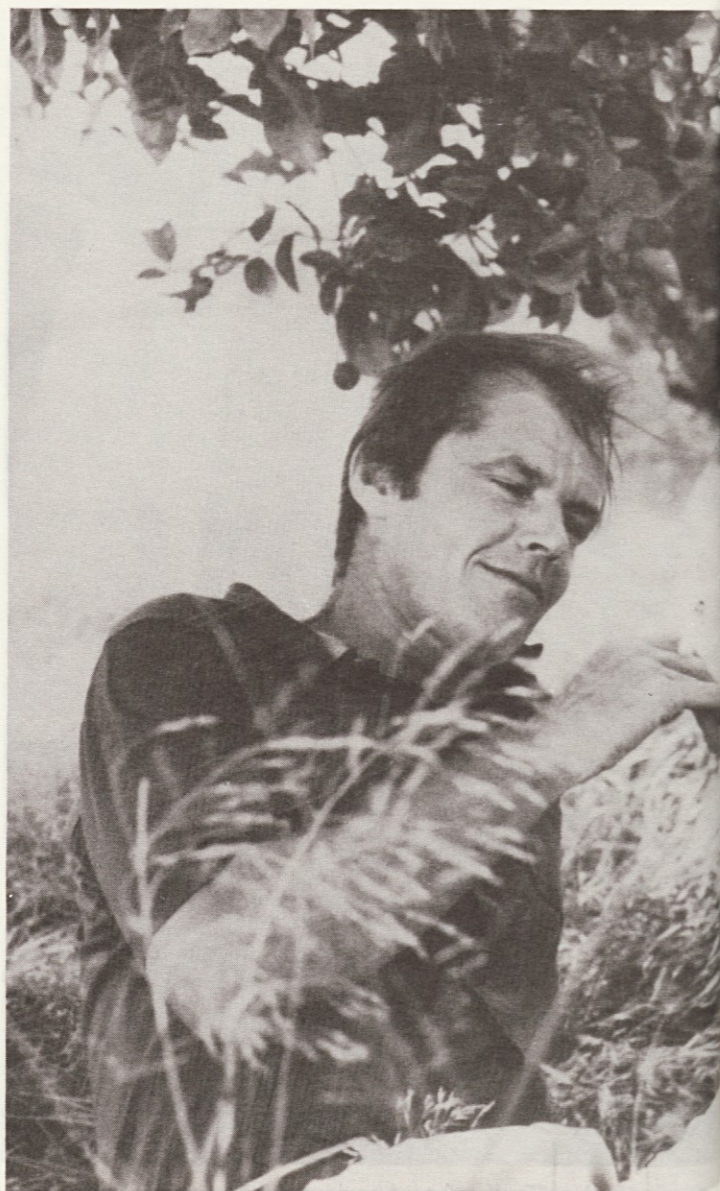
In prav tako ni slučaj, da se je Antonioni pomeril tudi v književnosti. Njegova zbirka povesti (*Tisto balinanje na Teveri*) je zelo značilna bodisi sama po sebi, bodisi zaradi tega, ker nam omogoči, da si laže tolmačimo nekatere vidike njegovih filmov. Režiser se je lotil tudi zahtevne optične operacije: *Začarane gore* (to je naslov razstave in kataloga) so fotografski razvoj slikarskih originalov, ki so zelo blizu neformalnemu. To niso samo pomenske sugestije ali spretno ustvarjanje vzdušja, v vprašanju je – v stalni želji Antonionijevih del po razmišljanju o samem sebi – bolj tehnika, zlasti fotografska tehnika, ki jo uporabi, da bi poudaril, da ni neutralen, zlasti pa sposobnost odkrivanja: to je tehnika pogleda in razširjenega pogleda (pravzaprav povečava). Na dnu tega odkritja je dvočlana prisotnost znaka s svojimi pojavi: značaj *reprodukcije* izgubi varnost in se odpre v nedoločeno.

Vrnimo se torej k specifičnemu. Antonionijev postopek izvira iz nadomeščanja: nepotrebni, obrobni trenutki dobijo pomen in nenadoma zajamejo vso dvovalentnost resničnega časa. Namen je splošnejši in ne upošteva več časa samo kot ozadje dogodkov ampak kot *znak*.

Pri tem lahko razumemo, da je v tem zapletenem avtorju čas vez med obliko in pomeni, saj režiser resnično vpliva na čas kot ustvarjalni dejavnik filma, in pri tem manipulira z njim, da bi mi mogli bolje razumeti dramatičnost časa, ki ga on *pripoveduje* in ki je kontrast med »družbenim« časom in »osebnim« časom: dramatično jedro *Krika* tvori pomanjkanje skladnosti med tema dvema plastema bivanja. Zavedanje trenutka je za mnoge junake najbolj značilna razsežnost.

Čas in prostor se rada križata, pravzaprav »Antonioni kritizira čas samo z vidika prostora« (Ropars). Skozi čas zopet prodre stalen napor, da bi organiziral in zato tudi izprašal vidni svet. Seveda se prostor napolni s pomeni, dovolj je, če pomislimo koliko dramatičnih rešitev vloži (nevidno), da izrazi nikoli mirujoče ozadje; ta film odsotnosti je narejen iz samih dolžnosti, največkrat pa iz praznin, polnih smisla. Celo zgodovinska razsežnost vasi se Antonioniju zdi pogojena od prostora, saj so znane njegove izjave o Ameriki iz časa, ko se je pripravljala na snemanje *Kote Zabrske*: »Tako široko deželo, deželo s tolikšnim obzorjem njene razsežnosti prav gotovo pogojujejo s sanjami, iluzijami, napetostjo, samoto, zvestobo, nedolžnostjo, optimizmom in obupom, patriotizmom in uporom«. Tako nagnjenje pojasni, zakaj mesto pri našem avtorju igra tako vlogo. Največkrat je mesto uporabljeno kot pomenljiva scena. To bi mogli reči skoraj za vse filme: kamorkoli postavi dogajanje, vedno zna zajeti nevidne povezave med kraji in junaki in mesto je bilo vedno najljubši prostor, če ne zaradi drugega zaradi odnosa – nasprotja med starim in novim, med preteklostjo in sedanostjo. Mesto se pojavlja v resnični obliki in subjektivno. Pravzaprav je metropola nadomestila ali pa okrepila nove načine doživetja (takrat se vrnemo k vidnemu); na primer, kot da bi prebirali nekatera Simmlova dela, ki govorijo o »kristaliziranem in neosebne duhu«, kjer lahko opazujemo odnos med senzibilnostjo in intelektom ter med senzibilnostjo in čustvi; pri tem smo blizu tudi Antonionijevi problematiki. Lahko pa bi, še vedno na osnovi Simmlovih napotkov, naredili korak naprej: tudi »brezbarvna neprizadetost« je subjektivni odsev gospodarskega ustroja, popolnoma uveljavljenega monetarnega gospodarstva. In, ali ni denar v *Mrku* subjektivni odtujevalni dejavnik? Govorimo torej o subjektivnih odsevih mesta, o znamenjih, ki nam jih mesto pošilja in ki se vsedajo v nas. V mestu lahko s pogledom zasačimo junake pri samem dejanju, pa tudi čas je v njem nevarno, »mirujoč«, abstrakten, lahko se

ANTONIONI



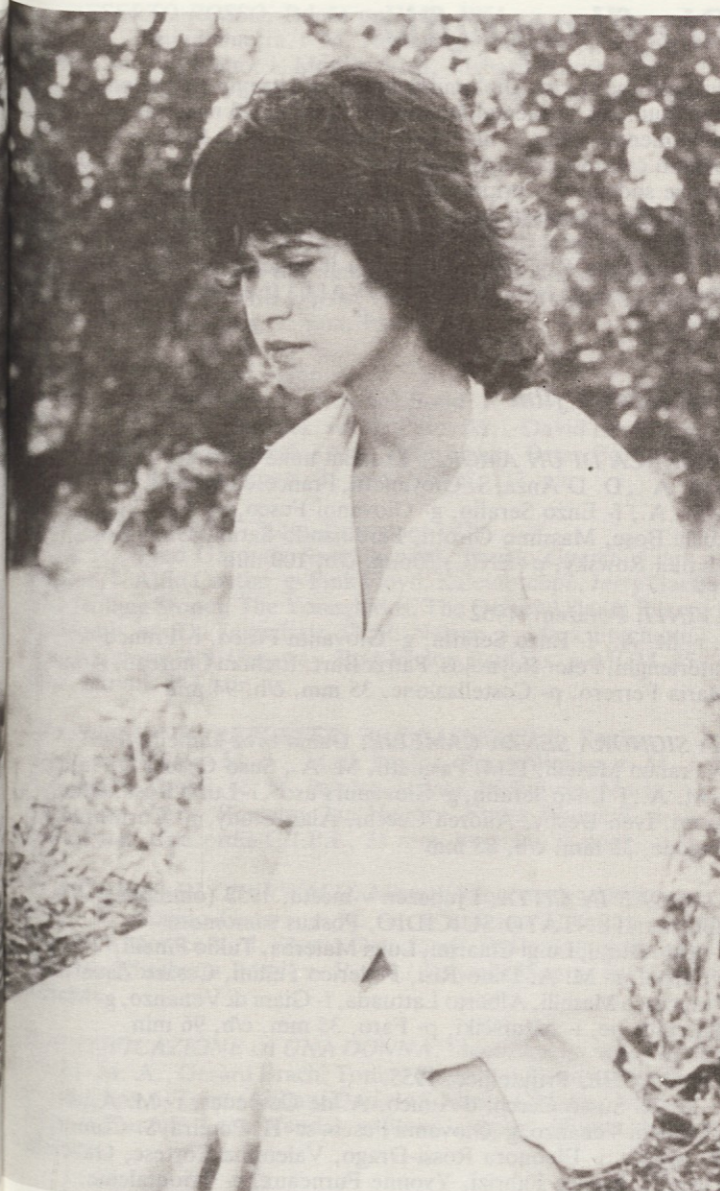
pogrezne v spomin, v najdeni in izgubljeni čas. Čas in prostor sta torej nosilni osi Antonionijevega filma.

* * *

S takim razmišljanjem si, predvsem kar se oblike tiče, lahko lažje pojasnimo, v čem je novost režiserja glede na prejšnje filme, njegovo toliko opevano »modernost«. Dobro pa bi bilo, da se ne bi omejili samo na koncept, ki uveljavlja samo trenutek »preloma«, kajti bilo bi nevarno, da ne bi dovolj upoštevali v celoti *vmesne* faze, gibanje med različnimi, če ne celo nasprotujočimi si silami, ki je nekako ključ Antonionijevega sporočila.

Tudi v zadnjem filmu, *Identifikacija neke ženske*, so še vedno »močne« točke pripovedi kot je priznanje očetovstva, čeprav se ob takem izražanju pripovedi pojavljajo in celo vedno bolj razkrivajo kot prednostne vzpodbude k brezbarvnosti: prostori se odpirajo in podaljšujejo, ali pa se zapirajo in dejanja se podaljšujejo zato, da ima prednost vidni svet, ali pa se izgubljujejo in se omejujejo samo na kretnje, glasove, branje, poglede, tako kot v toliko citiranem prizoru v megli. Po eni strani torej gledalčevo pozornost pritegne, po drugi strani pa jo veliko bolj odvrne.

Po drugi strani pa, če se zopet vrnemo h glavnemu, je zdaj



skoraj običajno, da kritika opazi režiserjevo posebno nagnjenje za *potek* (ali pa za določene odtenke, prizore in spomine) »kriminalke«, kar je očitno v *Kroniki neke ljubezni* in potem – tudi – v filmu *Poklic: reporter* in *Identifikaciji neke ženske* (lahko pa bi navedli tudi nerealiziran načrt po knjigi *Nič pod obleko*). Govoril sem o poteku zato, ker je postopek razsekavanje in razširjanje, tako da nosilni ustroj Pripovedi postane samo neke vrste oder: nepotrebno je govoriti, da je to zapleteno delo notranjega in zunanjega prepletanja pripovedi, ki se bolj širi kot krči, kamor so vključeni zunanji elementi, ki dogodke bolj oddaljujejo kot pa zasledujejo.

Zopet – v tem primeru tako kot v drugih – smo se znašli pred stalnicami (ki so vedno manj opazne) in inovacijami, v drznem kolebanju, ki ga Antonionijevi filmi pogosto dosežejo; on predvsem razširja, išče nepotreben odnos med prizori ali med bloki prizorov in veliko uporablja razdiranje pripovedi, o kateri se je že veliko govorilo. Vendar to ni edina pot. Pripoved *se izogiba* filmu (ali sploh lahko še gradimo zgodbe?), *vseeno* pa ostaja vzpodbuda za pripovedovanje. Antonioni je bil med prvimi, ki so ta sporočila dojeli in od samega začetka, pozneje tudi zelo

POKLIC: REPORTER



močno, se je njegov postopek utrdil na najtežavnejši vmesni stopnji, o kateri smo govorili: na eni strani je sila, ki skuša razvlačevati v protipripovednem smislu, na drugi strani pa je težnja po urejanju dejstev, po združevanju.

To glavno gibanje k nedoločnim področjem izražanja ima osnovno motivacijo, razširitev do temnih področij smisla: Barthes govori prav o »tankosti smisla«.

Torej je avtor lastni predmet, oblika pa je posrednik. Na misel nam pridejo stari obrazci, recimo formalizem. Ta izraz je slab, kajti po splošnem mnenju pomeni trmoglavost in zaupanje v lastna sredstva, medtem ko Antonioni problematizira, se sprašuje o naravi in možnostih sredstev, ki jih uporablja. Sploh je prav, da se na tej točki ustavimo. Lahko trdimo, da se režiserjevo razmišljanje izraža na dveh ravneh. Prva je neposredna in ga je včasih prisilila, da je v nekatere svoje filme postavil lik intelektualca, in še (*v Blow-up, Poklic: reporter* in *Identifikaciji neke ženske*) lik, ki bi mu lahko rekli »strokovnjak za vizijo« (fotograf, novinar, režiser); na posredni, drugi ravni pa se sprašuje o načinu in razlogih takega videnja, skuša razumeti in pripovedovati. Razvoj njegovega dela bi lahko razumeli kot bolj očitno drugo raven.



MICHELANGELO ANTONIONI

Bio-filmografija

Režiser in scenarist. Diplomiral ekonomijo na univerzi v Bologni. Med študijem je snemal amaterske filme na 16 mm trak (dokumentarni film o nevrološki kliniki) in pisal filmske kritike v lokalno časopisje (Corriere padano). 1939 se je preselil v Rim, kjer je sodeloval v pripravah za Svetovno razstavo, ki naj bi bila l. 1943. Začel je pisati prispevke za revijo CINEMA, sodeloval pri uredništvu in začel študirati režijo na CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMA. Kot asistent režiserja je sodeloval tudi pri filmu Marcela Carneja NOČNI OBISKOVALCI (Les visiteurs du soir), 1942.

Celovečerni film

CRONACA DI UN AMORE, Kronika neke ljubezni, 1950
s- M. A., D. D'Anza, S. Giovanetti, Francesco Maselli, p. Tellini, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, sc- P. Filipone, i- Lucia Bose, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rowsky, p- ENIC, 35mm, č/b, 100 min

I VINTI, Porazeni, 1952

s, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, i- Franco Interlenghi, Peter Reynolds, Patrik Barr, Etchika Choeau, Anna Maria Ferrero, p- Costellazione, 35 mm, č/b, 94 min

LA SIGNORA SENZA CAMELIE, Dama brez kamelij, 1953
s- Franco Maselli, P.M. Pasinetti, M. A., Suso Cecchi D'Amico, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, i- Lucia Bose, Gino Cervi, Ivan Desny, Andrea Cecchi, Alan Cluny, p- Cormoran / Pagode, 35 mm, č/b, 85 mm

L'AMORE IN CITTA, Ljubezen v mestu, 1953 (omnibus)
epizoda: TENTATO SUICIDIO, Poskus samomora
s- Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, r- M. A. Dino Risi, Federico Fellini, Cesare Zavattini/ Francesco Maselli, Alberto Lattuada, f- Giani di Venanzo, g- Mario Nascimbene, i- naturščiki, p- Faro, 35 mm, č/b, 96 min

LE AMICHE, Prijateljice, 1955.

s- M. A. Susso Cecchi d'Amico, A. de Cespedes, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, g- Giovanni Fusco, sc- H. Pereira, S. Comer, R. Moyer, i- Eleonora Rossi-Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Yvonne Furneaux, p- Trionfalcine, 35 mm, č/b, 104 min

IL GRIDO, Krik, 1957

s- M. A., Elio Bartolini, Ennio de Conchini, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, sc- F. Fontana, i- Steve Cochran, Alida Valli, Dorian Gray, Betsy Blair, Lynn Shaw, p- Spa-Cinematografico, 35 mm, č/b, 111 min

L'AVVENTURA, Avantura, 1960

s- M. aA, Elio Bartolini, Tonino Guerra, r- M. A., f- Aldo Scavarda, g- Giovanni Fusco, sc- P. Polletto, i- Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, p- Cino de Duca, 35 mm, č/b, 102 min

LA NOTTE, Noč, 1961

s- M. A., E. Flaiano, Tonino Guerra, r- M. A., f- Giani di Venanzo, sc- P. Zuffi, i- Jeanne Moreau, Marcello Mastroiani, Monica Vitti, Bernard Wicki, Maria Pia Luzi, p- Nepi/Sofitedip/ Silver, 35 mm, č/b, 121 min

L'ECLISSE, Mrk, 1962

s- M. A., Tonino Guerra, E. Bartolini, O. Ottieri, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, g- Giovanni Fusco, sc- P. Polletto, i- Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seigner, p- Interopa/Cineriz, 35 mm, č/b, 122 min

IL DESERTO ROSSO, Rdeča puščava, 1964

s- R. A., Tonino Guerra, r- M. A., f- Carlo di Palma, g- Giovanni Fusco, sc- P. Poletto, i- Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Rita Renoir, p- Cervi, 35 mm, barvni, 117 min

I TRE VOLTI, Trije obrazi, 1965 (omnibus)

epizoda: IL PROVINO, Gostomer
s- Tullio Pinelli, Clive Exton, Alberto Sordi, Rodolfo Sonogo, Franco Idovina, r- M. A., Mauro Bolognini, Franco Indovina, f- Otello Martelli, Carlo di Palma, g- Piero Piccioni, d- Soraya, Alberto Sordi, Richard Harris, Ivano Davoli, Giorgio Sartarelli, p- Dino de Laurentis, 35 mm, barvni, 90 min

BLOW UP, Povečava, 1966

s- M. A., Tonino Guerra, Edward Bond, r- M. A., f- Carlo di Palma, g- Herbert Hancock, sc- M. Putovski, i- David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin, Peter Bowles, Verushka, p- Carlo Ponti, 35 mm, barvni, 111 min

ZABRISKIE POINT, Kota Zabriskie, 1970

s- M. A., Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe, f- Alfio Contini, g- Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia, The Rolling Stones, The Youngblods, The Greteful Dead, Roscoe Holcomb, sc- D. Tavoularis, G. R. Nelson, i- Mark Frechette, Daria Halprin, Bill Garaway, Rod Taylor, Paul Fix, p- MGM, 35 mm, barvni, 111 min

PROFESSIONE: REPORTER/ THE PASSENGER, Poklic:

Reporter, 1975 s- M. A., Mark Peploe, Peter Wollen, r- M. A., f- Luciano Tovoli, sc- M. Poletto, i- Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry, Chuck Murehill, p- Champion /Concordia/C.I.P.I., 35 mm, barvni, 125 min

IL MISTERO DI OBERWALD, Misterij Oberwalda, 1980

s- M. A., Tonino Guerra, r- M. A., f- Luciano Tovoli, g- Guido Turchi, i- Monica Vitti, Franco Branciaroli, Paolo Bonacelli, Luigi Diberti, Elisabetta Pozzi, p- R.A.I./ Polytel, 35 mm, barvni, 125 min

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, Identifikacija neke ženske,

1982 s- M. A., Gerard Brach, Tonino Guerra, f- Carlo di Palma, g- John Fox, i- Tomas Milian, Daniela Silverio, Christine Boisson, Marcel Bozzuffi, Lara Wendel, p- Iter/Gaumont, 35 mm, barvni, 130 min

Filmi za TV

CHUNG KUO, CINA, Chung Kuo, Kitajska, 1972

Kratki in dokumentarni filmi

GENTE DEL PO, Ljudje na Padu, 1943-1947

NETTEZZA URBANA, Mestna snaga, 1948

L'AMOROSA MENZOGNA, Ljubka laž, 1949

SUPERSTIZIONE, Praznoverje, 1949

SETTE CANNE, UN VESTITO, Sedem palic, ena obleka, 1949

LA FUNIVIA DEL FALORIA, Falorijska žičnica, 1950

LA VILLA DEI MOSTRI, Vila strahov, 1950

UOMINI IN PIU, Odvečni ljudje, 1950

Scenarij

UN PILOTA RITORNA, Pilot se vrača, 1942, r- R. Rossellini,

koscenarist

I DUE FOSCARI, Dva Foscarija, 1942, r- E. Fulchignonis,

koscenarist in asistent režiserja

CACCIA TRAGICA, Tragični lov, 1947, r- G. de Santis, koscenarist

LO SEICCO BIANCO, Beli šejk, 1952, r- F. Fellini, koscenarist

Literatura

CARPI, F., Antonioni. Parma, Guanda, 1958

RANIERI, T., Michelangelo Antonioni. Trst, 1958

VOGLINO, B., Michelangelo Antonioni. Torino, 1959

THIRARD, Paul-Louis, Michelangelo Antonioni. Lyon, Sedoc, 1960

LEPROHON, Pierre, Antonioni, Paris, Seghers, 1961

COWIE, Peter, Antonioni, Bergman, Resnais. London, New York, 1963

DI CARLO, Carlo (ur.), Michelangelo Antonioni. Rim, Edizioni di Bianco e Nero, 1964

ESTEVE, Michel, Michelangelo Antonioni. L'homme et l'objet. Etudes Cinematographiques št. 36-37. Paris, Minard, 1964.

THIRARD, Paul-Louis - TAILLEUR, Roger, Antonioni. Paris, Ed. Universitaires, 1964

CAMERON, Ian - WOOD, Robin, Antonioni. London, Studio Vista, 1968

AMBERG, George (ur.), L'Avventura: A Film by Michelangelo Antonioni. New York, Grove Press, 1969

Huss, Roy (ur.), Focus on Blow-Up. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1971

Cuccu, L., La visione con problema: forme e svolgimento del cinema di Antonioni. Rim, 1973

TINAZZI, Giorgio, Antonioni. Il Castoro Cinema, št. 1. Firenze, La Nuova Italia, 1974

Michelangelo Antonioni. Camera/Stylo, št. 3, 1982

BIARESE, Cesare - TASSONE, Aldo, I film di Michelangelo Antonioni, Rim, Gemese, 1985

Yu

KOSMAČ, France, Michelangelo Antonioni: Noč. Ljubljana, 1963
7 redatelj - 7 razgovora. Izbor tekstova iz časopisa Cahiers du cinema. Beograd, 1967

MUNITIČ, Ranko, Michelangelo Antonioni: Rdeča puščava, Ljubljana, 1969

POGAČIČ, Vladimir, Michelangelo Antonioni. Ljubljana, Dvorana Jugoslovanske kinoteke.

Ekran

Antonioni, Michelangelo, S kamero... E 1962, 2 št. 100-102 str. 122-129 str. - Snemanje filmov, to je moj način življenja. E 1962, 2 št. 122-129 str.

Barthes, Roland, Dragi Antonioni... E 1980, 9/10 št. 53-55 str.

Gervais, Ginette, Kota Zabriskie, E 1971, 87/88 št. 405-407 str.

Godard, Jean Luc, Noč-Mrk-Zora, E 1965, 23/24 št. 199-206 str.

Kocjančič, Vladimir, Poklic: Reporter, E 1976, 2 št. 17-18 str.

Kosmač, France, Filmski trenutki v »Noči«, E 1962, 37/38 št. 114-120 str.

Mayer, Janez, Še en pogled s Kote zabriskie, E 1972, 92/93 št. 132 str.

Musek, Vitko, Mrk, E. 1964, 16/17 št. 1532-1533 str.

Okorn, Božidar, Michelangelo Antonioni, E 1962, 2 št. 103-113 str. - Avantura. E 1962, 2 št. 166-167 str.

Pregelj, Vasko, Impresije ob filmski misli Michelangela Antonionija, E 1971, 89/90 št. 528-531 str.

Širca, Majda, Identifikacija neke ženske, E 1984, 3/4 št. 34 str.

Tršar, Toni, Avantura, E 1962, 3 št. 269-271 str.

Žižek, Slavoj, Blow up, E 1967, 48/49 št. 714-716 str.

Prvi »preobrat«, zaradi številnih razlogov cilj, pa tudi start, je - kot sem že rekel - *Blow-up*, kjer se osnovna vprašanja odpirajo in odlagajo na pozneje. Potem ko je podvomil v predhodni sistem predstavljanja, si Antonioni ogleda svoj način izražanja od samega začetka: fotografija je skladišče pogleda, kajti napetost vedno vsebuje vprašanje. Fotografija ohranja in izgublja, krade času in je njegova dokončna posledica, ima moč objektivnosti in približnosti. Iti do bistva, to se pravi do izvora svojega lastnega filma je pomenilo, koliko dobro pozna predmet in ker gledati pomeni tudi komunicirati, je postal vprašljiv odnos med subjekti. Končno pa je postala vprašljiva sama možnost estetskega postopka. Zato lahko začnemo ali pa končamo pri tehniki; smo pri *Misteriju Oberwalda*. Kaj je v tej zgodbi antonionijevskega? Samo nekaj, ali pa verjetno nič, tako kot je to potrdil režiser sam, kajti interes je drugačen in prav zato izbere precej »oddaljeno« tematsko podlago, kot da bi hotel, da bi opazili razliko med pomeni in predmeti. Skratka, to je eksperimentiranje s snovjo, ki če že ni tuja je pa vsaj »neodvisna«. Mislim, da moramo film razlagati na ta način. Režiserjevo premišljevanje o samem sebi in preverjanje nam pomaga razumeti tudi Antonionijeve povratke, odnos (značilen za avtorja?) med ponovitvijo in novostjo. Tako »ponovno poskušanje« že storjenega tako kot njegovo ponovno vrednotenje skoraj neizogibno vodijo v zaključna vprašanja v *Identifikaciji neke ženske*, »kakšen film narediti«. Znanstvena fantastika je možnost, kajti »v znanstveni fantastiki nikoli ne moreš ugotoviti, kaj je resnično in kaj ne«. Po tem dialogu se v filmu razpustijo slike v barvah, v pretiranih barvah, ki jih spremljalo glasovi. *Potem* (»in potem?« je zadnji stavek) nas skrbi: potem verjetnosti? Razpuščene slike mogoče povzročijo, da film ne more vzpostaviti neposrednega odnosa z življenjem, vedno bo nekaj »drugega«. Na koncu ostane stari dvom ali pa cilj: slika je *to kar je*. Koristilo bi znova prebrati prve vrstice Antonionijeve pripovedi *Nevaren potek stvari* in se vprašati, če je začetno vprašanje v filmu tudi končno vprašanje, če nismo na koncu vprašanja, ki ima daljni izvor: »Kadar se vprašam, kako nastane film, prav tega ne vem, kako pride do rojstva, do poroda, big banga, do prvih treh minut. In če imajo slike teh prvih treh minut notranjost. Z drugimi besedami, če najprej nastane film kot odgovor na osebno doživetje njegovega avtorja ali pa je vprašanje, ki ga zastavijo te prve slike obsojeno, da ne postane nič drugega in ostane - na ontološki ravni - to pač kar je. Videti je, da je osnovno vprašanje - ki sem ga poskusil pokazati - vprašanje o odnosu med filmom in realnostjo. Drugače rečeno, če poenostavljamo ali razširjamo po vidikih, se vrnemo k »staremu« vprašanju o odnosu med umetnostjo in življenjem. Na koncu opazimo, da je mogoče Antonionijeva »modernost« v tem, da postavlja v bodočnost in v govorico v nastajanju »staro« in življenjsko pomembno vprašanje.

6

Giorgio Tinazzi
prevedla Jožica Pirc

7

ODPIRANJE VRT ZA EVROPSKE IN MAJHNE KINEMATOGRFIJE

Filmski festival v Montrealu je ena redkih filmskih manifestacij, ki svoj koncept preverja pri filmskem občinstvu in se lahko zaradi tega v veliki meri odpove diktatu filmskega, predvsem ameriškega kapitala. V najrazličnejših programih, poleg obsežnega tekmovalnega, je Montreal znova pokazal reprezentativen prerez dogajanja v svetovnih kinematografijah, filme pa si je ogledalo nekaj sto tisoč gledalcev v Montrealu in v nekaterih večjih kanadskih mestih. Očarljivo delujejo vrste gledalcev pri blagajnah, polne in velikokrat tudi razprodane kino dvorane, v katerih so predvsem pripadniki narodnosti, katere film je na sporedu, prav prisrčno navijaški! Montrealski festival odpira ameriški kontinent za filme evropskih in drugih manjših kinematografij, za filme, ki si jih sicer gledalci na rednem kinematografskem sporedu večinoma ne morejo ogledati, kvečjemu na malih zaslonih, in je tako zanje festival edina možnost srečanja s temi filmi. Tako je Montrealski filmski festival po eni strani kulturno in po drugi politično dejanje, saj skuša s svojo avtoriteto vplivati na programsko politiko kanadskih kinematografov in televizije. Zaenkrat direktorju festivala in glavnemu selektorju Serge Losiqueu še ne uspeva za tekmovalni spored zagotoviti relevantnih ameriških filmov, toda že prihodnje leto naj bi se situacija spremenila, saj ameriški majorski obljublajo, da bodo s svojimi filmi primerno obeležili okroglo, 15. obletnico najpomembnejšega severnoameriškega filmskega festivala. Montreal 90 je v tekmovalnem programu prikazal 21 filmov in izbor je dovolj ekskluziven in hkrati tudi reprezentativen. Čeprav v posebnem programu Filmi današnjega in jutrišnjega dne festival odpira možnosti za perspektive razvoja filmske umetnosti, je tudi tekmovalni del festivala odprt za filmska raziskovanja in tematsko svežino. Prikazani filmi zagotovo ne bodo filmske uspešnice, utegnejo pa postati železni del dobrega kinematografskega repertoarja.

Zanimivo je, da je bil kakovostno izbor izredno izenačen, v ospredju pa so bili kar trije kanadski filmi ob tehtnem izboru filmov vzhodno evropskih kinematografij. Tudi sicer je leto 90 minevalo v znaku filmov ustvarjalcev iz nekdanjih realsocialističnih dežel, ki so odprle svoje bunkerje in predstavile tudi prepovedane filme že v Berlinu, nato v Cannesu in naposled tudi v Montrealu! Inventura prepovedanih filmov je bila tako opravljena, osvajanje svobode je na nek način zaokroženo in sedaj bo moral evropski vzhod svetu pokazati tudi kaj drugega, kot le temačne podobe minulih realsocialističnih časov. To pa bodo ustvarjalci teh dežel izredno težko napravili, saj jim za sedaj novi sistemi dajejo le relativno svobodo toda ne tudi denarja, da bi lahko filme snemali.

Eden izmed vrhuncev festivala je bil film **Padlo z neba** režiserja Francisca Lombardija, ki je dobil veliko nagrado America za najboljši film. Film je nastal kot koprodukcija med Perujem in Španijo in daje v spretno

povezanih treh omnibusnih zgodbah presunljivo podobo perujske sodobnosti. Rdeča nit, osnovna povezovalna zgodba je o starih zakoncih, katerih edini cilj je, da si izgradita za zadnje počivališče veličasten mavzolej in sta zanj pripravljena žrtvovati prav vse, z njuno zgodbo je povezana starka Meche, ki trudoma preživlja sebe in svoja vnuka in ji zakonca podarita svinjo, ki bo ugonobila njeno življenje, in zgodba radijskega voditelja Don Ventura, ki daje poslušalcem upanje in vero, te pa ne more vrniti mladi ženski s samomoriškimi nagnjenji. Lombardijev film se giblje v razponih črnega humorja, hiperrealizma in tragedije, usode njegovih junakov se gibljejo v zaprtih krogih življenja, ki jih njegovi junaki ne morejo preseči in zanje ni več niti upanja niti vere. Starka bo končala svoje življenje v ogradi za svinjo, ki jo je skupaj z vnuki komajda prehranila, ženski bo samomor uspel, stara zakonca pa sicer dokončata svoj mavzolej, toda na smrt morata čakati v sirotišču za ostarele.

Češkoslovaški film **Pogrebna slovesnost** režiserja Zdeneka Sirovyja je čakal v bunkerju od leta 1969, Husakov režim namreč ni mogel dopustiti enostavne zgodbe iz čeških petdesetih let, ko je bila za socialistični sistem nevarna celo pogrebna ceremonija. Film pripoveduje o Matildi, ki hoče izpolniti zadnjo željo svojega pokojnega moža, da bi ga pokopali v družinski grobnici! Oblast, ki je pravkar izpeljala nasilno kolektivizacijo, se namreč boji morebitnih nevednosti ali celo demonstracij ob pogrebu. Matilda tako naleti na strahopetnost, hipokrizijo, strah in na slabo vest krajevne birokracije, ki hoče zaščititi višje interese. Tako mrtvi ne more najti celo posmrtno pravice in ko jo Matilda le izsili, se izkaže, da se mrtvorjeni sistem res lahko boji celo svojih mrtvih. Film **Praznik psov** pričenjajo moreče scene s podeželske postaje, nikoli trezne snažilke stranišč, ki jo zaradi pijanosti naženejo z dela in jo domov pospremi moški popotnik, ki se mu ženska zasmili. Med žensko in moškim, ki prihaja z zdravljenja zaradi alkoholizma, se razvije svojski odnos medsebojne solidarnosti in odgovornosti. Življenj-

ske okoliščine ju vežejo, želje razdružujejo, ženska bi ob moškem lahko pričela z drugačnim življenjem in moški bi se ob tej ženski znova zapil. In tako se tudi zgodi, večna porazenca v takem življenju ne moreta zmagati. Režiser Leonid Menaker zarišuje najbolj temačne podobe ruskega življenja, kjer ni najti možnosti opore in si tudi ljudje drug drugemu v svoji obupanosti ne zmorejo biti življenjska opora.

Dnevnik za mojo mater in očeta režiserke Marte Meszaros je zadnji film iz njene dnevniške trilogije. Z njim je Meszaroseva zaočkila podobe madžarskega trpljenja, ki je doseglo vrhunec z budimpeštansko vstajo leta 1956. S to vstajo se njen zadnji dnevniški film začneja in zaključuje dve leti kasneje z usmrtitvijo Tomaža, ki je obsojen zaradi veleizdaje. To je obdobje neizprosne represije, iskanja sovražnikov, to je čas ugašanja upanja, ki se je porodilo ob porušenem Stalinovem spomeniku.

Kanadčani so se predstavili s tremi filmi v konkurenci za festivalska priznanja – **Izmišljena zgodba**, **Meglo** in **Princi v izgnanstvu**. Gre za filme preizkušenih kanadskih ustvarjalcev, ki nadaljujejo s sedaj že svetovno uveljavljeno kanadsko filmsko šolo, ki je izvirna tako v izbiri tematike kot po filmskem izrazu, ki je soglasje ameriške bleščavosti in evropske navdihnjenosti. Walkerjevi **Princi v izgnanstvu** so film o smrti obolelih otrocih, ki preživljajo poletne počitnice v počitniškem taborišču, stran od zaščitniških staršev in zdravnikov, ko lahko zaživijo svoje najstniško življenje. Presenetljivo je, kako se ti dečki in dekleta osvobodijo bremen okolja, prisotnosti in zavedanju smrti navkljub srečujejo z ljubeznijo, radostmi in žalostmi, z življenjem, ki ga živijo polno in neobremenjeno, čeprav se zavedajo, da ne bodo nikoli videli staranja svojih staršev. Pripravljani so se boriti za svoje življenje brez razmišljanja o brezizhodnosti svoje borbe, hočejo živeti svoje življenje kar se da polno in brez ostankov. Film je dobil nagrado za izvrsten scenarij. Melanconov film **Megla** je črna kriminalka, v kateri se rop sicer posreči, toda roparska skupina ne

bo mogla razdeliti plena, njihovo stisko izkoristi radijski reporter za svojo oddajo v živo – v studio namreč pripelje enega od pobeglih roparjev, ki hoče z izsiljevanjem iztržiti možnost pobega in svobodo za svojega zajetega brata. Toda v igri pred radijskim mikrofonom lahko pridobi samo brezvesten radijski reporter. Nagrado za najboljšo vlogo je dobil Marcel Laboef. Izjemno duhovita je

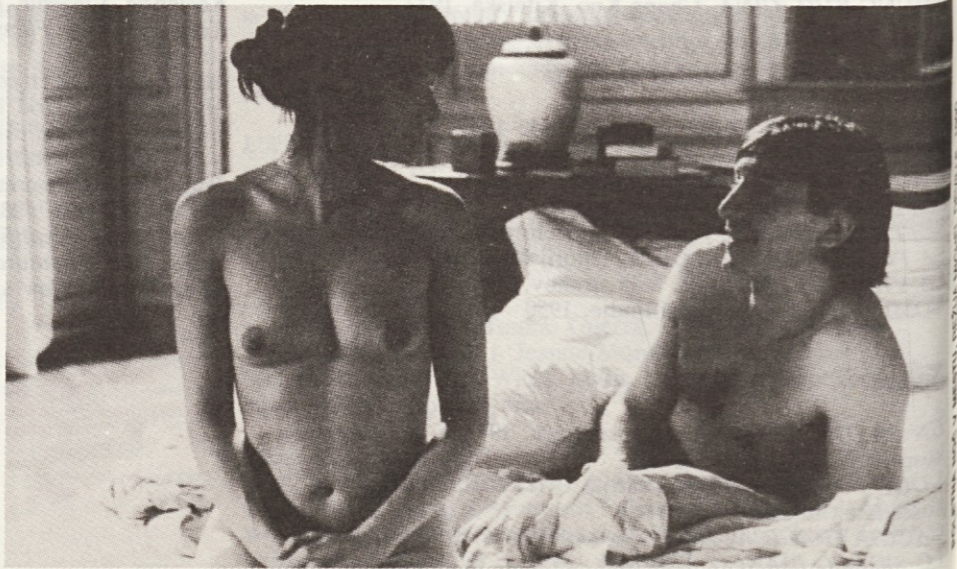
tragična gledališka parodija **Izmišljena zgodba**, v kateri zaživi kanadska gledališka scena, nekoliko nori umetniški svet in njegovi spremljevalci, ki se suče okoli zvezdniske igralke in njene hčerke, ki sta obe lomilki moških src in hkrati odmaknjeni od uredništv svojih intimnih želja. Marc Andre Forcier je iskriv režiser, ki duhovito prepleta dogajanja v parodičnem gledališču, kjer do-

mala amatersko uprizarjajo Otela, z odštekano obgledališko sceno. Film so že povabili v canski Quinzaine de realisateurs. Ti filmi sicer ne dosejajo dometa filmov Lee Pool ali sedaj že kulturnega Denisa Arcanda, so pa prepričljiv dokaz o živosti kanadske filmske ustvarjalnosti.

Angleži so v Montrealu predstavili film **Veliki mož** zanimivega soustvarjalca angleškega



IZMIŠLJENE ZGODBE, REŽIJA MARC-ANDRÉ FORCIER, 1990



VSI VERMEERJI V NEW YORKU, REŽIJA JON JOST, 1990



,novega' filma Davida Lelanda. Po filmih **Rad se te spominjam** in **Checking out** (ta film je posel za Američane), je njegov **Veliki mož** sodobna grozljivka, film o nelegalnih pretepih za prestiž med voditelji angleškega podzemlja. Za enega takšnih dvobojev nagovorijo obubožanega rudarja Dannyja, ki se bo spopadel z neskropuloznim silakom iz nasprotnega tabora. V svetu podzemlja Danny lahko postane neke vrste velik mož, toda velik za kakšno ceno? Sproletarizirana thacherjanska Anglija v Lelandovem filmu dobiva grozljive podobe nasilnosti in izgube dostojanstva.

Po nekaj letih je prišel v Montreal iz Amerike film zanimivega alternativnega režiserja Jona Josta z evropskim naslovom **Vsi Vermeerji v New Yorku**. Jostov film je takšen kot Vermeerji, film stanj, newyorške osamljenosti, film o treh sostanovalkah, ki vedno manj zmorejo skupno življenje, o Marku, ki

išče svoj mir med Vermeerjevimi slikami in med njimi sreča Anno, Francozinjo, ki se staplja z Vermeerjevim ženskim portretom... Film tihih kriznih stanj in nepričakovanih obratov, film osamljenosti in hrepenenj. Iz Amerike povsem evropejski film. Po stilizirani **Temni noči** se je Carlos Saura s filmom **Ay, Carmela!** vrnil v realizem življenja in posnel liričen spomin na špansko državljansko vojno in skupinico glumačev, ki dviga moralo vojskujočim se stranem, v resnici pa beži pred nasiljem in išče možnost za preživetje. Za preživetje so pripravljene plačati domala vsako ceno in pretrpeti ponižanja, toda tudi rušenje človeškega dostojanstva ima svoje meje in za Carmelo je meja, ko bi morala izgubiti dostojanstvo pred »tujimi« ljudmi, prostovoljci iz Poljske. Tokrat Saura srka iz življenja in njegova strastnost se oplaja pri pravih sokovih. Tako je njegova **Carmela** njegov najboljši film zadnjih let.

Danski film **Valček z Regitze** je nežna reminiscenca nekega zakona kot jo sprožijo priprave na vrtno zabavo, na kateri se bodo srečali dolgoletni prijatelji. Karl se spominja svojega življenja z Regitze, življenja, ki ga je ona preživela polno, on pa je bil samo njen spremljevalec. Intimistična zgodba je to, takšna, kot jo zmorejo predvsem kontemplativni Nordijci.

Iz Daljnega vzhoda sta bila na festivalu dva filma, Južnokorejski **Petelin** in kitajski **Balada o Rumeni reki**. Film **Petelin** je bridka satira na korejski discipliniran način življenja, kjer je delavnost osnovna vrednota, Chang postane žrtev svoje delavnosti, svoje ženske družine – žene in treh hčera, tako da mu ob kurji farmi ne ostane energije niti za zakonske dolžnosti. Zadeve pa se spremenijo, ko se zaplete s pripukno blagajničarico, ob njej spet postane fant od fare in tako hoče tudi ostati, pa čeprav je ozadje vsega intriga, s katero se hoče njegov prijatelj polastiti Changove žene in seveda njegove kurje farme. **Balada o Rumeni reki** pa je film o človeških usodah, povezanih z Rumeno reko. V ospredju je Dang Gui, mladi nosač, ki se zaradi ubožnosti ne more poročiti s svojo mladostno ljubeznijo, zaživi z odpadnikovo ženo, vzgoji njeno hčerko, jo odda v zakon in šele na starost lahko prestopi Rumeno reko, pa je to zanj verjetno že prepozno, če je prepozno, da ob koncu življenja vendarle uresniči svoje sanje.

Michel Deville je s filmom **Poletna noč v mestu** ustvaril predvsem dialoški film. Gre za ljubezensko noč novih znancev, za njune postkoitalne pogovore, ko njuni telesi še trepetata zaradi doživete strasti in so lahko zaradi tega pogovori odkriti in raziskujoči, take vrste, da bi lahko to skupno noč strasti prevesili v možnost skupnega življenja, ali vsaj v nadaljevanje. Tako moški in ženska sprašujeta in pripovedujeta, toda vse bolj jasno postaja, da govorita vsak zaradi sebe samega, da ostajajo nedotakljiva področja. Tako se v govorjenju približujeta in oddaljujeta. Ali se že poraja ljubezen, ali gre samo za njen videz, tako je s trenutki, ko mine



telesna strast, ki nikakor noče zdrkniti v praznost prostora.

Opazno je bil sprejet in tudi z drugo nagrado nagrajen jugoslovanski film **Ženska v pejsazu** pokojnega Ivica Matića. Očaral je s preprostostjo, liričnostjo in nevsiljivo umetniškostjo. Niso vedeli, da to ni več trenutek našega filma.

Prej so to bili filmi Bate Čengića **Slike iz življenja udarnika**, **Vloga moje družine v svetovni revoluciji** in **Gluhi smodnik**.

Prva dva filma so predvajali v okviru posebne sekcije prepovedanih vzhodnoevropskih filmov, **Gluhi smodnik** pa je bil časten gost uradnega programa. Priznati je treba, da so vsi trije Čengićevi filmi doživeli dober sprejem, pa čeprav so bili predvajani skupaj s Pavlovićevo **Zasedo** ob takšnih filmih kot so češki **Uho**, Menzlovih **Škrjančkih na strunah**, Nemcevih **Gostiji in gostih** in poljskih **Notranjih stanjih**.

Montreal je zaokrožil eksotiko in zanimivosti prepovedanih filmov iz socrealističnih držav. Prihodnost filmske ustvarjalnosti teh držav vsekakor ne bo več mogla temeljiti na umetniškem kazanju pravkar minule preteklosti. Svet postaja utrujen od poti in stranpoti »socializma« in temačnih filmov, ki jih je vsebinsko in finančno omogočil. Pripravljen

je sicer razumeti neizmerne bolečine in na njih temelječa obtoževanja, ne more pa razumeti za slovensko dušo značilnega mazohizma in svetobolja.

Prihodnje leto 91 se Montreal pripravlja na okroglo obletnico. V minulih letih je neprestano utrjeval svoje mesto med veliko festivalsko četverico – Berlinom, Cannesom in Benetkami, za dokončno uveljavitev pa mu manjka edinole še korak do velikega soseda – Amerike. In prav to Serge Losique pričakuje za leto 92.

MATJAŽ ZAJEC



IN FILM SE NA OGLED POSTAVI

Odmevi iz temnega kraljestva

Werner Herzog rad hodi na robu smrti. Meri meje človeške norosti. Osvetljuje obskurnosti, izziva danosti in preverja »antropologijo sveta«. Vsak dober novinar bi lahko posnel dokumentarni film o ex diktatorju centralnoafriške Republike **Jean Bedelu Bokassi**. Kajtakega tudi ne bi bilo težko, saj Bokassa še živi, živijo pa tudi priče, ki jim ni težko govoriti. Toda, ker Herzog ni običajen dober novinar, je prav, da je Bokassin ludizem povzel dober režiser. Pa čeprav je režija v **Odmevih iz temnega kraljestva** previdno zakrita.

Bokassa je oseba, ki dovoljuje analizo misteriozne človekove nravi: kaže tiste »hitlerjanske«, despotske in gospodske poteze – na katero se veže, recimo, prepričanje o absolutni nenadomestljivosti in vsemogočni, božanskosti; razkriva pa tudi tiste plati, kjer se oseba sooči z izgubo vsega tega.

Medtem ko se Centralnoafriška republika ukvarja s tem, kako naj si organizira bodočnost, Jean Bokassa sedi v zaporu. Film, ki je na prvi pogled čisti dokumentarec, sledi postopnemu in naivnemu spraševanju, kdo je (bil) Bokassa. Neki gospod intervjuja njegovo zadnjo ženo, kopico otrok, sodnike, ki so mu sodili, sodelavce... Taisti gospod odpotuje v Afriko, sprehaja se po sedaj zapuščenem kraljestvu, opazuje kuhinjo, uničene bivalne prostore, odpre hladilnik, kjer je Bokassa zmrzoval ljudi, ki jih je kasneje pojedel, išče kuharje in osebje, ki to potrdijo, stopa po temnicah, kjer so kot krompir gnili neposlušneži, zaslišuje zamorce, ki so zrušili njegov spomenik, opazuje zaraščen bazen, odpotuje v Benetke, da bi se pogovarjal z Bokassinom po sili določeno

»izbranko« itd... In ta gospod ni kakšen najeti TV novinar, temveč Michael Goldsmith – oseba, ki se v Afriko vrača na kraj zločinov in se sprehaja po celicah, v katerih je sam pred leti tudi bil: Bokassa je Goldsmitha lažno obsodil izdajstva, obsodil ga je pač samo zato, ker je obstajal. Pa ne da bi se Goldsmith zdaj maščeval – ne, pač pa le poskuša hoditi po sledeh norosti. Bilo bi seveda preveč preprosto, če bi se Herzog zadovoljil s sklepanjem, da je Bokassa le klinični primer norca. Ko hodi po njegovi poti, hodi po temnih, strašnih in pošastnih plasteh človeške zgradbe – živalskega egoizma, prepričanja v mesijanstvo in absolutno moč. Bokassa se še danes, ko je pod ključem, ne zaveda tega, česar se zavedajo drugi in – kot pričajo redki obiskovalci – svoj nekdanji fanatizem nadomešča z versko vdanostjo. Prej je bil Bog, sedaj – v zaporu – je božji podanik. Njegovi otroci, ki jih je zaplajal, kamorkoli je prišel, živijo v nekakšnem azilu. Z odvzetimi častmi in odvzeto očetovsko palico. Mati zadnjega se pritožuje, da zavijajo na stranska pota. Njun, približno šest let star sin, je videti vesel, saj mu ni treba več spati na dolgočasnih protokolnih ceremonijah. In najbolj zanimivo je, da se – tako kot slednji – obnašajo vsi pričevalci – nihče Bokasse ne črni. Za vse je kuriozitet, celo nekakšen spoštljiv »fenomen«, je Oče-Gospodar, ki je ljudi ne le ubijal, temveč jih je tudi jedel; toda fanatičnost, monumentalnost, grozljivost in absolutnost »pridelajo« tudi neke vrste nedotakljivost.

Despotska moč, fantazma njegove nedotakljivosti, izguba moči... Ali ni Bokassa idealna reprezentanca prekrite plasti naše narave, se sprašuje Herzog, ki hkrati zatrjuje, da je le raziskoval primer paranoika,

fanatika in blazneža. Zakaj se je vrnil v Afriko, kjer ga je čakala smrtna obsodba? Zato, ker ga je v gradu ob Loiri pač zeblo? Kakšne so povezave med diamanti, ki naj bi jih izročil Giscardu d'Estaingu, ko je bil le-ta sredi volilne kampanje? Kdo je Bokassi pomagal, da se je z rednim letalom pod drugim imenom odpeljal v Centralnoafriško republiko, čeprav je vedel, da ga bodo tam čakali z orožjem v rokah...? Kdo je sploh »zakrivil« Bokasso? Napoleon, De Gaulle, ki ju je občudoval še kot francoski vojak? Francoski kolonialisti, ki so mu leta 1966 pomagali pri vojaškem udaru, leta 1977 pa dopustili, da se je okronal za kralja (in za ceremonijo pokuril tretjino denarja, ki je bil namenjen republiko)? Masaker stotih otrok, čemur je osebno prisostvoval, hranjenje krokodilov s »porcijami« njegovih sovražnikov... na srečo je njegova vladavina trajala le dve leti... Herzog jo je obudil tudi zato, da bi se zarisale meje moči. To pa je lahko izpeljal le z dokumentarcem, kajti celovečernemu filmu ne bi nihče verjel.

More Better

»Jazz so ustvarili črnici, belci pa so se z njim obogatili. Če Fellini npr. predstavlja italjansko realnost, Kurusawa japonsko, Woody Allen židovsko, se temu nihče ne smeji. Če predstavljam jaz svojo, potem vsi iščejo posebne zorne kote, in moja »črna« kultura dobi polemičen pridah.« **Mo' Better Blues** Spikea Leeja ni izzval toliko polemik kot npr. njegov etno-politični **Do The Right Thing** (Naredi pravo stvar) ali **School Daze** z rasistično problematiko, ali **Lola Darling**, ki zajema vprašanja seksualnosti in ženske avtonomije. **Še boljši blues** je, preprosto, film za črnice, film, ki noče razpredati »stanja



ODMEVI IZ TEMNEGA KRALJESTVA, REŽIJA WERNER HERZOG



ŠE BOLJŠI BLUES, REŽIJA SPIKE LEE

postmodernistično obdelal – nenehno so zraven (npr. duh Charlesa Mingusa), toda nikjer prepoznavni, otipljivi ali citirani (Denzla npr. je obrzdal, ko je le-ta preveč očitno zavzel pozo, Milesa Davisa). Nadalje je očetu Billu naročil komade, da pa ga ne bi spodnašala kredibilnost, je zaposlil prave glasbenike, ki so interpretirali tudi najbolj stranske vloge.

Četudi gre za droben, a ne zanemarljiv »odlomek« iz poglavja glasbenikove kariere, ki je navidez tako neusoden, da je celo identifikacija zelo enostavna, gre za pomemben film. Film, ki je mogoče prvič povsem suvereno nagovoril afro-ameriški geto in ga enakopravno integriral v svet, ki je ta geto vzpostavil.

Še to: film naj bi se prvotno imenoval A Love Supreme, toda vdova Johna Coltrana ni pustila, da bi naslovna skladba možev plošče nosila Spikejev film. Nadomestni naslov **Mo' Better Blues**, ki sloni na **More Better**, je postal nova definicija seksa. »Do it mo' better!« šepeta Bleek Cyndi Williams v prvi ljubezenski sceni...

Pa še nekaj krokijev

Rosenkranz in Gildensternta mrtva

Letošnji zlati lev je šel v roke gledališčniku – 53-letnemu Tomu Stoppardu, ki je s tem filmom debitiral. Gledališko istoimensko delo je napisal pred skoraj četrto stoletje, in uprizarjala so ga številna gledališča, tudi ljubljanska Drama, pred 20 leti pa zagrebški teater, tako da je Ivica Boban, ki je v filmu skrbel za koreografijo, Stoppardu veliko pomagal. Film so namreč snemali v studijih Jadran filma in v Brežicah. Temelji na dveh Shakespeareovih stranskih likih, Hamletovih prijateljih, ki sta ju Hamletova mati in stric oziroma očim Klavdij skrivnostno povabila na dvor.

Smešni in hkrati tragični figuri sta na koncu žrtvi igre, v katero sta vrženi, ne da bi

GOODFELLAS, REŽIJA MARTIN SCORSESE



Potem, ko je v prejšnjih filmih Spike Lee interpretiral duh funkyja, hip-hopa in be-bopa, se je moral ozreti k »osnovam« – tja, kjer so črnci najbolj »oni«. Svojim bratom in sestram je ponudil vloge, ki jim jih je Hollywood vedno odrekal, še več, vpel jih je v glamour in na ta način elegantno vrnil udarec. Igral je na iste karte kot Hollywood: izbral si je Denzla, ki je že zvezda (Denzel je tudi v resnici igral trobento), jazziste je



ROSENKRANZ IN GILDENSTERN STA MRTVA, REŽIJA TOM STOPPARD

stvari« ameriške črne populacije, temveč hoče biti le film, kjer črnci postanejo »enakovredni črnci«. Preprosto jim odmeri prostor in v njihov krog ne dovoli vstopiti nobenemu pravemu belcu.« »Hočem le, da bomo nekoč imeli svoj film, svojo kinematografijo, ki bo temeljila na razlikah in ki bo polna kontradikcij...« In **Še boljši blues** je prav to, kar pravi Lee: nepretenciozen film, ki s tem, ko zanika, da govori o ameriških črncih, črnce šele vzpostavi. **Mo' Better** je zgodba o Bleeku Gilliamu (Denzel Washington), trobentaču in leaderju skupine Bleek Gilliam Quartet, o njegovi glasbi in o egoizmu, ki je »nujen davek« na njegov genij. Menažer skupine je Giant (Spike Lee), ki je nekakšna izguba, a ga Bleek zaradi otroške »travme« želi ob sebi. No, ob sebi ima še dve deklici, ki ju ljubi prav tako kot trobento, toda brez trobente zdrži teže kot brez njiju. Ko misli, da mora izbrati – dekleti se pač ne strinjata s trikotnikom, tudi s četverokotnikom ne (torej še trobento) – izgubi najlepša leta svojega življenja: poroči se in v otroke projicira to, kar je sam izgubil.

Spike Lee ne igra na nostalgiji romantizem Clint Eastwooda, saj je njegov Bleek v primerjavi s Charlijem Parkerjem v **Ptici** pravi konformist, črni yuppie, ki ni ujet v nervoze. Njegov ustvarjalni duh je povsem discipliniran. Ni klišejski jazzist, nima tipičnih problemov, se ne drogira, relativno lahko uspe in tudi ne živi v kletnih luknjah. Srečuje se z nasiljem, s padci, z eksploatacijo, trženjem in dobičkarstvom, saj na njegov račun (in na račun drugih) kasirata edina belca v filmu, ki pa sta seveda Žida. (Ti so se po filmu zato tudi zelo razburili.) Enakost črncev z belci torej ni vprašanje odenka polti, temveč je zgolj vprašanje ekonomske neodvisnosti. Pa čeprav se Spike Lee z odtenki zelo zabava, saj njegovi črnci niso le črni, temveč so mavrično črni, torej od mulatskih oker, rdečkastih... do temnorjavih, črnin. Od toplih – **hot** – do mrzlih – **cool** – kar pa je tudi vizualna metafora samega jazzja.



ROSENKRANZ IN GILDENSTERN STA MRTVA, REŽIJA TOM STOPPARD

poznali njena pravila. Film za vse tiste, ki ljubijo teater, a se jim ne ljubi stopiti vanj. Priročno gledališče torej, polno metafor, dvojnih pomenov in predvsem besed. Potrjuje, da je posneto gledališče za film le priročna, ne pa tudi koristna zadeva. Predsednik žirije Beneške Mostre je bil pač George Vidal.

Lumpi

Ko se Scorsese že pripravlja na film o Johnu Kenedyju, mi še vedno govorimo o filmu **Good Fellas**, kar sicer ni zgrešeno. Kajti Scorsese je ponovno elegantno spregledal zakone šolske dramaturgije, evropske polžavosti, in ker je glasbeni opremi dal mesto, ki bi lahko bilo bogoskrunsko. V Martinovem svetu mehkih mafijašev je ubijanje nekaj tako samoumevnega kot kuhanje, ljubljenje ali oblačenje. Pobija ljudi kot muhe, sekla jih kot govedino, s pištolami dela kot s fračami – istočasno pa nas (na enakovreden način) vozi v frizerske salone, uči nas kuhati špagete, sili nas poslušati neumne vice... Zlo je normalno, stvarno in ni moralizirano. Resnična zgodba o še živem mrtvecu, na katerega Scorsese gleda iz žabje perspektive – je z očmi generala težko pogledati. Fant je namreč kupil svobodo, po sili razmer se je prodal FBI, ki ga je zaščitila in s tem pahnila v življenjsko komo. Zgodba o mafijcu, ki postane Dober in s tem Nihče. Zlati lev za režijo.

Angel za mojo mizo

Novozelandska režiserka Jane Campion ni odkritje Mostre saj je že leta 1982 prejela v Cannesu zlato palmo za kratki film **Peel**, za **Sweetie** pa tudi pariško nagrado Georg Sadoul (med drugim). Dve uri in pol dolga življenjska zgodba novozelandske pisateljice Janet Frame – režiserka je film posnela po avtoričinih treh avtobiografijah – izpostavi pisateljčine tesnobe, strahove pred ljudmi in njeno notranjo eruptivno moč. Frame Janet je osem let preživela v psihiatrični bolnišnici (»nedolžna«), utrpela je dve- sto elektrošokov in se komajda rešila lobotomije. In kaj je dodala Jane Campion pripovedi, ki je že sama po sebi dovolj zgovorna? Precizno, čisto, jasno, detajlno in »puristično« izpeljano režijo, ki stavi na – za film večkrat podcenjeno – kredibilnost. Na tako preprosto in tako težko obvladljivo filmsko zakonitost torej: kako verjeti nečemu, kar je bilo, toda mi takrat nismo bili zraven? Jane nas postavi »zraven«.

Henry in June

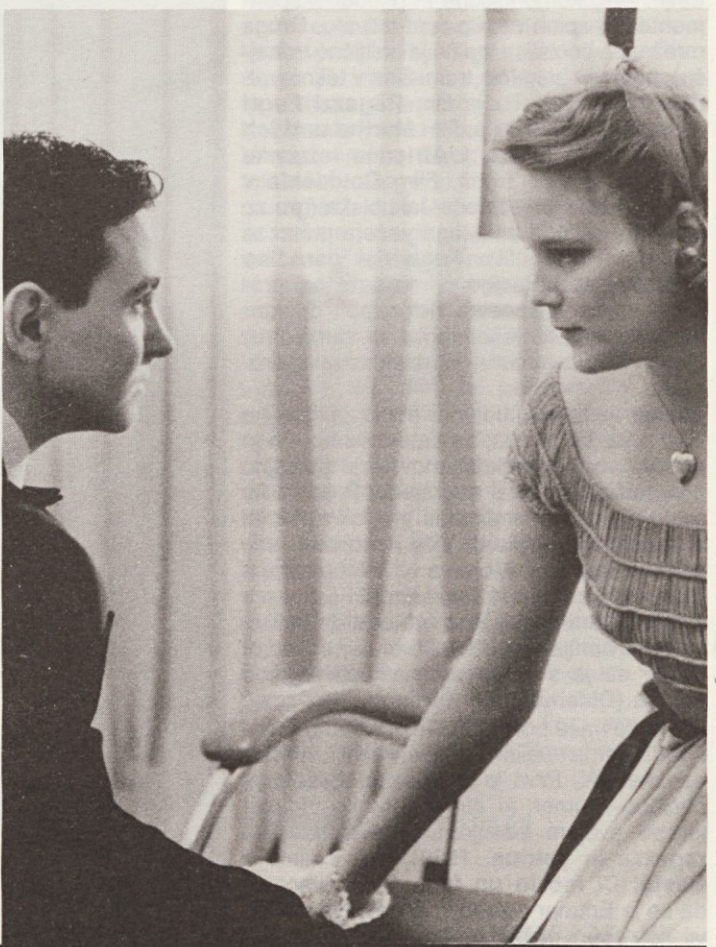
Pravo nasprotje Novozelandskinje Janet Frame je druga na platno prenesena pisateljica: Anais Nin, ki je prav tako pisala dnevnik, Philip Kaufman in njegova žena pa sta ga predelala v filmski scenarij. Anais je svojemu dnevniku najprej zaupala erotične fantazme, nato pa seksualne izkušnje – oboje pa je »pogojeval« prezgodaj odsotni

oče. In film se, seveda še posebej z velikim veseljem, loti tistih izkušenj, ki jih je Anais imela s Henryjem Millerjem in njegovo ženo June. Resda je gospa Anais Henryjeva družabnica, svetovalka, zaupnica in »stimulatorka«, toda v glavnem jo Kaufman pošilja v posteljo, vemo pa, da je glavni problem ali glavna zakonitost cenenih ali pa sofisticiranih porničev posteljina redundanca, Kaufmanova Anais deluje enako. Kar pa pomeni, da ni rešil problema redundance in se je preprosto ujel v past neskončnega ponavljanja. Mislite, da je seks na ta način osvobojajoč? Kje pa. In to so že vedeli drugi, ki rajše žensko oblečejo, kot da nam jo kar naprej slačijo.

Gospod in gospa Bridge

Tretji literat, pravzaprav med vsemi najbolj zavezan literaturi, je James Ivory (**Soba s pogledom, Bostončani, Maurice...**) Film **Gospod in gospa Bridge** z nekakšnim filmskim minimalizmom povzema dva Connellova romana – prvi je napisan v imenu gospe Bridge, drugi, ki je izšel petdeset let kasneje, pa v imenu njenega soproga. V življenju ostarelega tipično meščanskega ameriškega para (igrata ga zakonca Newman) se ne zgodi skoraj nič. Toda v njenem mikrokozmosu odčitujemo makrokozmos ZDA tridesetih in štiridesetih let. Le korektno, nekaterim tudi veličastno dolgočasno. A veličastno.

MAJDA ŠIRCA



HENRY IN JUNE, REŽIJA PHILIP KAUFMAN

GOSPA IN GOSPOD BRIDGE, REŽIJA JAMES IVORY

ITALIJANSKI IZOR NA LETOŠNJEM FESTIVALU

Že med zadnjim canskim filmskim festivalom smo ugotavljali, da čaka italijanski filmski trg finančni polom: samo 20,9 odstotkov (in le ob upoštevanju tistih nekaj redkih koprodukcij dobimo 25 odstotkov) letnega kosmatega prihodka pripada domačemu filmu. Prišli smo do zgodovinskega minimuma, ki je povzročil ogromno javkanja in odločne zahteve po posredovanju države. V Cannesu je številna italijanska prisotnost na različnih sekcijah in seveda ob zvonečih imenih avtorjev vsaj za trenutek zabrisala resnično kritičen položaj.

Medtem je bil poleti, po mučnih razpravah, končno sprejet prvi zakon (s petnajstletno zamudo), ki ob nedorečenih praktičnih sporazumih vsaj delno ureja privatne televizije. Ob tej, kar groznejši podobni uredbi je Berlusconi & Co. že pred časom prekinil svoje finančno sodelovanje pri italijanski filmski produkciji. In celo RAI, izpostavljena notranjim politično-birokratskim izmikanjem, je zelo zmanjšala še pred časom prav do onemoglosti reklamirane načrte za obnovo umirajočega italijanskega filma.

In tako smo prišli do kritičnega trenutka in do Mostre, ko sta ti dve televizijski mreži morali, kot nekakšna kolosa z Rodosa, pokazati vse slabosti že omenjenega umiranja. Berlusconi je finančna služba je prevzela pokroviteljstvo samo v primerih, ko je šlo za varne in trdne tuje projekte, kot sta **Rosencrantz in Guildenstern** ali pa **Mr. in Mrs. Bridge**. Od treh televizijskih mrež RAI – tretje, kvazikomunistične in pseudoeksperimentalne, sploh ni bilo na festivalu. Druga mreža, t. i. socialistična (ki je politično trdnejša), pa se je bahala s tremi filmi v tekmovalnem programu. To je film **Ragazzi Fuori** režiserja Marca Risija, film **Martha und Ich** Jiříja Weissa in film **L'Africana** režiserke Margarethe von Trotta. Film **Dovidenia v pekle, priatelja** režiserja Jakubiska (gre za premiero; film je bil istega večera prikazan tudi na TV!) in film **Fuga dal paradiso** Ettoreja Pascullija (govorimo še o eni premieri; filma v Benetke ni povabil direktor festivala, ampak je to storila kar sama RAI) pa sta bila uvrščena v netekmovalni program.

Zadnja in tokrat tudi poslednja je bila na vrsti prva TV mreža, za katero vemo, da je pod vplivom demokristjanov in je običajno močnejša in večkrat nagrajena. Predstavila se je skromnimi majhnimi produkcijami, in to z delom **Traccie di Vita Amorosa** režiserja Petra Del Monteja v tekmovalnem programu, s filmom **I Tarassachi** Francesca Ranieri Martinottija, Rocca Mortellita in Fulvia Ottavianija izven konkurence, v Tednu kritike pa je s prvencem nastopil Antonio Monda (**Dicembre**).

Začnimo naše poročilo tako, da damo prednost dvema belima vranama, ki nimata oznake RAI. Prva je dvaindesetletni Luciano Emmer, ki se je natanko trideset let po svojem zadnjem celovečercu (**La ragazza in vetrina, 1960**) vrnil k filmu z **Basta! Ci faccio un film**. Spomnimo se, da se je Emmer v zadnjih desetletjih uveljavil kot eden najbolj delavnih in kreativnih

režiserjev in producentov »Carosella« in drugih televizijskih reklamnih sporočil.

Njegove filme iz '50 let (gre za izjemno svojstvene komedije) sem si lahko pogosto ogledal na TV, pa tudi to srečo sem imel, da sem ga ob različnih priložnostih srečeval in spoznaval, zato še toliko bolj spoštujem in cenim njegovo delo in njegovo izjemno eruptivno prisotnost.

Morda so bila naša pričakovanja ob njegovi vrnitvi pretirana, čezmerna. Film, ki sta ga napisala skupaj s sinom Davidom, ki v filmu tudi nastopa, pričinja s črno belimi podobami iz sedaj že klasičnega filma **Terza Liceo** (ki ga je Emmer režiral leta 1954 in v katerem je nastopila skupina obeh obetavnih debitantov). Vidimo sedanjo mladino, kako v letnem kinu meče v platno paradiznike, da bi se nato obrnili direktno na starega režiserja (v kadru je vedno posnet samo od zadaj, vendar je glas Emmerjev) in mu vpili in kričali, da dijaki niso več tako prijazni in da niso brez problemov; in na koncu ga vržejo v morje. Od tod naprej se paralelno odvijajo življenja nekaterih študentov, ki spadajo v srednjo boržuazijo, med ljubeznimi, šolo in družino. Vidimo znane, precej

običajne kraje, ki jih Emmer skuša oživiti, vendar se ne more odločiti med komičnostjo in patetičnostjo. Vzgojeni in snažni, ki ne vedo za drogo in nasilje, so njegovi glavni junaki pravo nasprotje razpuščenim junakom iz filma Marca Risija, obenem pa se razlikujejo tudi od današnjih mladih ljudi. Morda je bolje tako, bodo dejali nekateri, kot pa da nas dolgočasijo »sociološke podobice«. Upajmo, da bo Emmer po tem preskusu, ki je bil vse prej kot komercialno neuspešen, dejal: »Dovolj! Posnel bom nov film, ne da bi pri tem ponovno čakal dolgo vrsto let!«

Film Antonia Rubinija **La stazione** je skromna in poštena priredba uspešne gledališke komedije. Tudi ta film (uvrščamo ga med tiste »prijetne začetke«, kakršni se običajno postavijo po robu tistim začetkom, v večini primerov okornih in nepotrebnih) je bil posnet z lastnimi sredstvi, mimo televizijskih vzorcev. V filmu srečamo zelo sramežljivega postajnega načelnika, igra ga sam Rubini (morda se ga spomnite kot alter ega mlademu Felliniju v filmu **Intervista**), ki neko noč gosti mlado svetlolaso dedinjo, ki pa skuša pobegniti pred svojim nasilnim

zaročencem. Film prehaja iz situacije komičnih nesporezumov v situacijo nasilja, kot smo ga vajeni v zaključnem delu filma »Slamnat psi«. Rubini je bil tako kot igralec pa tudi kot avtor deležen številnih pohval, pa čeprav tekst ni njegov, kot bi dejal Gore Vidal, ampak komediografa Umberta Marina, ki pa ga nihče ne omenja. Vendar so vse te pohvale izzvenele nekako tako, kot: »Češ, ni boljšega, zato bodimo zadovoljni vsaj s tem, mar ne?«

Kar trije avtorji so se spravili režirati film **I tarassachi (Vohuni)**, za katerega so med drugim prispevali denar tudi Ministrstvo za prireditve in Združenje avtorjev in igralcev za boj proti mamilom. Ne gre za pravi celovečerni film, ampak za serijo kratkih filmov, često brez besed, ki pa so zasnovani tako, da opozarjajo na izredno razširjenost mamil v vseh družbenih slojih in v vseh generacijah. Prikazani so prav vsi, od dojenčka, ki se že rodi zasvojen z mamilom in ga bolniška sestra hrani z mlekom, ki mu je dodana majhna doza heroina, da bi bilo vsaj malo podobno hrani, ki jo je dobival preko okužene materine krvi, pa vse do starčka, ki se hrani z anfetamini, in do mrtvih na cesti, do otrok, ki se igrajo med brizgalkami... Režija je grozljiva, in občutek imamo, da bi te skeče zbrali skupaj bivši uživalci mamil, ki sedaj obiskujejo določeno terapevtsko skupino. Če pa kdo misli, da s takimi sredstvi (skromnimi) in s takimi idejami opozoril na problem mamil, potem lahko vsemogočna mafija, ki vodi ta dobičkonosen posel, povsem mirno spi.

Ob debutantu Antoniu Mondiu se spomnimo domišljavih televizijskih raziskav o New Yorku, ki so bile polne citatov in spominov na ameriški film. Film **Dicembre** je neke vrste dvospev, ki govori o obnašanju na allenianski način (Allen, kot ga poznamo v komornih dramah). V filmu nastopa deček, ki opazuje svojo teto Gianni, kako živi odmaknjeno in osamljeno. Počasi pa se med njima rojeva prijateljstvo. Oba sta združila moči, da sta odkrila in ujela skrivnostnega nočnega napedalca, ki je vlomil v njuno stanovanje. Temna fotografija Tonina Nardija je filmu dala relativno krhko dostojanstvo in deloma tudi vtis praznine. Vsemu temu se je pridružila še živčna obremenitev glavne igralkice Pamele Villoresi, poleg tega pa še moder koordinatorka produkcije, g. Giuliani g. De Negri, tisti De Negri, ki je vedno stal za filmi bratov Taviani.

Film **Tracce di Vita Amorosa** je nastal iz skupne pobude Petra Del Monteja in številnih igralcev (naslov se domišljavo spogleduje z deli Barthesa in Bergmana), in iz njega izžarevajo številne skupne želje: sestaviti mozaik drobnih odlomkov posameznih zgodb, ki so vse brez začetka, medtem ko se končujejo tako, da dopuščajo različne sklepe, ki pa vsi temelje na nekakšnih skupnih občutkih. Del Monte je znan kot režiser, ki je popolnoma odvisen od svojih scenarijstov, tako da se je včasih zgodilo, da je bil njegov izbor v celoti zgrešen. Giuseppe Manfredi in Alessandra Vanzi sta mu zapi-

sala in pripravila prizore tako, da bi lahko učinkovali le v primeru, da so zasnovani kot neke vrste ljudska farsa po vzoru filmov **Sexe fou** ali pa **Les Nouveaux Monstres**. O kakršnemkoli humorju pa pri Del Montu ni ne duha ne sluha. Padajo roke, lasulja, celo zobna proteza; vse to navajamo zato, da bi prikazal sijajno resnost, s katero nam režiser vse to opisuje. Samo nekaj primerov (od skupaj štirinajstih): Valeria Golina, ki položi roko na hrbet nekega starca, ki sedi v avtobusu, da bi poslušala utripanje srca svojega zaročenca, ki je bilo presajeno v to novo telo; Walter Chiari, ki odide iz bolnice gol, prav nič pa vemo, zakaj se je v bolnišnico zatekel; Stefania Sandrelli, ki prav materinsko ščiti malega tatiča v neki trgovini; neki občinski šef izpove ljubezen tajnici »tako« po desetih letih skupnega dela; pa dva ljubimca, ki se neprestano prepirata, vendar se ne moreta nikoli ločiti... Neke vrste slaba hrana v tabletah.

Sedem milijard lir (pomislite na 7 x 14 **Tracce di Vita Amorosa**, kakšna groza!) pa so stali posebni efekti, mednarodna filmska zasedba in scena v filmu **Fuga dal Paradiso**. Ob pomanjkanju kakršnekoli domišljije je vodja Cinecittà Ettore Pasculli popolnoma pokvaril posnetek filma **La storia infinita** s svojimi infantilnimi pripombami v stilu televizijskih stripov (takšnih, kakršni so povšeči politikom EGS, ki streljajo na Hollywood in prerokujejo svoji premoči pancevropsko odgovornost). Res pa je, da je kar za nekaj mesecev zasedel številne aparature v Cinecittà, ki jih drugače ne uporabljajo, skušal pa je tudi, prav ob tej priložnosti, uvoziti najnovejšo ameriško in japonsko opremo. Vendar pa je končni rezultat tak, kakor da je producent tega filma kakšna nerazvita država (ki skuša posnemati Georga Lucasa s kamenjem in slamo), ne pa, da so pri snemanju sodelovale Italija, Francija in Nemčija.

Iz vsega doslej zapisanega je bilo jasno, da je film Marca Risija **Ragazzi Fuori** edini pravi diamant. Toda Marco Risi se je zavedal, da mora tokrat, po tako velikem uspehu, ki mu ga je prinesel film **Mery per sempre** (1989), izzvati predvsem samega sebe. Zato je angažiral iste osebe, iste nespodobne prebivalce Palerma, ki so zaprti v zaporu za mladoletnike, in jih je spremljal ob njihovih dogodivščinah »zunaj«. Travestit Mery se je ponovno vrnil k prostituciji; Antonio, prodajalec sadja, postane razpečevalec; brezzobi King Kong se preživlja s krajami; upornik Claudio ponovno najde svoje dekle in si uredi družino. Vse to so nesrečna življenja; in če že ne končajo nasilne smrti kot Pasolinijevi junaki z roba mesta, pa se razpršijo po revnih in neprijaznih mestnih četrtih.

Risi nas je na najbolj nevarne in krute primere opozoril že v filmu **Mery per Sempre**, in to predvsem ob predstavitvi osebnosti, kot je Mary, ki predstavlja oz. simbolizira nemogoče želje biti in delati nekaj »drugega«. V svojem drugem filmu še stopnjuje količino nasilja, tako fizičnega kot vidnega. Kamera Maura Marchettija je vedno v »be-

snem« gibanju (žirija se je pravilno odločila, ko ga je nagradila), ko se spušča v prikaz neverjetnih zasledovanj (predvsem je nepozabno zasledovanje, ki ga uprizori neumni policaj in ki ustrelji nesrečnega King Konga v glavo), in pripravi pomemben uvod kot kak pomemben član ljudske stranke (dva revna otroka, ki tečeta občudovat bazen pri neki čudoviti vili). Vendar vsebina zveni zelo pogosto kot pleonazem in osebe so manj prepričljive kot v prejšnjem filmu. Vrhu tega pa je Palermo s svojimi zanikrnimi in umazanimi predeli slikovit kot še nikoli in nudi pravi alibi za vsa zla. Zaključni prizor, ki se od neznanega gorečega trupla sprehodi s pogledom visoko navzgor, da bi tako objel celotno prestolnico Sicilije, je želel biti neke vrste opozorilni krik, kakršnega si je Dassin privoščil v filmu **La Cité sans voiles**, toda izzvenel je preveč moralistično in retorično in vse prej kot pripovedno jednat.

In kot da to še ne bi bilo dovolj, vas Risi prevara še na koncu: posvečen je nekemu dečku, ki ga je ubil policaj; temu pa sledijo številne izpovedi posameznih neprofesionalnih igralcev: nekdo da bi še želel igrati, drugi se ponorčuje iz lastne revščine. Zdi se, da je vse skupaj, po toliko nasilnostih in ubojih, ki jim je bil gledalec priča, pomirjujoč dogovor.

Vendar pa v Benetkah niso govorili o tem, ampak o zahvali na koncu filma, bivšemu županu Palerma, Leoluca Orlandu (ki je bil župan v času snemanja filma), samovoljnemu voditelju »levih« demokristjanov (navednice so potrebne zaradi nasprotujočih si izrazov) in politiku, ki ga socialisti sovražijo; druga TV mreža RAI, ki je bila producent tega filma, si je zaman prizadevala, da bi to zahvalo cenzurirala.

Vendar krožijo okrog najeti »hvalilci« ne toliko filma **Ragazzi fuori**, ampak bolj ciljev oz. teženj, ki jih je želel prikazati ta film in še nekateri drugi mladi avtorji (le kateri?!?) in ki naj bi najavljali »novi neorealizem«. Če bi bilo tako (to naj bi pomenilo, da smo v porajanju nekega domnevnega obnavljanja nespektakolarnega italijanskega filma), bi bil umirajoči (v mislih imam industrijo, ki je ustvarila tak film) že pokojnik. In samo državna televizija, ki vsak večer ponuja velike količine psevdorealističnega opija, problematičnih preiskav, ki so navidezno manj osladne kot film Marca Risija, samo taka televizija si lahko dovoli podobno domnevo. Bolj ko film crkava, bolj se godi televiziji; kakšne ideološke šale o bratstvu vseh so to?! Manj stane zapolniti nekaj ur programa z zabavo, in televizije vse bolj izkoriščajo vsakdanje dogodke črne kronike. Poleg tega je delo za mali ekran hitreje opravljeno, in nihče ni tako »trčen«, da bo kupil vstopnico, da bi si v stari, neudobni dvorani ogledal italijanske filme, namenjene za domačo uporabo.

LORENZO CODELLI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK



ISKANJE IZGUBJENIH PROSTOROV

Predvsem zaradi trme in zagnanosti prirediteljev festivala evropskega filma in televizije v Viareggu, katerih duša je Felice Laudadio, se je festival obdržal. Za njim namreč ne stoji filmski kapital, temveč italijanski – viareški turizem in predvsem filmski ustvarjalci, podprti z EGSovo inštitucijo za film in televizijo Media se zavedajo, da bo bitka za prostor za evropski film v kinematografih težavna in dolgotrajna. Ni je namreč evropske države, kjer ne bi ameriški filmi zasedli več kot 80 odstotkov kinematografskega repertoarja. In če so posamezne države z načrtno pomočjo preko državnih filmskih skladov omogočile nacionalno filmsko ustvarjalnost in z zakonom poskušale zaščititi položaj domačega filma, je to odločno premalo, da bi se lahko zoperstavilo ameriškemu kapitalu, ki na takšen ali drugačen način obvladuje evropsko distribucijo in kinematografsko mrežo. Edina izjema je Francija, kjer je po zaslugi kulturnega ministra Langa francoski film še vedno relativno prisoten, toda tu gre za zaščitno zakonodajo in seveda za francosko tradicionalno nacionalno zaverovanost in zavedanje nacionalne kulturne identitete. Ob evropski nagradi Feliks, ki poskuša doseči bleščavost ameriških oskarjev, je viareški filmski festival prostor, kjer se za evropski film iščejo izgubljeni prostori in možnosti za sodelovanja na vseh področjih, ne da bi se izgubila nacionalna identiteta.

Italijanski producent Gori, za seboj ima več deset filmov vodilnih italijanskih filmskih ustvarjalcev in njegovemu producentstvu je bila v Viareggu namenjena posebna retrospektiva, je v pogovoru hladnokrvno vprašal, kaj je to art film, da ga ne pozna, da pozna samo dobre, manj dobre in slabe filme. Pri tem pravi, da ne misli samo na stopnjo komercialnosti in seveda ni pravilo, da je dober film tudi pri občinstvu dobro sprejet. Vrata so torej za tiste, ki se sklicujejo, da ustvarjajo art filme in jih zaradi tega občinstvo ne sprejema, zaprta. Vprašanje torej ostaja, kako omogočiti dobrim filmom pot do občinstva? Na ta vprašanja so skušali vsi po vrsti iskati odgovore, še najbolj blizu pa je ta trenutek Media s svojim projektom finančnega in organizacijskega vzpodbujanja filmske ustvarjalnosti, distribucije in predvajanja evropskih filmov v posameznih državah in združeni Evropi. Vrsta ugodnosti velja seveda samo za tiste, ki se včlanijo in plačajo kotizacijo, ki pa se jim v najrazličnejših oblikah povrne. Jugoslavija, ki bo vstopa v Evropo, Slovenija, ki bo vstopa v Evropo, nista članici Medie in zaradi tega ne moremo računati na finančno in organizacijsko podporo Medie in EGSo. Toda to je že druga, naša zgodba, ki ne sodi v okvir viareške manifestacije.

V Viareggu so prikazali preko devetdeset evropskih filmov, med njimi v sekciji izbor evropskih filmskih kritikov tudi jugoslovanski film **Kuduz**. Sam tekmovalni spored je bil zares reprezentativen in je predstavil dvanajst filmov, ki ob selekciji filmskih kritikov predstavljajo vrh evropske filmske ustvarjalnosti lanskega in letošnjega leta. Podobe,

ki jih je pokazal Viareggio so vznemirljive in so prepričljiv dokaz, da evropska filmska ustvarjalnost ni v krizi, da gre za krizo v ostalih segmentih kinematografije. Pokazalo se je tudi, da evropske nacionalne kinematografije ohranjajo lastno identiteto, da ustvarjalci vztrajajo pri evropski filmski »šoli«, ki ubira ameriški komercialni uspešnosti navkljub svoje poti in na drugačne načine išče stik s svojim občinstvom. Evropski filmski ustvarjalci se zavedajo, da jih ne more posnemanje pripeljati nikamor, ker bolj ameriški, kot so Američani, ne morejo biti – pa še smiselno to ne bi bilo. Se pa evropski filmi približujejo ameriški metijejski bleščavosti. Za to približevanje gre v okviru »evropskega filmskega jezika«, ki uporablja zapletenejše znake in asociacije, predvsem pa se izogiba šablonam, ki so sicer res najkrajša pot do gledalčevega izkustvenega sveta. Verjetno je prav v tem eden osnovnih problemov komercialne uspešnosti evropskih filmov, saj gledalci raje sprejemajo nekaj, kar je utečeno, česar so vajeni. In v razmerju zakoreninjenosti »zgodb«, ki jih pripovedujejo filmi evropskih kinematografij, naj bi bil tudi interes gledalcev za evropske filme, seveda v primeru omogočene komunikacije in ponovno vzpostavljenega kontakta evropskih kinoobiskovalcev s »svoji« filmi.

Med filmi v tekmovalni konkurenci je festival-ska žirija, ki ji je predsedoval italijanski režiser Franco Brusati, namenila največ pozornosti madžarskemu filmu **Dnevnik za mojega očeta** in mamu režiserke Marte Meszaros in francoskemu filmu **Doktor Petiot** režiserja Christiana de Chalongea. Film Marte Meszaros je zaključek filmske trilogije o madžarskih svinčenih časih in v njem zaokrožna krute podobe nesvobodnega, ogroženega življenja, nad katerega se je

povzpela povampirjena ideologija v imenu svoje resnice in svoje želje po oblasti za vsako ceno. Meszaroseva se giblje v okvirih že znanega in pri isti ustvarjalci že vidnega. Je variacija madžarskega tematskega kompleksa, bolečine, ki jo morajo izkričati, če hočejo živeti naprej in v letu, ko je na Madžarskem zmagala demokracija, so spomini na leto 56 in v krvi zatrto budimpeštansko vstajo, je Meszarosin **Dnevnik** boleča reminiscenca in spoznanje, da brez nje za vrsto generacij ne bo mogoče živeti.

Pogled v preteklost je tudi francoski film **Doktor Petiot**, film o pariškem zdravniku, ki je v času nacistične okupacije izkoriščal nemško nasilje in preganjanje Židov za lastno bogatenje. Z obljubami, da bo Židom omogočil pobeg iz Francije, jih je zdravnik zvalil v svojo pariško hišo, kjer jih je zastrupil in njihova trupla sežigal v hišni centralni peči. Njihovo premoženje je ostalo njemu, izginulih Židov pa seveda nihče ni iskal. Gre za patološko osebnost, dvojno osebnost, ki po eni strani skrbi za zdravje svojih pacientov, je srčno navezan na obolelo siromašno deklico, po drugi strani pa je sposoben najhujših zločinov, ki so povsem enakovredni nacističnem barbarstvu. Vojno nasilje takšno patološko osebnost in njegova dejanja omogoča in zakriva in, če je bil doktor Petiot bolnik, kaj so bili tisti, ki so ga omogočali in z njim celo sodelovali? Michel Serrault je izvrsten v vlogi norega zdravnika, De Chalonge pa gledalca z nevrotičnim filmskim ritmom ugonablja in neizprosno sili v podoživljanje in premislek.

Čeprav filma iz različnih obdobij in o posledicah na pogled različnih izkrivljenih ideologij, pripovedujeta Meszaroseva in de Chalonge isto zgodbo o posameznikovi in kolektivni nemoči, ko oblast v imenu ideologije podivja in je pripravljena za lastno ohranitev,

ki v bistvu pomeni prisvajanje bogastva, denarja, uporabiti vsa sredstva prisile in nasilnosti. In že danes je možno vrednostno enačenje.

Iz preteklosti je tudi film Poljakinja Agnieszke Holland **Europa, Europa**, ki je nastal v nemško francoski koprodukciji, sama Hollandova pa sedaj živi v Parizu, ker na Poljskem sicer ima svobodo, nima pa finančnih možnosti za režiranje filmov. Film, nastal je po avtobiografskem romanu Salomona Perela, pripoveduje o nenavadni, izjemni odisejaji židovskega fanta, ki pred nacizmom beži na Poljsko, potem v Sovjetsko zvezo, kjer postane član komsomola, nato pade v roke nemški vojski, kjer se izdaja za čistega Nemca in postane nemški vojak, dokler ga zaradi zaslug in naklonjenosti ne pošljejo v Berlin na šolanje v posebno selektivno arijsko vojaško šolo. V tej šoli in v uniformi pričaka osvoboditelje in le slučaj ga reši pred smrtjo. Hollandovi uspeva v filmu domala vse in to do približno polovice filma, kjer pa postane zaradi verodostojnosti predvsem narativna in film, razen nekaterih res izjemnih viškov, izpolni v disciplinirane klišeje.

Film Carlosa Saure **Ay, Carmela!** je rahločuten in čustveno obarvan pogled na špansko državljansko vojno in na glumaško skupino, ki se prebija med bojišči, nastopa zdaj za eno, zdaj za drugo stran, dokler se ne more vseeno opredeliti, opredeliti zaradi človeškega dostojanstva, saj za preživetje ni mogoče plačati prav vsake cene. V preteklost je obrnjen tudi angleški, Palmerjev film **Otroci**, film o moških srednjih letih, o občutenju minevanja življenja, zamujenosti in sprjaznjenju z bivanjem v okviru meščanskih konvencij. Moški srednjih let je Ben Kingsley, ki se zaljubi v najstnico iz »zmešane« prijateljske družine in je ta ljube-

zen, kolikor je sicer vzpodbujajoča, hkrati tudi ugonablajoče nevarna.

Med zgodovinske filme sodi tudi avstrijski film **Gavrilo Princip – nebo pod kamenjem** režiserja Petra Patzaka, ki hoče biti predvsem psihološki portret atentatorja na avstrijskega prestolonaslednika. In ker gradi predvsem na liku Gavrila Principa, ostajajo zgodovinske okoliščine operetne, neprepričljive in skorajda pravljicne. Gavrilo Princip tako obvisi v zraku, praznem, neresničnem prostoru in tako tudi od njegovega psihološkega portreta ne ostane dosti uporabnega. In potem se je v tekmovalni selekciji Viareggio prevesil v sodobnost. Še najbolj prepričljivo v filmih **Zlomljeno srce**, **Bilo je dvakrat**, **Isolde** in **V znamenju ognja**. Gre za tri poglede na človekovo intimo. V **Zlomljenem srcu** portugalski režiser Carlos Vereza pripoveduje o intelektualcu, prevajalcu, od katerega se je žena ločila, ker ji ni mogel nore verjeti, da utegne njuna zveza trajati. S čustvovanji se ukvarja tudi danska režiserka Jytte Rex v filmu **Isolde**, ki je portret sodobne ženske intelektualke, razpete med hrepenenji in banalnostmi življenja, med varnostjo utečenih čustev in vznemirljivostjo negotovosti ljubezenske avanture. In ko se odloči za vznemirljivost in polnost, se hkrati vda v negotovo prihodnost. Norveška režiserka Anja Breien pa je filmu **Bilo je dvakrat** kaže razdvojenega moškega srednjih let, ki je bil ustvarjalno enako uspešen kot je bil neustavljiv ljubimec. Breinova najde svojega junaka v praznem prostoru, ko ne more uresničiti ljubezni in postaja na robu norosti nevaren sebi in ljudem, ženskam, ki jih

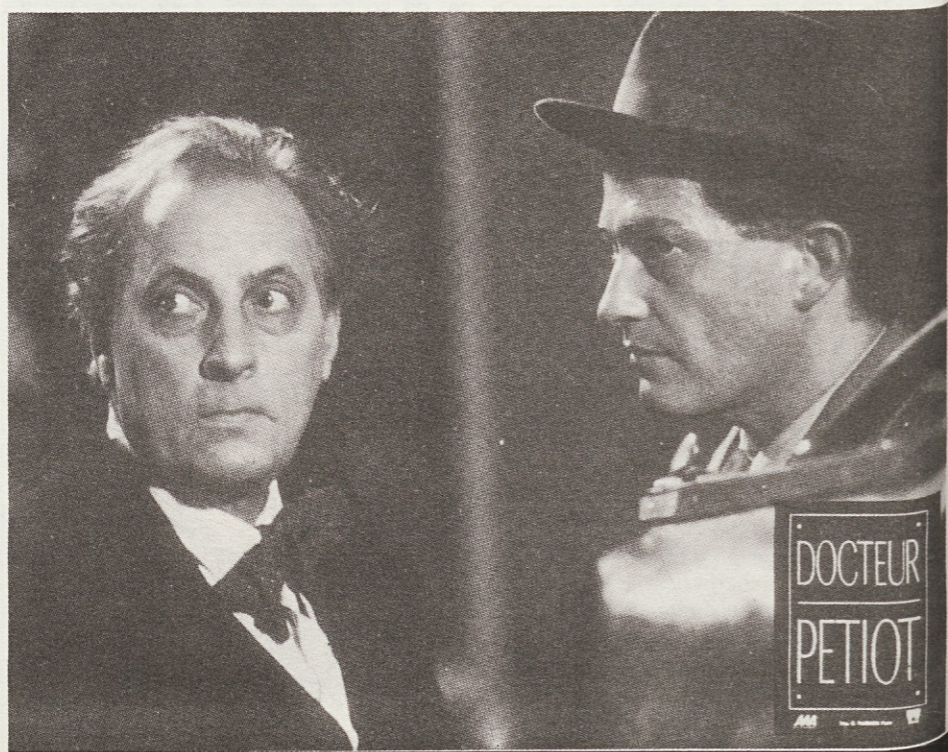
srečuje. Junak Bizzarijevega filma **V znamenju ognja** pa je mladenič, ki je pripravljen zaradi uresničitve namišljene ljubezni tudi na zločin, da bo šele zatem spoznal, da si je prizadeval za izmišljeno, za nepravno in bo seveda svojo napako moral plačati.

V posebno vrsto filmov sodi film **Krila slave** češkega režiserja Otakarja Votočka, ki ga je režiral v mednarodni zasedbi za Nizozemce. **Krila slave** so lirični science fiction, film o morilcu in njegovi žrtvi, o slavnem filmskem igralcu (Peter O'Toole) in o neznanem pisatelju, ki je napisal biografijo slavnega igralca, ta pa je njegovo knjigo podpisal s svojim imenom in jo izdal kot autobiografijo. Pisatelj igralca ubije in skupaj se znajdetata v nebesih znanih ljudi, igralec kot sama po sebi slavna osebnost in pisatelj zaradi tega, ker je slavno osebo učil. V nebesih slavnih pa se dogajajo enaka rivalstva kot na zemlji in vsi se bojijo, da bodo utonili v pozabo in na ta način izgubili svoj prostor v nebesih slavnih. Ta izmislek je dal Vzročku vrsto možnosti za imenitne asociacije, ki so v svoji groteskni šaljivosti tudi temačne.

In potem je tu še nekaj manj zanimivih filmov – **Radosti zasebnega življenja** italijanske režiserke Cristine Comencini, ki ne presega kostimiranega domisleka, pa kriminalka **Ubijalci prihajajo v parih** Piera Natolija, ki ne presega žanrske povprečnosti. Med dovolj nore, vendar v maniri ponavljanja samega sebe, sodi tudi Almodavarjev film **Labirint strasti**, v katerem avtor nadaljuje s sarkastičnim razglabljanjem o homoeotičnosti in to na nasilno neizprosno način. Politika je pomešana z izkrivljeno spolnostjo, pornografijo in vreščavo modno glasbo. Almodavarjev svet je do konca izkrivljen in vse vrednosti in morebitne lepote preplavljene s potrošnim kičem. Nasilino in utrujajoče deluje njegov film, res kot pravi labirint in edino, kar v gledalcu povzroči, je nelagodje.

Ob filmih uradnega programa, je festival pokazal še sedem najnovjših italijanskih filmov, ki dajejo zanimivo podobo ustvarjalnega angažmaja italijanskih ustvarjalcev, pa filme vzudnoevropskih režiserk (od Chytilove, Muratove, Proskurine, pa do Szabojeve, Pavlaskove in Zeliaskove), filme, ki so jih zbrali filmski kritiki iz posameznih držav in retrospektivi italijanskega producenta Maria Cecci Gorija in francoskega scenarista Gerarda Bracha.

K tem filmskim programom, ki so resnično zaobsegli avtoritativno podobo sodobnega evropskega filma, dodamo še vsakodnevna srečanja filmskih ustvarjalcev v okviru EG-Sove Medie, na katerih so se dogovarjali o možnostih sodelovanja posameznih kinematografij, predvsem pa iskali prostore za uveljavljanje evropskih filmov v in zunaj Evrope, potem je bil Viareggio resnično praznik evropskega filma in televizije. Žal Viareggio ostaja na obrobju, tako kot je naobrobju evropski film. Viareggio skuša evropski film vrniti v središče zanimanja in se mora tudi zaradi te plemenite naloge boriti za lastno afirmacijo. Festival, ki se ukvarja s problemi filma in ne z njegovo bleščavostjo, je očitno za večino manj zanimiv, tudi za Jugoslavijo, ki se mu je dobesedno izognila, pa čeprav je tudi proti nam gostoljubno razprl svoje roke. Nekateri, ali večina pri nas, vstopajo v Evropo samo v svojih besedah, teh besed pa Evropa seveda ne more slišati. Sicer pa, v Evropi si, ali pa nisi, to je odvisno od tebe samega.



QUINZAINÉ DES REALISATEURS

Nastanek alternativnega filmskega programa, nad katerim bedijo prominentni francoski filmski ustvarjalci, sega v davno 1968. leto. Ob velikih študentskih nemirih, ki so se pričeli v Parizu, razširili po vseh francoskih študentskih središčih, zajeli vso Evropo in našli svoj odmev tudi v Ameriki, so pretresli tudi Canneski filmski festival. Filmski ustvarjalci so se solidarizirali s študentskim socialnim in političnim gibanjem, hkrati pa je postal tarča njihove kritike tudi sam festival kot meščanska, predvsem zakonitostim kapitala podrejena filmska institucija. Festival so prekinili in v tistih burnih časih je kazalo, da si festival ne bo opomogel in ne bo nikoli več zasijal v prejšnjem, četudi površinskem sijaju. Toda vodstvo festivala je bilo pripravljeno na kompromise, na kompromise so bili pripravljene tudi filmski ustvarjalci, saj so se zavedali, da Canneski filmski festival potrebujejo, tako kot festival potrebuje njih, predvsem pa njihove filme. Rezultat dogovarjanja je bil, da je festival pričel dati možnosti francoski filmski ustvarjalnosti (posebna sekcija Perspectives de cinema francais), mednarodnemu tednu filmske kritike pa se je pridružil še program Quinzaine des réalisateurs, za katerega so prevzeli skrb francoski filmski delavci, častno predsedstvo je prevzel slaviti Robert Bresson, v programu te alternativne manifestacije pa so se praviloma pojavljali filmi, ki so bili zanimivejši, pravokativnejši in kakovostnejši, kot pa je bilo povprečje tekmovalnega Cannes. V tej selekciji so predstavljali svoje filme ustvarjalci, od katerih je bila prihodnost.

Tako danes velja za večjo čast, če te povabijo selektorji v Quinzaine, kot pa če si v tekmovalnem delu Canneskega festivala in to velja tudi za tokratni Quinzaine, v katerem so pokazali tudi jugoslovanski, Paskaljevičev **Čas čudežev**. V programu Quinzaine je bilo 21 filmov in mnogi med njimi so bili kasneje predvajani na vrsti mednarodnih filmskih festivalov, italijanski film **Odprta vrata** režiserja Giannija Amelija pa je dobil letošnjega Feliksa kot najboljši evropski film. Letošnji poudarki so bili namenjeni vzhodno evropskim ustvarjalcem, predstavnikom manjših kinematografij in nehollywoodsko naravnanim ameriškim režiserjem. Quinzaine išče v filmih tiste vrednosti, ki se praviloma ne potrjujejo na filmskih blagajnah, so pa prihodnost filma in pravzaprav omogočajo filmske uspešnice z inovativnostjo na področju filmskega izraza in izpovedi. Ti filmi so vest človeštva in dokaz za še vedno prisotne možnosti svobodnega filmskega ustvarjanja, ki se je znalo izogniti omejitvam tako politike kot kapitala.

Razpon filmov, ki jih je Quinzaine prikazal, je izredno širok, v ospredju vseh pa je posameznik v soočanju z družbenim okoljem, v spopadu s konvencijami, večkrat poraženec, kot pa zmagovalec. Sooča se z rušenjem vrednot, ali pa z okostenelostjo norm in običajev, poskuša vstopati v svet po njegovih pravilih, uveljavljati svoja pravila, ali pa je kot poraženec izločen in umaknjen, ali pa se umakne sam. Ni vzpodbudnih

usod in človeških zgodb in celo komedija je obešenjaško črna. V filmih so smrti in so zavzemanja za življenje, so izmišljeni čudeži in brskanje po preteklosti, v kateri so skriti spomini na prihodnost, je vztrajanje v svetu, ki je menda najboljši med možnimi in je bežanje v umetnost.

In zakaj sploh vsi ti filmi, če umetnost dokončno naj ne služi ničemur, pa vseeno ustvarjalci teh filmov pričakujejo, da jih bodo ljudje gledali in ob njih valovali na približno takšen način, kot bi ga ustvarjalci želeli? Verjetno gre za razkorak med filozofijo umetnosti in umetnostjo kot prakso, za razkorak med tistimi, ki se ob umetnosti zapirajo v teorije, s katerimi utegnejo sebi umetnost urediti, in tistimi, ki bi želeli, da bi z njihovo umetnostjo vse skupaj istozvočno zatrepetalo.

Dejstvo ostaja, da film hoče imeti svoje občinstvo, tudi avtorji, ki so se predstavili v Quinzainu in so upravičeno prepričani, da so njihovi filmi v okviru najbolj pomembnih koordinat našega aktualnega življenja.

Ruski režiser Igor Minajev v **Prilličju** kaže ljubezen v povezavi s smrtjo, ko ljubezen ni več možna, umre in če njenega konca človek ne more sprejeti, potem postane morilec. Gre za slučajno srečanje fanta in dekleta, potem gre za ljubezen, ki jo razumeta vsak na svoj način, in gre za ovire tej ljubezni. Vse to se dogaja v pritličnem ruskem stanovanju, ki je lahko prostor za trenutne strasti, ne more pa biti domovanje za ljubezen. Dekle se je v svojem vitalizmu

takemu prilagodilo, za fanta pa pomeni razočaranje in konec smisla, saj tudi v ljubezni ni našel tistega, kar mu sicer življenje odreja. V nori ljubosumnosti ubije svojo ljubo, zunanji svet ideoloških parol pa tako in tako ne ve za človeške strasti in trpljenje ljudi iz pritličnih stanovanj.

Film **Človek, ki ni obstojal** je podpisal estonski režiser Peter Simm. Gre za alegorijo, za zgodbo o mladi ženski Imbi, ki ima sposobnost reprodukcije glasov okolja in to ji prinese slavo, hkrati pa pelje v propad. Pripoved se odvija v časih pred, med in po II. svetovni vojni, v časih, ko je Estonija pričela z okupacijo izgubljati in je naposled izgubila svojo samostojnost. Imbi je ženska, ki se je bila sposobna prilagajati in v vsaki situaciji s svojo sposobnostjo iztržiti, hkrati pa so jo izkoriščali, dokler je lahko služila ideji, tuji ideji, je bila potrebna, a časi pa se ideje množijo, spreminjajo in tega Imbi ni razumela.

Švedski film **Telesni čuvaj** sega z dogajanjem v začetek stoletja, v čas ruskih revolucij, na katere reflektira roman o družini politika, alternativnih političnih skupinah in političnem nasilju, ko teroristična skupina pripravlja atentat na ministra. Gre za razkroj družine, ki se je umaknila v navidez varno podeželje, pa bodo nemiri in nasilnost segli tudi do njih.

Študija uboja je madžarski film **Strelišče**, v katerem Arpad Sopsits razčljuje okoliščine človekove smrti, na pogled nesmiselnega uboja, ki ga izvrši nad očetom sin-

Znova gre za temačne podobe življenja, za nasilnost v odnosih, na pretrganih komunikacijah, na nerazrešenih nespornostih. Nasilnosti rodijo protinasilje, sin ne razpozna očeta, kot oče ni razpoznaval svojega sina – mati kot mehčalka, varovalka doma in ognjišča, je prešibka, da bi preprečila katastrofo.

O ljubezni, ki se spet konča z nasiljem in smrtjo, pripoveduje tudi bolgarski film **Margarit in Margarita**. Ljubezen ne zmora premagati represije, ki jo obdaja, histerično se je brani, pa neprestano trči na nepremostljive ovire, ki jih postavlja neizprosno represiven sistem.

Med ameriški filmi je imeniten **Metropolit** Whita Stillmana, ki se kaže kot pravi naslednik Woodyja Allena. V filmu se kaže newyorška uspešna mladež, ki je v enem zamahu stopila v sterilni svet odraslih in dolgočasnih konvencij, da se zdijo na začetku poti kot da bi bili na njenem koncu. Domiselne situacije, iskrivi dialogi, nepredvidljivi obrati, vse v Stillmanovem filmu je bleščeče. Podobno vznemirljiv je tudi »črnski« film **Zaspati v jezi** režiserja Charlesa Burnetta, ki impresivno zarisuje urbano življenje črnske družine, v katerem pa so še vsi sledovi njihovega prejšnjega, podeželskega in getoiziranega načina življenja. In čeprav črnska družina skuša ohranjati nekdanje vrednosti, jih je mesto že tako vsesalno, da imajo s sledovi preteklosti same težave, tako kot imajo težave z vsiljivcem na obisku, ker jih vse preveč spominja na

nekdanje življenje. Ob njegovi smrti pa seveda vse, za kar so mislili, da zanje več ne obstoja, izbruhne silovito na dan.

Angleški režiser Christopher Morahan je debitiral pozno, pred petimi leti z noro parodično komedijo **Clockwise**, v Cannesu pa je predstavil svoj drugi film **Papirnata maska**. Gre za zgodbo o medicinskem tehniku, ki hoče spremeniti svoje življenje in prevzame identiteto zdravnika. Brez kakšnih večjih zadržkov prične v bolnišnici z zdravljenjem bolnikov in zgolj po sreči in ob pomoči naklonjene medicinske sestre ne dela velike škode. Seveda pa hoče svoj novi status za vsako ceno, tudi za ceno zločina zadržati. Film je ironična ost na račun zaupanja v ljudi v belih haljah, ker, kot pravi Morahan, kdo ve, kdo se v beli halji skriva.

Čudovito nežen film je posnel irski režiser Thaddeus O'Sullivan – **Decembrsko nevesto**. Film o mlademu dekletu, ki se naveže na brata, na katerih kmetiji služi. Ko zanosi, bi se morala odločiti za enega izmed bratov, toda za dekle sta oba brata enako ljuba. Tako ostane nezakonska mati v krozu presbiterijanske fare, ki takšne nemoralnosti ne more sprejeti. Toda, ko njena hčerka odraste in se hoče poročiti, mora ženska pred konvencijami zaradi hčerkinne prihodnosti popustiti. Na jesen svojega življenja postane nevesta.

Med osrednjimi filmi Quinzaine je bil italijanski film **Odprta vrata** režiserja Giannija Amelija, ki se je v aktualnem italijanskem trenutku mafijskega nasilja lotil izredno de-

likatnega problema, problema smrtno kazni. Zgodba sega v čase fašistične Italije v leto 1937, ko je bila v Italiji smrtna kazen še v veljavi. Z njo se sooči preiskovalni sodnik ob nedvomno dokazanem zločinu, dvojnem umoru. Za takšen zločin je seveda zagrožena smrtna kazen. In prav ob tem nedvomnem dokazanem zločinu in maščevanju in z mafijskim ozadjem, je mogoč razmislek o umetnosti smrtno kazni. Okolje odgovarja na njegova razmišljanja na različne načine in tudi obnašanje storilca umorov mu v razmisleku ne pomaga. Smrtna kazen je najprej abstrakten pojem, do katerega se človek opredeljuje na podlagi lastnih vedenj, ob kriminalističnem primeru pa postane konkreten problem, ki zahteva vnovičen razmislek o lastnem negativnem ali pa pozitivnem odnosu do smrtno kazni. Za Amelija pa je prav konkreten zločin argument proti smrtni kazni, za kar se skupaj s sodnikom v svojem filmu zavzema. Ob teh filmih je bila še vrsta takšnih, ki bi bili vredni pozornosti. Od japonskega Vatanabejevega **Doma izdelan film**, francoskega **Izgubljena pomlad**, bolgarskega **Taborišče**, španskega **Pont de Varsovie**, ameriškega **Konec noči...** Film Quinzainea predstavljajo antipod filmskim uspešnicam, ko isti filmi polnijo kino dvorane po vsem svetu. Seveda ni, da bi uspešnicam odrekli njihove resnične vrednosti, da bi občinstvu jemali bombončke, po katerih hočejo segati. Toda svetovni film to ne bi bil, če ne bi nastajali tudi quinzainovski filmi, ki so bogastvo svetovne filmske misli, so pomemben del človeške humanistične civilizacije in s svojim nastajanjem opravičujejo tudi izlete v svet neobvezne domišljije. Podobe teh filmov so sicer temačne in nevpodobne in seveda niso vsa resnica našega sveta. Zdi pa se, da je postalo občutenje nemoči splošno in ni značilnost samo nekdanj realsocialističnega in nerazvitega dela sveta.

MATJAŽ ZAJEC



TELESNI ČUVAJ, REŽIJA SZTANNE OSTEN, 1989
DECEMBRSKA NEVESTA, REŽIJA THADDEUS O SULLIVAN, 1990



ZASPATI V JEZI, REŽIJA CHARLES BURNETT, 1990



EKRAN V URBINU

9. MEDNARODNI KOLOKVIJ
FILMSKE KRITIKE
IN TEORIJE

KI B

V okviru Mostre oziroma mednarodnega festivala novega filma v Pesaru je bil letos sredi julija ponovno organiziran kolokvij, ki poteka mesec dni za festivalom in to v univerzitetnem središču v Urbino.

Direktor te prireditve je eden najvidnejših italijanskih filmskih teoretikov Francesco Casetti, ki je za temo letošnjega srečanja izbral vprašanje, kakšen je današnji status filmske kritike. In pričakovati je bilo, da kolokvij na to vprašanje ne bo dal dokončnega odgovora, ampak da bo vprašanje problematiziral in to v luči tistih sprememb, ki so se zgodile v pogledu transformacij socialne funkcije filma (še posebej na račun »eksplozije« televizije in videa), kakor tudi v perspektivi zarisovanja novih filmskih konceptov znotraj teoretskega diskurza.

Zanimivost letošnjega kolokvija je bila že v njegovi fiziognomiji, saj je bilo srečanje zastavljeno dvodelno: na eni strani predavanja, na drugi pa predstavitev štirih svetovnih filmskih revij, ki naj bi s svojimi specifičnimi oblikami delovanja vnašale nove ali vsaj posebne razsežnosti v kritiško in teoretsko prakso. Ob ameriški **Cameri obscuri**, ki se ukvarja z vprašanjem feminizma in filmske teorije, francoski reviji **Vertigo**, ki skuša aktualizirati izbrane literarne teorije oziroma zastaviti filmski kritiški diskurz na osnovi literarnih teorij, ob nizozemski reviji **Versus**, ki je v marsikateri potezi podobna slovenski filmski reviji, je bil predstavljen tudi **Ekran**. Če v grobem povzamem, je bil urbinski avditorij prijetno presenečen, da v tako majhnem kulturnem prostoru in tako skromnih pogojih za delo (naj omenim, da pri nas še ni vpeljan študij teorije in zgodovine filma na filozofsko fakulteto), filmska revija vidno in uspešno deluje. **Ekran** je namreč sredi osemdesetih let zastavil mednarodni kolokvij filmske kritike in teorije, bolj znan kot **Jesenska filmska šola** ter oblikoval knjižno zbirko **Imago**. Treba je tudi poudariti, da se je ob prevajanju tuje filmske literature, ob apliciranju od drugod prevzetih teoretskih konceptov, na Slovenskem oblikovala filmska misel na visoki evropski ali morda celo svetovni ravni (naj omenim le Slavoj Žižka, Zdenka Vrdlovca in Stojana Pelka) ter oblikovala »filmska« generacija, ki skuša na podlagi artikuliranih zgodovinskih in teoretskih konceptov na nov način »brati« zgodovino slovenskega filma.

20 Naj omenim, da je bil v predavateljskem delu nastop Stojana Pelka, ki je predstavil vprašanje filmske kritike skozi optiko »filmske filozofije« Gillesa Deleuzeja, izjemno »udaren« in sprejet z velikim zanimanjem.



IX CONVEGNO INTERNAZIONALE
DI STUDI SUL CINEMA
URBINO
13 - 15 LUGLIO 1990

KOT POTNIK GLEDAL NAZAJ

RETROAKTIVNOST
FILMSKE
KRITIKE

Med vprašanji, ki nam jih je v vabilu zastavil organizator tega kolokvija, sem za pričujoči prispevek izbral tisto o vplivih zgodovinskih in teoretskih raziskav na filmsko kritiko. Namesto razmejitve različnih polj se v poskusu svojega odgovora odločam raje za skico neke figure, ki oba polja družijo – zaradi česar si jo upam imenovati kar ključna figura. Gre za figuro **retrovizije**, nekega pogleda nazaj. Najsi gre za heglovsko sovo ali Benjaminovega Angelusa Novusa, je ta figura prisotna v interpretaciji zgodovine – in ravno zato bi rad našel njej analogno figuro v naši lastni zgodovini, ki je filmska zgodovina/zgodba. Naj za začetek izrazim svoje trdno prepričanje, da je nesporno najbolj pomembna knjiga zadnjega desetletja tako na področju zgodovinskih kot tudi teoretskih raziskav filma Deleuzeov podvig, ki ga vsi poznamo pod naslovom **Podoba-gibanje in Podoba-čas**. Zastavljam si torej naslednjo vprašanje: kakšen je lahko pomen tega dela za aktualno filmsko kritiko? Zdi se mi, da postaja odgovor na to vprašanje toliko bolj pomemben, kolikor pogostejši so »vdori« deleuzovskega žargona v kritike ne le specializiranih mesečnikov temveč tudi dnevnikov – in to najpogosteje prav v neki nereflektirani, nekoherentni in razdrobljeni obliki. Skušal vam bom torej predlagati neko precej bolj občo figuro, ki pa nam bo, upam, pomagala razumeti prav samo metodo filmske kritike. Gre natanko za figuro retrovizije.

V sklepnem poglavju **Podoba-časa** najdemo stavek, ki nam kaj lahko služi kot izhodišče pričujoče razprave:

»Vse, kar lahko rečemo, je, da nam podoba-gibanje še ne da podobe časa.« (**Podoba-čas**, str. 354)
Če je to res »vse, kar lahko rečemo«, tedaj je to obenem zelo malo in zelo veliko. Zelo malo, kajti odgovoriti na vprašanje o razliki med **a** in **b** s preprosto ugotovitvijo, da je **a** pač različen od **b**, ni prav daleč od tautologije. Obenem pa tudi zelo veliko, saj se sam odgovor že vmešča v razsežnost časa, je celo sploh lahko mišljen šele izhajajoč iz podobe-časa. Tovrsten postopek nas nujno spomine na »krst« t.i. nemega filma: neke take oznake mu preprosto sploh ni bilo mogoče pripisati vse dotlej, dokler ni obstajal zvočni film! V obeh primerih (podoba-čas izraža svojo odsotnost v podobi-gibanju; govor izraža svojo odsotnost v nemosti) gre natanko za nek retroaktiven postopek, za pogled nazaj, ki postaja konstitutiven ne le za nadaljevanje, temveč tudi za samo osnovo. To torej celo ni samo preprosta retrovizija, je resnična **retroakcija** – ravno kolikor sam ta pogled na svojevrsten način deluje za nazaj.

Deleuze seveda še zdaleč ne zanemari tega postopka. Prej nasprotno, ves njegov opus, posvečen »razliki in ponavljanju«, je kar najtesneje zvezan prav s to problematiko premikov na časovni osi. Zdi se nam, da v omenjenih dveh knjigah o filmu ta problematika dosega enega svojih vrhuncev v poglavju o **Kristalih časa**, natančneje, v tistem delu, ki je posvečen Viscontiju. Gre predvsem za idejo oziroma kar »razkritje, da nekaj prihaja prepozno«. Deleuze dodaja:

»Ta **prepozno** ni nesreča, ki bi se zgodila v času, je ravno razsežnost časa samega.« (**Podoba-čas**, str. 126)

Dovolj očitno je, da sama ugotovitev »prepozno« ne more biti izrečena drugače kot **a posteriori**. Toda če je ta »prepozno« razsežnost časa samega, torej nujna, tedaj po isti logiki obstaja tudi nujnost nekega pogleda, ki bo le-to konstatiral. In natanko ta pogled nas tu zanima – ta pogled, ki je tipičen za situacijo, v kateri se vsakič znova znajde filmski kritik. Zanj je na nek dovolj specifičen način »vedno prepozno«!

Ponavadi iščejo razlagalci te problematike pogleda nazaj referenco pri Nietzscheju. Le-ta seveda drži in je neštetokrat izpričana. Toda tokrat jo bomo poskusili najti pri nekem drugem avtorju, namreč pri Bergsonu. Namenoma se ob tej priložnosti izogibam podrobnejši analizi premen, ki jih Bergsonovi koncepti doživljajo pri Deleuzeu, da bi lahko preskočil neposredno k iskani figuri retrospekcije. Zgolj mimogrede opozarjam, da boste že na začetku **Ustvarjalne evolucije** našli pravcati pledoaje »interpretacije v retroaktivnem smislu« (str. 55 slov. prevoda), ki je svojevrsten »pogled na preteklost v luči sedanosti« (ibid.). Posebej pa nas bo zanimala druga pojavitev taiste figure, na katero naletimo ob razpravi o **negaciji**. Ta razprava je toliko bolj zanimiva, kolikor neposredno predhodi vpeljavi »kinematografskega« mehanizma, ki ga Bergson postulira, Deleuze pa ponovno odkrije. Nikakor ne gre pozabiti, da je Bergsonov odnos do tega mehanizma pravzaprav odklonilen – kar je še posebej značilno, saj se dejansko zdi, da je Bergsonova misel svoje vrhunce dosegala natanko ob konceptih, ki jih je odklanjala. Tak je primer »kinomatografskega« mehanizma in tak je navsezadnje tudi pričujoči primer z razpravo o negaciji. Bergson namreč negacijo zavrača, oziroma, če naj uporabim oznako iz nekega drugega konteksta (Jean-Louis Leurat o Godarju, v **Des traces qui nous ressemblent**, str. 10), išče »ne-negativno negacijo, soočeno z ne-pozitivno afirmacijo«. Da bi vam vsaj približno predstavil razsežnosti te razprave, tvegam nekoliko daljši citat iz **Ustvarjalne evolucije**, ki pa nas bo ravno popeljal do tiste tako iskane figure »pogleda nazaj«. Upam, da se vam bo zdela vsaj tako filmična, kot sem jo sam sprejel ob prvem branju:

»Negaciji daje njeno subjektivno naravo natanko to, da se pri ugotovitvi, da gre za zamenjavo, meni le za tisto, kar je zamenjano,

in se ne ukvarja s tem, kar zamenjuje. Zamenjano obstaja le kot pojem duha. Če ga hočemo še naprej videti in zatorej o njem govoriti, moramo obrniti hrbet realnosti, ki teče od preteklosti v sedanost, od zadaj naprej. Z negiranjem delamo prav to.

Ugotovimo, da gre za spremembo ali, splošneje, za zamenjavo: **tako bi videl iz avtomobila pot potnik, ki bi gledal nazaj** in bi v vsakem trenutku hotel vedeti le za točko, ki jo zapušča; svoj trenutni položaj bi lahko določil le glede na položaj, ki ga je pravkar zapustil, namesto da bi ga izrazil v funkciji njega samega. « **(Ustvarjalna evolucija, slov. prevod Zoja Skušek-Močnik, str. 239–240, podčrtal S. P.)**

Nikakor ni zgolj naključje, da temeljni princip sledenja filmskih podob skoraj dobesedno sledi Bergsonovemu opisu poti tega imaginarnega potnika: mar nismo v temi filmske dvorane pravzaprav vsak trenutek posebej v situaciji, ko poznamo zgolj minulo točko; točko, »ki smo jo pravkar zapustili«?

Če torej toliko vztrajam na paralelizmu teh dveh postopkov, tedaj je to prav zato, da bi lažje vpeljal neko povsem specifično podobo tovrstne retrovizije – namreč **podobo v retrovizorju!** V mislih imam dva filma Wima Wendersa, dva »dnevnik«, **Tokyo-Ga** in **Beležka o oblačilih in mestih**. Oba namreč vsebujeta neko specifično podobo: podobo, ki jo uokvirja okvir šoferjevega okna, ki pa znotraj same sebe vsebuje še nek manjši madež v obliki podobe v retrovizorju. Kar tej podobi podeljuje status emblematičnosti, je preprosta zamenjava klasičnega odseva v ogledalcu z miniaturnim video-ekranom. Tako ne gre več zgolj za podvojitve na nek »naprej« in drug »nazaj« (v prostoru), temveč obenem tudi že za časovno podvojitve na »prej« in »pozneje«, na preteklost in sedanost. Dobimo podobo, ki je hkrati pretekla in sedanja, ki je svojevrsten kristal v strogo deleuzeovskem pomenu podobe-kristala. V filmu **Tokyo-Ga** je tako poudarek prav na tej časovni razsežnosti, na razcepu med »prej« in »pozneje«, ki je vmeščen v razcep med okvirno podobo in madež v njej; v filmu **Beležka o oblačilih in mestih** pa postane ta razcep še dobesedno prostorski, saj se v potnikovo vizijo pariške obvoznice meša miniaturna slika tokijskih avtocest. Dve različni gledišči sta seveda v neposredni zvezi s samo zgodbo: nostalgija (kot časovni fenomen) po Ozuju v prvem filmu; razločenost (prostorska, geografska, analitična) kreatorja Yamamota v drugem filmu. Upam, da ni preveč prisiljeno položaj filmskega kritika zaznati natanko **vmes** med obema zgodbama, med nostalgijo in analizo, med cinefilijo in znanstvenim diskurzom. Tudi on je torej pod definiciji razcepljen, podvojen. In natanko ta tretja podvojitve nas najbolj zanima – ta podvojitve, ki je nujna hrbtina stran podvojitve časa in prostora, še več, ki je morda prav njun neposredni vzrok. Gre torej za **podvojitve tistega, ki gleda**.

Na neki prvi ravni je to seveda najprej avtor sam. Bilo bi več kot enostavno razpravljati o podvojitvi na primeru nekoga, čigar začetnici sta že sami po sebi podvojeni (**W.W.**), in čigar celoten opus pravzaprav sloni na poskusih preseganja nekega razcepa, pa najsi gre za razliko med umetnostjo in žanrom, med Evropo in Ameriko, med Parizom in Texasom. Vendar tokrat raje poiščimo artikulacijo te podvojitve kot neizogibne hrbtne strani pogleda nazaj kar pri samem Bergsonu. Četudi zavrača negacijo, ji vendarle pripisuje dve bistveni funkciji: ko negiramo, »držimo lekcijo« drugim in – samemu sebi! Prva funkcija ni posebej presenetljiva: ker pač negacija vselej meri na neko afirmacijo (nekega drugega), je po definiciji »začetek družbe«, je »v bistvu pedagoška in družbena«. Zato pa toliko bolj preseneča druga funkcija, ki jo Bergson vpelje nekako mimogrede, kot bi zares niti ne bila pomembna. Pa je! In prav zato velja naslednjemu citatu posebej pozorno prisluhniti:

»Negacija popravlja in opozarja – seveda pa je lahko oseba, na katero se opozorilo in popravek nanašata, tudi kar govorec, ki se je nekako razcepil.« **(Ustvarjalna evolucija, str. 235)**

Žal ni ne časa ne prostora, da bi na tem mestu odprli podrobnejšo

razpravo o presenetljivem sovpadanju te pozabljene Bergsonove sheme z dvojnimi postopkom »splitting« in »fading«, ki ga pri govorečem subjektu registrira Lacan. Naj bo dovolj le omemba pomenljive skovanke »**parlêtre**« (govoreče bitje, »govorilo«), ki zarisuje temeljno človeško izkustvo, svojevrstno **condition humaine par excellence**. V hipu, ko spregovorimo, se razcepimo – in žal se tudi filmska kritika preprosto ne more izogniti temu konstitutivnemu momentu.

Če smo torej pričeli razpravo z nekim dovolj partikularnim problemom, s preprostim pogledom nazaj potnika v vozilu, nas je nato pot popeljala mimo negacije kot svojevrstnega permanentnega gledanja nazaj vse tja do tiste skrajne točke, ko ugotovimo, da ni naš »pogled nazaj« nič drugega kot način izražanja temeljne podvojitve govorečega subjekta. V trenutku, ko nas govorica prime v svoje kremplje, vsi skupaj postanemo svojevrstni bergsonovski potniki, stisnjeni med preteklost in sedanost; svojevrstni wendersovski potniki, ujeti med nostalgijo in analizo. Če naj še nekoliko podrobneje zarišem to zagato, tedaj bi jo kaj lahko opisal tudi z naslovom ne tako zelo davnega filma: vsi smo svojevrstni »**accidental tourists**«, ali, v povsem ustreznem francoskem prevodu, »**voyaguers malgré nous**«.

Ne morem si kaj, da bi tega kratkega prispevka ne zaključil vsaj z bežno omembo filma, ki ni le zaplodil pravega vala deleuzovskega žargona v kritičnih spisih (cf. odmeve na festival v Cannesu), temveč dobesedno zgošča prav vse motive, ki so nas vodili skozi našo razpravo. Gre seveda za novi film Jean-Luc Godarja, **Novi val (Nouvelle vague)**. Prične se s potjo, zaplete se v zvezi z neko nesrečo, se pravi »accident«, ogromno se govori – navsezadnje pa se je treba celo podvojiti, da bi se sploh lahko doseglo tisto skrajno točko, ki glavnemu liku omogoča izreči sklepni stavek: »**To sem jaz!**«. Od tod dalje se pravo delo filmskega kritika šele pričinja.

izgovorjeno v Urbinu, 15. julija 1990

STOJAN PELKO

DECEMBRSKI DEŽ

režija: Božo Šprajc
 scenarij: Božo Šprajc
 fotografija: Radovan Čok, Boris Turković
 glasba: Zoran Predin
 igrajo: Saša Pavček, Boris Ostan
 proizvodnja: Viba film Ljubljana, Televizija Ljubljana, 1990

»Kakšno sranje, ta decembrski dež«, reče Stane nekega večera, ko se pride Mojci zahvalit, ker ni delala sitnosti pri ločitvi. Takšne besede v filmu so kot nalašč za sitnega kritika, ki bi jih obrnil proti filmu, toda ne le, da se mu tega ne spodobi reči, ampak žal niti ne more reči: če bi že hotel izbirati med slabšalnimi izrazi, bi se odločil za dolgčas (ampak popoln.)

Decembrski dež – na TV nadaljevanki »Pripovedke iz medenega cvetličnjaka«

temelječ film scenarista in režiserja Boža Šprajca – se po uvodnem maškeradnem prizoru prične z revolucijo, kate lepota je bila v tem, da je spodletela, torej z ljubljanskim študentskim gibanjem koncem 60. in v začetku 70. let, in konča z umorom, čisto osebnim obračunom na pustni sceni, pri čemer je ta maškeradni oklepaj tu kajpak zato, da bi med tem lažje padale maske: težnja filma je namreč prav demaskiranje njegovih protagonistov. Ta zasutek do neke mere spominja na tiste prve malce bolj kritične filme o enobeju, ki so govorili o tem, kako so se bivši revolucionarji, ko so zavzeli oblast, spredili s svojimi ideali vred: no, študentski voditelji niso ravno zasedli ne vem kakšne oblasti, spredili pa so se vseeno. In

razen tega film dovolj očitno – v dialogu med sinom in očetom, mladim in starim revolucionarjem – umešča eno revolucijo, študentsko, v funkcijo druge oziroma jo predstavlja kot neke vrste dedno bolezen. Tu sicer ne gre ravno za kakšen »bog nas varuj takih bolnikov«, ampak prej za opis tipične kvazidisidentske držbe, ki na zunaj sprejema »igro« oblasti, na znotraj pa se od nje distancira, se ji posmehuje, pri čemer je njena resnica prav v tej zunanosti. Film nato preide v bolj intimno sfero, v razmerje med bivšima študentoma, zdaj zakoncema, Stanetom in Mojco, toda bolj zato, da bi s Stanetovim varanjem žene pokazal »izdajalsko« naravo bivšega protagonista študentskega gibanja. »Angažirani« režiser, kakršen želi biti Šprajc, mora vedno predpostavljati neko skorumpiranost, toda le-ta ne razkriva toliko kakšnega avtorskega pogleda kot – zlasti v slovenskem primeru – objektivno stanje stvari.

Druga polovica filma bi lahko bila melodrama, vendar ji manjka to, kar konstituira malodramski trikotnik – veriženje želje, kjer npr. ona ljubi njega, ki ljubi drugo. Mojci, ki pusti svojega fanta, brž ko ta odide v vojsko, bi morali najbrž verjeti, da ljubi Staneta, ko pa to večkrat reče, gotovo pa Stane (Boris Ostan) ne ljubi ne nje ne kakšne druge, vsekakor pa ne toliko kot samega sebe. Njegova smrt, ki ga zadene iz očetove pištole v Mojčinih rokah, pusti gledalca indiferentnega, ker je le bolj ali manj povod za to, da je Mojca povzdignjena v podobo, ki spominja na Isabelle Huppert v Čipkarici.

Film je pripovedovan linearno, brez pravih zapletov in še posebej ne napetosti, vse je režirano nekako opisno, skoraj reportažno, in čeprav je film v drugem delu skušal staviti na trpeč ženski lik, Mojca (Saša Pavček), je nekaj velikih planov njenega obraza najbrž premalo.

ZDENKO VRDLOVEC



DO KONCA IN NAPREJ

režija: Jure Pervanje
 scenarij: Nebojša Pajkić
 fotografija: Tomislav Pinter
 glasba: Lado Jakša
 igrajo: Matjaž Tribušon, Janez Hočevar, Barbara Lapajne, Lučka Počkaj, Gojmir Lešnjak, Vesna Jevnikar, Boris Cavazza, Miloš Battelino, Pavle Ravnohrib, Ivo Ban
 proizvodnja: Viba film Ljubljana, Studio 37 Ljubljana, 1990

Pred leti je bila letna programska politika Vibe približno takšna: mladinski film, NOB film, pa film s sodobno tematiko in še kaj. Od te sheme dandanes seveda ni nič ostalo, že zaradi njene shematičnosti, apriornosti, togosti. Predvsem pa takšna programska politika predpostavlja kontinuirano proizvodnjo. V času, ko je vsak nov slovenski film nov podvig, skoraj pustolovščina, je omenjena programska shema dokončno spodnešana. Avtorji filma **Do konca in naprej** so se tega očitno zavedali. Film je namreč gledljiv kot zgoščen povzetek omenjenih »žanrov«.

Toda povzetek še ni jedro. Kajti zdi se, da omenjeni »žanri« krožijo po obodu filmovega telesa, ki je vendarle pred-

vsem komedija. Oziroma natančneje, film, v katerem dominira komično. Elementov komičnega je cela vrsta. Tolovaj Tone Hac je nedvomno zastavljen kot simpatičen lik (duhovit, drzen, inteligenten, uspešen ljubimec). Hacov nasprotnik št. 1 je inšpektor Kranjc, precej karikirana figura, ki jo režiser smeši zlasti s ponovitvami (nemočni radijski nastopi, osebni slog, ki drsi med poirotstvom in starčevstvom). Seveda pa inšpektor Kranjc ni realen Hacov nasprotnik, je zgolj ena izmed mnogih Hacovih sofigur. Prav to, da Hac nima pravega nasprotnika (ampak zgolj karikaturo), ki bi snoval drzne načrte, ki bi bil enako drzen nasprotnik itd., osamosvaja glavnega junaka iz filmske pripovedi, mu daje enkratni status – Tone Hac je sam(ozadosten). Kot tak je pravšen material; za legendo, mit, transrealnost. Tudi vse Hacove ljubezni in pomočniki, sodelavci so stranski liki. To Hacovo ekstimmnost, individualnost, intuitivno mitskot prvi »prebere« urednik, Korošec, ki sistematično utrjuje nov Hacov imago. Ne več zgolj spretnega tolovaja ali slovenskega Robina Hooda, ampak nekaj več. Reflektira dobesedno njegov

modus vivendi, njegovo drznost, žene-roznost, samozavest...

Zdaj pa je že tudi čas za vprašanje, kaj pomeni naslov **Do konca in naprej**. Na kateri konec se nanaša naslov filma? Banalen odgovor bi seveda bil, da je konec empiričnega filma. Nekako takole: Hac je sicer obtožen in obsojen, je na poti v zapor, toda inšpektor Kranjc ve, da bo Hac zbežal, da se bo njuna igra nadaljevala, na kar se lahko Hac samo navihano nasmeji... in konec filma. Njuna igra se bo torej igrala še onkraj filma, bodisi v glavah gledalcev bodisi kot sequel (česar pa Jure Pervanje ne ocenjuje kot realno možnost). Bolj vznemirljiva je druga možnost, drugo branje »konca«. Ko »konec« označuje konec, mejo, dokončnost, ko pa jo **filmski junak** prestopi, nadaljuje onkraj nje. To mejo uteleša trenutek, ko urednik Korošec po opravljenem ropu ustrelji kompanjona. Njegovo dejanje Hac pospremi z »dobrodošlico« v svet realnosti. Seveda pa to ne pomeni, da se prva polovica filma (!) odvija v kakšnem irealnem svetu. Kronotop je sicer nekoliko abstrakten, toda nedvomno je prizorišče filmske zgodbe



09' 11U
I ZADNLIČI?

tolovaja Toneta Haca) ne obstaja. Kar je deprimirajoče, je prav njegov »zlom« onkraj trupla, smrti, legende, uspeha. Slovenski (filmski) junak kakor da je lahko uspešen, dokler se svoje »uspešnosti«, učinkovitosti, dokončnosti svojih dejanj ne zaveda. Ta »otročka« učinkovitost, podprta z učinkovitim zunanjim ritmom, približuje film tudi mlajši publiki. Film **Do konca in naprej** tako povzema tri v polbližnji preteklosti zvečičavne žanre na Slovenskem, jih vsrkava, če hočete, »ukinja«. In ker se za nameček Pervanjev film navezuje tudi na blagohotno, morda pastoralno humornost štigličevskega tipa, hkrati pa to presega oziroma problematizira, celo zanika, spodnaša, nadaljuje onkraj njenega (nikoli prikazanega) roba, se kar sama vsiljuje esejistična misel. Slovenski film, ki razume svoj métier, ki razume svojo zgodovino, ki ima junaka in preišljen ritem, ki je skratka kljub svoji necelosti »večji« od celote, tak film je vsekakor redek. V letu, ki je navrglo **Veter v mreži**, **Umetni raj** in **Do konca in naprej**, je jasno da se slovenski film ne bo samoumoril: za to bodo potrebni politiki...

MARKO GOLJA

nekdanja Dravska banovina, njen čas pa stara Jugoslavija. Razlika med »irealnostjo« in »realnostjo« je drugače, je v vlogi, v igri, katero igra Hac v prvi oziroma drugi polovici filma. Prvi »del« filma je »neresen«; Tone Hac sicer tolovaji, toda predvsem skrbi za lasten imago, za avtopromocijo. Zdi se, da je zastavek tolovajstva imago ega, že njegov užitek, ostalo so nujni detajli. Za to narcisoidno podobo zadoščajo kratki, epizodni kadri, ki inavgurirajo lik in opisano značilnost. Onkraj strela, naprej od »konca« se Hacova podoba spremeni; bolj kot na imago ega misli in se bori za ego oziroma eksistenco samo. Eno govori, drugo se dogaja, izgubi sodelavca, zlomljen se vrača na »domačijo«, izstopi in intersubjektivne mreže, deški pogled vidi v njem dokončno legendo, predvsem pa je v kadru zgolj zrcalno podobo slečene ženske... in samega sebe, ujet v spomine na čase, ko je kolesaril, smejoč se... Onkraj »konca« je filmski junak še zmeraj junak, toda ne več na takšen način kot v prvi »polovici« filma. Mit, ki ga je (so)tkal, je odvečno breme. Oziroma, mit ne potrebuje mitskega

junaka. Mit je stvar neba, filmski junak pa dokončno stoji na tleh, dostikrat v odprtih ravninah, kjer je njegova majhnost, človeškost še toliko bolj očitna. Če v prvi »polovici« filma zapolnjujejo ravnico komični, v svoji ritualni neučinkovitosti celo farsični žandarji, pa dokaz Hacove zvijačnosti, po »končnem« strelu (njegovo prizorišče je znova naravno okolje!) ravnico, praznino pod nebom »zasede« grob. Simptom spremembe, preloma oziroma obrata v junakovi usodi je tudi filmski ritem, prva »polovica« je tekoča, prevladujejo kratki kadri, dinamični, informativni, v drugi »polovici« se ritem upočasni posameznim »pustolovščinam« navkljub. Tone Hac je tako nedvomno zanimiv filmski junak za slovenski film. Kljub tej zanimivosti le-ta ni dokončna, ampak zavrtta, zaustavljena, blokirana. S svojo reflektirano narcisoidnostjo je neprimerno bolj zanimiv kot vrsta filmskih junakov iz filmov s t.i. sodobno tematiko. S svojo individualistično držo in anarhoidno akcijo odgovarja na vprašanja o zgodovini Slovencev v času II. svetovne vojne. »Legitimna« ali »revolucionarna« totaliteta, ta alternativa (za



PULJ '90

ALI ZADNJIČ?



Festival jugoslovenskega igranega filma v Pulju, sedemindeseti in kolikokrat še? Če metaforo na ovitku festivalskega kataloga beremo na pričujoči način, potem se je ta manifestacija zgodila zadnjič. Na naslovnici namreč vidimo fotografijo mlade čaravnice, ki leti na metli v ustreznem spektakelskem kulisu, na hrbtani strani kataloga pa je na beli površini odtisnjen fragment z obrazom čaravnice, ki nič kaj posebej ne prikrija, da čarovnica doživlja orgazem, kar lahko prevedemo tudi kot »malo smrt«. In če telo t.i. jugoslovenskega filma in z njim prvi glasnik njegove življenjske dinamike, se pravi puljski festival, umira oziroma razpada, ali je to že a priori nekaj tragičnega? Ne, kolikor je pač to nujna agonija, ki jo narekujejo družbeno-politične spremembe v obstoječi Jugoslaviji in hkrati zavožena producerska in socialna funkcija nacionalnih oziroma republiških kinematografij v povojni »sorealistični, samoupravni in končno tržni« Jugoslaviji. Kaj se bo v prihodnje zgodilo na jugoslovanski politični sceni, ne morem predvideti, toda če bo prišlo do jugoslovenske konfederacije suverenih držav, potem se puljskemu festivalu obeta razgibana prihodnost, ne sicer v imenu preživelega »jugoslovenskega« obliža, ampak v pogledu – končno – kreativnega, estetskega in enakopravnega dialoga med posameznimi nacionalnimi, in celo regionalnimi kinematografijami. Kaj pa če sedanja Jugoslavija zelo kmalu razpade? Jasno, potem bo tudi »zgodba« vseh dosedanjih jugofilmskih manifestacij bistveno drugačna. Ker pa ni na mestu segati predaleč, da ne bi vse skupaj izpadlo kot kakšna spodletela politična znanstvena fantastika, raje stopimo na filmska križpotja.

Že zunanji izgled t.i. jugoslovenskega filma nam pokaže naslednjo sliko: na eni strani imamo povsem obubožano kinematografijo, na drugi strani pa megalomanski avditorij, ki ga pooseblja puljska arena. In ta arena, vsaj v drugi

polovici festivala, ki sem ga spremljal, je bila le malokdaj kolikor toliko polna. Zakaj? Pravijo, da zaradi svetovnega prvenstva v nogometu, tu in tam slabega vremena, potem še »politične« elektrike v zraku itn. Vse to prav gotovo deloma drži, toda prav tako tudi drži, da je film in še posebej t.i. jugoslovanski film skoraj povsem izgubil tisto malo spektakelske razsežnosti, ki jo je nekoč imel, in da je v triadi film-video-televizija postal povsem zapostavljena stranka, kar je možno le v okviru jugoslovenske scene in le še malokje drugje na svetu. Medijsko igro oziroma: igro, ki poteka na avdio-vizualnem področju že nekaj desetletij, je težko na kratko predstaviti, praviloma pa drži, da je temeljni opornik tega »športnega« dogodka prav filmska fikcija, ki oskrbuje novce tako filmskim, prav tako pa v izdatni meri tudi video in televizijskim trgovcem. Nesmiselno je sicer pričakovati, da bi se lahko male nacionalne kinematografije, ki se razvijajo na jugoslovanskih tleh, dogajale kot filmska industrija, toda videti je, da so tudi tisto minimalno možnost, ki so jo imele v tem pogledu, povsem zapravile. Kajti letošnji puljski festival lahko poimenujemo tudi »festival jugoslovanskih televizijskih iger«, saj je slaba polovica programa nastala v okviru televizijske proizvodnje. Da televizija postaja vse bolj prisoten filmski producent, to je v redu in prav, toda narobe je, da ta obrat daje filmski govorici televizijski pečat. In če pretiramo, kdo je v prihodnje še pripravljen gledati televizijske igre na mega filmskem platnu puljske arene? Poniglavo lahko rečem, da si te stvari raje pogledam doma v »udobnem naslanjaču, copatah in ob žlahtni kapljici, ki praviloma oplemeniti to, kar gledamo«. Najbrž podobno razmišlja tudi tistih 12.000 potencialnih gledalcev puljske arene, ki bi morali biti več kot »zapriseženi« cine- oziroma telefili, da bi v takem številu ponovno zapolnili največjo kinodvorano na svetu.



S I L V A N F U R L A N

NEMI SMODNIK

režija: Bato Čengić
scenarij: Bato Čengić
fotografija: Tomislav Pinter
glasba: Goran Bregović
igrajo: Mustafa Nadarević, Branislav Lečić, Mira Furlan, Fabijan Šovagović

proizvodnja: Forum – Sarajevo

Kdo je nedolžen, kdo je kriv? Komunisti, četniki, ljudstvo?

Nedolžnost v vojni ni zaščitena.

Če je smodnik nem, je tudi neviden. Torej nemega smodnika ne reprezentira Španec, fanatični komunist (Mustafa Nadarević), ki ljudi likvidira hitro, neusmiljeno in direktno. Tudi ga ne reprezentira vodja druge, antikomunistične dogme (Branislav Lečić), ki zastopa svoje – prav tako razumljive in s tem opravičljive – moralne kode. Nemo, nevidno in zadušeno je občutenje kmetov, vaščanov, hribovcev, torej na zemljo in ne na »nebo« vezanih ljudi, ki ne želijo zapustiti svojega prostora in zato z vsemi možnimi oblikami »likvidacije« branijo svoje neprehodne plaine, svoje življenje in tisto nekaj malega, kar posedujejo. To občutenje jih sili h skritemu in zahrbtnemu delovanju, ki v končni konsekvenci ni nič drugačno od tistih, ki delujejo v imenu svoje vere – bodisi komunistične, bodisi kraljevske. Komunisti – fanatiki, pravi Čengić, ne obstajajo več, oni pripadajo legendi. Film naj bi demantiral laži in izrekel resnico, resnico o tem, kako ideologija upravlja s posameznikom, da bi preko posameznika prišla do mase. In mogoče prav zato je **Nemi smodnik** eden redkih in tudi korektnih filmov sprave. Še posebej zato, ker se v celotnem dogajanju niti enkrat ne pojavi Nemeč, torej otipljiv, določen,

konkreten vzorec tistega, ki je bil vzrok vsega.

In če je pravo Zlo odsotno, »akuzmatično« in nevidno, se premesti med tiste, ki to Zlo ignorirajo in si ga nadenejo sami. Sovražniki smo si sami, sprti smo si bili tako tistega 1941. leta, kot smo sprti še danes in kot smo bili sprti takrat, ko je Čengić začel razmišljati o ekranizaciji Čopičeve literature. Če odmislimo nekatere dramaturške šibkosti – še posebej na hitro odpravljen odnos med Mustafom Nadarevičem in Miro Furlan – je **Nemi smodnik** perfekcionistično zrežiran film, v katerem se na srečo vidi, da za sliko ne stoji le režiser temveč tudi denar. Film je sicer strogo vpet v jugoslovanske meje – zato so mu tudi vse nominacije za tuja priznanja spodletela – in na žalost je paradoks »svetovnostni« in »domačjskosti« Čengića tudi pogubil. Spektakelska obravnava materije, krasna fotografija, dobro vodenje igralcev... pa seveda izjemna Bregovićeva glasbena oprema, filmu dajejo predznak pravega, torej svetovnega filma. Toda hermetičnost le nekaterim poznanih relacij, takorekoč družinskih zadev, pa **Nememu smodniku** zapirajo meje. Ne le s tujino, temveč tudi z republikami. Beogradu je film še vedno »duhoskrunski«, Ljubljani mogoče ne, kar pa še ne pomeni, da ga Slovenija lahko gleda. To pa niso več ideološki, temveč tržni vzroki. Ali pa še kaj hujega. Je pa simptomatično, da je Čengić film najprej pokazal prav Ljubljani (interno, seveda)... mogoče pa tudi zato, ker ga je pred leti podprl Štih, ki je priznaval zmote in podpiral revizijo zgodovine.

MAJDA ŠIRCA

STELA

režija: Petar Krelja
scenarij: Petar Krelja
fotografija: Ivica Rajković
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Anja Šovagović-Despot, Žarko Laušević, Mira Furlan, Miodrag Krivokapić

proizvodnja: Uraniafilm – Zagreb, Avala film – Beograd

S kančkom vznesenosti lahko postavim vprašanje, kaj je Peter Krelja delal v osemdesetih!? Filmografomilimetrski odgovor, ki bi se oprl na Kreljev leta 1981 posneti film **Z vlakom proti jugu** in ki bi sicer »prazna« leta zapolnjeval s hipotetičnimi ali biografskimi detajli, bi bil seveda prekratek. Neprijetno lepši je esejističen odgovor, da je Peter Krelja v osemdesetih pripravljaval devetdeseta oziroma film **Stela**.

Kot je avtor sicer omenil v televizijskem intervjuju, je nekatere filmove drobce oblikoval že v sedemdesetih, tako motiv v sprejemnega (prehodnega doma, pa usodo lepe begunke in njenega spremljevalca, mladega pedagoga. Krelja torej svojo fikcijo legitimira s falcijo, kot da ga je strah, da mu bo kakšen rigorozen kritikaster poočital, da njegov film ne odraža stvarnosti... Svojo pripoved, spominjanje konča s skoraj zadržanim priznanjem, da je empirijo dopolnil z imaginacijo. Kar je sicer skoraj splošen postopek, je v intervjuju predstavljeno skoraj kot kreljizem. Oziroma, če poskušam lepšati Kreljevo pojasnilo – v intervjuju je pač govoril o tistem, kar je čutil kot slabost (ekskluzivnost, eksotičnost ekstimne bede, lepota sredi nje...), molčal pa je o filmovi lepoti...

Sprejemni (prehodni dom, v katerem je na približno deset varovancev vsaj pet pedagogov, se zdi povsem neverjeten, šibek referenčni okvir. Toda Krelja trdi, da je resničen. Seveda pa dilema verjetnost-resničnost ne bo učinkovita past, kajti pomembno je nekaj tretjega. Da sprejemni /prehodni dom (lahko) odigra svojo ekspozicijsko vlogo. Filmov zastavek pač ni domača sociala niti problem neprilagojenih mladostnikov niti konflikti v življenju pedagogov. Sprejemni/ prehodni dom je zgolj tista točka, s katere se odprava naslovna junakinja in socialni delavec Mato Herceg. Njun cilj je Cres, dom zaprtega tipa, kamor naj bi Mato pospremil Stelo. Kolikor se sam prehodni /sprejemni dom pojavlja še kasneje, je njegova vloga zgolj vloga bergle oziroma ovire/ zavore na njuni poti. Vlogo »strašila« ima v filmu tudi Stelin prijatelj, ki spremlja popotnika, z željo, da bi osvobodil Stelo. Na srečo se Krelja ne zaplete v komplicirana pojasnjevanja, zakaj /kako je lahko mladenič zmeraj »tu«, zmeraj njuna senca. **Stela** je tako road movie, je film o poti, potovanju. Cilj je, a nedosežen, nedosegljiv. Tudi ko je potovanje končano, se pot ne nadaljuje. Parafraza natančno opisuje, kakšen film je **Stela**. Kajti, kaj sploh še ostane, če je prostor zgolj nekaj, kar je zapuščeno (brez konotacij), če





so preganjalci »preganjalci«?! Realen cilj seveda ni Cres, je razmerje med Stelo in Matom. Neuresničeno in neuresničljivo. Pa ne da bi bila ona in on narcisa, ki lahko zgolj drsita po spolirani površini v zrcalo ujetih samozrcaljenj. Sploščen ego še ni ovira. Vprašanje: »Voulez vous coucher avec moi?« je bolj kot vabilo igrivost, morda rahli izziv, vendar zelo otročji, neerotični. V otroški govoric, v najstniškem jeziku je to vprašanje zamik. Izrečeno je sicer razumljeno, vendar kodirano, kamuflirano, v risu smešnega. Niti malo torej ne preseneča, če vprašanju sledi nemuden Stelin smeh. Kar pozitivira željo, ni izpolnitev, dopolnitev, ampak blokade. Da je razmerje med Stelo in Matom neuresničljivo razmerje, Krelja pokaže kar trikrat. Prvič pri njeni prijateljici, nekje v Gorskem Kotarju, ko ju zmoti prijateljčina mama. Krelja je vloga zaupal pravi igralki – Ingeborg Apelt, ki je svojčas že histerizirala po Gorskem Kotarju, v seriji Kapelski kresovi. Druga blokada je kmet, ki ju zmoti na seniku. Tretjič ju zmoti (ex)milica, ko sta v hiši Stelina očeta, v spominski sobi. Kar tri blokade, ovire vsiljujejo vprašanje, hipotezo, kako je pod peno naključij trdno jedro vzroka, nekaj globokega, usodnega... In Krelja navrže tudi možen odgovor na to vprašanje. Kar blokira Stelo, je njen odnos do očeta, je identifikacija z mamo oziroma prevzem njene vloge. Če je Mato potoval proti Cresu, je Stela potovala proti očetu. Da bi mu povedala Resnico. Med drugim tudi to, da je umoril mamo. Tudi očetovo obrambo (mama se je ubila sama) vpiše Stela v Resnico, jo ponotranji. Ili do konca torej ne pomeni potovati do Cresa niti zapeljati Mata, ampak odigrati dodeljeno vlogo. In prav to stori Stela. Vrže se proti očetu, da jo ta ustrelji, da se ubije. Lokalna politična folklor (v kateri posamezniki privatizirajo družbeno/državno moč) in melodramska zgodba sta dokončno postranska

reč. Anja Šovagović-Despot je veliko vlogo odigrala kot velika igralka.

MARKO GOLJA

OREL

režija: Zoran Tadić
scenarij: Pavao Pavličević
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Darko Rundek
igrajo: Vlatko Dulić, Zdenka Jelčić, Božidar Orešković, Ivica Vidović
proizvodnja: Marjan film – Split, Color 2000 – München

Zoran Tadić ima za sabo že pravi opus kriminalnega filma, ki mu ga scenaristično ali s svojo literaturo oskrbuje Pavao Pavličić.



Ta tandem je oblikoval dovolj svojevrstno kriminalko, kjer niti akcija niti detekcija zločina ni toliko važna kot vzdušje, saj tudi gre ravno za »dušo«, toda ne toliko zločinčevu dušo kot za »dušo« zločina. Zato je tudi na začetku (**Ritem zločina**) obsesija z zločinom, fantazma, ki je na podlagi neke označevalne množice (statistike in časopisnih poročil o zločinih) napovedovala nekaj realnega, sam zločin, ki mu je uspela določiti tako časovno-prostorske koordinate kot žrtev, ne pa tudi storilca. Toda ta neznanka, storilec, v tem filmu nikakor ni bistveni element enigmatičnosti pripovedi: v pripovedi z uresničeno prerokbo zločina je lahko enigmatična in fascinantna edino ta nemožna vednost, ki je odkrila Zakon, »ritem zločina« (in nazadnje sama postala njegova žrtev).

Kriminalka postane psihotična, ko obstaja kot neznosna možnost. V **Tretjem ključu** mlad zakonski par, ki se je vselil v novo stanovanje, za katerega je porabil ves denar, prične dobivati denar, in to neznanu denarno darilo doseže, da se zakonca počutita kot interpelirana v krivca in storilca hkrati: kaj sta zagrešila, da dobivata denar, ali kaj neznani, odsotni drugi od njih terja, da storita za denar?

Temu denarju, ki je prihajal od neznanu kod, je v **Snu o roži** nakazan vir: zločin. Nekdo je priča zločinu in pobere denar, ki obleži ob trupu, potem pa se vede, kot da ne o zločinu ne o denarju ničesar ne ve. Seveda se to potlačeno vrne prav kot rojstvo zločinca.

Storilec, zločinec je končno porojen in tako sta v **Možu, ki je ljubil pogrebe** lahko kar dva. Toda v **Orlu** se zadeva spet zaplete oziroma naveže na začetek: zdaj je zločin, preden je realen, spet najprej fantazmatski scenarij, ki maši neko vrzel, reprezentirano z odsotno osebo: odsotno tako kot živa (ni je na fotografiji, ki si jo kažejo prijatelji), kakor je nevidna (pokrita s platnom) celo kot truplo. Štirje prijatelji čakajo na petega, za katerega zvedo, da je umrl, in prav ta manjkajoči prijatelj jih s svojo čudno smrtjo, ki ni niti naravna niti nesreča, niti samomor niti umor, zlepi v majhno občestvo, temelječo na fantazmatskih scenarijih, s katerimi se konstituirajo kot maščevalci te smrti. Predpostavljajo namreč, da je njihov prijatelj storil samomor in da je za ta samomor nekdo kriv; in tako odkrivajo domnevne krivice in z njimi obračunavajo, pri čemer jih to »sproščanje agresivnosti«, to »podzemanje akcije« napolni s samozavestjo, ali

PULJ '90

bolje, zadovolji njihov zločinski nadjaz. Toda ta predpostavka je hkrati lažna in točna: lažna, ker dva izmed prijateljev takoj spočetka vesta, da za prijateljevo smrt ni odgovoren noben tretji, zunanji krivec oziroma noben drug kot eden izmed njih; in točna, ker jih iskanje krivca nazadnje le privede do enega izmed njih. A tudi ta ni pravi krivec, kriv je le toliko, kolikor je sprejel prijatelj izživ in z njim hodil po robu terase na vrhu nebotičnika. Jedro zadeve je potemtakem prav ta fantazmatski scenarij, v katerega so se vede ali nevede spustili štirje prijatelji, da bi vrzel, ki je nastala med njimi, zakrpali z maščevalnim in celo morilskim dejanjem do drugega, zunaj njihovega kroga. Ko se izkaže, da je ta drugi sredi njih samih, se vsi znajdejo na robu brezna, tj. na robu terase na vrhu nebotičnika, v fascinantnem somračnem prizoru, ki finalizira melanholično noto filma.

ZDENKO VRDLOVEC

TO MALO DUŠE

režija: Ademir Kenović
scenarij: Ranko Božić
fotografija: Mustafa Mustafić
glasba: Esad Arnautović
igrajo: Branko Đurić, Davor Janjić, Boro Stjepanović, Saša Petrović
produkcija: Center film – Beograd, Televizija Sarajevo

V preteklem desetletju, še posebej pa v zadnjih letih, so jugoslovanski filmi – če je ta oznaka še smiselna in če je sploh bila smiselna – preizkušali različne prijeme, od spektakelskih, pro-žanrskih pa do radikalno politično doziranih, da bi si pridobili kinematografsko identiteto. Ta računica se je izšla le malokateremu filmu. Po drugi strani pa so številni filmi, zavedajoč se dejstva, da je jugoslovanski film izgubil občinstvo in vzporedno seveda tudi jugoslovanski kinemato-

grafski trg, skušali pridobiti gledalce na ta račun, da so svoje »prakse« cepili s televizijskimi fikcijskimi vzorci. Seveda so to »balkanske« in »soap-oper«, lahkotnih in brbljivih komedij, glasbenih spektaklov itn. Tako je sicer nastal niz filmov s niz t.i. kvazi spektakelskim oziroma dialoškim »timingom«, toda pod to ekshibicionistično in eksotično vrhnjico ležijo le banalni in izvotljeni pomeni ter tipizirane in konvencionalizirane vrednosti.

V tem pogledu je svojevrstna izjema prav gotovo tudi film **To malo duše** Ademirja Kenovića. Po dolgem času se namreč srečujemo s filmom, ki sloni na »poetičnem realizmu« in s filmom, ki je sicer nastal v okviru televizijske proizvodnje, vendar pa se ni podredil tradicionalnim pravilom televizijske dramaturgije. Poenostavljeno, Kenović namreč za televizijo ni naredil kakšnega dramoleta ampak film oziroma eno izmed in »pravega« filma. Najbrž povsem drži, da je filmsko najbolj zapleteno tisto predstavljanje tem, sižejev in zgodb, ki so na prvi pogled enostavne, premočrtne, brez konfliktnih situacij in usodnih preobratov. No pro-filmski realnosti z omenjenimi razsežnostmi pa še zdaleč ni dovolj, da ji nastavimo kamero kot ogledalo, ki bo potem z močjo fotografskega realizma predelala banalno sliko sveta v pesniško podobo. Če bi v tem »triku« ležale vse fascinacije s filmom oziroma, če bi v tem bil ključ za doseganje estetskih učinkov, potem film ne bi bil tolikokrat dolgočasna realistična umetnost. Kenovićev film **To malo duše** pa vsekakor ne sodi v to filmsko naplavinno. Film se dogaja v ruralni povojni Bosni, vendar tokrat ta ikonografska podlaga ni izhodišče za kakšen folklorističen karneval, ki je bil tako značilen za številne jugoslovanske filme na to temo. Gre namreč za film, ki si je zadal nalogo, da »zavrženo, zaostalo in rudimentarno« realnost poetizira. Ta »privzdignjena« razsežnost filmskih slik pa ne ogroža prostorske funkcije in sicer tako,

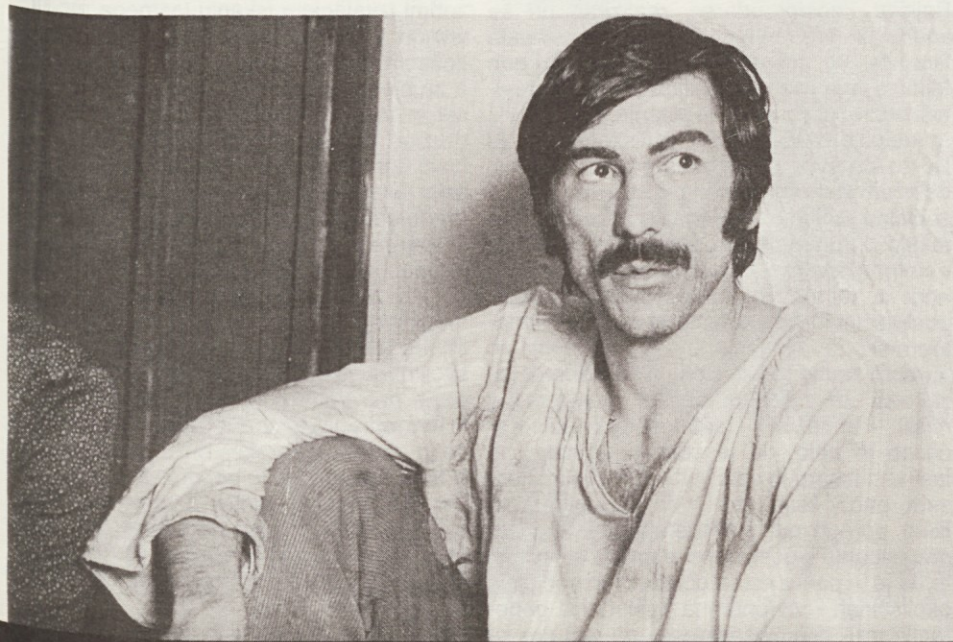
da bi se film razpršil v niz podob, ki ne bi bile povezane v volumen filmskega prostora in časa. In morda je prav odlika filma, da je uspel ustvariti sklenjeno geometrijo vaškega prostora, torej prostora, ki je še posebej v primeru ruralnih sredin razsrediščen, brez osi in orientirov. Da pa gre za primer filma, ki se zgleduje pri »poetičnem realizmu«, lahko prepoznamo tudi v načinu, kako so predstavljeni emocionalni svetovi, pa naj gre za emocije otrok, najstnikov (najstnik je tudi osrednji lik filma) ali pa odraslih. Emocionalno podoživljanje je praviloma tako v sliki kakor tudi v zvoku utišano, zamolčano, blokirano. Predstavljeno je preko reakcij, situacij in vzporednega dogajanja, ki pravzaprav prikrivajo »pravo stanje stvari«. Kako tudi ne, ko je pač patriarhalni red tisti, ki odreja usodo posameznika. In v tem pogledu je ta Kenovićev televizijski film, ki je kinematografsko predstavljen za njegovim filmskim prvencem, podoben **Kuduzu**. Razlika je le v tem, da je v **Kuduzu** patriarhalni princip veliko bolj agresiven in eksploziven, saj nasprotje med patriarhalnim redom in ženskim scenarijem pripelje celo do brutalnega zločina. Patriarhalni red je namreč v filmu **To malo duše** še vedno »svetinja«, zakon, ki se ga praviloma pridruže cela vaška skupnost, vsaj kar zadeva zunanje forme in bivanjskega ritma. Povsem drugačno realnost pa predstavljajo tisti minimalni prostori, ki so odmerjeni duši, torej tisti »drobci duše«, ki pa se v Kenovićevem filmu ne kažejo eksplicitno in manifestativno, ampak prikazujejo v subtilni, latentni, celo sublimni obliki.

SILVAN FURLAN

ZAČETNI UDAREC

režija: Darko Bajić
scenarij: Gordan Mihić
fotografija: Boris Gortinski
glasba: Vlatko Stefanovski
igrajo: Nikola Kojo, Anita Manić
produkcija: CFS Avala film – Beograd

Četudi je številčni delež beograjskih producentov in njihovih realiziranih »projektov« v vsakoletnem seštevku del, ki sodijo pod oznako novih prispevkov k jugoslovanskemu igranemu filmu, že vrsto let in po »tradiciji« v primerjavi z zagrebškimi, ljubljanskimi, sarajevskimi in drugimi naslovi nesorazmerno večji, tega o porporcu umetniške izraznosti v teh filmih ni mogoče ugotavljati. Večji del beograjskih »izdelkov« ima tako v zasnovi kot v realizaciji izrazito merkantilna obeležja, ki nimajo z umetniško sporočilnimi in izraznimi težnjami prav nikakršnega stika. Srbski sistem finančnega omogočanja filmske produkcije iz takime-novanih družbenih skladov napaja, v nasprotju z dosedanjim slovenskim ali hrvaškim, projekte le z relativno skromnimi zagonskimi sredstvi, kar pomeni, da se morajo avtorji že vnaprej ozirati po temah, sižejih





in izraznih načinih, ki jim bodo po dokončanju filma in v fazi njegove eksploatacije zagotovili zadosten interes kinematografske publike, hkrati z njim pa že tudi v fazi priprave primeren interes sponzorjev za sovlaganje v projekte. Obstoječe občinstvo, vključno s sponzorji, pa izpričuje povsem določne afinitete: slo po lahkotnem in živahnem, »akcijskem« kinematografskem razvedrilu, izhajajočo iz same narave srbskega življenja, ki s privrženostjo epikurejstvu zavrača ali vsaj odriva vstran vsakršno pripravljenost na kritično in samokritično obravnavanje življenjskih problemov, na njihovo miselno in čustveno razvozlanje, vštvešči lirično-nostalgicne meditacije, kar vse je element njihove lastne epske naravnosti in njihove prirojene samozavestne držbe, k čemur pa nemajhen delež prispeva, kajpak, tudi večdesetletno predajanje vplivom ameriških kinematografsko-estradnih vzorcev, ki imajo absoluten monopol. Tako strukturirani kinematografski »trg« neizogibno rojeva in stimulira natančno takšno filmsko ponudbo, kot jo že dolgo vrsto let gojijo v »filmskem mestu« na sotočju Save in Donave. V njej je malo in vedno manj tistega, čemur je

mogoče brez utemeljenih zadržkov pripisovati avtentične estetske vrednosti. Bajičev Začetni udarec, realiziran pri še vedno kolikor toliko renomiranem Avala filmu ter po scenariju, čigar avtor Gordan Mihić ostaja vsemu navkljub zavezan umetniško-izrazni serioznosti pisanja, skuša loviti ravnotežje med obema »pritiskoma«, ki ju je, že po svoji proizvodno-prodajni naravi, deležen sleherni film ne glede na kraj in socialno zaledje svojega nastanka: med težnjo po umetniškem poslanstvu projekta, s katerim avtor stavi adute na svoje ime, z ene, in težnjo po kolikor mogoče odprti, obstoječim in spoznanim zahtevam kinematografskega avditorija prilagojeni snovi in naraciji. Nanjo je Mihić ob pisanju scenarija, začenši že z izbiro motiva, prav gotovo mislil – in režiser Bajić kajpada tudi. Kar očitno je celo, da je scenaristu temo po lastnem izboru in odločitvi narekoval režiser sam, pač v želji, da bi v svojem tokratnem filmu spregovoril o eksistenčni in moralni držbi sedanje jugoslovanske mlade generacije, ki je – pač v novih političnih in socialnih okoliščinah – avtonomna naslednica generacije izza osemindesetdesetega, saj gre za

njene otroke, sestavni del tega nasledstva pa je tudi zgroženost zdajšnjih odrasčajočih mladih ljudi nad jalovo dediščino, s kakršno jim je vstopati na poligone tega razsutega jugoslovanskega življenjskega prostora. Generacija staršev, katerih družbenokritični naboj se je v prepletu dogajanj, ki so sledila Titovim političnim in socialnim manevrom ter manipulacijam z ljudstvom na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, naglo izpraznil, oni sami pa so se eksistenčno in eksistencialno tako ali drugače prilagoditi ali se celo korumpirali v sicer vseskozi degradirani in v krizo drveči sistem, je življenjska pričakovanja svojih otrok že v temeljih izdala ter v njihovih očeh tako razvrednotila ves svoj potencialni starševski ugled. Ta zdajšnji mladi rod je na svojem življenjskem pragu našel eno samo pogorišče vseh življenjskih možnosti in moralnih satisfakcij. Mladi fantje-gimnazijci, protagonisti Bajičeve filmske zgodbe, ki v svojem izseku iz obstoječe realnosti povzema globalno resnico zdajšnjih jugoslovanskih dni v doživljajsko-kritičnem rakurzu, lastnem budni zavesti in občutljivosti dozorevajoče ter na samostojno življenje pripravljene najmlajše generacije, nastopajo, ne da bi svoje stališče eksplicitno deklarirali, kot kritična vest in zavest o zavoženi morali in eksistenci svojih staršev, vzgojiteljev, naravnih ali vsiljenih, pa kajpak skaženih vzornikov ter v njihovem zaledju celokupnega sistema medčloveških in s tem socialnih, družbenih odnosov. Mladiči v nikomer izmed njih, ki naj bi uravnavali uzde njihove rasti iz generacije otrok v generacijo samostojnih ljudi, ne najdejo potrebne človeške opore. Med generacijo staršev in generacijo otrok ni nobenega stika in nobenega medsebojnega pozitivnega ali tvornega prežemanja več. Ti mladi ljudje, ki so v očeh svojih staršev in svojih učiteljev videti kot izvrženci, čeravno so – kot skuša dopovedati Bajičeva filmsko razčlenjena ponazoritev njihovih življenjskih stanj in ravnanj kot tudi njihovega moralčnega reagiranja – vse prej kot to (izvrženci pa so v resnici, v nasprotju s svojim zunanjim videzom, prav pripadniki starševsko-vzgojiteljske generacije), pa svojim spoznanjem o skaženem in iztirjenem svetu, v kakršnem jim je živeti, ne dajejo duška z nikakršnimi rušilnimi ali akcijsko spreminjalnimi dejanji, ki bi napovedovala prodor novih, ustrežnejših razmerij v ta naš, specifično jugoslovanski življenjski prostor, pač pa zgolj z neke vrste pasivno rezistenco, izraženo v krčevitem, čepav s stisnjenimi zobmi izvajanjem iskanju lastnega modusa vivendi v okviru obstoječih slejkoprej skopozoženih možnosti. Fant iz dobro situirane, a za njegova temeljna bivanjska pričakovanja in moralne norme povsem nezadostne družine zapusti starše in svoj socialni ambient ter se preseli k sošolcu-prijatelju, ki prav tako živi sam v nedokončani delavsko predmestni hiši, izoliran od družinskega in siceršnjega okolja. V vsem tem ni nič melodramatičnega, nobenih mučnih travm ali objokovanj, celo ne nobenega obtožujočega meditiranja o blokiranih družbenih razmerjih. Je le neizogibno in skrajno logično, po svoji naravi že kar samoumevno spoznanje, da je pač treba poskusiti živeti drugače in s tem ohraniti lastno moralno identiteto, ki so jo starejši takorekoč brez izjeme zavrgli. V tem ravnanju ni ne pazerstva ne kakršnekoli povnanjene, zgolj deklarativne revolucionarnosti, ki bi zgolj navidezno zavračala moralni lik etablirane družbe, dejansko pa bi se pripravljala na vstop vanjo in prevzemanje njenih pozicij. Bajičeva »reportaža« je do te mere veri-

PULJ '90

stična in prepričljiva, da njegovim mladim protagonistom verjamemo in nas za njihovo moralno prihodnost ni strah. Njih celo eskalacija negativno usmerjenih razmer in razmerij ne bo korumpirala, saj so se, sledeč svojem notranjemu klicu, odrekli materialnim in statusnim stremljenjem in vsakršni samozlaganosti svojega ravnanja. Skušali so se osvoboditi vseh duhovnih in materialnih spon ter vsakršnega balasta, ki so jim ga na ramena nalagale predhodne generacije.

Takšni valorizaciji dogajanja v vrstah najmlajše generacije odraslih se posveča nosilna misel Bajičevega filma, ki ne skriva želje, da bi obveljal za objektivno razčlenitveno ponazoritev razmerij, v kakršnih generacije na sedanji zgodovinski prelomnici na jugoslovanskih tleh dejansko so. Za vsestransko pretehtano sociološko, politološko in historično verifikacijo te ugotovitve, podane s sredstvi filmskega povzemanja življenjskih dogajanj v fabulativno zaokroženih podobah, čas seveda še ni dozorel in bo torej lahko sledila še le po preteku let, ki bodo omogočala distanco. Film sam pa vsekakor je verodostojen in prepričljiv.

VIKTOR KONJAR

MEJA

režija: Zoran Maširević
scenarij: Ferenc Deak
fotografija: Dušan Ninkov
glasba: Ivan Vrhunc
igrajo: Mirjana Joković, Marko Ratić, Davor Janjić, Lajoš Šoltiš
proizvodnja: Terra – Novi Sad

Literarno in scenarijsko ime Ferenc Deaka je v okviru jugoslovanske filmske »skupnosti« enako kredibilno, kot so, deni-

mo, imena Mirka Kovača, Gordana Miščana ali Abdulaha Cidrana; že njegov podpis pod scenarijem vzbudi vnaprejšnje zaupanje v film, pa čeprav ga je prevzel v realizacijo, kot svoj celovečerni debut, leta 1960. (v Somboru, na »kraju samem« rojeni Zoran Mišević, sicer diplomant praške filmske šole in realizator nemajhnega števila korektnih televizijskih oddaj ter kratkometražnih filmskih naslovov, a vendarle novosadskemu, beograjskemu in širšemu jugoslovanskemu poznavalskemu krogu še ne povsem znano avtorsko ime. Vendar ni nobenega dvoma: Maširević je z »uprizoritvijo« Deakove **Meje** z zanesljivim korakom prestopil debutantski prag in se s svojim suvereno zrežiranim projektom na mah prebil iz za rešetk anonimnosti. Z razvidnim avtorskim rokopisom je polnokrvno insceniral ter z uprizoritveno sugestivnostjo v prenekaterem izrazito obvladanem filmičnem pogledu – lastnem kakemu Živojinu Pavloviću ali Dejanu Šotri – celo nadgradil scenaristovo predlogo, ter v seštevku vseh plasti ponazoritve dramatičnega doživljajskega inferna (skozi katerega so morali ljudje v zgodnjih letih poosvoboditvenega tiranstva) posnel in zmontiral film, vreden optimalne pozornosti in najvišjih cineastičnih priznanj. Motiv filma je v nekem smislu variacija na temo, ki sta jo, vsak na svoj način, obdelala že Šotra in Bulajić: Vojvodina kot eden izmed nukleusov komunističnega revolucioniranja vseh medčloveških relacij s svojimi silovitimi kataklizmami: razseljevanje njih, kolonistično naseljevanje drugih, grobi valovi vsakršnega nasilja med ljudmi, boleča medčloveška trenja – in za povrh še državna meja z Madžarsko, ki se je spriči globoke titovsko-informbirojske zarezne spremenila v morilsko železno zaveso ter postala pravi pekel na zemlji. Ves ta inferno je skušal Ferenc Deak zajeti v svojem scenariju celo-

viteje, z večjo mero doživljajske trpkosti in hkrati bolj prepričljivo, kot je taisti namen v nekoliko drugačnih, a sorodnih kontekstih uspel Šotri (v Osvajanju svobode) oziroma Bulajiću (v Obljubljeni deželi). Svojo preverjeno literarno imaginacijo je Deak cepil na deblo osebno doživetih (in po vsem sodeč še zmerom bolečih) spominov na preizkušnje takratnih dni. V fabulativno jedro pripovedi so vpeti člani dveh sosedskih družin, staroselske madžaronske in doseljene srbsko-hercegovske. Kompozicijski lok filma zajema dogodke, ki so v medsebojnih prepletih skozi štiri povojna leta takorekoč brez presledka terjali tragični poraz v boju z vrtinci smrti.

Za film je odločilnega pomena, da je svojo resnico v celoti in v posameznih segmentih izpovedal prepričljivo, do zadnjega odenka pošteno in brezkompromisno, ob vsem tem pa seveda tudi v maksimalni meri pretresljivo. Povsem očitno pa je, da se ne scenarist ne režiser v svojem koncipiranju naracije o »dogajanjih na meji« nista zadovoljila zgolj s korektno veristično ponazoritvijo razmer v tistih mučnih okoliščinah in med tistimi ljudmi, ob meji. Vsi posamični drobci zgodbe, vkomponirani pred literarno in cineastično veččega postopka v sklenjeno strukturo narativnega loka, imajo v segmentih in v globalno svojo razvidno konotacijsko vrednost, saj z optimalno mero kritične strasti secirajo etično, politično, socialno, ideološko in vsakršno zlo, ki se je sproščalo ob vdiranju boljše vesti in drugače totalitarizma.

Meja je zagotovo pomemben in za »zgodovino« sodobne jugoslovanske kinematografije vreden filmski dosežek. Zdi pa se, da je ostal, vsaj za zdaj, ko še ni prišlo do popolnega preboja spoznanj o tem, kaj je z nami počela in iz nas naredila boljše viška era, bolj ali manj podcenjen. Brez dvoma pa sodi v kategorijo filmskih pričevanj, kot jih je, na taisto temo in s taistim zgroženim odnosom posnela plejada vodilnih madžarskih cineastov, katerih renome v novejši filmski zgodovini je nesporen; Ferenc Deak in Zoran Maširević sta se jim enakovredno pridružila.

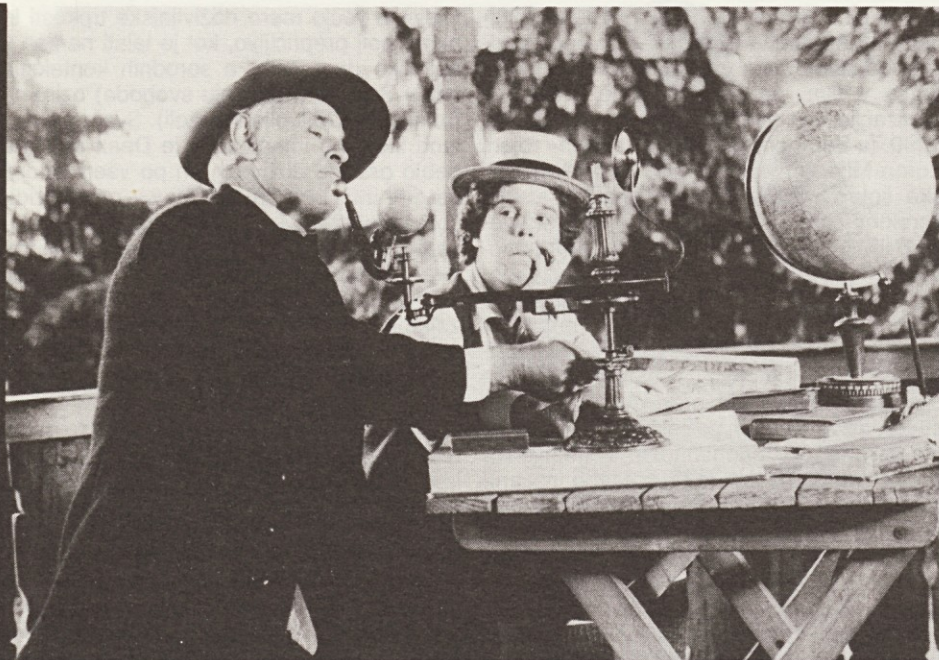
VIKTOR KONJAR

POLETJE ZA SPOMIN

režija: Bruno Gamulin
scenarij: Bruno Gamulin
fotografija: Enes Midžić
glasba: arhivska – skladbe M. Ravela v izvedbi Simfonijskega orkestra RTV Zagreb
igrajo: Branislav Lečić, Suzana Nikolić, Luka Milas, Dara Lipovčan
proizvodnja: Zagreb film – Zagreb

Estetske in vsebinsko-povedne preokupacije Bruna Gamulina kot enega vidnejših eksponentov zdajšnje srednje (in s tem tudi osrednje) generacije hrvaških cineastov si





je vredno in potrebno ogledati v luči prevladujoče idejne in sporočilne naravnosti na Hrvaškem na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta. Dokaj očitno je, da je vse hrvaške čustvene in miselne vzgibe pograbil in potegnili za seboj val sle po nacionalni rehabilitaciji, ki si je kot dolgo zatajevana in zadrževana energija dal duška zoper grenka občutja dolgodesetletne ali kar večstoletne narodove zgodovinske degradiranosti. Gre za zavest o tem, da so hrvaška politična vodstva v bližnji in že tudi nekoliko odmaknjeni, vsekakor pa predolgo trajajoči preteklosti s svojimi tako ali drugače špekulantskimi, kompromisnimi in neadekvatnimi potezami oziroma s svojim pristajanjem na diktat teh ali onih uzurpatorjev dopuščala krnjenje samostojnosti in pokončnosti naroda, kar je zanimalo razmah njegovih proizvodnih in ustvarjalnih sil, to pa je temeljni razlog za nacionalno bolečino, s kakršno se spopada prebujena nacionalna samozavest na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta.

Vodilna ideja hrvaške sedanosti veleva duhovno vrnitev h koreninam nacionalne samobitnosti, ki je bila pred zdrsom v depresijo kot dominantno oznako za stanje hrvaškega nacionalnega vprašanja v tem stoletju, vsaj relativno, nekoč pred tem že dosežena, a kasneje, vse do preloma, ki ga je prineslo vrenje prelomnega leta devetnajstodevetdesetega, zatajevana ali celo zanikovana. Prav ta aktualni prelomni impulz, izražen v prizadevanjih za razvezo z unitaristično jugoslovansko nadržavo in v tem smislu predvsem za vzpostavitev zdaj že več kot zgodovinsko neizogibne hrvaške nacionalne neodvisnosti v okviru vsestransko prenavljajočega se in v dobršni meri že tudi prenovljenega »evropskega doma« sprošča tudi (in še posebej) doslej zavrti oziranje k vrednotam polpozabljenih, a vse zdajšnje pozornosti vrednih obdobjih v hrvaški preteklosti.

In prav v tem vitalnem pogledovanju h koreninam tistega »pravega«, avtentično hrvaškega, kar je potrebno odkopati izpod pepela, da bi njegove komparativne prednosti revitalizirali v sedanosti, ki pomeni prag za vstop v prihodnost, ki bo plodnejša od dosedanosti, so tudi vse relevantne stične točke med nacionalno-političnimi stremljenji k uveljavitvi popolne in brezkompromisne hrvaške državne pa s tem tudi moralne neodvisnosti na eni ter prevladujočimi estetsko-sporočilnimi preokupacijami v sedanjem trenutku hrvaške umetnosti in še posebej hrvaškega filma na drugi strani.

To od Gamulinovega cineastično zavzetega posvečanja nekemu zdavnaj minulemu, literarni in duhovni klasiki pripadajočemu doživljajskemu svetu Gustava Matoša vsaj na prvi pogled odmaknjeno tehtanje aktualnega stanja duha na Hrvaškem tu in zdaj je za razumevanje ter umestitev **Poletja za spomin** vendarle relevantno. Sam Matoš, Cankarjev bivanjski in literarni vrstnik ter v nekem smislu njegov hrvaški pendant (»fanatik umetnosti«, »pristni rodoljub«, »pristaš ideologije energičnega hrvatstva, ki naj sloni na kulturi, tradiciji in narodnih energijah«, kot ga označujejo literarnozgodovinske definicije – denimo Miroslav Ravbar v Pregledu hrvatske, srbske in makedonske književnosti), v tem ugotavljanju novoodkritih etičnih, čustvenih in ne nazadnje nacionalno dednostnih relacij nemara niti ni najbolj merodajen. Bistvena sta interes sedanjega avtorja za življenjsko in s tem zgodovinsko »davni« ter sla po vsestranskem rehabilitiranju in oživiljenju njenih eksistenčnih oziroma etičnih vrednosti v čustvih in drži generacije, ki je protagonist sedanjega zgodovinskega preloma.

Bruno Gamulin se je prek kompilacije Matoševih novel, katerih razstavljene drobce je strnil v novo, lastno celoto scenaristične predloge te, s starožitnostjo prežete romantične filmske freske osredotočil k oživitvi in

povzdignitvi že davno pokopanih, a očitno dragocenih spominov na čas, ki ga je, po vsem sodeč, vredno in potrebno vrniti na piedestal. Gre za obdobje pred zloveščim fin de sieclom, za čas, ki ga je sicer kasnejša duhovna in vsakršna druga dekadenca pomalem že načenjala, bil pa je kljub temu še vedno podoba avtentičnega, polnokrvnega in trdnega sveta. Razkrajevalnih znamenj njegovega kasnejšega prevešanja v degradacijo ni kazal – in tudi avtor filma ni nanje prav nič pozoren. Nasprotno. Zanima ga samo tisto, kar je v polni meri vredno nostalgичno zanosnega spomina, vabečega v vnovični oživitvi. Kajti tisti čas je bil, če povzamemo vzdušje in sporočilnega duha filma, kakršen je Gamulinovo **Poletje za spomin**, zdrav, čist in v svoji etični, socialni pa tudi etnični podobi neomadeževan čas.

Film zadobi – v tem času in prostoru – primerno estetsko in sporočilno vrednost prav zavoljo te v samo ponazoritev Matoševih mladostnih doživetij vpete valorizacije časa, ki je »glavni protagonist« **Poletja za spomin**. Samo po sebi tisto doživetij polno poletje petnajstletnega, z zagrebške gimnazije izključenega dijaka in k romantičnemu čudenju nad dinamiko življenja nagibajočega se (bodočega) pesnika Gustava (Matoša) v Turopolju, na vasi, sredi neoskrnjene narave in med neokrnljenimi ljudmi nima tolikšne specifične teže, da bi ji bilo mogoče – zunaj aktualnega konteksta – pripisati pomen temeljnega in s tem relevantnega dramaturškega elementa. Svoj polni in polnokrvni estetski naboj zadobijo Gustavovi reminiscenčni pejsaži, ob vsej filmični sugestivnosti elementov, v katere je režiser vpel svoje občudujoče videnje »lepe preteklosti«, predvsem z umestitvijo v avtorjev osnovni sporočilni namen: v ljubeče oziranje k idiličnim reminiscencam (s sredstvi prijazne, tople, nostalgичno uravnane vizualizacije in pri tem še posebej skrbno koncipirane fotografije), do katerih skuša iz dolgega mučnega sna prebujena hrvaška nacionalna zavest zgraditi most prek brezna, v kakršnega je zdrknila v eri imperialno-totalitarnih vladavin, gospodujočim evropskim narodom vse do zdajšnjih aktualnih dni, ko je tudi za zadnje ujetnike svobode vendarle vžlšo upanje odrešitve izpod jarmov zgodovinske nezadoščenosti.

Če ga podoživimo v tem »rakurzu«, je Gamulinov film ob svoji koherentni izraznosti, ki sodi v kategorijo najboljšega na filmskem traku, tudi po svojih vsebinskih aspiracijah dalekosežnejši od samega sižeja v njegovi navidezni odmaknjenosti od problemske in vsakršne druge sedanosti. Je pogled, ki v spletu aktualnih okoliščin časa vsekakor streže oživiljenemu interesu modernega (ne zgolj hrvaškega) človeka za izgubljeni, a znova najdeni svet. To torej ni zgolj hrvaška cinefilska in cineastična potreba, temveč v polni meri evropska ideja, lastna estetskim vodilom, ki so jih v filmski umetnosti naših dni uveljavili avtorji Bergmanovega, Wajdovega, Loseyvega in še kakšnega vsej tej nostalgичni plazmi identičnega kova. Bruno Gamulin se jim je skušal s **Poletjem za spomin** na adekvaten in enakovreden način pridružiti, kar mu je, v dobršni meri, tudi uspelo.

VIKTOR KONJAR

KARNEVAL, ANGEL IN PRAH

režija: Antun Vrdoljak
scenarij: Anton Vrdoljak po novelah Ranka Marinkovića
fotografija: Vjekoslav Vrdoljak
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Boris Dvornik, Ivica Vidović, Tonko Lonza, Ena Begović
proizvodnja: Jadran film – Zagreb, Televizija Zagreb

Kadar danes v pisanju o filmu naletimo na oznako o klasičnem slogu, tedaj je njen glavni naslovnik praviloma znan – »klasični hollywoodski film«, oziroma še natančneje, tisti njegov segment, ki ga karakterizirata analoška reprezentacija in linearna naracija. Če se nam torej na samem začetku ocene novega Vrdoljakovega filma zapiše tovrstna oznaka, tedaj to seveda ne pomeni, da ga bomo primerjali s hollywoodsko produkcijo štiridesetih in petdesetih let, temveč bomo raje spregovorili o njegovem **klasicizmu** – in to v tistem pomenu, v katerem govorimo o klasicizmu literature oziroma dramatike. Dejstvo, da je pričujoči film (tako kot pred njim že tudi **Kiklop**) nastal na osnovi proze »klasika« Ranka Marinkovića, še zdaleč ne more biti preteža ali celo izgovor za njegov klasicizem. Navsezadnje je prav Vrdoljak sam z **Glembajevimi** najbolje dokazal, da se da dovolj atraktivno uprizoriti tudi Klasika z veliko začetnico, Miroslava Krležo. Zdaj je tudi najbrž že jasno, da nam oznaka »klasicizem« ne nastopa ravno kot sinonim za preveliko uspešnost. Prej bi si ji upali prisoditi neko dovolj paradokсно značilnost – da v njej namreč na videz vse funkcionira, da pa rezultatu vendarle nekaj bistvenega manjka. Ta manjkajoči presežek nima ničesar opraviti z vsebino. Ona je tu, je celo že **bila tu** – kolikor jo namreč najdemo na straneh Marinkovićevih knjig. Zato pa ima toliko bolj opraviti s formalno platjo, s transformacijo enega klasicizma v drugega, s »prevodom ne-videnega v videno«, kot na nekem dovolj značilnem mestu **Fenomenologije duha** reče Hegel. In dodaja: vsebina, ki je tako osvetljena, pa ni ravno nič drugega kot sama ta formalna operacija na sebi! Osredotočenost na filmsko formo, na to skrajno točko prevajanja iz nevidenega v videno, tako vsebino dejansko postavi v vlogo nečesa, kar je sicer resda že **bilo tu**, a v resnici šele **bo**, ko se je bo polastila filmska forma – skratka, vsebina je tisto, kar **bo bilo tu!** Če tega presežka v filmu ni, tedaj mu noben zunanji narator (in ni nujno, da ga v Vrdoljakovem filmu tudi res najdemo) ne more prav nič pomagati! Natanko kolikor prihaja od zunaj, iz klasicizma literature, zgolj označuje tisto, kar temu filmu zares manjka.

Morda lahko prav iz razlike med dvema glasovoma, ki odmevata preko podob tega filma, izpeljemo nekoliko preciznejšo argumentacijo. Na eni strani imamo torej glas

pripovedovalca, ki je tu očitno zato, da **sešije** tri različne zgodbe (**Karneval**, burleskno spreverčanje oblasti in opozicije skozi prisposodbo mesta in njegovih posebnosti; **Angel**, večni problem umetniškega mojstra in učenca; **Prah**, reminiscence o ljubljeni ženski ob branju njenega pisma). Zato pa znotraj tretje zgodbe, **Prah**, naletimo še na nek drug glas, drug in drugačen, ki se bistveno razlikuje od običajnega komentatorskega off-glasu. Drugačen je, kolikor je dobesedno dvo-spolen, androgin, saj se v njegovem izdavljanju izmenjujeta moško in žensko telo. Preprosteje povedano, gre za neko paradokšno hkratno branje pisma (ki ga je Ona napisala Njemu), v katerem isti tok besed izmenično bereta njihov naslovnik in njihova pošiljateljica. V tem procesu ponavljanja ne teče vse gladko, za razliko včasih zadostuje že nekoliko bolj okorno zapisana črka »n«, ki se zato bere kot »u« – in Tonko Plemeniti Jankin se v hipu spremeni v »nekakšnega Japonca«, Touka Jaukiuja! Čemu opozorilo na to drobno šalo, ki jo najdemo v uvodnem odstavku Marinkovićeve novele in ki otvori tudi Vrdoljakov film? Natanko zaradi te njene črkovne, skorajda materialne razsežnosti toka besed, ki je po eni strani (zaradi specifične forme in sloga!) osnovni vtis bralca Marinkovićeve novele, po drugi strani pa znotraj filmskega medija vsakič znova odpira problem **uprizoritve pisma** kot najtesnejšega možnega približanja tej povsem materialni razsežnosti črke. Tudi tokrat gre za svojevrstno »ljubenzensko pismo z naklepom« (ženska, ki jo je Tonko Plemeniti Jankin sprva ljubil, nato pa le še oboževal, ga povabi k sebi z več kot cinično prošnjo – naj bo boter njenega sina!), zato bi lahko v razpravo vključili številne »pismene« teme, ki smo jih že poskusili nekoč razviti v zvezi z istoimen-

skim filmom Zvonimira Berkovića. Naj namesto tega opozorimo le na dejstvo, da je prav v sami naravi pisma po svoje že povzeta dilema med tistim, kar **je bilo** in med tistim, kar **bo bilo**. Natanko tako, kot sta za čisto navadno pismo (da ne govorimo o priporočenem!!!) potrebni **dve telesi** in dva glasova, sicer resda oba ponavadi bolj mrmrajoča – tako sta za pismo vselej potrebna tudi **dva časa**: čas oddaje in čas sprejema. Kolikor koli časa že poteče med enim in drugim, bistveno je prav to, da je vsebina pisma sicer **že tu**, a **bo** v nekem čisto določenem smislu **šele zares tam** v tistem trenutku, ko jo bo pričel sebi v brado mrmrati njen naslovnik. Z drugimi besedami – ko se je bo polastila forma!

Le zaželimo si lahko, da bi **Prah** prekril celoten Vrdoljakov film – in to prekril prav s svojim preizpraševanjem tistih filmskih motivov in sredstev, ki začrtano vsebino šele zares »formirajo«. Pismo je že en tak motiv, razločitev pošiljateljice na glas (od daleč) in podoba (v okvirju na mizi) ter cepitev naslovnika na hkratnega bralca in komentatorja, pa so tista sredstva, ki film rešujejo klasicizma in nakazujejo možne poti lotevanja klasične literature. Na koncu smo torej šele na začetku.

STOJAN PELKO



ELEKTRIKA POSPEŠUJE RAZVOJ KULTURE

O ZAČETKIH
TELEVIZIJE

»Elektrika pospešuje razvoj kulture« je propagandni slogan, s katerim je Elektrogospodarstvo Slovenije leta 1959 bralcem časopisov voščilo Dan republike, ob njem pa je stala risba televizijskega sprejemnika. Takrat je bilo v Sloveniji okrog 500 televizorjev, prvi javni televizijski program je bil oddajan tri leta prej, tega leta pa so iz ljubljanskega studia prenesli že 231 ur programa. Poteza Elektrogospodarstva zgledno ponazarja progresistično-razsvetljenjski imaginarij, ki je vse minulo desetletje¹ spremljal uvajanje televizije med Slovence.

Časnikarji so slavili »propagandni in družbeni pomen« televizije, ki se je raztezal od socialističnega kolektivismu »skupnega, lahko bi rekli, družinskega gledanja programov«, do antropološkega prosvetiteljstva – ko so mariborske gostilne v kot postavile televizorje, je bilo konec »auf-biksa«.

Prav v tem času so se v zahodnem delu sveta, zlasti ZDA, začele razvijati humanistične interpretacije, ki so opozarjale na antisocialno vlogo televizije² in so se kmalu razširile tudi v Slovenijo. Njihovo izhodišče je politično ideološko izrazito nedoločljivo³, skupen pa jim je neke vrste prezir do kulture množic, ki ga takorekoč v čisti obliki ilustrira koncept »obnašanja mase«, ki da, po slovenski navedbi ameriškega sociološkega učbenika, med drugim »povzroči oslabitev kreativnih in kulturogenih elit« ter »determinira splošno anti-intelektualno zadržanje, saj spodbuja poenostavljanje in zniževanje normativnega okusa«⁴.

Uvajanje televizije med Slovence je bilo, veliko bolj kot stvar nekakšnega empirično izsledljivega, samoniklega gibanja »v praksi«, vseskozi zavezano konceptu, ideji, načrtu. Ta pa je bil, in je, nenehno razpet med opisani interpretacij oziroma njuni izhodišči: pojem napredka in pojem števila.

1

Christopher Lasch je lani, v krasnem eseju za italijanski L'Espresso, med drugim zapisal: »Vera v napredek je že v 18. stoletju postala svetovna religija Zahoda: najprepričljivejša inačica progresistične ideologije je vedno povezovala ekonomsko rast z demokracizacijo potrošnje. (...) Poslednji udarec je veri v napredek, posebej liberalni (in marksistični) inačici take vere, v kateri se materialni napredek razumeva kot proizvod demokracije, zadala zavest o tem, da neskončna ekspanzija potrošnje predpostavlja socialne pogoje, ki niso več dosegljivi«⁵. Lascheva teza, prvič, potrjuje, da ideja napredka in teža števila nikakor nista tako daleč vsaksebi, kot bi sodili po njuni opisani pojavnosti, da torej nista pojmovni opoziciji, temveč pojmovni par: ideja napredka poganja teža števila in obratno. Drugič pa nas opozarja, da sta pojem napredka in teža števila prav kot gonili iste ideologije hkrati gonili določenega načina produkcije ter geografsko in časovno določljivega zgodovinskega obdobja.

Temu obdobju se, kot je znano, pripisuje dva enako razvpita atributa, prvi je razmah industrijske proizvodnje, drugi je avtonomizacija umetnosti. **Arnold Hauser**, čigar mnenje je dovolj reprezentativno za klasično pojmovanje kulture tistega časa, o literaturi 19. stoletja pravi, da ji »je grozila nevarnost, da postane bodisi mehanična proizvodnja, ki jo določa povpraševanje (...), bodisi (...) esteticistično ljubiteljstvo«⁶. Kar za konkretne primere, ki jih navaja (Balzaca za prvo in Flauberta za drugo možnost) morda velja, sami tezi o izključujoči si »mehanični proizvodnji«, ki predpostavlja množičnost in »esteticističnem ljubiteljstvu«, ki je stvar elitnega kroga manjšine, pa želim zoperstaviti droben podatek iz same spremembe jezika, ki se zgodi v tistem času.

Pojem avantgarde, kot najbolj splošno nečesa, kar je v odnosu na obče, na večino vselej »pred«, »avant« in obenem v manjšini – danes pa se v popularnem žargonu večinoma uporablja v

pomenu, ki ni daleč od »kreativnih in kulturogenih elit« iz gornjega citata – je bil dotlej izključno vojaški termin. 1479 ga je Malory uporabil v Arthurju: »Lyonci... so imeli avantgarde«, in kot tak je bil v rabi še vse do leta 1796 (»General Stengel... je poveljeval avant-gardi vojske«)⁷. Izvor sodobnega pomena termina avantgarde Jencks pripiše Francoski revoluciji, prvič pa ga v tem pomenu najde zapisanega leta 1825, v knjigi **Opinions littéraires, philosophiques et industrielles**, ki je izšla tega leta v Parizu. Avtor knjige, nakdanji vojak **Henry de Saint-Simon**, v njej razvija koncept »združene avantgarde umetnikov, znanstvenikov in industrialcev«⁸, ki bi skupaj ustvarjali pozitivno prihodnost. Saint-Simonov koncept torej ne le, da temelji na enosti družbenega napredka in rabe stroja, torej množične produkcije, temveč v samem pojmu avantgarde, torej na strani napredka, združuje »umetnostno elito« in znanstvenike in industrialce, stroje, »mehanično proizvodnjo« in kreacijo.

Ideje sinteze so po Saint-Simonu razvijali v kontekstu socialnih utopij⁹, in v kontekstu umetnostnih avantgard. Osišče slednjega je metafora stroja kot ena najpogostejših metafor moderne kulture.

Znan je **Le Corbusierjev** koncept hiše kot »machine a habiter«, in celo **Oscar Wilde**, v nekem predavanju leta 1882, pravi: »Vsi stroji so lahko lepi, celo če so neokrašeni. Ne poizkušajte jih krasiti. Ne moremo se ubraniti misli, da je lahko dober stroj tudi čeden, saj so poteze moči in poteze lepote eno in isto«¹⁰. Metafora deluje seveda na povsem različnih ravneh, od modernističnih eksperimentiranj s formo, z jeziki posameznih umetnostnih praks, in redukcijo formalnih elementov na tiste najenostavnejše, temeljne, kar naj bi povzemalo »estetiko strojev« (npr. gibanje l'art pour l'art, sintetični kubizem, ruski suprematizem) do čisto konkretnih projektov gibanj z začetka tega stoletja. To sta zlasti futurizem (»polagali smo roke na njihove vroče prsi«, pravi prvi futuristični manifest iz leta 1909 za avtomobile, in slavi »veliko množico, moderno velemesto, tovarne orožja in ladjedelnice ponoči, železnice, parnike, letala«¹¹) in konstruktivizem, ki pa je navkljub temu, da je bila novoustanovljena Sovjetska zveza hipotetično najbolj ugodno okolje za razvoj umetnosti kot »žive tovarne človeškega duha – na ulicah, v tramvajih, tovarnah, delavnicah in delavskih domovih,« kot je najavil **Majakovski**¹², dosegel le dve delavnici, s pravo petletko pa žalostno končal.

Strojni mehanizem kot način mišljenja seveda presega te okvire, vendar me na tem mestu bolj kot sprememba samega pojmovnega sistema zanima nek drug vidik ideološkega potenciala stroja. Namreč problem praktične integracije stroja in z njim zakonitosti industrijske proizvodnje v tradicionalne dejavnosti. V klasičnem materialističnem žargonu bi namreč lahko rekli, da ob vstopu stroja v zahodnoevropsko kulturo produkcijska razmerja močno zaostajajo za proizvodnimi silami. To je posebej očitno na področju proizvodnje bivalnih in uporabnih predmetov, torej, dobesedno, življenjskega okolja, ki je bilo dotlej v izključni domeni rokodelcev.

Leta 1851 je bila v Londonu, prvič na svetu in ob intenzivnih osebnih prizadevanjih samega **princa Alberta**, postavljena »razstava surovin in tehničnih izdelkov iz vsega sveta«. Zanimanje je bilo neznansko – prav tako pa tudi razočaranje: »Tako obisk kot velikost poslopji in množina razstavljenih izdelkov – vse je bilo velikansko. Z estetskega gledišča pa so bili ti proizvodi gnusni«¹³. Podobno **A. Welmer** pripominja, da je »posurovljenje življenja« spremljalo »osamosvajanje umetnosti«¹⁴, proti čemer je desetletje



GUGLIELMO MARCONI IN NJEGOVA »ČRNA SKATLA«

po omenjeni razstavi nemočno besnel **William Morris**: »To govorenje o navdihu je popoln nesmisel, česa takega sploh ni; pri vsem tem gre samo za rokodelstvo«¹⁵. Diplomant Oxforda, študent stavbarstva in slikarstva, nekaj časa tudi v krogu preraphaelitov, ob osamosvojitvi ni ustanovil umetniškega studia, temveč podjetje z imenom **Morris, Marshal & Faulkner, umetni obrtniki za slikarstvo, rezbarstvo, pohištvo in kovine**. Vendar je Morris, čeprav je bil njegov ideal proizvodnja pohištva za množice, vztrajal pri rokodelskem načinu izdelave uporabnih predmetov, ki so bili zaradi tega preprosto – enkratni, ne množični, torej – predragi. Njegov učenec **C.R. Ashbee** je bil do stroja strpnejši: »Ne zametujmo stroja, dobrodošel nam je. Želimo pa, da ga človek mojstrsko uporablja«¹⁶, Morrisov sodobnik **John D. Sedding** pa je leta 1892 že obrnil argumentacijo: »Nikar ne domnevajmo, da se stroji ne bodo razvijali še naprej. Manufakturo je mogoče organizirati samo na tej osnovi. Bolje bo, če nam postane to jasno... kot pa če se upiramo temu, kar je času primerno in neizogibno«¹⁷.

Že pred iztekom 19. stoletja je izučen mizar **Karl Schmidt** v svoji delavnici v Dresdenu izdeloval tipsko stanovanjsko pohištvo, ki je bilo za tiste čase neverjetno poceni (dve sobi, spalnica in kuhinja samo 500 mark) in so ga ponujali kot »pohištveni slog iz duha strojev«¹⁸. Schmidtov prijatelj, politik **Friedrich Neumann**, je v časnih zagovarjal stališče, da bi morali stroj »uporabiti za vzgojo okusa«¹⁹, **Herman Muthesius**, nemški državni uradnik za področje arhitekture, ki je bil v tistem času referent za umetnostnoobrtne šole pri berlinskem deželnem obrtnem uradu, pa je javno »svaril nemško obrt in industrijo pred še nadaljnim posnemanjem obrabljenih oblik iz minulih časov« ter navijal za »ustvaritev novega, strojnega sloga«²⁰. In prav zasluga Neumanna in Muthesiusa je, da je bila leta 1907 v Nemčiji, ob močnem nasprotovanju nemških obrtnih združenj in ob podpori najpogumnejših tovarnarjev, ustanovljena **Zveza proizvajalcev (Werkbund)**, katere namen naj bi bil na ravni države zagotavljati »visoko kakovost industrijske proizvodnje«. Kajti, kot je bilo rečeno ob ustanovitvi, »visoko kakovostno delo lahko človek ustvari z orodjem ali pa s strojem, brž ko ga obvlada tako popolnoma kot katero koli orodje. Vrednosti dela torej ne zmanjšuje sam stroj, marveč dejstvo, da stroja ne znamo prav uporabljati«. Bistveno pa je bilo članstvo Zveze, ki se ni omejilo na prosvetljene tovarnarje in politike, temveč je bila Zveza proizvajalcev ustanovljena kot »zbor najuglednejših predstavnikov umetnosti, obrti in trgovine«²¹.

Saint-Simonova ideja »združene avantgarde umetnikov, znanstvenikov in industrialcev« se je torej skoraj po sto letih realizirala ne v obliki socialne utopije, temveč v stanovskem združenju, katerega prosvetiteljski pomen na področju rabe stroja, industrijske proizvodnje uporabnih predmetov, je bil zgodovinski. Nemški Zvezi proizvajalcev je sledilo ustanavljanje podobnih zvez drugje po Evropi, sam model sinteze vseh treh naštetih momentov (estetike, tehnologije in menjave) pri proizvodnji uporabnih predmetov pa je bil v družbena razmerja dokončno inkorporiran leta 1919, ko je arhitekt **Walter Gropius** združil nekdanjo weimarsko umetnostno akademijo in šolo za umetno obrt ter ustanovil **Bauhaus** – weimarsko umetnostno šolo, kjer so se izobraževali vsi, slikarji, arhitekti in obrtni mojstri.

2

Raba stroja tudi v primeru televizije predpostavlja sintezo umetnosti, tehnologije in menjave. O tem se lahko prepričamo že na ravni jezika, saj ima v pogovorni rabi izraz televizija vse tri pomene: velja za sam program, torej za vsebino; za napravo, torej televizor in vso proizvodno masinerijo, od snemalne do oddajniške, ki sodi zraven; in za ustanovo, ki zagotavlja produkcijo in distribucijo programov. Poleg tega prej opisani problemi stila, problemi forme,

¹⁵ PEVSNER, *ibid.*, str. 13

¹⁶ PEVSNER, *ibid.*, str. 16

¹⁷ PEVSNER, *ibid.*, str. 16

¹⁸ PEVSNER, *ibid.*, str. 24

¹⁹ JOHN HESKETT, *INDUSTRIAL DESIGN*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1980, str. 88

²⁰ HESKETT, *ibid.*, str. 88

²¹ PEVSNER, *ibid.*, str. 25

⁷ CHARLES JENCKS: THE POST AVANT-GARDE, Art & Design, Vol 3, 7/8, St. Martin's Press, New York, 1987, str. 8

⁸ JENCKS, *ibid.*, str. 8

⁹ Na eni strani seveda Marx, na drugi tudi komunistični nasprotniki, zlasti anarhisti in po-revolucijska Francija je polna radikalnih časnikov z naslovom L'Avant-garde. Tako se je imenovala tudi revija, ki jo je kasneje v Švici izdajal Kropotkin, bral pa naj bi jo z veseljem, tako njegovi biografji, Le Corbusier, kar naj bi neposredno vplivalo na njegove arhitekturne in urbanistične koncepte. Gornjo delitev na »socialne utopije« in »umetnostne avantgarde« gre torej razumeti le pogojno.

¹⁰ NIKOLAUS PEVSNER, PIONIRJI MODERNEGA OBLIKOVANJA, Mladinska knjiga, Ljubljana 1965, str. 17

¹¹ PEVSNER, *ibid.*, str. 27

¹² JENCKS, *ibid.*, str. 12

¹³ PEVSNER, *ibid.*, str. 30

¹⁴ ALBRECHT WELMER, PRILOG DJALEKTICI MODERNE I POSTMODERNE, Bratstvo jedinstvo Novi sad, str. 116

¹ Leta 1949 je bil ustanovljen laboratorij za televizijo pri Inštitutu za elektrovezve.

² Glavni atributi: pasivizacija občinstva, kreacija stereotipnih reakcij, negativen vpliv na razvoj otrok in vsiljevanje »slabega« družbenega vedenja.

³ Na primer: v petdesetih je desnica televiziji pripisovala odgovornost za širjenje mladinskih kultur, levica pa za naraščajoči družbeno apatijo in »pomeščanje« množic, oboje pa naj bi bilo dokaz manipulativne moči novega medija.

⁴ TOMAŽ KRŽIČNIK, EKRAAN 9–10, vol. 14, letnik 1989, str.

⁵ CHRISTOPHER LASCH, Smt Liberalizma, posebna številka tednika L'Espresso, posvečena napovedim za devetdeseta leta.

⁶ ARNOLD HAUSER, UMETNOST IN DRUŽBA, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1980, str. 268

ELEKTRIKA POUŠIJA RAZVOJ KULTURE



RADJSKO SPREMLJANJE PREDSEDNIŠKIH VOLITEV V ZDA LETA 1920

ki mučijo oblikovalce uporabnih predmetov ob soočenju s strojno produkcijo, že napovedujejo zadrego interpretov televizije: tehnološki moment določa, posega v vsebino. Preproge, razstavljene na prvi razstavi »tehničnih izdelkov iz vsega sveta«, so se Pevsnerju zdele gnusne, tuje, prav zato, ker so se trudile posnemati naravno, z reliefnimi cvetovi in podobnimi dodatki pa skušale na vsak način »prikriti« svoje industrijsko poreklo. Ker torej uporabniku, vajeemu obrtne produkcije, niso hotele delovati tuje, gnusno, temveč, ravno nasprotno, prav »prijetno domače«. Polemike o ornamentu v arhitekturi, ki so Slovencem znane iz knjige o Loosu²², so skoncentrirane prav okrog tega vprašanja. Ali raba stroja v arhitekturi dopušča, prenese rokodelsko ornamentaliko? Vendar je strojni moment televiziji, podobno kot radiu ali kinematografiji, še mnogo bolj notranji kot vsem tem izdelkom. Hiše, stole, preproge,... vse to so izdelovali že prej, mnogo preden so se bili njihovi izdelovalci prisiljeni soočiti z industrijsko proizvodnjo. Bilo jih je sicer mnogo manj – kar pač še enkrat potrjuje soodvisnost stroja, števila in napredka²³. Vendar je s televizijo, radijem, kinematografijo, za razliko od teh, prvih industrijskih izdelkov tako, da jih brez stroja sploh ne bi bilo.

Kritike televizije praviloma temeljilo na podmeni, da je za to, da televizija preneha biti sredstvo politične manipulacije, zavajanja mladih, pasivizacije množic in podobnega ter postane resnično

²² Oikos in Drugo, zbral Janko Zlodre, KRT Ljubljana, 1988

²³ Glej Fernand BRAUDEL, STRUKTURE VŠAKDANJEGA ŽIVLJENJA: mogoče in nemogoče: Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, XV.–XVIII. stoletje, zlasti 4. poglavje

sredstvo političnega »osvobajanja«, izobraževanja in prosvetljevanja, da je za vse to dovolj že dobra volja tistih, ki televizijo delajo, da je torej (po analogiji s prej opisanimi prizadevanji pionirjev industrijskega oblikovanja) s televizijskim strojem vse v redu, samo uporabljati ga ne znamo. **R. Močnik** v besedilu Položaj kinematografije v zgodovini idej pokaže, da klasična marksovska dialektika proizvodnih sil in proizvodnih razmerij, ki jo predpostavlja opisana podmena, za področje umetnostne rabe, kamor uvršča tudi kinematografijo, radio in film, ne drži. »Tu imamo pravzaprav le dva glavna položaja: ali postavljajo »razmerja«, tj. ideološki diskurzi strojem zahteve, ki jih ti ne morejo izpolniti« (kar je značilno za predindustrijske družbe), »ali pa medijska tehnologija sama »spontano« postavlja sebi ustrezna razmerja, tj. samoniklo proizvaja svojo ideologijo»²⁴.

Na tovrstno specifičnost televizijskega stroja primerno opozarja njegova predzgodovina, čas, ko televizije kot empirične pojavnosti, kakršno poznamo, sploh še ni bilo. Televizija je namreč vse bistvene pojavnosti značilnosti preprosto prevzela po radiu: programsko strukturo (dolžino posameznih oddaj, kontinuiteto programa med znakom za začetek in znakom za konec, s katerim se identificira ta, ki oddaja, vključno s sistemom oddajanja z enim središčem in nešteto uporabniki), komercialne vidike (sponzorstvo, kratki reklamni spoti), sistem (državnega, javnega) nadzora in zakonske regulacije, kot tudi navade občinstva (ostajanje doma, sprejemnik kot veza s svetom). Zato se na tem mestu omejuje zlasti, in pred vsem na predzgodovino teh oblik pojavnosti, torej radia.

Naprava. Spekulacij o tem, kdaj v zgodovini civilizacij se na predznanstveni ravni pojavi ideja televizijskega mehanizma, je nešteto, dejstvo je, da na ravni tehnologije avtomate 17. in 18. stoletja v 19. stoletju nadomestijo »stroji za proizvodnjo spektakla«²⁵. To je bil obenem čas telegrafije in telefonije, katerih razvoj je hranil »skopični gon« in spekulacije o tem, da je, če je možno po žici (in kasneje brezžično) prenašati zvok, taisto mogoče storiti tudi s podobo. Dva problema, kako transformirati, svetlobne valove v ustrezne valove električne energije, in kako »fotografirati« (kar ja v tistem času pomenilo analizirati, skenirati) podobo po delih, v sekvencah in ne simultano, sta raz- ločila to polje eksperimentiranja od fotografije in kinematografije (ki temeljita na kemičnem simultanim procesu razbiranja podobe). Teoretično sta bila rešena, ko je leta 1873 britanski telegrafist **Andrew May** »odkril«, da selen reagira na svetlobo, in ko je nemški znanstvenik **Paul Nipkow** 1884 »izumil« disk za skeniranje podob. Vsem tem »izumiteljem« je skupno eno. Njihovo početje, ki je danes že stvar mitologije²⁶, nikakor ni bilo domena načrtnega eksperimentiranja v znanstvenih laboratorijih, temveč so bili to individualni eksperimenti, ki so v svojem času vzbujali pozornost kot igrače, hobiji, zanimive čarovnije ekscentričnih posameznikov.

Dejstvo, da je **Marconi** leto dni po prihodu v Anglijo postal solastnik in eden od direktorjev takrat ustanovljene **British Corporation**, priča o družbeni potrebi: britanski imperij je imel precej težav v komuniciranju s prekomorskimi posestmi in vojaškimi entotami. Odločilnega pomena za razmah radiofonije v ZDA je bila njihova zmaga v **Špansko-Ameriški** vojni oziroma to, da so postale država s prekomorskim ozemljem. Za potrebe države in vojske so s temi napravami takrat eksperimentirali tudi v Franciji, Nemčiji, carski Rusiji. Ljudska norija za »wireless«, brezžičnimi napravami pa se ni zmanjšala, le demonstracijam na sejmih so se pridružile amaterske radijske postaje. Poleg tega so bili tu še tehnični eksperimenti univerz, vladnih agencij in korporacij, v ZDA zlasti AT&T (American Telephone and Telegraph Company), American Marconiya, General Electrica in Westinghousea²⁷.

3

Leta 1920 je obdobja spekulacij konec. Neposredni povod za topa ni ne interes vojske in velikih korporacij, ne splošna dostopnost sestavnih delov za brezžične naprave, ki jih je ameriška industrija začela množično proizvajati med vojno, pač za potrebe vojske. Kajti tudi zdaj, čeprav se je število amaterskih radijskih postaj iz



NOTRANJOST RADJSKEGA STUDIA V LETU 1923

dneva in dan večalo, mimo običajnih in znanih spekulacij o pomenu brezžičnega oddajanja za ohranjanje življenj, za potrebe trgovine, cilje imperija in vojaških budgetov, nikomur ni bilo jasno, kaj z »wireless«, kaj z vsemi temi napravami pravzaprav početi. Tega leta pa je radijski amater **Frank Conrad** v **Pittsburškem Sunu** objavil oglas v obliki članka, kjer je za 10 dolarjev ponujal napredaj doma narejene radijske sprejemnike. Od začetka stoletja je bila uporaba brezžičnih naprav privilegij tistih s tehničnim znanjem, in ti, ki so se s tem ukvarjali, so svojo dejavnost zavili v še večjo mistiko ter jo odbali z nerazumljivo govorico, med vojno pa je stvar, zaradi intervencij vojske, postala samo še bolj oddaljena, misteriozna in legendarna. Conradova poteza je pomenila nekaj čisto drugega. Ne električni čarodeji, ne vojaške sile, brezžične naprave so za vse. To, kar je bilo videti kot ekscentričen hoby, redka oblika ekshibicionizma, ali v najboljšem primeru nenavadna dejavnost vizionarjev, je zdaj postalo resen poslovni koncept. Tistim v industriji se je posvetilo, da je trg dobesedno brezmejen, in da ga je mogoče aktivirati že s oddajanjem rednega programa²⁸.

Program. V tem je bil problem. Na začetku je bilo namreč oddajanje radijskih programov videti preprosto in bajno poceni. Denarja za nastopajoče niso rabili, saj so prihajali v trumah. Na Detroitški radijski postaji je **David Tyson** zbral kandidate v sprejemnici, vsak mu je povedal, kaj zna početi (»Nismo jih preizkušali, verjeli smo jim na besedo«²⁹), postavil ga je v studio pred mikrofon, šel ven in ga poslušal po zvočniku. Če je nastopajoči zvenel preveč glasno ali preveč tiho, ga je zamenjal, če ne, mu je pustil, da dela

²⁴ Rastko MOČNIK, O POLOŽAJU KINEMATOGRAFIJE V ZGODOVINI IDEJ, EKRAJ (& PROBLEMI), 9-10, vol. 8, Ljubljana 1983, str. 62

²⁵ Steve NEALE jih v knjigi CINEMA AND TECHNOLOGY (Macmillan Education Ltd., London and Basingstoke, 1985) našteje kar 22.

²⁶ Na primer: »odkritje« telegrafista Maya je bilo preprosto v tem, da je lepega dne v skozi okno njegove postaje v zakotni vasi na obali Atlantika posijalo sonce in so se »instrumenti začeli čudno obnašati« (John SWIFT, Adventure in Vision, John Lehmann Ltd, London, 1950, str. 20), življenjsko priložnost »očeta radia« Marconiya pa je predstavljalo dejstvo, da se je njegova mati, ki je zelo mlada zbežala od doma na Irskem, da bi se poročila z italijanskim gentelmanom, življenja s tem gentelmanom naveličala in je lepega dne svojega 22-letnega sina s »črno škaltlo«, kamor je spravil svoje naprave, odpeljala v Anglijo, ter ga tam prek znancev zaposlila pri British Post Office.

²⁷ Vsi so eksperimentirali tudi s poizkusnimi prenosi podob, pač pod različnimi imeni, na primer »vizualna brezžična naprava«, »vizualni radio«, »električno videnje«, v rabi pa je že tudi »televizija«, in sicer od junija 1907, ko jo prvič zapiše časopis Scientific American. (Eric BARNOUW, TUBE OF PLENTY, The Evolution Of American Television, New York, Oxford University Press, 1975, str. 17).

²⁸ Oglas je bil objavljen 29. septembra. Že naslednji dan je Westinghouse svojemu bivšemu inženirju Conradu ponudil novo sodelovanje. Na streho njegove poslovne stavbe v vzhodnem Pittsburgu naj bi do 2. novembra postavil močan oddajnik in bil pripravljen na radijsko spremljanje predsedniških volitev. V stikih z javnostjo je Westinghouse poudarjal lahkoto operacije. Oddajanje s strehe je bilo odteje redno dnevno, program vse daljši, ob večjih prav bizarnih improvizacijah. Že naslednje leto so začeli s terenskimi oddajanj, iz cerkve, boksarske tekme, političnih shodov, ... Velike korporacije so si na novo razdelile interesne sfere, amaterji pa so še vedno sami sestavljali svoje naprave.

²⁹ Eric BARNOUW, TUBE OF PLENTY, The Evolution Of American Television, New York, Oxford University Press, 1975, str. 40



kar hoče, in po ustreznem intervalu isto ponovil z drugim. Tako je bilo povsod. Nihče ni vprašal za plačilo, glasbo so uporabljali po mili volji, pogosto so brali iz časopisov, revij in knjig.

Industrija, ki je razpolagala s tehnologijo, se z vprašanji programa, vprašanji vsebine nikoli ni zares ukvarjala, v programe je stlačila, kar je bilo pri roki, in tako dejansko »parazitirala« na utečenih vsebinah časopisne, knjižne, glasbene, gledališke ipd. produkcije.

Ko je leta 1923 **American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)** zahtevala plačilo avtorskih pravic, zagrozila s tožbo, in tožbo dobila, je postalo jasno, da naprava in program nista dovolj, natančneje, da za oddajanje programa, ki je pravzaprav pogoj prodaje naprav, ta, prodaja naprav, ne zadošča. Shema dobičkonosne prodaje sprejemnikov, in proizvodnje zastoj programa se preprosto ni obnesla.

Mesečnik **Radio Broadcasting** je predlagal več različnih oblik financiranja: ali prispevki premožnih donatorjev, po zgledu **Andrewa Carnegie-a** in njegovih darov knjižnicam; ali podpora lokalnih vlad, kakor so bile financirane šole in muzeji; ali obdavčne prodaje vsakega sprejemnika, da bi tako zagotovili ustanovni sklad za osrednjo oddajniško organizacijo.

Zadnji predlog, ki ni bil daleč od Britanskega, je obveljal za najboljšega, vendar se je medtem že začel odvijati drug načrt, ki ga je razvil **AT&T** in je znova, tokrat po drugi poti, zaobšel problem vsebine. Temeljil je na analogiji s telefonijo, ki je bila glavna dejavnost korporacije, ideja pa je bila v tem, naj bi **AT&T** nudila oddajniško mrežo in prodajala možnost oddajanja vsakemu, ki bi to želel in lahko plačal, – »enako kot vstopite v telefonsko govorilnico, opravite pogovor, in greste ven«³⁰.

Ustanova. Ker ni bilo nikakršnega odziva, je bila **AT&T** prisiljena oddajati svoj program, in ko je to storila, so se odzvali tudi prvi oglaševalci. Že po nekaj mesecih so bili med njimi **Goodrich, Eveready, Lucky Strike, Happiness Candy**, elita ameriške industrije. **AT&T**, ki si je za to t.i. »plačano oddajanje« zagotovila monopol, je začela svoje postaje kabelsko povezovati med sabo in vzpostavljati nacionalno mrežo. Ostale korporacije, ki so bile s tem izrinjene iz igre, so intenzivno eksperimenirale s televizijo in obenem zavračale vzpostavljeno analogijo s telefonijo, saj je to lahko pomenilo, da bo monopol **AT&T** veljal tudi za televizijo. Za nameček je **AT&T** napovedala, da bo v nasprotju z dogovorom iz leta 1921 sama prodajala radijske sprejemnike, češ da so ti (enako kot v telefoniji) integralen del koncepta plačane usluge. Rezultat je bil, da je v to vpletla zvezna komisija za trgovino in ugotovila, da so vsi skupaj (**AT&T**, **RCA**, **GE**, **Westinghouse**, **United Fruit** in njihove podružnice) ustvarili monopol »na področju proizvodnje, prodaje in komercialnega izkoriščanja radijskih naprav«³¹. Legalnost vsega, kar so te korporacije počele, je bila postavljena pod vprašaj.

Vzporejanje elektronskega oddajanja s telefonijo je bilo očitno prekratko (čeprav dejstveno utemeljeno v sami naravi radijskih programov, ki so bili dotlej izključno programi »v živo« in torej bistveno vezani na oddajniški mehanizem, oddajanje in proizvodnja sta bila praktično neločljiva), vključitev (radijske) naprave v družbeni sistem menjave je zahtevala drugačno organizacijsko rešitev: enotno ustanovo za distribucijo programa. Torej natanko to, kar je predpostavljal omenjeni predlog revije **Radio Broadcasting**, in kar so proizvajalci radijskih naprav v **Veliki Britaniji**, da bi

³⁰ Lloyd Espenschied, ki je sodeloval pri oblikovanju izvirne ideje (**BARNOUW**, *ibid.*, str. 43).

³¹ **BARNOUW**, *ibid.*, str. 50

vzpostavili prodajo radijskih sprejemnikov, ustanovili že leta 1922. Namreč **British Broadcasting Company**. 1. septembra 1926 so v ZDA prizadete korporacije (AT&T se je oddajanju programa odpovedala) najavile ustanovitev **National Broadcasting Company (NBC)** »katere namen bo zagotavljati najboljše programe, ki bodo na voljo za oddajanje v ZDA«, le te pa bo nudila tudi drugim postajam po celi deželi. »Upamo«, so zapisali v oglasu, »da bo na ta način vsak dogodek nacionalnega pomena lahko prenašan po celih Združenih državah«³². NBC, katere edini vir dohodka so bila po modelu AT&T, plačila za oglaševanje, je ustanovila **Posvetovalni svet** z državniki, predstavniki cerkve, izobraževalnih ustanov, in drugimi, ki naj bi bili »usmerjevalci najvišjih aspiracij mreže«³³. Na ravni državne uprave pa je bila leta 1927 ustanovljena **Zvezna komisija za radio (Federal Radio Commission)**, ki naj bi vodila delitev licenc, in bil je sprejet **Zakon o radiu (Radio Act)**, ki je kot kriterij za dodeljevanje licenc določal »javni interes, potrebo ali nujo«³⁴. Vzpostavljen je bil sistem, ki je veljal še dolgo po vpeljavu televizije. Zakonska opredelitev radijskega komuniciranja: »kaksnokoli obveščanje, sporočilo, znak, podoba ali komunikacija kakršnekoli vrste, prenešana s pomočjo električne energije od ene točke do druge brez pomoči žice, ki bi povezovala točki«³⁵, pa je že vključevala televizijo.

Ne glede na komercialno naravo vzpostavljenega sistema je beseda plačilo, s katero se je dotlej ponašala AT&T, za dolgo izginila iz žargona televizije v ZDA. Zamenjal jo je pojem javne službe. Kar se je, nezadnje, zgodilo tudi v Veliki Britaniji, ko je bila 1. januarja 1927, na temeljih prej omenjene zasebne British Broadcasting Company ustanovljena **javna British Broadcasting Corporation**, katere edini vir dohodka je bila naročnina, njen cilj pa »zagotavljati javno uslugo brezžičnega oddajanja za splošen sprejem doma in v tujini«³⁶.

4. Septembra 1928 je bila v ZDA, v okviru poizkusnih televizijskih programov, že moč videti prve televizijske drame. Prva je bila melodrama *Kraljičin odposlanec*, druga znanstveno fantastična drama o zračnem napadu na New York, ki gre tako:

panoramski posnetek New Yorka z gledišča rakete se pojavi na ekranu, mesto je vse bliže in vse bliže, sledi eksplozija, vse je belo, konec.

Demonstraciji je prisostvoval oposlenec Britanske kraljeve aviacije, ki je ob prihodu domov hvalil »možnosti za bodočo vojno«³⁷. Zdaj je že jasno, da se komentar ne nanaša na vsebino demonstracije. Ta je prejkone naključna in s stališča omenjenega gospoda povsem nepomembna, bistven je mehanizem oziroma dejstvo, da je z njim mogoče prenašati takšno in drugačno vsebino, takšno ali drugačno ideologijo. Razmerje med tehnologijo in posredovalni vsebinami je v primeru radijske in televizijske rabe stroja bistveno drugačno kot, denimo, v primeru industrijskega oblikovanja. Kot v omenjenem besedilu ugotavlja R. Močnik, »sleherni stroj proizvaja ideologijo, ker proizvaja družbena proizvodna razmerja (...), na drugi strani pa ta ideološka posredovanja tudi predpostavlja, saj ga drugače (...) ne bi bilo mogoče proizvesti«³⁸. Vendar »tisto, kar je vse do klasične epohe in zlasti v njej protislovje med ideološko zahtevo in tehnologijo kot ideološko substanco, postane v električni tehnologiji protislovje v ideološki substanci sami«³⁹.

Televizijska tehnologija, kot dokazuje njena predzgodovina, vselej daje več od tega, kar od nje zahtevajo. Opisane »rešitve« tistih, ki so s to tehnologijo upravljali, bolj kot o neki notranji evolutivni nujnosti pričajo o njihovi zadregi, o tem, da nikoli niso točno vedeli, kaj imajo, in da so to vselej spoznali šele za nazaj.

Ideološki učinki radijskega in televizijskega oddajanja so v načinu posredovanja in sprejemanja informacij, ne pa v specifičnih ideoloških učinkih informacij, ki se na ta način izmenjavajo. Uvodoma opisano zgražanje nad televizijo torej kar dvakrat zgreši naslovnik kritike: prvič zato, ker zakon števila pojmuje kot učinek, ne pa kot nerazločljiv moment samega televizijskega dispozitiva. Drugič pa zato, ker to, na kar leti njihova kritika, npr. »uporništvo brez razloga« za ene, »meščanstvo« za drugo stran, niso ideološki učinki televizije, temveč so nje zunanje, samostojne ideologije, ki jih televizija v svojih vsebinah lahko »posreduje«, lahko pa tudi ne⁴⁰.

5

Opisane hvalnice strojem so seveda neločljiv element ideologije napredka, z medijskimi tehnologijami (filmom, radijem, televizijo) pa prizadevanja po vključitvi stroja v »vsakdanje življenje« presežejo golo anticipacijo te ideologije. Kritike pojava stroja med množicami se ne omejujejo zgolj na množične medije. Groza, ki obhaja kritike televizije, stoji zapisana v **Komunističnem manifestu**, kjer Marx pravi »Vse trdno in stalno se razblinja, vse sveto je oskrnjeno...«⁴¹. **Walter Benjamin** v znamenitem spisu *Umetnina v dobi tehnične reproduktibilnosti* pripomni: »tako se začne zgubljati tudi verodostojnost stvari«⁴², mnenje drugih eminentnih predstavnikov t.i. kritične teorije družbe je precej bolj odklonilno⁴³. Vendar gonilo ideologije napredka ni samo njena apologija. V produkcijsko-destrukcijski krog progresizma sta neizbežno ujeta oba momenta, apologetski in kritični. Kritika se more iz tega kroga izviti samo ob predhodni rekonceptualizaciji, spremembi kritičnega izhodišča. Torej s tem, kar sta se v **Dialektiki razsvetljenstva** namenila z razsvetljenstvom, ideologijo, ki temelji na hipostaziranju potenciala stroja, storiti **Horkheimer** in **Adorno**, ne da bi jima v celoti uspelo. Projekt so kasneje dokončali drugi, denimo **Althusser**. In če ideologije ne pojmujemo kot »imaginarno predstavo«, ki bi jo bilo mogoče preprosto odpraviti, marveč kot neizbežno družbeno vezivo, mimo in zunaj katerega bi bila sleherna praksa nemogoča, moremo tudi drugače ocenjevati generatorje ideologije napredka. Socialne in umetnostne apologije stroja in pripadajoče prakse so v svojem času gotovo odigrale vlogo avantgarde, in so ob enem konstitutivni moment ideologije napredka. Kar seveda ni nikakršen paradoks, tisto, kar velja za njihovo glavno slabost, namreč zlitje avantgard s kulturo množic, pa je pravzaprav neizbežno in morda celo njihov največji domet⁴⁴. T.i. umetnostna avantgarda šestdesetih posredno že anticipira to spoznanje. **Andy Warhol**, ki nič več ne skriva, da je glavni smoter njegovega početja denar, dokaže, da je pozicija avantgarde kot alternative množični kulturi preživela. O stroju pa primerno cinično pripomni: »Rad bi bil stroj, stroji imajo manj problemov«⁴⁵.

Medijske tehnologije so sicer več kot gola anticipacija ideologije progresizma, vendar so ob enem tudi to, so udejanjanje progresističnih in avantgardističnih prizadevanj za vključitev stroja v »vsakdanje življenje«. In prav zaradi tega domnevam, da zadrege, ki spremljajo uvajanje televizijske tehnologije med Slovence, načrtovanje in nadzorovanje širjenja tehnologije, usmerjanje in nadzor nad programi ipd., niso le znak strahu režima pred ideološkim potencialom televizijskega stroja in komunizmu tujo ideologijo, ki jo prinaša raba tega stroja. Temveč so to verjetno tudi strahovi naroda, ki je bil pripravljen sprejeti ideologijo umetnostne avtonomije, medtem ko so mu zgoraj opisane ideje sinteze ostale tuje in je bil do njih poudarjeno sovražen⁴⁶, kaj šele, da bi postale stvar popularne kulture.

⁴¹ MARX K., ENGELS F., Zbrana dela, Cankarjeva založba Ljubljana, 1979, 2. zvezek, str. 592

⁴² BENJAMIN Walter, Estetični ogledi, Školska knjiga Zagreb, 1986, str. 129

⁴³ Adorno, na primer, v letih 1952-1953, kot direktor znanstvenega oddelka Hackerjeve fundacije na Beverly Hillsu, na temelju analize vsebine besedil televizijskih nadaljevanj napiše o televiziji zelo odklonilen esej. (Ali dva, tu se navedbe razlikujejo. Martin Jay leta 1974 omenja en esej, z naslovom How to Look at Television, ki naj bi ga napisal skupaj z Bernice T. Eiduson, shranjen pa je v Lowenthalovi zbirki (DžŽEJ Martin, Dialektička imaginacija, Svetlost Sarajevo in Globus Zagreb, str. 312 in 345). Sarajeviski zbornik pa to, domnevam, da isto besedilo, objavlja pod naslovom Dva eseja o televiziji, kot prevod istoimenskega besedila iz Neue Eingriffe, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963 (E. Prohič, ured., Piorra televizijskog medija, Svetlost Sarajevo, 1978, str. 24 - 47 in str. 275).)

⁴⁴ Primer tega zlitja, ki nam je blizu: Bauhaus je bil mednarodna šola, kjer so se izobraževali tudi nekateri jugoslovani, med njimi slovenski konstruktivist Avgust Černigoj. Ko so ga, po vrnitvi od tam preginali iz Ljubljane in se je preselil v Trst, je tam deloval v konstruktivističnem krogu, ki mu je pripadal tudi Milko Bambič. Milko Bambič je risal prve stripe v Slovensčini, že takrat je sodeloval s slovensko industrijo in narisal, med drugim, tri srca, ki so še danes zaščitni znak Radenske.

⁴⁵ JENCKS, ibid., str. 12

⁴⁶ Peter Krečič v eseju z naslovom Slovenska likovna avantgarda in kritika, (vem le, da je bilo objavljeno pred leti na RS, od koder imam rokopis), na primer, pravi, da so bili Slovenci dojemljivi za impresionizem, za ekspertizem, »s pojavom konstruktivizma pa se je premaknilo globlje, zatreslo se je prav pri temeljih narodne kulturne zgradbe.« Konstruktivizem je vzbudil »nemir in skrb, neprijeten, tesnoben občutek, ki mu je sledilo ostro odklanjanje«. Najbolj problematična je bila njegova drža, »neprestano podiranje vdnjajajočih se shem modernističnega akademizma«, ki je bila »za slovensko pojmovanje umetnosti in kulture še posebej neprimerna«.

³² BARNOUW, ibid., str. 55

³³ BARNOUW, ibid., str. 55

³⁴ BARNOUW, ibid., str. 59

³⁵ BARNOUW, ibid., str. 60

³⁶ BARNOUW, ibid., str. 60

³⁷ Christopher DUNKLEY, TELEVISION TODAY AND TOMORROW, Wall-To-Wall Dallas?, Penguin Books, 1985, str. 43

³⁸ BARNOUW, ibid., str. 63

³⁹ MOČNIK, ibid., str. 63

⁴⁰ MOČNIK, ibid., str. 64

⁴¹ Nazoren primer so kritike ljubljanske televizije: ko so kazali komuniste, je bila televizija ideološka za kristjane, zdaj, ko kažejo cerkvene dostojanstvenike, je ideološka za komuniste, ne eno ne drugo pa ne zadeva televizije kot ideologije.

REALIZEM V TELEVIZIJI

Prvič, estetski formalizem Marshalla McLuhana televizijsko »predstavo« zapira na mestu, določenem za gledanje: televizijska dejavnost postopke svoje estetske izdelave zaključuje šele na kraju »notranjega očesa« gledalca – do tam je tehnološki moment brez širše kulturne relevance. Televizija ni v televiziji, pač pa v gledalcu: svojo estetsko razsežnost lahko identificira le znotraj intimne predelave čutnih instrumentarijev. Baudrillardova ekstaza komuniciranja, nasprotno, svet prestreli »navzven«: informacija »satelizira« prostor na zemlji, tedaj prostor, ki je »zunaj« naših teles. Za njeno razumevanje zadostujejo možgani in genetski kod – čutna kompleksnost in popolnost postaneta odveč.

Drugič, dilema je lahko postavljena tudi drugače: televizija je zapletena tehnologija (materializirana v TV sprejemniku) ki na novo premešča in organizira stare forme posredovanja informacije, zabave in pouka; je medij množične komunikacije, ki nas prek svojih zvočno-slikovnih zapisov informira, zabava, poučuje; je produkcija in interpretacija podob, ujetih v televizijski tok ali samo njegovo sekvenco. Ali pa si televizijo razložimo kot čisto formouporabe tehnologije, ki šele učinkuje kot tehnologija; kot družbeno institucijo, kjer je komunikacija šele posredovana; kot ustanovo, ki šele oblikuje naše vedenje o tem, kako naj pravilno sodelujemo v tej »igri menjave«, če ne želimo ostati zunaj nje; kot produkcijo in interpretacijo vednosti, ki jo od zunaj (iz določenih družbenih, t.j. političnih, kulturnih, duhovnozgodovinskih... kontekstov) v podobe toka (sekvence) posreduje sama institucionalna organiziranost medija.

Vprašanje o televiziji, ki izmenoma nastopa na dveh različnih polih, pa je lahko, tretjič, postavljeno tudi kot kombinacija prvega in drugega: ne le dvojnost v teoriji televizije, tudi dvojna »narava« televizije.

Tukaj bomo obrnili njeno drugo stran.

Med prvimi, ki televiziji priznajo določeno »umetniško držo« in »estetsko potencialnost«, je nadvomno estetika Umberta Eca. Fenomen televizijske produkcije kot potencialno estetske produkcije je Eco 'oprl na specifično televizijsko strukturo direktnega prenosa, ki v toku svoje realizacije preide tri stopnje »umetniške operacije«: izbor, kompozicijo in interpretacijo. Tri faze se dogajajo simultano in so del režiserjeve zgodbe: montaža (izbor slik, ki ga zagotavljajo različno postavljene kamere) postane hkrati že tudi režiserjeva interpretacija dogodka, logična postavitev prvotno kronoloških faz dogajanja. Ob tem režiserju ne ostane prav nič prostora za a posteriori razmislek o dohodkih, hkrati pa mu je odvzeta tudi možnost, da jih instituiraa priori. Režiser si mora dogodek izmisliti v trenutku, v katerem se zares odvija, pravi Eco, in ga domisliti tako, da je identičen s tistim, ki se dogaja. Postane pripovedovalec »zgodbe à l'impromptu«; njegov ustvarjalni postopek raste skupaj z dogodki, ki jih »posnema«, in hkrati že tudi predvideva mesta njihovih zapletov. »Od trenutka, ko steče dogodek, dobiva režiser na treh ekranih slike telekamer, s katerimi so operaterji po njegovem naročilu izbrali kadre v mejah svojega vidnega polja«, pripoveduje Eco; »pri tem so uporabili določeno število objektivov, ki omogočajo, da se vidno polje omeji ali razširi in da se poudari globina. Tu se režiser znajde pred novo izbiro, ko mora ob montiranju sukcesivno zbranih slik dokončno oddati le eno od treh. Izbor tako postane kompozicija, naracija, diskurzivna izenačitev slik, analitično izoliranih v kontekstu obsežnega niza dogodkov, ki se odvijajo hkrati in počez.«¹ Direktni prenos katerega koli dogodka je zato vselej že režiserjeva pripoved o tem dogodku, njegova interpretacija na mestu, kjer televizijski čas simultano povzema realni čas, kjer je televizijski čas identičen realnemu času in kjer je pripovedovalec v trenutku, ko dogodke oblikuje v pripoved, sam že del te pripovedi.

Da gre za pravo umetniško držo (ki je v tem pogledu neodvisna od »dodatne« interpretacije »studijskega« komentatorja), Eco podkrepi z argumentom Aristotelove določitve bistva poiesis. Predpostavimo, pravi Eco, da specifična novinarska funkcija snemanja neke nogometne akcije zahteva dokumentacijo vseh mahanizmov igre, ki jih ta vsebuje. Toda, nadaljuje, ko pride do gola, bi režiser še lahko izbiral med tem, da se zadrži pri delirični množici

– primeren antiklimaks, soroden psihičnim naporom gledalca, ki je izlil svojo emocijo – in tem, da pokaže del bližnje ulice (ženske na oknih v vsakodnevnih držah, na soncu razpotegnjeni mački) ali katero koli tujo sliko, kateri koli bližnji dogodek, ki ga s predhodnjo sliko povezuje le popolna tujost – in pri tem poudaril omejujočo moralistično ali dokumentarno interpretacijo igre ali preprosto zgolj odsotnost vsakršne interpretacije...² Režiser bi lahko storil kaj takega, sklene, če ne bi veljal Aristotelov aksiom, da poetično verjetnost določa retorična verjetnost, kar pomeni, da je logično in naravno, da se tak razplet razreši po zakonih verjetnosti in nujnosti. In ker gre v direktnih televizijskih prenosih za mimesis, posnemanje dogodka, ki še ni dogodek, pač pa šele teče, šele oblikuje svoj »inventar dogodkovnosti«, pomeni, da ga televizijska »poiesis« oblikuje kot da bi že bil (njen) dogodek, kot da bi tedaj že bil emanacija splošnih, obče veljavnih zakonov. Lahko celo rečemo: tudi v primeru, ko bi posnemala »le« to, kar se je v resnici zgodilo, ne bi bila nič manj poiesis in režiser nič manj izdelovalec, poietés, kajti: izmed dogodkov, ki so se v resnici zgodili, nekateri nesporno ustrezajo temu, kar bi se po zakonih verjetnosti ali možnosti utegnili zgoditi.³

Kljub konvergiranjū k modelu estetskih praks pa eminentna televizijska forma direktnega prenosa nikoli ne postane umetniška forma. Razlog najbrž ni v kakšni nezadostnosti postopka izdelave: sistem reprezentacij občosti (občih zakonitosti poteka nogometne tekme, ki izključujejo možnost, da se na ekranu pojavi madež, moteči vnos zunanosti, ki ni zunanost dogodka), ki formira in intuitivno zapolnjuje manjkajoča mesta tega splošnega ter interpretacija in avtorska intervencija v prenosu figur iz zunajih v polja televizijskega sveta so namreč opuščeni že prej – preden bi se lahko izrazili oblikovanje določene »izkušnje« (Dewey), tvorba »organski enot in celot« (Aristotel), »estetska potencialnost« (Eco). Razlog, ki bi lahko pojasnil zamotanost, leži drugje – v nečem, kar bi poetično lahko opisali kot sramežljivo prikrito izgradnjo televizijske realnosti; v nečem, kar je lahko tudi zamolčevano razmerje med dvema svetovoma, televizijskim in onim, ki naj bi bila njegova podloga; nenazadnje v tem, kar dobiva splošno oznako televizijskega realizma. Če se še enkrat obrnemo k Eco: Eco možnost umetniške projekcije dogodka-v-nastanku posadi na mesto simultane poteka dveh faz: nastajanja (nogometne tekme) in (njenege) predvajanja. Nedoločnost primordialnosti, ki zaobseže proces, v tej simultanosti nenadoma postane gonilni princip vdora intuitivne naracije, hipno od-povedane zgodbe ter hkrati argument režiserjevega interpretorstva. Zakonitost, ki obvladuje nastajanje, ter intuicija, ki vodi predvajanje, v takšni nedoločnosti dobivata svoje posebno mesto, pa tudi mesto, ki definira položaj interpreta: intuicija, podložena s konvencijo že realiziranih zakonitosti (verjetnosti in nujnosti), permutira in pandan zakonitosti, postane metastaza te zakonitosti. Kar ji je pri tem odvzeto, so realcionalne nastanitve na mestu režiserjeve »ustvarjalne interpretacije«, so potovanja prek »nezavednih«, »samodelujočih« vzvodov, ki – če ostanemo pri nogometu – usmerjajo let žoge in – na drugem koncu – režiserjev pogled; paradoksalno: zapira se v prostor, kamor vedno znova, skozi ves potek dogajanja, napeljuje pogled. Neposredni prenos dogodka, je nič drugega kot manifestacija te izgube in trenutke, ko režiserjevo oko snema in s tem že tudi posnema »spontano« zakonitost igre, sproti razblinja večno samoogledovanje te »spontanosti« od zunaj. Operacija je kajpada seme časovne razsežnosti. Že Eco nas opozori, da logika direktnega prenosa v določenem trenutku – v fazi predikacije – izniči razlikovanje prej/potem. Je le trenutek zdaj-a, vladarstvo neposrednosti, ki instalira eno samo iluzijo: da vse, kar gledamo, vidimo v neposrednosti dogajanja, da je tedaj to samo dogajanje, njegova forma, ki jo zagotavlja neposrednost tisto, ki sledi vzponom in padcem diktata dramatičnosti, selektivnim nizanem slik, rezom montaže, da je samo dogajanje tudi tisto, ki nastavlja mesta za odposlane poglede. Vloga režiserja v tej igri je podvržena redukcionizmu matematičnega razmerja: če želi prikazati umetnost igranja (nogometne tekme), mora najprej pokazati odsotnost svoje lastne umestnosti. Pri čemer ne gre za

¹ U. Eco: Otvoreno djelo, V. Masleša, Sarajevo 1965, str. 170

² ibid., str. 184

³ Aristotel: Poetika, CZ, Ljubljana 1982, str. 76

dialektiko opozicionalnih entitet, odsotnosti in prisotnosti, pač pa za samo konstitucionalno Odsotnost: režiserjeva zgodba o neki prisotnosti je suspenz njega samega, je hipostaza Odsotnosti, je način, kako »odkriva lastno neprisotnost«. In narobe: prav njegovo umanjkanje ga konstituira kot televizijskega režiserja, kot tistega, ki dela televizijo (in ne na primer gledališča). S svojo odsotnostjo zagotavlja prepredenost s televizijskim iluzionizmom, ki nam omogoči, da gledamo televizijo kot ekterier sveta, kot objektivni prikaz zunanosti, ne da bi pri tem zaslutili, da gre za televizijske predelave, za zlepljanje režiserjevega pogleda s televizijskim, ki končno postane naš, za imitacijo zunanje predmetnosti, ki spodmika pogled, speljan mimo leč televizijskega objektivna (da bi zvedeli, kaj se dogaja »zunaj«, moramo prižgati televizijo in ne, na primer, pogledati skozi okno), za dokončno ukinjanje gledalca kar tako in postavitev televizijskega gledalca, skratka: televizijski trompe-l'oeil nas sproti potiska v položaj, ko smo prisiljeni gledati s televizijskimi očmi in to gledanje indentificirati z retoriko televizijske vednosti⁴, ki je ekstrapolacija verovanja, da v trenutku, ko odstranimo režiserja, ostane le še neposrednost pojava. Režiser s svojo odsotnostjo zagotovi, da hkrati stečeta televizijska ideologija, ki se spreminja s premiki v zunanosti, z metamorfozami ideoloških razmerij in predvsem dominantnih ideoloških mrež, ter ideologija televizije, ki je (na) televiziji dana že od začetka; takoj, ko ne vidimo več pogleda posrednika, prenosnika, »režiserja«, smo že pripravljani za potovanja po deželah, ki nam jih predstavlja televizija, in kjer televizija v resnici začne predstavljati samo sebe.

Tako smo ob gledanju televizije ujeti v past neposrednega učinkovanja, ki ga izdeluje učinek neposrednosti: zelo težko, da bi takšno učinkovanje lahko zajezili in projicirali skozi stekla naknadnih, bolj odmaknjenih in manj utesnjenih pogledov, ki spremljajo vizualizacije teh vednosti. Tudi dan po tem, ko smo sedeli pred televizijo, sporočila s televizije doživljamo v nespremenjeni obliki – kot resnična in kot tista, ki se tičejo nas. Neposrednost je vpisana v specifičnost televizijske podobe. Vidne fikcije Johna Ellisa razložijo prav to – namreč, kam je položena skrita tehnika ustvarjanja vtisov, da smo v neposrednem stiku s televizijsko realnostjo onkraj pregrade; da je pritisk na gumb, ki vključi televizijo, akt, s katerim predremo opno med dvema postavitvama, televizijsko in tisto, kamor je nastanjen gledalec, in ju združimo v en sam svet, poln razumevanja in ujemanja v pogledih. Odgovor priskrbi premostritev posebnega režima reprezentacije⁵: prvič, televizijska podoba je pomanjkljiva: ne poudarja detajlov, da bi zagotovila jasnost pomena. (Ulice, po katerih se podijo policaji, so skoraj prazne, stene brez napisov, ki bi zmotili pozornost.) Drugič, izpraznjena podoba kot eno osrednjih gonil televizijske proizvodnje napeljuje k dvema strategijama izdelave: k pogosti uporabi velikega plana, ki na televiziji, ker deluje drugače kot v filmu, dobi celo svoje ime: *talking heads*, govoreče glave. Učinek namestitve na ekran je drugačen od onega na platnu: zaradi normalnih dimenzij, ki jih dobivajo doprsniki v nasprotju s povečavami obrazov filma, ustvarjajo vtis (prav zaradi normalnosti) enakosti in intimnosti.

Način, s katerim figure izstopajo iz okvira, da bi zgradile to razmerje intimnosti, je pravzaprav izpeljan iz učinka direktnosti: ta že pripravi vse pogoje za sprožitev direktnih naslavljanj (najbrž – vas – zanima) oziroma njihovih izpeljav – govora v imenu nas, gledalcev (naše – gledalce – bi – gotovo – zanimalo) in fiktivnega dialoga (v prepričanju, da vsi delimo isti referenčni okvir, nas televizija lahko zabava z malimi štosi, posebnimi poudarki v intonaciji ali nedorečenimi stavki tipa Zanimivo-ni-kaj...). Direktno naslavljanje je tudi sicer prepoznano za enega najmočnejših orodij televizije, ki pa je prav zaradi svoje moči tudi natančno specifično v uporabi: lahko se ga poslužujejo tisti, ki na TV predstavljajo nevtralnost stališč (voditelji informativnih oddaj) in tisti, ki na televizijo pridejo posebej oblasti. Ne smejo pa ga uporabiti posamezniki par excellence (v TV kvizih, sogovorniki na različne teme).

Druga strategija, ki zagotovi neposrednost, je tehnika hitrih rezov. Ta je pravzaprav nasledstvo preprostoti v podobi, je substitut za



Talking Head: Lady Thatcherjeva v Veliki Britaniji nadaljuje tam, kjer je v Ameriki končal John F. Kennedy. Da bi bil njen nastop na televiziji videti kar najpopolnejši, je zamenjala zobovje, pod vodstvom tutorja National Theatra nato znižala glas za 45 Hz, eden glavnih piscev njenih govorov Ronald Millar in producent Gordon Reece pa jo naučita vedenja na televiziji.

⁴ Tudi televizijska slika je vselej podložena z zvokom, še večkrat glasom, razen če seveda ni organizirana izrazito literarno.

⁵ J. Ellis: *Visible Fictions*, Routledge, London 1982, str. 127–159



Kljub priznani učinkovitosti pa direktno naslavljanje naslovnika lahko včasih tudi izgubi. (Anthony Pelissier: Meet Mr Lucifer, 1953)

majhno informativno vrednost televizijske podobe. S tem, ko televizija svojo podobo omeji v informativni vrednosti, je prisiljena uporabiti njeno hitro menjavo, to je fragmentirati dogajanje, ki ga povzema. S tem pa spet servira vtis, kot da bi podobe oživljale pred našimi očmi, še več, kot da bi bile žive podobe.⁶

Neposrednost tedaj izvira na dveh koncih: najprej je tu tisti prvi, najbolj neposredni izliv podobe, ki s svojo fragmentarno, prelivajočo in bežečo namestitvijo izseka iz dogajanja kakor Pigmalionov poljub oživlja figure, da dihaajo v nas, izgovarjajo naše ime in reagirajo tako, kot bi mi radi, da reagirajo; televizijska podoba je neposredna, ker je intimna in narobe, in je realna, ker je realistična, ker – kot bomo videli – izbrblja naše bralne navade in ve za naše navade spremljanja sveta. Nato je »samo« estetsko delovanje institucije, ki noče biti nič od tega: ne estetska (torej prirejena) – zato prikriva avtorstvo, zamolčuje izdelanost nekoč prej (vse oddaje so kot bi bile v živo), akt nastajanja sprevača v nastanek od-nekadaj (od tedaj, ko je bil predmet, dogodek); ne institucionalna – zato opravlja vse ostale operacije cenzure pogleda Institucije in vse svoje delovanje pravzaprav še bolj kot v prvem primeru podreja želji, da ne bi bila razkrinkana. Kaže se kot prisad zunanega sveta, ki le spremlja njegovo dejavnost in jo osrediščeno, v obliki koncentrata, oddaja nazaj v svet. Sledi diktatu dogajanja iz sveta, sama to dogajanje le razreže na nam sprejemljive forme tega sveta. Vse to in še več je pravzaprav pripoved, ki jo gledamo – brez večjih naporov – vsak večer. In jo seveda zgubimo, ker ni realistična, ker ni spisana v našem jeziku, za katerega ve le televizija.

John Fiske in John Hartey leta 1978 s semiotičnim branjem televizije razmerje do zunanosti, ki je razmerje do realnosti, pojasnjujeta prek problematizacije televizijskega realizma.⁷ Televizijski prikaz realnosti je po njunem organiziran na dveh oseh: oralni in literarni. Oralna pomeni specifično televizijske, literarna dominantno »kulturne« načine prezentacije. Oralna organizacija je, na kratko, proizvodnja pomenov skozi govorni aparat, podstavljen z vizualnimi »upodobitvami«, diskurzivni prevod realnosti, ki usmerja k pravilnemu razumevanju. Literarna organizacija na televiziji nastopa kot vnos konstrukta, ki pomeni običajno percepcijo sveta. Ta je realistična, kar pomeni, da se nam predmeti na televiziji (znaki zanje) kažejo kot pravi predmeti in da je edina pot do realnosti, ki jo spremljamo na televiziji, lahko le realistična. Pri tem realizem kot način reprezentacije izvira iz povsem literarnega modusa mišljenja oziroma njegove najpopolnejše zvrstne realizacije – romana. Produkcija pomenov, ki jo adaptira televizija, temelji na bralni (literarni) konvenciji realizma kot »naravne« predstavitve stvari: takšna konvencija postane pogoj gledanja in edina pot, ki zadosti avtentičnosti ter priskrbi imaginarij resničnosti. Televizijo potemtakem obvladuje ideologija dominantne bralne publike 19. stoletja, mišljenjski modusi meščanstva tega časa in vzdrževani individualizem oziroma, če smo po Jamesonovski dosledni, iluzija individualizma. Premestitve so dovoljene, kajti ideologija realizma nastopi kot univerzalna derivacija: ker je postala atribut resničnosti, je osvobojena določenosti z meščansko provenienco. S tem pa kot naravni red stvari lahko predre robovje določenega žanra in svoje zaznavne norme transplantira tudi v druga polja reprezentacij. Lahko se vpiše kamorkoli, saj jo »v resnici« ni nikjer več – tako tudi v televizijo, kjer imamo še danes, stoletje po tem, ko naj bi opravili s triki realizma, še vedno težave z njegovim prepoznavanjem.

Konvencija gledanja na drugi strani izhaja iz konvencije doživljanja sveta oziroma prenosa strukturiranosti tega doživljanja v polja televizijskega sveta. Postopek, ki zagotovi uspeh, temelji na rednem vzpostavljanju kontinuitete: časovne in prostorske. Časovnost imitirajo ponavljajoči prikazi urinih kazalcev, napovedi programa, dnevni sporedi, pa tudi reklamni bloki, ki »navidezno« trgajo niz oddaj ali pa so umeščeni celo znotraj oddaje. Prostorsko prolongacijo verisimilisa zagotavljajo »anamnestični posnetki« do-

⁶ Tukaj Ellis sam pade v past neposrednosti, o pravi, da to vsaj za BBC ne velja že najmanj deset let. Izkušnja da jih je naučila, da v prid previdnosti v živo predvajajo le še šport in novice – predvajanje v živo ali neposredni prenos še ni dokaz za »živost« figur.

⁷ Fiske, Hartley: Reading Television, Methuen, London 1978, str. 159–170

gajanja. Avtorja za primer vzameta policijske nanizanke: te so vselej posnete tako, da hkrati osvežijo spomin na to, kar gledalec že ve o, vzemimo, Charliejevih angelih (posnetki anonimnih nameštitev dogajanja poudarijo individualnost junakinj) ter so paradigmska nastanitev znotraj policijske nanizanke nasploh. Prepoznavne zopet temelji na konvenciji (gledanja tv nanizank) ter kontrastiranju (opozicionalni postavitvi Charliejevih angelov proti, na primer, Starsky in Hutchu).

Nič manj utečeno ni spremljanje domnevno nefiktivnih vsebin novic: News at Ten, ki jih vzameta kot primer, napove fotografija Big Bena, ki kaže natanko deset. Posnetek je metonimija za zgradbo v celoti (Parlament), zgradba metonimija za institucijo (oblast). Institucija je po drugi strani metafora za aktivnost, delovanje (vladanje), delovanje metafora za javno življenje – ikonični znak Big Bena nas tako pripelje do pomena, da so News at Ten oddaja o javnem življenju. Ob tem se srečujemo z nič manj lucidno teleskopijo konvencije, ki vzdržuje iluzijo: ob posnetku Big Bena slišimo tudi bitje ure, največkrat ne vseh deset udarcev, ki je čisto studijski proizvod. Gre za, po Fiske in Hartleyu, nekakšno slušno metonimijo, skozi katero slišimo pravi Big Ben, ki odzvanja deseto uro. Pred-televizijski kodi, zaključita avtorja, zaobseženi v naši vsakodnevni izkušnji, nas pripravijo do tega, da verjamemo, da se tisto, kar vidimo na ekranu, tudi zares dogaja. Televizija temelji na tej mišljenski navadi, z njeno pomočjo ustvarja realnost.

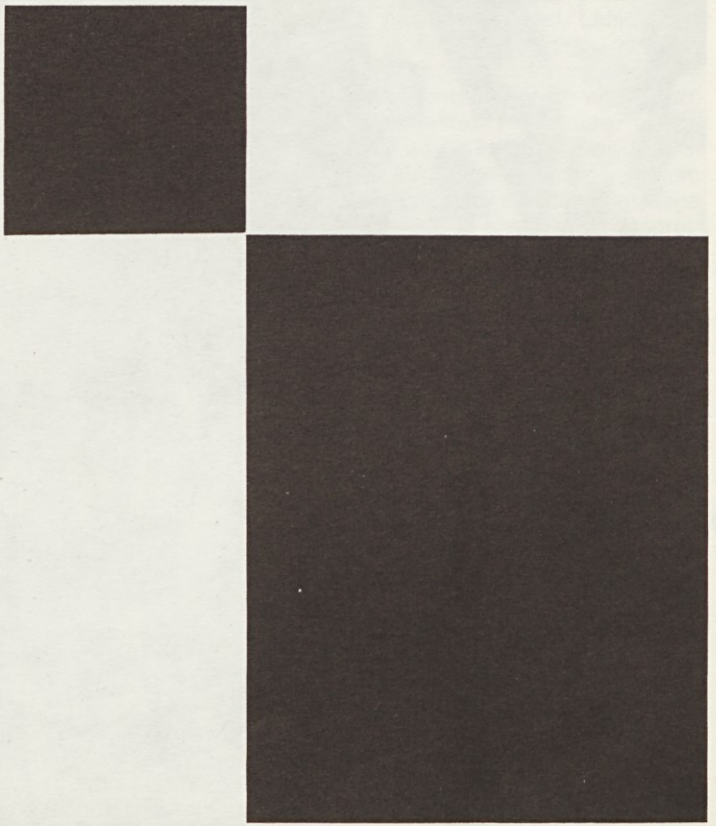
Še več: gre tudi za povsem zlepljeno produkcijo dveh realnosti, ali bolje, za kolaž tehnik, vzeti iz teh dveh realnosti⁸. Primera z Big Benom kot uvodom in povsem dokumentarno, strogo nefiktivno in neposredovano predvajanje realnosti kaže, da televizijsko polje ne premore delitve na fikcijski in nefikcijski prikaz, celo ne na umetno in »naravno« formo prikaza. Vstavljanje neke podobe, ki nosi v svojem ozadju povsem prepoznavno paleto pomenov, kot smo videli esencialno za samo oddajo, na način ustvarjanja fiktivnih svetov, po poti mimikrije fiktivnega sveta, ki se prilaga realnemu, celo radikalizira definiranje televizijskega postopka kot strogo umetnega, izposojenega iz sveta literature, pa tudi filma in gledališča – če pridemo do konca – iz sveta fikcije. Dokaz, da gre za imanentno televizijsko dejavnost, nenazadnje lahko najdemo tudi v tem, da televizija nikoli ne opozori, pazite, sedaj gre za fikcijski del programa, in odvrta soap opero, in nasprotno, z jasno razločevalno potezo nakaže, da smo se znašli znotraj aktualnih javnih in političnih dogodkov, ki so klasificirani pod nefiktionalnim programom. Celotni tok televizijskega programa (sedaj je toliko bolj upravičeno pojmovanje R. Williamsa, da televizija svoj program oblikuje na način toka, prelivanja vsebin in ne na način raztrganih segmentov, ki jih ne družijo nikakršna skupna logika) se dogaja skozi transmisijo različnih tehnik, vzeti iz sveta fikcije: narativne tehnike filma, tehnike temporalizacije, ki jo dolguje gledališču, stilne tehnike, izposojene v literaturi, in sveta »dokumenta«. Obstajajo tudi strukturne podobnosti, ki upravičujejo odsotnost opozoril, za katero območje gre. Na primer dnevnik⁹: povzema narativne parametre soap oper: je serijsko ohlapen – brez konca; njegovi junaki nad dogajanjem, ki prihaja od zunaj, nimajo nadzora; svet dnevnika in soap oper je prostor, poseljen z žarišči problemov; to, kar se dogaja v njem, v kratkem časovnem intervalu, ki mu ga odmeri televizija, je izgradnja varovalnega mehanizma (delovati razumno!); rezultat, ki ga ponudita obe nanizanki, je isti: poskus razrešitve politične ali emotivne krize (ki se lahko tudi pomešata in nastopita na »napačnem« koncu); junaki zgubljajo spomin na dogodke iz prejšnjega dela – prizorišče je voljno sprejeti nove zaplete; četudi je nanizanka zaključila problem enega dela, pa se zdi, da za njo samo ni končne rešitve.

Vse to nas vodi nazaj k vprašanju televizijskega realizma. Po vseh navedenih zgledih bi lahko mislil, da neka literarna smer, prenešana v nov medij, prekoračuje svoja pooblastila: ne zagotavlja več le priprav, ki omogočijo razumevanje prikazovanih fikcij, pač pa hkrati že namesti tudi vezje, ki vzdržuje samo iluzijo realnosti; ni

več le preprosta tehnika realističnih pristopov k svetu, ki zagotovi realizem sveta, pač pa sam način gledanja, po katerem se svet kaže kot realističen, dotakljiv, brez skrivnih pomenov, ampak največkrat zreduciran na uniformnost enega samega gledališča, pomnoženega a še vedno edinega. Ker televizija gradi poseben red reprezentacij, izjemen in nezamenljiv z ostalimi sistemi reprezentacij, ki je kot da bi bil neposreden, nameščen v sedanosti (tudi ko govori o preteklosti ali prihodnosti), in ki je hkrati grajen samo zato, da svoj snop podob, na katere je naletel, usmeri h gledalcu, enemu samemu, intimnemu prijatelju, je televizija tudi edina izmed medijev, ki lahko odvzame gledalčev pogled, ga preloži na mesto svojega in mu ga proda (prek naročnin) za njegovega. Nastopi kot instrument informiranja in obenem kot medij, ki namesto konzumenta priskrbi informacijo, ki bi jo rad vedel. Da je pri tem prenosu, preskrbi nevpletena, skuša prepričati s tem, da že v svojih zgodnjih letih (za BBC, na primer, je to leto 1926) prepove objave uredniških mnenj ali urednikovih uvodnikov, kot jih pozna tisk; da poskuša pri tem stvari »vsestransko osvetljevati«, kaže z vpeljavo koncepta uravnoveženosti (balance), ko jo zagotavlja enakovredna udeležba različnih stališč (češ da se zaveda, da je objektivnost nedosegljiva realiteta). Zamoči ga le tedaj, ko se začne ukvarjati s standardi informativnih oddaj¹⁰ – ko pač pozabi, da bi te po vseh pravilih morala zagotavljati zunanja realnost – skratka, ko se začne obnašati kot institucija.

¹⁰ V strahu pred vizualno trivializacijo resnih zgodb iz sveta News Division pri BBC do 1954. leta pripravila le desetminutna poročila brez slikovite podlage.

KSENIA H. VIDMAR



⁸ Zato tudi novice pri BBC, katerih zgodovina se začneja 1948, na začetku proizvaja Film Departement in ne News Division, cf. A. Goodwin: TV News: striking the right balance?, v Understanding Television, Routledge, London 1990, str. 42
⁹ J. Ellis: Visible Fictions, str. 127-159

KRITIKA

ČEDNO DEKLE

PRETTY WOMAN

režija: Gary Marshall
scenarij: J. F. Lawton
fotografija: Charles Minsky
glasba: James Newton Howard
(+ David Bowie, Roy Orbison, Roxette in drugi)
igrajo: Julia Roberts, Richard Gere, Ralph Bellamy, Laura San Giacomo
proizvodnja: Touchstone/Silverscreen Partners IV, 1990

Čedno dekle ima vse elemente, potrebne za dobro ljubezensko zgodbo. Richarda Gera z *darcyjevskimi* lastnostmi (že v filmu Častnik in gentleman), Julio Roberts, v kateri se skriva »prava ženska«, in številne frustrirajoče okoliščine, izhajajoče iz njenih socialnih vlog (prostitutka in poslovnež), ki pa so premostljive in obetajo srečen konec.

Film zvesto sledi konvenciji romantične zgodbe. Ne vsiljuje nujne identifikacije niti z Vivian niti z Edwardom in gledalčevo pozornost osredotoča na pričakovanje zadovoljstva, ki ga obljublja razplet. Zato ne preseneča navdušenje filmskega občinstva, ki je nedolžno interpelirano v ekonomijo tega 'imaginarnega sveta' saj mu ga pripoved s posredovanjem blagodejnih občutij in doživljanj vendarle približa kot njegovega lastnega. Toda film želi ublažiti efekt (samo) prevare in se po izteku zgodbe v happy end ironično poigra ne le z gledalčevo, temveč tudi z lastno fantazijo. – Dobrodošli v Hollywoodu, mestu sanj, morda se vam bodo sanje uresničile, morda pa tudi ne!

Čedno dekle seveda ni samo romantična zgodba s filmskega platna. Fascinira zato, ker je ena izmed najboljših, kar jih lahko zraste v naši fantaziji. In kako se le-ta kot kompleksni socialni fenomen reflektira v zasebnem fantaziranju »poprečnega« posameznika, nam film lepo pokaže.

Najprej nas zapelje s sugestijo, da sta ženska in moška fantazija povsem konfliktne, postopoma pa nas prepriča v »moške« značilnosti še tako »ženskih« fantazij. Doker je film prodajal Vivianin image prostitutke, se je vedla kakor profesionalka. Edward jo je zanimal le kot cilj njene »spolne aktivnosti« in njegovo zadržano vedenje jo je tako rekoč begalo. Vendar od trenutka dalje, ko se bo na njen, s košatimi in rdečerjavimi lasmi obdan obraz ujel Edwardov pogled, bo dekletovo vedenje začelo privzemati »regresivno« formo (za 3000 \$ »te bom zaposlil in delala boš, kar ti bom rekel«), kajti film bo odkrival v Vivian Žensko.

Morda tvegamo izgubo »kulturnega« v percepciji filmskega gledalca, ko zapišemo, da se ta romantična zgodba odlikuje ravno po filmovi naratologiji, značilni za »romantičarje« hollywoodski film tridesetih let, in ki se vzpostavlja vedno z **izbranim** moškim pogledom, kateremu zvesto sledi tudi filmska kamera. In ker ta pogled torej ni moški pogled-kar-tako, ne zmore, da se ne bi v teku pripovedi feminiziral: Zato v Čednem dekletu spolni akt, ker ni v funkciji ljubezni, kamere sploh ne zanima; vsi dramatični prizori se odvijajo na terasi hotelskega apartmaja, čeprav se višine Edward boji; dramaturški vrhunec zgodbe predstavlja veliki plan/ekstatični obraz Vivian, na katerem odseva silovitost ljubezenskega prizora iz opere, in upodabljanje Vivian se skozi celotno zgodbo odvija na montažni osi pogledov Edward-Vivian-Edward.

V tem smislu je Čedno dekle tudi »staromodni« zvezdniški film. Vivian, takšno-kakršna je, nenehno vidimo s tem moškim pogledom (v figurativnem in dobesednem pomenu, na ravni zgodbe in na ravni filma kot produkcijske forme), s pogledom torej, ki vanjo investira le na način, da je v 'podobi ženske' že vsebovan. – Ona hoče (in dobi) več. Hoče »princa, ki jo bo rešil iz grajskega stolpa« ali pa nič.

Je Vivian potemtakem staromodni ženski lik, ker si želi to, kar je že po definiciji moško v ženski fantaziji; namreč želja po moči, ugledu, denarju itd.? Ona prav gotovo ni. Lahko pa bi etiketo prilepili filmu (kar je seveda stvar osebne okusa), ki pred njeno željo preenostavno kloni, kar pa hkrati pomeni tudi pretirano poenostavljenost in samointerpretacijo filma kot takega. Gre za zadnjo sekvenco zgodbe (happy end), ki izrazito izpostavi mehanizem interakcije v fantazijskem svetu posameznika, kjer 'moška' in 'ženska' pozicija nista nujno fiksirani. Od tod tudi (fikcijski) **izbrani**, »moški« pogled, v katerega je investirana in je v njem vsebovana ženska želja. Zato ona (hoče) in dobi več. Dobi »princa, ki jo reši iz grajskega stolpa« (ali pa nič).

Film se torej dejansko poigra z lastno fantazijo takrat, ko dopusti, da ženska svojo 'podobo' zavrne. Kajti če bi se film končal tam, ko se Vivian raje odloči za »nič« in se odpravi v svoj »resnični svet«, sicer prene katerim ženskam film ne bi bil več zelo všeč. Toda v zameno bi dobile »tough« Gera, čigar filmski lik je, paradoksalno, celo pre-



malo izumetničen in »fasaden«. – Tako je Gerovo vzpenjanje po požarnih stopnicah k Vivian, ko še mimogrede ozobi šopek vrtnic, škoda, celo za moje razneženo srcece več kot preveč.

CVETKA FLAKUS

JEKLENE MAGNOLIJE

STEEL MAGNOLIAS

režija: Herbert Ross
scenarij: Robert Harling
fotografija: John. A. Alonzo
glasba: Georges Delerue
igrajo: Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Daryl Hannah, Olympia Dukakis, Julia Roberts
proizvodnja: Columbia Tri-Star, 1990

Kaj hoče ženska?

Filmski prikaz **Jeklenih magnolij**, drame, ki se izvorno ves čas dogaja samo v frizerskem salonu, se eksterierju ameriškega juga pač ni mogel ogniti. V okolju, ki je po definiciji zgled najhujšega patriarhalnega modela družbe, kjer so ženske zgolj »objekt« – rojevalke otrok in gospodinjski pripomoček – nam film razgrne le segment tega, »ženskam tako neugodnega vzdušja, segment, v katerem nastopa nekaj »odštekanih« žensk in ki ga film spremeni v veliki univerzum žensk. Za običajni (»objektivni«) pogled predstavlja ta frizerski krožek zgolj nekaj klepetavih, opravljenih in sitnih *ženščin*, ki se naslanjajo nad prežvekovanjem malih lokalnih obscenosti, *babur*, ki nehote, vendar vseeno motijo idilo južnjaškega mesta, *coprnic*, ki so same sebi namen, ostalim pa zgolj v nadlogo, *vešč*, ki jih pač srečaš kjerkoli že in so vedno enako dolgočasno iste, *koz*, ki te, če še tako hočeš, ne nehajo premlevati v svojih bedastih debatah. Tak tip ženske nikakor ni lik velike junakinje, ženske, ki nase privlači pogled in okrog katere se prepleta velika filmska zgodba. To ni niti *femme fatale* niti ljubica, še manj mati ali maskulizirana »trda« ženska: je zgolj bodisi manjša karakterna vloga bodisi madež, ki zmoti pravo zgodbo.

Soočeni smo s podobnim problemom pogleda kot pred slikarskimi platni avtorjev slavnih anamorfoz. Ko se postavimo pred sliko, je pred nami razgrnjen prizor, ki ga lahko v hipu razberemo, kazi ga le packa, madež, ki zmoti naš »estetski užitek«. In potrebno se je le postaviti na pravo mesto, poiskati pravi »point of view«, od koder se nam »odpre pogled«, in neznosna packa se spremeni v znosno podobo. **Jeklene magnolije** postavijo v ospredje ravno ta madež, so pogled s strani, ki stori to, da ta madež vznikne v vsej svoji luči, ga napravi za prezentnega in berljivega. Potrebno je le pogledati s »pravega« zornega kota, pa pred nami vzbrsti anamorfična packa v pravi mali univerzum sveta žensk in te zoprne vsakdanje ženščine postanejo simpatične ženske, ki jih film dvigne iz sveta povprečnosti, jim da nekakšen X, s katerim jim je sploh dana možnost, da postanejo relevanten filmski objekt. Prelevijo se v filmske like, s katerimi sočustvujemo, se živimo v njihove vloge, se z njimi veselimo in skupaj z njimi jokamo.

Žensko vprašanje, ki že skoraj dve stoletji buri feministični svet, se tukaj sploh ne postavlja kot veliko vprašanje, kot tisti »Poglejte, kako zelo smo zatirane...«, ki vzbuja sočustvovanje, ali tisti »Hočemo enakoprav-



nost...«, ki napotuje na akcijo. Ženske v tem filmu svoje »ženskost« vzamejo nase, in s tem še kako obvladujejo »falokratični« svet. Moški so, tako kot v realnem svetu (le s »pravega« zornega kota je treba pogledati), vsi bebci, ki verjamejo, da vladajo, ženske pa so ravno s tem, ko hočejo in zahtevajo tisto, kar jim v družbi gre, ko vzamejo svojo »podrejenost« zares, tiste, ki dejansko vladajo. Če je odgovor na vprašanje »Kaj hoče ženska?« z mesta običajnega pogleda vselej nemogoče podjetje, ki se izgublja v vodah mističnosti, pa nam »pogled s strani« ta odgovor prezentira v vsej realni grozi. Ženske od moških hočejo ravno in samo tisto, kar se običajnemu pogledu moških kaže kot nekaj običajnega. Tistega »nekaj več« ni, je le plod »moške fantazme«. Ženske zahtevajo le tisto, kar so jim moški vselej že bili pripravljene nuditi. Vendar to hočejo zares, v celoti in brez preostanka. To pa je šele nemogoče podjetje in groza za moške.

Prav zato so **Jeklene magnolije** velik feministični film.

BORIS ČIBEJ

ŠOFER GOSPODIČNE DAISY

DRIVING MIS DAISY

režija: Bruce Beresford
scenarij: Alfred Uhry
fotografij: Peter James
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Jessica Tandy, Morgan Freeman, Dan Aykroyd, Patti Lupone
proizvodnja: Warner Bros. A. Zanuck Co., 1990

Struktura gledališkega časa je struktura gledališke iluzije. Tako je na primer v »realističnem« komadu prav skozi zgodbo sublimirani čas tista »nova« resničnost, ki nas

opozarja, da je vse, kar gledamo, na nekakšen radikalen način izmišljeno. Gledališče se, poenostavljeno, konstituira v tistem trenutku, ko na kakšen dogodek pričnemo gledati kot na videz taistega dogodka. Ta drobna, a temeljna distinkcija seveda tiči v dejstvu, da je gledališče vedno stvar žive sedanjosti – prav s tem pa opredeljuje naravo gledališkega časa. Ta je namreč tridimenzionalna. Med realnim časom gledalca in fiktivnim časom igralca je namreč neka vez, neka prostorska koordinata, zaradi katere se sleherni trenutek fiktivnega časa neponovljivo, realno izgublja. Na drugi strani film svojega časa ne more izgubiti, saj je v tistem trenutku, ko ga je investiral v sliko, sam postal preteklost. Lahko torej rečemo, da je filmski čas tista osnovna realnost, ki fiktivnost filmske zgodbe šele predpostavlja. Sleherni poseg v strukturo filmskega časa je rez v strukturo filmske slike. Lahko bi šli še korak naprej in rekli, da se filmska slika spreminja šele v tistem trenutku, ko se poseže v strukturo filmskega časa; pri gledališču je stvar ravno nasprotna.

Film **Šofer gospodične Daisy** (Driving Miss Daisy) se umešča v navedena razmerja takorekoč scela. Gre za film, posnet po gledališkem delu dramatika Alfreda Uhrya; torej gre za značilni poskus prenašanja gledališkega v filmski čas. Vendar pa se zdi, da je treba na omenjeni postopek pri našem filmu gledati skozi neko posebnost, ki jo vnaša zgodba sama oziroma tema te zgodbe. Ta je namreč ravno Čas; tokrat v smislu personifikacije nečesa, kar se je zgodilo vedno tisti trenutek, »preden smo prišli tja«, in ki se bo zgodilo vedno hip za tem, »ko bomo odšli« – torej v smislu personifikacije minevanja. Zdi se, da je to tudi edina prava zgodba tega filma, kljub različnim drobnim »digresijem«. Seveda je razmerje med staro Židinjno nemškega porekla in črnim služabnikom arhetipsko, kar znova dokazuje, da so ameriški arhetipi slej ko prej stvar neke (socialne) patologije in da



NAKLJUČNI POPOTNIK THE ACCIDENTAL TOURIST

režija: Lawrence Kasdan
scenarij: Carol Littleton po romanu Anne Tyler
fotografija: John Bailey
glasba: John Williams
igrajo: William Hurt, Kathleen Turner, Geena Davis, Amy Wright
produkcija: ZDA, 1989

V seriji novejših filmov, ki se ukvarjajo z »družinskimi problemi«, z ljubezenskim trikotnikom (najbolj znana sta tu verjetno filma *Fatal attraction* in *Someone to watch over me*), je *Accidental tourist* eden redkih, ki se konča drugače. Macon se odloči za Muriel in »proti« ženi. Vendar pa stvari le niso tako enostavne. Ta odločitev namreč ni preprosto korak stran od žene, »transgresija«, temveč ima strukturo vrnitve. Če se v večini »tovrstnih filmov junak vrne k ženi, od katere se je v času filma odvrnil, se tu prav tako vrne, vendar k drugi ženski. Macon je tudi sicer vpet v univerzum »večnega vračanja«, to spada k njegovi službeni dolžnosti (stalno odhaja na potovanja in se seveda iz njih stalno vrača). Tudi to, da se nekje na sredini filma vrne od Muriel spet k ženi, je tako rekoč stvar dolžnosti, saj je v filmu jasno vidno, da je to storil nekako »mehansko«, brez vsake vidne odločitve. Vendar pa se njegova zadnja vrnitev ne vpisuje na isto raven s prejšnjimi. Zakaj? Paradigma je seveda »hamletovska«: Macon odlaša svoje dejanje, se ne more odločiti. Toda problem je v tem, da mu žena ves čas pridiga, da je v tem njegov problem. Govori mu, da ga pozna bolje, kot on samega sebe in torej ve, v čem je njegov problem. Natanko v tem momentu je utelešena nemožnost razmerja Sarah/Macon. Sarah je prepričana, da je njen mož šleva in ga pusti. Do tod vse v redu. Toda čez nekaj časa si premisli in ga spet pokliče k sebi. In Macon, spet kot kakšna »šleva«, pokorno pride. Misli, da je ustregeval njeni želji, vendar je v resnici storil prav nasprotno. To, kar hoče Sarah od njega, je »moško dejanje« in temu bi bolj ustrežal odločni »ne!«. Z drugimi besedami. Macon lahko ustreže njeni želji (torej dokaže, da je pravi moški in ne šleva) le tako, da jo pusti in se odloči za drugo žensko. In na koncu stori natanko to. Vrne se k Muriel. Muriel je čisto nasprotje Sarah. Medtem ko si Sarah neprestano prizadeva da bi Macon uganil njeno željo, pa mu, nasprotno, Muriel ne pusti, da bi karkoli ugibal. Nedvoumno mu da vedeti, kaj hoče in tudi, kako zelo to hoče. Prav zato na začetku funkcionira kot precej vulgarna ženska. Videti je, kot da vzikto s svojim telefonom takoj daje vsakemu, ki zaide v njen pasji hotel. Vendar pa postopoma ugotovimo, da Muriel ne vodi preračunljivost (»dober ulov«, kot se izrazi Macconov brat), temveč nekaj povsem drugega.

Muriel je bitje gona v strogem pomenu besede. To pomeni, ne gona kot »vdajanja strastem«, temveč »čistega gona« kot vztrajanja pri neki zahtevi, ki se ne pusti ujeti v nobeno »dialektiko«. Macon ni objekt njene želje, temveč predmet njene zahteve, in da bi prišla do njega, je pripravljena storiti vse (pozabi na svoj narcizem – gre preko tega, da jo je Macon zapustil kot kakšno prostitutko, pusti za seboj vse in se globoko zadolži, da lahko pride za njim v Pariz, vztrajno prenaša vse njegove zavrnitve...). Muriel ga, enostavno, hoče. In natanko to je tisto, kar fascinira Macona. Sam jo – v svojem zadnjem pogovoru z ženo – opiše z besedami: »*This woman, this odd woman...*«, ta čudna ženska.

In kod ve, kaj bi se zgodilo, če ta »čudna ženska« ne bi dobila tega, kar hoče, če se Macon ne bi odločil zanjo. Morda bi se, tako kot v *Fatal attraction* (kjer imamo prav tako opravka z likom »čudne ženske«, ki za vsako ceno hoče svoje, a njena zahteva ostane neizpolnjena), sublimna podoba ženske sprevrgla v pošast.

ALENKA ZUPANČIČ

DOBRO JUTRO, VIETNAM GOOD MORNING VIETNAM

režija: Barry Levinson
scenarij: Mitch Markowitz
fotografija: Peter Sova
glasba: Alex North
igrajo: Robin Williams, Forest Whitaker
produkcija: Touchstone Pictures, 1989

Dobro jutro, Vietnam je odlična Levinsonova mizanscena, postavljena v Saigon in vietnamsko leto 1965. Film je speljan s kvalitetno maniro in observacijami, z nekaj melodramske reciklaže, subsekventno akcijo ter influksom periodičnega rock'n'rolla. Sistem komedijskih shticklov in ansambelske igre je urejen dobro in smiselno, dober pa je tudi reportažni, socialni del filma. Adrian Cronauer (Robin Williams), D.J. v Armed Forces Radio (Radijska postaja oboroženih sil), je s Krete prestavljen v Saigon, kjer prevzame jutranji program. Njegov Show, Dobro jutro, Vietnam, postane instantan hit med ameriški vojak. Svoje sarkastične komentarje in humor miksa z aktualnimi rock'n'roll hiti, format programa in off senzibilnost pa postaneta preveč očitna in brezskrupulozna za vojaško nomenklaturo, ki jo v glavnem vodi poročnik Steven Hauk (Bruno Kirby), neznosno, očitno zakompleksan in neduhovit, vendar ambiciozen poverzovalec programa. Cronauerjev glavni asistent in prijatelj je temnopolti Edward Garlick (Forest Whitaker), rutiniran radijski spiker, ki ga tudi uvaja v vietnamske razmere, glavni tehnik pa je Phil McPherson (Juney Smith), ki je z vsem potrebnim entuziazmom Mantovanija zamenjal z Motownom. Lokalni spot za delavce na radijski postaji je precej gregaričen lokal, ki ga vodi Jimmy Wah (Cu Ba Nguyen) in v katerem Cronauer opazi Trinh (Chintara Sukapatana), mlado Vietnamko. Sledi ji in ugotovi, da hodi v tečaj angleščine. Z nekaj malega atrakcij pride do romantičnih interesov, vmes pa se Cronauer sprijatelji še s Tuanom (Tung Thanh Tran), ki je doma iz iste vasi kot Trinh, za katerega pa se kasneje izkaže, da je vpleten v antiameriške teroristične akcije (predvsem v diverzijo v Wahovem baru) in da ga hkrati iščeta ameriška vojaška policija

to dejstvo vedno znova producira specifični melodramatični učinek; zdi se, da se v tem razmerju skriva simptom, ki ga Američan ljubi bolj kot samega sebe. V okviru tega univerzuma film uspešno razvija decentno psihologijo dramskega komada, predvsem po zaslugi stare gledališke veteranke Jessice Tandy; toda tisto, kar mu daje resnično kinematično razsežnost, je prav filmska personifikacija Časa.

Režijski postopek, s pomočjo katerega film dosega to razsežnost, se skriva v določeni napetosti med realnim časom zgodbe, ki zajema obdobje več kot dvajsetih let, ter filmskim časom samim, ki obdobje uprizarja kot en sam podaljšani trenutek v smislu, »greš v trgovino in se vrneš deset let starejši«. Prav zaradi tega film kljub svoji »intimnosti« proizvaja brutalne učinke. Na mesto določenega sentimenta, na mesto določene nostalgije se seli določeno nelagodje, nekakšen specifični strah: strah pred tem, da boš legel zdrav in se prebudil nor; strah pred tem, da bo začetek TV showa začetek tvoje »večnosti«, saj konca ne boš dočakal. Napetost se skriva v tem, da nikoli ne veš, kakšna je resnična investicija časa – oziroma, to izveš vedno za nazaj, ko je pravzaprav že prepozno, a hkrati prezgodaj, da bi imel karkoli oprijemljivega za naprej. Film na tej točki sicer popusti, kar je razumljivo, saj bi v nasprotnem primeru izgubil svojo narativno zasnovu. Z drugimi besedami: če bi film to napetost gnal do konca, potem bi *Driving Miss Daisy* v resnici postal film »Driving Me Crazy«. Pri tem seveda ne bi imeli v mislih intersubjektivnih razmerij; tukaj je pač jasno, da stara gospa spravlja ob živce vse le svojega šoferja ne.

MATJAŽ ZUPANČIČ

KRITIKA

in kolaboracionistična vietnamska policija. Vendar pa Cronauer ne izda njegove identitete, čeprav je glede vsega skupaj skeptičen: tako njegova skepsa glede ameriške vojske v Vietnamu postane del njegovega D. J. programa, sarkazem pa je vedno bolj stvar ciničnih observacij. Tega po internih direktivah ne bi smel početi. Cronauerjeva agresivnost pa postane tako očitna, da se major Dickerson (J.T. Walsh), ki je njegove ekshibicije sicer ves čas podpiral, odloči, da ga je potrebno premestiti. Zaradi moralne politike. Slovo od Vietnama je malo melanholično, vendar pa je Cronauer posnel poslovično oddajo, ki jo Garlick napove s Cronauerjevim tipičnim Dobro jutro, Vietnamaaaaaaam.

Levinson, ki je do filma **Dobro jutro Vietnam** režiral komedijski drami **Diner** in **Tin Men (Young Sherlock Holmes, Rain Man** in **Avalon** so kasnejše produkcije), je v filmu igralce vodil zanesljivo in brez posebnega sentimenta. Tudi zato so vse epizode odigrane skoraj briljantno, Robin Williams pa je kot glavni igralec s svojo stand-up rutino in odlično mimiko (ki je, ne nazadnje, posledica televizije in komičnih gledaliških performanc) natančen in eksploziven. In to ne samo pri dostavljanju D. J.-evskih ekshibicij in politične alternative, ampak tudi pri melodramskih partih: v tem Williamsovem stilizmu, že znanem iz njegovih filmov **Po-ye, The World According To Garp** in **Moscow On The Hudson**, je spravljena tudi cela pojavnost filma. Svet po Adrianu Cronauerju, ali nekako tako.

Politična klima, ki je v pivotalnem letu 1965 Vietnam spremenila iz precej turističnega dela Združenih držav v kolektivno in politično in socialno fiksacijo, je dostavljena več kot kvalitetno. In če je, recimo, Stoneov **Platoon** stvar konservativnega naturalizma, je **Dobro jutro, Vietnam** stvar Drugega aspekta vietnamske travme: je malo ritmo de la noche (oziroma jutra) vietnamske fizike. Če je Stone s **Platoonom** (in tudi **Born On The Fourth Of July**) rekreiral celo vietnamsko kondicijo via ksenofobija, potem je Levinson isto delo opravil z invazijo sarkazma. Politični rezultat je, na koncu konca, isti. To pa je, ne nazadnje, stvar izjemnega scenarija Mitcha Markowitza. Markowitzeva kariera je (kar je sploh stvar **Dobro jutro, Vietnam**; Williamsovi krediti so prav tako del televizijske klasike v sedemdesetih: serij **Happy Days** in **Mork And Mindy**, televizijske kredite pa imajo tudi vsi epizodisti) stvar televizije: delal je tako epizode za **M*A*S*H** in **Mary Hartman**, kot za situacijsko komedijo **Working Stiffs** (ki je lansirala Jamesa Belushija in Michaela Keatona). Zato je tudi scenarij organiziran televizijsko: deskriptivno, (deloma) eklektično in fertilno, vsekakor pa z dobro konsekutivno, s celo dramaturgijo in odličnimi situacijami. **Dobro jutro, Vietnam** je situacijska melodrama s komedijskimi elementi, bi se reklo.

Producenta filma sta Mark Johnson in Larry Brezner, direktor fotografije je Peter Sova (sicer Levinsonov standardni kameran),

senzsko glasbo pa je napisal Alex North. Tudi vsi ostali krediti so kvalitetni. **Dobro jutro, Vietnam** so posneli v Bangkoku in Phuketu, Tajska.

TADEJ ZUPANČIČ

GREMLINI 2

GREMLINS 2 –
THE NEW BATCH

režija: Joe Dante
scenarij: Charlie Haas
fotografija: John Hora
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Zac Galligan, Phoebe Cates,
John Glover, Christopher Lee
produkcija: ZDA, 1990

Gremlini 2 so rolodex ameriškega popa s pozitivnim odnosom do ameriške kulture in sociale. Tako lahko v Dantejevi mizansceni najdemo celo serijo atrakcij, ki so neposredni in fizični »odraz« pop influksa v film, vendar pa je hilaričnost iz originalnega **Gremlins** v **Gremlinih 2** potlačena z veliko satire in melodrame; rezultat je slabši, kot lahko pričakujemo po kreditih in vsebinski liniji.

Billy Peltzer (Zach Galligan) in Kate Beringer (Phoebe Cates, sta se iz Kingston Fallsa, New York, preselila na newyorški Manhattan. Billy dela kot designer, Kate pa kot turistični vodič v poslovnem centru arogantnega milijonarja Daniela Clampa (John Glover). Medtem je gospod Wing (Keye Luke), ki je po Endlösungu v Kingston Fallsu zopet skrbel za mogwaija Gizma, umrl, njegovo trgovino in ves blok pa ima Clamp namen spremeniti v še eno modernistično

senzacijo. Mogwaija najdeta Martin in Lewis (Don in Dan Stanton), asistenta dr. Catheterja (Christopher Lee), genetskega inženirja sumljive provenience; ker ima dr. Catheter svoj lab v Clampovem centru, Billy odkrije, za kaj je šlo in Gizma sune. Vendar pa, ne glede na to, kako in koliko se drži pravil, pride do gremlinovske akcije in gremlini (torej mutirani mogwaiji) se razpasejo po vsem Clampovem centru. Nekaj gremlinov se za nekaj časa naseli v labu dr. Catheterja in zaradi tega pride še do nekaj nadaljnjih ne-naravnih mutacij (eden izmed gremlinov dobi glas Tonyja Randalla in visok IQ, drugi postane tarantela, tretji Batgremlin, četrti je stvar elektrike, peti šoka v maniri lokalnih cip (in del hensonovske ma- nežerije; ta gremlin ima romantični konflikt z vodjo varnostnikov v Clampovem centru, Fosterjem (Robert Picardo), šesti del arcimboldovske vegetacije), v New Yorku pa se znajdeta tudi zakonca Murray in Sheila Futterman (Dick Miller in Jackie Joseph), travmatični žrtvi gremlinovske akcije v Kingston Fallsu. Vendar pa Billy, Kate, Murray, Clamp, aktivističen japonski turist Katsuji (Gedde Watanabe) in narator horror antologije na Clampovem kablu Fred (Robert Prosky) stvar uredijo, gremlini pa kmalu po tem, ko kot kaki fantje s kora pojejo New York, New York (pravzaprav ves ta jazzy poje samo Randall-gremlin, ostala zalega pa ga spremlja in skače po ritmu), poginejo zaradi električnega šoka. New York je še enkrat rešen. Vsaj ideja je ta.

Ekspozicije so kvalitetne, humor tudi, prav tako pa lahko vidimo nekaj dobrih antik in grotesk (od figure Daniela Clampa naprej, ki je mikser med Donaldom Trumpom in Tedom Turnerjem; na njegovem kablu napovedujejo Casablanca »v barvah in z bolj srečnim koncem«) ter serijo filmskih, kulturnih in socialnih referenc. Te so glavni šarm



filma. Filmska akcija se namreč začne s kratko komiko, v kateri Daffy Duck (končno: prvič!) premaga Bugsa Bunnya (to animirano sekvenco je režiral klasik Chuck Jones), potem pa se roldex samo še vrti (in v Gremlinih 2 gledamo vse od Batmana in Notredamskega zvonarja do Tarantele; Christopher Lee verjetno prvič v svoji filmski historiji umre že v prvi polovici filma; Leonard Maltin v svoji ekspoziuri *Entertainment Tonight* kritizira Gremline, gremlini hočejo zopet gledati Sneguljčico in sedem palčkov, Hulk Hogan intervenira med pravim začetkom gremlinovskega terorja, v comeih pa vidimo še Bubbo Smitha, Paula Bartela, Charlieje Haasa, Paula Bartela (kot direktorja kina), Jerryja Goldsmitha in Johna Astina). Ja, vendar pa je problem v tem, da so ti ekscesi (in cameo-dostave) res komični, vendar že po sebi; za to ne potrebujejo filma. In to je očitno.

Izvršni producenti so Steven Spielberg, Kathleen Kennedy in Frank Marshall, scenarij je (po karakterjih Chrisa Columbusa) organiziral Charlie Haas, direktor fotografije je John Hora, ustrezno scensko glasbo je napisal Jerry Goldsmith, supervizor (visoko kvalitetnih) mogwai-gremlinovskih specialnih efektov pa je Rick Baker.

TADEJ ZUPANČIČ

BLAZE

režija: Ron Shelton
scenarij: Ron Shelton
fotografija: Haskell Wexler
glasba: Dennie Wallace
igrajo: Paul Newman, Lolita Davidovich
proizvodnja: ZDA, 1989

Blaze je močan, čist in pošten film. Tak je zato, ker kljub obilnim scenarijskim priložnostim nikoli ne zaigra na gledalčevo fascinacijo z goloto vsebine... na katero neprepričljivi avtorji stavijo takrat, ko je treba zakriti še goloto forme. Pomeni, da je temu izdelku uspelo postati film, ki si je kljub močni zgodbi prepovedal pozabiti samega sebe, torej genezo in pogoje lastnega obstoja. Gledalcu ni zato v hipnozo fikcije nikdar dopuščeno potoniti do globine, na kateri bi južnjaška melodrama postala nekaj sekundarnega, ne-določujoči element narativne strukture.

Za njeno učinkovito obdelavo je poskrbel režiser Ron Shelton, ki je ustrezno legitimizirano pridobil s pred dvema letoma posneto baseballovsko komedijo Bull Durham. Če mu je za to komaj zadoščalo pet let članstva v tovrstnem klubu Baltimore Orioles, se je v hitrejšo izrabo ponudila »larger than life« avtobiografija Fannie Belle Fleming, sicer bolj znane kot **Blaze Starr: My Life As Told To Huey Perry**. V politično geografsko ameriškega Juga petdesetih let naravnani dramatični lik politične metrese pričujoči film uporablja kot gradivo za stopnjo širšega

melodramskega prikaza premoči ljubezni nad njenimi nosilci – zato po melodramskih kanonih ponavadi skoraj obvezno končamo s truplom!? Politika je še pred tem koncem standardno užitno interpretiral Paul Newman, tako da smo dobili značaj, ki bi nastal, če bi Citizen Kanea precedili skozi vse tisto, česar na Jugu secesijski vojni ni uspelo izkoreniniti. Za odlično igralsko izbiro se je izkazala še Lolita Davidovich z vlogo Blaze, ki je zahtevala, da mora igralka kazati zmago poduhovljene vulgarnosti nad vulgarno poduhovljenostjo. Če s takšnim brskanjem še nekoliko nadaljujemo, privedemo do opredelitve, ki si jo znotraj melodramskih topografij žanra Blaze najbolj argumentirano lasti: kot reprezentant življenja mora melodrama, grobo rečeno, njegovo dolgočasnost preraščati na dva načina. To sta konflikt in ljubezen, cepljena na vsakršne izkušnje realnosti junakov. Če torej Louisiana pred štiridesetimi leti še niso vedeli, kaj je to civilna družba, jih je morala tega učiti viteško patetična etika v poslu nikoli povsem slečene metrese Blaze. S titulo guvernerja ji je asistiriral Earl K. Long, ki si je namesto npravstvenega med vsemi nerazrešenimi južnjaškimi problemi izbral reševanje črnkega. Toliko o konfliktih.

Potem sodi zraven še ljubezen, ki je pravzaprav obojestranski etični Bildung guvernerja in Blaze, iztekajoč se v docela kurtoazni kult predanosti in poklicanosti ljubezni. Ko se Blaze na porogljiva vprašanja o svojem poklicu predstavlja kot »plesalko«, s tem ne zagreši snobovske cehovske transgresije, saj to misli povsem resno. Povsem resna je tudi filozofija filma, ki je kot iz preteklosti uvožen Zeitgeist na delu v ozadju: lepota odnosa med glavnima in bolj ali manj edinima junakoma filma naj bi se skrivala v ženski sposobnosti podpiranja moškega. Moralni paradoks guvernerja in Blaze je torej v tem, da sredi domnevno najmočnejših vnanih npravstvenih subverzij z lastnim etičnim kodeksom **notranje** še kako zelo ostajata znotraj tradicije!

TOMAŽ KRŽIČNIK

TENKA LINIJA SMRTI

FLATLINERS

režija: Joel Schumacher
scenarij: Peter Filardi
fotografija: Jan De Bont
glasba: James Newton Howard
igrajo: Julia Roberts, Kiefer Sutherland, Kevin Bacon, William Baldwin
proizvodnja: ZDA, 1990

Kdo drug kot Kiefer Sutherland, ki je pri Schumacherju že igral vampirja (**Lost Boys**), lahko zdaj, v **Tenki liniji smrti** (Flatliners), kot študent medicine potegne svoje kolege v preizkušanje zapeljive in nevarne

bližine smrti, torej v **near death experience**? To njihovo početje je na eni strani izzvano s samo tehnično možnostjo – to je z medicinskimi napravami in kemikalijami, ki omogočijo ne lepo smrt, marveč tudi obuditev v življenje –, in na drugi z »metafizično« željo odkriti, če obstaja posmrtno življenje. To je torej dovolj napeta in nevarna igra, ki poteka kot športna tekmovanje, v katerem študenti tekmujejo, kdo bo dlje časa (tj. več minut) zdržal v smrtnem stanju, zato so seveda najbolj dramatični trenutki oživljanja nazaj v življenje; toda ta igra hkrati na prav »postmodernistični« način združuje moderno (medicinska tehnika) s starodavnim (»metafizična« želja), zato je tudi njeno prizorišče nekakšna zapuščena cerkev. Sploh so skoraj vsi prostori v napol fantastični scenografiji, kakor je ona napeta in obsesivna igra prikazana v perceptivni zmedi, tj. s sunkovitimi rekadiranjem in naglimi premiki kamere; po tej formalni plati se film očitno zgleduje pri spotovski »estetiki«.

Sicer pa osrednje prizorišče ni zaman v stari cerkvi, a ne zato, ker mladi doktorji prav po frankensteinovsko posegajo v božjo domeno stvarjenja, marveč zato, ker je to film-purgatorij. S čim se namreč trije fantje in eno dekle (Julia Roberts) soočijo v tem skrajnem stanju na meji med življenjem in smrtjo? Soočijo se s svojimi grehi, krivicami, krivdami in celo zločini, ki jih zdaj, po vrnitvi v življenje, v personificirani oziroma fantomski obliki prično preganjati, dokler jih mladi doktorji ne pripoznajo, prevzamejo nase, sprejmejo odgovornost: šele potem so od njih očiščeni, kar seveda pomeni, da so bili prav ti nepripoznani, nezavedni grehi in krivde tista determinanta, ki jih je gnala k

»near death experience«. To skoraj spominja na slovensko spravo, le da so grehi kajpada drugače kategorizirani: najhujši je zločin in pobalinske hudobije, sledi odpovsk problem, nato rasni in nazadnje spolni. Grehi, krivice, krivda, zločin – to so vendar stvari, iz katerih so narejeni filmi, kar bi lahko pomenilo, da gre v **Tenki liniji smrti** za fikcijo o koncu fikcij. Ali, bolje, za generacijo, ki stopa v 90. leta dobesedno kot prerrojena (njihova »near death experience« preigrava mit noči, zamračitve subjekta, ki se iz te sinkope prebudi kot prenovljen), se pravi, očiščena vse tiste navlake, ki je bremenila njene predhodnice.

ZDENKO VRDLOVEC

TANGO IN CASH

Spektakularno zmes »buddy-cop action« filma in komedije, *Tango & Cash* (1989), je režiral Andrej Končalovski in to je njegov peti ameriški film. V naslovnih vlogah nastopata Sylvester Stallone kot Tango in Kurt Russell kot Cash, rivalska samotarska policista, ki po sili razmer postaneta partnerja. Načelno torej skrajno »macho« zasedba, pri čemer pa se npr. Cash, ki na naj bi bil robetejši izmed obeh, ne obotavlja preobleči v žensko, če se mu to zazdi potrebno, Tango pa očitno najraje hodi okoli v dragih oblekah in se posveča borznim šekulacijam. Njun nasprotnik je »master villain« Yves Perret (Jack Palance), ki si ves čas izmišlja najrazličnejše kombinacije za onemogočanje dvojice Tango-Cash, namesto da bi ju preprosto likvidiral; Perret ima tako poudarjeno stripovski značaj in Palance v bistvu reprizira svojo vlogo iz *Batmana* (1989; r. Tim Burton). Med hudobneži izstopata še James Hong iz Carpenterjeve *Velike zmešnjave v kitajski četrti* (*Big Trouble In Little China*, 1986) in orjaški Robert Z'Dar iz *Policaja manijaka* (*Maniac Cop*, 1988) Williama Lustiga. Stallone v vlogi Tanga doživi, da mu položijo na jezik izjavo »Rambo is a pussy«, kot odgovor na pripombo mimoidočega (»He thinks he's Rambo«). Na splošno pa je Končalovski in akcijskih sekvencah prepričljivejši kot pri duhovitostih, čeprav je Kim Newman v *Monthly Film Bulletinu* izrazil sum, da je prav za te sekvence odgovoren Peter MacDonald, »second unit director« in izvršni producent filma, ki je v tem smislu sodeloval že pri *Batmanu* ter pri filmih *Rambo: First Blood, Part II* (1985; r. George Pan Cosmatos) in *Rambo III* (1988) – slednjega je celo sam režiral. V bistvu *Tango & Cash* predstavlja nekakšno ne ravno posrečeno, »komično« inačico Donnerjevvega *Smrtonosnega orožja* (*Lethal Weapon*, 1. del 1987, 2. del 1989). Film verjetno ne bi bil bistveno drugačen, tudi če bi ga Končalovski režiral v resnici od začetka do konca (Končalovski je zapustil prizorišče dva tedna pred koncem snemanja, ker se ni strinjal z načrtovanim koncem filma; delo je končal Albert Magnoli, režiser *Škratnega dežja/Purple Rain*, 1984/).

ODPOREN

Actioner *Odporen* (*Hard to Kill*, 1990) je drugi celovečerec, v katerem v glavni vlogi nastopa Steven Seagal; pred tem smo ga že videli v filmu iste zvrsti, *Nad zakonom* (*Nico/Above the Law*, 1988; r. Andrew Davis). Seagal je mojster borilnih veščin, izvrsten strelec in poznavalec ognjenega orožja; preden je začel nastopati v filmih, je delal za različne vladne organizacije ter skrbel za zaščito in varnost državnikov in drugih javnih osebnosti. *Nad zakonom*, pri katerem je sodeloval kot glavni igralec, koproducent in tehnični svetovalec, se delno naslanja na njegove osebne izkušnje. V filmu *Odporen* je njegova soigralka prelestna Kelly LeBrock, katere čare smo občudovali v *Ženski v rdečem* (*The Woman In Red*, 1984; r. Gene Wilder) in ki je drugače Seagalova soproga; režiser je Bruce Malmuth, pri nas ga poznamo po *Nočnih jastrebih* (*Nighthawks*, 1981). *Odporen* predstavlja precej surovo sodobno zgodbo o izdajstvu in maščevanju: policist Mason Storm (S. Seagal) pride na sled neposredni povezavi med gangstrskim podzemljem in »visoko« politiko, pri čemer imajo kriminalci svoje ljudi v policijskih vrstah. Storm ve preveč, pri poskusu, da bi ga likvidirali, plačani morilci pokaščajo njegovo ženo, težko ranjeni

Storm pa pade v komo. Stormov prijatelj, kapetan O'Malley, poskrbi, da sta Storm in njegov sin Sonny (ki uide pokolu) proglašena za mrtva, in tako jima reši življenje. Čez sedem let se Storm prebudi iz kome in s pomočjo medicinske sestre Marthe Cole (K. LeBrock) odide na krvavo pot maščevanja. *Odporen* je tehnično bolj dodelan film kot *Nad zakonom* in odlikuje ga bolj grafično prikazano nasilje v primerjavi s predhodnikom, z zvočnimi učinki, ki gledalcu omogočajo slišati, kako Storm malopridnežem lomil kosti. V spominu ostanejo zlasti sekvence Stormovega simboličnega ponovnega rojstva, ko se iz bradate biblične podobe, ki je sedem let ležala v komi, v objemu smrti torej, s pomočjo bioenergetskega akupunkturnega »ki«-tretmana in obrednega izvajanja predpisanih vaj, prelevi v učinkoviti stroj za ubijanje, ki kriminalce eliminira v prizorih z nadpovprečno dobro koreografijo borb.

LJUBIMEC

Loverboy (1989) je prvi film Joan Micklin Silver, ki je prispel v naše kinematografe. Patrick Dempsey ima vlogo mozoljastega, anemičnega adolescenta Rancy Bodeka, s slabotnim telescem in še bolj slabotnim egom, ki iz neznanih razlogov postane objekt poželjenja za dobro situirane lepotic. Rancy v svojem srcu ostaja »v bistvu nepokvarjen«, zaljubljen v svojo sošolko Jenny; od svojih hotnic zato sprejema bogato napitnino, »namenjeno za šolnino, da bi se spet lahko vrnil k Jenny«. Moralno neoporečni Rancy je upravičeno zgrozen, ko vse kaže, da si bo po dvajsetih letih srečnega zakona preuštvovanje privoščila njegova mati, in zato napne vse sile, da to strahoto še pravočasno prepreči. Alex (Barbara Carrera), Rancyjeva »dobra vila«, ki ga je vpeljala v svet seksa, popolnoma razume, da njen ljubimec spi z njo zaradi denarja, da bi se lahko pridružil svojemu ljubljenemu dekletu, še bolj zanimivo pa je, da se z Rancyjevim ravnanjem na koncu sprizani sama Jenny! S takšnim scenarijem je težko prepričati celo občinstvo, sestavljeno izključno iz najstnic, ki jim je film očitno namenjen.

BOGOVI SO ZOPET PADLI NA GLAVO

The Gods Must Be Crazy 2 (1988) je »sequel« južnoafriške uspešnice iz l. 1980, oba je režiral Jamie Uys. Bušman Xixo (Nlxa) s svojima otrokoma Xirijem in Xiso spet trči ob »nore« belce, sredi puščave Kalahari se namreč najdetata letalska brodolomca – newyorška odvetnica, dr. Ann Taylor (Lena Farugia) in zoolog, dr. Stephen Marshall (Hans Strydom). Arhetipski zlikovci so tokrat divji lovci na slonovino. Uys dokaj posrečeno kombinira svojo »etnološko burlesko« s pustlovskim slapstickom v stilu *The Perils of Pauline*, za kar služi vrisajoča Lena Farugia, ki je zadolžena tudi za zgečkljivejšo plat in dvakrat uprizori neprostovoljni striptease. Nad Angleži leži breme kolonialne preteklosti, zato si ne morejo kaj, da Uysu ne bi očitali »prikritega rasizma« in »pokroviteljskega odnosa« do nepokvarjenih zamorcev. Američani, ki s tovrstno dediščino niso obremenjeni, pa v zvezi s tem filmom pristožno ugotavljajo, da gre za zabavno delce, ki v mnogočem prekaša 1. del. To še posebej velja za čisto tehnično plat, saj si je Uys za 2. del očitno lahko privoščil znatno več denarja.



ERIK

Kanadski actioner iz l. 1989, režija Michael Kennedy. Erik (Stephen McHattie) dela kot plačanec v neki južnoameriški državi, na strani diktatorja generala Gonzalesa (Aharon Ipale), ponoči pa ga dajejo moraste sanje, ki jih navdihuje Erikova pretekla in sedanja dnevna aktivnost. Erik kot pravi profesionalac vestno pospravlja boljševice in je prepričan, da lahko kadarkoli zamenja svojega delodajalca. General – sadist, ki uživa v mučenju političnih zapornikov – pa meni drugače in to Eriku tudi nazorno pokaže, ko hoče ta prestopiti na drugo stran. Eriku uspe pobegniti iz generalove mučilnice in rešiti še fotoreporterko Liliano Ventura (Deborah Van Valkenburgh), zapriseženo »iskalko resnice«, ki je Erika zapeljala na kriva pota (samo po sebi zakosten greh) in s tipično novinarsko ignoranco zakrivila smrt gverilskega simpatizerja Descota. McHattie je prepričljivejši v vlogi borca proti komunizmu, kot pristaš »domoljubnega osvobodilnega gibanja« pa deluje dokaj izgubljen. Kljub vsemu eden boljših actionerjev iz ponudbe distribucije *Film danas*.

POLICIJSKA AKADEMIJA 6

Police Academy 6: City Under Siege (1989) – režija Peter Bonerz – je peti »sequel« blockbusterja Hughja Wilsona iz leta 1984. Komandant Lassard (George Gaynes) in njegova ekipa imajo tokrat za nalogo ustaviti val drznih ropov, kapetan Harris (G.W. Bailey) pa kot navadno poskuša očrnuti svojega konkurenta pri njihnih predstavljenih. V zvezi s 6. delom *Policijske akademije* si je ocenjevalec v *Varietyju* privoščil pripombo, da filmu ne bi škodil zvočni zapis s smehom, ki bi spremljal »še« na platnu (aluzija na TV-preteklost Petra Bonerza in takmajšnje humoristične oddaje). Resnici na ljubo je pri 6. delu vseeno čutiti določeno svežino v primerjavi s predhodnimi tremi deli (3., 4. in 5.): prim. zlasti domislice na račun prsate policistke Callahanove (Leslie Easterbrook), kapetana Harrisa in policista Facklerja (Bruce Mahler), ki nehote širi okoli sebe najbolj nemogoče nezdode. Stephen J. Curwick, ki je sodeloval že pri 5. delu, je torej v scenarij očitno še mogel vnesti nekaj izvirnih idej, ne glede na splošen vtis, da se je serija v zelo veliki meri že izpela.

K-9

Pred *K-9* (1989) smo pri nas videli še dve komediji režiserja Roda Daniela: *Mladi volkodlak* (*Teen Wolf*, 1985) in *Kakšen oče, tak sin* (*Lik Father, Like Son*, 1987). *K-9* je »comedy-vehicle« za Jamesa Belushija v vlogi policista Dooleya iz oddelka za boj proti mamilom, ki ga njegovi predpostavljene postavijo pred dejstvo, da je prisiljen vzeti partnerja, in izbere si policijskega psa Jerry Leeja, superinteligentnega, vendar zelo muhastega nemškega ovčarja. Po začetnem medsebojnem nezaupanju in rivalstvu (ki se ne ustavi niti pri prizadevanjih za naklonjenost Tracy/Mel Harris/, Dooleeye izbranke) pa se njuni odnosi otoplijo in Jerry Lee Dooleyu pomaga razbiti mrežo razpečevalcev mamil ter policistu celo reši življenje. Film skoraj v celoti sloni na Jamesu Belushiju, ki tega bremena ne zmore nositi sam.

Jerry Lee je (seveda) dober, vendar ga je hotel Rod Daniel za vsako ceno pretirano počlovečiti. Istočasno s *K-9* so pri nas vrteli še en »buddy-cop movie« na temo policist-pes: to je bil *Turner and Hooch* (1989) Rogerja Spottiswooda, s Tomom Hanksom in psom Beasleyem.

FANTOM IZ NAKUPOVALNEGA CENTRA

Horror *Phantom of the Mall/Eric's Revenge* (1989; r. Richard Friedman) je svojevrstna inačica Fantoma opere. Fantomu (Derek Rydall) je ime Eric, stacioniran je v novem nakupovalnem centru, kjer straši in pobija obiskovalce ter štiti svojo seksi izbranko Melody (Kari Whitman); nadlegovanje Melody lahko postane neprijetna zadeva, kar na lastni koži izkusi nesojeni posiljevalec, nad katerega Eric pošlje svojo zvesto kobro, ki pohotneža piči v mednožje. Čeprav je Eric Melodyjin bivši fant, pa ga sedaj nima več tako rada, saj je preveč iznakažen zaradi požara, ki mu ga je podtaknila mati županja (Morgan Fairchild). Melody si tako raje izbere mladega (neiznakaženega) fotografa, Eric pa podtakne požar v centru, se maščuje županiji in zatem zgori, a očitno tudi to pot preživi. Uvodnim sekvencam ne manjka srhljivosti, nato pa na napetost pustite, še zlasti od tistega trenutka dalje, ko Eric pokaže svoj obraz. Friedman bi se moral zgledovati po svojih predhodnikih in Fantomov obraz razkriti šele v zadnjem trenutku, posebej če je maska tako slabe kvalitete kot v našem primeru.

NIČ NE VIDIM, NIČ NE SLIŠIM

V komediji Arthurja Hillerja *See No Evil Hear No Evil* (1989) nastopata slepi Wally (Richard Pryor) in gluhi Dave (Gene Wilder), ki si medsebojno asistira: Wally poslušna namesto Davea, ta pa gleda namesto Wallyja. Brezobzirna lepota Eve (Joan Severance), plačanka kriminalca Sutherlanda (Anthony Zerbe), jima podtakne umor. Wally in Dave na svojem begu pred policijo in kriminalci sejeta razdejanje in zmedo ter sploh nista tako zelo nemočna: Dave v hotelski sobi ustrahuje golo morilko Eve in izkoristi priložnost, da doobra napase oči na njenih oblinah, temnopolti Wally pa na medicinski konvenciji nastopi v vlogi priznanega švedskega (!) seksologa. V spopadu med zlikovci Eve eliminira Sutherlanda, Wally in Dave jo nato izročita policiji. Ker humor izhaja iz dejstva, da »junaka« lahko za silo funkcionirata edinole v paru, ko se dopolnjujeta in skupaj predstavljata nekakšno »celoto«, smo priča dogajanju, ki je na trenutke prav groteskno. »Komičnima personama« Genea Wilderja in Richarda Pryorja gre zasluga, da Hillerjevo poigravanje ne preseže meje dobrega okusa.

KITAJSKA ZVEZA

Chinatown Connection (1988, r. Jean-Paul Ouellette) se začne v stilu klasičnega »sexploitation B-movieja«: že na prvi pogled sprijeni fotograf se

trudi s posnetki Wend, mladega fotomodela v snežno belih bikini kopalkah. Fotograf odslovi svojo asistentko in Wendy ponudi kokain, kar ona odkloni in ga zgroženo pogleda s svojimi nedolžnimi očki. »Roba« ni videti najboljše kvalitete, saj se fotograf takoj po njuhanju zvrne mrtev po tleh. Preostali del filma je posvečen lovu policije na g. Hoinga, imenovanega »Taipan«, ki je na tržišče spustil zastrupljen kokain, da bi izrnil svojo konkurenco. Policijsko ekipo vodita detektiva Warren Huston in Chan, pri čemer bi Huston rad posnel *Dirty Harryja & Co.*, Chan pa je klasični poševnooki policist, nagnjen k uporabi kung-fu večšine namesto strelnega orožja in ki od časa do časa izusti kak-biser vzhodnjaške modrosti. Chana upodablja Bruce Ly, asociacije na pokojnega »malega Zmaja« pa so neumestne, glede na skromne borilne sekvence v *Kitajski zvezi*. Zelo nizkopračunski, »direct-to-video« poft-actioner.

PUNCA JE PONORELA

Stana Dragotija, režiserja komedije *Punca je ponorela* (*She's Out of Control*, 1989), poznamo po filmih *Umazanec Billy* (*Dirty Little Billy*, 1972), *Ljubezen na prvi ugriz* (*Love at First Bite*, 1979) in *Mož z rdečim čevljem* (*The Man With One Red Shoe*, 1985). Tony Danza tukaj nastopa v vlogi Douga Simpsona, ovdovelega vodje radijske rock postaje, čigar starejša hčerka Katie (Ami Dolenz) se iz povprečne srednješolke prelevi v osvajalko fantovskih src. Oče najprej poskuša panično odganjati fante, ki se zgrinjajo okoli Katie, potem pa posluša nasvet psihiatra, dr. Fishbinderja (Wallace Shawn), naj se spoprijatelji s »sovražnikom«. Rezultat: fantje, ki jih Katie daje »na čevlje«, prihajajo točit solze k Dougu, v katerem najdejo razumevajočo očetovsko figuro. Katie se nazadnje vrne k svojemu prvemu fantu, ki jo je ves ta čas zvesto čakal. Tony Danza se sicer trudi v svoji vlogi, Laura Mooney je dobra v vlogi Dougove mlajše hčerke in *Punca je ponorela* vsebuje nekaj kar duhovitih prizorov, film kot tak pa je znan predvsem kot eden izmed poglavitnih treh »flopov« *Weintraub Entertainment Group*.

NOVA DRUŽINA

Nova družina (*Immediate Family*, 1989, r. Jonathan Kaplan) je melodrama o Lindi (Glenn Close) in Michaelu Spectorju (James Woods), ki sta dobro situirana zakonca srednjih let, ne morete pa imeti lastnih otrok. Michael najprej predlaga svojemu najboljšemu prijatelju, da bi oplodil Lindo, a prijateljeva žena (začuda) ne pokaže velikega razumevanja. Spectorjeva se nato odloči za posvojitve, posrednica pa jima predpiše obvezno predhodno spoznavanje z otrokovimi starši (!). Vse je že dogovorjeno, a si otrokova mati (Mary Stuart Masterson) v porodnišnici premisli; ko pa vidi, da ne bo mogla sama skrbeti za dojenčka, ga prinese nazaj k Spectorjevima. Če so problemi, o katerih govori film, zelo pereči in zelo človeški, pa je scenarij le malce preveč neverjeten (če ne bi bilo tako, potem seveda ne bi bilo nobenega »plota«). Mary Stuart Masterson, Kevin Dillon ter Glenn Close in James Woods so vseeno vložili veliko energije v svoje precej ne-hvaležne vloge. Vendar imam Jamesa Woodsa rajši, kadar nastopa v vlogi »bad guya«, Glenn Close pa kot »bad gal«.

IGOR KERNEL

FIGURE ODSOTNOSTI (4)

Portret, ki ukrade dušo

1
Verjetno smo nekje med Dorianom Grayem in Galatejo. Pri Dorianu Grayu po tem, ker slika absorbira bit osebe, v tradiciji, po kateri podobe (odsev, ogledalo, sence in fotografija) zajamejo dušo modela ter s tem podvojijo delo pripovedi, ki naj bi svojo substanco jemala iz realnega. Iz te tradicije se pri domnevni in neverjetni preprostežih se pri domnevni in neverjetni preprostežih norčujemo, medtem ko se nad njo navdušujemo v lastnih izmišljotinah, jo občudujemo in pri svojih fotografijah za dokumente. In pri Galateji zaradi obrnjenega razmerja, ki namesto da bi vpijalo življenje skozi reprezentacijo, oživlja marmor in mu daje srčni utrip. A tudi zaradi odnosa, ki se bolj kot umetnine tiče umetnika, ustvarjalca, očeta in moža žene-stvaritve. Na začetku se to zdi le šablona s kulturnimi pretenzijami, ki združuje žensko osebo in njen portret. Vendar tu najdemo tudi značilnosti neke teme¹, kajti to razmerje ne pripada filmu po naključju, ampak je po določenih pravih povezavo z zasnovo zgodbe, s posebno, ponavljajočo se obliko zapleta zlasti v ameriških filmih. Za začetek povejmo, da je v filmu žensko na sliki treba postaviti v medprostor, ki ga na eni strani zamejuje Gray, na drugi pa Galateja, v spopad med zmagoslavno vesele in grozo, v nekaj, kar je podobno dogajanju v stadiju zrcala s povezavo identifikacije in alienacije.

Če imamo takoj, ko to omenimo, obilo primerov, pa jih venarje ne moremo obravnavati kot homogeno celoto, čeprav jih po moje večina prihaja iz ameriškega »gotskega« filma. Na prvi pogled lahko ločimo tri tipe oziroma tri različno bogate sklope, ki povezujejo različne zaplete. Prvi sklep združuje psihopompno slikarstvo z reprezentacijo ženskega nadjava. Drugi vpisuje naslikano žensko v klasično zvrst lovske podobe, tretji pa se nanaša na žensko, ki je kompromitirana.²

Na tej osnovi bom tu poskušal analizirati tri sisteme odnosov in ugotoviti, če jih povezuje eno ali več načel: na eni strani zveza med motivom in zapletom, v katerem se pojavi na drugi strani razmerje, ki lahko nastane med tremi vrstami zapletov, in nazadnje, kateri imaginarni (ali drugi) potrebi te zgodbe s portreti ustrezajo gledalcu.

2
Prvi primer, ki ga poznam in ki spada v sklop št. 1, kaže, kako nefilmski oziroma predvsem literarni je njegov izvor, kar takoj grobo pretrese predmet razprave, kajti govorjenje o njem z ničemer ne kaže, da gre za študijo o filmu. Toda nadaljevanje nam bo morda odkrilo nasprotno zaradi vloge, ki jo ima pri tem slika. V **Propadu hiše Usher**, ki jo je po Poeju posnel Jean Epstein leta 1927, Madeline umira, ker jo je naslikal njen

genialni soprog. Shemo prevzame malo znani film **Dve gospe Carrolls (The Two Mrs. Carrolls, Peter Godfrey, 1947)**, kjer g. Carrolls Humphrey Bogart izčrpava svoji zakoniti ženi tako, da ju portretira v mučni obliki »angela smrti«. Ta dva primera naj bi torej skušala povezati žensko lepoto, poroko in smrt. A zdi se tudi, da bi se kaj kmalu znašli v naročju obrabljenih klišejev tipa »Umetnost se napaja v življenju«, »Ženska je Lepota«, »geniji so norci: torej je z njimi težko živeti«. Vendar moramo biti sposobni to preseči s tenkočutnejšim, natančnejšim artikuliranjem teh topovov v okviru in poteku zgodbe, v kateri se pojavljajo in, splošneje, v vlogi, ki jo ima narativni film.

Takoj ko smo potegnili nit, jo lahko naprej odvijamo z **Rebecca (Hitchcock, 1940)** in **Experiment Perilous (Jacques Tourneur, 1947)**, kjer sta junakinji daljši ali krajši čas, bolj ali manj očitno ujeti v portret, ki ju zamrzuje. In že se pojavi druga skupna točka te dveh filmov. Celo takrat, ko se njuno dogajanje vpisuje v sodoben okvir, njuna diegeza vedno nosi težko dušeče preteklosti, ki je obvezna, potrebna značilnost tovrstnih zgodb tudi takrat, ko niso ekstenzivno »gotske«, v zapletu, kjer so stalne tudi druge značilnosti: v tradicionalni in veličastni hiši je ženska, ujetnica svojega moža, prisiljena biti to, kar ne more ali noče biti.

V **Dveh gospe Carrolls**, kjer že naslov pove, da je ena preveč in jo je treba odstraniti, je zgodba preprosta. Ameriški slikar Carroll oženi Angležinji, ki ju hoče naslikati, in ko potešita njegov mračni genij, si izbere nov model, medtem ko se prejšnjega gladko odkriža. K temu je treba dodati še otroka iz prvega zakona, ki ga je težko vzljubiti in ga zato dajo v oddaljeni internat. Po poskusu počasnega umora druge žene (z mlekom, kar prevzame tudi **Sum, 1941**, v **Notorious** pa se spremeni v kavo) in nato poskusu nasilnega umora, ki je podoben posilstvu (cenzuriranem, na klasičen način zamenjam z nasilnim vdorom v sobo-zatočišče prestrašene žene), se junakinja odloči za nov, mirnejši zakon. V filmu **Experiment Perilous** postarani, tiranski mož skuša spraviti ob pamet svojo soprogo s portretom, ki jo kaže obdano z navadnimi marjeticami. Njun sin je zaprt nekje v velikem dvorcu, oče mu pripoveduje strašne zgodbe o njegovih materi. Hišo bo tako kot v **Rebeci** uničil ogenj in junakinja bo odšla z drugim možem na podeželje, prijaznejši usodi naproti. V **Plinski svetilki (Gaslight, George Cukor, 1944)**, remake angleškega filma iz 1939) se podoben zaplet razvije na enakem prizorišču iz devetnajstega stoletja, vendar brez otroka: mož je poročil nedolžno lepoticco le zato, da bi jo porinil v norost in se polastil draguljev njene teta, skritih v obleki, uporabljeni za portret, kateremu je nečakinja zelo

podobna³. Ko moža razkrinka zaljubljeni policist, junakinja drugod spozna zakonsko srečo.

V filmu **Dragonwyck (Mankiewicz, 1946)** so stvari bolj zapletene in zahtevajo podrobnejšo razdelavo. Miranda pride k sojemu bogatemu bratrancu Van Dycku, potomcu holandskih plemičev, da bi skrbela za njegovo hčerko Katrine. V dvorcu, kjer si je Van Dyck omislil sobo, v katero ne sme stopiti nihče drug (Sinjebradec ni daleč), smo nekoliko izgubljeni. Katrine, preveč mirna in preveč žalostna, zgleda veliko starejša, medtem ko se njena mati obnaša kot razvajen otrok, ki od svojega moža pričakuje le bonbone in kolačke. Neka prababica, katere portret kraljuje v salonu, naj bi bila podobna žalostnemu otroku: potem, ko je njen soprog od nje dobil tisto, kar je pričakoval, namreč naslednika, je naredila samomor. Katrinina mati, ki je resda bolna, a za njo pravijo, da je vedno zelo lepo oblečena in »lepa kot slika«, bo umrla, ker jo bo mož spretno zastrupil in Miranda bo postala nevesta, da bi bila še bolj podobna prababici. Ko nazadnje zavrne zamenjavo, se Miranda po smrti svojega morilskega soproga vrne domov, kjer jo čaka tiha sreča med polji in ob simpatičnem častilcu.

Usoda anonimne junakinje **Rebecce** je znana: zapostavljena soproga, izgubljena v temnačni veličini angleškega podeželskega dvorca, se v neenakem boju spopada s povsod prisotno senco prve žene. V upanju, da se bo tega znebila s simuliranjem monumentalnega portreta ene izmed moževih prednic, izzove le njegov bes. Na koncu dvorec popolnoma zgori in zakonca se odpravita živeti drugam, kjer ju čaka preprosta, mirnejša, dolga iskana sreča. V **Vrtoglavici** mož prisili mlado ženo v podobnost s pokojnico, ki je bila podobna starodavnemu portretu iz nekega muzeja. Medtem neka druga mlada žena, preprosta in prijazna, potrpežljivo čaka, da se bo junak naveličal njenih imitacij.

3

Ko Marry Anne Doane govori o **Rebeci** in podobnih filmih⁴, v izobešanju ženskih portretov prepozna nekaj, kar razkriva ponavljanje, namenjeno v družbi ženskam zaradi težav pri odstopanju od materinske podobe v patriarhalnem sistemu. To je nedvomno res, vendar še ni dovolj glede na konfiguracijo, ki sem jo poskušal nakazati z navedenimi primeri. Seveda je s portretom povezana še tista povratna črta, ki iz moža dela očeta, bodisi zato, ker je starejši, bodisi zato, ker je bil poročen, bodisi končno (a jasno je, da je vse to isto) zato, ker je dom, v katerega sprejme nevesto, stara hiša, utesnjujoča morda zaradi svojih pro-

³ Še ne primer. Viridiana, naslov-vloga Buñuelovega filma (1961), je vznemirljivo podoben svoji teti, katere portret kraljuje v salonu zraven stričevega; le-ta nečakinjo sili, naj simulira njegovo poroko s teto. Film je počasno sestopanje Viridiane s piedestala, da bi nazadnje vstopila v povprečen zakonski trikotnik. Postopek, čeprav zelo ironičen, ni zelo daleč od tistega, kar se dogaja v ameriških filmih »s portretom«.

⁴ Mary Ann Doane, **The Desire to Desire**, Indiana University Press, zlasti p. 142-143.

² Lahko bi nakazali še četrti sklop, kjer slika predstavlja nadzorujočo zavest ali očitke. Toda čeprav bi enega izmed primerov lahko našli v **Škratni ulici** (portret mlade ženske, na katerega naleti morilski junak po uboju), se večina primerov, ki mi prihajajo na misel, nanaša na moške portrete, recimo v **Sumu** in **Gildi**.

¹ O pojmu teme v modernem smislu glej **Poétique 64 (1985)** in **Communications 47 (1988)** ter zlasti v prvem članku Shlo-mitha Rimmon-Kenana »Qu'est-ce qu'un thème« in Philippa Hamona »Thème ou effet du réel«.

storov, predvsem pa zaradi teže časa, kjer mož hkrati utemeljuje svoj prestiž in svojo zaporo, saj se je nesposoben od nje ločiti, ker se z njo istoveti. Pravimo, da gotsko okolje obvezuje, a s tem ničesar ne pojasnimo o povezavi med sliko, žensko in posestvom.

Bolj simptomatično za analizo je dejstvo, da časovni okvir ni le vezan na preteklost, ampak je vedno tudi zaznamovan v teh ameriških filmih z evropskostjo, ki je hkrati rafinirana in prisiljujoča. **Rebecca** in **The Two Mrs. Carrolls** se dogajata v Angliji, v **Dragonwycku** junak živi tako kot so živeli njegovi holandski predniki, v **Experiment Perilous** pa je mož avstrijskega porekla. O tem, kaj Hollywood v času okrog druge svetovne vojne v svojih fikcijah obravnava v zvezi z evropskim poreklom ameriške nacije, sem že govoril drugod⁵ in tu se bom tega dotaknil le toliko, da se bom laže osredotočil na nekaj drugega, ki se manj tiče vstopa v vojno kot vstopa in zakon, pojmovan kot nestabilna mešanica ljubezenskega in družbenega uspeha. Očitno je, da Evropa s svojo zgodovinsko težo in kulturno prefinjenostjo tu še igra določeno vlogo.

V teh intrigah s portreti se prepleta več niti: hišni pripor, sovraštvo do moža, ki ženo terorizira in jo potiska bodisi v nezaželjeno vlogo bodisi v odsotnost kakršnekoli vloge, ter nazadnje mučno življenje v velikem gradu. Ne gre torej samo za nerazlikovanje v razmerju do matere (katere lik je v naših filmih dokaj obrozen), temveč tudi za možko željo, ki se za žensko v najboljšem primeru kaže v obliki moralne torture, v najslabšem pa kot počasna smrt, in za vedenje, kako se to artikulira v ženskem portretu. Kar se plete okrog slike, bi lahko predstavili takole: v zakonskem okviru je soproga hkrati cenjena in razvrednotena, mož občudovan in preziran.

Ta menjajoči se status ženske Hitchcock zelo dobro upodobi v **Rebecci**. Novo gospo de Winter izničujejo prestižne sledi, ki jih je v domu zapustila prejšnja gospodarica. Novinka, ki je skromnega porekla, je nerodna, neiznajdljiva in celo nekoliko nemarna v primerjavi z izjemno, pokojno prvo soprogo. Mlada nevesta je le preplašena deklica, izgubljena v velikih sobanah. Za ples v maskah gospa de Winter št. 2 (»zamrznjena pomlad«, nerazcveteni popek) ne ve, kaj naj obleče, da bi ustrezala zahtevam položaja. Črna guvernanta ji predlaga eno izmed oblek iz galerije prednikov. Dva kadra. Prvi kaže mlado ženo in guvernanto, ki hodita skozi galerijo, obešene slike so komajda opazne globoko na desni. Drugi kader prikazuje galerijsko steno, na kateri vidimo dve sliki en face postavljenih dam, portret na desni je svetlejši, v razkošnejši obleki. Ženski prideta z leve v kader, vidimo ju do pasu, v primerjavi z velikostjo portretov sta čisto majceni, mlada soproga ostane sama pred sliko, brez besed. Kot gledalec pred veličastnim filmskim posnetkom. Tej postavitvi sledi prizor, ki izpostavi dramatično razliko med živo in naslikano ženo. Z magično elipso se mladenka znajde oblečena v čudovito obleko s slike in spremenjena, srečna stopi naprej, tako kot v prvem kadru. Ko gre mimo naslikanega modela, je kamera postavljena enako, tako da v kotu kadra vidimo le delček, vzorec prvotnega portreta. V celoti ga ne bomo več videli. Ko

TEORIJA

se bo spustila po velikem stopnišču, na vrhu katerega bi morala viseti slika-model, je tam ni več. Nadaljevanje je brutalno in disforično: mož, besen zaradi metamorfoze, ki se nam je zdelo očarljiva, ukaže ženi, naj se gre takoj preobleč, saj njena obleka preveč spominja ne na prednico, temveč na prvo ženo, ki je komajda preminula. Ko mlada žena vsa obupana zbeži mimo portreta, le-tega ne vidimo nič bolj kot malo prej, kakor da bi naslikana oseba potem, ko je pritegnila naviko, po nekakšnem skrivnem dogovoru z možem izginila, vzvišeno zavrnila mladenkin poskus, hladno izrazila svojo nedostopnost, molče dala vedeti, da na ta način ni mogoče doseči plemiške odličnosti, se s tem pridružila skriti in brezupni ironiji Rebece. Ta prizor je dovolj dolg, da vzemo, kako je bila gospa de Winter št. 2 rešena in pogubljena, vzradoščena in ponižana, spoštovana in omalovaževana. V njem lahko vidimo bodisi ošabnost (angleškega) plemstva, bodisi nesposobnost junakinje, da korektno odigra svojo vlogo. Dialektika prizora nakazuje bolj to, da se ji ne izpolni želja, da bi bila nekaj drugega, kar je, da bi hotela ustrezati idealni podobi, v kateri naj bi se prepoznala, v kateri bi jo morali prepoznati.

4

Filmi s portretom naj bi skozi svoj potek dokazali, da podobnost nikoli ni istovetnost, da ne smemo mešati ideala in vsakdanjih potreb. V svoji diegezi okrog portreta ponavljajo lastno razmerje do občinstva, dvoumni odnos »čudežno realističnega«, v katerem se prepletata imaginarnost fikcije in filmski realizem, da bi tako še bolj razkrila privide in povzdignila realnost. **The Woman in the Window** (Fritz Lang, 1944) je film, v katerem je zakon bolj v ospredju kot sanje, izpostavlja in potem razblinja usodno zamenjavo med idealom in stvarnostjo, željo in užitki; model slike se izkaže za preveč vulgarnega in prenevarnega, da bi bil v kakršnikoli zvezi z umetnino, tako lepo, da mora biti na drugi strani izložbe.

V **Vrtoglavic** in **Experiment Perilous** moški ne brez sadizma prisili žensko, da ponovi sliko. Pri **Tourneurju** mora gospa Bedereau obleči isto obleko, sestri v isti fotelji in z istimi predmeti zavzeti enak položaj kot njena naslikana podoba. Pri Hitchcocku je moški nezadovoljen, dokler mlada žena ne ponovi vseh podrobnosti, vse do palpanja las, da bi oživela pokojnico in njen naslikani model. Ta razlastitev po podobnosti, za kar je portret hkrati primer in instrument, ženska pa žrtev, je še enkrat podvojena v nekaterih filmih, kjer je potomstvo odvzeto materi (**Experiment Perilous**, **Dragonwyck**) ali tudi samo mučeno (**Dragonwyck**, **The Two Mrs. Carrolls**). V prvih dveh primerih je ženska odstranjena v korist moškega dedi-

ča. V drugih dveh pa je nesrečno dekle redukcija-replika žene po statusu, da je nekoristna, nezaželjena. Soproga se znajde v primežu med materjo in hčerko, prisiljena v nekaj, kar ni, čeprav je temu blizu, predmet moškega poželenja, ki se je navidezno ne tiče. Vendar gre le za poreklo. V **Plinski svetilki** so to dragulji slavne tete. V **Vrtoglavic** spomin na neko pokojnico. Tako je ženska le vhod, prehod za možko željo, ki gre skoznjjo in jo uniči, da bi dosegla nekaj drugega: umetnost, otroka, dragulje, drugo žensko. Nikoli nje.

S tem se potrjujejo teze Mary Ann Doane: na eni strani filmsko stremljenje, utrjeno v filmih s portreti, da bi reducirali žensko na površino, na dvodimenzionalnost, ki je hkrati idealizirajoča in represivna⁸, in na drugi strani nemožnost ženske, da bi dosegla lastno identiteto, status subjekta, potisnjena v vlogo predmeta menjave, prehoda. A s tem ni pojasnjeno tole: zakaj preplet dogodkov, v katerih se zamenjujejo generacije, zakaj starinska scenografija, zakaj groza in odrešujoči konec?

5

Nemožnost ženske osebe, da se prepozna, da je prepoznana v moški želji in prek nje, najdemo tudi drugod. Na primer v zgodbi in podobni **Gertrud** (Dreyer, 1964, kjer se v trenutku, ko je priznana in občudovana njena lepota, junakinja začuti izdano, zatajeno. Zato je upodobitev tako kot juakinjo filma **Sever-severozahod**¹⁰ postavi po eni strani med umetniške izdelke, ki segajo od Venerinega kipca do skice njenega portreta, po drugi strani pa med ogledala, ki jo kažejo kot uokvirjen odsev v menjavah podobe in pogleda, ter nazadnje pred tapiserijo, ki predstavlja golo mladenko na jasi, kjer jo napadajo in grizejo psi, lovski klic pa je toliko grozoviteljski, ker je človeški, nem in večer v svoji negibnosti. Tapiserija je podobna tisti, ki jo vidimo na začetku filma **The Most Dangerous Game** (Schoedsack-Pic-hel, 1932)¹¹, kjer ženska ni več samo navadna žrtev morilskega moža, temveč pravcati plen za lovca, ki ubija, ko je potešil svojo željo. Mačistična tema ženske-divjadi, spojena s poetizirano temo izmikajoče se, neulovljive večne ženskeosti? Vemo, da je bil na tem zgrajen **Portrait of Jennie** (William Dieterle, 1948): edini način, kako ujeti žensko, je ta, da jo naslikamo. Morda niste opazili, da gre razen za fiksno podvojitvev sredi filma (z motivom na tapiseriji), v zgodbi o Gertrud s številnimi snubci še za podobnost z »Zgodbo o Nastagiu degli Onesti«, ki jo je v štirih slikah upodobil Botticelli¹².

⁸ Mary Ann Doane, op. cit. Glej tudi Raymond Bellour, op. cit. p. 173 za analizo filma **The Westerner** (William Wyler, 1940), kjer je sodnik Roy Bean zaljubljen v zvezdnico, ki je ni nikoli videl, a ima povsod nalepljene njene plakate in portrete, in pred katero se zgrudi, ko ga res obiše.

⁹ Pascal Bonitzer, »Caput mortuum«, **Décadrages**, Editions de l'Étoile, Paris, 1985, p. 93, in David Bordwell, **The Films of Carl-Theodor Dreyer**, University of California Press, 1981, p. 171.

¹⁰ Raymond Bellour, »Le blocage symbolique«, **L'analyse du film**, Edition Albatros, Paris 1980, zlasti p. 245.

¹¹ Thierry Kuntzel, »Savoir, pouvoir, voir«, **Le cinéma américain**, loc. cit. p. 161.

¹² Hranijo jo v Pradu v Madridu.

⁷ azen na **Propad hiše Usher** in **Two Mrs. Carrolls** se spominamo še na **The Mystery of the Wax Museum**, kjer je vrhuncem umetnosti dosežen s potopitvijo mladenke v zamrzujočo kopalnico. Analizo tega filma glej v Raymond Bellour, »Symboliques«, **Le cinéma américain. Analyses de films**, prvi zvezek, Flammarion, Paris, 1980, str. 184.

⁵ M. V., »La mise en scène de e'homme-draignée«, **Caméarastylo** ⁶ Jacques Tourneur, Paris, maj 1986, rr. 85-91.

⁶ O razmerjih med odsotnostjo in odličnostjo glej infra, »Ideali (no)«.

REBECCA, HITCHCOCK, 1946



Dve izmed njih prikazujeta golo ženo na jasi, ki zaman skuša ubežati lovskim psom, ki jo že grizejo. Zgodba pripoveduje o Nastagiu, ki ga je njegova ljubljena zavrnila. V gozdu sreča (kot upodobitev svoje lastne zgodbe) drugo žensko, ki jo njen zaročenec preganja kot divjo zver; prizor se ponovi tolikokrat, kolikor je bil zavrjen. Nastagio povabi svojo muhasto izbranko tja, kjer je videl dogodek, ki se ponavlja: dekle popusti in se poroči z njim. Podobnost in ponavljanje spet govorita v prid feministični nečesa natančneje določenega: oklevanja ženske pred poroko. V obeh primerih gre za povezavo med vstopom v zakon in fiksno predstavitvijo krutega prizora, v katerem je ženske ujeta. Tu najdemo nekaj, kar je bilo že prisotno v našem prvem sklopu, v tistem, kjer so ženske prisiljene biti podobne neki sliki. Šlo naj bi torej tako za predstavitev moške želje kot za predstavitev ženskega strahu pred vstopom v zvezo, v kateri bi bila ujetnice in bi jo prisila, da se zadovolji s

podobo, ki je ne želi. Toda preden nadaljujem v tej smeri, se moram dotakniti tretjega sklopa, kjer so fikcije drugačne, a nam lahko pojasnijo prva dva niza na nov način.

6

Še trije filmi, kjer se prepletajo ženska, slika in smrt: **I Wake Up Screaming** (Bruce Humberstone, 1941), **Laura** (Otto Preminger, 1944) in **Vicki** (Harry Horner, 1953). Dejanske gre le za dva, kajti zadnji film je zgolj remaka prvega. Toda začel bom v zadnjim, ker njegova relativna prenapetost, ki skuša kompenzirati filmsko izčrpanost motiva, olajšuje analizo.

Vicki se začne – preden se pojavijo napisi – z dvema fiksnima kadroma, ki prikazujeta ogromne, bleščeče osvetljene reklamne plakate nad nočnim New Yorkom, s povečanim obrazom Vicki. Nato travelling vzdolž pločnika pokaže niz ponavljajočih se plakatov z istim obrazom, nalepljenih drug za drugim na zidu. V svojem zagonu travelling zdrsne mimo vogala neke zgradbo in odkrije zbrano množico ljudi: nekdo je bil ubit. Ko prinesejo ven truplo, pokrito z rjuho, da bi ga dali v rešilni avto, se na bosih nogi, ki gleda izpod pregrinjala, pokaže etiketa, z vrvcico privezana na palec, na kateri z okornim rokopišom piše: »Vicki Lynn, št. 346–064«. Sledijo napisi, ki so kot jajce jajcu podobni tistim v ostalih dveh filmih iz niza: imena sodelavcev gredo čez portret mlade ženske v večerni obleki, z razgaljenimi rameni in očarljivim obrazom. **Vicki** tako dokaj grobo (kar naj bi bilo značilno za ameriške kriminalke iz petdesetih let) in s sliko povzame tisto, kar se dogaja v filmih »s portretom« in v **Lauri**: brutalno in skoraj avtomatsko soodvisnot spoštovanja in ponižanja ženske, alternacije, kjer je ženska, kot se zdi, lahko občudovana in ljubljena le, če je upodobljena, odsotna.

V Premingerjevem filmu je Laura tako kot Addie Ross odsotno središče celotne zgodbe. Tako kot Addie Ross je paradigma, s katero se primerjajo vse druge osebe in s katero jih primerja gledalec¹³. A kot vemo, je Laura skozi dve tretjini filma slika, samo slika, ki je ves čas vidimo v najavni glavi, ki visi nad pogovori njenih nekdanjih prijateljev po njeni smrti in ki fascinira detektiva. Tako kot Mankiewiczova junakinja in kot Rebecca, je Laura dosegljiva le prek drobcev in prek drugih, ki govorijo o njej. Sestaviti moramo koščke Lydeckerjeve pripovedi, iz katerih postopoma nastaja njena podoba. Ali po indicijah: ne le njena slika, ampak tudi njeno prazno stanovanje, njena najljubša melodija in viski, njena garderoba in njen parfum¹⁴. Glede tega se zdi, da hollywoodski film vprašanja ženske lepote in njenega opisovanja ne rešuje nič bolje kot roman XIX. stoletja. Preminger je z Lauro na istem kot Balzac s Sarrasine, na razpolago ima samo tavtologijo (Laura je čudovita, ker je

lepa, lepa je, ker jo vsi občudujejo), naštevaje (je to, potem pa še to) ter nazadnje zatekanje k Umetnosti in posebej k slikarstvu (je umetnina), kot je to zastavil Roland Barthes¹⁵.

Laura je umetnina večkrat. Najprej kot stvaritev Lydeckerja-Pigmaliona, ki jo je oblikoval, skoval, da bi iz nje naredil živo mojstrovino. Potem je, to po toposih, ki jih je osvetlil Barthes, zato, ker združuje nasprotja, razdeljena med naravo in družbo: povezuje lepoto in bogastvo, slavo in preproščino, mladost in moč, lepoto in učinkovitost, čustva in delo, sramežljivost in odločnost. In nazadnje – kar pa je le vizualna zgostitev naštetega – je to v obliki naslikanega portreta, ki razkriva njeno eksemplarično lepoto. Toda zakaj portret? Zakaj mu v filmu nameniti takšno mesto, takšno vlogo? Zaradi pravkar naštetih vzrokov? Le-ti so klasični, logični, a vseeno nezadostni. Dodajmo še enega, ki tudi ne bo zadostoval, a bo morda odprl druga pomembna vprašanja: portret kaže in skriva Lauro, jo predstavlja in izdaja, oddaljuje in približuje. Seveda bi tu lahko začeli hvaležno temo o upodobitvi ženske kot varljivemu videzu in manku. Zanima pa me ravno nasprotno. Za razliko od grba (Brigitte Bardot na začetku **Prezira**) portret namreč predstavlja junakinjo ne le kot naravno mojstrovino, temveč kot neko celoto, kot **sumum** (vse in vrhunec): to je mlada, lepa, bogata in srečna ženska: skratka, brez napak, saj ima vse dobre lastnosti. Laura je sama po sebi vredna občudovanja, ker združuje vse lastnosti, ki bi se med seboj lahko izključevale. Je popolnost, utelešena v ženski, neobičajno bitje, povzdignjena nad vsakdanjost. In prav to nam po svoje pove slika, ki jo kaže nedosegljivo, ločeno od navadnega življenja. Vendar njena poza priča ravno o nasprotjem. Mirno in sproščena sedi, pogledu se ponuja na kot nekaj, kar bi jo postavljalo v višave, s pogledom, uprtim v daljavo, temveč z nežnostjo nekoga, ki drugemu daje čas za razgovor in sprejema molk. To pozno sprejema proustvoljno. Sedi obrnjena proti vam, smehlja se, lepa je in prijazna, ponujena in zadržana: prikupna. In prav iz tega izhaja paradoksnost slike z začetka, ki fiksira in izolira Lauro v vrhunski odličnosti četverne sfere mladosti, lepote, plemenitosti in umetnosti (verzija Caspary-Hollywood), čeprav jo v prvih prizorih filma razkrije v znani, sprejemljivi obliki, prepoznavni do poistovetenja.

Odprimo krajši oklepaj. Ta negotova in privlačna zmes oddaljenosti in bližine je tisto, kar po Edgarju Morinu opredeljuje status bleščeče in oddaljene, človeške in bližnje zvezde¹⁶, po čemer so tudi filmski igralci slavni zaradi splošnih slabosti (naslov: »Med Richardom in Liz gre vse narobe«), občutljivi za vsakdanje podrobnosti («So latni recepti Grace Kelly«), hvaljeni, ker se sami lotevajo manj pomembnih nalog («Robert Redford sam pilotira svoje zasebno letalo«). Bizarna dialektika, kjer je zvezda izjemna, ker je ostala preprosta. Je možno, da fikcije »s portreti« preigravajo kaj takega s posredovanjem igralke? Kajti ne glede na to, za kaj gre, je v filmu portret osebe lahko le portret igralke, ki po svojem statusu podkrepi status osebe. Sicer pa je alternacija bližina-oddaljenost v **Lauri** v celoti odigrana kot učinek slike, kot sekundarna posledica njenega čara, ko se na koncu sanjar-

¹³ Cf. infra, »Ideal (na)«.

¹⁴ Temu spisku bi bilo treba dodati vse »prisotne« osebnosti, kar sem skušal pokazati drugje: »Narrateur, personnage, spectateur dans le film de fiction«, doktorska disertacija, Paris III-HESS, april 1985, zlasti p. 206 sq.

¹⁵ Roland Barthes, **S/Z**, Le Seuil, Paris 1970, zlasti »La beauté, p. 40, »Le blason«, p. 120 in »Le chef-d'oeuvre«, p. 121.

¹⁶ Edgar Morin, **Les Stars**, Le Seuil, Collection Points, Paris 1972.

¹⁷ Cf. supra »Pogled v kamero«.

jenja romantičnega policista junakinja **pojavi** in gleda v kamero, ko se obrne k McPhersonu, ki jo motri.

Toda na začetku filma je ta krožna alternacija, kjer je Laura nedosegljiva in ponujena v perverzni oscilaciji, grobo porinjena v igro z obratom, z izničenjem slike, s popolno zatemnitvijo polja in takojšnje najavo njene brutalne smrti (cvet je padel, pokoščen pod strelom iz odžagane puške naravnost v obraz), kot nadaljevanje nekakšnega **carpe diem**, ki mu ni mar za nianse in se nekoliko prehitro zaključuje. Prekrasna Laura je prezgodaj odvzeta našemu občudovanju. Prav za ugrabitev namreč gre, kajti ta predmet želje ni samo predstavljen v filmu in na sliki (v začetku), da bi bil izničen (s prelivom v črno, ki preide v pogovor dveh moških, ki raziskujeta njen umor), ampak tudi omadeževan (cvet je bil strupen, njegova smrt podla). V zgodbi, ki se začne, zaradi sprevrčanja nasprotij gledalec ne more povezati oziroma izbrati med to mlado žensko iz visoke družbe in njenimi vezmi s podzemljem. Kajti da bi bila žrtev, je morala poznati morilca¹⁸, le-ta pa ji je moral nekaj zameriti. Nežna gledalčeva želja po Lauri, sadistična želja, da bi spoznal, zakaj je umrla. Natančneje, preobrat želje v sadizem¹⁹ takoj, ko po zgradbi filma Laurina smrt ne more biti povezana z drugim kot z njeno izjemno lepoto, njeno popolnostjo.

Prav to je na ekspliciten in celo nekoliko grob način izražano na začetku filma **Vicki**, s spreobrnitvijo zaporedja pojmov, ki jih je razmeroma pozno preliel v verze (če smemo tako reči) Baudelaire v »Mrhovini«. Ponavljajoča se tema dekleta in smrti, njenega zavrženega ljubimca in pobožnega preklinjalca.

7

Torej še en obrabljen kliše, bo kdo rekel, ko film uborablja tako rdečo nit kot retuše, znane iz umetniškega izročila – s tem ne pridemo nikamor. Potrpljenje: nismo se še vdali, med slikami in njihovih zgradbo začnemo dojemati moralizatorska gibala drame, značilna tudi za **Rebecca** in njene sestre.

Zgodbe filmov **I Wake Up Screaming**, **Vicki** in **Laura** imajo še kaj skupnega razen preproste retorike osupljivega začetka, ki bi bil le trik, če ne bi bil neposredno povezan s sporočilom, ki ga razkriva film kot celota. Kakšna je zgodba **Vicki** (oseba ima isto ime v Humberstonovem in v Hornerjevem filmu)? Najprej gre za podvojitve, kajti **Vicki** ima sestro, ki je tako kot ona ne začetku skromna uslužbenka. Toda **Vicki** odkrije sposoben impresarij, ki se samovoljno od-

loči (da bi dokazal svoje sposobnosti, a tudi, da bi udejanil ameriško devizo, po kateri imajo vsi možnost za uspeh), da jo bo zrinil na vrh in jo zategadelj spravi iz lokala, v katerem je pospravljala mize. Zdaj razumemo plakate, s katerimi je prelepljeno mesto in na katerih sta prikazana njen obraz in ime: natararica je postala zvezda, ki sije nad množico. Manekenka, nato igralka, ki ji zelo hitro ponudijo visok honorar, se zaradi bliskovite kariere odloči, da bo zapustila vse – sestro, prijatelje, svojega mentorja in svoje mesto. S tem namenom je **Vicki** brez oklevanja poteptala načela in vrednote, kakršni sta prijateljstvo in ljubezen, in to prijaznim, dobronamernim opozorilom nežne in mlade sestre navkljub. Odtod njena smrt. Oskrunila je čustvene in družinske vezi, ki so pomembnejše od prilagajanja okolju, zato je kot idol množic neprizanesljivo spuščena z višin, na katerih je ponoči kraljevala, na pločnik, kjer je izigrana. Da bi postavil piko na »i«, nam film kot ključ za razrešitev uganke ponudi neposvečeno kapelo, ki jo je doma lepotici v čast postavil eden njenih oboževalcev, ki je znorel, ko je videl, kako se mu oddaljuje; kapela je okrašena z njenimi številnimi portreti. Idolatrija! **Vade retro, imago!** Če **Vicki** tragično konča zaradi pretirane žeje po navideznem uspehu, je njena bistra sestra precej na boljšem, saj najde v zavrženem zaročencu dobrega moža. Na koncu ta skromni, a srečni par obje odide lepši prihodnosti naproti, ne da bi se oziral na zbledele plakate **Vicki**, ki se cefrajo in odpadajo.

Navsezadnje tudi Laurina zgodba ni dosti drugačna. Najprej je skromna uslužbenka, nato doživi sijajen vzpon in s pomočjo **Lydeckerjeve** čarobne paličice postane lastnica tovarne in lepota kraljica. Kot po naključju mora poklicni in mondeni uspeh plačati s čustvenim razočaranjem. Pred divjimi prizadevanji svojih oboževalcev, ki se pulijo zanjo v luksuznih salonih, se umakne v podeželsko samoto. Ko se vrne, vsa deviška v svojem belem plašču, v skromnem in pogumnem policijskem častniku odkrije moškega svojega življenja, ki jo hkrati osvobodi njenega **Pygmaliona**, zdaj nekoristnega in nadležnega ljubosumnega starca, ki ji je namenil enak konec, kakršnega je doživela **Vicki**. **Lydecker** je star, poangležen, rafiniran morilec. Po značaju in vrsti razmerja z junakinjo postavlja **Lydecker Lauro** na pol poti med **I Wake Up Screaming – Vicki** na eni ter »gotske« filme iz našega prvega dela na drugi strani ter morda prav s tem več pove o slednjih. Pravzaprav se zdi, da igra **Lydecker** v **Lauri** vlogo dvorca in njegovega lastnika: tistega, ki plemeniti in tistega, ki terorizira, tistega, ki povzdiguje in tistega, ki zapira.

V fikciji tipa **Dragonwyck** ali **Rebecca** se je junakinja verjetno prezgodaj poročila z moškim, ki se ji zdaj tujec z nenavadnim obnašanjem. Predvsem pa se je izročila moškemu, ki je starejši od nje in si jo je podredil. Poroka in družbeni vzpon (z njuno posledico, izkoreninjenjem) sta popolnoma zamenjana, še huje, postavljena v hierarhi-

čen odnos, saj je drug edini vzrok in (ali) edina posledica prve²¹.

Iz tega zornega kota zgodbe teh filmov vodijo nedolžno junakinjo pod plaščem naivne romantike, zaradi katere jemlje svoje sanje za resničnost, v bogato patricijsko hišo, v kateri se nenadoma ne znajde več, počuti se ujeta v past podobe, ki ji ne more povsem ustrezati. Prav za to gre v **Rebeci**, to pa pojasnjuje tudi **Dragonwycka** in ostale filme. Tako kot v **Vicki** naj bi v prikazanih zgodbah torej šlo za obožbo preveč strastne želje bolj ali manj prostovoljnih **Pepelk**, ki hočejo ubežati svojemu prvotnemu okolju in se na hitro uveljaviti v družbi s poroko **Domicil**, ki ga nudi mož, se v trenutku spremeni v past za sinji cvet, v zapor pod strogim nadzorstvom moža, ki je postal sovražnik. Odtlej junakinja, ki je verjela, da se pravljice lahko uresničijo, ve, da je prepoznala, da je izhod zunaj, in čeprav jo privlači, ga bo dosegla le, če se bo odrekla hiši, ki z vso težo predstavlja patriarhovo avtoriteto.

Zato jo je treba zapustiti, naj bo uničena (**Rebecca**, **Experiment Perilous**) ali ne (**Dragonwyck**). Kajti če so te hiše na zunaj zaželjene, znotraj njih ni moč živeti. Te zgodbe torej lahko razlagamo tudi obratno kot **Mary Ann Doane**, ne s tem, da se junakinja muči z ločitvijo od matere, temveč da se s težavo odpove očetu, kot vidimo v **Lauri**, kjer je portret vedno **Lydeckerjevo** delo, konkretizacija njegove močne želje, oblika, v kateri se **Laura** udejani **zanj**: mojstrovina v tihožitju, katerega iznajditelj in lastnik je.

8

Želja očeta. Izraz je dvoumen, ker ga lahko razumemo na dva načina: očetova želja po hčerki, hčerina želja po očetu. In mar te zgodbe ne obravnava prav to, kar je hkrati preprosto in nemogoče, normalno in pošastno, recipročnost, ki postane dvoumna ter nato silovito protislovna? Željo po očetu, ki postavlja hčer v dvojno prisilo, po naravi, v zapor, ki jo ponazarjata dvorec in portret. Zakaj? Zato, ker je za polno uresničitve želje očeta potrebno očeta ubiti, sprejeti in zagotoviti menjavo generacij, predhodno zlepa ali zgrda odstraniti. Očitno **Dragonwyck** in **Experiment Perilous** opozarjata prav na to z možmi-očeti, pred katerimi se junakinje dušijo, ker se ne počutijo ne hčere (kot odrasle potrebujejo neodvisnot) ne soroge (kot ženske potrebujejo nežnost), čeprav dolgujejo svoj status tistemu, ki ga hočejo zdaj zavreči, da bi bile srečene. Zato je možno, da je scenarij teh »gotskih« filmov hkrati nasprotje in dopolnitev scenarija **Stelle Dallas** (Henry King, 1926, in King Vidor, 1937), ki na »kostumski« način ne prikazuje več materinega, ampak hčerino gledišče, utesnjenost slednje v patricijski hiši, s katero se nazadnje sprijazni in zavrne tisto, kar ji vsiljuje očetova želja. Lahko si torej predstavljamo, da je **Dragonwyck** nadaljevanje **Stelle Dallas** po tistem, ko je hči zapustila mater in svoje skromno poreklo, da bi potem prenašala prisilo nečesa, kar je sicer hotela osvojiti. Tako kot v **Dragonwycku** bi bil portret v teh filmih torej »bodi to, hči moja«, edina prihodnja podoba, izhajajoča iz preteklosti, edino dovoljeno napredovanje, ki pa ga lahko doleti le ta usoda, da v veličastni, a mrtvi sliki zamrzne kot okras hiše prednikov. Portret naj bi bil zamrznjenje bele slike na koncu **Stelle Dallas**

¹⁸ O paradoksalnih začetkih kriminalk, kjer je junakinja hkrati pripadnica bogatega meščanstva in malopridnica, glej M. V., »La transaction filmique«, **Le cinéma américain**..., 2. zvezek, loc. cit. p. 123.

¹⁹ Vsi muzeji sveta poznajo grožnje občudovalcev, ki hočejo nekatere slike razgrati.

²⁰ Tudi pri **Lauri** gre za podvojitve, čeprav diskretnije (glej »Narrateur, personnage et spectateur«, loc. cit.). Glej tudi **Raymond Bellour**, »Psychose, névrose et perversion«, **L'analyse du film**, p. 292, zlasti glede fikcijskega mehanizma substitucije para na koncu s parom na začetku kot splošnega gibala pripovedi.

²¹ Takšna je tudi zgodba filma **Caught** (Max Ophuls, 1949), kjer ne gre za portret, ampak se začne s fotografijami iz ženske revije.

EXPERIMENT PERILOUS, J. TOURNEUR, 1944



(Vidor) zaradi poroke, ki jo je hotel oče in ta podoba zadaj izstopa kot kak filmski ekran.

Kako se lahko hči vpiše v rodbino, če ne da očetu vnukov, ki bodo nosili njegovo ime? Morda prav to določa vlogo otrok, deklic iz prvega rodu, za katere je zadolžena junakinja (**The Two Mrs. Carrolls**, **Dragonwyck**), ne da bi bila njihova mati, torej vlogo prisotnega, a nezaželenega otroka. Ali pa otrok, ki jih je treba iztrgati vplivu moža-očeta, ki je postal nevaren, ubijalski (oba prejšnja filma ter **Experiment Perilous** in **Caught**). Izhod ni le v begu iz patriarhove hiše (izjema je Rebecca), temveč tudi v ločitvi od njega in poroki z drugim moškim,

ki je resda skromnejši, a tudi pozornejši in nežnejši. Junakinja Rebecce se ne poroči z drugim, ampak spreobrne prvega moža tako, da uniči njegovo obremenjujočo preteklost v ognju, ki požira Manderley. Nedvomno najbolj ekspliciten film v skupini je **Experiment Perilous**, kjer si junakinja ustvari nov dom v podeželskem miru potem, ko se je odkrižala zadušljive hiše in prvega moža, čigar krempljem je ušla po zaslugi drugega. Scenarij je namreč tak: v hišo-zapor pride nežni rešitelj, ki sočustvuje z bolečino nesrečne žene ter jo nežno, a odločno potegne iz mučilne kletke (glej **Lauro in Plinsko svetilko**, a tudi **Caught** in do neke mere **Notorious**), prikliče lepoto v življenje, odmrzne naslikano terorizirajočo upodobitev, kakršno je vsiljevala prva žena. V naših filmih boste opazili vzporednost redukcije na naslikano podobo in zastrupitve. Tretji in zadnji del teh filmov, po skušnjavi in zapori, bo pobeg iz paternalistično-zakonske sfere v poroko, ki je sinonim svobode in samopodritve po zapustitvi moža-očeta, potem ko je bila odkrita vsa groza življenja z njim. Zanesljiv mehanizem, ki pokaže, da je drugi moški toliko bolj simpatičen in predvsem potreben, kolikor je prvi odvraten; a čeprav ima odrešujočo vlogo, pa lahko takoj ko se zoperstavi možu-očetu, postane le-temu podoben po avtoriteti, ki jo razkrije.

Vendar pa je sporočilo **Dragonwycka** nekoliko drugačno in se ne ujema povsem z mojo shemo, morda dokazuje, da gre za nek ostanek ali pa, da film okleva med dvema rešitvama. Mlada Miranda kot vdova res zapusti temačni grad po odstranitvi v preteklost zagledanega in neameriškega Van Dyka: sprejme ponudbo mlajšega snubca. Toda odločno zatrdi, da se bo vrnila k staršem, ker je le pri njih imela pravi dom, saj drugega morda niti ni – in s tem smo spet pri spoznanju o družbeni in individualni skromnosti, ki jo je razglašala in sprejela Vickijina sestra. Lahko tudi domnevamo, da se Mankiewiczev film zadovolji zgolj s »socialno« rešitvijo (»There's no place like home«) ženske dileme, s katero pa pride v protislovje glede na to, da junakinja zato, da bi ubežala možu-očetu, pride nazaj k staršem. Vseeno pa ne moremo trditi, da v teh filmih happy end znova izenači glavne linije osprednjega zapleta in da drugi zakon (ali, v Rebecci, druga faza zakona) natančno reproducira prvo zakonsko stanje. Reproducira ju, ker gre vedno za heteroseksualno, dvo-enopomensko in povzdignjeno razmerje, imenovano zakon, in ker je novi soprog (ali zaročenec) ponovno predstavnik zakona, naj bo zdravnik ali pa, še bolj in pogosteje, policaj²². Toda reproducira ju v **pomanjšani obliki**, brez neokusnih priveskov fantazma, brez groze in predvsem z mnogo manj neenakosti glede na starost in socialni položaj, do razpleta pride z nekakšno **izravnavo**, pri kateri je moški nekoliko manj zgoraj in ženska nekoliko manj spodaj. Kot da bi imel drugi del teh filmov (zaprtje v dvorec ali slava) eksorcistično vlogo, eksemplarične, skoraj pedagoške uresničitve fantazme družbenega uspeha, s čemer naj bi upravičil občo zakonitost, da idealizirani Oče nazadnje prepusti svoje mesto mrtvemu Očetu. Prednost naših »got-skih« filmov je vsaj v tem, da ne predstavijo Ojdipa v enakokrakem trikotniku, ampak se umeščajo znotraj protislovij in konfliktov, da bi prišla do izraza napetost, občutena v želji

²² Za ameriški film bi bilo treba narediti celo študijo o tem, kar bi lahko imenovali »poroke na sodišču ali na komisariatu«, kjer je jasno razvidno, da pravosodje in policija v pripovedi nadomeščata Cerkev.

TEORIJA

po potešitvi želje po očetu (v dveh smislih) z izmikom, s prilagoditvijo podobi, ki jo ponuja hkrati z izmuznitvijo zapori, ki jo le-ta zahteva. Vendar pa obenem čutimo, da se psihoanalitski vidik intrige napaja še nekje drugje.

9

Za vse izbrane filme bom sedaj postavil ideološko-moralno hipotezo (»kdor se bo poviševal, bo ponižan,« kot pravi Matej, XXIII, 12) in psihoanalitsko hipotezo, podvojeno, ker je konfliktna (»postati ženska po očetovi zaslugi«). Nobena od njiju, niti obe skupaj ne moreta povsem izčrpati teh intrig s portretom, upoštevati njihovega razvoja in zlasti »potrebe« po njihovi zapletenosti. S ponovno spremembo osi, a tokrat zato, da bi izstopili iz diegetskega v najožjem smislu (iz tistega, kar se dogaja v zgodbi), lahko začrtamo tretjo hipotezo, ki bi vključevala tudi položaj gledalca (gledalke, če vam je ljubše) ob soočenju s filmom ne le kot z imaginarno zgodbo, temveč kot z diskurzom kinematografske institucije.

Iz izjemo filma **The Two Mrs. Carrolls**, katerega gotski značaj se pokaže šele proti koncu, vključno z Bogartovo igro, vsi portreti predstavljajo žensko osebo »v slavi«, opremljeno s prestižnimi atributi, več ali manj enakimi tistim z začetka **Laure**. Poudaril sem že naslednje dejstvo: na portretu so nujno predstavljene poteze igralke, bodisi zato, ker je njen, bodisi ker mu mora biti podobna, da bi se z njim identificirala. Portret primerja dve stvari. Najprej plemenitost, ki jo zagotavlja višja umetnost, z lepoto in bogastvom. Nato rahlo odstopanje glede na zvrst (slikarstvo ni fotografija in ne more biti tako realistično), ki je hkrati v prid osebi in enigmati zaradi območja negotovosti, ki ga ustvari. To odstopanje potencira že ugotovljeno razliko med osebo na sliki in »živo« osebo, distanco, ki se izkaže za usodno, razhajanje, do katerega pride ne glede na podobnost in povzdignjenost podobe v slavi. Tako kot bi po uskladitvi presenetila razlika, radikalna nemožnost biti podoben nečemu, biti to, kot je prepričljivo pokazal Hitchcock v **Rebecci**. Hipoteza: ženska oseba »iz mesa in krvi« je za svoj portret to, kar je gledalec za zvezdo na ekranu, tako kot celota spominja na razmerja med tremi ženskami, »prisotnimi« v **Pismu trem ženam** in Addie Ross. Pravim »zvezda«, da bi zadevo pospešil, čeprav bi izraz »filmska igralka« včasih bolj ustrezal, a treba bi bilo reči tudi filmski igralec, kajti ni rečeno (preprosto se tega tu nismo dotaknili), da ista stvar ne deluje med gledalcem in moškim igralcem. Razen tega pa še nismo raziskali mehanizmov identifikacije gledalca z drugim spolom.

Če obstaja to dvojno razmerje oseba-oseba in gledalec-zvezda, je treba pot, ki jo oseba prehodi skozi zgodbo, obravnavati kot premišljeno začrtano vzporedno pot gledalčevi poti pred filmom, kot podvojitve, ki ni povsem povratna, ki v resnici ne pripelje na začetek, ampak ji kot mamljivemu približanju sledita odmik in odstop, pri čemer vklju-

čitev v čudežnost fikcije vodi do izključitve, kjer je potem, ko fiktivno postane dejansko, ko se ne čudežnost fikcije, temveč fikcija čudežnosti izkaže kot taka, princip realnosti označen za edini princip užitka. Natančneje, del fikcije je zaznan kot čudežen, drugi del bolj realističen, tako da se lahko vzpostavi dve ravni diegeze v fikciji, ravni, v razmerju do katerih položaj gledalca ni isti, ker se med potjo spreminja. Če na začetku ubežimo realizmu, ga na koncu z užitkom spet najdemo. To je premik osebe v zgodbi glede na eksistenco, ki je najprej idealizirana, nato spoznana za nemogočo in opuščena v korist skromnejšega življenja. Premik gledalca v kinodvorani glede na zgodbo, a tudi glede na film, ki jo pripoveduje. Dvorec naj bi bil torej za junakinjo to, kar je kinodvorana za gledalca: nekakšna omara s fantazmami. Skromno dekle, ki na začetku zgodbe postane princesa, potegne gledalca v brazdo zvezde²³. Toda prisilni in dramatični značaj te prinčevske poroke, katerega vzor je ujetje v slavnostno, a okamnelo podobo na nesrečnem portretu, jo razkrije za navzdržno, neuresničljivo, kot željo, katere moč se lahko pokaže samo skoz prepoved njenega udejanjenja, z ohranitvijo njenega imaginarnega statusa. To je cena, za katero se ji oseba in gledalec lahko odrečeta, jo obžalujeta in do nje občutita zadovoljno nostalgijo z dvojno plemenitostjo, izvirajočo iz odpovedi dragocenemu, ki je postalo varljivo. Otdot obvezen konec naših gotskih filmov, da Pygmalion izgine v plamenih svojega prekletega gradu ter s tem osvobodi osebo, ki jo je najprej skupaj z gradom povzdignil, potem pa še enkrat potrdil njeno vzvišenost z odpovedjo. Druga poroka, s katero se film konča, ni preprostejša, skromnejša, manj plemenita: prvo presega z odpovedjo, ki jo mora utelešati. Happy end zategadelj, ker je obvezen, ni površen in naključen. Ima vsaj dve funkciji: zvezdo počloveči in »pozvezdi« gledalca. Njena skromnost na koncu, podobna tisti na začetku, je vendar v neki pomembni točki drugačna: tokrat je z odpovedjo oplemenitena, povzdignjena v prenesenem smislu. Tako tik pred koncem, toda **po vsem, kar se je prej zgodilo**, film spet usmeri gledalca k izhodu, ga tja nežno pospremi, ne reče mu »bodite osvajalci in čudežni«, ampak ga prepričuje, da »je življenje čudovito«. »It's a wonderful life« je po svojem bistvu nad čudežnim začetkom, navidezno željenim, a mrtvim in celo smrtonosnim. S tem spustom iz fiktivnih vrhov pride tudi zvezda poveličana, ker ji je koristila dvojna preobrazba, spoznanje, da je plemenitost srca pomembnejša od plemenitosti po položaju, ki ji zagotovi bistveno: kraljevsko preproščino, Laurino avro. Jean Harlow, porogljiva zvezda iz časa Depresije, igra (na) to skozi ves film. V **China Seas** (Tay Garnett, 1935) na primer okleva med barabo Wallaceom Beeryjem in podjetnikom Clarkom Gableom. Toda

tako kot v **Rdečem prahu** (Red Dust, Victor Fleming, 1932) je tudi sam Gable postavljen med plemenito anglicizirano lepoto in karnalnejšo, manj prefinjeno, a bolj ameriško lepoto Jean Harlow²⁴. Neizogibno je, da se Jean Harlow izogne pogubi zaradi plemenite veličine svoje ljubezni, Gable pa se izogne oholemu, a vihravemu snobizmu in oba se poročita. Pogumni kapitan v zelenem peklju (oba filma se dogajata v Aziji, ki je za Zahodnjake gnilo območje) ukrepa po svoje, ne da bi se izgovarjal na hierarhijo. Prostitutka s širokim srcem pa pripomore k zmagi odkritosti in ljubezni nad mondeno afektiranostjo. Dvojno zaznamovana z lepoto in z vulgarnostjo, Jean Harlow nazadnje vedno premaga izumetničenost in povzdigne ameriški poljski cvet. Njena prezgodnja smrt jo je tako kot Marlyn še zadnjič utelesila v človeškem »udarcu usode«, ki podobama obeh igralk za vekomaj podeljuje status portreta v **Lauri ali Vicki**.

10

Da so portreti povezani z vprašanjem poroke ali, natančneje, možnosti, je torej nekoliko lažje razumeti, če je poroka vstop v realnost ljubezenskega razmerja (po plati zadovoljivte čustev, ki pa je prisilno (glede na potrebno progmatično plat) v smislu povezave romantične želje in zahteve, ki je hkrati vsakdanje in družbeno. Skratka, preskus realnosti nekega čustva, kjer se prepletajo zapustitev družine, pridobitev moža in odpoved morebitnim boljšim. Te fikcije, usmerjene k negotovemu razmerju med domišljijo in resničnostjo (razmerju, ki ga film, umetnost realistične fikcije, še posebej izpostavlja in udejanja), posnemajo željo poroke in strah pred njo, strah pred vstopom v zakon, strah, da iz njega ni mogoče, željo vstopiti vanj, željo izstopiti iz njega. Portret na kristalno jasen način predstavlja ambivalentnost željene prihodnosti in strahu pred zaporo. Te fikcije bodo zagotovo učinkovale vsaj na dva sloja občinstva, na oklevajoče samce in poročene dvomljivce, na dva dela gledalca, tistega, ki sanja o ljubezenskem razmerju, in tistega, ki se boji prisil le-tega, kajti po **uprizoritvi** tega razmerja se njegovega čudežnost degradira in vzpostavi banalna, splošna usoda. V tem je portret eksemplaričen za klasičen fikijski film, za njegovo učinkovanje in vlogo, v kolikor postavlja njegove privlačnosti. Kajti odsotnost objekta ga naredi hkrati zavezujočega in odstranljivega, pusti prosto pot sanjarjenju brez strahu pred preskušnjo resničnosti, a tudi olajša njegovo opustitev zaradi njegove neprepričljive realnosti. Zanikanje torej, kajti gre za dvosmernost, ki se podaljša v zaključno potrditev, da je banalno lepše od čudežnega, v »small is beautiful«, manjše je večje od velikega.

Poleg tega – a to spada k istemu učinkovanju – te funkcije s portretom po svojem zapletu in režiji sprodcirajo časovni obrat.

Želja po plemiški poroki, ki spremeni skromno žensko v princeso, želja po razkošni bodočnosti, po idealni prihodnosti, se spreobrne na račun preteklosti ne le s koncem zgodbe, ampak vse od začetka s svojim vpisom v gotski dekor in ledeno veličastnost asocijalnih bivališč s fiksno podobo sredi filma, s prestarim ali preveč izumetničenim portretom. Tako se med preteklim pogojnikom in pred prihodnjikom izvrši upreteklijev želje, zasuk projekcije nazaj, skratka, zadovoljena odpoved, kakršno ilustrira pot junakinje v **Rebeci**, ki že v prvih posnetkih v **sanjah** podoživlja svojo **morasto** preteklost. Kajti gotska bivališča s portreti so **unheimlich**, intimna in negostoljubna, podobe, ki skozi hiše ponazarjajo čustveno-socialni potlačenec, ki ga kinematografska fikcija za nas izčrpava tako, da ga postavlja v središče zapleta.

Ideal(na)

»Zakaj boljši je živ pes ko mrtev lev«
Pridigar, IX, 4.

1

A Letter to Three Wives, 1949. Znan in pomemben film, ker »glavna« oseba, Addie Ross, v njem ostaja tako nevidna kot Arležanka. Ne v slogu **Lady in the Lake** in drugih ali ker bi bila mrtva kot Laura, ampak preprosto zato, ker jo slišimo, ne da bi jo kdaj videli.

Film ugaja, film ne ugaja. Ugaja zato, ker je živahna, celo briljantna komedija nravi Josepha L. Mankiewicza, čigar jedkost je tu potrjena. Za vse okuse je. Za tiste, ki imajo radi Kirka Douglasa kot duhovitega pripadnika srednjega razreda, za tiste, ki podlegajo čarom Linde Darnell, za tiste, ki uživajo v dinamičnosti Thelme Ritter ali za tiste, ki cenijo umetniško popolnost Ann Southern. Film ne ugaja, ker se toliko pokazanega talenta izgubi v karseda konvencionalni lestvici vrednot in je gledalec s tem prevaran, ker je nasedel zmerni ironiji, zadovoljivte blage sadistične pulzije, obrabljenim frazam. Vsekakor pa ima film vsaj eno obliko: izpostavi namreč protislovje med gledalcem in analitikom, v kolikor se strinjamo, da sta ena in ista oseba. S to posebnostjo, da gre v obeh primerih za sadizem, a za dve različni vrsti le-tega. Gledalčev sadizem se uveljavlja na račun oseb, iz katerih se Mankiewicz norčuje, torej v korist filma; sadizem analitika², ki mora prav tako biti na nek način prijeten, se uveljavlja na račun filma in se nenadoma postavi nekoliko v bran osebam. Kjer se torej ohrani kanček naveličanosti na zgodbo in na film³? Kot pa bomo skušali pokazati v nadaljevanju, je gledalčev sadizem dvojen, med filmom se namreč obrne proti svojemu viru.

¹ Prva verzija tega teksta je pod naslovom »L. adresse d'Addie« izšla v reviji **Vertigo** n° 2 »Lettres de cinéma«, Paris 1988, pp. 33–39.

² O stališču, da je treba razparati lutko ali razbiti igračo, če hočem **zvedeti**, kaj ju naredi fascinantni, glej Christian Metz, »L. imaginaire et le bon objet dans le cinéma et dans sa théorie«, **Le signifiant imaginaire**, U.G. E. 10/18, p. 9–25.

³ V istem poglavju Christian Metz pokaže, kako je kritiška ali teoretska študija filma pogosto le slabo prikrito zasledovanje imaginarnega, ljubezni do filma posebej in nasploh.

²³ Opazili bomo, da je slika Laure-Tierney v filmu na istem mestu kot podoba igralcev (z njihovim imenom in imenom lika, ki ga interpretirajo, v dvojni ekspoziciji v ameriških filmih tridesetih let in filmih Saché Guitryja.

²⁴ V tem filmu je lik, ki ga igra Gable, podoben tistemu, ki ga igra Cary Grant v **Only Angels Have Wings** (Howard Hawks, 1939), kjer je Jean Arthur v položaju Jean Harlow.

A LETTER TO THREE WIVES, J. MANKIEWICZ, 1949



2 V začetku je bil samo talent. Prestižen studio, 20th Century Fox. Pod taktirko Darryla Zanucka, podpredsednika, zadolženega za produkcijo, je producent filma Sol Siegel, režira ga producent-režiser-scenarist (tak je njegov naziv) Mankiewicz, ki je napisal scenarij po priredbi Vere Caspary (leta 1949 je dobila nagrado za najboljšo komedijo, ki jo podeljuje Screen Writers Guild), temelječo na noveli Johna Klemptnerja. V prvotnem besedilu je bilo slovito pismo namenjeno petim ženam. Prva verzija priredbe jih obdrži samo štiri⁴. Nazadnje ostanejo tri. Vse to ne bi bilo kdo ve kako pomembno, če Klemptnerjev tekst ne bi izšel v ameriški reviji *Cosmopolitan*, katere stalna uredniška politika je, kot je znano, naklonjena aktivnim ženskam, ki hočejo biti tudi zaželjene, in če prehod od štirih k trem⁵ ne bi razkril tudi nekaj o strukturi filma. Pri slednji lahko zanemarimo tisto, ker je v njej najbolj očitno in najbolj znano, namreč, da se dvakrat podvoji filmski dispozitiv, kajti film se začne z naracijo v offu, pripovedovalka Addie Ross pa ostaja skozi ves film tako nevidna kot režiser sam. Drugič se dispozitiv podvoji, ker je gibalno, ki sproži zgodbo, pismo brez odgovora, katerega potovanje posnema tok vsega dogajanja: ko je pismo napisano, so bile vse tri naslovnice odsotne, in ko ga prejmejo, je pošiljatelj že pospravil kovčke, ne da bi

pusil svoj naslov⁶. Naslov filma bi se lahko glasil **Ko boste to brali...**

Addie Ross je namreč zlobna. Kot da bi nastopala v kakem filmu Wima Wendersa, pride s kamero nekam v predmestje ter ga motri s prezirljivim, a očiščujočim pogledom. Za to zadostujejo trije kadri. Rahel gornji rakurz na predmestni vlak, ki drvi mimo, nato »zračni« travelling na glavno ulico, na kateri ni nič pomembnega, ter nazadnje mehak pristanek na zapuščeni ulici rezidenčne četrti, kjer bi bilo vse, kar bi se zgodilo, komaj omembe vredno. Vzvišeni glas Addie Ross vse to komentira tako, da z užitkom poudarja hkrati provincialni, pompozni in bedni značaj prizorišča. Najprej nas porogljivo vpelje v prizor jutranjih gospodinjskih opravil, v katerem brez pravega vzroka eden njenih nekdanjih ljubimcev prenaša negotovanje svoje mlade, ljubke, a nerodne žene. Nato Addie kot mušica zdrse v avto, kjer prisluškuje in se smeje pogovoru dveh soprog, ki sta jezni na moža in se vznemirjata zaradi malenkosti. Šele nekoliko pozneje, v izbranem trenutku, Addie Ross udari, s pismom. Počakala je, da so tri žene, ki jih hoče zmesi, skupaj pripravljene na vsakoletno križarjenje – in to tedaj, ko je prepozno, da bi reagirale, preverile ali spremenile dejstvo s katerim jim jo je v pismu zagodla. Na ovojnici ubijalskega pisma so imena vseh treh naslovnih vljudno napisana po abecednem redu, da ne bi bil nihče prizadet, se pravi, da bi vsako doletel enak udarec. Pismo napoveduje nejasno ugrabitev: Addie Ross ni le sklenila, da bo

svoje prijateljice zapustila, da bi se znebila preozkih okvirov zaniknega mesteca, ampak je tudi speljala enega izmed treh mož. Ker mora ladja odpluti, ostanemo s tremi zapuščenimi ženami na krovu, strmeč v telefonsko kabino na obrežju, ki se oddaljuje; od kabine seveda ni nobene koristi, ker je nedosegljiva. Med križarjenjem, ki je seveda postalo prava muka, bodo imele tri žene dovolj časa za premlevanje epistolarnih pasti, ki jim jo je nastavila Addie Ross. Med bolj ali manj rednimi prikazi poteka križarjenja v treh flash-backih vsaka žena v trenutkih brezdelja med potovanjem »sama zase« in v samokritični obliki obnovi svojo življenjsko zgodbo ter s »svojega vidika« pripoveduje o poseganju Addie Ross v njeno čustveno-zakonsko zvezo.

Trije »odgovori« na Addiejino pismo, ko vsako od žen pri sebi išče razloge svojega neuspeha; navsezadnje so tri ženske v resnici štiri: Deborah Bishop (Jeanne Crain), Lora May Hollingsway (Linda Darnell) in Rita Phibbs (Ann Sothern). Plus Addie Ross, ki je ne igra... nihče. Čudno, saj je središče zgodbe in filma. V njeni družbi odkrijemo prve kadre in z njo se bomo smejali nameram in pomanjkanju okusa, nerodnim podvigom in gladkim spodrslijajem, grimasam in majhnostim, značilnim za podeželske goske, kar »pristotne« osebe vsekakor so. Sicer nam bodo pri tem pomagale same, z občudovanjem (včasih z ljubosumjem), ki jim ga vzbuja Addie Ross. Le-ta nam namreč mora ugajati. Moški si jo želijo in jo še vedno ljubijo. Ženske ji zavidajo in je nimajo vedno rade. Bila je zvezda tistega mesteca, namenjena ji je bila vsa hvala, tako da je za druge ostala samo kritika. Addie Ross je v vseh pogledih paradigma filma, vatel, s katerim je treba meriti vse ostale osebe. Poleg tega je merilo (navidezne) enotnosti filma, kajti prisotna je skozi vso zgodbo, ki jo je sprožila, ko je film »vpeljala«: gledalec se prilagaja njeni vzvišeni ironiji, da bi lahko sledil zaporedju epizod.

3

Navidezna enotnost, kajti kot komedija ima ta film tri flashbacke, zaradi katerih je zaporedje skečev, ki se vsak posebej osredotočajo na vsako od žena, moč primerjati med seboj in hkrati z Addie. Darryla Zanucka je skrbela prav ta krhka enotnost, zato je po ogledu prve verzije priredbe poslal dopis⁷ Solu Sieglu in kopijo Veri Caspary. Hotel (zahteval) je, da bi imel gledalec v vsem tem rdečo nit, morda osebo, s katero bi se skozi vse epizode lahko identificiral, skratka, nek čvrst element, ki bi zagotavljal celoti suspenz glede na osnovni konflikt. Zato je orisal Deborah, s katero bi bilo po njegovem treba začeti in končati: »Morda je to Deborah... Morala bi biti tiste vrste deklice, ki je tako zaljubljena v svojega moža, da nenehno počne tisto, česar se ne sme početi. V prizadevanju, da bi mu ugajala, vedno naredi kakšno napako... Če bi z njo začeli in končali, bi bila lahko steklenica, ki bi nas vodila«. Čeprav je imel Darryl Zanuck izreden smisel za nianse in so njegove »nasvet« upoštevali (Deborah je prva oseba, ki se pojavi na ekranu, z izgubo moža pa film zaključijo), pa **Pismo trem ženam** vseeno ni učinkovalo po njegovih željah. Deborah je prej neumna kot simpatična, izginja v epizodah, posvečenih drugima dvema ženama,

⁴ »A Letter to Five Wives«. Adaptation by Vera Caspary. First Draft, May 28, 1947. Typescript. Hrani Vera Caspary. First Draft, May 28, 1947. Typescript. Hrani Wisconsin Historical Society, Wisconsin Center for Film and Theater Research. Vera Caspary Papers, coll. 53 AN, box 10. Končni scenarij, ki ima 147 strani, je v isti zbirki, box 8.

⁵ Ker nisem bral novele, ne morem povedati nič o prehodu s petih na štiri.

⁶ O tem opisu filmskega dispozitiva in njegovih učinkov v meta-psiholoških terminih cf. C. Metz, op. cit. in supra »Pogled v kamero«.

⁷ Dopis na tipkani strani z normalnim razmakom z datumom 19. maj 1947, naslovljen na Sola Sieglu s kopijami za Vero Caspary, F. Hugh Herbertu in Molly Mandaville. Hranjeno v Vera Caspary Papers, 10c. cit. Box. 10.

gre vse gladko. Pri Bishopovih sproža prepire ženina nezaupljivost in moževa netaktnost, pri Hollingswayevih gre za nasprotje med ženino lahkostnostjo in moževo prizadevnostjo, pri Phibbsovih pa ohlajuje odnose nasprotje med ženinim stremuštvo in moževo brezbriznostjo.

Prav zategadelj, ker sestavljata vmesni par, najbolj uravnotežen med tremi, Rita in George prispevata osrednji prizor filma, njegov glavni nauk, kjer ni ponovno aktualiziran le nasprotni primer Deborah (saj se bodo cilj in Ritine metode zapeljevanja obrnile proti njej), ampak se razkrije tudi mehanični **Cosmopolitana**-Klempnerja-Casparyjeve-Mankiewiczza-Hollywoda. Izhajajoč iz nič manj kot izvlečka ilustriranega priročnika o umetnosti življenja (kako sprejemati in biti sprejet), film z dvomljivo močjo znova potrdi lestvico vrednost, ki ne povzroča ne smeha ne nasmeha.

4

Rita je povabila na večerjo producente radijske oddaje, pri kateri sodeluje in kjer bi imela rada pomembnejšo vlogo, da bi zaslužila več denarja. Poleg tega ima še neko skrito namero. Majhne krožnike torej postavi v velike, toda med pripravami naleti na dvojen odpor. Njena gospodinjska pomočnica Sadie¹⁰, katere ime je pravcat program, je stara, utrujena, gluha za predloge, brez stila in upira se vsakršni afektiranosti: noče nositi uniforme služkinje, ki ji jo hoče Rita za to priložnost vsiliti, tako kot naredi paravan, za katerega bi Rita rada videla, da je hkrati eleganten in diskreten, hrupnega in motečega. George, ki hoče pomagati pri nakupih, pa ne razume, zakaj bi bil bourbon, ki ga je izbral, manj vreden od naročenega whiskyja, zakaj je treba desetkrat več slanih kolačkov in cigaret kot je potrebno in zakaj ne bi mogel sprejemati v svoji stari domači obleki, ki mu je tako pri srcu. Poleg tega je Rita, vsa predana svoji nameri, popolnoma pozabila, da ima prav ta večer George rojstni dan. Na srečo popolna Addie Ross (katere nasprotje je Sadie) tega ni pozabila in mu v izbranem trenutku pošlje dragoceno darilo. Jasno nam je: priprave na večerjo so priložnost za čisto ameriško kritiko »show off-a«, »razkazovanja«, neokusnosti, ki jih počenjamo, ko se bojimo, da bi bili to, kar smo in prisiljenih mondenosti, zaradi katerih pozabljamo na pristne družinske odnose.

Pridejo gostje: Hollingswayevi, tudi v javnosti nespremenjeni ter Manleighovi (Florence Bates in Hobarth Cavanaugh), Ritini predpostavljeni. Gospa Manleigh¹¹ je debela, ukazovalna matrona, ki je iz svojega moža naredila bednega papagaja. Najprej torej predstavljata tisto, kar bi se lahko zgodilo Phibbsovim, če bi se George vdal, a več potez obenem združuje gospo Manleigh in Porterja Hollingswaya, ki sta po duši trgovca. Gospa Manleigh se ima za globoko, pa je le vulgarna, površna in domišljava. Skritizira gramofon, ki je Georgeu v tako veselje in ki ga je naredil eden njegovih učencev: pravi, da je treba kupovati samo izdelke znanih firm. Komaj dobro sedejo za mizo, vsem vsili poslušanje **svojega** radijskega programa in prekine obed ter mimogrede brez opravičila uniči redek posnetek klasične glasbe, ki ga je George pravkar prejel od Addie. **Njen** program je sestavljen iz

ples in film od začetka do konca dejansko vodi Addie Ross.

A stvari so še bolj zapletene, kajti Addie Ross ni natančno središče filma, Deborah pa obratno služi – resda na svoj način – za rdečo nit nečesa drugega kot pa preproste »identifikacije po simpatiji«. Addie Ross je središče **na videz**. Darryl Zanuck je kljub svoji odločnosti meril na nekaj povsem drugega. V prvi verziji, ki jo je predložila Vera Caspary, je bila Deborah Angležinja, Londončanka. Glavni producent je bil kritičen: »Ni mi všeč ideja o Londonu, kajti to bi ji zagotavljalo nekakšno mondenost in prefinjenost, ki pa je po moje ne bi smela imeti. Ves čas bi morala ostati povprečna in si prizadevati, da bi ugajala tistemu, ki ga ljubi, vendar zaman«. Film dejansko opusti London in mondeno vzgojo Deborah, tako kot opusti četrti par, Martho in Rogerja Stewartta, ki naj bi dopolnila zbirko in ki ju je Casparyjeva opredelila takole: »Stara družina. Stara hiša, staro pohištvo. Ne veliko denarja.«⁸ Londonsko prefinjenost in odličnost, ki jo zagotavlja tradicija, bo v celoti prevzela Addie Ross (ki kot taka obstaja že v prvi verziji) kljub zožitvi zastavka v nasprotju z gotskimi filmi »s portretom« v urejenem okolju ZDA, kajti ena izmed glavnih osi filma je tudi nasprotje med vulgarnostjo in rafiniranostjo. Trenutno lahko »smisel« filma postavimo vsaj tako.

S tega vidika **Pismo trem ženam** daje prav Darrylu Zanucku: Deborah bo rdeča nit, ne empatično, ampak kot neke vrste moralni nauk, ki ga eksemplarično razvije skozi svoje nezdoge: ker hoče biti predobra, vse pokvari. Spet s tega vidika bi film lahko naslovili z oguljenim rekom: »Najboljše je sovražnik dobrega«, ali »Ker nihče ni popoln, smo najboljši«. Velik problem Deborah je vsakoletni ples, na katerem se zbere vsa smetana skupnosti in kjer bi rada počastila svojega moža ter se hkrati zlila z množico. Toda ker je zavrta, ji gre vse narobe, zlasti ko se primerja ali poskuša primerjati z Addie Ross. Tako na začetku filma uspe spremeniti v katastrofo bogat zajtrk v krasnem jutru. Da bi ji pomagal, ji mož svetuje večerno obleko, ki jo je videl v neki modni reviji: ona mu naredi mučno sceno, kajti gre »prav« za obleko, ki jo je nekaj dni prej nosila Addie. Ko se na ladji retrospektivno sprašuje, gre za drug prizor s plesa, ko je pripravila svoj vstop v klub prijateljev Addie. Imela je tremo (prišla je s podeželja) in obleko, ki je bila povsem iz mode. Da bi se opogumila, pije. Ko hoče popraviti obleko, jo uniči. Med plesom pijana javno razkrije svoj zelo nereden poskus prekrjoitve. In tako izpolni tisto, čemur se je hotela za vsako ceno izogniti: vsem je v posmeh. Po filmu **Vse o Evi** vemo, da je hotel Mankiewicz skozi Hollywood dokazati, da se dandanes pravlice ne

uresničujejo ali da se uresničujejo slabo. Ne more biti vsaka ženska Pepelka.

V nakazanem tonu Deborah s svojo nezdogo zaznamuje ves film. Le-ta kot dober epistolarni roman, ki da kaj nase in hoče občinstvu posredovati nek moralni in čustveni nauk, omogoča predstavitev (po istem načelu ponazoritev) različnih »interpretacij« temeljnega aksioma kot variacij na temo skozi različne situacije, ki jih doživljajo različne osebe.

Če se je Deborah sredi plesa prezgodaj spremenila v packo in če se je njena pravljica prehitro končala po njeni krivdi, Lora May ni pretirano zgrešila svojega cilja. Njeno ime je pompozno južnjaško glede na njeno res skromno poreklo. Njena mati, ki je že skoraj brez imetja, upa na dobiček na loteriji, Lora May pa kot prodajalka v veleblagovnici slabo zasluži. Toda zelo lepa je in ima glavo na pravem mestu (sploh nima kompleksov kot Deborah). Revščina, ki ni od nekdanj, jo je naredila cinično in ker zna oceniti delovanje družbenih mehanizmov, se je trdno odločila, da se bo te revščine znebila z edinim, kar ima: s svojim telesom⁹. Tako njen sivolasi delodajalec Porter Hollingsway (Paul Douglas) misli, da si jo je prilastil: dejansko ga Lora s čvrsto roko popelje pred oltar, da bi se omožila z njegovo denarico. Vendar kljub temu ni srečna, njen princ namreč ni ne mlad ne očarljiv. Portret je obogateli trgovec, copatar, ki ga je treba šele vzgojiti, kajti njegovo obnašanje ne ustreza nedavno pridobljenemu družbenemu položaju. Po tem bi morali biti Hollingswayevi pravo nasprotje Stewartovim, ki so uglednega porekla, a brez denarja. Porter ima v salonu resda klavir, a cenene znamke, saj ga je zanimala le nabavna cena. Edini v mestu ima televizor, toda v okolici ni nobene televizijske postaje, katere program bi lahko spremljal. Obdan s svojimi fetiši, med katere spada tudi njegova žena, pozna eno samo čustvo in eno samo vrednost: koliko to stane. Lori May torej ni težko biti prefinjena in njen mož zgleda kot slabo odrasel otrok. Porter je nekakšna moška Deborah: ko kljubovalno skuša prikriti svoje pomanjkljivosti, jih zgolj močneje izpostavlja. Po sistemu preproste in zabavne simetrije je George Phibbs (Kirk Douglas), Ritin mož, še eno Porterjevo nasprotje: zelo izobrazhen, a tudi povsem brez denarja, a zato nič manj sproščen. Okornemu in čemernemu podjetniku se zopredstavlja duhovit in radoživ gimnazijski profesor. Sicer pa je tudi Rita nasprotje Lore May. Medtem ko je slednja vzdrževana (toaletne in velik avto), Rita s pisanjem za radio v marsičem krepi družinski proračun. Zakonca Phibbs sta od vseh daleč najbolj uravnovešena: imata celo otroke, ki jih drugi nočejo. Če so pri Bishopovih prepripi razmeroma pogosti, če je pri Hollingswayevih konflikt stalen, Phibbsovi lahko več dni skupaj kuhajo mulo. Nobenemu paru torej ne

⁸ Druga stran verzije 28. maja 1947. Kot je pri tovrstnih dokumentih pogosto, vsebuje snemalna knjiga na strani z opombami jedrat opis oseb, informacijo, ki je za analizo velikokrat dragocena. Za primerjalni študij karakterizacij oseb v Evropi in v ZDA glej analizo **Laurza** (scenarij je prav tako napisala Casparyjeva) v M.V. »Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction«, 10c. cit., in »Le personnage de film«, Iris no. 7, »Cinéma et narration 1«, Paris 1986, pp. 81–110.

⁹ Da bi se bolj čutili, kako močno si Lora May prizadeva iz te revščine, ji je scenarij podaril mlajšo sestro, ki ji uspe vzemirati le sramežljivega dostavljajca, anonimnega in brezperspektivnega uslužbenca Porterja Hollingswaya.

¹⁰ Sadie igra Thelma Ritter, patetična Moe iz Fullerjevega filma **Pick-Up on South Street** in Stella iz Hitchcockovega **Dvorišnega okna**, ena redkih igralec, ki je iz proletariata prišla v ameriški film.

¹¹ Ime se v angleščini izgovarja »manly«, tako da bi se lahko imenovala Gospa Možača.

moreče alternacije vsiljivih reklam in zanikrne nadaljevanke, v kateri sta mlad novinar in bolničarka razpeta med dolžnostmi in ljubeznijo, ki jima jo izkazuje južnoameriški hidalgo oziroma zelo angleški lord (prepoznavna po svojem groznem naglasu). Večerja je seveda polomija in večer neuspah, toda najhujše šele pride. George kot gostitelj, ki se zaveda svojih dolžnosti, je doslej vse prenesel. Rita pa ga je hotela izkoristiti tudi za vključitev v program gospe Manleigh. Matrona hoče profesorja preskusiti z nekakšnim sprejemnim izpitom. A slabo se ji piše. George eksplodira in se znese nad diktatorskimi reklamami (kot bi slišali Godarda v šestdesetih letih), osladnimi nadaljevančkami, talentom, ki ga merijo po številu poslušalcev, splošnim razvednotenjem, ki ga vse to prinaša ter nazadnje nad vsiljevanjem domnevne sodobne kulture, katere zagovorniki imajo neizmerne težave že s preprostim obvladovanjem slovnice materinega jezika¹². In ob podpori Lore May vse te ljudi nažene iz svoje hiše.

Naš profesorček je kultiviran mož (ceni Brahmsa in režira Shakespeara) z načeli (sla po denarju ne sme prevladati nad moralno), ki ima rad zdravo sprostitev (ribolov) in pristo izbiro (poslušanje plošč, ki so mu všeč). Družaben je in radoživ, a svojih stališč ne skriva, čeprav so včasih šokantna. Seveda mu Brahms in Shakespeare pomeni veliko več kot popevčice in bedaste radijske nadaljevanke. Kaj hočete, v tem Georgeu je Kirk Douglas! Pa tudi to, da bi mu žena ukazovala, ne pride v poštev, zlasti če ta žena hoče postati nova gospa Manleigh. Toda! Ko se te zdrave in resnične vrednote v sveti jezi spet potrdijo, se Riti končno posveti in odpove se svojim visokoletečimi ciljem: odslej se bo posvečala svojemu možu in konec tedna bo zares konec tedna, ne priložnost za nekaj nadur.

5

Film se vrti okrog tega prizora in njegovo sporočilo je nekoliko preveč očitno izraženo. O nekem paru se da zbijati šale, toda skrajna karikiranost Manleighovih že nagiba tehniko na drugo stran. Tu je norčevanje uporabljeno za prikaz prednosti prvorazrednega hollywoodskega filma pred radijskimi nadaljevančkami ne le zaradi šopirjenja z Brahmsom, Shakespearom in pravilno sintakso, ampak tudi zaradi ponovne vzpostavitve superiornosti moškega nad žensko, čeprav ob navidezno naključnem sklicevanju na argumente moči, ki jih je prej hotel kritizirati. Tako George uspe tam, kjer je Porterju spodletelo: enkrat za vselej utiša svojo ženo. Nit je nekoliko preveč vidna, tako da postane že kar vulgarna: film je za radio to, kar je Shakespeare za nadaljevanke, se pravi, kar je možki za žensko. Zamah s čarobno paličico, ki na koncu spremeni s čarobno paličico, ki na koncu spremeni s čarobnega medveda Hollingswaya v nežnega medvedka, to samo potrjuje: zmaga ljubezni nad denarjem je že tako obrabljen odpev kot ganljivke gospe Manleigh.

A čemu potem služi idealna Addie Ross, to popolno in nevidno bitje, skrita avtorica začetnega pisma? Imenoval sem jo paradigmo vseh žensk, od Sadie do Rite. Popolna je, toda odsotna. Film nam je na začetku pokazal, zakaj: njena popolnost ji je ukazala, naj zapusti omejen okvir povprečnega mesta. Že sam njen obstoj spremeni vse druge ženske v neumne goske, če ne gre za izvržek tipa Sadie.

Vendar film le-tej priznava neko kvaliteto, zlasti nasproti Riti in Lori May. Ker se ne sramuje tega, kar je (preprosta ženska), ohranja svojo odkritosrčnost, lastnost, ki jo deli z Georgeom (in deloma z Loro May, ki sicer laže sama sebi, a ostro kritizira druge) in se s tem postavlja na stran Davida nasproti Goljatu v podobi gospe Manleigh in Porterja Hollingswaya. Sadie priznava, da ima raje svojo cigareto, svoje pivo in svojo domačo kuhinjo kot vprašljive pretenzije tistih, ki jih bolj zanima videz kot dejstva. Gospa Manleigh je vulgarnejša od nje, ker spreminja literarno kulturo v komercialno brozgo ter se s tem pridružuje Porterju, čigar klavir ne bo nikoli igral Brahmsa, tako kot si Deborah zaman prizadeva, da bi jo imeli za kaj drugega kot je. In konec filma, ko Deborah, najbolj krhka od treh žena, tista, ki se ne zna boriti, ostane brez moža, medtem ko ga ostali dve obdržita, nam da še en razlog za odsotnost Addie Ross. Ne gre za to, da je ta vzor popolnosti v vlogi pripovedovalca, ne za to, da je odpotovala v bližnjo kulturno prestolnico, New York: nje preprosto ni. So samo Sadie, Lora May in George, mali ljudje, kise znajo boriti za kanček sreče potem, ko so spoznali svoje napake, žabe, ki ničesar ne zavidajo volu Manleighu. Če v srečnem koncu Porter in Rita odneseta celo kožo, je to zategadelj, ker zakonska ljubezen naposled zmaga nad stremitvostvom. **A Letter to Three Wives** s svojim potekom izvede nekaj obrat kot **All About Eve**. Na začetku se Eve v vsem odlikuje in zbuja pri drugih ljubosumje. Toda film postopoma razkrinkava njeno popolnost, da bi pokazal, kaj je v njej odvratnega ter za protitež pokaže, kako so slabosti drugih simpatične in nevsiiljive: človeške.

Na koncu **Pisma trem ženam** je slabotna Deborah res žrtvovana, ker se ni znala odreči prisiljujočemu, a nedosegljivemu vzoru, dva para od treh reši odkritosrčnost, se pravi, sposobnost, da pogledata stvarjem v oči, da se sprejmeta, kakršna sta, obojestransko, znotraj spet vzpostavljene vrednostne lestvice, kjer je Shakespeare pomembnejši od poneumljujočih nadaljevanek, družinski mir od pehanja za uspehom, ljubezen od denarja in film od radia. Na začetku filma so pari zmedeni, ker se je Addie Ross poslovila od njih in izpostavila njihove napake. Na koncu so pari obnovljeni, ker so odslovili Addie Ross in utvaro njene popolnosti, ki ni od tega sveta. Pojavljanje, utelešenje Addie Ross bi gotovo lahko primerjali z Bogom iz Stare zaveze. Ne z Jahvejem, ki posega v stvari in si ne more kaj, da ne bi spet prišel na zemljo vsakokrat, ko je treba v hiši napraviti red, skratka, s še človeškim, bližnjim in ustrežljivim bogom. Ampak z **Elohistom**¹³, ki se je popolnoma umaknil iz sveta: poduhovljenim, sublimiranim bogom, ki je tako popoln, da ga nima smisla z ničemer primerjati, pošilja samo svoje sle in nazadnje prepusti ljudem, da se sami znajdejo kljub vsem svojim napakam in zmotam. Pokaže se lahko le skozi »**še-lestenje rahle sape**«. A kot je dejal zelo človeški čarovnik iz Oza: »**To je konj druge barve**«.

Za nas je tu pomembnejša tretja oblika gledalčevega sadizma, ki se sledeč evoluciji, ki jo predlaga film, nazadnje obrne proti sami Addie Ross, sicer pobudnici prve oblike sadizma. Ideal(na) morda obstaja, a bistveno drugje. Kdor ni bil deležen njene milosti, si zaman prizadeva, da bi do nje

prišel z zvijačami: najboljša je sovražnik dobrega. Zato se morajo »prisotne« osebe osvoboditi njenih prezahtevnih norm. Res pa je, da sprejmejo drugo normo: normo malega in srednjega meščanstva, idealizirano zato, ker je zavrnilo ideal, da bi se zadovoljilo samo s seboj. Ideal(na) lahko služi za razkrivanje napak in nizkotnosti, a le z namenom, da poudari človečnost, ki naj bi jih ne skušala prikriti, temveč sprejeti in, če je mogoče, spremeniti v prednosti. Mankiewiczov film skuša s tem biti za občinstvo nasprotje tistega, kar je pismo v začetku za osebe (»majhni ste, ozki in zlagani«), potem pa prevzeti isto vlogo kot pismo (»Tu ni nihče popoln. Bodite to, kar ste, vzemite se v roke in čaka vas sreča«).

5

Tako bi bila sponka zapeta in analitik zadovoljen. Njegov sadizem bi razkril dvoumni sadizem gledalca, zaradi katerega bi bile »prisotne« osebe in občinstvo konec koncev zadovoljni sami s seboj, odrekli bi se primerjanju z Addie, ki je odsotna, ker je popolna. Mankiewiczov film bi tako ustrezal uredniški politiki modne revije **Cosmopolitan** (nobene visoke mode, nobenih manekenk za vzor), ki razglaša, da je z nekaj popravki vsak sebi najustreznejši model.

Vendar gre za nek presežek, ki izhaja prav iz tega »z nekaj popravki«. Tiče se morda tudi razlike in razmerja med osebami in igralci (»rešene« osebe utelešajo najodličnejši igralci: Kirk Douglas, Linda Darnell, Ann Sothern). Kot da bi »igralci v osebici« z zavračanjem absolutnega vzora Addie prevzeli njeno vlogo in občinstvu ponudili sprejemljiv vzor ter prikrito uveljavili tisto, kar hoče zgodba obtožiti. Primer za to najdemo v paradigmi z oblekami, zlasti ženskimi. Kljub temu, da osebe nimajo prirojene in absolutnega smisla za eleganco kot Addie, igralke skozi ves film nastopajo kot manekenke na imenovanem modni reviji z nekaj praktičnimi nasveti (»kaj je treba narediti, česa se ne sme«). Simptom te povprečne vzornosti vidimo v domači halji Rite-Ann Sothern. Gre za oblačilo, ki zaradi svoje preprostosti deluje nekolikanj zanemarjeno in je v nasprotju z rafiniranim okoljem, ki bi ga Rita želela ustvariti, da bi naredila vits na svoje goste. Hkrati pa ta halja dokaj zvesto povzema linije kostima, ki ga Rita nosi, ko gre ven in ji dobro pristaja. Vemo, da so reklamni oddelki filmskih studijev za promocijo filma v kinodvoranah distributerjem večkrat predlagali, naj organizirajo krajevna tekmovanja v eleganci, izhajajoč iz oblek, ki so jih nosile igralke (morda tudi igralci). To pomeni, da so bili kostumi krojeni po meri občinstva.

Ker Addie Ross ni s tega sveta, je v vsakdanjem življenju bolje upoštevati način obnašanja (moralno-socialni nauk) in oblačenja (tečaj elegance) »prisotnih« oseb, »igralcev v likih«. Ta način ni ne preveč vzvišen, ne preveč vulgaren, je nekje med Sadie in Addie. S tega vidika je **Pismo trem ženam** za srednji razred zvezčič o zmernosti in priručnik o lepem vedenju, glede oblek ilustriran kot katalog blagovnice **Trois Suis-ses**.

Toda kdo od nas ni sanjal, ko je prelistaval katalog prodaje po pošti?

MARC VERNET

PREVEDEL
BRANE KOVIČ

¹² Dejansko je bil leta 1948 Mankiewicz za radio to, kar bo štirideset let kasneje Fellini za televizijo.

¹³ Za to konfiguracijo božjega in njene vzroke glej Jean Bottero, **Naissance de Dieu**, Editions Gallimard, Paris 1986, zlasti p. 70-72.

FILMSKA KOMEDIJA

NOV NASLOV
V ZBIRKI IMAGO

Zunaj in...

Razveseljujoče izhajanje Ekranovih knjižnih edicij **Imago** je na knjigarniške police naplavila v oktobru nov, to je šesti zvezek.

Solidnemu dejstvu v prid, da namreč v tem primeru ne gre za nikakršne ad hoc projekte Ekranovih urednikov, ki so se naenkrat uspeli znajti pred nevarnim zapolnjevanjem knjižnega formata namesto člankarskih kolumn, je tudi tokrat vlogi kompilatorja ter »urejevalnika besedil« strelgel **Zdenko Vrdlovec**. Zelo značilno in preizkušeno: če se pozorni bralec zaustavi pri kazalu, bo ugotovil, da pri zborniku **Filmska komedija** ne gre samo za običajno povzemanje predavanj Ekranove filmske šole. Tak pristop je, denimo pred (tremi) leti s precej zvemim sledenjem na kolokvijev povedanega, pokazal tretji zvezek **Imaga** pod naslovom **Montaža**. Toda – vmes je z duhovitim naslovom **40 udarcev** izšel historični prerez domače filmske publicistike z ambicijo *podeliti kompilirano tekstov status avtorskega početja*, kar je uredniku Zdenku Vrdlovcu tudi uspelo.

Povsem na mestu je odtlej bilo pričakovati avtorsko obeleženost vseh edicij **Imaga** – tudi tistih kompiliranih. Zbornik tekstov o komediji in njenih izvajalcih je tovrstna pričakovanja v celoti izpolnil in bo zato za interese s poenostavljeno bralsko enačbo, ki zahteva *komičnost tekstov o komičnem*, naporno razočarane. Kadar namreč zbornik ni teoretski, je informativen, nikoli pa banalno všečen. In kakršenkoli že je, presega okvir izvedenega repertoarja lanske filmske šole, s čimer se pomembno dviga nad kronističnost. Ali drugače, znova z enačbo: tema lanskoletne filmske šole (*filmska komedija*) proti temi letošnje (*Francoska filmska teorija*), ... je enako vsebina lanske filmske šole proti njenemu zborniku! Enoletni zamik v izdajanju predavanj je tako letos poskrbel za lasten humoristični efekt!

... Znotraj

Arbitrarnost vsebinske delitve na sekciji **Komiki** in **Komično** z devetimi oziroma štirinajstimi avtorji se izkaže za precej posrečen poseg, ki pa ga kazi filmski napaki »prepovedanega« igralčevega pogleda v kamero podoben publicistični prekršek nekaterih avtorjev: opravičevanje zaradi bodisi izpolnjene bodisi neuspele omenjene bralske enačbe okoli *komičnosti tekstov o komičnem*. V tem pogledu se je za morda najuspešnejšega izkazal začetek teksta **Silvana Furlana** z naslovom **Obraza**, ki se ne smejeta: »Svoj prispevek o nekaterih vidikih filmske komedije bom zavaroval s paradoksalno ugotovitvijo **Benedetta Croceja**, ki pravi, da so vsi poskusi opredeljevanja komičnega koristni predvsem zato, ker izzivajo smeh, se pravi, prav tisto občutje, o katerem naj bi reflektirali...« Vendar je bila avtorjeva previdnost v tem primeru odveč, saj so vtis nasilnega priličenja v komiko pustili

nekateri drugi, zunaj-filmsko motivirani teksti. Prvi vsebinski sklop je v primeri z drugim bolj portretno-informativne narave, zastopani so **Chaplin**, **Keaton**, bratje **Marx**, **Tati**, **Jerry Lewis** ter **Abbott** in **Costello**. Zelo skrbni in funkcionalni preleti čez opuse omenjenih izvajalcev se v drugem delu umaknejo teoriji, vendar je delitev nemehanična, povsem lepo berljiva in predstavlja soliden strateški rezultat urednikove organizacije tekstov.

V tem sklopu tako izstopajo prispevki **Alenke Zupančič** *Der Humor* (**Monty-Python**, **Freud**), **Jožeta Vogrinca** *Aristotelova teorija filma*, kot tudi **Mihe Zadnikarja** *Štirje »komični« glasbeni učinki...*, ki vsi o siceršnjih, beri: ne-filmskih humanističnih zanimanjih njihovih avtorjev, podučijo tudi najnaivnejšega bralca ter pojmu *uporabna vsebina* dodajajo novih bogastev duha. S čimer se najbrže kaže tudi strinjati.

Pomembnost prispevka **Zupančičeve** je na kratko v tem, da poleg **Freudovega** dela *Šala in njen odnos do nezavednega* iz l. 1905, ki ga navajajo skoraj vsi v zborniku podpisani, razdeljuje tudi še produktivnejše učinke mojstrovega kasnejšega spisa *Der Humor* iz l. 1927. Med šalo, komiko in humorjem kot tremi različnimi načini pridobivanja ugodja, je ravno humor po svojih distinktivnih potezah odklonitve zahtev realnosti in uveljavitev ugodja blizu regresivnim postopkom psihopatologije. »Humor ni torej znotraj človeškega duhovnega življenja nič manj kot edini postopek uveljavitve načela ugodja plus preprečevanja trpljenja, ki s tem uspeva, ne da bi pri tem zavedna oseba znorela.« Mehanične humorja nato **Zupančičeva** cepi na njegovo genezo, predvsem pa na *The Meaning of Life*, ki je pozno-Pythonski produkt. Podobno eksperto je film za prikaz stičišč med

Bergsonom in **Lacanom** uporabil **Stojan Pelko**, medtem ko v tekstu **Marcela Štefanciča Jr.** z naslovom *Komedija osemdesetih*, avtorju **Hollywood** predstavlja delovno sredstvo kot tudi referenčno polje za analitično žanrsko razmejitev trilerja in komedije. Teza temelji na upoštevanju in učinkovanju *off-prostora*: v trilerju, v katerem je to zaželeno in nujno, medtem ko na zunanost filmske slike komedija ne sme in ne more igrati. Vse je kajpada podkrepjeno z avtorjevim pregovornim in učinkovitim enciklopedizmom. S povsem drugačnim načinom in z enim najboljših tekstov zbornika, v govor o filmu vstopa **Jože Vogrinc**, čigar tekst *Aristotelova teorija filma* je duhovit prav zaradi stroge imanenčnosti, ko si z izjemo *Aristotelove Poetike*, zastavljeno temo prepove izpeljati s čimerkoli drugim! **Dragocena** je potem zlasti aporija posnemovalnega momenta v tragediji, vezana na njeno uprizoritev, opis: »... Ker pa je za **Aristotela** tragedija pesniška umetnost, mora materialno nujnost tega, da se posnemanje dejanja utelesi v dejanju, reducirati na čisto možnost in na zgolj zamišljeno aktualizacijo..., z druge strani pa mora vsako empirično izvedbo virtualno reducirati na izvedbo, ki aktualizira zgolj tisto, kar je bilo vsebovano že v besedilu...« Iz nadaljnje izpeljave se zaradi vztrajanja tragičnega pesniškega dela v svoji idealni istosti onkraj sleherne posamične izvedbe rodi ideja, da film to univerzalnost tragedije izgubi, saj »bo imela **Helena** na vseh predstavah filma o trojanski vojni lepoto piko na istem mestu na licu...« **Eleganca Vogrinčeve** izpeljave je obenem ubranitev umetniške časti filma, saj je po njegovem aporija opis v filmu odpravljena, režija in mitopojja namreč v njem sovpadeta. **Darko Štrajn** kot naslednji avtor ugotavlja, da je komedija narobe obrnjena tragedija in od specialista za *melodramo* in priključen opus **Douglasa Sirka** smo tako dobili narobe obrnjen tekst o melodrami – v njej avtor najde elemente komičnega, navadno s statusom narativnih uvodov v film. Prispevek **Mihe Zadnikarja** se glede na avtorjevo zanimanje za filmsko glasbo posveča usodi **Rossinijeve** tatarske srake na filmu, podkuri pa tudi glasbenim teoretikom: »... Zdi se, skratka, da je razlika v epistemološki samozavesti: filmska teorija se vedno trudi dokazati, da je kaj vredna tudi sama, in ne le filmska praksa, glasbena »teorija« pa je večno hvaležna in se vednostno opravičuje z ravnijsko pogovornega izraza...«. Zdi se, skratka, da je epistemološka samozavest aktualnih o filmu piščih Slovencev, utemeljena zelo različno. In če po besedah **Majde Širca** slovensko filmsko komedijo preveva nekakšna tragičnost, nam tega razveseljivo ni treba končati o slovenski filmski refleksiji. Grobo rečeno, severda.



JERRY LEWIS, DOKTORJA JERRYJA ČUDEŽNI NAPOJ

TOMAŽ KRŽIČNIK

MEDNARODNI DNEVI AVTORSKEGA FILMA

Morda je posebnost filma prav v tem, da se kaže tako kot podoba kakor tudi kot denar. Zato ni nič nenavadnega, da ta fenomen obkrožajo trgovci z novci, tehniki, obrtniki, avtorji in nenazadnje umetniki, če je pač filmu že prilepljena oznaka sedma umetnost. Tako je povsem razumljivo, da film omogoča odlično ekonomsko poslovanje, se pravi tržno obliko kulture, še posebej, ko gre za ameriško oziroma žanrsko proizvodnjo. Vendar pa v svetu nastajajo številna avtorska dela, ki se jih komercialne filmske mreže izogibajo oziroma jih – če sploh – vključujejo v svoje obtoke kot nekaj postranskega ali pa celo kot nujno »kulturniško zlo«. Da ne bi bilo temu tako, so razvite evropske države poskrbele, da so se ob tržnem oziroma komercialnem modelu konstituirale tudi vzporedne oblike kulture na filmskem področju. Tako obstajajo nekomercialne distribucije in kinematografske mreže, ki delujejo prav in zgolj na osnovi državnih subvencij oziroma davčnih in številnih drugih olajšav.

Letošnji krst prireditve, ki nosi sicer dokaj izzivalen naslov FILM ART FEST, skuša predvsem bolj prodorno nadaljevati krčenje prostora, ki bo omogočil, da se bo tudi na Slovenskem oblikovala t.i. vzporedna distribucija in kinematografska mreža. Več kot očitno je, da je danes evropski oziroma svetovni avtorski film skoraj povsem izginil s sloven-

skih platen. Najbrž pa marsikomu ni do tega, da bi postali popolno filmska provinca. Temu se postavljajo po robu tudi MEDNARODNI DNEVI AVTORSKEGA FILMA, seveda v okviru dokaj skromnih možnosti, ki so bile na razpolago. Manifestacija FILM ART FEST je tako pravzaprav utrjevanje začetka, ki naj bi v perspektivi dogradil slovensko kinematografsko infrastrukturo in sicer tako, da bi se ob komercialni distribuciji in kinematografski mreži oblikovala tudi »mini« distribucija in kinematografska mreža, ki bi skrbelo za predstavljanje nekomercialnega, avtorskega ali – če hočete – umetniškega svetovnega filma.

(iz kataloga prireditve)

P.S.

FILM ART FEST oziroma Mednarodni dnevi avtorskega filma so potekali v Cankarjevem domu v Ljubljani od 22. do 31. oktobra 1990. V glavnem programu so bili predstavljeni naslednji filmi:

Hrup in bes, Jean-Claude Brisseau, Francija

Papirnata maska, Christopher Morahan, Velika Britanija

Vlak skrivnosti, Jim Jarmusch, Združene države Amerike

Filozof, Rudolf Thome, Zvezna republika Nemčija

Lumpi, Martin Scorsese, Združene države Amerike

Zločini in prekrški, Woody Allen, Združene države Amerike

Na smrt obsojen, János Zsombolyai, Madžarska

Taksi blues, Pavel Lungin, Sovjetska zveza, Francija

Uho, Karel Kachyna, Češka in Slovaška republika

V vzporednem programu »Nemi film in glasba« je bila predstavljena komedija Clarencea C. Badgerja **Roke gor!** z Raymondom Griffithom v glavni vlogi, v »Mini retrospektivi« pa izbrani filmi Erica Rohmerja iz osemdesetih let. O večini filmov z glavnega programa smo v Ekranu obširneje pisali v poročilih s festivalov, zato tokrat pozornost posvečamo le trem filmom.

VLAK SKRIVNOSTI

Čeprav se fiktiven čas filma MYSTERY TRAIN dogaja v sodobnosti, so Jarmuscheve osebe v tolikšni meri okupirane s preteklostjo, da le-ta zmaguje nad sedanostjo. Bolj določno je to tisto obdobje Memphisa sredi petdesetih let, ko je »Elvis Presley pritisnil svoj beli obraz na črnski rhythm-and-blues in ko je rock and roll postal dominantna sila ameriške popularne glasbe.«¹ Kot da se je čas ustavil sredi petdesetih let, takšen je videti Memphis z napol porušenimi stavbami in obledelimi barvami, med katerimi mlada Japonca iščeta svoje idole: Elvisa Presleya in Carla Perkinsa. Tudi druge zgodbe so nekako povezane s Presleyem in petdesetimi leti: v drugi zgodbi A GHOST je eden od akterjev duh Elvisa Presleya, ki še vedno štopa za Graceland, medtem ko v tretji LOST IN THE SPACE igra Elvis (Joe Strummer) sam.

Takoj ko usmerimo pogled na določen dogodek, nam ta odstre pogled na naslednjega, ta spet naprej, in to bi se lahko nadaljevalo v neskončnost. Jarmusch iztrga te dogodke iz realnosti, jih omeji in jim da naslove: FAR FROM YOKOHAMA, A

GHOST, LOST IN THE SPACE, ki jim je skupen kraj dogajanja Memphis, oziroma bolj določno, Arcade hotel, kjer vsi preživijo eno noč, ne da bi vedeli drug za drugega. Jarmuschevi ljudje se srečujejo, iščejo, drsijo drug mimo drugega, ne da bi se sploh opazili, in se ločujejo za vedno. Film se začne in konča s podobo prihajajočega in odhajajočega vlaka, ki je razpoznavna blue-sovska metafora za nekaj, proti čemur se ne da upreti, ker teče mimo nas, ne da bi se poskušali upirati. Vlaki Jarmuschevim osebam jemljejo ženske, če pa se hočejo upreti in ženski preprečiti odhod, jih letalo odnese za njo na Madžarsko, medtem ko ženska opazuje vzlet. Okoliščine jim zakuhajo in se poigravo z njimi v trenutku, ko želijo vzeti stvari v svoje roke in jih ne več prepuščati toku. Pripoved nikoli ne teče popolnoma kontinuirano, zato jo John Berger² primerja s korakanjem, s katerim poudarjamo ključne momente pripovedi, med njimi pa puščamo neizrečene praznine, zveze. Prazni prostori med koraki ne nastajajo samo med dogodki, ampak tudi med dvema stavkoma ali besedama. Te neizrečene praznine so velikokrat same po sebi umevne in temeljijo na dogovoru med pripovedovalcem in bralcem, toda kadar niso samo nujno zlo v razbiranju zgodbe, tvorijo bistveno napetost pripovedi. »Velike probleme imam, ko gledam druge filme. Zelo pogosto odplavam v mislih in si začnem zamišljati, kaj se dogaja med momenti drame, ki se vidijo. In to je prav to, kar poskušam delati, namreč, da ne prikazujem dramskih momentov, ampak pustim publiki, naj opazuje, kaj se dogaja med njimi.«³ Jarmusch govori ravno o tej skrivnostnosti prostorov med koraki – razkoraki med dvema dramatičnima akcijama. Njegovi ljudje niso nikoli postavljeni v dramatične situacije in prisiljeni razpletati velike filozofske probleme, to so povsem mali ljudje, a tako velika usodnost drhti od povsod, kjerkoli se gibljejo. Med malimi ljudmi Jarmusch največ-

² John Berger: ANOTHER WAY OF TELLING, Pantheon books, 1984

³ Braudeau, Haymann: RAZGOVOR SA DŽAR-MUŠOM, Sineast, letnik 1990, št. 83/84

¹ McGilligan, Rowland: REELIN' AND ROCKIN', Americar, film, september 1990



krat izbira tujce, ki prihajajo v deželo neobremenjeno in prinašajo s seboj čudenje, ki ga stalni prebivalci niso več sposobni. Zanje je veliko ovira jezikovna bariera, iz katere so izpeljane mnoge komične situacije, hkrati pa iz nepredvidljivih drobnih konfliktov, v katere zahajajo, dajejo mnogo globlje čutenje likov. Jarmusch gleda na Ameriko z očmi starca, starec pa je deležen milosti svobode ravno zato, ker je z njim le še smrt in se lahko požvižga na javno mnenje, smrti pa se ni treba prilizovati ali pa se ozirati nanjo. V tem neobremenjenem odnosu do sveta plava občutek lahкости bivanja, s katero njegove osebe delujejo, toda hkrati prinašajo tudi veliko težo usodnosti.

MAJA BREZNIK

ZLOČINI IN PREKRŠKI

Že v filmu **Hannah in njeni sestri** je imel Woody Allen težave z bogom in na robu religioznega obupa je že hotel narediti samomr, tedaj pa gre v kino gledat brate Marx, ki mu, kot sam prizna, rešijo življenje.

V **Zločin in prekrških** je težave z bogom napravil drugemu, tam pa se v vlogi Cliffa Sterna prvič pojavi v kinu s svojo malo nečakinja, in prizor, ki ga gledata (ljubimec zavzre svojo ljubico), je vezni člen med »glavno« zgodbo in Allenovo »stransko« zgodbo, ki sestavljata ta film. Toda zakaj je ena zgodba »glavna« in druga »stranska«? Zaradi različne »teže« problemov. Cliff Stern se ukvarja s tem, s čimer se Woody Allen sicer ukvarja, tj. s filmom, in se želi poročiti z njo, ki je itak Allenova žena. Tj. Mia Farrow (ki igra TV producentko). V »glavni« zgodbi pa gre za zločin, krivdo in boga, torej za stvari, ki niso Allenova specifična tematika oziroma so tematika njegovega drugega, »sanjskega«, »resnega«, »bermanovskega« filma. **Zločini in prekrški** torej – podobno kot **Hannah in njeni sestri** – temeljijo na tej allenovski dvojnosti, zato pač ni naključje, če Judah Rosenthal (protagonist »glavne« zgodbe) na koncu reče Woodyju allenovski stavek: »Srečen konec imaš v hollywoodskem filmu, to pa je realno, življenje.«

In kakor je dvojna sama zgodba filma – na eni strani melodramsko-zločinska, na drugi melodramsko-

FILM ART FEST

filmska (pri čemer »filmsko« implicira komedijantsko, nerealno, neživljenjsko, zato je Stern tudi tako fasciniran s profesorjem Levyjem, ki mu v dokumentarnem filmu govori prav o življenju) – tako se tudi osebe, ki so sicer vse iz istega židovsko-družinskega kroga, pojavljajo v dvojicah: Cliff Stern ima sestro in z njeno perverzno izkušnjo (nekdo jo je privezal na posteljo in se na njo podelal) skuša spolno vznemiriti svojo ženo, ki pa se od njega ravnodušno obrne in zaspi. Njegova žena ima brata, ki je slaven TV režiser komedij, in ta tip je Sternu, resnemu cineastu, dokumentaristu, kajpada odlozen, čeprav je v tem režiserju komedij več Woodyja Allena kot v Sternu (Allen je navsezadnje že realiziral idejo tega režiserja o Ojdiru kot komediji: **Oedipus Wrecks** v Newyorških zgodbah). Stern pristane na to, da bo delal dokumentarec o tem režiserju – naj se mu to »intelektualno« še tako upira, pa ravno na snemanju tega filma spozna TV producentko (Mia Farrow) – in prav dejstvo, da dela dva filma, dokumentarca – prvega o profesorju Levyju, pri čemer mu ta film rabi tudi kot pretveza za zapeljevanje TV producentke – napotuje k temu, da so **Zločini in prekrški** Allenov dvojni film. Stern je ponosrečen cineast, izgubi oba filma, toda le zato, da bi se Woody Allen utrdil kot velik filmski avtor (in **Zločin in prekrški** so nedvomno eden njegovih najboljših filmov). Toda Cliff Stern ne izgubi le oba filma, ampak tudi žensko, TV producentko, ki mu jo spelje oni režiser, tako da je s to dvojno zgubo dejansko on (n – ne pa z zločinom, krivdo in bogom obremenjeni Judah Rosenthal – tisti, ki je tragična oseba.

In če nadaljujem z osebami v dvojicah: ta TV režiser ima brata, rabina, ki zgublja vid in je pacient oftalmologa Judah Rosenthala (Martin Landau), ki je protagonist »glavne« zgodbe. Njegov problem je ravno nasproten od Sternovega: le-ta bi rad dobil ljubico, Judah pa se je želi znebiti. Judah je dovršen patološki narcis (to je na svoj način tudi Stern),

ki ne prenese, da bi kaj skalo podobno, ki jo ima o sebi in v kateri želi, da ga vidijo drugi, in razen tega moralni slabič, če ne celo sprijenec – toda s »človeškim« obrazom in toplim glasom –, ki v imenu »ljubega miru« in zaščite svoje podobe naroči umor svoje histerične ljubice (Anjelica Huston). Pred tem je sicer v precepu, ki ga poseebljata rabin in njegov brat: rabin s sklicevanjem na moralo in boga in Judahov brat s tem, da mu je takoj pripravljen urediti njegovo zločinsko željo. Judah, ki je lagal, da je veren že na tisti slavnosti prireditvi njemu v čast, se torej odloči za drugo možnost, toda takoj po umoru se oglasi skrivnostni telefon, ki prikljče nadenj ne le zavest krivde, ampak tudi zatajeno vero v boga, v vsevidno božje oko, ki ga je prestrašilo že tisti hip, ko ga je fascinirala strašna moč mrtvih oči njegove ljubice. In prav te mrtve oči skupaj z rabinovo slepoto kažejo na to, božje oko ni vsevidno, ampak slepo. Ali drugače, če človek slabo vidi ali noče videti, tudi bog ne vidi (»če te ne bo mučila zavest krivde, te ne bodo prijeli in se ne boš prijavil«, reče teta Judahu, ko si ta evocira otroški spomin v rojstni hiši). Vera v vsevidno božje oko je slepa za realnost, zato se prav slab vid – kolikor je seveda metafora slepote za božje oko – imenuje realizem, na katerega prisega Judah, ki se seveda ne ukvarja z aman z očesnimi boleznimi, kakor najbrž ni naključje, da njegov edini pacient oslepi.

ZDENKO VRDLOVEC

TAKSI BLUES

Goskino in sovjetski minister za film pravi: »Želite kritizirati režim? Izvolite!« Prišel je čas za pripovedovanje lepih zgodb,« odgovarja scenarist in režiser svojega prvenca TAXI BLUES Pavel Lungin. »Lepa zgodba« naj bi ugodila gledalcu, ki si želi zanimive pripovedi, zato Lunginovega konceptu »lepe zgodbe« najbolj ustreza že preizkušena tradicija ameriške kinematografije. Vendar, glede na TAXI BLUES, kjer je sicer razpoznavna Lunginova fascinacija nad ameriškim filmom, se kljub temu obrača k njemu neobremenjeno in mu služi bolj kot primerjava dveh kultur.

Panorama mesta je v filmski intonaciji postala že klišejska, kadar gre za New York, San Francisco, Las Vegas, toda v primeru TAXI BLUES panorama metropole preseneti z odmikom od običajnega. Praznično okrašeno mesto bi bilo lahko vsako drugo, vendar nas zbode v oči izkrivljena socrealistična ikonografija, kombinacija vzhoda in zahoda. Preden nas kamera odnese v pripoved, na reklamnih panojih v velikosti stavbnih površin, ki so sicer nepogrešljiva vizualna oprema zahodnih mest ali utopičnih metropol, razberemo napis СССР.

Hitra in agresivna kamera prodira vedno globlje v mesto, njeno podzemlje, privatna stanovanja in luknje, mesarije in smetišča in razkriva družbo na robu anarhije. Lunginova dokumentarnost izgleda kot da ne bi bila od tega sveta, ampak pripada neki komunistični fantastiki, ker preseže meje verjetnosti. Ne preseneti nas samo mizernost in dekadentnost, ampak tudi vonj imaginarne nevarnosti, ki visi v zraku in na katero je stalno pripravljen taksist.

V takšnem zakulisju se srečata Liohov in Slikov, med katerima poznanstvo preraste v medsebojno odvisnost, v mešanico privlačevanja in odbijanja. Slikov je moskovski taksist, osamljen in nasilen volk, ki ga ne zanima drugo kot denar in je ponosen na svojo sposobnost obvladovanja življenja. Najbolj uspešno funkcionira v mejnih situacijah, kjer ima odločilno vlogo nasilje, nemočen in brez uvidevnosti pa je do Liohe, ki je njegovo diametralno nasprotje. Saksofonist Lioha je zelo pripravna potencialna žrtev: prebrisan je, vendar ne dovolj, neodgovoren in labilen pri vsem razen pri igranju na saksofon. Ko se pri taksistu zadolži za večjo vsoto denarja, ga le-ta dobesedno zaslužni za toliko časa, dokler ne bo odplačal dolga. Glasbenika terorizira na čisto ruski način z žgočo ljubeznijo in v imenu velikih čustev: pravičnosti, trpljenja, sovraštva. Slikova v resnici ne zanima denar, ampak Lioho zaslužnjuje v imenu pravice, resnice; drugače rečeno, on hoče njegovo umetnost, hoče ga zlomiti in iz njega narediti nekoga drugega, ker je tako neobvladljiv. Z prevzgojo Liohe skuša v sebi potlačiti to, kar ga pri njem podzavestno privlači, in če bi mu uspelo zlomiti »prijatelja«, bi mu uspelo umiriti tudi samega sebe. Vendar ne moremo reči, da mu ravno uspeva. Na drugi strani tudi Lioha potrebuje to nemoogoče razmerje in rusko »žiznj«, h kateri se vrača tudi potem, ko je uspel v Ameriki, ker lahko samo prek njega potrjuje svojo identiteto. Sklenjen krog hkratne velike bližine in nerazumevanja mora razbiti deutex-machina Hal Singer, ameriški črnski jazzman, ki odpelje Lioho s sabo v Ameriko in s tem dokončno spelje taksistu žrtev, ki mu je zlezla pod kožo.

V intervjuju za Cahier du Cinéma Lungin označi svoj buddy-movie kot »zgodbo brez konca in začetka, kot zgodbo o dveh tipih s slutnjo civilne vojne in o neuidevnosti, ki se od povsod steka k nam«. Začetek odnosa Lioha in Slikova bi lahko segel davno v preteklost; kot tudi konec filma ne prinese bistvene razrešitve njunega konflikta: Lioho odvisnost od alkohola pripelje v psihiatrično bolnico, Slikov pa odsotnost buddy-a sublimira z rdečim mercedesom. Sicer pa filmi niso nikoli končani, ampak so samo distribuirani.

MAJA BREZNIK



IRANSKA KINEMATOGRAFIJA

REVOLUCIJE NE LE SPREMINJAJO SVET,
TEMVEČ GA TUDI UNIČUJEJO

Nekega toplega avgustovskega dne 1978. – v zadnjem letu vladavine šaha Mohammada Reze Pahlavija – so v kino Rex v Abadanu, centru ene največjih naftnih rafinerij sveta, vstopili trije moški. Vsak je imel vrečo, v kateri je bilo visoko oktansko gorivo, so se razkropili med občinstvo, da bi gledali film 'Masud Kimiaija,' film o nekem prestopniku, ki hoče izigrati oblast. Med projekcijo so zapustili svoja mesta, nastavili gorivo na vse tri izhode in prižgali. Dva sta / zapustili dvorano, tretji pa ni utegnil zbežati in je zgorel skupaj s tristo gledalci.

Abadan, ki je bil vse do takrat relativno miren, se je prav s tem dogodkom pridružil splošni revolucionarni vstaji proti šahu in njegovi oblasti. Od tega trenutka dalje je požig kinodvorane dobil simboli pomen tudi zato, ker je bil iranski režimski film preveč podoben zapadnjaškemu – prepoln nasilja in seksa. To je bil simbolni »požig« ekonomskega in kulturnega sistema šaha Pahlavija. Vse do vzpostavitve nove islamske vlade, manj kot leto dni kasneje po dogodku v kinodvorani Rex, so v vsej deželi požgali 180 kinodvoran (32 samo v Teheranu), nekaj so jih za vedno zaprli, aktivnih je ostalo le 256. Imena kinodvoran, ki so ostale, so večinoma zamenjali – zapadnjaško zveneča so nadomestili z islamskimi in takimi, ki spominjajo na tretji svet. V Teheranu je kino »Atlantik« postal kino »Afrika«, »Empire« »Neodvisnost«, »Royal« »Revolucija«, »Panorama« »Svoboda«, »Krona« »Mesto umetnosti«, »Golden City« »Palestina«, »Polidor« »Jeruzalem« in »Ciné Monde« »Upor«...

Toda kljub napadu na kinematografijo je religiozni establishment vztrajal, da nasprotuje le izrabi filma, ne pa instituciji kot taki. Ajatola Ruhollah Homeini je na prvem pomembnejšem nastopu dejal: »Ne nasprotujem filmu, radiu in televiziji – film je moderen izum, ki se ga moremo posluževati pri vzgoji ljudi. Kot veste, pa se je uporabljal za usmerjanje na kriva pota naše mladine.«

Takoj po padcu šaha Reze Pahlavija, po ustanovitvi Islamske republike, po zasedbi ameriške ambasade v Teheranu, po ujetnistvu (444 dni) 52 ameriških talcev, vse do izvolitve prvega iranskega predsednika (torej med pribli. 1978 in 1982) so negotove ekonomske in politične razmere povsem zaustavile investicije v kinematografijo. Laže je bilo ponavljati stare filme in uvažati tuje. Prevladoval je uvoz »spaghetij westerns«, japonskih karatè filmov in ameriških komedij. Toda nad vsemi so dominirali filmi iz dežel sovjetskega bloka (npr. leta 1981 je od 213 uvoženih filmov bilo kar 74 iz vzhodnega bloka oziroma od teh 69 iz SZ). Načelo »importa« je bilo skratka podvrženo zahtevi, da mora film prikazovati razredni boj oziroma/boj populacije, ki jo izžema kolonializem.

Prva prepoved domačim avtorjem je bila cenzura seksualnih prizorov. Z

utemeljivijo, da to »pripomore islamski revoluciji.« V tam namen se je najpogosteje uporabljala metoda »magic marker« – barvanja golih nog in ostalih razgrnjenih delov telesa. Ko je to odpovedalo, so uporabili bolj drastične metode in določene scene enostavno izrezali. Tako od nekaterih filmov, ki so nastali pred ustanovitvijo Republike, ni ostalo skoraj nič več. Toda cenzura ni veljala le za »lahke« filme, temveč tudi za dela »progresivnih« cineastov novega iranskega filma. Tako so npr. film »Štiridesetletna« (1979) skrajšali iz dveh ur na eno uro. Cineaste so psovali za »nemoralneži« in »kurbam-i«, poleg tega so jim podtikali ideološke predikate in jih povezovali z zapadnjaškimi (šahovimi) ekscesi oziroma s Savak – tajno policijo. Na ta način je mnogo javnih delavcev zapustilo Iran ali pa sploh nehali delati. Skratka, nova oblast je začela s čistko in usmerjenimi metodami: na začetku leta 1979 je revolucionarna oblast npr. objavila oglas, v katerem je pozvala deset najbolj znanih iranskih igralcev na neke vrste razgovor oziroma »učno uro«.

Da bi jih »pomirila«, je navedla, da je podobno skupino pred njimi izpustila potem, ko so zagotovili, da bodo spremenili način življenja in da ne bodo delovali proti islamu. Nekaj lastnikov kinodvoran so zaprli z izgovorom, da so razpečevali pornografijo, drogo, podpirali prostitucijo in se ukvarjali z nelegalno trgovino. Producenta Mansurja Beqeriana npr. so zaprli, ker naj bi produciral filme v Izraelu, skupina islamskih ekstremistov je nadalje zahtevala smrtno kazen za sedemnajst igralcev, producentov in režiserjev, ker so posneli »nasilne in pornografske filme«. Producenta Medhijia Misaqiyeha so, potem ko so mu zasegli vse imetje in kinodvorano, zaprli. Nikoli ni bilo jasno, zakaj, toda njegov kolega, ki živi v ZDA, je nedavno v nekem intervjuju izjavil, da je Medhi pripadal religiji Baha'i, izpuščen pa naj bi bil v trenutku, ko se ji je odpovedal.

Mnogim igralcem so preperečili nastopanje v filmu in TV. V filmu **Prebivalci pekla** (1982), ki obravnava Iraško-iransko vojno, so nastopali nekateri znani igralci iz obdobja Pahlavija. Občinstvo je bilo nad filmom izjemno navdušeno, toda kritiki so ga sesuli – ne le zato, ker so bili angažirani ti igralci, temveč tudi zato, ker so igrali vloge žrtev. Po njihovem mnenju je bila to izdaja in onečaščenje pravih vojnih žrtev.

Ko se je po štirih letih odsotnosti režiser Bahman Farmanara vrnil v Iran, so mu prepovedali, da bi ponovno zapustil deželo. V nekem intervjuju je dejal, da so ga petindvajsetkrat zaslíševali in včasih so na mizo kakor po naključju postavili pištolo. »Obsodili so me, da sem s nelam protislamske filme.« Film, ki ga je začel snemati še v šahovem obdobju (Druge sence vetra, 1978), so po revoluciji vrteli le tri dni – preden ga seveda niso prepovedali. »Neumno je,« pravi Farmanara, »da sta tako

šahov kot islamski režim, ptiče strahilo, ki v filmu terorizira neko vas, interpretirala kot simbol vlade.« Na vse te zavore je leta 1981 odgovorila skupina naprednih cineastov, ki je v odprtem pismu, naslovljenemu iranskemu ljudstvu in vladi podčrtala, da po dveh letih »svete revolucije za neodvisnost,« ne le Revolucija ni uspela prevzeti lastne vloge v strukturi filmske industrije, temveč je vztrajala na podobni odvisnosti kot prejšnja vlada. V naslednjih letih, do pribli. 1986, je trda islamska linija definitivno prevzela vso moč, še posebej ob iransko-iraški vojni. Sicer pa se nova oblast bistveno ni razlikovala od bivše: medije in film so kontrolirale velike organizacije, ki so jih držali v rokah sorodniki ali prijatelji vladajočih. Leta 1982 je ministrstvo, v želji, da bi se izoblikovala t.i. islamska filmska umetnost, izdala serijo norm, ki so dovoljevale prikazovanje le tistih filmov, ki ne nasprotujejo monoteističnemu islamskemu religioznemu principu, ne žalijo vrednot in religioznih avtoritet, ki ne vzpodbujajo prostitucije, prekupčevanja, korupcije in narkomanije, ki ne prikazujejo nasilja, ki ne žalijo in ne napadajo okusa občinstva, ki ne zanikajo ekonomske in socialne samozadostnosti in neodvisnosti, ki ne vzpodbujajo kulturološkega, političnega in ekonomskega vpliva tujih držav, ki so v nasprotju vladajoči politiki... Prepovedali so tudi vse tiste filme, ki vzpostavljajo dvome ali celo negirajo monoteizem, vlogo Revolucije, pravičnost Boga, vlogo iranske/islamske Republike pod vodstvom ajatole Homeinija.

Ti normativi so omogočili tudi večjo kontrolo nad uvozom tujih filmov. Se vedno prevladujejo filmi, ki prihajajo iz vzhodnega bloka. Kljub anti-ameriški nastrojenosti pa je v Iranu mogoče videti kar nekaj filmov, ki prihajajo iz Zahoda, kajti pragmatistično nastrojene iranske službe upoštevajo pač pravilo, da je vse dobro, kar ne načinja islamskih vrednot. Tako so uvozili **Vojno zvezd**, **Bližnja srečanja tretje vrste**, **Deset bojnih zapovedi**... večino filmov pa so premontirali ali zrezali, da ne bi preveč spominjali na Zahod. Filma **Neveda Smith** so se npr. lotili tako radikalno, da ga je neka iranska filmska revija zamenjala za nov iranski film.

Vsak film mora – preden pride do občinstva – skozi nešteta sita – vse od pregleda začetne ideje, natančne kontrole scenarija do odobritve vsakega igralca in tehnika posebej... in seveda do končnega pristanka za javno prikazovanje (vključno s tem, v kateri kinodvorani se film lahko predvaja). Za primer: v letu 1982 je od skupno 88 pregledanih scenarijev dobilo zeleno luč 17 del... Ministrstvo za kulturo bdi tudi nad propagandnim materialom – ženski obrazi npr. so na filmskih plakatih še posebej prepovedani, ker naj bi le-ti občinstvo zavajali. Današnji iranski film ima še vedno tri tabu teme: erotiko, politiko in ideologijo. Ustvarjalci jih imajo že apriori v registru.

Erotika

Velike zvezde predrevolucionarnega obdobja ne smejo več nastopati, celo izjemno lepe in seksapilne igralko ne. Režiserji so pri uporabi velikih planov igralke omejeni. Ženske, še posebej pa deklice, morajo biti vedno oblečene. Zaželene so temne obleke, ki ne smejo poudarjati telesnih oblin. Živopisane in modne obleke lahko nosijo le igralko, ki interpretirajo negativne like. Nemaikrat pa so tudi tako oblečene negativke izzvale nazadovljevstvo, saj so menili, da navajajo k »bogastvoželjnim« občutjem. Priporočljivo je, da so ženske pokrite in, kolikor se zgodi, da se jim vidi malo las, tvegajo, da jih bo širše občinstvo skritiziralo. V kostumskih filmih, morajo igralko uporabljati lasuljo. Ženske lahko maskirajo le ženske. Oblečila so izključno islamska in ženske jih ne slečejo niti v spalnici. Če je film umeščen v predrevolucionarno obdobje, uporabljajo izključno postrevolucionarne kode – četudi so sperti z logiko. Fizični kontakti med spoloma absolutno niso dovoljeni. Preprost stisk rok je največ, kar si igralca lahko dovolita – pa še to le v primeru, če sta resnično poročena. Prepovedana sta tudi ples in glasba oziroma petje. Izjema so le tradicionalni plesi, toda le-ta lahko izvajajo izključno moški. Da bi se pač izognili cenzurnim posegom na račun zavajajočih žensk oziroma ženske kot objekta poželenja, večina filmov že na samem začetku izključi ženske like iz gre. Če že so, so statične, prekrite, brez izraza (dobesedno, saj so približani plani omejeni)... Neki postrevolucionarni režiser je celo svetoval, naj bi ženske prikazoval izključno v sedečem položaju, saj bi na ta način obvarovali občinstvo pred pogledom na zadnjico. Na ta način bi se občinstvo bolj osredotočilo na sporočilo filma. Dovoljeno je celo potvarjanje realnosti – ženske npr. v prisotnosti moža, otrok ali bratov v resnici niso obezane, da se zavijajo v klasično oblačilo. Na filmu pa se morajo. Znan je primer, ko sta se moški in ženska, ki sta igrala moža in ženo, morala poročiti med snemanjem, sicer bi ne smela dokončati filma skupaj.

Politika in ideologija.

Načelo, ki ga je vzpostavila oblast v desetih letih politične konfuzije in osmih letih vojne z Irakom, je bilo več kot preprosto: vsakršno namigovanje na demokracijo bi »okrepilo sovražnika in ogrozilo revolucionarna prizadevanja.« Glavni moto ali osnovni moralni princip – tako v vojni kot v »svobodi« – je ohranitev revolucionarne morale. Zato se skoraj vsak novejši iranski film konča s happy endom. Socialna kritika je v glavnem omejena na predhodno oblast. Govori se lahko le o nekaterih problemih, kot so npr. droga, prekupčevanje, kraja ali izkoriščanje – toda brez kakršnegakoli poskusa iskanja vzrokov. Tovrstne sodobne teme so še posebej neprapravne, saj se v primerih, ko nastopajo vladni organi



RAZMIŠLJANJE

(npr. policija), vrine še dodatno odobritveno ali zavrnitveno telo. Če je v scenaristični zasnovi npr. negativen lik, podkupljen policaj, nemoralnež ali špekulant, mora dodatna komisija preveriti, ali kritika oplazi posameznika ali sistem, ki ga zastopa. V primeru, da gre za drugi razlog, je scenarij odbit.

Novi iranski film se pogosto vrača v šahovo obdobje in k njegovi tajni policiji Savak, k problemom ruralne populacije, k možnim vplivom Zahoda, k religioznim temam žrtvovanja in k vojni z Irakom. Najbolj priljubljen je bil – vsaj v začetku osemdesetih – šah in zgodbi na temo oboroženega odpora proti njegovi vladavini. Površno so oponašali film noir, saj so »revolucionarji« prevzeli vlogo gangsterjev. Tu je malo vrednih del. Skupina dobrih režiserjev je s sloganom, da so njihove super osem milimetrske kamere močnejše od kakršnegakoli orožja, posnela ogromno materiala na temo iraško-iranske vojne. Toda le dva filma sta se pojavila v javnosti. Osem režiserjev je na fronti umrlo. Koliko slabih senzacionalističnih in avanturističnih filmov na temo vojne z Irakom posnamejo,

priča že dejstvo, da imajo v Teheranu vsako leto festival vojnih filmov. Iz vsega tega ni težko sklepati, kako se rojeva iranski sodobni film. Dolga tradicija represije je cineaste »usmerila« v izjemno simbolni filmski jezik, prepoln alegorij in metafor. Zanimiva je zgodba o animiranem filmu **Mišje mesto**, ki je nastal pod islamsko vlado (1985). Film se z enostavno nerafinirano risbo obrača predvsem na otroke. Toda to, zaradi česar je tako zaslovel med starejšim oziroma »odraslim« občinstvom, je dejstvo, da opisuje skupino miši, ki bežijo iz svojega mesta, misleč, da jih preganja tiranska mačka. Ko jih mačka ujame, jo miši s skupnimi močmi, skratka kolektivno, dotolčejo in pred njimi je krasno novo mesto, v katerem se cedijo vse miškam ljube dobrote.

V simbolno govornico zavita filmska dela – kot način »surfanja« cenzurnih kodov – pa so po drugi strani filmsko proizvodnjo usmerjala v klanovstvo in hermetični elitizem. Intelektualci »so vedeli«, toda množicam tega vedenja niso mogli posredovati. Oblasti je bil ta sindrom pravzaprav všeč: disidentom je sicer pustila govoriti, razumel jih pa tako tako ni nihče. V sedemdesetih, ko je oblast postala absolutna, ko so zamrle tleče iniciative osveščenih posameznikov, se je inteligenca obrnila proti sami sebi in začela dvomiti o tem, kar resnično misli. V tistem trenutku torej ni več mislila. Ali pa je mislila le zunaj iranskih meja.

Na mednarodni Mostri novega filma v Pesaru smo videli kar nekaj novejših iranskih filmov (sicer nič iz retrospektive šahove vladavine). In vse prejšnje trditve o zatekanju h komornim občečloveškim temam, ki jih prežemajo dejanja, vedno razrožljiva s pomočjo simbolnih aplikacij, zagotovo držijo – kot tudi drži že zapisano dejstvo, da ni iranskega filma, ki bi se ne končal srečno, s pravilnim moralnim naukom ali pomiritvijo do zadnjega trenutka še sprtih misli in ljudi. V filmu **Onkraj ognja** K. Ayyarja npr. v zadnjem kadru poslušamo valček Na modri Donavi. Hreščeči iz nekega tranzistorja v naftnem blatu. Tam je pristal potem, ko sta se stepla brata, ki se skozi ves film poskušata pobiti zaradi nepravilno razdeljenih materialnih dobrin. Nekaj drobiža sta dobila kot nadomestilo za dom, ki so jima ga odvzeli, da bi zgradili rafinerijo (ki jo, mimogrede, vodijo le z interesom motivirani in alienirani tujci). Eden od bratov je pacek in je imetje investiral v spreje, kolonjske vodice, zlate zobe in sintetične barvaste srajce – v bistvu pa ni nič na boljšem od drugega brata (ki se sicer ni prodal in je zato moral v zapor). Skratka, njun boj za predmete, njuna slepost se konča z zmago pravičnega načela, da stremuštvo za »predmetnim svetom«, da posnemanje materialnim dobrinam zavezanih neokolonialistov, ne prinaša sreče – na kar jih opozori nemo dekle, čistokrvno utelešenje tradicije, vere, skromnosti, odrekanja in žrtve. Čeprav oba poražena – bila sta oba eksploatirana – ostane eden zmagovalec; jasno, da tisti, ki nima grešnih želja, da bi postal drugačen in da bi se kinčal z »umazaniam« denarjem.

Druga logična posledica, ki sledi situaciji, v kateri imaš roke skoraj popolnoma zavezane, je način, ko poskušaš predmet, ki ga tipaš zavezanimi rokami, gnetiti čim bolj senziбилno, čim bolj umetelno, na način skratka, ko je do zadnjega živca

angažiran vsak prst posebej – četudi je roka v celoti nemobilna. Iranski filmi so zatorej bogati tam, kjer sicer ne bi pričakovali: v detajlu, v izrezu, v fotografiji, v – če se mu lahko prepustimo – lirizmu, nostalgiji, »jensensosti« in pomenski negibnosti, ki že z zaustavljenjo, kaj šele z gibljivo sliko hoče dosegaati učinek – recimo estetskega ugodja, tistega ugodja, ki ga sicer druge nado-mešča odločna in eksplicitna pripoved, akcija, spektakularnost ali pa tematika, s pomočjo katere naj bi se revidirala politična mišljenja. Tujec lahko zato take filme bere večpomensko in kadrom pripisuje poslanstva, ki jih le-ta razen oniričnega – mogoče sploh nima. Sprašuje se lahko npr., zakaj režiser kadrira poglede skozi okna. Zato, da bi podčrtal pogled nekoga, ki ostaja zunaj meje, ki jo zarisuje okvir v zid montirane odprtine? Zato, ker je ta, ki gleda, v temi, in ker je to, kar gleda, svetloba? Zato, ker je črta biti zunaj in biti znotraj zarez, ki jo moramo prenašati ne glede na to, ali jo potrebujemo ali ne? Zato, ker je vsako zatočišče, votlina, streha, zid, skrivališče ali dom, odvisen od pogleda, ki ga nudi vse to? Ali preprosto zato, ker je okno tisto, ki podvoji izrez posnetku, ki ga še enkrat omeji in s tem opozori na njega samega?

Ali zato, ker je igra senc, temnim, svetlob... praigra vsega filma?

Kdo bi vedel, predvsem pa, zakaj bi razlagali iz konteksta vzete slike in jim z besedo dajali pomen, ki je lahko tako subjektiven, da bi bil edini njegov namen ta, da fascinira s subjektivnostjo samo.

Kar pa je zagotovo objektivno in s stališča vsega napisanega sploh ne nepričakovano, še manj pa fascinirano, je dejstvo, da večina, če ne že skoraj vsi filmi, ki sem jih letos v Pesaru videla (o selekciji pa človek ne more soditi, kolikor ne pozna celote), so filmi z otroki, o otrocih, med otroki ali vsaj s »spremnimi« otroci. Zakaj, pa lahko iz vsega navedenega sklepate sami. Otroci so bili vedno (naše) upanje, otroci so živeli posledice naših upanj, otroci so tisti, v katerih so se odsevali odrasli, otroci so produkt odraslih, so njihova posledica, oni so apriori nedolžni in s svojo nevednostjo za igre odraslih razmejujejo zlo od dobrega. Otroci nosijo posledice iransko-iraške vojne, travmatizirani so z njo, prevzemajo tradicijo umnih očetov, z njimi dovoljeno zlobo manipulirajo mikro-sistem, v katerem na nekakšen način pač morajo preživeti. Toda vsi so poštene in zaradi njih bo veliki projekt vzgoje drugačnega srca tudi preživel.

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIIZIJO

7,8

1990

VOL. 15

LETNIK XXVII

CENA 50 DIN

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

tisk
Učne delavnice, Ljubljana

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

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

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

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

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

EKRAN

**DOBRI
FANTJE**
REŽIJA
MARTIN
SCORCESE

