

revija za film in televizijo

ekran 5/6

vol. 9
(letnik XXI) 1984
cena 120 din



FILOZOFIJA V KINU

INTERVJU
JURE MIKUŽ

POLJSKA SCENA

revija
za film in televizijo

vol. 9
(letnik XXI) št. 1/2 1984
cena 120 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje po zasnovi
Cvete Stepančič

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

tisk
Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

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

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

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

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

nenaročnih rokopisov ne vračamo

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

1	komentar	O zalaganju in izdajanju	Silvan Furlan
2	festivali	Zagreb '84 Animirani Zagreb	Tone Rački
3		Krakov '84 Ah, ta naša mladost	Branko Šomen
5		Cannes '84 - odmevi Trikrat Cannes	Lorenzo Codelli Marjan Strojan
7		Druga dežela	
8	Pulj '84	Nesporazum - imenovan 31. puljski festival igranega filma	Leon Magdalenc
10		Je naš film cukren?	Viktor Konjar
14	teorija	Filozofija v kinu	Zdenko Vrdlovec
23		Slika-afekcija: obraz in veliki plan	Gilles Deleuze
28	intervju	Jure Mikuž: »Za vsak prizor obstaja en način, po katerem je lahko posnet«	Zdenko Vrdlovec, Silvan Furlan
32		Zgovorna roka	Matjaž Potrč
34	branje	Skrita sekvenca	Silvan Furlan
35		Knjiga z »napako«	Bojan Kavčič
36		Japonsko platno	Majda Širca
37		Med literarnostjo in filmičnostjo izraznih iskanj	Viktor Konjar
38		»Ta navdih«	Bojan Kavčič
39		Na Nosferatujevi sledi	Viktor Konjar
39		Alternative film '82	Radoslav Lazić
41	kinematografije	Japonska: Ne vem /od kod cvetoče drevo/ toda, ta vonj!	Majda Širca
49	poljska scena	Pogovor z uredništvom filmske revije Kino Varčevanje ni tako pomembno kot zaslužek	Bogdan Lešnik
51		Družba »prihodnosti«	Bogdan Lešnik
51		Pogovor z režiserjem Pjotrom Szulkinom Občinstvo in oblast	Bogdan Lešnik
53	kritika	Querelle	Melita Zajc
54		Lola	Melita Zajc
55		Generacija 1984	Andrej Drapal
56		Dekle iz Trsta	Darko Štrajn
57		Telefon	Darko Štrajn
58		Kritiški dnevnik	Leon Magdalenc
60	spisi	Leposlovni ustvarjalec - Ian Fleming	Marcel Štefančič, jr.
63	gremo v studio, gremo v kino	Slovenska filmska baza: danes in nikoli več	Janez Kovič
65		Red po pravilniku	Bogdan Lešnik
68	zapisovanja	Fotografija: Nova fotografija, 4 / Brane Kovič ● Škucova vitrina / Daniel Hočevar ● Vibina vitrina / Milan Ljubič ● Delo žirije v Oberhausnu / Zelimir Žilnik ● Evropske filmske šole: Dva obiska / Igor Smid ● Retrospektive: Matjaž Klopčič v La Rochelle ● Videoklub v Cankarjevem domu / MS ● In memoriam: Svetozar Gubernič, Joseph Losey	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA FILMSKI POJMI

49 Gledalec / Zdenko Vrdlovec
51 Globina polja / Silvan Furlan

na naslovni strani

PRIZOR IZ FILMA VAMPIR, REŽIJA C. Th. DREYER, 1932

komentar

O zalaganju in izdajanju

Silvan Furlan

V tokratni dvojni številki predstavljamo v rubriki »branje« nekaj novejših knjig o filmu, med katerimi so tudi nekateri jugoslovanski oziroma slovenski založniški »podvigi«. Najprej naj omenimo le »zbornik«, publikacijo o Francetu Štiglicu (osrednja esejja sta napisala Vladimir Koch in Rapa Šuklje), in sicer zato, ker je to knjiga z zaporedno številko 2/3 iz zbirke *Slovenski film*, ki jo izdaja Slovenski gledališki in filmski muzej. Ta filmski in založniški projekt se je pričel udejanjati že leta 1981 s poslušom in s finančno pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije, vendar je še vedno bolj nekakšen načrt za prihodnost. Namreč po dveh izišlih delih – publikaciji o Františku Čapu in Francetu Štiglicu ter knjigi o Karlu Grosmanu, ki je še v nastajanju – se le počasi kažejo obrisi te zbirke. Čeprav je to bolj »jutrišnja« kot pa »današnja« filmska zbirka v pravem pomenu besede, pa je ta založniška poteza četrta v diahroniji tovrstnih slovenskih načrtov in programov. V slovenski filmski preteklosti se je doslej pojavljalo in še izhaja več zbir. Čeprav je bilo v slovenski filmski založniški dejavnosti več poskusov in tudi delnih realizacij »manjšega obsega«, bomo naštetili le tiste zbirke, ki so se izkazale za profilirane, bolj ali manj sistematične in so se nazadnje tudi dalj časa »obdržale«:

– Že kmalu na začetku dinamičnih šestdesetih let je pri Prosvetnem servisu nastala zbirka *Sedma umetnost*, ki je kot najtehtnejši knjigi prinesla teoretski spis *Filmski medij* Dušana Stojanovića in specifično zastavljeno »zgodovino svetovnega filma« Vlade Petrića, katere pristop najbolj pojasnjuje že sam naslov – *Pregled filmskih vrst in žanrov*.

– Po krajšem premoru v začetku sedemdesetih let je zbirko *Sedma umetnost* nekako nadaljevala serija publikacij DDU Univerzum pod skupnim naslovom *Dopisna filmska in TV šola*. Ne glede na izjeme pa sta zbirki pod skupnim naslovom *Dopisna filmska in TV šola* in *Sedma umetnost* prinašali in prinašata »knjižice«, ki so predvsem vzgojno-pedagoškega in poučno-priročniškega značaja. To dejstvo samo po sebi ni nič narobe, nekoliko vprašljivo pa postane takrat, ko prepoznamo, da ima večina slovenskih filmskih publikacij takšno usmeritev.

– Če je omenjeni zbirki pognal in žene motiv, da bi se kinematografska publika, še posebej mladi gledalci, »poučili o osnovah filmske umetnosti«, da bi se iz naivnega in »zaslepljenega« obiskovalca cenenih filmskih spektaklov prelevili v kultiviranega odjemalca »resničnega« umetniških filmskih del, pa publikacije Dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, ki so letos prišle do zvezka št. 21, izhajajo v relevantnejšem obujanju »kinotečnega spomina«. Težnja »kinotečne zbirke« je, da bi starejše (nostalgijne) in mlajše (radovedne) obiskovalce ostarela z bolj poglobljenim znanjem o nekaterih segmentih iz svetovne zgodovine filma, ki je potrebno pri oblikovanju vsakega »pravega« cinemila.

– K tem trem bolj profiliranim zbirkam prištevamo tudi novo-pečeno zbirko *Slovenski film*, ki je sicer že nakazala svojo usmeritev – imenujmo jo poskus argumentiranega in artikuliranega obravnavanja »fragmentov« (opusov posameznih režiserjev) iz zgodovine slovenskega filma. *Zgodovina filma* pa je pri nas, zaradi značilnega slovenskega sindroma zamudništva, v nekem metaforičnem smislu skorajda prej sedanjost; to je na lep način pokazala tudi knjiga o Francetu Štiglicu, o režiserju, ki je pred štiridesetimi leti zastavil in za-znamoval »slovenski film« v polnem pomenu te besede in ki še danes aktivno soustvarja njegovo podobo. Zbirka *Slovenski film* tako skuša prestopiti prag pedagoško-prosvetiteljske namembnosti, kakršno vidimo v jedru prej naštetih serij, čeprav je med njimi tudi nekaj publikacij, ki segajo daleč preko meja »vodilcev« in »priročnikov«. Ker pa tokrat ni naš namen niti ni v naši moči, da bi podali detaljnijo analizo kritiško-teoretske in znanstveno-zgodovinske argumentiranosti pristopov, kot se kažejo v posameznih

publikacijah, se raje nekoliko ustavimo pri »producentih« teh zbir. Za to perspektivo je značilno, da so nosilci vseh filmskih publicističnih nizov mali založniki, ki to svojo dejavnost gradijo na direktni podpori Kulturne skupnosti Slovenije in sorodnih teles. Takšno založniško poslovanje v primeru »specializiranih« institucij, kot sta Dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani in Slovenski gledališki in filmski muzej, ni presenečujoče, saj pomeni integralni del dejavnosti imenovanih ustanov. Kar preseneča, je le dejstvo, da so na Slovenskem filmske zbirke nastajale le v okviru »marginalnih« založnikov in da pri tem »velike« slovenske založbe skorajda nikoli niso pokazale kakšnega posebnega zanimanja za sistematično izdajanje prevodne in izvirne filmske literature. Vendar pa je neumestno za takšno stanje stvari obtoževati samo založbe, saj po drugi strani prav gotovo tudi drži, da se tako »posamezniki« kot tudi filmske institucije niso kaj posebej trudili, da bi se pri kateri izmed večjih založb oblikoval daljnosežnejši filmski založniški program. Prav zato tudi nekateri pomembnejše filmske knjige, ki so se pojavile na slovenskem knjižnem trgu, prej delujejo kakor tujek kot pa rezultat neke bolj osmišljene politike izdajanja. In če smo že pri večjih založbah, je tudi zanimivo, da je največ posluha za objavlanje izbrane in tehtne filmske literature pokazala le Cankarjeva založba, ki je v začetku šestdesetih let v »tesnem« zaporedju najprej natisnila knjigo *Zgodovina filma* Georgesada Sadoula in čez pet let temeljno delo predstavnika klasične filmske teorije *Filmsko kulturo* Béle Balázsa. Za oba založniška podviga je zaslužen predvsem slovenski filmski zgodovinar France Brenk, ki ju je ne le prevedel, ampak je Sadoulovo *Zgodovina filma* dopolnil tudi s poglavjem *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji*. Zapisali smo, da sta se knjigi pojavili v »tesnem« zaporedju, saj je bilo potrebnih natančno petnajst let, da sta se pojavili dve knjigi, ki se nekako izraziteje vpisujeta v slovensko filmsko založniško dejavnost. To velja predvsem za izbor Eisensteinovih teoretskih spisov z naslovom *Montaža, ekstaza*, ki ga je spet za Cankarjevo založbo pripravil Zdenko Vrdlovec.

Druga knjižica iz leta 1981 je prvi zvezek iz zbirke *Slovenski film*, posvečen prišleku Františku Čapu, ki ga je sicer absurdno primerjati z globino in provokativnostjo Eisensteinove misli, je pa prav gotovo prispevek slovenske publicistike, ki k telesu slovenskega filma ne pristopa z zgodovinsko metodo (značilno za Brenkove knjige o slovenskem filmu), ampak se tokrat prvič skuša (s piscema Zdenkom Vrdlovcem in Jožetom Dolmarkom) spoprijeti z »domaćimi« tli s kritiško-teoretskim vedenjem.

Ta kratki oris filmske založniške politike na Slovenskem je izrazito redukcionističnega tipa, saj je izpuštil številne knjige, publikacije in brošure, ki so bile in so še pomembne za kulturo naroda, to pa zato, ker je izpostavil le tiste, ki so temeljne (vsaj po našem mnenju) – teh pa je zelo malo. S pretiravanjem v oženju tako namenoma hoče nakazati našo »skromnost« in »revščino« na področju izdajanja filmske literature, vendar ne toliko zato, da bi se ob tem dejstvu sentimentalno raznežili in v tem »obupnem« stanju prepoznali še en vzrok za neartikuliranost in neprofiliranost slovenske kritiško-teoretske refleksije. Skromna bera tehtne filmske literature v slovenskem jeziku je prav gotovo eden izmed zaviralnih momentov bogatejšega razvoja filmske kulture, vemo pa, da Slovenci znamo tuje jezike, če ne drugih, vsaj srbsko-hrvatskega, ki ga govori večina bratskih jugoslovanskih narodov. Zato zdaj omenimo, da sta beograjski Univerziteti umetnosti in predvsem Institut za film v zadnjih dvajsetih letih izdala skorajda vso pomembno svetovno filmsko literaturo. (V eni prihodnjih številki bomo predstavili dejavnosti beograjskega Instituta za film.) Torej, če prestopimo ozke slovenske okvire in pogledamo v širši jugoslovanski prostor, potem le ni tako slabo! S tem pa nočemo prenašati vse breme založniškega programiranja v večje jugoslovanske centre in tako tudi zakriti slovensko *skromno bero*, ampak le nakazati prvo (slovensko) in drugo (jugoslovansko) stanje ter očrtati njuno vez. In da se ne bi s pojmom »vezi« preveč zapletli (saj je v metaforičnem smislu pri filmskem založništvu v tem trenutku »drugo« vedno »prvo«), končajmo, da je treba tudi v okvirih »pravega« nekaj – in to odločilno – ukreniti, da bi se včasih tudi »prvo«, slovenski filmski založniški program, ponovno vsaj v sledovih vpisal v »drugo«, tako kot se je recimo prevod Sadoulove knjige *Zgodovina filma*.

ZAGREB 84

6. svjetski festival animiranih filmova
6th world festival of animated films
11-15. 6. 1984.

animarket
ZAGREB ANIMATION MARKET



festivali / Zagreb '84

Animirani Zagreb

Tone Rački

No, Zagreb sam ni bil kaj prida animiran. Razen nekaj diskretnih plakatov ni nič dalo slutiti, da se v mestu odvija kakšen svetovni festival. Pa se je vendarle: Sesti svetovni festival animiranega filma.

Kulturni Zagreb ta prireditve ni preveč impresionirala, saj je bila večina projekcij pred skoraj prazno dvorano, v glavnem za avtorje, goste festivala in novinarje. Nekaj več zanimanja je bilo za glavni, večerni program, ko je bila dvorana čez polovico polna. Priznati pa je treba, da je dvorana »Lisinski« zelo velika in videz lahko vara. Z zelo prefinjeno potezo pa so organizatorji uspeli en večer napolniti dvorano do zadnjega kotička zmogljivosti. Po festivalski večerni projekciji so namreč obljubili specialni program erotike v animiranem filmu. Uspeh je bil neverjeten. To tem bolj, ker je isti čas bila na TV evropsko pomembna nogometna tekma. Spet enkrat je zmagala kultura. Nekaj nogometnega vzdušje pa je bilo vendarle, namreč, pred vhodi v dvorano so škripala rebra in ječala kurja očesa. Program je bil res na višini. Večina filmov je erotiko obravnavala kulturno in sofisticirano v maniri visoke poezije. Občinstvo, ki je vztrajalo tja v pozne nočne ali zgodnje jutranje ure, je bilo na koncu nagrajeno in je v polprazni dvorani lahko uživalo, ko je gledalo Sneguljčico in sedmero palčkov in kraljeviča, lovca in hudobno kraljico v vseh položajih in vseh kombinacijah. Le Frice in Frace sta manjkala. Ne vem, zakaj. Lahko bi se pokazala, saj je to sedaj moderno.

Takih nočnih projekcij je bilo še več, pa so bile neprimerno manj obiskane. Večine teh programov si žal v celoti nisem ogledal, ker me je ob treh ali štirih zjutraj premagala utrujenost. Enkrat pa sem ugotovil, da so okoli mene izključno samo zagrebški šminkerji in šminkerice. Očitno so tu imeli žur. Za malo se mi je zdelo, da sem med spremljevalci festivala najbolj neumen in hočem vztrajati do konca tudi tam, kjer to že meji na absurd. Zato pa smo se čez dan v glavnem potikali po foajjih, bifejih in terasah, ker ni bilo pravega programa ali pa je bil prestavljen.

Čemu so bile potrebne te nočne projekcije, ostaja skrivnost organizatorja. Ravno tako je skrivnost, zakaj so prikazali izbor nagrajenih filmov iz drugih festivalov ob devetih zjutraj prvega dne, ko zainteresiranih večinoma še niti ni bilo v Zagrebu. Zakaj so vsako dopoldne in popoldne vrтели celovečerne risane filme, ki niso nikogar zanimali in jih tudi nihče ni gledal? Razen nekaj očkov in mamic z drobižem. Zakaj niso nagnali vsaj kakšnega šolskega razreda v dvorano? Otroci sicer niso ni-

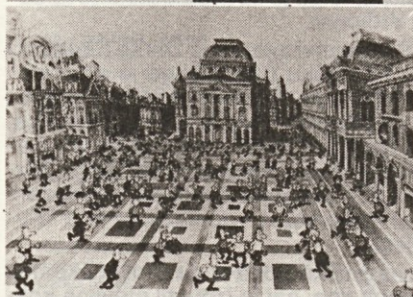
česar zamudili, a vtis bi bil boljši. Filme sem sicer spremljal s kotičkom očesa preko monitorjev, postavljenih zunaj dvorane. Običajna TV konfekcija, brez trohice inventivnosti ali duhovitosti. Po svoji zasnovi bi bili lahko tudi igrani, a gredo v risani verziji najbrž laže v promet. Pa tudi ceneje in bolj udobno je najeti armado risarjev kje v Hong-kongu ali okolici. Kaj taki filmi počno na festivalu avtorskega filma, je tudi skrivnost. Organizatorji imajo verjetno zelo prepričljive razloge za to, a jih človek vseeno reško razume.

Vse seveda ni bilo tako porazno, kot bi lahko kdo sklepal iz teh uvodnih vrstic. Modne revije vsak dan opolnoči so bile zelo uspešne. Publika je bila vsekakor animirana. Tako smo bili priča totalni animaciji. Filmi so bili animirani in publika tudi. Pravzaprav je bila na vsem festivalu ena sama stvar, ki z animacijo ni imela nobene zveze. V specialnem nočnem programu je naš rojak Zoran Perišić opisal svojo uspešno pot v beli svet, kjer je v ameriških in angleških filmskih studiih postal strokovnjak za filmske trike in se je celo dokopal Oskarja za specialne efekte v filmu Superman. Svoje dosežke je tudi ilustriral z ustrezniimi inserti in prikazi. Zelo poučno in ganljivo je bilo videti, koliko truda, entuziazma in resnične tehnične inventivnosti je treba, da se izdela tak profil. Skoda le, da to ni imelo nobene zveze z animiranim filmom. Pohvaliti pa gre tudi štiri simpatične gospodične, ki so se v prikupnih, rdečih, zlato obrobljenih oblekah neprestano motale naokoli in z nasmeškom ponujale šopke Dunhill cigaret.

Kar pa se tiče položaja in stanja avtorskega risanege filma na našem planetu, je iz tega, kar je bilo predstavljeno v Zagrebu, mogoče razbrati, da trenutno sicer ni splošno gledano na vrhuncu prosperitete, ne da pa se ne da ugnati v kozju rog, kot bi si želeli televizarji, menažerji, producenti in žalibog tudi nekateri gledalci. Še so po vsem planetu posejani ljudje, ki se veselijo svojega dela in ne le honorarja. Ni jim žal ne truda ne časa, da le naredijo to, kar želijo in mislijo, da je prav in pošteno. Iz raznih koncev sveta, iz 27 dežel, je v Zagrebu želelo prikazati 400 filmov približno toliko avtorjev. Videli smo jih 123. Filmov namreč. Avtorjev nekoliko manj.

Kaj se skriva v preostalih filmih, lahko samo ugibamo. Radovednost je na mestu, saj se v 300 filmih, ki jih nisimo videli, gotovo skriva kaj zanimivega. Zaradi udobja pa kaže zaupati selekcijski komisiji, da je odbrala vse tiste filme, ki so kolikor toliko vredni pozornosti. Gledati 400 filmov zaporedoma bi bil prehud entuziazem. Posebno, ker so tudi med tako pozitivnimi ustvarjalci, da jim ni žal ne truda ne časa itd., ki ne poznajo prave mere in mislijo, da so ljudje zavezani pozorno in s hvaležnostjo občudovati vse, kar jim pride izpod prstov. Tako so selekcijske komisije, čeprav niso nezmotljive, nekaj obrambni mehanizem. Lahko rečem, da bi se dal pogrešati tudi marsikateri film od teh, ki so bili prikazani, pa nič za to, saj človek bolj pristno uživa ob dragulju, ki ga z lastnim trudom izbrska iz peska.

V času festivala je bilo večkrat slišati ali prebrati misel, da je animirani film v krizi. Razpoložljivi podatki pa govorijo ravno nasprotno. Animirani film je v nesluteni ekspanziji. Samo na Japonskem se z animacijo trenutno ukvarja dvesto tisoč ljudi. Ne dosti manjša armada pa tudi na Tajvanu, v Koreji, na Filipinih in drugod. Manj v Evropi in Ameriki, pa še vedno veliko. Seveda je vprašanje, kakšna je to animacija. Problem je seveda v tem, da vsi ti animatorji vidijo smisel svojega dela le v skorji kruha, ki si jo na ta način prislužijo. Malo je takih,



Romeo in Julija, Duško Petričić

Poljubi mehka me radirka, Zvonko Čoh

ki jim je cilj in smisel mukotrpnega dela film, kruh pa le posledica dela. Večina pa je v popolnoma odtujenem odnosu do dela, ki ga opravlja.

Res pa je, da je odtujenost dela na raznih koncih sveta različna, zato so tudi filmi od meridiana do meridiana različni že zato, ker so nastali tam, kjer so. Človek bi pričakoval, da bo v bogatih deželah več avtorskega odnosa do filma, saj je kos kruha debelejši. A to so relativne stvari. Na Japonskem, recimo, skoraj ne poznajo avtorskega animiranega filma. V Ameriki je veliko avtorjev, ki se ne spogledujejo s komercialnimi izdelki, ki jih poznamo s televizije. Veliko je malih, neodvisnih studiev, veliko možnosti za snemanje na kolidžih in v raznih kulturnih ustanovah. Ampak kaj pomaga, ko pa Amerikanec ne more iz svoje kože in bo dosegel vrhunec uspeha in bil zadovoljen šele takrat, ko ga bo potrepljal po rami kak TV mogotec. Zato so ameriški filmi predvsem neusmiljeno smešni in duhoviti. Če so smešni, računajo, da bodo tudi komercialni, čeprav so drugačni. Poleg smešnosti jih običajno odlikuje tudi vizualno bogastvo barv, oblik in ritma. So pa zato nekoliko površni, manjka jim prave evropske globine. Zato pa je toliko več globine na drugi strani, recimo v filmih iz Sovjetske zveze. Teh filmov je ena sama globina pa tudi širina, se pravi dolžina. Človek dobi nehote vtis, da je tam prepovedano ali vsaj nečastno narediti film, krajši od deset minut. In ko obnavljaš film v spominu, nisi povsem prepričan, da ni bil posnet v cinemaskopu. Seveda, ubogi Amerikanci si kaj takega ne morejo privoščiti, za njih je predrago. Če se Amerikanec odloči, da bo posnel pomemben, razmišljaljoč film, je ta film primerno kratek, posnet na 16 mm trak in deluje nekoliko amatersko. Njegov sovjetski kolega pa si lahko privoščič čas in sredstva in studio in sodelavce za nekaj minut špice. Znajo pa biti sovjetski multiplikatorji (tako pravijo animatorji) tudi hudo duhoviti, toda njihov humor ima vedno globljí pomen. Obravnavajo pa v svojih filmih rusko dušo. Morebiti od tod njihova širina.

Da ne govorim o kitajskih animatorjih, ki v preciznosti izdelave presegajo vse meje. In to sploh ni čudno, saj je avtor prikazanega filma povedal, da je pet let porabil samo za priprave na snemanje. Seveda ob primerni plači in družbenem statusu. Kajpak je bilo treba tudi talenta in znanja, da je nastal film kot brušen dragulj. Kitajski animatorji imajo le to hibo, da so lahko resnični avtorji le, kadar snemajo film po kaki klasični kitajski pripovedki. Ko bodo prebrodili to oviro, in morda prav kmalu, mislim, da jim nihče ne bo kos.

Evropa pa je neke vmes, kot tudi v geografiji. Filmi, ki nastajajo tod, so lahko razmišljaljoče globoki ali poetično lahkotni, dolgi in razvlečeni ali čisto kratki in iskri. Z izjemo poljskih. Ti so samo turbobni in globoki. In človek potem lahko razmišlja, kaj je hotel »pan« avtor povedati. Mogoče jim ni do smeha. Bi jim pa koristil.

Nekje v Evropi je tudi naša mila domovina, zato zanjo velja v glavnem vse prej opisano. Glavna značilnost zadnjih let pa je, da pojenjuje dolgoletna vladavina enega samega – zagrebškega studia. Vsako leto se sicer še potrudijo s čim presenetiti, prave ekspanzije pa ni več. Zato pa prihajajo filmi od drugod. Drugod pa ni organiziranega in kontinuiranega dela, ampak se tu pa tam razhudi kak ilustrator ali karikaturist in svoje ilustracije oziroma karikature oživi. Seveda velikokrat pride do nesporazuma in je avtor presenečen, da njegov film »ne pali«. Ne zaveda se, da ilustracija, ki miga, še ni film; in da je drobna karikatura lahko veliko bolj učinkovita, če gledalec le

mimogrede vrže oko nanjo, kot da za tais-to porabi deset minut. Seveda so tudi izjeme.

Nič še nisem napisal o posameznih prikazanih filmih, pa tudi ne bom. Kaj bi okorno in površno opisoval stvari, ki jih je treba videti. Ljubljancani so si izbor filmov iz festivala lahko ogledali v Cankarjevem domu. Tu pa tam se bo kakega filma morda usmilila televizija.

Nekateri filmi so bili tudi primerno nagrajeni in od strokovne žirije posebej s prstom pokazani kot najboljši. Ker pa ti filmi spadajo tako rekoč v umetnost, umetnosti pa se ne da meriti z enim edino veljavnim in mednarodno standardiziranim metrom, ampak je metrov precej več, se izkaže, da je tudi najboljših filmov vedno več, kot pa jih določi žirija. Zato je tudi več tovrstnih festivalov po svetu in več žirij z različnimi metri in vsakdo od avtorjev lahko upa, da bo njegov film neke naletel na sebi primeren meter. So pa tudi tod neke meje in razponi in kos objektivnosti, zato se lahko iskreno veselimo, da je od vseh jugoslovanskih filmov, prikazanih na festivalu, najvišje priznanje dobil ravno film iz naših logov. Zato smem narediti izjemo in imenovati film *Poljubi mehka me radirka* in avtorja Zvonka Coh, ki sta prejela nagrado za najboljši debitantski film. Zvonko Coh je iskreno skromen fant, pa se energično brani in opravičuje, da njegov film nagrade ni zaslužil. Jaz pa zastopam prav nasprotno mnenje, da je film dobil zaslužen priznanje, saj je bil med tako deklariranimi filmi nedvomno najbolj debitantski. In to v najboljšem pomenu besede. Debitant je namreč novinec med veterani. Od nove moči pa se upravičeno pričakuje, da prinaša kaj novega, svežega, še ne videnega. Film *Poljubi mehka me radirka* pa odlikujejo ravno taki elementi. Dinamična, sproščena in mestoma prav mojstrska animacija. Likovno sveža risba, suvereno obvladovanje prostora v globino, kar je v animaciji redkost. Glavna odlika filma pa je nedvomno zlitost risbe in gibanja. To ni risba, ki se giblje, ampak resnično živa risba, ki oblikuje duhovite prigode v enkratno zasnovanem svetu. To je svet, ki ga ni in ga ne more biti, ker lahko živi le na filmskem platnu. In ravno to je pravo bistvo animiranega filma. Animator, ki začuti pravo naravo svojega medija, se obnaša kot bog – ustvarja svetove in podarja življenje. Nekateri filmu očitajo, da nič ne pove. Zakaj bi moral še povedati, če dovolj pokaže, saj film ni ne traktat ne pridiga. Seveda ne mislim trditi, da je ta film vrhunec animacije. Gotovo ni. Dramaturško bi bil lahko bolj dodelan. Coh je slikar in vaje izražanja v dvodimenzionalnem, brezčasnem prostoru. Ni preprosto preiti iz vajene kompozicije v prostoru na obvladovanje komponiranja likovnih elementov v času. Je že dovolj velik dosežek narediti korak v pravo smer animacije, kot je označena v izvirnem pomenu: animacija–animare–anima. Na festivalu sta bila prikazana še dva filma naših avtorjev Konija Steinbacherja in Marjana Mančka, animatorjev iz Slovenije pa je bilo prisotnih še več. Mimogrede se lahko zgodi, da slovenski animirani film morda doleti njegovih pet minut. Če bodo vrli animatorji čakali, da se bosta zmigala Viba ali TV, lahko med tem osivijo. Nobe nih ovir pa ni, da bi proizvodnjo animiranih filmov organizirali sami. In sicer tako, da ne bo šel večji del za to namenjenega kulturnega dinarja za vzdrževanje, za naše razmere velikanskega aparata filmskega podjetja, ki je samo sebi v napoto, ampak za resnično ustvarjalno delo. Zakaj bi se še naprej dogajalo to, da pridejo ameriški avtorji svoje enominutne filmčke v Zagreb predstaviti osebno in s svojimi producenti, naših pa niti predstaviti nima kdo.

Krakov '84

Ah, ta naša mladost

Branko Šömen

Poljski junij 1984: devetdesetletnica pred štirimi leti umrlega poljskega pisatelja in pesnika Jaroslawa Iwaszkiewicza, ki je gledal na svet kot na uokvirjeno fotografijo zgodovinskih dejstev, ki Poljakom niso bila naklonjena. Poljski junij 1984: tridesetletnica smrti Juliana Tuwima, ki je ves čas svojega življenja iskal kompozicijsko metodo lirične izpovedi, v katero bi lahko vključil vsakdanje probleme in bi tako dal svoji poeziji *problemsko* naravo. Edmund Husserl pa je skozi družbeno-filozofsko optiko sprevidel, da so »ideje močnejše od vseh zemljepisnih (empiričnih) vlad...«

Misel je našla svojo prekomentirano mesto v varšavskem mesečniku *Literatura*, ki je začel izhajati konec leta 1982, kot začasno nadomestilo za dva odlična literarna tednika, ki sta ugasnila tako kot mnogi drugi časopisi po trinajstem decembru leta 1981. Skrbno prebiranje zdajšnjih poljskih revij, časopisov pa tudi knjig nas lahko praktično pouči, kako je treba »preskočiti« uzakonjene norme lepega vedénja po obdobju tako imenovanega »moralnega nemira«. Morda so še naivni novinarji, ki se ne morejo sprijazniti z dejstvom, da je takrat, leta 1981, nosilo deset milijonov delavcev značke solidarnosti, tri leta pozneje pa nabeđen več, kar pomeni, da se je intelektualno-politični živec poljske družbe vseeno umiril ali pa so ga samo spretno umrtvili z lokalno anestezijo, z vojnim stanjem. Danes morda samo še posameznikom kljuje v zavesti, da je še en poskus, prehitro domišljen in prav tako prehitro zagozden, zgubil svoj smisel. To je že pred leti ugotovil ameriški nobelovec Isaac Bashevis Singer, po rodu poljski Žid, ki je v svojem romanu *Hlapec* pred dvaindvajsetimi leti zapisal: »Poljska propada. Pri tem seveda ne bodo jokali predstavniki našega plemstva. Oni so tako in tako v vsakem poljskem porazu videli svojo zmagovo. Takšne stvari se dogajajo samo na Poljskem. Vsaka druga država se trudi, da bi dosegla napredek, samó mi dávimó sami sebe«. Toda te prve dni junija je poljska televizija na veliko agitirala za volitve in napovedovalec je dobesedno dejal, da poljska vlada upa, da Poljaki ne bodo bojkotirali samih sebe.

Krakovski filmski festival je tudi v prehodnem obdobju, torej predlani in lani ohranil svojo festivalsko tradicijo in mednarodni tekmovalni imidž. Čas, ki so ga preživeli poljski intelektualci od decembra enainosemdesete do danes ni bil preprost. Prizadel je vse plati ustvarjanja in intelektualnega ter umetniškega dela, torej tudi film. Namestnik ministra za kulturo Jerzy Bajdor, ki je po funkciji obenem direktor

poljske kinematografije, je priznal, da v nekaterih filmskih krogih še vedno prevladuje misel o junaškem mitu Združenja poljskih filmskih delavcev, ki je v letu 1980 in 1981 dobilo naravo in moč institucije, ki je administraciji tedanje vlade vsilila »pravila igre«. Obenem se je razširilo mnenje, da je danes Združenje prisiljeno na »vegetiranje« in da je njegova vloga zgolj dekorativna.

Direktor poljske kinematografije je prepričan, da se je z mitom kot tudi z modo težko spoprijeti, sam pa je seveda prepričan, da je položaj v poljski kinematografiji popolnoma drugačen. Tako namreč sodi da je možen tudi tretji izhod: Združenje, ki je imelo letos na pomlad svoj plenum, se je odločilo v dialogu z mecenom, torej z državnim aparatom, ki Združenje financira, za realistični dialog. Tisti, ki so ostali v vodstvu filmskega združenja, so priznali, da je bilo delo filmskih delavcev v preteklosti v znamenju diktature. Takratna administracija jim je popuščala in nastali so filmi, ki so prikazovali Poljsko na način »crne realnosti«.

Krakovski filmski festival so prevzeli včerajšnji uslužbenci poljskega ministrstva za kulturo in umetnost, na festival pa so prišli samo tretjerazredni ustvarjalci. Tako je bilo že leta 1982, pa lani in letos. V času, ko je trajal štiriindvajseti nacionalni filmski festival in Enaindvajseti mednarodni filmski festival dokumentarnega in kratkega filma, je bil v Krakovu Andrzej Wajda, vendar sploh ni prišel na filmske predstave, marveč je v Starem teatru obnavljal predstavo *Besov* in pripravljal *Zločin in kazen*, obenem pa so v gledališču tekle razprodane predstave njegove razvpite *Antigone*. Dodajmo, da so Wajdo in gledališko predstavo *Antigone* povabili na enajst mednarodnih gledaliških festivalov, srečanj in gostovanj in da je moral direktor Starega teatra Stanisław Radwan enajstkrat odgovoriti, da ne more na gostovanje. To je pač majhno maščevanje Andrzejju Wajdi, bivšemu predsedniku Združenja poljskih filmskih delavcev, ki je štelo čez tri tisoč članov, danes pa jih ima komaj nekaj sto.

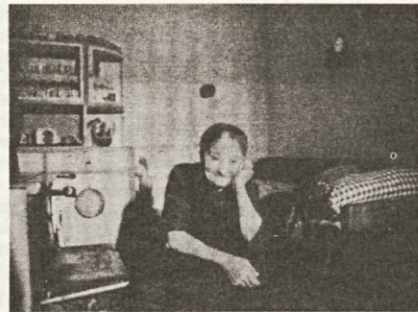
Poljski filmski dokument je zašel v objektivno krizo: naročeni filmi o tem, kakšno je bilo razpoloženje Poljakov med vojnim stanjem in po njegovi ukinutvi, ne morejo preseči apologetskih namenov in so zato nepriljubljeni, čeprav so narejeni z vso ustvarjalno resnostjo in izpovedno spretnostjo. Poljak pred kamero se čuti ogoljufan, hoče sodelovati v preobrazbi razmišljajočega Poljaka v pohlebnega delavca. Solidarnosti ni več, razmišljanje o dolžnosti in pravicah delavcev pa je ostalo. Poljski filmski režiser Jerzy Hoffman, ki je vodil žirijo na domačem, nacionalnem filmskem festivalu, je odbranil odločitev svoje žirije, ki letos ni podelila prve nagrade Grand Prix. S tem je dal javno vedeti, da uradni poljski dokument sicer je, vendar je umetniško nezrel, zapisan pozabi. Zato pa je dobil posebno nagrado film, ki je nastal na podlagi fotografij iz varšavskega geta. Film je posnel odlični poljski dokumentarist Tadeusz Makarczyński, toda nagrado je dobil snemalec Sylwester Braun. Ta je namreč posnel med vojno nekaj fotografij o trinšestdesetih dneh varšavske vstaje med zadnjo vojno. Tudi naslednja nagrada, dobil jo je scenarist in režiser Jarmo Jääskeläinen, je imela prizvok rešitve, »izhoda v sili«. Koprodukcijski film je posvečen delu židovskih zdravnikov med drugo svetovno vojno v varšavskem getu. To je še ena različica filmov, ki smo jih na to temo videli v preteklosti in prav v Krakovu na pretek in tudi mnogo boljnih. Za pogled nazaj, to brskanje po starinah, iskanje sebe v preteklosti, da bi se potrdili v seda-

njosti – je samo beg pred resničnostjo, zdajšnjim trenutkom poljske resničnosti.

Na mednarodnem filmskem festivalu v Krakovu so predstavili trinosemdeset filmskih naslovov iz šestindvajsetih dežel. Osem jih je bilo iz Poljske, sedem iz Kanade in Češkoslovaške in tako naprej. Predsednik žirije je bil isti Tadeusz Makarczyński, čigar film je dobil na nacionalnem festivalu posebno priznanje. Krakovski filmski festival pa ni sestavljen samo iz filmskih naslovov, ki se potegujejo za nagrade. Tako kot prejšnja leta je bil tudi tokrat v središču pozornosti spored, ki je predstavil oberhausenske nagrajence v nekdanji poljski prestolnici. Prav Poljaki so bili letos v Oberhausenu tisti, ki so zbužali največjo pozornost. V mednarodni konkurenci so imeli šest filmov, poleg tega pa so prikazali filme takšnih poljskih avtorjev, kot so Bossak, Polanski, Lenica, Giersz, Karabas, Gradowski in Rybczynski, ki so se predstavili v tako imenovani tridesetletni retrospektivi oberhausenskega festivala. Mednarodno žirijo v Oberhausenu je vodil poljski filmski režiser in pedagog Jerzy Bossak. Grand Prix (ex aequo) je dobil poljski film *Protokol uničenja* Jadwige Zajicek, glavno nagrado pa *Poljska kronika non-kamera številka 6 in 8* Julijana Antoniszczaka. Ta film je dobil tudi nagrado FIPRESCI. Nagrado je dobil še film Andrzeja Warchala *Ta naša mladost*.

Prikazali so ga tudi v Krakovu. V njem je režiser obdelal imenitno idejo, v kateri je primerjal dve generaciji, povezal pa ju je s petjem znane poljske rodoljubne, romantične pesmi *Ta naša mladost*: Ta naša mladost... V prvi interpretaciji jo pojejo člani starejšega pevskega zbora. Z njo ubujajo spomine na mladost, na pot, ki so jo prehodili, na čustva, ki so jih doživeli. Njihovo petje je zazrto v junaško preteklost. V drugi interpretaciji poje to pesem mlado dekle v črnini. Njena zanesenost je spevna, vendar pretresljiva, njena mladost ni rožnata, zazrta v prihodnost je nedorečena, neznanja, zastrašujoča. Zato dekle med petjem – joče. Režiser je dosegel izredno sugestivnost, film ima »sporočilnost«, kot to zahtevajo klasični dramaturgi, ima pa tudi privzok politične angažiranosti, saj odpira problem mladih Poljakov danes in tukaj.

Že omenjeni direktor poljske kinematografije Jerzy Bajor je v pogovoru z znano krakovsko novinarko Marto Malatinsko postavil sam sebi retorično vprašanje: Kaj je v tem trenutku mogoče in realno? Najbrž partnersko sodelovanje, naslonjeno na točke statuta, na reformo, ki so jo podprli tako administracija kot poljski ustvarjalci. Posebna komisija je že izdelala dokument, ki naj bi zagotovil pravice gledalcev in filmskih delavcev kakor tudi drugih. Da, tudi sam sem slišal o razpadanju poljskega filma. Mislim, da je takšna trditev preveč enostranska. Kaj se je pravzaprav zgodilo v kinematografiji? Ob koncu sedemdesetih let se je ta umetnost preveč zapletala v poljsko sodobnost. To pomeni, da je dajala o njej izredno živ, neposreden komentar. V teh kritičnih refleksijah je nastalo nekaj filmov, kot so bili *Varovalne barve*, *Človek iz marmorja*, *Môre*, pa tudi apologetski film *Kjer je voda čista in trava zelena*. V času »kulturnega in moralnega nemira« so poleg dobrih filmov nastali tudi slabi; naj omenim samo *Preklete zemljo*, ki ga je posnel jugoslovanski režiser Dragan Jovanović. V uteho vsem, ki mislijo, da se stvari niso premaknile na bolje, da nismo upoštevali zahtev filmskih delavcev, pa samo še podatek, da so prišli v kinematografijo znova takšni filmi kot *Drhtenje* Wojtecha Marczewskega, *To je jazz* Feliksa Falka in *Z rokami navzgor* Jerzyja Skolimowskega.



Ana, režija Mirjana Zoranović

Bila je priložnost, da smo se v Krakovu srečali in pogovarjali kar z dvema avtorjema tiste generacije, ki je leta 1981 v Gdansk, na nacionalnem festivalu celovečernih filmov prikazala nekaj filmov, ki bodo ostali v zgodovini poljske kinematografije zapisani kot poskusi preseči vsakdanjo stvarnost in okarakterizirati usodo poljskega političnega kompleksa. Feliks Falk je posnel film o jazzu, ki je bil pod Stalinom prepovedan. Wojtech Marczewski pa je z *Drhtenjem* opozoril na čas stalinizma na Poljskem, o pionirskih kolonijah, kjer so vzgajali mlade pionirje v trde, brezčutne demagoge, ki so na »hitro obrabčevali« s svojimi očeti, idealisti in komunisti.

Feliks Falk je povedal, da je naredil nov film, v katerem je skušal predstaviti namišljenega avtorja, ki bi bil rad Marek Hlasko. Feliks Flak je priznal, da s filmom ni zadovoljen, kajti to kljub vsemu ni tisto, kar bi rad režiral; Wojtech Marczewski je dodal, da sam ne misli delati tako imenovanih »drugorazrednih, surrogatskih filmov«. Ko smo se pogovarjali o *Drhtenju*, je potrdil, da film sicer predvajajo, vendar v manjših kinematografih in preden gledalci zvedo, kje je film na sporedu, ga že snamejo. Tako film je in ni navzoč v zavesti poljskih gledalcev. Kaj pa krakovski filmski festival? Filmski festival je bil, je, in bo. In res: Grand Prix ali prva nagrada na Enaindvajsetem festivalu dokumentarnih kratkih filmov Krakovu ni zbudil nobenega navdušenja. Dobil ga je film *Pripovedovanje o Laponcih* norveškega režiserja Skula Erikssona. To je film, ki bi ga lahko mirno uvrstili med razglednice, ekološke filme s socialno tematiko. Na Norveškem, kjer živijo Laponci, naj bi zajezili reko in začeli iskati bodisi nafto bodisi uran. Država želi izseliti Laponce, ki pa seveda protestirajo in policija razbija njihove demonstracije. Staro se mora umakniti novemu, tehnologija spodkopava etnografijo. Režiser je uporabil tudi arhivske posnetke in film je obvisel med sago in kritičnim dokumentom. No, to je bilo dovolj, da je ta, ideološko neškodljivi film, zasedel prvo mesto. Zlata krakovska zmaja sta dobila filma *Flamenco ob pet* in *petnajst* kanadske režiserke Cynthiae Scott in sovjetski film *Spomini na Pavlovsk* Irine Kalinine. Prvi z izredno estetsko glasbeno obdelavo govori o plesni šoli flamenca v Ottawi, drugi pa pripoveduje o kraljevskem dvoru v Pavlovsku, ki ga je skrbna direktorica po leningrajski blokadi restavrirala in mu vrnila zgodovinsko monumentalnost in sijaj. Za oba filma bi lahko rekli, da sta sicer nastala v znamenju krakovskega festivalskega mota »naše dvajseto stoletje«, to pa je tudi vse. Nič pretresljivega, nič takega, da bi nam ostalo v spominu.

Srebrna zmaja sta dobila filma *Vrči* bolgarskega režiserja Nikolaja Voleva in film *Ana* sarajevske režiserke Mirjane Zoranović.

Tudi za Vrče bi lahko rekli, da je etnografski film. V njem je nadarjeni pečar delal izjemne vrče, drugi vaščani pa v tovarni konfekcije. Med njimi je nastala zdraha, kajti prvi je svoje vrče in krožnike obešal na zunanjo steno svoje bajte, čeprav bi jih lahko prodajal, tisti iz tovarne pa bi svoje izdelke radi prodajali, vendar jih ni nihče kupal. Spor? Nesporazum? Konflikt? Ne, niti za bolgarsko mesto Gabrovo, kjer je muzej svetovnega humorja, ta zgodba ne bi dobila svojega častnega prostora.

Zato pa je bil film naše režiserke skromna, vendar občutljiva študija starosti. Režiserka je predstavila starko, sključeno, da si je morala pomagati s palico, vendar še vedno trdoživo in vitalno: obvladala je krave v hlevu in ovce, čuvala je hišo, v katero so se vračali njeni sinovi in vnuki, sama pa je stanovala v majhni kolibici. Ko je vse postorila okoli hiše, se je odpravila v vas, na cesto, po kateri je prihajal avtobus. Iz nje pa niso izstopili njeni najdražji, in tako se je starka morala vrniti v svojo samoto. Film za razmislek; poljski gledalci so našli v njem polno asociacij na svoje lastno življenje in lastno samoto. Sploh je bil to eden izmed tistih filmskih dokumentov, ki brez besede premorejo gradivo za razmišljanje in študij.

Naš film je bil tokrat po številu zelo skromen, pa vendarle še vedno v ospredju zanimanja v Krakovu. Predstavili smo samo štiri filme. Poleg *Ane* še *Bunker*, *Visokoletalec* in *Kmetijskega proizvajalca Mikulaša prvi dopust*. To je bil na festivalu tudi edini slovenski film, ki ga je podpisal Filip Rožbar-Dorin.

In na koncu, dopoldne, v prostorih Starega teatra v Krakovu sem se srečal z Andrzejem Wajdo. Ni omenil krakovskega festivala, ni ga zanimal, mogoče ga niso niti povabili. Govoril je o sebi, o svojem delu. V Krakovu bo imel jeseni tri predstave: *Antigono*, *Bese* in *Zločin in kazen*. V Franciji bo snemal film po zadnjem, nedokončanem Flaubertovem romanu, vabijo ga v Dubrovnik, direktor zagrebškega gledališča Gavella pa v Zagreb. Wajda seveda razmišlja, kako bi ostal doma, kjer se počuti ustvarjalno najbolj suveren in tudi neodvisen. Poudaril je, da ne misli na to, da bi ostal zunaj, da bi režiral po tujih gledališčih. Film, to morda. To je nekaj drugega, to je izlet, s katerega pošlješ razglednico in jo še po letih vrtiš v rokah in na njej prepoznavša obledele ustvarjalne zamisli in obraze dragih igralcev. Odločil, opredelil se je za gledališče, čeprav je priznal, da trenutno ni dobrih domačih besedil in je treba segati po klasičnih, ker so znali bolje pisati in ker so njihovi problemi svetovljanski. Letošnji krakovski filmski festival to ni bil.

Cannes '84 – odmevi

Trikrat Cannes

Lorenzo Codelli

Po zelo problematični izdaji leta 1983 so v Cannesu odprli novo festivalsko palačo in staro prepustili »štirinajstim dnevni režiserjev«. Prva se je pokazala strukturalno in organizacijsko neustrezna, medtem ko je druga zaradi inteligentnega in napredno mislečega vodstva – nizke cene vstopnic, »težki« filmi ponujeni širokim množicam – ponovno oživila in pokazala svoje odlike. Letos je bilo treba preveriti, ali se bo ta cepitev nadaljevala in v katero smer.

Festival je morda kot žrtev lastnega uspeha v svojem osrednjem delu uspel vnesti določene strukturne spremembe v okolje svoje težke »življive« zgradbe, a kljub temu ostaja obsojen na defenzivo: vrste čuvajev in podčuvajev, oborožene kontrole, drastične zapore tako pri vходу v dve glavni dvorani kot v male dvorane, ki so zadušljive in vedno polne. Videti kakšen film, na primer Leonejevega ali pa polnočne, kakor tudi nekatere iz sekcije »Un certain regard«, izven konkurence, je še zmeraj privilegij, odobren od zgoraj, skoraj ad personam, z vsemi tveganji, ki jih prinašajo prevelik naval, izdaja prevelikega števila brezplačnih vstopnic, pritiski fotografov, itd. Nekateri nenadni »uspehi« (serija aplavzov za *Paris, Texas*) oziroma »neuspehi« (salve žvižgov za *La pirate* Jacquesa Doillon) so bili posledica nenehnih napačnosti-frustracij, izvirajočih prav iz obrambnih in izključujočih ukrepov organizatorjev. Naloženih umetnosti, se pravi zato, da bi ustvarili občutje olajšanja ali pa nerove pač glede na to, če projicirani izdelek bolj ali manj ustreza (hiperreklamiranim) pričakovanjem? Ker je ljubiteljem in profesionalcem pisalnega stroja primanjkovalo časa, da bi se pogovorili ali se vsaj srečali izven vznemirjenega tropa, je čas projekcije vsakega filma hkrati ustrežal času, ki je bil na razpolago za njegovo presojo.

»Drugi« festival, Quinzaine, ki se je letos razširila v drugo palačo tudi v različnih sekcijah »perspektiv francoskega filma«, je po zaslugi stalne prisotnosti prelivajočih se množic istih gledalcev (in brez kakršnihkoli privilegijev pri svtopu za profesionalce) ostal še naprej veliko bolj podoben resničnemu kinematografu. Če so bili tu predstavljeni nekateri filmi, ki so kljub svojemu produkcijskemu razkošju in ambicijam izpadli iz tekmovalnega dela (*The Bostonians* Jamesa Ivoryja, *Memorias do carcere* Nelsona Pereire dos Santos), je bila večina del debitantskih ali pa je šlo za neodvisne produkcije oziroma za rene-toda-lepe, za filme iz daljnih dežel, kot so Islandija, Venezuela, Hong Kong. Eksperimentiranju naklonjena ideologija,



še bolj očitna pri izjemno širokosrčnem izboru za »Perspektive« (na desetine kratkometražnih in debitantskih del, ki vsaj po kvantiteti kažejo na izrazno širino, o kakršni v Italiji ni mogoče niti sanjati), je nujno zahtevala prizanesljivejši odnos ne samo kritike (ki je imela sicer malo časa za ribarjenje v teh vodah), ampak tudi občinstva. Aplavzov in navdušujočega odobravanja je bil upravičeno deležen film *Bolj čudno kot raj* (Stranger than Paradise) Američana Jima Jermuscha, a priori rigorozen in brez koncesij, kot kak Ozujev film; generacijska poistovetenja so se odkrito pokazala med projekcijo sicer zelo povprečnega filma *Les années de rêve* Kanađčana Jean-Clauda Labrecquea, samo zato, ker obravnava upe in nemir šestdesetih let; ko je Pierre Henti Deleau, direktor Quinzaine vse od njene ustanovitve, pred projekcijo poklical na oder Angleža Jeremija Thomasa, producenta filma *The Hit*, je financir Oshiminega *Furya* spontano požel vsesplošne ovacije (kmalu bo na Kitjaskem producent novega Bertolucci-jevega dela), kar se producentom redko dogaja; samoumevno je, da je bil potem *The Hit* z užitkom spremljan v vseh romaneskkih otenkih svoje on-the-road-pustolovščine, svojih brutalnosti in (včasih retričnih) razmišljanj o smrti glavnih junakov.

Skorajda nezaustavljivi »komercializaciji« v pozitivnem smislu, značilni za drugi vzporedni festival, je letos sledila bledeča *kulturizacija* filmskega trga (Marché du film) – trga, na katerem so se navadno brez pravega reda znašle imitacije imitacij, podzvrsti, zmazki, ki se jih da prodati samo tretjemu svetu, soft-core filmi, itd., predvsem zato, ker je za bučno reklamo poskrbel Cannon; skorajda edinstven zgled stranskega producenta, ki si je naprej zagotovil zaslužek v Izraelu z več nadaljevanji *Lemon Popsicle* in nato s holandskim kapitalom prodril na ameriško tržišče s sicer banalnimi, a zelo uspešnimi podvigi (last but not least *Breakdance*). Med desetimi filmi, ki jih je v Cannes prepelel Cannon, hkrati z odličnim Cassavettesovim filmom, ki je že zmagal v Berlinu, *Love Streams*, bi jih vsaj nekaj lahko sodelovalo v uradnem tekmovalnem delu: *Maria's Lovers*, zanimiv ameriški debut v slogu ljudske melodrame Mihalkova Končalovskega z Nastassio Kinski, ki ni nič slabša kot v Wendersovem *Paris, Texas*; isto velja za *The Ultimate Solution of Grace Quingley* Anthonyja Harveya, grob film, posnet za kabelsko televizijo, razsvetljuje pa ga prisotnost veteranke Katherine Hepburn.

Boj čudno kot raj, režija Jim Jarmusch, 1984



The Hit, režija Stephen Frears, 1984



Paris, Texas, režija Wim Wenders, 1984



Druge velike ameriške družbe so obogatile Marché prek svojih evropskih posrednikov in nosilcev pravic, ki so med drugim ponujali najnovejše filme Tonyja Richardsona, Williama Friedkina, Jonathana Kaplana itd. Veliko je bilo tudi malih neodvisnih ameriških producentov, od znanih, kakršen je npr. John Sayles (s filmom *Brother from Another Planet*, ki je razočaral, čeprav so ga reklamirali s pompom, značilnim za največje produkcije), do še povsem neznanih. Koncentracija v manjšem številu večnamenskih dvoran je dajala več možnosti oblikovanju vsaj bežnega vtisa o stanju na trgu, ne da bi bilo potrebno tehati sem in tja. To velja tudi za projekcije, ki so že po tradiciji prirejene z namenom organizirati prodajo nacionalnih produkcij npr. Francije, skandinavskih dežel, Avstralije, Madžarske... Zelo na očeh je bila italijanska ponudba, že drugič gostujoča na Gare Maritime, ki se drži nove festivalске palače, toda neudobna projekcijska dvorana je bila vedno prazna: v njej predstavljeni filmi so imeli zelo malo ali nič reklame, informacij in česa, kar bi zbudilo pozornost, sploh ni bilo mogoče dobiti (katalog italijanske produkcije je prišel v zadnjih dneh).

Poleg tega je bilo na Marchéju – tako kot vedno – precej nenavadnosti: npr. *Deathstalker*, ki ga je Roger Corman posnel v Argentini, groteskna mešanica herojske fantastike in cenene erotike; ali pa film *Dream One* Arnauda Selignaca, francoska produkcija Johna Boormana, anarhičen in razkošno prikazan onirični beg, ki ga je zasnovala in izpeljala skupina dečkov iz Boormanove družine, da bi se zabavala (oni so se zelo, mi veliko manj) ali pa *Metropolis*, ki ga je na novo zmontiral in glasbeno opremil Giorgio Moroder v nasprotju s kakršnimikoli strokovnimi kriteriji, tako da ga je spremenil v divji videorec, ki bo zagotovo ugajal mladoletnikom (Fritz Lang mu ni hvaležen); ali pa promoreel *Creator*, ki v pol urice zgosti naslednji ameriški film Ivana Passerja, humoristična basen s Petrom O'Toolom v vlogi znanstvenika, ki biološko poustvari svojo umrlo ženo. In spisek anomalij bi se lahko nadaljeval... V mednarodni produkciji ni miru (in kriterijev okusa): je le preveč filtrov in omejitev pri distribuciji, tako kinematografski kot televizijski. Sestaviti si svoj jedilnik – k čemur nas vabi in spodbuja caneski Marché – je tisočkrat bolje kot slediti zaporedju izbranih festivalskih jedi, pa naj bodo kakršnekoli, ali kot upoštevati nerazumljivo odsotnost distribucijskih pravil v posameznih deželah.

Prev.: Brane Kovič

Cannes '84 – odmevi

Druga dežela

(Another Country)

scenarij: Julian Mitchell
 režija: Marek Kaniowska
 fotografija: Peter Biziou
 glasba: Michael Storey
 igrajo: Rupert Everett, Colin Firth, Michael Jenn,
 Robert Addie, Rupert Wainwright
 proizvodnja: 1983

Marjan Strojan

Zgodba je splošno znana. Konec dvajsetih ali na začetku tridesetih let je na univerzi v Cambridgeu če že ne dolgo trajno, pa vsaj subtilno prizadevanje sovjetskega komiteja za državno varnost (KGB), takrat še NKVD/MVD, rodilo nepričakovano bogate sadove. Ustanovljena je bila tajna komunistična celica, na bolj ali manj javna predavanja simpatizerjev in propagandistov je hodila takratna angleška študentska elita, nekateri med njimi so se kasneje na strani republikancev vključili v špansko državljansko vojno. Cyril Conolly in W. H. Auden sta bila takrat levičarja, prav tako kot Robert Graves ali nekaj kasneje Laurie Lee. Tajni celici se je pridružil tudi Kim Philby, javno pa sta v britansko komunistično partijo v svojih študentskih letih vstopila Donald Maclean in Guy Burgess, ki je po vsem sodeč »Guy Bennett« scenarista Juliana Mitchella in režiserja Marika Kaniowska v filmu *Druga dežela* (Another Country) in v gledališki uspešnici z istim naslovom. Maclean je prišel na univerzo leta 1931, v aprilu istega leta pa je David Guest, ki je pred tem preživel nekaj časa v nacističnem zaporu, ustanovil partijsko celico Univerze v Cambridgeu. Burgess je vstopil v Cambridge leto prej, vendar je leta 1934 obiskal Sovjetsko zvezo ter »razočaran« vrnil partijsko izkaznico. Tudi Maclean, ki je vsega dve leti pred tem pisal o »do kraja ponoreli kriminalni zmešnjavi« kapitalizma in javno izjavljal, da bo šel v Rusijo pomagat revoluciji, je v istem času zaprosil za sprejem v Britanski Foreign Office, se spokoril in postal za angleške univerzitetne razmere spodoben državljani. Philby je po univerzi odšel na Dunaj, prav tako »zamenjal kornja« in se na Francovi strani kot vojni dopisnik udeležil španske državljanske vojne. Kmalu potem se je, kot piše v svoji avtobiografiji (»My Silent Ware«), na željo sovjetske strani prijavil za službo v British Secret Service.

Klobčič njihovih resničnih zvez se je pričel odvijati šele mnogo kasneje. Najprej so v kanadski vohunski aferi prišli Dr. Allena Nunna Maya, Burgess in Maclean sta pobegnila v Moskvo leta 1951, Philby leta 1963, leto dni zatem pa je Sir Anthony Blunt, eden največjih angleških umetnostnih zgodovinarjev in direktor Cortouadovega Inštituta v Londonu, strokovnjak za francosko osemnajsto stoletje, podal pred britanskimi oblastmi tajno priznanje, objavljeno šele leta 1979, potem, ko se je v britanskem tistu začel pojavljati podlistek, ki ga je v celoti bremenil za sodelovanje s Sovjetsko zvezo, vejretno kot človeka, ki

je posvaril Philbyja, Burgessa in Macleana itd. . . . (A. Boyle, *The Climate of Treason*, London 1979).

Kot ugotavlja Boyle, je tak razplet sprožil v britanski politični in intelektualni javnosti dvoje vprašanj. Prvo je bilo čisto konkretno in ga je že leta 1968 načel John Le Carre v uvodu knjige *The Philby Conspiracy* avtorjev Pagea, Leitcha in Knightleyja: kdo je bila vsemogočna mračna figura za vso afero, ki je po zahodnih trditvah zlasti v Philbyjevem primeru povzročila razpad celotne britanske tajne službe (MI 6) – nekdanji MI 1c, potlej DI 6, in deloma tudi MI 5 – v času, ko ji je načeloval Roger Hollis. Kot je znano, so namreč leta 1945 Philbyja postavili na čelo Devetega oddelka, ki se je med drugim ukvarjal s koordinacijo britanskih operacij na ozemlju Sovjetske zveze, imenovan pa je bil tudi v pododbor za komunistične zadeve Skupnega poveljstva obveščevalnih služb (»Joint Intelligence«).

»Je bil to naš človek, naš sonarodnjak?« piše Le Carre. »Rekrutiral je izključno in samo gentlemane iz visokih krogov. Je bil sam iz teh krogov? Rekrutiral je izključno iz Cambridgea. Je sam pripadal Univerzi? Vsa trojica je veljala za zanesljive ljudi že zaradi družin, iz katerih je izhajala: je bil tudi sam človek s takšnim družbenim vplivom? . . . Je izbral zgolj in samo zmagovalce, kdorkoli je že bil?«

Jasno je, da je takšna logika povzročila precej panike. Videti je bilo, da bi na tak način, z dedukcijo in eliminacijo, v resnici po vseh teh letih lahko prišli na sled človeku, ki je vodil sovjetske operacije v Cambridgeu v tridesetih letih. Sam Le Carre je v dveh svojih romanih – oba sta izšla v velikih nakladah in dosegla mednarodni sloves, posnela pa ju je tudi televizija (*Tinker, Taylor, Soldier, Spy* in *The Smiley's People*) – prilil olja na ogenj sicer romantične, vendar (vsaj v enem primeru) na resničnih osebnostih zgrajene zgodbe; k temu je pred tem pristavila svoj lonček še sovjetska Literaturnaja Gazeta, ki je pisatelja razglasila za nekdanjega britanskega agenta. Drugo vprašanje se je izkazalo za usodnejše. Glasilo se je: kako se je kaj takega sploh lahko zgodilo? Čemu in zakaj naj bi v moralno in moralno angleškega višjega sloja vzgojeni mladinec, njegov privilegirani pripadnik sploh postal odprt za komunistične ideje in že s tem najprej izdajalec svojega razreda, nato pa – v nekaterih primerih – domovine »v celoti?« Drugače obrnjeno: ali je morda prav ta razred, ki je še v nedavni preteklosti edini užival – ne privilegij svobodnega razmisleka – temveč

privilegij izobraženega, informiranega premisleka, ki je njegov pogoj, še prav posebej dojemljiv za indoktrinacijo nasprotni strani? In – če se je tako zgodilo v preteklosti – ali ni več kot verjetno, da se kaj takega lahko pripeti takorekoč vsak hip in se mogoče tako tudi že kar dogaja?

Odgovor se seveda glasi pritrdilno. Čemu neki naj bi sovjetsko službo zanimal angleški »človek z ulice?« Tu in tam se seveda zgodi tudi to, vendar, dobitok je toliko večji, kolikor višja je stava itd. Nihče sicer ne bo uprizarjal lova na čarovnice, zakaj pri gospodi velja, da roka roko umije in da vrana vrani ne skljuje oči, toda verni (se pravi v vsakem primeru »povprečni«) britanski bralec ima, podobno kot filmski gledalec, po tej logiki na razpolago dve ljubki fobiji – ki sta mu, če je le mogoče, položeni v zibel: sovraštvo do odpadlih predstavnikov višjih slojev ali, v posebnih primerih, do tega sloja v celoti, ter enako utemeljeno sovraštvo do komunizma, se pravi do Sovjetske zveze. Oboje je mogoče poljubno raztegovati in kontrolirati, kot tisto rezervo srednjega razreda, ki jo ta po svojih izvoljenih predstavnikih v vsakem hipu lahko potegne iz rokava kot nacionalni interes, torej nekaj, kar presega razrednost britanske družbe, a se hkrati kar najbolj ujema s čim širše zajetim interesom srednjega razreda. Dve formuli – formula »stremi k tistemu, kar sovražiš, da bi lahko (zviška) sovražil tisto, kar si« kot formula zasebne ambicije v meščanski družbi in njena druga, obrnjena plat: »sovraži tisto, kar je nad tabo, da bi lahko ljubil samega sebe« – dovolj nazorno ilustrirata dvotirni odnos srednjega razreda do privilegiranih slojev. Nikjer v evropskem kulturnem in družbenem modelu ni bil v tridesetih letih prehod iz srednjega v višji sloj tako hermetično zaprt. Solski sistem, omejen na vsega peščico ustanov in zavodov (Westminster, Stanhurst, Eton, Oxford, Cambridge, London School of Economics), je temu sloju sicer omogočal tako rekoč neizvnan sproten dostop do njegovih privilegijev, ki so razen kultivirane družabnosti predpostavljali predvsem rang ustreznika ustrezen položaj v državnih službah in ustanovah, hkrati pa je prav zaprtost tega sistema pogojevala tudi nenasiten, gladiatorski boj med gojenci za delitev teh privilegijev, boj, ki je spričlo soletne prakse čvrsto utirjen v ritualne oblike vedenja in vodenja; samo za to dvoje pri tem gre, pri čemer zaradi zaprtosti v ozek krog kandidatov o vsem odloča štartna pozicija tekmecev. Življenje v takšnem zavodu se od sedmega, osmega leta naprej



spremeni v tekmo za to pozicijo, zagotovi- lo uspeha je poraz neposrednega tekme- ca in (ali) umestitev v hierarhijo na njenem zgornjem koncu, in to dovolj zgodaj, da ni prepozno. »Bogovom«, kakor se imenuje najvišja kasta gojencev Etona, kamor je postavljeno dogajanje *Druge dežele*, je vnaprej zagotovljena kariera v diplomaciji, v sodstvu, med duhovščino, v vojski, in samo »bog« lahko postane, kot ugotavlja glavni junak filma, »veleposlanik v Pari- zu«.

Kot običajno v podobnih situacijah imamo v *Druge deželi* opraviti s odpadnikom. Prav- zaprav sta odpadnika kar oba junaka fil- ma: Guy Bennet po plati svoje moralne sprevrženosti, in njegov prijatelj (ki ga od- lično, brez sence gledališča igra Colin Firth) spričo ideoloških odstopanj. Dvoj- ca, ne v odnosu do kolegijskega estab- lishmenta, temveč v razmerju do srednje- ga razreda, ki je v filmu predstavljen kot voyeur (vse tri čisto kratke sekvence z žen- skami) v celoti ustreza razrešitvi dileme, ki se je pokazala v uvodu. Angleški izdajalci, o katerih je bila beseda, so bili s stališča voyeurja samo na zunaj pripadniki družbe- ne smetane: njihovo skrito življenje je bilo njihovo pravo življenje – bili so »homoseksualci« in »marksisti«.

Film poskuša razgrniti zvezo med vna- njostjo in odpadništvom, ki se stopnjuje v identifikacijo enega z drugim, manifesta- tivno. Zveza dveh odpadnikov je nujna po funkciji njenega odpadništva, zveza med intimo in akcijo postane nujna, ko se ho- moseksualnosti ne da več prikriti in ko »marskizem-leninizem« preide iz svojih zunanjih posledic v notranje spoznanje o nemožnosti uskladitve določenega nači- na življenja z določeno ideologijo. Toda, konec koncev gre za vprašanje meščan- ske morale, v sklepu filma zveza, da je *Ideolog* padel kot žrtev španske držav- ljanske vojne, kar je v redu... homoseks- ualec pa postane *Izdajalec*, kar je seve- da-tudi v redu.

Mislim, da bi bilo treba boljši film na to te- mo v tej točki šele pričeti, odlika tega fil- ma pa je v več kot spretnem izboru igral- cev (casting) in za gledališki komad duho- viti izrabi dialoga, ki postaja skozi film vse bolj del *miljeja*, ki tako v nobenem trenutku ni zgolj v ilustracijo. V filmu je videti tudi celo vrsto obrobnih sarkazmov, med kate- rimi zlasti tisti, ki prikazuje sedež britan- skega BBC kot stanovanjski blok odsluž- nih KGB-jevcev v Moskvi, zasluži vsaj omembo v katerem znamenitih Timesovih uvodnikov. Film dokazuje tudi staro tezo, da »nemo propheta in patria« vendar, jas- no, s poučnim dodatkom, da se mu tudi v *Druge deželi* ne bo godilo bolje.

Pulj '84

Nesporazum – imenovan 31. festival jugoslovanskega igranega filma

Leon Magdalenc

Ocenjevanje osmih dni puljskega festiva- la, se pravi arenskih in dvoranskih, pred- vsem pa nočnih zakulisnih bojev, je kljub obilici snovi – ali ravno zato – že vnaprej zapisano neuspehu. Pa ne zato, ker novi- nar/kronist ne bi mogel slediti vsem po- membim zadevam festivala, ampak zato, ker je puljski pregled številnih filmov, le vrh ledene gore; le-ta se imenuje jugoslovan- ska kinematografija, ki v Pulju pokaže enoletno proizvodnjo.

Vrh te gore tudi sestavlja festivalski pro- gram, a nujno povzroča posledice. Vzroki da imamo pri nas takšne in ne drugačne kinematografije, tičijo drugje – še najmanj v ustvarjalcih – in tam bodo tičali še kar nekaj časa; jasno je pač, da takšne raz- mere v »jugo-kinematografiji« koristijo do- ločenim interesom – ta interes pa bi bilo mogoče speljati na »kopito« splošnega kulturnega interesa, dodobra osvetljene- ga na seji CK ZKH dne 23. 5. 1984. Govori- ti o »takšni« kinematografiji morda komu zveni popolnoma nejasno, a »takšnost« je mogoče prepoznati v vsakem pofestival- skem novinarskem zapisu. Očiten zgled »takšnosti« je npr. zapis v »Komunistu« z naslovom »Slabo igranje resničnosti«.

Moja opomba:

Zanimiv je že sam naslov članka, ker do- pušča, da je »resničnost« mogoče igrati dobro ali slabo. Takšno merilo, razvito v tekstu, prinese naslednji nesmisel: »Ust- varjalci ustvarjajo le videz resničnosti«. Vzroki »takšnosti« se skozi obrobnosti in napake prikažejo na površju in takrat jih kronistovo oko opazi. Letos se je madež že pred začetkom prerinil v ospredje festi- valskih dogajanj. Vsako leto sledimo ne- zaupnicam različnim žirijam – letos jo je šele čisto na koncu direktno izrekla Vesna Pečanac, ko je zavrnila nagrado za žen- sko stransko vlogo. Letošnje izbiranje med kandidati za tričlansko žirijo pa že meji na farso. Farsičen pacient je vsa le- dena gora in ne samo njen puljski vrh. Postavljanje diagnoze temu pacientu bi bilo torej gotovo netočno in pomanjkljivo. Kronist bi moral kakor v »komediji strave i užasa« bežati po drobno občutljivega festivalskega telesa. Takšno početje je zelo nevarno, zato ker je na trenutke pre- več predvidljivo banalno in varljivo; na koncu bi prišel do mitskih začetkov filma pri nas, ki pa le niso tako mitski: »Jugos- lovanska kinematografija se je rodila v re- voluciji, s partizani, ki so sredi bojev nosili filmsko kamero«, je Jože Volfand dejal na otvoritvi letošnjega festivala – ali pa bi se izgubil v slepem črevu. (»Puljski festival je

Jugoslavija v malem. Resda niti eno leto ne mine, da festival ne bi spremeljali drob- ni in manj drobni nesporazumi«, je rekel Jože Volfand, prav tako ob otvoritvi.) Nes- porazum temeljno določa puljski festival, a če »vrh ledene gore« drži skupaj nespora- zum, potem mora ne-sporazum držati sku- paj tudi ostali – torej večji del ledene gore. Ze omenjeni Jože Volfand je ob otvoritvi uporabil termin »piramida«; razlika je torej v izrazu, ne pa v njegovem osnovnem po- menu.

Ne-sporazum razlikuje, da je puljski festi- val poln paradoksov in absurdov, ker si nasprotja podajajo roke na vsakem kora- ku in na koncu spravljivo zapuščajo Are- no. Antagonistični dvojici »film-umetnost« in »festival-spektakel« se najdeta sku- paj; združi ju ognjemet na začetku in po- delitev nagrad na koncu festivala. Tako umetnosti kot spektaklu nekaj manjka do celosti: eno zaceli ognjemet s svojo »ka- tarzičnostjo«, drugo pa podelitev nagrad. Tako dve na prvi pogled nasprotujoči si tr- ditvi, sporočata isto: »takšna« kinematog- rafia potrebuje natanko »takšen« festival. Analiziramo trditve, da je puljski festival nujno potreben, saj je pregled enoletne produkcije, na katerem se zberejo vsi, ki se na vrhu ledene gore/piramide kakorkoli vpenjajo v jugoslovanski film: to so produ- centi, distributerji, ustvarjalci in izvajalci, kritiki, potrošniki – na koncu pa vsi kom- promisno odhajajo iz Pulja (osnovni prin- cip delovanja festivala je preprost: nikakor ni nujno, da morajo biti vsi zadovoljni!!!).

Kompromis je posledica nezadovoljstva recimo celo »nepotešene erotične želje«, ki naslednje leto zopet napolni akumula- torje erotičnega pričakovanja. Tudi osnov- no vodilo vseh članov je kompromis pro- dukcije, ker je le preko njega vzpostavljen navidezni dialog (dialog ne-sporazuma), ki je nujno šepav.

Zdaj pa si oglejmo trditve, da je puljski festi- val nujno nepotreben. Spektakel zame- nja sedmo umetnost. Blišč, zabava in kisel nasmeš zakrivajo pravo podobo »jugo- filma«. Festival ni nobeno delovno srečanje, ker je izgubljen historični spomin, bolje re- čeno – izbrisan je; v ospredju je turizem in ne film, itd.

Obe trditvi se ujemata toliko, kolikor obe »zavestno« priznavata nemožnost spoz- nati »realno podobo jugo-filma« in šepa- tavost dialoga z drugimi besedami: puljski festival je nujno potreben, pa naj smo zanj ali proti njemu.

Ker torej izbere sploh ni, je vrh ledene go- re/piramide potrebno predimenzionirati: puljski festival postane folklorni test eno-

letne filmske bere, kjer se vsi člani proizvodne verige spremenijo v »gledalce – potrošnike«, skratka v turiste (predimenzioniranost »turizma« nas tepe že nekaj časa!). Popolna pomešanost vseh članov zagotavlja nemoten proces – ki je v bistvu ne-sporazum. Rivalnost osmih arenskih dni pa, poenostavljeno rečeno, kaže »čisti samoupravni odnos« (ponavljam trditev J. V.: »Puljski festival je Jugoslavija v malem«). Torej, test enoletne produkcije (pristanimo nani) se opravlja ob navzočnosti vseh članov produkcijske verige; manjka samo člen, ki celo verigo požene v tek – oziroma jo usodnostno opredeljuje – mislim na spodnji del ledene gore. Predstavniki tega člena največkrat v manjšini sedijo v častni loži. Zakaj samo predstavniki?

Najbrž zato, ker so ustvarjalci na platnu samo predstavniki. (Ustvarjalci ustvarjajo le videz resničnosti).

Vendar manjkajoči člen ne potrebuje in ne dopušča preverjanja niti na platnu, kar bi lahko pogojno označili kot vzrok, zakaj je pri nas zdaj nemogoče posneti angažirano kritičen film. Ko pa se začne določujoči člen bati »predstavnikov« na platnu, se mora vsak ljubitelj začeti bati nadaljnega razvoja »jugo-filma«. (»Ne moremo se strinjati s posamezniki, ki bi radi – na simpoziju ob koncu festivala – metali pesek v oči, češ da v družbi ni dovolj svobode za angažirani kritični film in da so programski sveti cenzorska telesa, ki delajo, kot jim narekujejo politični forumi.« – citat iz Komunista.)

»Žirija meni, da je v letošnji produkciji viden obrat kinematografije k temam iz vsakdanjega življenja. Pozitivno je pojavljanje bogatenja žanrov in prihod novih avtorskih imen. V nekaterih filmih se vidi visok umetniški in profesionalni nivo.« Tako žirija ob podelitvi nagrad.

Pripombe:

Filmi se resda vse bolj obračajo k temam iz vsakdanjega življenja, a to ne pomeni prav nič. Realnost je v filmsko fikcijo največkrat vpeta stilizirano, neproblematično in na meji blaznosti. Morda le dva filma gojita angažiran odnos do konkretne realnosti, odnos, ki ne zamegljuje posnetka, ampak ga skuša na ironični način povečati in pokazati njegove razpoke.

Skozi vse filme »s sodobno tematiko« se vlečeta dve rdeči niti.

Prva je – vztrajanje na komedijskih principih in pomagali, ki so le malokdaj primerna ali pa so le uspešni gagi. Komedijska pomagala so največkrat tako plehka, da gledalcu vzame sapo, obenem pa ponujajo tako površne asociacije/aforizme, da ga ravno zato spravljajo v smeh.

In drugič – narativna rdeča nit je konflikt med očetom in sinom. O poplavi te vrste scenaristične naravnosti bi dejal le-to, da gre za očitno »nemožnost« dosledne uprizoritve razrednega antagonizma, zato se ta konflikt preprosto prenese na generacijskega in s tem se mu odvzeme »kritičnost« ali celo subverzivnost.

O kakšnem bogatenju žanrov ni bilo ne duha ne sluha, razen če spregledamo Šijanovo ponovno vrnitev v žanrovske vode, ki so že zabeljene z ironično distanco, in če ne jemljemo resno klavnih poskusov s snemanjem policijskih kriminalk. Morda gre za bogatenje »motivov«, to pa lahko pomeni, da se je število »novih« motivov povečalo zaradi izčrpanosti »starih«.

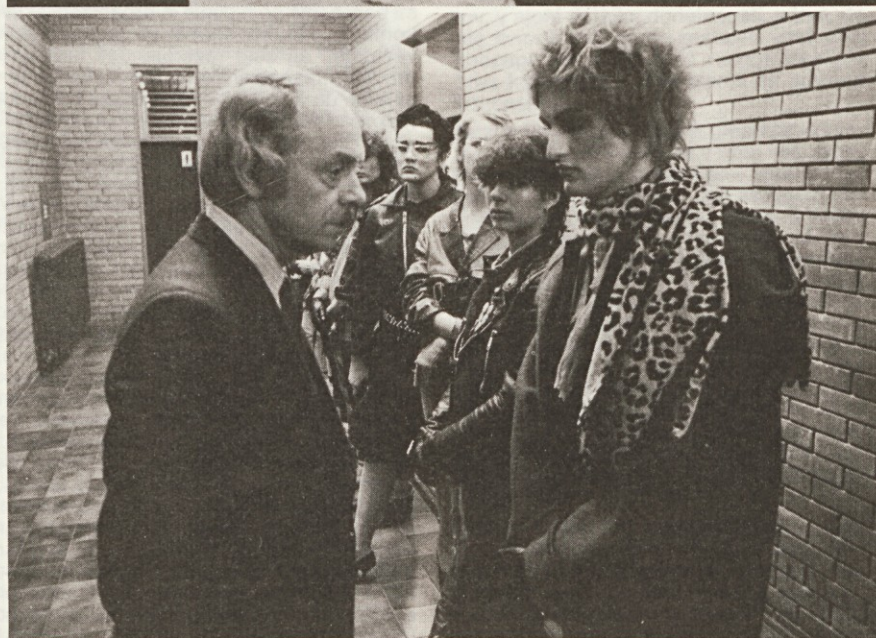
Profesionalnost in umetniškost sta še vedno obravnavani tako, kot da gre za dve nezdružljivi in nepogojujoči si strani. Korekten profesionalni nivo je za »jugo-film« slejkoprej neuresničeni sen, namesto, da bi bil prvi pogoj, temelj, na katerem



Jaguarjev skok, režija Aleksandar Djordjevic



Kaj je s teboj, Nina, režija Gordana Boškov



Davitej proti davitejlu, režija Slobodan Šijan

se določeno delo sploh realizira. Poznavanje filmskega jezika in njegova uporaba je ključna, »umetniški« nivo temu primeren. Nasploh je »umetniška« tendenca mašila za »tehnično neznanje«.

Ze dalj časa je jasno, da diktirajo razvoj in kreativnost jugoslovanskemu filmu producenti – pa naj so klasičnega tipa (npr. v srbski kinematografiji, se pravi »neodvisni« producenti) ali pa »državni« (npr. producent-ske hiše, ki so subvencionirane – kot je Vi-ba film v Sloveniji). Nikakor ne žalujem za avtorskim ali žanrovskim filmom, še manj za vojnimi spektakli. Zal mi je, da se je nazkazana perspektiva izgubila, pa čeprav je bila lansko leto še vedno vidna.

V mislih imam tako imenovani B movie ali nizkoproročanski film, ki je vsaj »simbolično« ogrožal monopol producerskega filma. Zdaj, ko je pri nas skoraj utopično misliti o našem »neodvisnem filmu«, neodvisnem v pravem pomenu besede – in ko je tudi preostala infrastruktura normalne filmske proizvodnje ničelna, je nevarnost popolnega diktata producerskega filma že postala realnost »na samem vrhu ledene gore/piramide«. Edina pozitivna plat takšne produkcije je kontinuirano letno število filmov in dejstvo, da uspešne formule ne morejo funkcionirati v neskončnost (polom konfekcijske komedije tipa Čalić, Jelić).

Obenem pa je diktat producerskega filma resno ogrožil »diferenco« med posameznimi filmskimi izdelki. Vse več je filmov, ki so narejeni po dveh, treh šablonah, pa še začinjeni so z nekaterimi zaostalimi modnimi stili svetovne kinematografije. Ne mislim, da je bila jugoslovanska kinematografija kdajkoli posebej originalna, se pravi takoj prepoznavna – morda le v obdobju »črnega vala« – a vseeno je vsaj tendenčno skušala uveljaviti določen stil (čeprav balkanski), in to na različne načine in po različnih strukturnih principih.

Vse kaže, da je »jugo-film« postal popolnoma brezbarven, siv, zaradi tega nezanimiv in neatraktiven, recimo, za druga tržišča.

Puljski festival je Jugoslavija v malem . . .

Pulj '84

Je naš film cukren?

Viktor Konjar

Ob rednem puljskem razmotavanju vsakoletnega paketa novih jugoslovanskih igranih filmov smo vselej znova zbegani. Ze lep čas, od začetka sedemdesetih let sem, se spopadata dva povsem različna gledalsko-doživljajska občutka in iz njiju izhajajoči razumski presoji: prva, nekoliko izrazitejša, vsakoletni paket kritično zavrne (s stališča opredeljenih, a nedoseganih idejno-estetskih vizij), druga se dobrodušno ozira na nove avtorsko ustvarjalne prodore in zasleduje nekakšno rast.

Čeprav ni bilo letošnje razhajanje sodb po svojih značilnostih nič drugačno kot doslej, pa je bilo še ostrejšo kot sicer. Prevalovali sta obe skrajni oceni: popolno nasprotovanje ali popolna privrženost; prehodov med obema je bilo vsekakor manj, kot smo jih vajeni iz prejšnjih let. Spet pa je bila bolj učinkovita, tako da se je v občji zavesti bolj uveljavila, odklonilna sodba, katere posledica je domala vsesplošno prepričanje jugoslovanske kinematografske javnosti, da si tudi od najnovejših jugoslovanskih filmov ne more veliko obetati ne v vsebinsko-povednem ne v izrazno-senzitivnem smislu. Obveljale so zagotovitve, češ da je jugoslovansko filmsko ustvarjanje v globoki in vsestranski krizi, neizogibni posledici kriznih stanj v družbeni (materialni in moralni) bazi, z njimi povezanih pojmovnih in organizacijskih konfuzij v kulturni sferi in še posebej razvezanosti ali celo razkrojenosti filmsko-producerskega sistema. Vse to vpliva na avtorje, da bodisi sloh ne delajo ali pa delajo neadekvatno, konformno in nekreativno. Strnjena sklepna poanta teh odklonilnih sodb ugotavlja, da sedanji jugoslovanski film ni zrcalo časa, kar naj bi po svoji funkciji bil, če pa se v posameznih primerkih akutnih vprašanj, ki prevevajo zavest, vendarle dotika, opravi svoj dolg medlo, nepoglobljeno, brez naponov umetniške odgovornosti.

Kaj in koliko tega je res, o čem pričajo dejstva, vpeta v podobo letošnje jugoslovanske filmske razgrnitve?

Dokončanih je bilo dvaintrideset celovečernih igranih filmov. Na festival, ki ima status promotorja, čeprav z delnimi in omejenimi jamstvi, jih je bilo prijavljenih devetindvajset. Festivalna žirija, ki je imela odigrati vlogo promotorja v imenu širšega kritično-razsojevalskega avditorija, je ugotovila – v bolj ali manj očitnem soglasju s siceršnjimi opažanji, da je mogoče ustvarjalne naboje zaznavati kvečjemu v enajstih filmih, kolikor jih je izbrala v tako imenovano festivalsko selekcijo. Po infor-

macijah iz festivalskih kuloarjev sodeč jih je bilo po začetnem rešetanju celo nekoliko manj, a se je bilo treba vsaj do neke mere prilagoditi že ustaljenim in tradicionalnim kvantitativnim razmerjem jugoslovanskega filmskega festivala, katerega »magično« število je (glede na število filmov, ki jih je mogoče oziroma potrebno predvajati v Areni) – petnajst.

Te bolj ali manj aprioristične puljske norme so seveda z vidika dejanskih vsebinskih in estetskih vrednosti jugoslovanskih filmov irelevantne. Tako vnaprejšnja selekcija kot sklepno nagrajevanje sta namenjena predvsem izvedbi festivala samega in po svojem pomenu oziroma učinkih slejkoprej mimobežna. Prava vrednostna razporejanja potekajo neodvisno od festivalskih oznak, včasih sicer v skladu z njimi, drugič spet v popolnem nasprotju. O tem zgovorno pričajo spomini na bližnja in odmaknjena filmska leta. V osrednjem toku filmsko ustvarjalne reke (ki jo že tretiramo tudi kot zgodovino filmske izraznosti) so dela, ki so jih sprotne festivalske žirije nominirale in visoko kotirale, pa tudi dela, ki jih v tem ali onem festivalskem trenutku niso doumeli in jih niso ocenili pozitivno.

Nekaj tega je izkazalo tudi letošnje razmejevanje, ob vseh svojih sicer nedvoumih poskusih nekonformnega presojevalskega ravnanja.

Ker pa funkcija festivalskih selektorjev in žirantov ni nič več kot samo segment v okviru veliko širšega razsojevalnega avditorija, pač ni nobene zaresne potrebe, da bi se ob njenem izvajanju in njenih konsekvencah ustavljali z aposteriornimi komentarji. Predmet našega razmisleka namreč ni puljski festival (ki je le sredstvo, ne cilj) sam po sebi, temveč vsebina letošnjega paketa jugoslovanskega filma v relacijah z vitalno problematiko časa, z dosedanjimi filmsko izraznimi dosežki, s povednostjo na drugih estetskih področjih ter ne nazadnje s trendi filmske izraznosti drugod po svetu.

Upoštevanje vse te vidike, ki so hkrati merila vrednotenja, razporejam vsebino »paketa« – v razliko od festivalske žirije – v troje razdelkov: v prvem so v vseh pogledih nerelevantna dela, v drugem filmski izdelki, ki jih je vsaj v določenih elementih in relacijah mogoče označevati kot korektna producerska ali avtorska dejanja, in v tretjem filmi evidentne ustvarjalne potenciale ter (vsaj v relativnem smislu) visokega ranga.

V kategorijo »odpisanih« filmov sodijo vsi tisti projekti, katerih nastanku so botrovali

izraito komercialni, zunajestetski produkcijski motivi, zazrti zgolj in samo v hiter izkupiček na obstoječem, skrajno pogrošnem jugoslovanskem kinematografskem tržišču. V okviru znanega in že velikokrat opisanega modela povprečnega in absolutno večinskega jugoslovanskega kina, katerega dominantni obiskovalci so mladi ljudje do petindvajsetega leta starosti (iz nižjih plasti izobrazbene strukture ter intelektualnih, emocionalnih in estetskih potreb), ni skoraj nikakršnega prostora za zahtevnejšo filmsko povednost, kaj šele avtorsko ikonografijo, zato pa tolikanj več potrebe po nezahtevnih stereotipih in šablonah ter po pogrošnem akcijskem ali komedijskem razvedrilu pod zastavo povnarnjene situacijske dramaturgije, kar vse je seveda posledica dolgotrajnega, že večdesetletnega sistematičnega gojenja te in take filmske kulture. Določeno število producentov in avtorjev se s svojimi projekti tem nizkim zahtevam odziva, vedoč, da je prav take vrste odzivanje vir neomejene popularnosti pri obstoječem tipu jugoslovanskega kino-občinstva ter hkrati vir izdatnega izkupička, pa čeprav skrajno kratkoročnega. Producentom in avtorjem, ki ravnaajo tako, njihovih dejanj pravzaprav ne kaže šteti v zlo, saj vmes ni moteče hipokrizije, ki bi nas prvenstveno vznemirjala. Ti producenti in ti avtorji so se namreč pojavili kot neposreden odziv na tovrstne zahteve kinematografskega gledalstva in so s svojim početjem skrajno spontani in neposredni. Svojih izdelkov za sproti kinematografsko rabo ne razglašajo za umetnine in tudi svojega dela ne tretirajo više, kot mu gre z ozirom na status »potrošnih servisov«. S temi filmi je pač tako kot s pogrošno literaturo v kolportajskih kioskih. Če je v zvezi z njimi kaj zares moteče, je to – v posameznih primerih – kvečjemu njihova pretirana, nonšalantna cenenost, kakršne pa je, žal, na pretek v vseh nacionalnih kinematografijah pa tudi v precejšnjem delu našega filmskega uvoza; resnici na ljubo moramo ugotoviti, da jugoslovanski filmi tega ranga (Čaličeva »podaljševanja« njegovih Norih let: letos peti in šesti film iz te serije – *Daj, no, daj* (Idi mi, dodji mi) in *Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi* (Šta se zgodi, kad se ljubav rodi), Jeličev *Pazi, kaj počneš* (Pazi šta radiš), Puhlovskega *S. P. U. K.* – v komedijsko naravnani ter Djordjevičev *Jaguarjev skok* (Jaguarov skok), Radovanovičeva *Ljubezenska vročica* (Groznica ljubavi) in Gordane Boškov *Kaj ti je, Nina* (Šta je s tobom, Nina) – v melodramatični smeri poneseti »igrokazi«) v primerjavi z vrsto ameriških, zahodnonemških, hongkonških, italijanskih, danskih, francoskih in drugih cenenih komedij ali melodramatičnih ganljivk ter akcijskih kriminalk, ki jih uvažamo, še zdaleč niso najslabši ne po vsebinski ne po izvajalski ne po tehnični plati.

Kar je v zvezi z njimi narobe in moteče, je kvečjemu to, da jih njihovi producenti na domači filmski festival sploh prijavljajo. To potrošno kinematografsko blago na festivalska prizorišča preprosto ne sodi in ga tudi v okviru informativne sekcije ni ne potrebno ne oportuno prikazovati.

Veliko bolj moteča in vznemirjujoča pa so kometiranje določenih produkcijskih in avtorskih krogov (predvsem beograjske in deloma tudi zagrebške provenienca) na obe strani mejne črte: k umetniški izraznosti in pomenljivosti na eni ter k populističnemu prilagajanju okusu povprečne publike na drugi strani. Ta dvojnost vodi v nevarno bližino idejno-estetske hipokrizije. Njeni posledici sta polovičarstvo in izrazni konformizem. Avtor ima malobrižen, neodgovoren odnos do svoje teme in do svojega poslanstva v zvezi z njo in se,

spričo okoliščin, ki diktirajo tempo, potek in vsebino njegovega dela, sploh ne potrudijo, da bi svojo snov oblikovali na visoki ravni umetniške zavzetosti, ali pa se takemu startnemu odnosu kasneje v bolj ali manj opazni meri odreče. Umetniško potenco nadomeščajo koncesije primitivno-pogrošemu habitusu povprečne kinematografske množice.

Resnici na ljubo moramo ugotoviti, da smo teh in takih koncesij več kot letos zaznavali v poprejšnjih jugoslovanskih filmskih letih – in je torej videti, da se situacija v tem oziru izčiščuje. Nekateri izmed tangiranih »dvoičnih« avtorjev so nehali kokehtirati z umetnostjo in so se scela prepustili filmski komerciali, drugi so se – prav tako scela – obrnili zoper komercialne primese ter se osredotočili zgolj in samo k svojim umetniško-povednim težnjam. Dovolj evidentno je, da postaja sedenje na dveh tako divergentnih stilih, kot sta ustvarjalno-kritična (iz)povednost na eni in streženje poplitenim pričakovanjem »vladajoče« publike na drugi strani, milo rečeno – odločno. Zdi se, da je že začelo prihajati do radikalnega razhajanja med obema temeljnima avtorskima, produkcijskima in predvsem estetskima pogledoma na namene in funkcije filmskega delovanja.

V »paketu«, ki smo ga razvezali na letošnjem festivalu, a je bilo v njem tudi še nekaj izdelkov, ki sodijo po svoji tematski in izrazni orientaciji v lansko, predlansko (ali celo kakšno starejšo) leto, je eklatanten primerek te nerazčlenjene dvojnosti – in s tem tudi avtorsko produkcijske hipokrizije – Bulajičev *Veliki transport*, tretiran po eni plati kot apoteoza silovite kolektivne in individualne dinamike v revolucijskem osvobodilnem boju, vendar s tipičnimi (bulajičevskimi) koncesijskimi vzorci v koordinatnem sistemu tega znanega ikonografskega modela, katerega nekdanji melodramski dramaturški vzolji so postali zdaj humorno sproščujoči, grobo erotični, salve smeha vzbujajoči kinematografski efekti. Bulajičev poslednji film je eklatanten zgled tega idejno-estetskega sedenja na dveh stilih, ker pa gre za projekt izpred dveh let, naša teza o postopnem umikanju te »estetike« z njim ni ovržena, kvečjemu nasprotno. V poprejšnjih letih je bilo takih filmskih konstruktov nominalno in relativno precej več, kot jih je zdaj, saj je *Veliki transport* v določenem smislu celo izjema.

Med tipičnimi beograjskimi projekti, ki so se predstavili na festivalu, je bilo teh estetskih »dvoživk« sicer še nekaj, težko pa bi jih označili kot eklatantne primerke. V tej kategoriji lahko navedemo Šijanovega *Davitelja proti davitelju* (Davitelj protiv davitelja), Preličev *Pocukrano vodico* (Secerna vodica) pa tudi – do neke mere – Paskaljevičev *Goljufivo poletje 68* (Varljivo leto 68), čeprav se v isti sapi, ko jih naštevamo, zavedamo, da v njih pravzaprav ni šlo za odstopanje od zastavljene sporočilno-izrazne vizije na račun koncesij manj zahtevnemu kinematografskemu konzumu, pač pa za specifične filmske estetske koncepte, položene tem projektom že v zibelko: v njihovem ustroju dominira poigravanje s snovjo, z liki, z dejstvi in z medsebojnimi razmerji. Temeljna barva teh upodobitev je lahkotnost, ki sega tja do gagov, kar vse pa vendarle ni in noče biti samo sebi namen. Bistvo te filmske poetike je želja avtorjev, da bi o stvareh (recimo kar: resnih stvareh) spregovorili na lahkoten, šaljiv in navzven neresnoben način, v stilu »mehke« satire in ironije, se pravi neobvezujoče in igrave. Paskaljevič, denimo, ima pri tem povsem nedvoumne povedne namene: s spomini takrat (v letu 1968) še neizoblikovane, čeprav bistro

opazujoče osebnosti mladega fanta na lastna doživljanja »razburkanih voda« tistih časov označuje klavрно podobo konformističnih pezdov, zavoljo katerih je šla velika priložnost te mladosti po zlu. Njegov filmski protagonist Petar Cvetković, sin konformističnega prototipa-občinskega sodnika, je neke vrste pendant Kusturičevega »junaka« iz filma *Se spominjaš Dolly Bell*.

Podobni poetiki neobvezujoče in igrive lahkotnosti, pod katere lupino pa se vendarle skrivajo seriozne konotacije, je v svoji *Pocukrani vodici* – prek nosate in fantovsko opletajoče Dečke – stregel tudi Svetislav Prelič ter imel, kot je mogoče povzeti iz njegove sicer igrivo-posmehljive fakture, v mislih zamotanost človeškega zakoreninjenja in osebne identitete sedanjega mladega človeka v naših eksistencijskih in eksistencialnih okoliščinah. Le da o tem ne razpreda dramatično in moreče.

Šijan je šel v tej težnji najdlje in sploh prek roba kakršnekoli še vedno navzoče sporočilnosti. Njegovo poigravanje s horrontematiko je večstranska parodija: parodija na žanr («komedija groze» ali »komična shriljivka»), parodija na filmski okus in filmsko kulturo, parodija na razpredanja o vlemestni naravi beograjskega podzemlja ter parodija na bradata ali golobrada umovanja o rečeh tega življenja sploh. Avtor filma se s svojo snovjo igra, ne da bi aludirjal na karkoli relevantnega zunaj nje. To svojo estetsko formulo je sicer konsekvantno izpeljal, vendar filma, čeprav na njegovo estetiko pristajamo, ni realiziral tako, da bi ga lahko označili kot v sebi zakroženo, duhovito in posrečeno delo. Gledalca preprosto ne osvoji in ne očara, kar pomeni, da ne izpolni svojega temeljnega in hkrati edinega namena: biti umetnina.

Na taistih estetskih poligonih pa se je ta avtorski namen Šijan posrečil režiserju Živku Nikoliću in Rajku Grliču: prvemu v filmu *Nezaslišan čudež* (Cudo nevidjeno), drugemu v filmu *Čeljustih življenja* (U rajljam života).

Oba filma sodita v sam vrh tega, kar ima pokazati in povedati sedanja srednja generacija jugoslovanskih avtorjev. Skrivnost te estetske polnosti Nikoličevega in Grličevega filma v primerjavi s poprej naštetimi polovičnimi dosežki (Paskaljevič, Prelič, Šijan) je v konciznosti obeh projektov, v njuni detajlni dodelanosti, v tem, da sta avtorja zelo jasno zastavila vsak svoj koncept ter zastavljeni nalogi izpeljala brez kakršnekoli vnaprejšnje ali sprotne koncesije.

Svet, v kakršnega popelje gledalčevo imaginacijo Živko Nikolić, je v sebi ves zaokrožen in do dobra pretehtan v vseh konotativnih karakteristikah: gre za tipični črnogorski-balkanski minimundus, iz katerega se avtor veselo ponorčuje, saj je v vsem ravnanju njegovih tipov in karakterjev, iz vseh njihovih akcij, reakcij in besed, iz vseh njihovih preigravanj življenjskih strun na obojenjaško-nonšalanten način in še posebej iz vseh njihovih poniglavoosti razbrati namige, ki zadevajo v bistvo, češ to smo mi. Mikrolokacija tega satirični obravnavi namenjenega dogajanja je sicer razvidna, a hkrati (kljub pejšažem Skadarškega jezera) imaginarna, kajti Nikoličev film skuša veljati za občo, balkansko metaforo.

Grlič je, nasprotno, svoj »lahki žanr«, neke vrste križanca med komedijo in melodramo, lociral v zelo določno, sedanje, zagrebško okolje, v svet našega malomeščanstva, projiciranega na dveh vzporednih platnih: na enem sledimo fragmentom

iz doživljajske fabule televizijske režiserke Dunje, ki se otepa z mnogoterimi poniglavitostmi svojega življenjskega prostora in statusa (recimo mu: jugoslovanska »high society« sedanjega trenutka), na drugem zgodbi njene televizijske nadaljevanke, se pravi zgodbi njene debeluškaste male uradnice Štefice Cvek, ki si na vse pretege prizadeva, da bi našla svoj kolikor toliko smiselni erotični in s tem tudi eksistenčni pristan (v okviru razmerij, kot jih konstituira naš zdajšnji »middle class«). Ti paralelni zgodbi sta nabiti z duhovito in premišljeno opredelnimi oznakami, tako da imamo opraviti z neizpodbitnimi psihološkimi in sociološkimi karakterizacijami, prezentiranimi direktno, brez globokoumnih ozadij, a seveda z obiljem nedvoumnih namigovanj na naša življenjska in družbena stanja.

V območjih taistega estetskega načela, ki narekuje sproščen, lahkoten in s smehom uravnan pristop k življenjskim in družbenim temam, toda v znamenju ostro poantiranega grotesknega metaforiziranja, ki globoko zaseka v zavest, je nastal tudi Kovačevićev *Balkanski vohun* (Balkanski špijun). Filmska ekranizacija gledališkega dela, ki s svojo izjemno popularnostjo ne le kvalitativno, temveč tudi kvantitativno označuje podobo jugoslovanskega teatra na začetku osemdesetih, ni »nusprodukt«, se pravi zgolj ena izmed številnih uprizoritvenih verzij, temveč matični vzorec ponazoritve tega grotesknega motiva, ki izkazuje več filmskega kot gledališkega naboja. Tudi ni naključje (in ne izhod za silo), da se je režije – skupaj z Božidarjem Nikolićem – lotil avtor besedila Dušan Kovačević sam. Komedijska faktura, ki si daje opravka z mentaliteto sumničnej, zasledovanj, preiskav in obračunavanj z dozdavnimi sovražniki našega sistema, prepraste v groteskno zgroženost nad potencialno prisotnostjo nepreživetih in očitno obnavljajočih se stalnističnih doumevanj možnega (ali celo »neizogibnega«) razreševanja napetosti v našem življenju. V arhetipskem zaledju čutimo tako Nušiča kot Mrožka, v neposredni referenčni bližini Bacsove *Kronske priče*...

Ne vsa, toda precej znamenj priča o tem, da se jedra kreativno vitalnih pobud v jugoslovanskem filmu sučejo v smeri tega estetskega vetra, v katerega okviru so nastali filmi *Balkanski vohun*, *Nezaslišan čudež* in *V čeljustih življenja* ter *Davitelj proti davitelju*, *Goljufivo poletje 68* in *Pocukrana vodica*. Deloma sicer res tudi pod pezo producentskih prizadevanj po karseda populističnih prispevkih v sprotni kinematografski fond, a hkrati v nedvoumnem avtorskem prepričanju, da je po teh poteh izraznosti mogoče o temeljnih stvareh časa spregovoriti več in bolje.

Toda jugoslovanska kinematografija (in v njenem okviru bolj ali manj avtonomni nacionalni filmsko proizvodni koncepti) je daleč od tega, da bi bila enosmerna in enolična. Ob »lahkih žanrih« (ki so precej bolj v isto usmerjeni, vpeti predvsem v dvoje tokov: pogrošno komediografijo nravi in situacij na eni ter pomenljivo, satirično, groteskno komiko, ki kaže brušeno zrcalo svojemu času, na drugi strani) skušajo uveljaviti svoje pobude tudi dramsko-veristični pristopi k problemom, ki jih zastavlja čas. Spektar teh pristopov, teh problemov in te dinamike je dokaj širok, celo razpršen, še zdaleč pa ne tudi celovit in vseobsežen. Prej bi lahko rekli, da ostaja dokaj relevantne tematike zunaj območij, v katera s svojimi intervencijami posegajo jugoslovanski filmski avtorji, pa zato lahko ugotavljamo, da se naš film ne osredotoča h ključnim vprašanjem človekove eksistence v zdajšnjem preseku zgod-



Balkanski vohun, režija Božidar Nikolić in Dušan Kovačević



V zrelo življenja, režija Rajko Grlić

O pokojniku vse najlepše, režija Predrag Antonijević
Pejsaži v megli, režija Jovan Jovanović

Zadarski memento, režija Joakim Marušić

vinskih koordinat, vsaj ne pretehtano in sistematično, v skladu z avtorskim načrtovanjem nalog, ki naj bi jih izpolnjevala filmska umetnost.

Del teh avtorskih aranžmajev se ozira v zgodovinsko preteklost in v »mitološka« območja nacionalne zgodovine, ne da bi šlo pri tem za kakršnekoli neposredne relacije s sedanostjo ali za poskuse reintertacije preteklih dogajanj z vidika aktualnih tokov in zdajšnjih idejno-estetskih usmeritev. Taka je *Timoška vstaja* (Timoška buna) Zike Mitrovića, tak je *Zadarski memento* Joakima Marušića, tak je film Steve Crvenkovskega *Ti nisem dejal* (Neli ti rekov), vsi trije operti na določene zgodovinske izseke in lokacije: Srbija pred iztekom 19. stoletja; Dalmacija, posebej Zadar v obdobju italijanske fašistične dominacije po izteku prve in do konca druge svetovne vojne; Makedonija po zadušeni Ilindenski vstaji – podobno »umirjenost« pa izpričuje tudi Štigličevo *Veselo gostúvanje*, čeprav ne teži k obeleževanju zgodovinskega izseka, pač pa k ponazarjanju intimnih doživljajskih spominov na neki davni, odmaknjeni čas.

Čisto posebno mesto v tej »retrospektivni seriji« ima *Mali rop vlaka* (Mala pljačka vlaka) režiserja in scenarista Dejana Šoraka, ki na avtonomen in suveren način sledi oblikovalno-povedni viziji, s kakršno se je pred leti (s svojim *Kdo tam poje*) vključil v jugoslovansko filmsko inventivnost Sijan. Ta »igrlica« z roparji in žandarji nas sicer popelje na povsem konkretna tla liškega krasa ob koncu prve svetovne vojne, vendar brez vsakršnega namena, da bi razgrinjala zgodovinska dejstva in ozadja. Njen namen je metaforičen, veljaven za vse čase in za vsa razmerja v tem »balkanskem podnebj« , vključno z nezastrtimi, čeprav nedeklariranimi namigovanji na naše zdajšnje hipokrizije, špekulacije, oportunistične, podkupljivosti, izvitorepljanja, ribarjenja v kalnem in kar je še bazičnih moralnih lastnosti, ki so vkomponirane v podobo naših medsebojnih razmerij in jo konstituirajo. Šorakov film sodi po svoji fiziognomiji v poprej označeno skupino groteskno-satiričnih poigravanj s stvarnostjo, odrešenih neposrednih povezav z realnostjo časa in kraja.

S povsem drugega pola stopajo v prostor zgodovinske in aktualne izkušnje filmi, ki se – iz zornega kota še »odprtih ran« – ozirajo na naš povojni čas, direktno ali indirektno povezan s sedanjo življenjsko in zgodovinsko mislijo. V tem sklopu so bili na letošnjem festivalu filmi: *O pokojniku vse najlepše* (O pokojniku vse najlepše) mladega beogradskega režiserja-debutanta Predraga Antonijevića, *Lazar* Aleksandra Foteza, *Leta odločitve* scenarista Branka Gradišnika v režiji Boštjana Vrhovca ter – v določeni meri – *Ambasador* Fadila Hadžića.

Antonijević se je (v »sorodstvenem odnosu« s preokupacijami Živojina Pavlovića) zazrl v čas zgodnje aktivistične povojne transformacije naše vasi pod steklenim zvonom revolucijsko-kolektivistične ideologije, ki ji človeška in naravna razmerja niso bila mar, pač pa je skušala zgodovinske kolose premikati na silo in seveda na način totalitarističnega nasilja. Gre za vprašanja, ki so še vedno odprta in aktualna, pa ne samo v zvezi z že absolvirano časovno preteklostjo. Zgodovinski ciklus, ki se je takrat (v zgodnji povojni dobi) začel, se še ni iztekel.

Fotezova tema nima tovrstnih zgodovinsko-ideoloških ali sociopolitičnih obeležij. Ubada se s tragično-bolestnimi posledicami vojnih doživljajev in muk v dolgih povojnih desetletjih, in sicer na vzorcu kmečke vdove ter njenega sina (alkoholičarka,

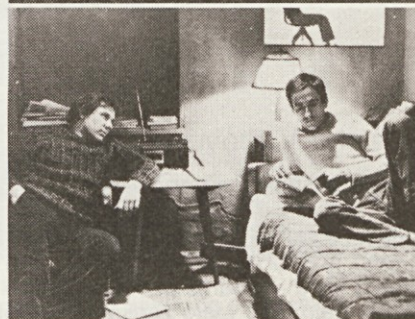
psihopat), razkrivajoč intimne, osebne vzroke za njuno človeško razpadanje ter vsa grozljiva brezna krivde, brezupa in mučnine.

Hadžićeva drama, posvečena razčlenitvi vzrokov in okoliščin eksistencialnega razkroja in moralne disperzije v družinskem krogu enega naših borcev in protagonistov revolucije v vsem njenem večdesetletnem razponu, je po svoji strukturi sicer analitična (čeprav samo besedno, deklarativno, meditacijsko), vendar ta njen analitični naboj ne poseže v sfero zgodovinskih razmerij: zanimajo ga le ambasadorjeve moralno-psihološke lastnosti (ambicioznost, brezdušni in brezbržni odnos do človeških potreb svojih najbližjih, popolna odtujenost v medsebojnih razmerjih, in tozadevne razsežnosti njegove dehumaniziranosti in deformacije).

Povsem drugače skuša taista razmerja med očeti (nekdanjimi revolucionarji, kasnejšimi oblastniki in manipulantmi s človeškimi usodami) ter sinovi, pripadniki rodu, ki se znajde na usodnem križišču (pred odločitvijo: podati se po potli kvalitativnega preloma s to očetovsko deformiranostjo, ali slediti utrtim, čeprav odioznim stopinjam), razčlenjevati Gradišnikov scenarij, zainteresiran – prek junakovega raziskovalnega tipanja v zastrto in zagonetno preteklost lastnih družinskih razmerij, od katerih je tudi sam usodno determiniran – prav za refleks zgodovinskih trendov v moralni fiziognomiji in ravnanju posameznikov. Problematična plat tega filma je, da stvari samo nakazuje, razčlenjuje jih ne. Ne gre sicer za zavračanje tega postopka, ki konkluzije prepušča gledalcu, kar je vsekakor estetsko plodno, vprašljiva pa je dodelanost tega dramaturškega modela, saj avtorjeva razčlenitvena spoznanja – spričo neizpethih fraz – niso dovolj razvidna in opredeljena.

Med filmi, ki so jih motivirala prav zdajšnja, aktualna dogajanja v naši družbi in naših razmerah, so Jovanovičevi *Pejsaži v megli* (Pejsaži u magli), Stamenkovičeva *Nevarna sled* (Opasni trag), Kavčičevo *Nobeno sonce*, Žižičev *Zgodnji sneg v Münchnu* (Rani snijeg u Münchnu) ter – v neki posebni, distancirani luči – tudi *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (Lužnikov, Jurjašević, Milavčev). Prvi izmed naštetih se ubada s tragičnimi dimenzijami (in vzročnimi ozadji) narkomanije med mladimi v naših okoliščinah; drugi z diverzantskim delovanjem organiziranih kosovskih iredentistov (s ponazoritvijo poteka in razkritja ene izmed njihovih akcij); tretji s problemskimi sklopi doživljanja odraščajočih mladih ljudi, ki spričo prevladujočih izpraznjenih razmerij v družini, v šoli in v družbenem okolju izgubljajo smer in smisel svoje življenjske poti; četrti z bolečim občutjem izkoreninjenosti in zavoženosti življenjskega smisla v duši in zavesti dolgoletnega zdomca, nekdanjega partizanskega borca, zavzetega Jugoslavana, ki se sklene iz Nemčije vrniti v domovino, njegov sin, ki je v tujini odrasel in se asimiliriral, pa vrnitev scela in dokončno zavrne; in slednji – s študijskimi razčlenitvami bolesto prizadete in psihično razkrojene, a zato toliko bolj pronicljive in globokopomenske podzavesti, ki videva grozo, norost, nasilnost in izpraznjenost časa in sveta okoli sebe.

Zunaj vseh ostalih kategorij, v kakršnih iščejo svoj *raison d'être* jugoslovanski filmski avtorji anno domini 1984, je ostal z *Ugrizom angela* (Ujed andjela) Lordana Franovića, z vso cinefilsko strastjo (po Resnaisovem in podobnih vzorih) zazrt v senzibilizirano človeškega hrepenenja po erotični in s tem tudi bivanjski odrešitvi iz spon brezupne ujetosti v morbidno prazni-



Ambasador, režija Fadil Hadžić

Leta odločitve, režija Boštjan Vrhovec

no vsakdanjosti in smiselne brezizhodnosti. Četudi nenavaden, fabulativnim, sporočilnim, globalno metaforičnim in drugim navadam kinematografskega gledanja odmaknjen, je ta film vendarle – film s polnimi jadrni in intenzivnim vizualnim estetskim nabojem.

Ko torej sklenemo ta pogled na jugoslovanske filmske poskuse, hotenja in dosežke, vpete v leto štirinosemdeseto, lahko – ob vnovičnem zaporedju naslovov, ki jih štejejo med velike in vse pozornosti vredne: a. *V čeljustih življenja*, b. *Balkanski vohun*, c. *Nezaslišan čudež*, c. *Zgodnji sneg v Münchnu*, d. *Mali rop vlaka*, e. *Leta odločitve f. Goljufivo poletje 68*, g. *O pokojniku vse najlepše*, h. *Ugriz angela* – ob zagotovo korektnih, čeprav ne ravno vrhunskih projektih, kot so: *Ambasador*, *Pocukrana vodica*, *Davitelj*, *Trije prispevki*, *Pejsaži v megli*, *Zadarski memento*, *Timoška vstaja*, *Veliki transport*, *Veselo gostúvanje*, *Nobeno sonce*, *Nevarna sled* ter *Lazar*, ugotovimo, da jugoslovanski film v primerjavi s svojo lastno preteklostjo, v primerjavi s sočasno literarno in gledališko tvornostjo pa tudi v komparaciji z vsebinskimi in izraznimi trendi v filmski ustvarjalnosti drugod po svetu ni v prav nikakršni krizi ali zastoji, zavoljo katerih bi ostajali bodisi domači bodisi tuji cinefilni ter širši kinematografski avditoriji praznih rok.

Letočni »paket« daje dovolj možnosti za smiselno polnjenje kinematografskega repertoarja z ogleda vrednimi, povedno in vizualno dovolj intenzivnimi, se pravi dovolj gledljivimi deli, med katerimi je tudi zadostno število »novih prispevkov« v kreativno-razvojni fond jugoslovanskega filma. To pa zagotovo ni manj, kot smemo in hočemo pričakovati.

Filozofija v kinu

Zdenko Vrdlovec

Bergsonovsko gibanje

Roland Barthes, ki je odkril »filmično« v negibni sličici, fotografu, je bil bržkone edini heretik, ki ni pristal na posvečeno bistvo filma – gibanje oziroma gibljive slike. Barthesa je to bistvo celo tako malo zanimalo, da fotograma kot negibne slike seveda ni obravnaval kot nekakšnega drugega ali nasprotnega bistva, marveč je v njem videl možnost, da se »film, rojen tehnično, včasih celo estetsko, rodi še teoretsko« (»Tretji smisel«, prevod v Ekranu, št. 9/10, 1980). Fotograf se namreč s tem, da vzpostavlja branje, ki je hkrati trenutno in vertikalno, norčuje iz logičnega časa in nas uči ločevati tehnično prisilo (nizanje sličic) od tistega, kar je lastno »filmičnemu« – to pa je za Barthesa »topi« ali »tretji smisel«, ki pomeni prav opevanje smisla: topi smisel je indiferenten do zgodbe in očitnega smisla (kot pomenjanja zgodbe), je označevalec brez označenca, v njem je neki erotizem, ki vsebuje nasprotje lepega in samo zunanost tega nasprotja, se pravi, limito, inverzijo, nelagodnost.

Vendar naj tukaj zadostuje poudarek, da Barthesa ni zanimal fotograf zgolj (ali, bolje, še najmanj) kot negibna sličica, ki je delec filmskega gibanja. Pač pa je ta kinematografska proizvodnja gibanja iz niza negibnih sličic nekoč močno vplivala na filozofa Henrija Bergsona, ki jo je celo uporabil za metaforo ali, bolje, kar enačbo ne le percepcije, marveč tudi »naravne metafizike« in še posebej znanosti. Bergsonova centralna kategorija je gibanje – »realnost je gibanje« (*Ustvarjalna evolucija*, Cankarjeva založba, zbirka Nobelovci, 1983) – toda naša percepcija od te tekoče povezanosti realnosti ohrani le diskontinuirane podobe, negibne forme: naš pogled, trdi Bergson, se odvraca od gibljivosti gibanja, ker ga bolj kot to privlači negibna risba gibanja, neka »srednja podoba«, v kateri pa naj bi bilo zajeto bistvo stvari ali kar stvar sama. Skratka, naj gre za kvantitativno, evolutivno ali ekstenzivno gibanje, človeški duh, ki ga Bergson kritizira, si zmerom uredi tako, da nestalno realnost zajame v negibne slike. Ali dobesedno: *l'esprit s'arrange pour prendre des vues stables sur l'instabilité* (*Evolution créatrice*, Félix Arcan, Pariz, 1937), kar navajamo v originalu, ker se ta filozofska izjava lepo ujema s francoskim filmskim izrazom za posnetek – *prise de vues*. In dejansko Bergson takšno početje duha primerja s kinematografsko metodo, ki gibljivi predmet reproducira v negibnih sličicah in te nato projicira na platno: tu je sicer videti gibanje, toda to je neko »neosebno gibanje« ali »gibanje nasploh« (Bergson), ki je le anonimni nadomestek za individualnost vsakega posameznega realnega gibanja. Kinematografska iluzija (opisana v zadnjem poglavju *Ustvarjalne evolucije*) se razširi na vso zavest (od zaznave do govornice) in prejme celo status njene narave: »Mehanizem našega praktičnega spoznavanja je kinematografske narave.«

Korenine te kinematografske iluzije sežejo vse tja do antike, do Zenonovih paradoksov o gibanju in Platonovih Idej, ki so tisto negibno in večno, v odnosu do katerega je vse realno gibanje in postajanje »metafizična ničla« (Bergson) ali platonaska ne-bit: zvesti stvari na Ideje pomeni namreč za Bergsona razstaviti oziroma zgostiti gibanje v »glavne momente«, od katerih je vsak hipotetično odtegnjen zakonu časa;

zato so Ideje ali Forme pravzaprav isto kot hipni in negibni posnetki spreminjajoče se realnosti. Po taki kinematografski metodi pa navsezadnje deluje tudi »moderna znanost«, vendar s to razliko od antične filozofije, da si ne izbira več privilegiranih momentov gibanja, marveč obravnava poljubne momente: za »moderno znanost«, ki samo meri, ni več privilegiranih ali bistvenih momentov, ker ji vsi enako veljajo, kolikor pač za spoznanje nekega gibanja zadostuje, da ga znamo določiti na katerikoli točki njegove poti oziroma v kateremkoli njegovih momentov. Tako bi bila prav znanost še najbližja kinematografski metodi, ki zmore predstaviti gibanje v kateremkoli njegovih momentov.

Kinematografska produkcija gibanja pri Bergsonu dovolj očitno nastopa kot skrajno slab primer, tako rekoč kot tehnično utelešenje 'nepravilnega' pogleda na realnost, čeprav je to obenem naš »običajni« pogled, kajti »... celo ko zaznavamo postajanje, ne počnemo drugega, kot da sprožimo nekakšen notranji kinematograf« (Bergson). Tukaj ne bi želeli obnavljati Bergsonove filozofije; omenimo le, da je eden njenih glavnih ideologemov »intuicija trajanja«, kjer pomeni intuicija »neposredno zavest, videnje, ki se komaj razlikuje od videnega objekta, spoznanje, ki je stik, celo sovpadanje.« Od tod Bergsonova kritika koncepta in vsakršne simbolne reprezentacije stvari, ki se oddaljuje od »neposrednega občutenja navzočnosti realnosti« – to pa je trajanje oziroma »čisto gibanje«. Neposrednost naj bi bila dosežena z dejanjem zavesti, ki se uspe odtrgati od vsakršne reprezentacije. S tem se nemara razjasni, zakaj je kinematografska metoda tako slab primer: ker je utelešenje reprezentacijskega postopka, ki lahko posreduje le lažno gibanje.

S fenomenom filmskega gibanja so se v štiridesetih in petdesetih letih veliko ukvarjali filmologi, ki so z gibanjem povezovali vtis realnosti. Njihove ugotovitve je v svojem fenomenološkem pristopu k filmu povzel tudi Christian Metz, denimo, v trditvi, da je »v filmu vtis realnosti hkrati realnost vtisa, realna navzočnost gibanja« (»O vtisu realnosti v filmu«, *Ogledi o značenju filma 1*, Institut za film, Beograd, 1973). Za Metz na namreč gibanje ni materialno, marveč vizualno, kar pomeni, da je reprodukcija vizije gibanja tudi že reprodukcija gibanja samega: gibanja pravzaprav niti ni mogoče reproducirati, marveč samo znova ustvariti.

Podobno misli o filmskem gibanju tudi Gilles Deleuze v knjigi *Slika-gibanje* (*Image-mouvement*, Ed. de Minuit, Pariz, 1983), kjer na uvodnih straneh 'popravlja' Bergsonovo kinematografsko metodo: filmsko gibanje sicer res temelji na negibnih sličicah, fotografiranih, toda to, kar dà, ni fotograf, marveč slika, h kateri se gibanje ne dodaja: »Film nam ne daje slike, h kateri bi se gibanje dodajalo, marveč nam takoj da sliko-gibanje.« Deleuzova izhodiščna teza pa je ta, da je Bergson že poznal tako sliko-gibanje, le da je ni zasnoval po vzoru kinematografske metode, temveč že pred rojstvom kina, in sicer v knjigi *Materija in spomin* (*Matière et mémoire*). Seveda je dovolj paradokсно, da je deset let kasneje (v *Ustvarjalni evoluciji*) na to sliko-gibanje pozabil, saj je takrat že lahko videl filmsko sliko-gibanje. Deleuze vidi možno opravičilo v tem, da tedaj film še ni dosegel svojega bistva, ki se je razvilo z montažo in gibljivo kamero: v 'dobi kinematografa' so bili kadri fikсни in potemtakem oblikovno negibni. Vendar bi bilo pretirano reči, da igra Deleuze zgolj na to kar to sprevida. Vsa njegova »klasifikacija slik«, kot uvodoma imenuje zasnovno svoje knjige o filmu, temelji na terminologiji Bergsonove filozofije Gibanja, Trajanja, Celote, le da kinematografske metode ne postavlja več kot 'slab zgled', marveč na neki način kot 'realizacijo' te filozofije.

Tako iz Bergsonovega poglavja o kinematografskem mehanizmu misli (v *Ustvarjalni evoluciji*) zadrži zlasti ti dve ideji:

1) Film prav tako kot znanost reproducira gibanje v funkciji poljubnega momenta, ne pa – kot metafizika – v funkciji privilegiranih, bistvenih momentov. Čeprav se zdi, da se tudi film hrani s privilegiranimi trenutki (emocionalni viški, kritične točke, 'poze' ipd.), pa ti ne nastopajo kot aktualizacija neke transcendentne forme, pač pa nastanejo v poljubnem trenutku, ki je lahko navaden ali izjemen, enostaven ali edinstven. Za film bi bilo bistveno to, da zmore proizvesti novost, posebnost, izjemnost v kateremkoli trenutku gibanja ali stanja stvari. Nemara bi celo lahko dejali z Bergalajem, da je film »ontološka umetnost posebnosti« (»De la singularité au cinéma«, *Cahiers du cinéma*, št. 353, 1983), kolikor seveda



Vampir, režija C. Th. Dreyer, 1932

cineasti vidijo njegovo vlogo v tem, da gradi svoje fiktionalno veselje na ireduktibilni posebnosti konkretnih teles in stvari, potopljenih v kakofoniji in gomazenju sveta.

2) Gibanje je gibljivi rez trajanja, se pravi, Celote, kar implicira, da »izraža nekaj globljega, kar je sprememba v trajanju ali Celoti« (Deleuze). Pri Bergsonu je trajanje domala identično z zavestjo – to je mentalna, spiritualna realnost, ki obenem prejme dvojni status Celote in Odprtega. In čeprav bi Celoto najbolje definirala relacija, pa je – kot poudarja Deleuze – ne moremo pomešati z množico (v matematičnem smislu). Množica je sestavljena iz delov in zaprta, medtem ko je Celota odprta in nedeljiva (»Realna celota bi prav lahko bila nedeljiva neprekinjenost,« Bergson). Celota ne le da ni množica, marveč je prav to, kar zagotavlja, da množica ni nikoli absolutno zaprta, nikoli povsem na varnem, pač pa z drobno nitjo povezana z Odprtim. Celota se nenehno ustvarja kot čisto postajanje oziroma gibanje brez zastoja, ki potegne množico iz enega kvalitativnega skoka v drugega. In kolikor se nenehno prenavlja, je Celota trajanje, medtem ko so množice v prostoru.

Tako Deleuze izlušči tole definicijo bergsonovskega gibanja: to gibanje je dvostransko – po eni strani poteka med objekti ali deli množice, po drugi pa izraža Trajanje ali Celoto. Toda obe strani se prežemata, kajti trajanje se v nenehnem spreminjanju deli na objekte, ti pa izgubljajo svoje obrise in se stapljajo v trajanje. Ali drugače: gibanje prenaša objekte iz zaprtega sistema v odprto trajanje oziroma Celoto, ta pa ga vrača objektom, delom zaprtega sistema, ki ga tako prisili k otvoritvi. V gibanju se torej Celota deli na objekte, ti pa se združijo v Celoto. Ta definicija bergsonovskega gibanja je dovolj pomembna, saj na njej temelji Deleuzova opredelitev kadra, plana in montaže.

Materialno in spiritualno

Kadiranje je »določanje zaprtega oziroma relativno zaprtega sistema, ki vsebuje vse, kar je v sliki navzoče – osebe, dekor, pritikline«, kader pa je »množica, ki obsega veliko število delov«. Ta nemara še preveč abstraktna definicija vendarle zadostuje za opredelitev nekaterih lastnosti kadra. Najprej dveh teženj: težnje po nasičenju in težnje po razredčenju. Čeprav gre pri tem za bolj formalni značilnosti, pa obe težnji predstavljata tudi estetsko oziroma stilistično izbiro: na prvo težnjo se namreč navezuje ne le vsa estetika globine polja, marveč še bolj spektakelsko 'bogastvo' slike, kaotično in 'ekstatično' prekipenjačo v kopičenju figurativnih in zvočnih elementov, seveda pa tudi tehnologija širokega ekrana; kolikor so se na to težnjo v filmski teoriji obešali ideologemi o povečanju vtisa realnosti, bi dejali, da dopušča prej prepoznanje dozdevka, lažnosti filmske slike, odprte fantazmatičnim in fantazijskim naložbam. Razredčene slike pa se – kot meni Deleuze – proizvajajo bodisi s postavljanjem poudarka na en sam objekt (npr. steklenica v Hitchcockovi *Ožigosani*), bodisi s prazninami (npr. puščavski pej-

saži pri Antonioniju, prazni interieri pri Ozuju). Za to težnjo po razredčenju bi nemara lahko dejali, da predstavlja 'drugo bistvo' filma, tisto, ki želi doseči nefigurativno, zbris oseb in obraza, ki vodi k 'pogubi' filma, toda pogubi, ki je – kot pravi Pascal Bonitzer – prav film sam.

Po drugi strani pa je kader lahko geometričen ali fizičen, in to je druga dvojica njegovih formalnih lastnosti. Kader je geometričen, če je zasnovan kot prostorska kompozicija paralel in diagonal, in fizičen, kadar predstavlja dinamično konstrukcijo, ki je tesno odvisna od prizora, oseb in predmetov, ki ga naseljujejo. To pomeni, da se ta dva tipa kadra razlikujeta tudi po navzočnosti teles: geometrična kompozicija je kot določanje prostorskih mej na neki način predhodna obstoju teles, ki jim fiksira bistvo, medtem ko se v fizični kompoziciji meje prostora predstavljajo oziroma segajo vse do tja, do koder seže moč navzočih teles. Kot vodilna režiserja geometrične zasnove kadra Deleuze omenja Antonionija in Dreyerja, medtem ko bi fizična zasnova kadra verjetno lahko veljala za znaten korpus ameriškega filma.

Tukaj bi bila brzkone umestna terminološka opomba, ki bi morala opozoriti na povsem drugačno razumevanje kadra v domačem izrazoslovju. Pri nas je izraz kader v rabi za opredelitev določenega zaporedja filmskih slik ali – če navedemo definicijo iz *Rječnika filmske umjetnosti* Jana Berana (Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1971): kader je »filmski posnetek, napravljen z neprekinjenim tekom kamere ne glede na to, ali se je gibala ali mirovala. Je osnovni element filmskega izraznega jezika. Določajo ga tri vrednosti: velikost plana, dolžina in kompozicija.« To pa so približno prav tiste karakteristike, ki v francoski terminologiji veljajo za plan. V kolektivnem delu J. Aumonta, A. Bergalaja, M. Marieja in M. Verneta *Esthétique du film* (Ed. Nathan, Pariz, 1983) je plan opisan kot množica prostorskih in časovnih parametrov: zajem namreč dimenzije in okvir slike, zorni kot, gibanje, trajanje, ritem in odnos do drugih slik. Planu bi na snemanju ustrezal posnetek, ki označuje vsak neprekinjen kos filma od pogona do zastoja kamere, vendar je plan bolj uveljavljen kot montažna 'enota', kjer ni več isto kot posnetek, ker je ta lahko v montaži skrajšan ali tudi izločen. Klub temu plan vendarle ni tako enostaven ali enoznačen pojem, saj se v filmski estetiki pojavlja vsaj v treh karakteristikah: 1. po velikosti: tu gre za 'klasično' definicijo, ki razume pod planom velikost predstavljenega v odnosu do okvira slike (iz te definicije je izšla famozna lestvica planov – od daljnega do velikega); 2. po gibljivosti: tu je osnovna paradigma sestavljena iz 'fiksnege plana' (negibna kamera) in različnih načinov gibljive kamere (vožnja, panorama, zoom); 3. po trajanju: zaporedje filmskih slik, ki kažejo isto dejanje ali objekt, je pač lahko krajše ali daljše, vendar nastopi problem, kadar je tako dolgo, da lahko zaobseže dogodkovni ekvivalent sekvence, se pravi, zaporedja različnih dejanj oziroma dogodkov: ta problem je znan kot dolgi plan ali plan-sekvenca.

Naše izrazoslovje označuje plan v funkciji velikosti (lestvica planov), tako da npr. Vladimir Petrič lahko reče, da »lahko en

kader vsebuje več planov« (*Uvodjenje u film*, Umetniška akademija, Beograd, 1968). V našem filmskem izrazoslovju so torej v dvojici kader-plan razdeljene lastnosti, ki so v francoski zajete pod enotnim pojmom plana, kar seveda pomeni, da ta par nikakor ne ustreza francoskemu paru *cadre-plan*. Izraz *cadre* sta André Bazin in Jean Mitry striktno uporabljala v pomenu okvira slika: Bazin ga je tudi primerjal z oknom, ki odpira pogled na svet, a ga obenem skriva in omejuje, kar je lepo zadel z besedno igro *cadre-cache*, kjer je okvir tudi skrivalnica. Mitry pa je želel še bolj utrditi vlogo okvira, *cadre*, ki ga je imenoval absolutni referent filmske reprezentacije: »Filmska slika je fenomenalno povezana s svojim okvirom... Kakršnekoli že so negibne ali gibljive pozicije predstavljenih elementov, katerih razsežnosti se spreminjajo glede na globinsko os, se ti elementi nanašajo na nespremenljive koordinate okvira« (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions universitaires, 1963). Deleuze nekje ponovi Mitryjevo definicijo, ko zatrdi, da ekran kot okvir okvirov daje skupno mero stvar, ki je dejansko nimajo.

Omejenost, okvirjenost filmske slike potemtakem pomeni, da med tem ko slika kaže, hkrati nekaj skriva pogledu: nekaj ostane zunaj nje oziroma zunaj njenega polja, *champ*, kakor francoska filmska teorija imenuje predstavljeni prostor znotraj kadra. Zunanost polja, *hors-champ*, ki zajema vse tisto, kar v polju ni vidno, a je za gledalca imaginarno navzoče, je seveda bistveno povezana s poljem samim, ker se prav v njem pojavljajo momenti (vstopi in izstopi oseb, pogledi, zvok ali glas, ki v sliki nima svojega vira, ipd.), ki evocirajo to, kar je odsotno in nevidno.

Pri Deleuzu predstavlja zunanost polja privilegirano točko, na katero se veže razmerje med množicami kot zaprtimi sistemi, »kadri«, in Celoto kot Odprtim. Zato najprej nekoliko korigira njegovo definicijo, trdeč, da »vsako kadriranje določa neko zunanost polja«, kar predvsem pomeni, da »ni dveh tipov kadrov, od katerih bi samo en navajal k zunanosti polja, marveč sta prej dva različna aspekta zunanosti polja, ki oba napotujeta k enemu načinu kadriranja.« En aspekt je relativni, drugi absolutni: prvi je v tem, da zaprti sistem (množica oziroma 'kader') napotuje k množici, ki je ne vidimo (kajti – kot je znano iz teorije množic – ob vsaki množici obstaja večja ali neka druga množica, s katero lahko prva formira novo); ta nevidna množica lahko postane vidna in sama izzove novo nevidno množico, novo zunanost polja, in tako ad infinitum. Absolutni vidik zunanosti polja pa je v tem, da se vsak zaprti sistem odpira k »imanentnemu trajanju«, Celoti, ki ne pripada več redu vidnega, ker se ne nanaša na prostor oziroma materijo, marveč na čas oziroma duh. In če zunanost polja v svojem relativnem vidiku označuje to, kar obstaja drugje, zraven ali okoli, pa v absolutnem vidiku prča o veliko bolj vznemirljivi navzočnosti »radikalnega Drugje«, ki je zunaj homogenega prostora in časa. Oba vidika zunanosti polja se sicer rada mešata, prepoznati pa ju je mogoče po naravi »niti«, ki veže množice, 'kadre', z drugimi množicami: bolj kot je namreč ta nit debela, bolj zunanost polja realizira svojo prvo funkcijo dodajanja enega prostora drugemu; in bolj kot je drobna, bolj zunanosti polja uvaja časovno in spiritualno razsežnost. Za Deleuza se zlasti pri Dreyerju v najbolj subtilni obliki izraža ta absolutni vidik zunanosti polja, kjer se slika odpre časovnemu in spiritualnemu, bolj kot je prostorsko zaprta.

V odnosih med množicami kot zaprtimi sistemi ('kadri') in Celoto kot Odprtim gre torej za dvojno igro dveh dvojic – prostor/čas in materialno/spiritualno. Filmska slika kot omejena, okvirjena je prostorska 'enota', in okvir, kader, pomeni njeno materialno karakteristiko; hkrati pa prav kot zaprta množica elementov določa svojo zunanost polja, prek katere meji na Celoto, Odprto, ki vanjo uvaja časovne in spiritualne razsežnosti. V ta 'model' se vpisujejo temeljne estetske in stilistične izbire, ki bi jih lahko naštel vsaj šest (pri čemer je jasno, da ne obstajajo kot nekaj 'avtonomnega', marveč se največkrat prepletajo in mešajo): spektakelsko 'bogastvo' slike (zasičenje kadra); izpraznjenje slike (razredčenje kadra); geometrična organizacija slike s poudarjeno vlogo prostorskih in likovnih elementov; fizična zasnova slike s poudarkom na telesih oseb (skrajna varianta bi bila nemara grozljivka); z razvidnimi elementi evocirana zunanost polja, ki sama postane novi kader (to bi bil vse filmski 'realizem' od melodram do kriminalk); absolutna zunanost polja, ki ne



Trpljenje Ivane Orleanske, režija C. Th. Dreyer, 1926–28

postane nikoli vidna in vztraja kot spiritualna, transcendentna razsežnost (Dreyer, Bresson).

V to razmerje med množico in Celoto je vpeta tudi Deleuzova definicija plana (tj. našega kadra): »Razrez na plane (*découpage*) je določitev plana, plan pa je določitev gibanja, ki se razvija v zaprtem sistemu.« Toda za Deleuza je gibanje, kot že vemo, dvosmerno: po eni strani je relativno in zadeva odnos med deli množice (plana), po drugi pa absolutno, kolikor izraža Celoto. Celota je to, kar se spreminja, to je Odprto ali Trajanje, kar pomeni, da gibanje izraža neko spremembo Celote oziroma določeno členitev njenega trajanja ali začasno zaporo Odprtega. Tako ima plan, abstraktno vzeto, vmesno lego med kadriranjem množice, prenosom njenih elementov po prostoru, in montažo Celote, kolikor predstavlja njeno spremembo ali določeno fazo trajanja. Plan bi bil gibanje, ki zagotavlja nenehno sprevačanje, kro-

ženje: trajanje deli na objekte, ki sestavljajo množico, da bi objekte in množice znova združil v enovito trajanje. Ta dejavnost približuje plan bergsonovski zavesti, ki izvaja podobne ločitve in ponovne združitve. Toda edina kinematografska zavest – dodaja Deleuze – ni niti gledalec niti filmska oseba, marveč kamera, ki je zdaj človeška zdaj nečloveška ali nadčloveška.

Prav kamera ali, točneje, gibljiva kamera zagotovi planu še zadnje ime: »Plan je slika-gibanje.« Gibljiva kamera je imela pomembno vlogo v zgodovinski preobrazbi kinematografa v film, kjer so za »obdobje kinematografa« značilni fiksni plani z nespremenljivo razdaljo do objekta, za nastop filma pa menjavanje kotov in razdalj, vožnje in kroženje kamere, montažna artikulacija različnih dolžin planov itn. In Deleuze nje-no vlogo še radikalizira, ko zatrdi, da je gibljiva kamera splošni ekvivalent vseh sredstev premikanja, ki jih kaže ali jih uporablja (od tod tudi nagnjenost do prometnih sredstev, ki lahko v filmu postanejo celo 'nosilci' dogajanja). V tem bi bilo tudi bistvo slike-gibanja, namreč da iz vseh gibljivih teles izvleče gibanje, ki je njihovo bistvo, oziroma da iz gibanja izvleče gibljivost, ki je njihovo bistvo. Slika-gibanje bi bila tedaj bergsonovsko »čisto gibanje«, izvlečeno iz teles in gibal, se pravi, gibanje, osvobodeno teles in gibal, kajti v obdobju kinematografa je negibna kamera le beležila gibanje teles. Vendar za to 'osvoboditev' gibanja ni bila zaslužna le gibljiva kamera, marveč v enaki meri tudi montaža, kar pomeni, da je mogoče doseči isti učinek s spoji planov, ki so sami lahko negibni, fiksni.

Montaža je tudi ime za tisto Celoto, ki je načenjala kader in plan kot zaprta sistema. Deleuze jo definira kot bergsonovsko operacijo, ki se izvaja v slikah-gibanju in med njimi, da bi iz njih osvobodila Celoto, idejo oziroma sliko-čas, in kategorizira štiri velike tendence montaže: organsko tendenco ameriške šole, dialektiko sovjetske šole, kvantitativno tendenco francoske predvojne šole in intenzivno tendenco nemškega ekspresionizma.

Griffith je zasnoval kompozicijo slik-gibanja kot organizem, kot veliko organsko enoto. Organizem je množica različnih delov (moški in ženske, bogati in reveži, podeželje in mesto, Sever in Jug itn.), in ti deli so zajeti v binarnih odnosih, ki konstituirajo izmenično paralelno montažo. V njej se splošni in srednji plan tudi stalno izmenjuje z velikimi plani, ki v objektivno množico vpišejo subjektivnost, ki je tej množici enaka ali jo presega. Deli množice so v nenehnem dvoboju, zdaj zato, da bi pokazali, kako ogrožajo njeno enotnost, zdaj zato, da bi prerasli konflikt in obnovili enotnost. Na tem modelu bo ameriški film zgradil svojo »veliko formo« (k njej se bomo še vrnili), ki gre od izhodiščne situacije prek dvovoja k znova vzpostavljeni ali transformirani situaciji. To je tip organsko-koaktivne ameriške montaže, o kateri je – kot opominja Deleuze – napačno reči, da se je podredila narativnosti, saj je narativnost iz nje izšla. In kolikor narativnost implicira tudi določeno časovno organizacijo predstavljenega sveta, sta za organsko montažo značilna dva vidika časa: čas kot celota, kot velik krog ali spirala, ki zbira vse vesoljno gibanje, in čas kot interval, ki zaznamuje najmanjšo enoto gibanja ali dejanja.

Eisensteinova koncepcija montaže je predstavljena s priznanji in očitki, ki jih Eisenstein v spisu *Dickens, Griffith in mi* naslovi griffithovski montaži. Tukaj Deleuze seveda ne spregleda Eisensteinovega izvirnega branja ideoloških učinkov v sami montažni formi, branja, ki ga dovolj zgovorno povzema tale stavek: »Griffithova koncepcija montaže kot predvsem paralelne montaže spominja na njegovo dualistično sliko sveta, ki jo opredeljuje potek dveh linij siromašnih in bogatih proti nekakšni 'spravi', ki pa je prav tako nedosegljiva kot tista točka v neskončnosti, kjer se obe liniji sečeta« (Eisenstein, »Dickens, Griffith in mi«, v zborniku *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964). Deleuze želi poudariti zlasti dialektično naravo eisensteinovske »organske montaže«, ki diferencira svoje dele pod pritiskom notranjih protislovij in teži k »preraščanju notranjega spora« (Eisenstein, *ibid.*) proti »kvalitativno novi enotnosti«, medtem ko je Griffithova empirična koncepcija organizma lahko dosegla le zunanjo enotnost, zasnovano kot zbirka med sabo neodvisnih delov, med katerimi so bila nasprotja nekaj slučajnega. Tisti vidik, po katerem pa Eisensteinova montaža ni samo organska, marveč celo ruši to formo, je to, kar

sam Eisenstein imenuje patetično in včasih ekstatično: to so kvalitativni prehodi, bolje, preskoki iz enega nasprotja v drugega, kar pa ne velja le za vsebinske spremembe, marveč v enaki meri za formo samo (npr. veliki plan kot »absolutna sprememba«, ki meče stvari iz njihovih naravnih določil).

Francoska predvojna šola (imenovana tudi 'prva avantgarda' ali 'impresionizem') in nemški ekspresionizem kot montažni tendenci pomenita prelom z organskim kompozicijskim principom. Francoska šola, ki je iskala kvantiteto gibanja in metrične odnose, ki to kvantiteto definirajo, je izdelala »ogromno mehansko kompozicijo slike-gibanja« (Deleuze), kjer se pogosto pojavlja tudi stroj sam, npr. kot avtomat. Toda ta ni – kot v nemškem ekspresionizmu – priča nekega drugega, grozečega življenja, ždečega v noči, marveč je le jasno mehansko gibanje kot maksimalni zakon za množico slik, ki povezujejo bitja in stvari, živo in neživo (tej formuli je po Deleuzu René Clair dal največji pesniški pečat).

Seveda pa je za francosko šolo nemara še najbolj značilna težnja k čisti vizualni umetnosti, ki jo je – kot trdi Deleuze – skušala doseči na tipično kartezijanski način: namreč z absolutno kvantiteto gibanja. Fotogenija, o kateri so govorili Delluc, Dulac in Epstein, da bi označili tisto 'specifično filmsko', je pravzaprav slika poveljučana z gibanjem, ki mu Deleuze pripiše bergsonovsko dvojno naravo maksimalnega relativnega gibanja med deli množice (npr. upočasnjeno ali pospešeno gibanje) in absolutnega gibanja kot izraza spremembe Celote. Mehanska kompozicija je uvedla tudi drugo koncepcijo časa: ne gre več za čas kot velik krog ali spiralo in po drugi strani kot interval, kar je značilno za organsko montažo, marveč za obsedenost s simultanstvijo, hkratno prisotnostjo in celo spretnostjo vseh treh časovnih dimenzij. Sočasnost, simultanstvo, izražena z absolutnim gibanjem, je tudi spiritualnost, tako da vidi Deleuze v razmerju med relativnim in absolutnim gibanjem tudi temeljni dualizem francoske šole: relativno gibanje pripada materiji in vpišuje množice (in njihove dele), ki jih je mogoče razločevati in povezovati v imaginaciji, medtem ko je absolutno gibanje duhovno in izraža psihični značaj vsega, kar se spreminja, ter zvede imaginacijo do nemoči oziroma jo konfrontira z njeno mejo, da bi v duhu izzvalo idejo čiste kvantitete gibanja. Deleuze imenuje tudi vodilnega predstavnika tega dualizma francoske šole – Abel Gance: pri njem je relativno gibanje uzakonjeno v »sukcesivni vertikalni montaži« (to bi bila pospešena montaža v *Kolesu in Napoleonu*), absolutno gibanje pa je definirano s »simultano horizontalno montažo« (npr. originalna raba dvojnih in večkratnih ekspozicij in trojni ekran v *Napoleonu*). S simultanstvom dvojnih in večkratnih ekspozicij ter trojnih ekranov »Gance dejansko konstituira sliko kot absolutno gibanje vsega, kar se spreminja« (Deleuze).

Nemški ekspresionizem je na francosko zahtevo 'več gibanja' odgovoril z zahtevo 'več svetlobe'. Vendar tukaj svetloba in senca ne tvorita več gibanja (kot v francoski šoli), marveč preideta v intenziven boj: neskončna sila svetlobe si postavi nasproti prav tako neskončno silo teme, brez katere se ne bi mogla manifestirati. Svetlobi namreč pripada, da obsega razmerje do črnine kot svoje negacije, ničle, v funkciji katere se določa kot intenzivnost: zato je intenzivno gibanje svetlobe neoločljivo od padca – svetloba Narave stalno pada, in v to je ujeta tudi avantura posamezne duše, prevrtane s črno luknjo.

O ekspresionizmu je v Deleuzovi knjigi napisanih nekaj najlepših strani, ki mu definirajo tudi drugačne vrste prelom z organskim kompozicijskim principom, kot ga je izvedla francoska šola: namesto mehanske kvantitete gibanja evocira mračno močvirsko življenje, kjer se potapljajo vse stvari, bodisi razkosane s sencami ali pa zakopane v megli. »Neorgansko življenje stvari, strašno življenje, ki ne pozna modrosti in meja organizma, – to je, po Deleuzu, prvo načelo ekspresionizma. Kar se tukaj postavlja nasproti organskemu, ni mehansko, marveč vitalno kot »ogromno predorgansko klitje, skupno živemu in neživemu, materiji, ki se dviga do življenja, in življenju, ki se razteza do materije.« V ekspresionizmu avtomati in roboti niso več mehanizmi, ki bi uveljavljali kvantiteto gibanja, marveč mesečniki, zombiji ali golemi, ki izražajo intenzivnost tega neorganskega življenja. Ekspresionizem je namesto geometrije francoske šole, opisujoče

metrične odnose, ki urejajo gibanje v homogenem prostoru, vzpostavil »gotško geometrijo«, ki prostor raje gradi, kot da bi ga opisovala; ki ne meri, pač pa začrtuje prekomerno podaljšane in ukrivljene linije, horizontale spodriva z diagonalami in vertikalami ter perspektivo še dodatno pogublja s kopicenjem svetlobe ali sence. In če se v tej 'iztirjeni' geometriji zariše človeška figura, ki je pravzaprav temeljni faktor ekspresionistične arhitekture, tedaj to ne pomeni, da je ta geometrijska 'stilizacija' transformirala človeka v mehanski monstrum, marveč gre za to, da je vsaka razlika med človeškim in mehanskim zabrisana, vendar v korist mogočnega neorganskega življenja stvari.

In če je mehanska kompozicija francoske šole kulminirala v »matematični sublimnosti« ali spiritualnosti, je nemški ekspresionizem dosegel metafizično spiritualnost, in to prav prek predstave neorganskega življenja, ki terja skrajno žrtev, s katero obudi oziroma osvobodi nepsihološko življenje duha, »čisto spiritualno razmerje, kjer smo sami z bogom kot svetlobo« (Deleuze).

Relativno in absolutno gibanje, zaprti sistemi in Celota kot Odprto (trajanje), materija in spiritualno – izrazi, s katerimi Deleuze definira kader, plan in montažo, so sicer vzeti iz Bergsonove filozofske terminologije, kar pa seveda še ne pomeni, da je Deleuzova interpretacija zato 'bergsonovska'. Če bi skušali biti natančni, bi morali reči, da je pravzaprav bolj 'bergsonovska' od Bergsona samega, in s tem bolj je že več kot to ali kaj drugega. Ta presežek je Deleuze potegnil iz filma oziroma »kinematografske metode«, ki pri Bergsonu velja za nekakšno mašinsko metaforo navadne in znanstvene zavesti, ki obe spregledata »kontinuiteto realnega gibanja«, da bi od njega zadržali le hipne posnetke. Kinematografska metoda je zastopnik negativnosti, ker predstavlja degradacijo Bergsonovega vrhovnega koncepta trajanja, ki je čisto spiritualna razsežnost, v kateri duh »intuitivno« dojame celoto realnega kot večno spreminjanje. In Deleuzova originalnost je prav v tem preobratu, ki je povzdignil film na raven vrhovnega Bergsonovega koncepta. Preobrat je tako dobeseden, da dopušča gladko inverzijo mašinske metafore: če je namreč pri Bergsonu kinematografska metoda veljala za naravo človeške zavesti, potem bi deleuzovska slika-gibanje lahko veljala za naravo Bergsonove filozofije. To bi bilo privlačno podaljšati do trditve, da se je ta filozofija estetsko dovršila v sliki-gibanju, če že ne vsa, pa vsaj četrto poglavje *Ustvarjalne evolucije*. Z izrazom 'estetska dovršitev' pa mislimo tudi na to, da predstavlja Deleuzova knjiga po Mityryjevi *Estetiki in psihologiji filma* največje podjetje estetike filma.

Kader, plan montaža so pojmi, o katerih že ves svet ve, da predstavljajo konstitutivne elemente t. i. filmske govorice, ki jo je v novejšem času na znanstveno najbolj rigorozen in relevanten način obdelovala semiologija. Njen prvenstven raziskovalni interes, ki »nas privede v samo srce semiološke dimenzije filma« (Christian Metz, »Bistvene točke filmske semiologije«, v *Ogledi o značenju filma*, 1.), je bilo preučevanje sintagmatike, tj. razporejanja slik v berljivo zaporedje (razrez na plane, montaža). Metzova »Velika sintagmatika« je razčlenila osem tipov samostojnih filmskih odlomkov, ki pa bi komaj ustrezali deleuzovskim zaprtim sistemom. Ni se traba posebej zadrževati pri dejstvu, da se je filmska semiologija utemeljevala pri lingvistiki, medtem ko Deleuzova filmska estetika črpa pri bergsonovskem 'spiritualizmu', saj je razlika tudi drugače opisljiva: namesto momentov zapore filmskega odlomka, ki zanimajo semiologijo, poudarja Deleuze odprtje zaprte množice (plana, kadra) oziroma zunanjost polja, in medtem ko semiologija definira enote, gre Deleuzu za Celote, za kompozicijske principe filmskih slik, ki se definirajo po tem, kako zasnujejo idejo Celote. In prav ideja Celote implicira, da je vsaka posamezna slika-gibanje necela, da bi jo lahko izrazila ali, bolje: to idejo definira ravno način, kako je posamezna slika ne-cela (npr. Dreyerjev zaprti kader, ki evocira zunanjost polja kot »radikalno Drugje«). Toda tudi Celote, ki jih generirajo omenjene montažne tendence, so prizadete z vsaj delno negacijo: griffithovska organska montaža je *ne*-dialektična, eisensteinovska dialektična montaža je *ne*-naravna oziroma *proti*-naravna, mehanska kompozicija francoske šole je *ne*-cela, ker je dualistična, in ekspresionistična intenzivna montaža je *ne*-človeška in *ne*-organska.

V luči te razvidne razdalje Deleuzova knjiga pač nima nobe-

ne zveze s filmsko semiologijo; a kot da bi ji bilo to premalo, še z gesto pove, da take zveze niti noče imeti. Ta gesta je uvedba imena C. S. Peircea, s katerim francoska filmska semiologija ni imela skoraj nič skupnega. Vendar Peirce tudi v *Image-mouvement* ni pretirano prisoten, komaj dovolj, da posodi nekaj 'bizarnih' imen znakov (*dicisigne, qualisigne, synsigne, opsigne, sonsigne* itn.), s katerimi Deleuze 'semiološko' podpre svojo klasifikacijo slik. Pač pa se zdi bolj odločilen delež treh drugih Peirceovih pojmov – Prvost, Drugost, Tretjost (*Priméité, Secondéité, Tiercéité* – v fr. prevodu), ki jih Deleuze omenja pri definiranju treh kategorij slik: slike-afekcije, slike-akcije in mentalne slike. Prvost je kategorija Možnega, opredeljuje kvalitete in zmožnosti, kot so same na sebi in za sebe, brez reference do karkoli drugega (to so tudi lastnosti slike-afekcije); Drugost je kategorija Realnega in je povsod tam, kjer gre za dvoje (npr. za posameznika in okolje, kar je tudi formula slike-akcije); in Tretjost je kategorija Simbolnega, določa dejanja, ki vsebujejo simbolni element zakona; njena najustreznejša predstava je relacija, ki je kot tretja zunanja svojim členom (to je tudi značilnost mentalne slike). Vendar o tej triadi ne bi želeli trditi, da ima kaj skupnega z Lacanovo triado Imaginarno-Realno-Simbolno.

'Sprevrnitev' četrtega, tj. zadnjega poglavja *Ustvarjalne evolucije* (»Kinematografski mehanizem misli in mehanistična iluzija«) je bila torej izvedena na ravni pojmov t. i. filmske govorice, pri čemer je Deleuze interpretiral tudi znaten kos filmske zgodovine. Z vrnitvijo k 'mlajšemu' Bergsonu, h knjigi *Matière et mémoire*, 1896 (*Materija in spomin*), kjer je Bergson že definiral sliko-gibanje, ki je deset let kasneje v kinu ni znal videti, se Deleuze loti dela, ki ga napove v uvodu: klasifikacije slik, ki pa se dovolj očitno opira na ontološko osnovo.

Slika-materija ali slika-gibanje

Bergsonova slika-gibanje je nastala v času zgodovinske krize psihologije, ki ni več vzdržala v dualizmu, po katerem je slika v zavesti in gibanje v prostoru. Husserlova teza, da je zavest zmerom zavest o nečem, in Bergsonova teza, da je zavest sama že neka stvar, bi bila odgovora dveh filozofov, ki sta na različna načina skušala premagati ta dualizem z dokazovanjem, da gibanje že takoj proizvaža sliko (v percepciji), oziroma, da slika proizvede gibanje (v akciji). A medtem ko bi bil za fenomenologijo značilen model 'naravne percepcije', pa ta pri Bergsonu – trdi Deleuze – nima nobenega privilegija; zanj bi bil model neko stanje stvari, ki bi se nenehno spreminjalo, materija-iztekanje, kjer ni moč najti nobenega sidrišča ali središča. Na osnovi tega stanja bi bilo treba pokazati, kako se lahko formirajo središča na poljubnih točkah, ki vsiljujejo negibne hipne posnetke ali, z drugimi besedami: kako je naravna percepcija možna le kot izpeljana iz tega razsrediščenega stanja.

Matière et mémoire predstavi svet z enačbo SLI-KA = GIBANJE: Slika je vse, kar se pojavlja, se pravi, vse stvari. Vsaka slika deluje na druge in se odziva na delovanje drugih – to je »univerzalna variacija«. Ta neskončna, vesoljna množica slik konstituira neke vrste »plan imanence«, kjer slika obstaja sama po sebi; to »samo po sebi« slike-gibanja je materija: »Slika-gibanje in materija-iztekanje sta strogo eno in isto« (Bergson).

Plan imanence pa je tudi oziroma predvsem Svetloba: tako je razlog identitete slike in gibanja prav identiteta materije in svetlobe – slika je gibanje, kot je materija svetloba. Toda v sliki-gibanju še ni telesa, marveč so samo svetlobne linije in figure (kot sta prostor in čas). Slike se tudi še ne kažejo nobenemu očesu, ker svetloba še ni odbita oziroma zaustavljena. To pa z drugimi besedami pomeni, da je oko v stvareh, v svetlobnih slikah samih: »Fotografija je že posneta in razvita znotraj stvari samih in za vse točke prostora« (Bergson).

V tem vidi Deleuze prelom z vso filozofsko tradicijo, ki je podelila zavesti vlogo svetlobnega pramena, ki je potegnil stvari iz teme. Pri Bergsonu bi bilo povsem nasprotno: stvari same so svetlobne, ne da bi jih kaj osvetlilo, in zavest je stvar, kar pomeni, da se pomeša s svetlobno sliko. Ni zavest tista, ki je svetloba, marveč je celota slik ali svetloba zavest, imanentna materiji.

Zato ta zavest tudi zanesljivo ne more zasedati mesta »in-

tervala« ali »črnega ekrana«, tj. točke, kjer svetlobna slika zadene ob nepreprosojno oviro in se odbije. In ta odbita svetlobna slika je percepcija – toda subjektivna percepcija, ker obstaja tudi totalna ali objektivna percepcija: ta je prav v tem, da so na planu imanence vse stvari slike, kar pomeni, da zaznavajo same sebe in vse druge slike. Subjektivna percepcija pa bi bila parcialna slika, ki zadrži le omejeno akcijo slik-stvari. Tako bi bila slika-percepcija prva preobrazba slike-gibanja.

Deleuzov interes v tem povzetku Bergsonove *Matière et mémoire* je seveda ta, da uvede kino: in uvede oziroma postavi ga prav na bergsonovski ontološki plan imanence, v veselje slik na sebi: »To veselje je kot kino na sebi, meta-kino.« Film spada v režim slike-gibanja kot univerzalne variacije in objektivne percepcije: njegov model ni »naravna percepcija«, ker ga spremenljivost njegovih kadriranj vodi k vzpostavljanju širokih razsrediščenih vizij.

Druga preobrazba slike-gibanja je slika-akcija, ki se razvije iz zakasnele reakcije slike-percepcije: če se namreč svet zaupogne, ukrivi okoli slike-percepcije, je to že z vidika akcije, od katere je percepcija neločljiva. Pri Bergsonu je percepcija v funkciji delovanja, našega delovanja na stvari, ki deluje na nas.

In zadnja preobrazba slike-gibanja je slika-afekcija. Afekcija vznikne v subjektu med še omahljivim dejanjem in v določenih ozirih motno percepcijo. Afekcija nanaša gibanje na določeno kvaliteto kot doživljeno stanje: v njej gre za ujemanje subjekta in objekta v čisti kvaliteti.

Deleuzova klasifikacija filmskih slik se ravna po teh treh Bergsonovih preobrazbah slike-gibanja, pri čemer poudarja, da film ni nikoli sestavljen zgolj iz ene same vrste slik, saj je montaža prav kombinacija teh treh vrst slik. Kolikor pa v posameznem filmu le prevladuje en tip slik, je mogoče govoriti o perceptivni, aktivni ali afektivni montaži. Tem trem tipom slik pa je mogoče priložiti tudi lestvico planov: tako bi splošni plan ustrezal sliki-percepciji, srednji plan sliki-akciji in veliki plan sliki-afekciji.

Slika-percepcija

Subjektivne slike je некоč Metz razdelil na več tipov, ki pa jih družijo to, da so prikazane tako, kot da posredujejo vizijo posamezne osebe. Deleuzu se zdi ta definicija, prvič, preenostavna, ker je zlahka določljiva prek razmerja do domnevno objektivne slike, in drugič, tudi kočljiva, saj prav nič ne jamči, da se tisti zunanji vidik, ki določa domnevno objektivno sliko, ne bi mogel razkriti kot notranji, pripadajoč posamezni osebi v sliki. In prav v tem bi bila po Deleuzu tudi usoda filmske slike-percepcije, ki stalno prehaja od enega pola k drugemu, se pravi, od objektivne percepcije k subjektivni in obratno. Ta njen specifično difuzen status sta skušala zadeti že Jean Mitry in P. P. Pasolini, prvi s pojmom posplošene »napol subjektivne slike«, ki afirmira poseben kinematografski *Mitsein*, to je sposobnost kamere »biti-z« (*être-avec*), kjer se niti ne pomeša z osebo niti ni zunaj nje, marveč z njo; in drugi s pojmom »indirektno svobodne subjektivne slike« (Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot). Tu gre za to, da neka filmska oseba deluje in vidi svet na določen način, obenem pa jovi kamera, vendar z nekega drugega zornega kota, ki premisli, reflektira in transformira zorni kot osebe. Pasolini temu pravi, da je avtor v celoti nadomestil vizijo nevrotika, filmske osebe, z lastno delirantno estetsko vizijo. Deleuze meni, da je tukaj slika-percepcija dosegla poseben status, kjer je reflektirala svojo vsebino v »zavesti-kameri«, ki je postala avtonomna, in da je film potreboval dolgo evolucijo, preden je dosegel tako samozavest. Bergsonovskemu sistemu objektivne in subjektivne percepcije pa bi bolje ustrezali dve drugi filmski sliki-percepciji, ki ju Deleuze odkrije v francoski šoli in pri Vertovu.

Francoska šola je z nekaterimi svojimi imeni (Epstein, Grémillon, l'Herbier) skušala uresničiti kinematografski sen drama brez osebe. Na to kaže zlasti navzočnost tekoče vode, vendar ne kot predmeta percepcije, marveč kot perceptivni sistem, ki je različen od zemeljskega. V vodi je, pravi Deleuze, francoska šola skušala najti neko več-kot-človeško percepcijo, širšo in bolj pretanjeno, kakršna bi bila lastna 'filmskemu očesu'. Seveda pa je voda tako dobro ustrezala estetskemu zahtevam francoske šole tudi zato, ker predstavlja odlikovan element, kjer je mogoče iz gibljivosti izvleči

gibanje samo.

'Kino-oko' Dzige Vertova pa Deleuze primerja z bergsonovskim sistemom univerzalne variacije, kjer »slike na vseh svojih straneh in v vseh svojih delih« (Bergson) variirajo v funkciji drugih slik. Vertovovsko upočasnjevanje in pospeševanje gibanja, dvojne in večkratne ekspozicije, fragmentiranje in pomnoževanje – vse to je v službi variacije in interakcije slik. Sama montaža skuša preseči pogojenost s človeškim očesom in postati čista vizija zornega kota nekega drugega, ne-človeškega očesa, ki bi bilo v stvareh. To bi tudi ustrezalo bergsonovski definiciji objektivnosti in Vertov postane pri Deleuzu tisti, ki je kot materialistični cineast realiziral materialistični program prvega poglavja *Matière et mémoire*: nasebstvo slik.

Podobne postopke (upočasnjeno, pospešeno ali zaustavljeno gibanje, dvojne in večkratne ekspozicije itn.) je sicer uporabljala tudi francoska šola, kjer pa so pričali prej o »spiritualni moči filma« (Deleuze), o spiritualnem preseženju mej percepcije, medtem ko je pri Vertovu človeška percepcija presežena, kolikor film doseže energetski in genetični element vsake možne percepcije. Vertov je odkril ta element v fotografam, ki pa zanj ne pomeni vrnitve k fotografiji, marveč predstavlja diferencialni element gibanja: je princip njegovega upočasnjevanja ali pospeševanja, skratka, njegove variacije. Tako bi bil Vertovov fotograf Bergsonova »fotografija, posneta in razvita znotraj stvari in za vse točke prostora«.

Slika-afekcija, slika-gon

»Slika-afekcija je veliki plan in veliki plan je obraz,« je rečeno na začetku poglavja o tem tipu slike. Dva njena bistvena atributa sta kvalitete in zmožnosti, in prav s tega vidika Deleuze loči dvoje stanj slike-afekcije. Neka slika pokaže različne predmete, zveze med njimi, individualne značaje in družbene vloge, skratka, neko aktualno stanje stvari. V njem pa se lahko zasveti neka posebna kvaliteta na določenem predmetu, na obrazu se pojavi groza, držo neke osebe nenadoma spreleti nenadna kretnja... To imenuje Deleuze čiste kvalitete ali čiste zmožnosti, ki se seveda nanašajo na konkretne predmete in osebe, na stanje stvari in njegove vzroke, vendar so kljub temu posebni učinki, ki konstituirajo to, kar aktualno stanje stvari izraža. Prvi filmski teoretik velikega plana, Béla Balázs, je že opazil to distinkcijo med vzroki in učinki ali izrazi: »Prepad, nad katerim se nekdo sklanja, lahko morda razloči njegov izraz strahu, vendar ga ne ustvari, kajti izraz obstaja tudi brez razloga« (*Filmska kultura*, Cankarjeva založba, 1966).

Dvojno stanje slike-afekcije bi bilo tedaj v tem, da je enkrat aktualizirano v konkretnem stanju stvari (z določenim prostorom in časom, s takimi in takimi značaji, družbenimi vlogami, konkretnimi objekti itn.), drugič pa je izraženo zunaj prostorsko-časovnih koordinat, toda z lastnimi posebnostmi in s svojimi virtualnimi povezavami. Prvo stanje je bistveno za sliko-akcijo (in srednji plan), drugo pa konstituira sliko-afekcijo, ki je obraz v velikem planu. V velikem planu so eliminirane vse konkretne določitve ali – kot pravi Deleuze – v njem izgine individualnost oseb in stvari, da bi napravil iz obraza čisti material afekta.

Takšni so obrazi v odlikovanem afektivnem filmu, *Trpljenju Ivane Orleanske* C. T. Dreyerja: tu obstaja zgodovinsko določeno stanje stvari, družbenih vlog in individualnih karakterjev z realnimi medsebojnimi odnosi, ki jih vzpostavlja sodni proces. Vzroki stanja stvari so torej določeni, toda sam dogodek, afektivno, presega svoje vzroke: v vlogah in situacijah je ohranjeno le to, kar osvobaja afekt, npr. »zmožnost« besa ali zvijače, »kvaliteto« žrtve in mučeništva. Afekt je tisto, kar je v stanju stvari izraženo, toda to izraženo ne napoljuje k stanju stvari, marveč le k obrazom, ki ga izražajo in tvorijo njegovo gibljivo materijo.

Vendar veliki plan obraza ni edini način slike-afekcije. Drugi način je – *poljubni prostor*. Deleuze predstavi ta pojem ob Bressonovi *Jeanne D'Arc*, kjer je – podobno kot v Dreyerjevem filmu – afekt izražen kot kompleksna spiritualna entiteta, vendar ne več prek velikih planov obrazov, marveč v srednjih planih prostorov: slika-afekcija je tukaj predstavljena prek fragmentarne konstrukcije prostora, ki je sam izstopil iz svojih metričnih koordinat. In to bi bila tudi osnovna značilnost poljubnega prostora, ki seveda ni Bressonova in-



Dame iz Bulonjskega gozda, režija Robert Bresson, 1944



Moja draga Clementina, režija John Ford, 1946

vencija: to ni več konkretno določen prostor, a tudi ne kakšna univerzalna abstraktnost, marveč prostor, ki je zgubil svojo homogenost, zvezo svojih sestavnih delov, in postal prostor virtualne povezave ali čisti kraj možnega. Poljubni prostor je za Deleuzea pomembnejši od velikega plana in ima celo vlogo »genetičnega elementa slike-afekcije«: ta se lahko zdaj izrazi v poljubnem planu in ne več samo na obrazu. Kako iz določenega prostora, iz danega stanja stvari nastane poljubni prostor? Deleuzea klasificirajo tri načine: sence, belino in barvo. Prvi način je torej ekspresionističen, ki v svojem »gotskem« svetu ukrivlja in briše obrise stvari, jih potaplja v neorgansko življenje, kjer zgublja svojo individualnost; to je svet, ki prostor potencializira, tako da napravi iz njega nekaj brezmejnega. Tu predstavlja Senca afekt Groznje v najbolj čistem stanju in določa virtualne povezave, ki se ne ujema s stanjem stvari ali položajem oseb, ki te sence mečejo.

Drugi postopek je lirčna abstrakcija, ki se definira prek razmerja svetlobe z belino. Tukaj ne vlada več princip konflikta, boja duha z mrakom, marveč je dejanje duha alternativa, ki se lahko predstavi bodisi v estetski obliki (Sternberg), etični (Dreyer) ali religiozni (Bresson). Predvsem pa vidi Deleuze v lirčni abstrakciji zavest izbire kot trdne spiritualne odločitve: tu ne gre za izbiro, ki bi se določala s svojo vsebino (dobro, zlo), marveč s samo zmožnostjo, da lahko v vsakem trenutku vse zavrže in se znova potrdi, da torej vsakič zmerom znova položi zastavek v igro. To je izbira, ki izbere izbiro, toda ki tako v filozofiji kot v filmu – pri Pascalu kot pri Bressonu, pri Kierkegaardu kot pri Dreyerju – pomeni, da v trenutku žrtve vse povrne: Abraham je znova našel svojega sina prav v trenutku, ko ga je hotel žrtvovati izključno zaradi izbire in z zavestjo izbire, ki ga združuje z bogom onstran dobrega in zla. In to je, pravi Deleuze, temeljna zgodba lirčne abstrakcije. Njena konstrukcija poljubnega prostora je tedaj v tem, da preide od določenega zaprtega prostora k spiritualnemu: ta je sicer isti kot prvi, le da je našel spiritualno odprtino, hkrati pa prvi ni več določen, postal je poljubni prostor, identičen z močjo duha, z zmerom znova obnovljeno duhovno odločitvijo, ki konstituira afekt.

Barva lahko vzpostavi poljubni prostor, če nastopa kot »čisti afekt«, se pravi, virtualna zveza objektov, ki jih zaliva. »Slika-barva« se namreč ne nanaša na posamezne predmete, marveč absorbira vse, kar more: to je atmosferska barva, ki prežema vse druge, »barva-gibanje«, ki gre od enega tona k drugemu. Njen izvor je nemara v glasbeni komediji, kjer je Minelli iz barvne absorpcije napravil čisto filmsko moč, medtem ko pri Antonioniju barva ponese prostor do praznine in zbrise vse, kar je absorbirala.

Za sliko afekcije so – če ponovimo – bistvene čiste kvalitete in zmožnosti, neodvisne od stanja stvari. Ko so te kvalitete in zmožnosti aktualizirane v stanjih stvari, v geografsko in zgodovinsko določljivih okoljih, stopimo v domeno slike-akcije. Toda med realizmom slike-akcije in idealizmom slike-afekcije odkrije Deleuze še nekaj vmesnega, kar je kot »izrojeni afekt« ali »akcija v embrionalnem stanju«. To vmesno prejme ime *slika-gon*, ki se razvija v paru izvornih svetov in elementarnih gonov.

Izvorni svet se lahko zaznamuje tako z artificialnostjo dekorja kot z avtentičnostjo nekega ohranjenega predela (prave puščave, divjega gozda ipd.). Izvorni svet je čisto dno ali, boljše, brezno, ki ga tvorijo neoblikovane materije, zametki, kosi, in prečkajo energetska dejanja brez konstituiranih subjektov. Tu so osebe kot živali, njihova dejanja so celo pred vsako diferenciacijo med človekom in živaljo. In gon – kot ga definira Deleuze – tudi ni nič drugega kot energija, ki se polšača teh zametkov ali kosov v izvornem svetu; goni imajo tudi svoj razum, diabolčni razum, ki jih uči zvižčnosti, s katero vsak gon izbere svoj kos, počaka na svoj trenutek in si nadejene oblike, pod katerimi bo najlažje izvršil svoje dejanje.

Izvorni svet je torej hkrati radikalni začetek in absolutni konec, kolikor vse gone združuje v ogromen gon smrti. To je svet posebnega nasilja in radikalnega zla. Deleuze ga imenuje *naturalizem*, ki ne nasprotuje realizmu, marveč poudarja njegove poteze in jih podaljšuje v poseben nadrealizem. In to je bistveno, kajti izvorni svet ne obstoji neodvisno od zgodovinskega okolja: ta mu, prav nasprotno, služi kot medij. Izvorni svet obstaja in deluje le na dnu realnega okolja in velja le prek svoje imanence temu okolju, ki mu razkrije nje-

govo krutost in nasilje. Vendar velja tudi obratno, namreč, da se neko okolje predstavi kot realno le v svoji imanenci izvornemu svetu: še vedno, to realno okolje je pravzaprav na nekakšen način »izvedeno« iz izvornega sveta. zato naturalistični avtorji, pravi Deleuze, zaslužijo nietzschejansko ime »zdravnikov civilizacije«: oni diagnosticirajo civilizacijo.

V filmski naturalizem uvršča Deleuze tri velike avtorje – Stroheima, Bunuela in Loseya, ki so v film na močan način uvedli časovno trajanje v njegovih najbolj negativnih učinkih: obraba, zguba, pozaba, predvsem pa degradacija, ki se npr. pri Bunuelu razširi na vso človeško vrsto in prizadene tako bogate kot revne, svetnike in grešnike. V njihovih filmih 'razsajajo goni', pogosto relativno preprosti (spolni gon, gon po hrani, gon po zlatu itn.), vendar že neločljivi od perversnih vedénj (sadomazohističnih, kanibalističnih, nekrofilskih itn.). Gon je dejanje, ki iztrga svoj parcialni objekt iz okolja, obenem pa teži k izčrpanosti oziroma k nasilnemu polaščanju vsega, kar najde v danem okolju. Tako je v Loseyjevem svetu nemara najmočnejši gon servilnosti, očiten pri služabniku, vendar latenten pri gospodarju, ljubimcih in otrocih; tukaj je degradacija simptom te univerzalne pulzije servilnosti.

Slika-akcija in njena kriza

Ko se kvalitete in zmožnosti ne izpostavljajo več v velikih planih in poljubnih prostorih in ne naseljujejo več izvornih svetov, marveč se neposredno aktualizirajo v zgodovinsko, geografsko in socialno determiniranih okoljih, in ko se afekti in goni pojavljajo le še kot utelešeni v vedénjih, v obliki emocij ali strasti, ki ta vedénja regulirajo, tedaj smo v realizmu ali sliki-akciji. Slika-akcija je enostavno razmerje med okoljem in vedénjem (in vse variacije tega razmerja), pri čemer še velja omeniti, da je to prav tisto iz izvornega sveta izvedeno okolje, ki je v realizmu postalo neodvisno.

Deleuze definira to okolje tudi kot Obsegajoče, kot sintezo vseh aktualiziranih kvalitete in zmožnosti, ki so v tem okolju postale sile: te delujejo na osebe, jim vržejo izziv in konstituirajo situacijo, v katero je oseba ujeta. Oseba reagira, da bi odgovorila na situacijo, modificirala okolje ali svoje razmerje z njimi in drugimi osebami: doseči mora nov habitus (ali način biti, kot mu pravi Deleuze) ali dvigniti svoj habitus na raven zahtev okolja. Iz tega izide modificirana ali obnovljena, vsekakor pa nova situacija.

Ta model imenuje Deleuze z Noel Burchovim izrazom *velika forma*, ki predstavlja triumf ameriškega filma, saj jo je v največji meri vzpostavila prav organska montaža. Jedro velike forme je zajeto v formuli 'SAS': od izhodiščne situacije prek individualne (in redkeje kolektivne) akcije k transformirani situaciji.

Deleuze predstavi to formulo slike-akcije skoz različne žanre, med katrimi se je verjetno najmočnejše manifestirala v vesternu oziroma pri Johnu Fordu, ki je dal tej strukturi SAS celo kozmične ali epske razsežnosti (s stalno navzočnostjo prostranosti dežele, *land*, in širine neba). Pri Fordu gre predvsem za to, da postane junak enak okolju prek posredovanja skupnosti, in ga ne modificira, temveč znova vzpostavi ciklični red, ki je bil slučajno porušen. Ford bi bil s svojo vizijo skupnosti, ki je zdrava, dokler si deli iluzije o sami sebi, o svojih vrednotah, idealih in motivih, tudi veliki avtor 'ameriškega sna', ki ga Deleuze takole interpretira: 'ameriški sen' črpa svojo moč iz vitalnih iluzij, ki jih ima skupnost o sami sebi, zato mu pač ni mogoče očitati, da je le sen, ko pa se hoče kot sen.

Drugi žanr bi bil »psihosocialni film«, kjer izstopa zlasti King Vidor s svojo »etično formo«, v kateri vidi Deleuze dva pola 'ameriškega sna': na eni strani ideja enodušne skupnosti, ki združuje vse manjšine, po drugi pa ideja šefa, voditelja, ki zna odgovoriti na izzive okolja ali na težave situacije.

Ameriška kinematografija se je stalno vračala k istemu temeljnemu filmu, ki je bil Rojstvo nacije ali civilizacije. Za njen zgodovinski film, ob vesternu gotovo najpomembnejši žanr, je značilno prav to verovanje v finalnost zgodovine (rojstvo ameriške nacije), ki si ga ameriški film lahko deli s sovjet-skim (le da gre tu za nastop proletariata). V tem žanru pa Deleuze loči dve podvrsti, ki ju – navzlic preprostosti hollywoodskih zgodovinskih koncepcij – krsti z nietzschejanskimi izrazi »monumentalna zgodovina« in »antikvarna zgodovina«. Prva je nagnjena k vzporejanju civilizacij (npr. Griffithova *Nestrpnost*) in teži k univerzalizmu, pri čemer stičišča

med civilizacijami obravnava kot zbirko učinkov na sebi, tj. ločenih od svojih vzrokov, ki se pojavljajo le v obliki individualnih dvobojev (med bogatim in revnim, pravičnim in izdajalcem itn.). Vzrokom (čeprav še ne »družbenim«, kot je želel Eisenstein) se nekoliko bolj posveča »antikvarna zgodovina«, ki se ukvarja z vojnami, viteškimi dvoboji, gladiator-skimi boji itn., vendar tako, da prikazuje zlasti sredstva akcije, vojno opremo, stroje, pa tudi bolj intimno opravdo, kot se kaže v razkošnih oblačilih, nakitu ipd. »Antikvarna zgodovina« v bistvu podvaja »monumentalno«, s tem, da jo bolj opremi z njenimi 'rekviziti'.

Četrty žanr je gangsterski film, ki pa formulo SAS' že nekoliko modificira: tukaj posameznik ne zna ali ne more spremeniti situacije in pade v še slabšo. Tu gre torej za njegovo degradacijo, ki pa je v realistični formi povsem drugače obravnavana kot v naturalizmu: ne izraža več neke usode afekta ali gona, marveč le patologijo okolja in motnjo vedénja (gangsterski filmi prikazujejo kriminalna okolja s posamezniki, ki so »rojeni zgrebljenci«, odvečneži).

Ob formuli SAS' pa je ameriški film ustvaril še drugo formulo, ki prav tako temelji na situaciji in akciji, le da ju preobrne v ASA': akcija prek situacije dospe do nove akcije. Tukaj je torej akcija tista, ki razkrije situacijo oziroma neki njen kos ali aspekt, ki sproži novo akcijo. Akcija se požene na slepo in situacija se pojavi še vsa zavita v dvoumnost, da bi se iz dejanja v dejanje polagoma razjasnila ali pa ohranila svojo skrivnost. Taka reprezentacija seveda ni več globalna in spiralna, kot je v »veliki formi«, marveč lokalna in eliptična, zato jo Deleuze v nasprotju s prvo imenuje *mala forma*.

Kompozicijski znak te nove forme slike-akcije, je indic (Peirceov izraz), ki pa nastopa na dva načina: neko dejanje lahko npr. razkrije situacijo, ki ni dana, pač pa je mogoče nanj sklepati iz dejanja, kar pomeni, da je indic tukaj »indic manka« (Deleuze), implicira neko luknjo v pripovedi in ustreza figuri elipse. Drugi, bolj kompleksen tip indica je indic dvoumnosti, ki ga – in to je imenitno Deleuzovo odkritje – priskrbi neka drobna razlika: npr. drobna razlika v nekem dejanju ali vedénju, ki pa zadostuje, da to dejanje napoti k dvema zelo različnima in oddaljenima situacijama (ko Charlot, pokazan s hrpta, stresa z rameni, je videti, kot da joče za ženo, ki ga je pravkar zapustila, vendar se izkaže, da meša koktajl); ali majhna razlika med dvema akcijama ali gestama, ki pa lahko razkrije dvoje nasprotnih situacij; ali drobna razlika med dvema situacijama, ki izsili dvom, če sta obe realni ali če se realna in lažna situacija nista zamenjali.

Za glavni žanr, ki je tako rekoč ustvaril »malo formo«, Deleuze šteje burlesko, kjer je pravilo drobne razlike prešlo najširšo veljavo (npr. v spremenjeni rabi vsakdanjih uporabnih predmetov ali strojev, ki lahko razkrije njihove povsem različne in nasprotno funkcije). Tu je verjetno največjo originalnost pokazal Chaplin, ki je znal dejanja ali kretnje z drobnimi razlikami, ki napotujejo k oddaljenim in nasprotnim situacijam, tako izbrati, da sta se v njihovem razmerju rodila hkrati neka močna, ganljiva ali tragična emocija in smeh: maksimalna razdalja med dvema situacijama, izzvana z drobno razliko, je pri Chaplinu v tem, da je ena situacija zmerom resna in spodbuja močno, tragično emocijo, medtem ko je druga čista komika. Toda to ne pomeni, da ena briše ali blaži drugo, marveč se obe podpirata, tako da se »toliko bolj smejemo, kolikor bolj smo ganjeni« (Deleuze).

Drugi značilni žanri »male forme« bi bili komedija nravi (Lubitsch), »kostumski« film, film noir; Deleuze je vseh zlasti Langov 'črni' film *Beyond a reasonable Doubt* (Onstran vsakega dvoma), kjer gre za lep primer indicov dvoumnosti, ki so še toliko bolj učinkoviti, ker so indici v kriminalističnem pomenu. Lastniku časopisa, ki vodi kampanjo za odpravo smrtnih kazni, pride na misel, da bi dosegel uspeh, če bi uspel dokazati, da je sodišče obsodilo na smrt nedolžnega človeka. Tako nagovori zaročenca svoje hčerke, Garretta, naj izdeluje indice, ki bi ga obtožili zločina barske plesalke, ki se je dejanjsko zgodil. Lastnik časopisa je te indice fotografiral, toda fotografije, ki bi pričale o lažnosti indicov oziroma o Garrettovi nedolžnosti, v prometni nesreči zgorijo in Garrett je obsojen. Ko zaročenka odkrije očetovo pismo, kjer je pojasnjen ves načrt, sklenejo Garrett pomilitosti, toda tik pred tem se Garrett zaročenki izda z indicem, ki ga potrdi kot pravega zločinca. Tukaj je torej izdelovanje lažnih indicov skušalo zabrisati prave, da bi po obratni poti dospelo do iste

situacije, do katere bi privedli pravi indici.

Howardu Hawksu pripisuje Deleuze zaslugo, da je znotraj organske reprezentacije vesterna uspel proizvesti učinek »male forme«: v njegovih filmih ni več prave temeljne skupnosti (kot pri Fordu), marveč se pojavlja le slučajno nastala heteroklitna skupina, ki najde motive za svoja dejanja v dolgu, ki ga je treba zbrisati, torej v napaki, za katero se je treba odkupiti, v degradaciji, ki jo je treba premagati ipd. Tukaj tudi ni več prav ločitve med notranjostjo in zunanostjo (okoljem) – notranje in zunanje postaneta čisti funkciji in kot taki omogočata mehanizem inverzij med nasprotji: notranje lahko prejme funkcijo zunanjega (in obratno), toda isti mehanizem lahko posreduje tudi med denarjem in ljubeznijo, med moškim in žensko (moški prejme funkcijo ženske in obratno), ali med plemenitim in nizkim jezikom.

Neo-vestern kljub svojemu dolgu do Hawksa ubira drugo pot in si neposredno sposodi »malo formo«, kjer vlada elipsa in drobna razlika (tako se manjša npr. razlika med preganjalcem in preganjanim, ali med »dobrim« in »slabim«, med belcem in Indijancem). Akcija ni nikoli določena s kakšno predhodno situacijo, marveč nastopi v nenadnostjo in silovitostjo slepega nasilja. Drobna razlika med dejanji pomeša nasprotujoče si osebe ali osebo iz enega tabora približa nasprotnemu. Zato tudi strah in dvom nimata več istega pomena kot v vesternu »velike forme«: nista več boleči etapi, prek katerih bi se junak dvignil do zahtev globalne situacije, aktualiziral svojo moč in postal sposoben velike akcije; take akcije sploh ni več in junak pripada *loserjem* brez vsakršnih iluzij.

Če sta »velika« in »mala forma« slike-akcije proizvoda ameriške kinematografije (a zato še ne izključno omejena na ameriška tla), pa so to že veliko manj njune preobrazbe, za katere Deleuze uporabi Peirceov izraz *figure*. Pri Peirceu je to znak, ki se ne nanaša na svoj predmet, marveč v njem reflektira drugega; ali ki reflektira svoj lastni objekt tako, da ga preobrne; ali pa neposredno reflektira svoj predmet. Za figuro je potemtakem bistven reflektivni moment, v katerem sta konstitutivna elementa »velike« ali »male forme« (situacija-akcija oziroma okolje-vedenje) sicer še ohranjenja, vendar hkrati predrugačena, podvojena z drugimi elementi, razjede na ali še poudarjena. Tako glede Eisensteinovega podvajanja »organskega« principa s »patetičnim« Deleuze ugotavlja, da »patetično« učinkuje kot zajedanje »male forme« v »veliko«: zakon »male forme« (Eisensteinovski kvalitativni skok iz enega nasprotja v drugo) se kombinira z zakonom »velike forme« (celota, povezana z vzrokom). Pri Eisensteinu ni več direktne oziroma vzročne relacije med situacijo in akcijo, marveč je tako ena kot druga prek »atrakcije« ali »patetičnega« principa prignana do svoje skrajne meje, ki pomeni hkrati preseženje njune dualnosti.

Werner Herzog je s svojima obsesivnima temama Velikih in Malih zasnoval izvirne figure »velike« in »male forme«: zanesenjaška oseba, obsedena od neke velike ideje, se loti norega podjetja, ki ne odgovarja na nobene zahteve situacije, marveč se meri z neizmernim, ogromnim okoljem (puščava, pragozd), da bi doseglo in prekoračilo nepreokračljivo (*Aguirre, Fitzcarraldo*). Druga Herzogova tema je »Majhno, ki postane ideja« (Deleuze), in se realizira najprej v pritlikavcih in nato nadaljuje v odraslih, ki so ostali pritlikavci: to niso več zanesenjaki, marveč bolniki, debili, idioti, in tudi okolja niso več ogromna, temveč utesnjeni predeli, ki težijo k izginotju. Vendar se – ugotavlja Deleuze – Veliko in Malo nekje povežeta: sublimni projekt zanesenjaka v »veliki formi« propade in vsa njegova realnost zdrsne v bolehnost, pritlehnost; obratno pa imajo v »mali formi« bolehnost in pritlikavi tako neposreden stik s svetom, da navdihnejo sliko (v halucinatorskih vizijah) in vsa sublimnost se znajde na strani Majhnega.

Pri Kurosawi bi vse spominjalo na strukturo »velike forme«, če se ne bi vrisala neka posebnost: to je vprašanje, ki je skrito v izhodiščni situaciji in ki ga mora junak odkriti, da bi lahko deloval. V ekspoziciji izhodiščne situacije torej niso razgrnjene le njene danosti, marveč je zadano neko vprašanje, zato tisti, ki hiti z akcijo, misleč, da pozna vse danosti situacije, nujno propade. Pri tem je bistveno, da zadano vprašanje vzbuja pri junaku sanje in more, ideje in vizije, medtem ko so za danosti situacije v »veliki formi« zadostovali vzroki in posledice. Pri Kurosawi ni odgovora na vprašanje, če to

ni obravnavano vse do najstrašnejših slik, v katerih se izraža. Kurosawova originalnost je v razširitvi »velike forme«, v preseženju njene izhodiščne situacije proti vprašanju, pri čemer pa pogosto ni toliko važna njegova vsebina, kot je pomembna prav forma zastavitve vprašanja.

Po treh temeljnih slikah – sliki-percepciji, sliki-afekciji in sliki-akciji – uvede Deleuze še eno sliko, ki predstavlja celó njihovo dovršitev: to je *mentalna slika*, ki ustreza Peirceovemu pojmu »Tretjosti« (če je slika-afekcija ustrezala Prvosti in slika-akcija Drugosti). Po Peirceu »tretjost« ne navdihuje dejanj ali delovanj (*action*), marveč »akte«, ki nujno vsebujejo simbolni element zakona (kot simbolni »akti« menjave ali darovanja); prav tako ne navdihuje percepcij, temveč interpretacije, ki napotujejo k elementu smisla; in ne navdihuje afekcij, marveč intelektualne občutke relacij (npr. občutke, ki spremljajo logične zveze, kot so »ker«, »če . . .«, »potem« »čeprav« itn.). Nemara najboljša predstava »tretjosti« bi bila relacija, kajti relacija je zmerom tretje, ker je nujno zunanja svojima členoma. Kot dodaja Deleuze, pa so relacije lahko naravne ali abstraktne: prve dopuščajo enostaven prehod od slike k sliki (npr. od portreta k njegovemu modelu, potem k okoliščinam, v katerih portret nastaja itn.), medtem ko abstraktna relacija označuje okoliščino, kjer primerjamo dve sliki, ki v našem duhu nista naravno povezani.

»Tretjost« pa bi lahko obsegala tudi »prvost« in »drugost«, se pravi sliko-afekcijo in sliko-akcijo, kar privede Deleuze do zanimivih dognanj o razvoju burleske: »Prvost«, slika-afekcija, je Langdon, »drugost«, slika-akcija, sta Laurel in Hardy (s svojim nenehnim dvobojem z okoljem, stvarmi in drug z drugim); in »tretjost« so bratje Marx, kjer je nemi Harpo predstavnik »prvosti« (nebeških afektov, toda tudi peklenških gonov), Chico predstavnik »drugosti«, slike-akcije, medtem ko je Groucho, človek interpretacije, simbolnih aktov in abstraktnih relacij, predstavnik »tretjosti« ali mentalne slike.

Nekaj mentalne slike kot »čiste zavesti« je seveda že vsebovala slika-afekcija, pa tudi slika-akcija, predvsem pa so jo uvajale »figure«, toda nekaj povsem drugega je, če postane mentalno sliki lasten objekt, če postane posebna, eksplicitna slika s svojimi lastnimi figurami. In to bi bila slika, ki ima za objekt relacije, simbolne akte in intelektualne občutke. Kot njenega največjega predstavnika imenuje Deleuze Hitchcocka, ki je z mentalno sliko dosegel dovršitev vseh drugih tipov slik: pri njem so percepcije, akcije in afekcije od začetka do konca interpretacije oziroma obkrožene z omrežjem relacij, ki npr. nekemu dejanju spremeni naravo, cilj in celo subjekt. Osebe lahko delujejo, zaznavajo, občutijo, vendar ne morejo pričati o relacijah, ki jih določajo: zanje ve edino 'kamera' in z njo gledalec. Relacija uvede med osebe, vloge, dejanja in celo predmete temeljno nestabilnost, katere model je razmerje med krivim in nedolžnim. In prav v tem razmerju vidi Deleuze »simbolni akt«, ki je v tem, da zločinec zmerom stori zločin za nekoga drugega – pravi zločinec stori zločin za nedolžnega, ki tisti hip to ni več: pri Hitchcocku torej zločina niti toliko ne storiyo kot ga podarijo ali izmenjajo (ta interpretacija seveda povsem preobrne tisto, po kateri je pri Hitchu nedolžni obtožen zločina, ki ga ni zagrešil).

V mentalni sliki vidi Deleuze tudi perspektivo sodobnega filma, ki potrjuje predvsem krizo, nemoč slike-akcije, krizo, iz katere se že oblikuje neka nova slika, ki priča o razkroju »velike« in »male forme«: namesto globalne ali lokalne situacije uvaja disperzivno situacijo s številnimi osebami; elipsa ni več le način pripovedi, marveč pripada situaciji sami oziroma vrzelasti in razpršeni realnosti; povezave med dejanji in situacijami so šibke in naključje postane vodilna nit; osebe begajo, krožijo sem ter tja in se ne morejo lotiti odločnega in premočnega dejanja; oblasti ni več mogoče prav locirati in reprezentirati, ker se je pomešala s svojimi učinki in prenosniki, s sistemom prisluškovanja, nadzorovanja in medijskega oddajanja; in končno ta nova 'kritična' slika razkriva ali parodira preplavljenost sveta s klišeji, tako zunanji kot notranji. A če sta »velika« in »mala forma« 'mrtvi', to ne pomeni, da ne bi še naprej nastajali filmi po formulah SAS ali ASA: »Te formule še zmerom dajejo največje komercialne uspehe, toda v njih ni več duše filma. Duša filma zahteva več misli, pa čeprav ta misel prične z razdiranjem sistemov akcij, percepcij in afekcij, s katerimi se je film doslej hranil« (Deleuze).

Slika – afekcija: obraz in veliki plan

Gilles Deleuze

1. *Slika-afekcija je veliki plan in veliki plan je obraz* . . . Po Eisensteinu veliki plan ni zgolj tip slike med drugimi, pač pa daje afektivno branje celotnega filma. Za sliko-afekcijo to drži: je tip slike in hkrati sestavina vseh slik. Toda s tem še nismo opravili. V katerem smislu je veliki plan istoveten s sliko-afekcijo kot tako? In zakaj naj bi bil obraz istoveten z velikim planom, saj se zdi, da veliki plan ni drugEGA kakor povečava obraza (*du visage*) pa tudi veliko drugih reči? In kako bi mogli iz povečanega obraza razviti tečaja, ki bi nas vodila v analizi slike-afekcije?

Vzemimo za začetek zgled, ki ravno ni obraz: stenska ura, ki jo večkrat vidimo v velikem planu. Takšna slika ima seveda dva tečaja. Na eni strani ima kazalca, ki ju poganjajo vsaj virtualna drobna gibanja, tudi če nam jo pokaže samo enkrat ali pa večkrat po daljših intervalih: kazalca nujno stopata v *intenzivno serijo*, ki zaznamuje neki vzpon k . . . ali pa teži h kritičnemu trenutku, pripravlja višek. Na drugi strani pa ima številčnico kot receptivno negibno površino, receptivno ploščico, na katero se nekaj vpisuje, brezčuten suspenz: je *reflektirajoča in reflektirana enotnost*.

Bergsonovska definicija afekta ohranja natanko ti dve značilnosti: gibalno težnjo k čutnemu živcu. Z drugimi besedami, serija drobnih gibanj na nepremični živčni ploščici. Ko je moral del telesa žrtvovati bistveni del svoje gibljivosti, da bi postal opora receptivnih organov, potem bodo ti v glavnem imeli zgolj težnje h gibanju ali drobna gibanja, bodisi istega organa ali pa pri prehodu od enega organa k drugemu, tj. gibanja, ki bodo zmožna stopiti v intenzivne serije. Gibljivo je izgubilo svoje ekstenzivno gibanje, gibanje je postalo izrazno gibanje. In afekt je prav ta skupnost negibne reflektirajoče enotnosti in ekspresivnih intenzivnih gibanj. Mar ni to isto kakor *Obraz osebe*? *Obraz* je ta živčna ploščica, nosilka organov, ki je žrtvovala bistveni del svoje celotne gibljivosti in ki svobodno sprejema ali izraža najraznovrstnejša drobna lokalna gibanja, ki jih preostalo telo ponavadi skuša prikriti. In vsakič, kadar na nečem odkrijemo ta dva tečaja, reflektirajočo površino in intenzivna drobna gibanja, lahko rečemo: s tem se je ravnalo kot z obrazom, bilo je »uobličeno« (envisagéé) ali, natančneje, »poobličeno« (visagéifié), samo pa se nam postavlja pred obličje, nas gleda . . . , tudi če ni podobno obrazu. Takšen je veliki plan stenske ure. Za sam obraz pa ne bomo rekli, da ga veliki plan obravnava, da ga podreja kakršnemukoli ravnanju: ni velikega plana obraza (*de visage*), obraz je sam na sebi veliki plan, veliki plan je sam po sebi obraz, oba pa sta afekt, slika-afekcija.

V slikarstvu so nas tehnike portretiranja navadile na ta dva tečaja obraza. Zdaj slikar zajame obraz kot obris, z uokvirujočo črto, ki zariše nos, usta, rob vek in celo brado in čepico: to je površina poobličena (*visagéification*). Zdaj pa, ravno narobe, riše z množico razpršenih potez, fragmentarnih, prelomljenih črt, ki tu nakažejo drhtenje ustnic, tam blesk pogleda, in ki proizvedejo nekaj, kar se bolj ali manj upira obrisu: to so poteze poobličena (*visagéité*)¹. In ni nam ključje, če afekt nastopa s teh dveh vidikov v velikih koncepcijah Strasti, ki prečkajo tako filozofijo kakor tudi slikarstvo: to je tisto, čemur Descartes in Le Brun pravita *občudovanje* (admiration), ki zaznamuje minimum gibanja za maksimum reflektirajoče in reflektirane enotnosti na obrazu; in tisto, čemur pravijo *želja*, neločljiva od drobnih dražljajev ali impulzov, ki tvori intenzivno serijo, ki jo obraz izraža. Ni tako pomembno, da nekateri vidijo v občudovanju vir strasti, natanko zato, ker je ničelna stopnja gibanja, drugi pa postavljajo v ospredje željo ali nemir, ker sama negibnost predpostavlja medsebojno nevtralizacijo ustrežajočih si drobnih gibanj. Prej kakor za en sam vir gre za dva tečaja, pa naj eden prevlada nad drugim in se kaže skoraj kot čist, ali pa naj se oba med sabo mešata v tem ali onem smislu.



Zlomljeni cvet, režija D. W. Griffith, 1919

Obrazu lahko glede na okoliščine postavimo dve vrsti vprašanj: na kaj misliš? Ali pa: kaj je s tabo? kaj ti je? kaj čutiš ali občutiš? *Obraz*, denimo, misli na nekaj, se osredinja na neki predmet, in prav to je občudovanje ali začudenje, ki ga je v angleščini ohranil *wonder*. Kolikor obraz na nekaj misli, vidimo na njem predvsem uokvirajoči ga obris, njegovo reflektirajočo enotnost, ki pritegne k sebi vse svoje dele. Če pa, denimo, da nekaj čuti ali občuti, nastopa kot intenzivna serija, ki jo njegovi deli zaporedoma prečkajo tja do vrhunca, tako da dobi vsak del nekakšno začasno neodvisnost. V tem pa že prepoznavamo dva tipa velikih planov, od katerega bi enega pripisali Griffithu, drugega pa Eisensteinu. Znameniti so Griffithovi veliki plani, kjer je vse organizirano okoli čistega in mehkega obrisa ženskega obraza (zlasti postopek iris): v *Enoch Arden* mlada ženska misli na svojega moža. Toda v Eisensteinovi *Generalni liniji* popov lepi obraz razpade v hinavski pogled, ki se povezuje z ozkim tilnikom in debelo ušesno mečico: kot da bi poteze poobličena (*visagéité*) uhajale obrisu in pričale o duhovnikovi sovražnosti.

S tem pa ne mislimo, da mora biti prvi tečaj prihranjen za nežna čustva, drugi pa za črne strasti. Spomnili se bomo, kako Descartes vidi v preziru poseben primer »občudovanja«². Na eni strani vidimo reflektirajočo hudobijo, reflektirano grozo in obup, celo in predvsem pri Griffithovih ali Stroheimovih mladih ženskah. Na drugi strani pa so intenzivne serije ljubezni ali nežnosti. Se več, vsak vidik združuje zelo različna stanja obraza. Vidik *wonder* lahko nastopi na brezčutnem obrazu, ki zasleduje nepredirno ali zločinsko misel; a ravno tako se lahko polasti mladega in radovednega obraza, ki ga v tolikšni meri oživljajo drobna gibanja, da se med sabo mešajo in se nevtralizirajo (denimo, v Sternbergovi *Rdeči vladarici* se mlado dekle razgleduje naokoli in se vsemu čudi, ki jo odpeljejo ruski odposlanci). In drugi vidik ni glede na uobličeno serije nič manj raznovrsten.

Kje je torej merilo za razločevanje? Res smo pred intenzivnim obrazom vsakič, ko poteze uhajajo obrisu, ko začno delovati na svojo roko in izoblikujejo avtonomno serijo, ki teži k neki meji ali prekoračuje neki prag: vzpenjajoča se serija jeze ali, kot reče Eisenstein, »vzpenjajoča se linija žalosti« (*Križarka Potemkin*). Zato je ta serijski vidik bolj utelešen v več hkratnih ali zaporednih obrazov, čeprav lahko zadostuje tudi en sam obraz, kadar postavi v serijo svoje različne organe ali poteze. Intenzivna serija razodeva tu svojo funkcijo, ki je v tem, da prehajamo iz ene kvalitete v drugo, da pridemo do nove kvalitete. Producirati novo kvaliteto, opraviti kvalitativni skok je prav tisto, kar Eisenstein zahteva za veliki plan: od popa-bokževja človeka k popu-izkoriščevalcu kmetov; od besa mornarjev k revolucionarnemu izbruhu; od kamna h kriku, kot pri treh marmornih levih (»in kamenje je rdelo . . .«).

Pred reflektivnim ali reflektirajočim obrazom pa smo takrat, kadar poteze ostajajo razporejene tako, da dominira neka fiksna ali strašna misel, ki je stalna, ne nastaja, ki je v nekem smislu večna. V Griffithovem *Zlomljenem cvetu* mlado mučeno dekle vendarle ohranja okamneli obraz, ki celo v smrti, kot je videti, še vedno reflektira in se sprašuje, zakaj, zaljubljeni Kitajec pa ohrani na svojem obrazu omamljenost od opija in obraz Bude. V resnici se zdi, da je ta zglede reflektirajočega obraza manj natanko določen kakor drugi. Kajti razmerje med obrazom in tistim, na kar misli, je pogosto arbitrarno. Tega, da mlada ženska pri Griffithu misli na svojega moža, ne moremo vedeti drugače kakor po tem, da takoj po tem vidimo sliko moža: morali smo čakali in zdi se, da je zveza zgolj asociacijska. Čisto lahko bi bilo bolj gotovo, če bi zaporedje obrnil in začeli z velikim planom objekta, ki nas bo poučil o tem, na kaj obraz misli: v Pabstovi *Lulu* nas veliki plan noža pripravi na strašno misel Jacka Razparača (ali pa v Clouzotovem filmu *Morilec stanuje na št. 21*, kjer

nam vrteče se skupine treh predmetov pomagajo razumeti, da junakinja misli na število 3, ključ skrivnosti). S tem pa seveda obrazu-refleksiji še nismo prišli do dna. Duševna refleksija je nedvomno proces, s pomočjo katerega mislim na nekaj. Toda to refleksijo v filmu spremlja neka radikalnejša refleksija, ki izraža čisto kvaliteto, skupno več zelo različnim rečem (predmet, ki jo ima, telo, ki jo trpi, misel, ki jo predstavlja, obraz, ki mu ta misel pripada...). Pri Griffithu lahko reflektirajoči obrazi mladih žensk izražajo Belino, a ta Belina je hkrati belina snežink na trepalnicah, duhovna belina notranje nedolžnosti, belina, ki jo razjeda moralna pokvarjenost, sovražna, ostra belina ledu, po katerem blodi junakinja (*Proti nevihti*). V *Zaljubljenih ženskah* je Ken Russell znal izrabi lastnost, skupno otrdelemu obrazu, notranji hladnosti, smrtonosnemu ledeniku. Skratka, reflektirajoči obraz se ne zadovolji s tem, da misli na nekaj. Tako kakor intenzivni obraz izraža čisto Zmožnost, to se pravi, je opredeljen s serijo, ki nam omogoča prehajati iz ene kvalitete v drugo, izraža refleksivni obraz čisto Kvaliteto, to se pravi, »nekaj«, kar je skupno več različnim predmetom. Prav zato lahko podamo tabelo dveh tečajev:

čutni živec	gibalna težnja
nepremična receptivna ploščica	drobna gibanja izraza
poobličujoči obris	poteze poobličenja
reflektirajoča enotnost	intenzivna serija
wonder	želja
(občudovanje, začudenje)	(ljubezen-sovrastvo)
kvaliteta	zmožnost
izraz kvalitete, skupne več različnim rečem	izraz zmožnosti, ki prehaja iz ene kvalitete v drugo

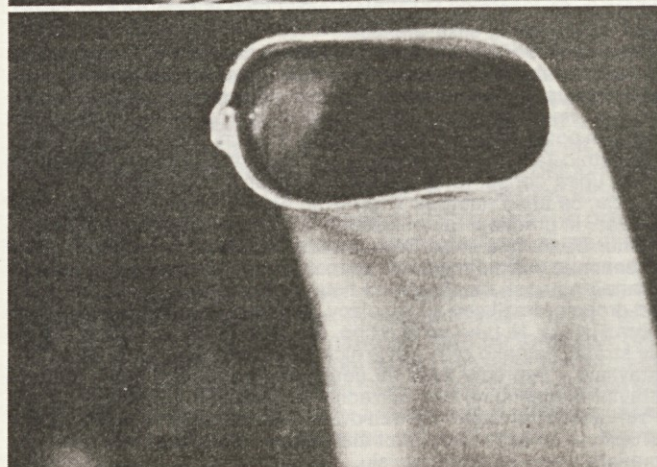
2.

Kdaj v relativno kratki sekvenci nastopi prehod iz enega tečaja v drugega, pokaže Pabstova *Lulu*: najprej sta dva obraza, Jackov in Lulujin, sproščena, nasmejana, zasanjana, *wonderingly*; nato Jackov obraz prek Lulujine rame vidi nož in stopi v serijo stopnjujoče se groze (*»the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...«*); končno se Jackov obraz sprosti, Jack sprejme svojo usodo in zdaj reflektira smrt kot kvaliteto, ki je skupna njegovi ubijalski maski, razpoložljivosti žrtve in nezadržljivemu klicu orodja (*»the knife blade gleams...«*).

Pri tem ali onem avtorju prevladuje seveda eden od tečajev, toda zmeraj veliko bolj zapleteno, kakor bi si mislili. Eisenstein je napisal znameniti tekst: »Samovar je bil tisti, ki je začel...« (v tem boste prepoznali, pravi, neki Dickensov stavek, toda tudi Griffithov veliki plan, samovar nas gleda⁴). V tem tekstu analizira razliko med samim seboj in Griffithom z gledišča velikega plana ali slike-afekcije. Pravi, da je Griffithov veliki plan zgolj subjektiven, to se pravi, zadeva pogoje gledalčevega videnja, a gledalec ostaja ločen in ima zgolj asociacijsko in anticipatorično vlogo. Njegovi, Eisensteinovi veliki plani pa so tekoči, objektivni in dialektični, ker producirajo novo kvaliteto, naredijo kvalitativni skok. Takoj prepoznamo dvojnost refleksivnega in intenzivnega obraza, in res je, da ima pri Griffithu prednost eden, pri Eisensteinu pa drugi. Kljub temu je Eisensteinova analiza preveč sumarična ali, bolje, parcialna. Kajti tudi pri njem najdemo obraze-obrise z neko intenzivno mislijo: carica Anastazija, kadar sluti smrt; Aleksander Nevski, razmišljajoči junak par excellence. In vrh tega najdemo pri Griffithu že intenzivne serije: bodisi na enem samem obrazu, kadar se po začetni zaprepadenosti ali splošni osuplosti stopnjujeta žalost ali strah in dobita različne poteze (*Srca sveta*, *Zlomljeni cvet*); bodisi na več obrazih, kadar veliki plani bojevnikov skandirajo celoten potek bitke (*Rojstvo naroda*).

Res je, da si ti različni obrazi pri Griffithu ne sledijo neposredno drug za drugim, pač pa se njihovi veliki plani menjavajo z daljnimi plani v skladu z binarno strukturo, ki je pri njem priljubljena (javnozasebno, kolektivno-individualno).⁵ V tem smislu Eisensteinova novost ne bi bila v tem, da je izumil intenzivni obraz, pa tudi v tem ne, da je konstituiral intenzivno serijo več obrazov, več velikih planov. Pač pa bi bila njegova novost v tem, da je intenzivne serije naredil strnjene in kontinuirane, tj. serije, ki prekoračujejo vsakršno binarno strukturo in presegajo dvojnost kolektivnega in individualnega. Dosežejo namreč neko novo realnost, ki bi ji lahko rekli Dividualno, saj neposredno združuje neznansko kolektivno refleksijo posebnih čustev vsakega individua, pravzaprav izraža enotnost zmožnosti in kvalitete.

Kaže, da neki avtor zmeraj daje prednost enemu od obeh tečajev, reflektirajočemu obrazu ali intenzivnemu, a hkrati si daje tudi sredstva, s pomočjo katerih si priključi drugi tečaj. V tem pogledu bi si radi ogledali drugi par, namreč ekspresionizem in lirično abstrakcijo. Ekspresionizem se seveda nič manj ne dviga k abstrakciji kakor lirizem. Toda pot nikakor ni ista. Ekspresionizem je v bistvu intenzivna igra svetlobe z nepresojnostjo, s temo. Njihova mešanica je sorodna zmožnosti, ki povzroči padec oseb v črno luknjo ali pa



Generalna linija, režija Sergej M. Eisenstein, 1929

njihov vzpon k svetlobi. Ta mešanica konstruira serijo, bodisi v menjavajoči se obliki prog ali žarkov bodisi v strnjeni, vzpenjačo se ali padajočo obliki vseh stopenj sence, ki nastopajo kot barve. Ekspresionistični obraz zgošča intenzivno serijo pod enim in drugim vidikom, ki mu zabišeta obris in odneseta poteze. Obraz je tako deležen neorganskega življenja reči, in to je prvi tečaj ekspresionizma. Na brazdstem, prostagem obrazu, ujetem v bolj ali manj gosto mrežo, se kažejo učinki žaluzije, ognja, listja, sonca, ki sije skoz gozd. Megličasti obraz, ovit z bolj ali manj gosto tenčico. Mračna in razorana Atilova glava v Langovih *Nibelungih*. Toda tam, kjer je serija najbolj zgoščena, na skrajnem koncu serije, bomo rekli, da se obraz predaja nedeljivi svetlobi ali belini, kakor v Krimhildini nepremični refleksiji. Spet najde svoj trdni obris in preide k drugemu tečaju, k duhovnemu ali spiritalno-nepsihološkemu življenju. Rdečkasti odsevi, ki spremljajo serijo senčnih stopenj v celoti, se združijo, izoblikujejo sij okoli obraza, ki je postal fosforescenten, bleščeči se, sijoči obraz, svetlobno bitje. Sij stopi iz senc, od intenzifikacije se preide k refleksiji. Res je, da je ta operacija še vedno lahko hudičeva, pri čemer nastopa hudič kot neskončno melanholični demon, ki reflektira temo v krogu plamenov, kjer izgoreva neorgansko življenje reči (demon iz Wegenerjevega *Golema* ali iz Murnauovega *Fausta*). A to bi lahko bila tudi božanska operacija, kadar se duh reflektira v samem sebi, denimo, kot Gretchen, ki jo je rešila skrajna žrtev, kot ektoplazma ali filmska slika, ki bi se neskončno požirala in se s tem vzpenjala k notranjem svetlobnem življenju (spet pri Murnau Ellen iz *Nosferatuja* ali celo Indre v *Aurore*).

Pri Sternbergovi lirični abstrakciji pa je postopek popolnoma drugačen. Sternberg ni nič manj goethejevec od ekspresionistov, toda pri njem gre za drug vidik Goetheja. Gre za drug vidik teorije barv: svetloba nima več opraviti s temo, pač pa s presojsnostjo, prozornostjo ali belino. Knjiga, prevedena v francoščino, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, ima v resnici naslov *Drôleries dans une blanchisserie chinoise*. Vse se dogaja med svetlobo in belino. Prav Sternbergov genij je realiziral sijajno Goethejevo formulo: »Med presojsnostjo in belo nepresojsnostjo je neskončno veliko stopenj motnega (...). Belini bi lahko rekli naključno moten sij čiste presojsnosti.«⁶ Belina je namreč za Sternberga najprej tisto, kar obkroži prostor, ki ustreza svetlemu, in v ta prostor se vpisuje veliki plan-obraz, ki reflektira svetlobo. Sternberg torej izhaja iz refleksivnega ali kvalitativnega obraza. V *Rdeči vladarici* vidimo najprej beli obraz mladega dekleta *wonder*, njegov obris se vpisuje v ozek prostor, ki ga obmejujeta bela stena in bela vrata, ki jih dekle zapre. Toda pozneje, ob rojstvu njenega otroka, je obraz mlade ženske ujet med belino tanke zavese in belino blazine in postelje, na kateri počiva, tja do presenetljive podobe, ki je videti kot posnetek iz videa, kjer je obraz zgolj geometrični vzorec na tančici. To pa zato, ker sam beli prostor obkroža, podvaja tančica ali v plasteh zložena mreža, ki mu daje prostornino ali, še bolje, tisto, čemur v oceanografiji (pa tudi v slikarstvu) pravijo plitva globina. Sternberg tudi praktično zelo veliko ve o platu, tilu, muslinu, čipkari: veliko zna doseči z belino na ozadju beline, sredi katere obraz reflektira svetlobo. Claude Ollier je v zvezi z *Anatahanovo sago* analiziral to redukcijo prostora s pomočjo abstrakcije, to stisnjenje prostora z umetelnim prijemom, ki določi polje dogajanja in nas z izključitvijo celotnega univerzuma pelje k čistemu obrazu ženske? Med belino tenčice in belino ozadja je obraz videti kot riba in lahko zgubi svoj obris, zaradi meglenosti ali »premikanja«, ne da bi izgubil svojo reflektirajočo moč. Tu zavedamo na atmosfero akvarija, kakor pri Borzageiu. Sternbergove mreže in zavese se potemtakem bistveno ločijo od tenčic in mrež ekspresionistov, njegove meglice pa od njihove jasnosti-mračnosti.

Ne gre več za boj med svetlobo in temo, pač pa za pustolovščino svetlobe z belino: to je Sternbergov antiexpresionizem. Iz tega ne bomo sklepali, da se Sternberg drži čiste kvalitete in njenega reflektirajočega vidika in da mu ni mar za zmoglosti in intenzivnosti. Ollier je v svojem spisu lepo pokazal, da čim bolj je beli prostor zaprt in omejen, tem kočljivješi je, odprt za možnosti od zunaj. Ali, kot je rečeno v *Shanghai Gesture*, »vsak hip se lahko zgodi vse mogoče«. Vse je mogoče... Nož zarezane v mrežo, razbeljeno železo naredi luknjo v tenčico, bodalo predre papirnato pregrado. Zaprti prostor mora skoz intenzivne serije, sledeč žarkom, osebami in objektom, ki ga predirajo. Afekt tvori ta dva elementa: trdna opredelitev belega prostora, pa tudi močno potenciranje tistega, kar se bo tu zgodilo.

Seveda ne moremo reči, da Sternberg zanemarija sence in serijo njenih stopenj tja do teme. Preprosto gre za to, da izhaja iz drugega tečaja oziroma iz čiste refleksije. Od filma *Newyorški doki* naprej nastopa dim kot bela nepresojsnost, čigar sence so zgolj posledica: Sternbergu je torej že zelo zgodaj jasno, kaj hoče. Pozneje, celo v filmu *Macao*, kjer so tenčice, mreže in celo Kitajci izginili v senco, prostor še naprej določajo in porazdeljujejo bele oblike protagonistov. To pa zato, ker za Sternberga tema ne obstaja sama po sebi: tema označuje zgolj smer, kjer se svetloba ustavi. In senca ni mešanica, pač pa zgolj rezultat in posledica, posledica, ki je ni mogoče ločiti od njenih predpostavk. In katere so njene predpostavke? To je presojsni, prozorni ali beli prostor, ki smo ga ravnokar opredelili. Takšen prostor ohranja zmoglost reflektirati svetlobo,

hkrati pa pridobi še drugo zmoglost, namreč zmoglost lomiti svetlobo, s tem ko odvrta žarke, ki ga prečkajo. Obraz, ki se pojavi v tem prostoru, reflektira torej del svetlobe, drugi del svetlobe pa lomil. Iz refleksivnega obraza postane intenzivni. Tu gre za nekaj enkratnega v zgodovini velikega plana. Klasični veliki plan zagotavlja delno refleksijo, kolikor namreč obraz gleda v drugo smer od kamere in s tem gledalca prisili, da skače po površini ekrana. Poznamo tudi zelo lepe zglede za »pogled v kamero«, denimo, v Bergmanovi *Moniki*, ki vzpostavljajo popolno refleksijo in velikemu planu podelijo daljavo, ki je zanj značilna. Vendar se zdi, da je Sternberg edini, ki je delno refleksijo podvojil z lomom, kar je omogočilo presojno ali belo okolje, ki ga je znal napraviti. Proust je govoril o belih tančicah, »ki so s svojimi gubami le še bogateje lomile osrednji žarek, ki so ga ujele, ko je prodiral skozi«. In hkrati s tem, ko svetlobni žarki pričajo o ukrivljenosti prostora, se obraz, to se pravi, slika-afekcija, premešča, potuje po plitvi globini, potemni na robovih in stopa v intenzivno serijo, pač v skladu s tem, ali lik drsi proti temnemu robu ali, narobe, rob drsi k svetlemu liku. Veliki plani v *Shanghai Gesture* tvorijo izredno serijo variacij s pomočjo robov. Z gledišča predzgodovine barv je to ravno nasprotno ekspresionizmu: namesto svetlobe, ki s kopicenjem rdeče in z razvijanjem bleška stopi iz senčnih stopenj, je tu svetloba, ki ustvarja stopnje modre sence in postavlja sij v senco (tako, denimo, v *Shanghai Gesture*, sence, ki zajemajo področje oči na obrazu⁸). Možno je, da Sternberg doseže podobne učinke kakor ekspresionizem, na primer v *Modrem angelu*, toda doseže jih s simulacijo, s čisto drugačnimi sredstvi, kolikor je namreč lom veliko bližji impresionizmu, kjer je senca vedno posledica. Ne gre zgolj za parodijo ekspresionizma, pač pa pogosteje za tekmovalje, to se pravi, za produkcijo enakih učinkov z nasprotnimi posledi.

3.

Ogledali smo si dva tečaja afekta, zmoglost in kvaliteto, in to, kako obraz nujno prehaja iz enega tečaja v drugega, pač glede na vsakokratni primer. Kar pa v tem oziru ogroža integriteto velikega plana, je parcialni objekt, odtrgan od celote ali iztrgan iz nje, katere del naj bi bil. Tu prideta do besede psihoanaliza in lingvinstika, ena zato, ker misli, da je v sliki odkrila strukturo nezavednega (kastracijo), druga pa zato, ker je našla konstitutivni postopek govornice (sinekdoho, *pars pro toto*). Kritiki, ki sprejemajo parcialni objekt, vidijo v velikem planu znamenje razkosanja ali reza, pri tem pa eni trdijo, da ga je treba uskladiti s kontinuiteto filma, drugi pa zatrjujejo, da prej priča o bistveni filmski diskontinuiteti. V resnici pa veliki plan, razumljiva slika, nima nič skupnega s parcialnim objektom (razen v nekem primeru, ki si ga bomo ogledali pozneje). Kot je že Balazs zelo natančno pokazal, veliki plan nikakor ne iztrga svojega objekta iz celote, ki bi ji pripadal, ali katere del naj bi bil, pač pa ga veliki plan – kar je nekaj čisto drugega – *abstrahira od vseh prostorsko-časovnih koordinat*, to se pravi, dvigne ga na raven Entitete. Veliki plan ni povečava, a če že implicira spremembo razsežnosti, potem je ta sprememba absolutna. Sprememba gibanja, ki s tem neha biti premeščanje in postane izraz. Izraz na osamelem obrazu je celota, razumljiva sama iz sebe, misel ji ne more ničesar dodati, niti prostorski ali časovni. Kadar je neki obraz, ki smo ga ravnokar videli sredi množice, iztrgan iz svoje okolice, poudarjen, se zdi, kakor da mu nenadoma stojimo iz oči v oči. Če pa smo ga poprej videli v velikem prostoru, potem na ta prostor ne mislimo več, ko obraz gledamo v velikem planu. Saj izraz obraza in pomen tega izraza nista v nikakršnem razmerju ali zvezi s prostorom. Če nam nasproti stoji izločen obraz, potem prostora ne opazimo. Naše zaznavanje prostora je odpravljeno. Odpre se nam razsežnost nekega drugega reda.⁹ To je tisto, kar je imel v mislih Epstein, ko je rekel: kakor hitro vidimo obraz strahopetca tik pred begom v velikem planu, vidimo posebej strahopetnost, »občutje-stvar«, entiteto.¹⁰ Če je res, da je filmska slika zmeraj deterioralizirana, potemtakem gre za neko zelo svojevrstno deteritorializacijo, ki je značilna za slika-afekcijo. In kadar je Eisenstein kritiziral druge, na primer Griffitha ali Dovženka, jim je očital, da se jim njihovi veliki plani včasih niso sporečili, ker so pri njih ostali še povezani s prostorsko-časovnimi koordinatami kraja, trenutka, ne da bi dosegli tisto, čemur je sam nadel ime »patetični« element, ki ga občutimo v ekstazi ali v afektu¹¹.

Presenetljivo pa je, da Balazs drugim velikim planom odkloni tisto, kar je dopustil obrazu: roka, del telesa ali neki predmet ostajajo nepreklicno v prostoru in potemtakem ne postanejo veliki plani razen v obliki parcialnih objektov. To pa pomeni spregledati konstantnost velikega plana skozi njegove raznolikosti in hkrati ne videti sile poljubnega predmeta z vidika izraza. Tu je najprej velika raznolikost velikih planov-obrazov: enkrat obris, drugič poteza; enkrat en sam obraz, drugič več obrazov; enkrat zaporednost obrazov, drugič hkratnost. Lahko vsebujejo ozadje, zlasti pri globini polja. Toda v vseh teh primerih ohranja veliki plan isto zmoglost iztrgati sliko iz prostorsko-časovnih koordinat, da bi omogočil vznik čistege afekta, kolikor je izražen. Celotni kraj, ki je v ozadju še navzoč, zgubi svoje koordinate in postane »poljubni prostor« (to pa omejuje Eisensteinov ugovor). Poteza poobličjenja ni nič manj popoln veliki plan kakor ves obraz. Gre samo za drugi tečaj obraza in poteza to-



Persona, režija Ingmar Bergman, 1966



Hudič je ženska, režija Josef von Sternberg, 1935

liko izraža intenzivnost, kolikor celoten obraz kvaliteto. Prav kakor ni mogoče ločevati velikih planov in zelo velikih planov ali »insetov«, ki kažejo zgolj del obraza. Velikokrat ne moremo ločevati med bližnjimi, amerškimi in velikimi plani. In zakaj bi bil del telesa, brade, želodca ali trebuha, bolj parcialen, bolj prostorsko-časoven in manj ekspresiven od intenzivne poteze poobličena ali celotnega refleksivnega obraza? Takšna je, denimo, serija debelih kulakov v Eisensteinovi *Generalni liniji*. In zakaj bi rečem ne bil dostopen izraz? Poznamo afekte reči. Če nož Jacka Razparača »seka«, »reže« ali celo »prebada«, potem to ni nič manj afekt kakor groza, ki jo kaže njegove poteze, in resignacija, ki na koncu preplavlja ves njegov obraz. Stoiki so pokazali, da so same reči nosilke imaginarnih dogodkov, ki se ne mešajo popolnoma z njihovimi lastnostmi, njihovimi akcijami in reakcijami: rezilo noža . . .

Afekt je entiteta, to se pravi Zmožnost ali Kvaliteta. Je neko izraženo: afekt ne obstaja neodvisno od tistega, kar ga izraža, čeprav se od tega popolnoma razlikuje. Afekt izraža ali obraz ali kak ekvivalent obraza (poobličen objekt) ali celo stavek, kot bomo pozneje videli. »Ikona« rečemo celokupnosti izraženega in njegovega izraza, afekta in obraza. Poznamo torej ikone poteze in ikone obrisa, natančneje, vsaka ima dva tečaja: to je znamenje bipolarne sestave slike-afekcije. Slika-afekcija je zmožnost ali kvaliteta, kot sta sami zase, kot sta izraženi. Jasno je, da lahko zmožnosti in kvalitete obstajajo še na čisto drugačen način: kot aktualizirane, utelešene v stanjih stvari. Neko stanje stvari zajema določena čas in prostor, prostorsko-časovne koordinate, predmete in osebe, realne povezave med vsemi temi danostmi. V nekem stanju stvari, ki jih aktualizira, postane kvaliteta »quale« nekega predmeta, zmožnost pa postane akcija ali strast, afekt postane zaznava, občutje, čustvo ali celo pulzija neke osebe, obraz postane značaj ali maska osebe (samo s tega vidika so lahko izrazi lažnivi). S tem pa nismo več na področju slike-afekcije, pač pa smo stopili na področje slike-akcije. Slika-afekcija kot taka abstrahira od prostorsko-časovnih koordinat, s čimer bi se približala stanju stvari, obraz pa abstrahira od osebe, ki mu v tem stanju stvari pripada.

C. S. Peirce, za katerega smo že rekli, kako zelo pomemben je za sleherno klasifikacijo slik in znakov, je ločeval dve vrsti slik, ki jih je imenoval: »Prvost« in »Drugost«. ¹² Drugost bi bila povsod tam, kjer bi šlo za dvoje po sebi: tisto, kar je takšno, kakršno je, glede na drugega. Vse, kar obstaja le v opoziciji, skozi dvojino in v njej, pripada torej drugosti: napor-odpor, akcija-reakcija, vzburjenje-odziv, situacija-vedenje, individuuum-okolje . . . Je kategorija Realnega, aktualnega, obstoječega, individualnega. In prvi lik drugosti je že tisti, kjer kvalitete-zmožnosti postanejo »sile«, se pravi, kjer se aktualizirajo v posebnih stanjih stvari, v določenem prostoru in času, v geografskem in historičnem okolju, v kolektivnih dejavnostih ali posameznih osebah. Tu se poraja in razvija slika-akcija. A naj so konkretne mešanice še tako tesne, je prvost vendarle kategorija čisto druge vrste, ki napotuje k drugemu tipu slike, z drugačnimi znaki. Peirce ne taji, da je prvost težko opredeliti, saj jo prej čutimo kakor dojemamo: zadeva tisto novo v izkustvu, sveže, bežno in vendar večno. Peirce navaja, kot bomo videli, zelo nenavadne zglede, a vsi merijo na to: gre za kvalitete ali zmožnosti kot so same zase, brez reference na karkoli drugega, neodvisne od vsakršnega vprašanja o njihovi aktualizaciji. Prvost je tisto, kar je takšno, kakršno je, za sebe in na sebi. To je na primer »rdeče«, ki je prav toliko navzgoče v propoziciji »to ni rdeče«, kakor v propoziciji »to je rdeče«. Če že hočemo, to je neposredna in trenutna zavest, ki jo implicira vsaka realna zavest, ki pa ni nikdar neposredna niti trenutna. Ni zaznava, občutje, misel, pač pa kvaliteta neke možne zaznave, občutja ali misli. Prvost je torej kategorija Možnega: možnemu daje konsistenca, ki je zanj značilna, izraža možno, ne da bi ga aktualizirala, a iz možnega vendarle naredi popoln modus. Slika-afekcija ni namreč nič drugega: je kvaliteta ali zmožnost, je potencialnost, vzeta kot ona sama, kolikor je izražena. Ustrezni znak je torej izraz in ne aktualizacija. Že Maine de Biran je govoril o čistih afekcijah, ki jih ni mogoče lokalizirati, saj niso povezane z nekim določenim prostorom in se predstavljajo zgolj v obliki tistega »je . . .« (il y a . . .), ker niso v razmerju z nekim jazom (bolečine hemiplegika, plavajoče podobne sna, vizije norosti). ¹³ Afekt je neoseben in se loči od vsakršnega individualiziranega stanja stvari: vendar ni nič manj poseben in lahko stopa v posamezne kombinacije ali povezave z drugimi afekti. Afekt je neločljiv od svojih delov, toda posamezne kombinacije, ki se izoblikujejo z drugimi afekti, pa s svoje strani izoblikujejo neko neločljivo kvaliteto, ki se lahko deli le, če spremeni svojo naravo (»dividualno«). Afekt je neodvisen od časa in prostora, ki sta določena, a zato ni nič manj ustvarjen v zgodovini, ki ga producira kot izraženo in izraz nekega prostora ali nekega časa, neke epohe ali nekega okolja (prav zato je afekt »novo« in novi afekti se nenehno porajajo, zlasti z umetninami ¹⁴).

Skratka, afekte, kvalitete-zmožnosti, lahko dojemamo na dva načina: ali kot aktualizirane v nekem stanju stvari ali pa kot tisto, kar obraz, ekvivalent obraza ali »propozicija« izražajo. To sta Peirceova prvost in drugost. Vsako množico slik tvori prvost in drugost, a še veliko drugih reči. Toda slike-afekcije v strogem pomenu napotujejo samo na prvost.

Gre za fantomsko koncepcijo afekta, ki pa je tvegana: »in ko je bil na drugi strani mostu, so mu naproti prišle prikazni . . .« Na obrazu

ponavadi prepoznavamo tri funkcije: je individualizirajoč (vsakogar razločuje in opredeljuje), je socializirajoč (izpričuje družbeno vlogo), je relacijski ali komunikacijski (ne zagotavlja le komunikacije med dvema oseba, pač pa v isti osebi zagotavlja notranjo skladnost med njenim značajem in njeno vlogo). Seveda pa obraz, ki te tri vidike dejansko kaže tako v filmu kakor tudi drugod, vse tri zgubi, kakor hitro imamo opraviti z velikim planom. Bergman nedvomno sodi med avtorje, ki so najbolj vztrajali na temeljni povezavi, ki združuje film, obraz in veliki plan: »Naše delo se začne s človeškim obrazom (...). Možnost približati si človeški obraz je najbolj izvorna in distinktivna značilnost filma.¹⁵ Nekdo je opustil svoj poklic, se odpovedal svoji družbeni vlogi, ne more ali pa noče več komunicirati, zadene ga skoraj popolna mutavost, zgubi celo svojo individualnost, kolikor na neki čuden način postane podoben drugemu, a ta podobnost je posledica nekega manka ali odsotnosti. Dejansko te funkcije obraza predpostavljajo aktualnost nekega stanja stvari, kjer ljudje delujejo in dojemajo. Slika-afekcija pa naredi, da se razblini, da izginejo. V tem prepoznavamo Bergmanov scenarij.

Ni velikega plana obraza. Veliki plan je prav obraz, toda obraz, kolikor nima svoje trojne funkcije. Golota obraza je večja od golote telesa, nečloveškost obraza je večja od nečloveškosti zveri. Ze poljub priča o popolni goloti obraza in mu vdihuje drobna gibanja, ki jih vse drugo telo prikriva. Razen tega pa veliki plan naredi iz obraza prikazen in ga izroča prikaznim. Obraz je vampir in pisma so njegovi netopirji, njegova izrazna sredstva. V *Obhajancih* »pastor bere pismo, žena pa v ospredju izgovarja stavke, ne da bi jih napisala«, v *Jesenski sonati* pa je »besedilo pisma razdeljeno med tisto, ki ga piše, njenim možem, ki ga pozna, in naslovljenko, ki ga še ni prejele.¹⁶«. Obrazi se zlivajo drug v drugega, si sposojajo svoje spomine in se nagibajo k temu, da se med sabo pomešajo. Zaman se sprašujemo, ali gre v *Personi* za dve osebi, ki sta si bili že prej podobni, ali si šele postaneta podobni, ali pa, narobe, za eno samo osebo, ki se podvoji. To je nekaj drugega. Veliki plan je obraz zgolj potisnil do teh področij, kjer načelo individualnosti ne vlada več. Obrazi se med sabo ne mešajo zato, ker so si podobni, pač pa zato, ker so zgubili svojo individualnost, a tudi socializacijo in komunikacijo. To je operacija velikega plana. Veliki plan niti ne razdvaja enega individua niti ne združuje dveh: individuacijo ukine. Tako en sam in opustošen obraz združuje en del od enega z drugim delom od drugega. Na tej točki ničesar več ne reflektira niti ne občuti, pač pa čuti zgolj pridušeni strah. Posrka dve bitji, toda posrka ju v praznini. A v praznini je on sam goreč fotograf, in Strah je njegov edini afekt: veliki plan-obraz je hkrati obličje in njegov izbris. Bergman je najdlje prignil nihilizem obraza, to se pravi, njegovo razmerje do praznine ali odsotnosti, strah obraza vpricho njegovega izničenja. Bergman v velikem delu svojega opusa dosega skrajne meje slike-afekcije, sežiga ikono, požira in izbrše obraz tako zanesljivo, kot to počne Beckett.



Aguirre, božji srd, režija Werner Herzog, 1972

Je pot, po kateri veliki plan jemljemo kot entiteto, neogibna? Prikazni nam toliko bolj grozijo, kolikor ne prihajajo iz preteklosti. Kafka je ločeval dva tehnološka potomca, ki sta enako moderna: na eni strani komunikacijsko-prevozna sredstva, ki nam pomagajo vključiti se v prostor in čas in ga osvajati (ladja, avto, vlak, letalo...), na drugi pa so komunikacijsko-izrazna sredstva, ki prebujajo privide na naši poti in nas usmerjajo k nekoordiniranim afektom, afektom zunaj koordinat (pisma, telefon, radio, vse mogoče »naprave za govorjenje« in filmi...). To ni bila Kafkova teorija, pač pa njegovo vsakdanje izkustvo: vsakič ko napišeš pismo, neka prikazen zbršiš poljube, preden pismo pride na cilj, nemara še preden ga odpošleš, in že je treba napisati novo pismo¹⁷. Toda kaj storiti, da teh dveh korelativnih serij ne doleti še hujše, ko je ena prepuščena vse bolj vojaškemu in policijskemu gibanju, zaradi katerega osebe-lutke otrdijo v svojih družbenih vlogah, njihovi značaji okamnijo, v drugi seriji pa se širi praznina, ki na obraze preživelih vtisne en in isti strah? To bi že bilo vredno Bergmanovega dela, tja do njegovih političnih vidikov (*Sram, Kačje jajce, Strah*), a ravno tako tudi nemške šole, ki nadaljuje in obnavlja projekt takšnega filma strahu. V tej

perspektivi skuša Wenders doseči presaditev enega potomca na drugega in obenem njuno spravo: »strah me je bati se«. Pri njem pogosto nastopa aktivna serija, v kateri se različna prevažanja prevračajo druga v drugo in se med sabo zamenjujejo – vlak, avto, metro, letalo, ladja...; in afektivna serija, ki se nenehno vmešava, ki je nenehno pomešana, kjer iščemo in srečujemo izrazne prikazni, ki jih porajajo tisk, fotografija, film. Iniciacijsko potovanje v filmu *Im Lauf der Zeit* (V teku časa) prehaja s pomočjo strojev k prikaznim stare tiskarne in potujočega kina. Potovanje v *Alice in der Stadt* (Alica v mestu) skandirajo polaroidi, dokler se filmske slike ne izbršejo, sledeč istemu ritmu, do trenutka, ko deklica reče: »Ne fotografiraj več?«, s tem pa prikazni dobijo neko drugo obliko.

Kafka je predlagal, naj bi naredili mešanice – prikazenske stroje naj bi postavili na prevozne naprave: to je bilo za njegov čas nekaj zelo novega, namreč telefon na vlaku, pošta na ladji, kino v letalu¹⁸. Mar ni v tem vsa zgodovina filma, kamera na tračnicah, na kolesu, v zraku itn.? In to je tisto, kar hoče Wenders, kadar v svojih zgodnjih filmih doseže prediranje obeh serij. Slika-afekcija in slika-akcija, rešeni tako v dobrem kakor v slabem in ena s pomočjo druge... Toda mar ni še neke druge poti, po kateri bi rešili sliko-afekcijo in razmaknili njene meje (pot, nakazana v Wendersovem *Ameriškem prijatelju*)? Afekti bi morali izoblikovati posebne, dvoumne, vedno znova ustvarjene kombinacije, in sicer tako, da se obrazi, ki so v medsebojnem razmerju, odvrnejo drug od drugega ravno toliko, da se med sabo ne pomešajo in ne izginejo. Gibanje pa bi moralo prekoračiti stanja stvari, ki jim zarisuje bežiščnice, ravno toliko, da v prostoru odpre razsežnost drugega reda, ki ustreza tem sestavam afektov. Takšna je slika-afekcija: njena meja je preprosti afekt strahu in izginotje obrazov v nič. Njeno jedro pa je afekt, sestavljen iz želje in začudenja, ki jo oživlja, obraze pa obrača k odprtosti, k življenju¹⁹.

OPOMBE

¹ O teh dveh tehnikah portretiranja cf. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, str. 43–44.

² Descartes, *Les passions de l'âme*: »Z občudovanjem sta povezana spoštovanje in zaničevanje, pač glede na to, ali občudujemo v predmetu njegovo veličino ali majhnost.« O konceptiji občudovanja pri Descartesu in slikarju Le Brunu cf. sijajno analizo Henrija Souchona, *Études philosophiques*, 1. 1980.

³ Cf. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film Scripts, Lorrimer, str. 133–135.

⁴ Eisenstein, *Film Form*, str. 195 sq.

⁵ Jacques Fieschi, »Griffith le précurseur«, *Cinématographe*, št. 24, februar 1977, str. 10 (ta revija je dve številki, 24 in 25, posvetila velikemu planu s studijami o Griffithu, Eisensteinu, Sternbergu in Bergmanu.)

⁶ Goethe, *Théorie des couleurs*, Ed. Triades, & 495.

⁷ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, str. 274–295.

⁸ Cf. Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, pogl. XI, kjer Sternberg razvije svojo teorijo svetlobe. *Cahiers du cinéma* (št. 63, oktober 1956) so objavili popolnejšo verzijo tega teksta pod goethejevskim naslovom »Plus de lumière!«.

⁹ Balazs, *Le cinéma*, Payot, str. 57.

¹⁰ Epstein, *Écrits*, I, Seghers, str. 146–147.

¹¹ Eisenstein, *Film Form*, str. 241–242. Eisenstein na drugi strani pokaže, da tisto, kar prekoračuje prostor in čas, ni nekaj, kar bi morali jemati kot »nadhistorično«: cf. *La Non-indifférente Nature*, 10–18, I, str. 391–393.

¹² Cf. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. Seuil. V tej izdaji se sklicujemo na kazalo in na komentarje Gérarda Deledalla v zvezi s tema dvema pojmovoma.

¹³ Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Ta vidik misli Maina de Birana je zelo pomemben in osameljen. Deledalle lepo označi Biranov vpliv na Peircea: Biran ni le prvi teoretik razmerja v akciji »sila-upor«, ki ustreza Peirceovi drugosti, pač pa je tudi iznašel čisto afekcijo, ki ustreza prvosti.

¹⁴ Tu bi bilo treba narediti še neko primerjavo. Fenomenologija je najprej z Maxom Schelerjem razvila pojem materialnega in afektivnega apriorija. Nato je Mikel Dufrenne v vrsti svojih knjig (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P. U. F., *La notion d'A-priori*, *L'inventaire des A-priori*, Bourgois) temu pojmu natančneje določil obseg in status s tem, da je postavil vprašanje o razmerju teh apriorijev do zgodovine in umetnine: v katerem smislu obstajajo estetski aprioriji, v katerem smislu so vendarle tudi ustvarjeni, tako kot novo družbeno občutje ali kak nov barvni odtenek pri kakem slikarju? Fenomenologija in Peirce se nista srečala. Vendar pa se nam zdi, da se Peirceova prvost in Schelerjev in Dufrennov materialni ali afektivni apriori v marsičem ujemata.

¹⁵ Bergman, v *Cahiers du cinéma*, oktober 1959.

¹⁶ Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, str. 37.

¹⁷ Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, str. 260.

¹⁸ Cf. Kafkove nadležne predloge v *Lettres à Félice*, I, Gallimard, str. 299.

¹⁹ Neobjavljeni tekst Michela Courthiala, *Le visage*, analizira pojem entitete in vse aspekte obraza, ki iz tega izhajajo, najprej v smislu Stare zaveze (izbrisanje in obračanje, zaprtje in odprtje), pa tudi kot referenca na umetnost, na literaturo, na slikarstvo in film.

Prevedla Jelica Šumič-Riha

Prevedeno po: Gilles Deleuze, *Image-mouvement*, Ed. Minuit, coll. »Critique«, Paris, 1983.

intervju

»Za vsak prizor obstaja samo en način, po katerem je lahko posnet«

Pogovor z umetnostnim zgodovinarjem Juretom Mikužem, avtorjem knjige *Podoba roke*



Ekran:

Naša revija je nekoč, prav ob Klopčičevem televizijskem filmu o Petkovšku z naslovom *Nori malar* poskušala načeti razmerje med filmom in slikarstvom – razmerje, ki se ga drži ista dvomnost in zapletenost, kakršno opažamo pri kateremkoli drugem parcialnem odnosu filma z različnimi »panogami«, z literaturo, glasbo, gledališčem itn. V čem je namreč ta dvomnost? V grobem v tem, da je »likovnost« implicirana že v filmu samem, toda o razmerju filma in slikarstva se najraje govori takrat, kadar je ta odnos zunanji oziroma očiten, se pravi, ko se film v svoji fikciji ali pripovedi ukvarja s slikarstvom (z umetnikom ali kakšno sliko). In brbljanje o tem razmerju preprosto ni nič drugačno kot čvek o razmerju literature in filma, se pravi, vse se zvede na raven »ustrezne adaptacije« ali na obravnavanje načina, kako lahko film govori o slikarstvu. V nič manjše zagate pa ne zaide mo tedaj, kadar izhajamo od implicitnega odnosa filma in slikarstva: če prične mo preučevati »likovnost«, ki je že v filmu samem, zadenemo vsaj ob paradigmo negibnost (slikarstvo)/gibljivost (film); s tem pa tudi ob trajanje – v slikarstvu je neki portret, neka gesta »večna«, medtem ko v filmu traja natančno določen čas, kar ni tako zanemarljivo, saj gre pri tem za njeno minljivost in neponovljivost. S tem seveda ta problematika še zdaleč ni izčrpana, saj nam gre tukaj le za to, da bi izbrali priložnost, kako se ji lahko približamo s povsem drugega konca – namreč preko knjige o slikarstvu oziroma o dveh slikarjih.

Menimo namreč, da tvoja knjiga o Petkovšku in Pilonu (*Podoba roke*) ponuja nekaj plodnih navezav sicer ne na vprašanje razmerja med filmom in slikarstvom, pač pa na problem interpretacije filma. Pri tem se nemara ne bi povsem strinjali s tvojo metodo (strogo »psihološko« branje umetnikovega življenjepisa kot »ključ« za dešifriranje umetnine), marveč bi se raje oprli na nekaj posameznosti, npr.:

– *kretnja/obraz*: zgodnja zgodovina filma – ali vsaj njen pomemben del – burlesko – opredeljuje gestualnost kot neke vrste karnevalski raj telesa, neomadeževanega z grehom, krivdo. Greh in krivda, želja in zakon, vse to se pojavi s pogledom in obrazom oziroma z uvedbo velikega plana obraza. Ti predlagaš drugačno branje, denimo, simptomatsko branje, usmerjeno na gesto, kolikor razkriva slikarjevo nezavedno. Bi se strinjal, če bi to skušali prenesti na igralčev gest kot simptom karakterja oziroma lika, ki ga igralec predstavlja, in obenem kot simptom igralčevega nezavednega?

– *gesta kot madež*: materin štrclj, ki ga analiziraš na Petkovškovi sliki *Doma*, ima funkcijo madeža kot tiste točke, ki probrne red videnja in zaplete pogled v fikcijo slike. Podobno vlogo imajo v nekaterih, zlasti Hitchcockovih filmih, razni detajli, najpogosteje protinaravni elementi, ki hipoma pervertirajo nastavljeno sceno (sprevržejo v njej vzpostavljeni red stvari); tedaj vsi elementi prejmejo še drugoten pomen, in kolikor je v madežu najpogostejše implicirana prav gesta grožnje, se iz teh drugotnih elementov splete labirint groze, »zločinske« fikcije. In pohaba – kot trdiš, gre za pohabljen roko – ni tako daleč od tega, saj implicira kastracijsko grožnjo. Morda bi bilo na mestu, če bi skušali podrobneje opisati vlogo geste kot madeža.

Jure Mikuž:

Naj začnem in s tem opraviš s knjižico, ki je povod za razgovor. Bolj kot psihoanaliza skuša biti psihobiografija dveh ustvarjalcev, kot jo je na primer – si parva licet componere magnis – Dominique Fernandez napisal za Eisensteina. Psihobiografija raziskuje in interpretira odnos med ustvarjalcem in njegovim delom. Pri tem se večkrat pokaže njuna usodna povezanost oziroma kar spojenost.

Film mora najprej pritegniti in nato očarati (opozarjam na smisel besede!) gledalca. To pa lahko stori le s svojo vizualnostjo, kateri po svoji definiciji pripada. Če je v tej ravnini dosegel umetniško kvaliteto, ga že to, ne glede na ostale komponente – psihološke, filozofske in ideološke – nobilitira v večnostno polje umetnosti. Lep primer je *Oklepnica Potemkin*, ki velja za enega najboljših filmov tudi v državah, kjer ni bilo proletarske revolucije. Ker ima slikarstvo neprimerno daljšo zgodovino, je poznavanje izkušnje s tega področja za režiserja nujno. Tu lahko po barthesovsko ločujemo prave režiserje, ki likovni jezik govorijo – od Murnaua, Langa in Eisensteina do Kubrika, Tarkovskega, Ruiza in Wendersa – ter ostale, ki likovnost samo uporabljajo. Tako v življenju kot v umetnosti je vedno fascinanten detajl, s katerim si lahko pojasnimo celoto. Važen je način, kako lahko preko banalnih, kot jih imenuje Freud, »zavrzkov« razkrijemo najbolj zapletena eksistencialna vprašanja. To je kot zgodba, ki jo pripoveduje Wilhelm pri Handkeju oziroma pri Wendersu v *Falsche Bewegung* o moškem, ki hoče ljubljeno ženski izpovedati ljubezen, a ta v tistem hipu mahinalno uporabi zobotrobec. To je zgodba, povedana v eni, napačni, kretnji. Očaranost izgine kot na hipnotizerjev tlesk s prsti. Pokaže se pravo »stanje stvari«. In da osta-

nemo pri Wendersu: »Zadostuje imeti eno zgodbo, Friedrich. Brez zgodbe si mrtev. To je, kot če bi zidal hišo brez zidov. Film mora imeti zidove,« pravi Gordon v *Stand der Dinge*.

Božja gesta je po biblijski pripovedi vnesla svetlobo v temo in režiser se mora zavedati fascinacije, ki je vedno ponovitev originalne, primarne scene, ko je človek prvič sedel v temni dvorani in so njegovo oko pritegnile v svoje gospostvo na platnu projicirane gibljive slike – podobno kot so ljudi v Platonovi jami očarale sence.

Odličnim analizam Hitchcockovih filmov, ki jih je v zadnjem času posebej v Parizu ogromno, ne morem ničesar dodati. Lahko pa svoja razmišljanja ilustriram s primeri iz Langovih filmov, s katerimi se trenutno intenzivneje ukvarjam. Lang gradi zgodbo na majhnih lapsusih, za katere se zdi, da jih junaki kot svojo usodo izzivajo, čeprav včasih, dokler se ne pojavijo, ne vemo zakaj. Tako na primer v *Beyond a Reasonable Doubt* kaže, da bodo »nedolžnega« Dano Andrewsa oprostili. Tedaj se zagovori in izreče pravo ime ubite, ki ga ne bi »smel« poznati. V resnici je torej vseskozi kriv, ne da bi mi to vedeli, saj se pojavlja kot nedolžen, ki se dela krivega, zaradi česar smo prepričani, da je »po krivem« obtožen, nato pa se, ko je oproščen, izkaže, da je v resnici kriv. Gre torej za genialni langovski prepleteni prikaz relativnosti človekovega življenja. Človek hodi neprestano po robu in obrati njegove usode so odvisni od najmanjšega detajla.

Pa kaj bi segali le po velikih zgledih. Dovolj je že, da se vam ljubi vsak dan prebirati »Delo«, to pravo zakladnico lapsusov in »lapsusov«, ki bi jih bil sam Freud vesel. Poglejmo si kar današnjo številko (15. avgusta 1984). Vest »Tiralica za nemškim voznikom« poroča o šoferju, ki je v nesreči povzročil smrt štirih ljudi. Nato je izkoristil nepazljivost miličnikov in pobegnul. »Proti miličnikom, ki so podzavestno pomagali šoferju pri begu, bodo primerno ukrepali.«

Ekran:

Dieterlejev film *Jennyjin portret* (Portrait of Jenny, 1948) bi lahko omenili kot enega izmed dovolj številnih, ki se ukvarjajo s slikarji in slikarstvom. Za tukajšnji namen je zanimiv predvsem zaradi »zgodbe«, kjer gre za tole: slikarju uspevajo le povprečne krajine brez ljudi, dokler ne spozna neke ženske; to seveda ni enostavno »neka ženska«, marveč prav »ta ženska« kot temeljne sanje – zato je obenem konkretna in abstraktna, sedanja in večna, živa in že mrtva, tako rekoč »čista« fantazma. Slikar naslika njen portret, ki velja za njegovo

najboljše delo. Na tem mestu lahko zastavimo dvoje vprašanj:

– Se ti zdi, da skuša ta film »reči isto« kot tvoje mesto v knjigi, kjer trdiš, če se prav spomnim, da veljajo kot umetnine le tista dela, v katerih je šifrirana slikarjeva psihična napetost – njegove želje, travme itn.? Seveda je potem problem v tem, da je tukaj, v Dieterlejevem filmu, to vprašanje le reprezentirano, ne zadeva pa filma kot takega niti neposredno njegovega režiserja.

Ta film je obenem melodrama, kar nam ponuja lepo priložnost za malce provokativno vprašanje. Nekje namreč omenjaš, da veljajo naročeni portreti, poveljevalne podobe ... približno toliko kot neposredno predstavljanje spolnosti, medtem ko je umetniška vrednost dosežena tam, kjer je spolnost reprezentirana na sublimiran, aluziven in metaforičen način. V melodrami pa gre prav za to – namreč za »prepevedano« reprezentiranje spolnosti. Ali bi tedaj tu tvojo opozicijo lahko prililiči opozicijski dvojici melodrama/pornografski film?

Jure Mikuž:

Vsebina omenjenega filma je torej samo še en dokaz več, da si rekla »Cherchez la femme!« niso izmislili psihoanalitiki.

Režiser seveda nima neposrednega stika s platnom, kot ga ima slikarjeva roka, temveč dela s kamero. Film umešča v polje umetnosti tisti presežek, tista nadgradnja, ki jo v formalni plati – poleg zvoka – predstavlja likovno uspeša avtorjeva realizacija, to je perfektna izbira in postavitve scene, kadiranje, barve in njihova skladnost, montaža in ritem, kar vse dviguje film nad dokumentarne ali naključne posnetke. V vsebinski plati pa je potreben suspenz, ki promovira film nad preprosto črno-belo psihološko podajanje, nad linearno pripovednost in nad totalitarnostno posplošeno in poenostavljeno ideološko angažiranost.

Glede opozicije, ki jo ponujata, pa je stvar bolj zapletena. Problem pornografskega filma je namreč podoben problemu vesterne, ki nam je, kot pravi Claude Mauriac, vseh takrat, ko nudi dovolj presenečenj, da izkusimo užitek gledati podobe, ki smo jih videli že stokrat prej. Vsekakor je melodrama na ravni užitka filma veliko bolj gledljiva, saj uprizarja prikrito, cenzurirano in tabuizirano spolnost, kot se dogaja na ravni realnega življenja. Odkrita pornografija pa je zelena in željiva fikcija, ki uprizarja erotična sanjarjenja, fantazije, stimulanse, simulakre in nadomestke, zaradi česar bolj sodi v domeno vojerističnih variant spolnih užitkov. Vendar pa moramo ločevati njene tri podvrste: čisti pornografski film / »sophisticirana« pornografija / umetniški film s prikazovanjem spolnosti. Navaden pornografski film ostaja na ravni dokumentarnega. Ker je brez suspenza, se libidinalna vojeristična ekonomija izčrpa in izprazni tako, da ga je istega nemogoče gledati večkrat. O njegovem antropološkem statusu si nismo popolnoma na jasnem. Zdi se mi, da je neke vrste vladajoči družbeni regulativ koncentrirane energije. Podobno kot je v času pomanjkanja delovne sile v prejšnjem stoletju bila spolnost cenzurirana, ker je omogočala »odtok« te energije, je sedaj v dobi brezposelnosti ponujena.

Naslednjo kategorijo predstavljajo filmi, ki se mi zdijo najnevarnejši, ker so pornografski tako v zgodbi kot v svojem ideološkem sporočilu in poslanstvu, ki jim služi kot »poduhovaljeni« pretekst za prikazovanje spolnosti. Tipičen primer je prva *Emanuela* s prikazovanjem lagodne vizije eksotičnega življenja na veliki nogi, kot ga najdemo v ljubezenskih romanih iz trafik. Enako bedast je Oshimov film *Carstvo ču-*

til, ki vpleta med spolnost nekakšen psihoanalitični abecednik. Kljub splošnemu mnenju štejem med te vrste filmov tudi *Zadnji tango v Parizu*, ki ponuja bedasto sentimentalno zgodbo, ki naj tokrat ne bi bila le »ho-ruk« spolnost navadnega pornografskega filma, ampak je »umetniška«, tako da jo ima izgovor iti gledat tudi tisti spodobni, filistrski meščan, ki ne zahaja v sumljive kinematografe ali tega vsak ne prizna. Čeprav je še tako neumno pričakovati, da bi se lahko v svoji moralni z njo identificiral, pa tega ne sme priznati, saj je na absolutnem dobičku, ko je tudi on enkrat lahko legitimno izpolnil inventar svojih erotičnih fantazij.

Ker mi je vsak larpurlartizem zoprni, me tudi ostenativno in agresivno razbijanje mitov in tabujev, zaradi razbijanja samega, ne zanima. Vse našeto, bolj ali manj prikrito sprenevedanje imam za fašistoidno poneumljanje, s tem da se spolnost uvrsti med potrošniške dobrine in se jih s psihološko izredno preštudiranimi triki imperalistične ekonomske propagande lansira med ljudi, ki tem perfidnim mehanizmom seveda nasejajo. Podobno se je po vojni dogajalo tudi v likovni umetnosti s pop artom, hiperrealizmom, malomeščanskim akademističnim kičem in trenutno aktualno novo podobo. Po nekaj redkih naših filmih, ki jih sploh še gledam, da sodi večina slovenskih in jugoslovanskih med omenjeni tip pornografije »pokaži, kaj znaš«. Tako sem per negationem opredelil tudi tretjo vrsto filmov, ki so kljub vključevanju spolnosti dobri kot filmi, vendar pa se sedaj le ne spomnim nobenega zgleada. Kot ilustracijo s področja literature pa lahko navedem Erico Jong.

Ekran:

V omenjenem Dieterlejevem filmu vsi pripovedni nastavki težijo k točki, k portretu, sliki, in to tako, da bi se v njej »zgodba« iztekla, »sublimirala« in zadobila ključni pomen, ki v jasnejši luči osvetljuje tudi sklop prej predstavljenih »realističnih« fragmentov iz življenja slikarja. Obratno pa je v tvojem primeru testamentarna slika Jožefa Petkovška povod, da bi v obliki retrospektive, ki ima za začetek in konec imenovano podobo, uprizoril »biografijo« slikarja. Slika *Doma*, sicer izdelana v mejah realistične figurativne tradicije, po svoje kar narekuje, da se jo pripovedno tematizira, vendar pa si je tvoj pristop ob biografskem razbiranju zadal še nalogo – da slikarjev življenjski kontekst dešifrira s pomočjo predvsem psihoanalitičnega vedenja. Poenostavljeno lahko rečemo, da si Petkovškovo biografsko retrospektivo preinterpretiral v psihoanalitično dramo oziroma film, ki zaradi referencialnega bogastva literature pripada »znanstvenemu« žanru. Na ta način si v meta-jeziku humanističnih ved izluščil sliko, ki leži pod materialno površino Petkovškove podobe *Doma*. Vendar pa tvoja nova slika »psihoanalitično« globinskega tipa skuša v končni realizaciji prekriti brez ostanka prav Petkovškovo sliko v njeni navidezni »nedokončanosti«. Zdi se, da je v tvoji analizo slike ob težnji za dešifriranjem njene »intimistične« ikonografije vpisana tudi želja, da bi ti kot avtor knjige in kasneje njeni bralci Petkovškovo sliko *videl* (bral) tako, kot jo je videl sam Petkovšek. Vprašanje je, ali je slika *Doma* v celoti zajela Petkovškovo imaginarno videnje, in vprašanje je, če lahko danes brez distance zavzamemo Petkovškovo gledišče.

Jure Mikuž:

Ne filmska ne likovna kritika ne moreta po preprostem občutku razsojati, kaj je dobro in kaj ne. Lahko pa izdelke, ki so brez psihične in čutne vsebine, eksistencialnega

naboja, reflektiranega avtorjevega odnosa do sveta in psihičnih zapletov pusti pri miru, ali pa na njih, kot na take, opozori. Obenem pa lahko tista redka dela iz zakladnice človeške kulture, ki take kvalitete imajo, analizira in interpretira. Z novim vedenjem humanističnih oz. antropoloških strok se bogatijo možnosti analize, kar pomeni, da ima vsak čas pravico do svojega gledanja, razbiranja in interpretacije nekega dela. Nepomembni izdelki utonejo v pozabo, tisti z večnimi kvalitetami in problematiko pa vedno znova kličejo k ponovni obravnavi.

Fritz Lang je Petru Bogdanovitchu izjavil: »Every scene has only one exact way it should be shot.« Ta trditev seveda zastavlja več vprašanj. Prvo je picassovsko: veliko režiserjev ta način išče, a le nekaj jih ga najde. Tudi tisti, ki ga najdejo, ga najdejo vsak na svoj način, pa čeprav je Lang trdil obratno. Seveda obstaja gramatika filmskega jezika z zakonitostmi, kot so na primer *gestalt*, logika pripovedi, pretehtanost reza in ostalimi. Toda neko mora ta pravila, kadar je to vsebinsko smiselno tudi kršiti, jih osebno preinterpretirati, eksperimentirati, iskati nove možnosti, skratka, vzpostavljati drugačne in dovolj kvalitetne elemente, s katerimi se film dialektično razvija in bogati. Na režiserjeve preference pri izbiri motivike, igralcev in njihovega vodenja, scene itd. vplivajo zavedni dejavniki, kot so izobrazba, okolje, kultura, ideološka pripadnost, svetovni nazor in življenjska filozofija, vplivajo pa seveda tudi nezavedni. Poiskati vpliv, pomen in vlogo vseh teh dejavnikov pri režiserjevih odločitvah, analizirati te odločitve in interpretirati pomen umetniškega dela – to se mi zdi edino plodno branje umetnine. Seveda pa je stvar znanstvene poštenosti, da raziskovalec presodi, ali bo njegov osebni prispevek kaj prinesel k vedenju o nekem delu. Kajti do t. i. impresionistične kritike, ljubiteljskih razglabljanj in laične ocene kvalitete ima pravico vsakdo – žal ima vsak, ki se mu to zahoče, to tudi pravico objaviti. To pa že sodi na področje, ki ga imenujem ekologija v znanosti.

Ekran:

Za realistično slikarstvo, zgrajeno na principih perspektive italijanskega Quattrocenta, je značilno, da gledalca »neopazno« zajame v prostor reprezentacije, in to tako, da ga umesti v slikarjevo točko gledanja in proizvajanja slike. Te privilegirane pozicije gledalca, vsaj kar zadeva zakone percepcije, večina »realističnih« slik ne reflektira, če pa jo že (Velasquezova slika *Las Meninas*), potem to počno na zelo »prikrit« način, saj bi drugače bil postavljen pod vprašaj temeljni koncept »renesančnega okna«. Podaljšek tega »perspektivičnega« izuma je tudi film oziroma njegova iluzionistična prevara, ki so jo spremembe v tehniki utrjevale kdaj v tej kdaj v drugi obliki. Ta prevara je tudi vpisana v t. i. kinematografski dispozitiv, ki gledalca v času projekcije filma pretvarja v samega »proizvajalca« filmskih slik. V primeru Petkovškove slike *Doma* pa je ta samoumevni princip realističnega slikarstva »problematiziran« na ta način, da so perspektivična pravila premaknjena in tako vnašajo v sliko neko nelagodnost, neravnovesje, nevarnost, ki je hkrati in predvsem zajeta že v sami percepciji slike. In če ta slika ne uprizarja *dóma*, ampak nekaj drugega, če ni domača, ampak tuja, odtujena družinska idila, potem je to tudi zato, ker ni realistična, marveč je realistične kode izkrivila, razmajala, tako kot je razmajana – na meji pred izgubo opore v objektivnosti prostora – tudi naša percepcija, ki je vezana na zavzemanje slikarjevega očišča upodabljanja.

Jure Mikuž

V že omenjenem Wendersovem filmu *Falsche Bewegung* je detajl, ki pomaga k odgovoru. Ko Rudiger Vogler išče, v kateri sobi spi Hanna Schygulla, do polovice odpre vrata v neki prostor in pogleda noter. Prizor je posnet ravno toliko z desne, da gledalec ne more videti v sobo, se pa najbrž lahko zaloti, kako se je instinktivno nagnil v levo, da bi vseeno videl. O različnih magrittovskih privilegijih gledanja slikarja, slike, gledalcev te slike, igralcev v filmu, režiserja in gledalcev pripoveduje Peter Greenaway v filmu *The Draughtman's Contract*. Tudi tu gre za neprestano ustvarjanje nelagodnosti, ker nikoli ne vemo, kaj je kdo sploh videl, upodobil, uprizoril oziroma dojel. Se pomembneje od ustvarjanja vsebinske – v freudovskem simbolnem smislu – nelagodnosti, ki lahko obstaja že na ravni scenarija, se pravi literature, pa je, da režiser izkoristi bistveno prednost svojega medija. Zavedati se mora, da je s tem, ko poseduje, obvlada kamero, on tisti, ki vodi in usmerja gledalca, se pravi, da je on gospodar njegovega pogleda. Človek s pogledom namreč vedno najde bistveno, kar išče, pri čemer v prvem hipu vedno zagleda tisto, kar najbolj učinkovito in najbolj neposredno pritegne njegovo pozornost. To velja tudi za branje slike, kjer prvemu vtisu sledi normalno razbiranje z leve proti desni, oziroma v smeri, ki jo narekuje notranja pomenska ali formalna kompozicijska logika. Velika umetniška dela so namreč zavedno ali nezavedno tako grajena. Kamera pa lahko najprej izbira najmanj bistvene detajle, ostale boj važne pa za hip prezre, se pravi, zamolči njihovo prisotnost ter tako stopnjuje napetost, nestrpnost in nelagodnost, ki jo občutimo do tedaj, ko se prikaže stvar ali prizor, ki to psihično stanje razreši.

Nekoč sem analiziral podobo trupel v zgodovini slikarstva in pokazal, da so zaradi kulturne konvencije ležeča trupla navadno obrnjena z glavo v levo. Kakšna je torej premoč režiserja nad slikarjem, ki mu gibanje omogoča, da lahko »potuje« s kamero po ležečih nogah navzgor preko trupa in obraza in nam šele rana na vrhu glave pove, da gre za mrtvega! Režiser mora zato popolnoma obvladati psihologijo dojemanja. Povedano nekoliko poenostavljeno: zavedati se mora, da človeka le redko pritegne zadnja stran krogle, saj tam ne pričakuje ničesar, kar ne bi pravilno oblikovana vidna stran že napovedovala. Marsikdo pa bo šel okoli skale, da vidi, kakšna je zadaj. Če skušam razmišljanja o problemu intervencije formalne ravni filmskega jezika vsebinsko ilustrirati, je prav, da se še enkrat vrnem k Langu, ki je o teh vprašanih razmišljal najbolj profesionalno. *Clash by Night* je film o ljubezenskem trikotniku. Zato je v odločilni sceni režiser postavil ženo, moža in ljubimca vsakega v svoj vogal enakostraničnega trikotnika. Po prepiru in ženini odločitvi stopi ta proti ljubimcu, trikotnik se razdre, problem je – trenutno – razrešen.

Ekran:

In navsezadnje je v podoben trikotnik ujet gledalec, ki domnevno vidi to, kar je pred njim že videla kamera, ki z razporejanjem mest oseb, predvsem pa z določanjem njihovih pogledov, odreja tudi figure gledalčevega »emocionalnega plesa« z osebami. To sicer ne ustreza povsem »ljubezenskemu trikotniku«, nekemu afektivnemu razmerju pa prav gotovo.

Jure Mikuž:

Christian Metz je razložil, da želja za gledanjem nima realnega objekta, ampak



Jožef Peřkoveš, detajl slike Doma, 1889



Napačna kretanja, režija Wim Wenders, 1974

preko nadomestkov le-tega sledi imaginarni objekte. Skopični nagoni predstavljajo odsotnost svojega objekta na konkretni način z razdaljo, ki je razdalja pogleda. Razcep med opazovanjem objektom in očesom onemogoča, da vojer gleda svoje oko. To pa pomeni, da se lahko v ta razcep umesti nekdo, ki sem ga prej imenoval gospodar pogleda in ki lahko s svojo močjo, estetsko sugestivnostjo, ekskluzivnostjo, ideološko nasilnostjo ali cenenim sentimentalizmom prisili naš pogled, da gledamo gospodarjev pogled.

Institucijo, ki jo imenujem gospodarjev pogled, je zasnoval že Bentham v Panopticonu, modelu samovarjujočega se zapora, katerega konfiguracija, kot pravi Jacques-Alain Miller, »vzpostavlja grobo disimetrijo vidnosti. Zaprti prostor je brez globine, razstavljen, ponujen edinemu samemu, osrednjemu očesu. Nič, nihče ni v njem prikrit, razen samega pogleda, nevidnega vsevidca«. Bentham je tu vzpostavil, kot lepo kaže tudi kratek film Pascala Kanéja *La machine panoptique*, gospodstvo pogleda na način, ki je imanentno vizualizaciji in jo kot pojem sploh vzpostavlja, se pravi, s pomočjo distribucije svetlobe in teme. Ta dva dopolnjujoča se polarna pojma sta dobila zaradi svoje medsebojne spojitosti in odvisnosti v zgodovini mnogo simbolnih pomenov.

S postavljanjem ogledala – drugega temeljnega in enigmatičnega pripomočka vizualnega – v azile za časa klasicizma, piše Foucault, »norec ne more, da ne bi zatolil samega sebe kot norca. Norost, osvobodjena okovov, ki so iz nje delali čisti predmet opazovanja, na paradoksalen način izgublja bistvo svobode... zapira se v svoj pogled, ki se ji neskončno vrača... Norost sama sebe gleda in je od same sebe videna – čisti objekt in absolutni subjekt prizora obenem«. Ne zdi se mi nujno, da je Foucault v svoji interpretaciji pogleda in videnja norosti – brez navedbe vira sicer – uporabil tisti pasus iz Walterja Benjamina, ki govori o slikarskem prostoru; ta ni oder za likovno dogajanje, temveč se razširja v globino in odmakne bližino v nedosegljivo daljavo, »kjer bližina vidi sama sebe... likovni prostor in konkretni telesni prostor«.

Vsi ti prispevki pojasnjujejo mehanizme gospodstva pogleda in so zato tudi zgodovinska poglavja arheologije dojemanja filma. V temni dvorani je gledalec pogled ujet v osvetljeni ekran. In kdo ga je v to prisilil, če ne gospodarjev, se pravi, režiserjev pogled, ki se sedaj projicira v prostor med gledalčevim očesom in platnom ter tako pripoveduje gledalcu svoje gledanje.

Gledalec se lahko z njim strinja ali ne, lahko mu je všeč ali ne, važnejše kot to je, da je dve uri ujetnik gospodarjeve fikcije. Zaradi nemožnosti pobege pogleda na drugi objekt, pa čeprav imaginaren – ki pa je prav zato seveda lahko takoj tudi objekt pogleda nekoga drugega, kot se na primer zgodi v galeriji – je identifikacija pri filmu dosti pomembnejši dejavnik kot pri ostalih vizualnih umetnostih. Zato je delanje filma neprimerno bolj odgovorno dejanje, kot se to običajno misli.

Ekran:

... s tem da je treba opozoriti še na bolj kočljivo plat »odgovornosti«, ki jo »prevzemajo nase« filmski svet in podobne institucije po svetu. Toda vrnimo se k tvoji knjigi, da bi na osnovi »psihobiografskega pristopa«, kot ga imenuješ, skušali najti še en ovinek do filma, ki ga očitno ne poznaš dosti slabše kot slikarstvo. Vprašanje bi enostavno zastavili takole: v slikarstvu, kot si dokazal, lahko povsem zadostuje

materin štrclj za »šifro« slikarjeve tesnobe, medtem ko bi v filmu in fotografiji – dveh striktno tehničnih medijih, spodbujajočih iluzijo objektivnosti ter ideologijo realistične estetike in potemtakem manj dostopnih »avtorskega rokopisu« – bržkone težje osamili tako »šifro«. To težavnost pa vidimo predvsem v tem, da ima filmski ali fotografski avtor po eni strani manj in po drugi več priložnosti za vpis subjektivnosti kot slikar: manj, ker je pri njegovem delu preveč posrednikov (od narave materiala do producentov in igralcev), in več, ker se mu še zdaleč ni treba omejevat le na tematiko, vsebinsko plat, saj mu sama forma ponuja veliko širše možnosti.

Jure Mikuž:

Že Valéry je zapisal, naj fotografija ne opisuje, ker lahko sama po sebi vpisuje. To pomeni, da se kljub »realistični estetiki« in »objektivnosti« pojavlja v fotografiji in filmu dovolj elementov, ki kot indici razkrivajo avtorjev rokopis. Pustimo ob strani semantične elemente in se pomudimo pri označevalnih. Meyer Schapiro je za slikarstvo analiziral nekatere nemimetične elemente v slikovnem znaku in njihovo vlogo pri konstituiranju le-tega, ter opozoril, da lahko mnogi od njih celo pridobijo semantično vrednost.

Predvsem pri fotografiji je zanimivo vprašanje postavitve formata. Zanimivo je, da se v slikarstvu, kljub temu, da se zdita zaradi svoje pravilnosti kot nosilca optimalna, ne krog ne kvadrat nista nikoli uveljavila. Največkrat narekuje pokončno ali podolžno postavitev nosilca oziroma fotoaparata motiv sam. Toda natančna analiza bi verjetno pokazala, da so ne glede na motiv izbire slikovnega polja zelo različne in odvisne od hipnih in prirejenih nezavednih intenc in impulzov. Podobno velja tudi pri filmu, kjer naj še zadnjič omenim Fritza Langa, ki je le enkrat v življenju delal v cinemaskopu. Ko je igral vlogo samega sebe v Godardovem *Preziru*, je razložil, da se mu zdi ta format ustrezen le za prikazovanje kač ali pogrebov.

Naslednje vprašanje pri fotografiji in filmu zastavlja izbira barvnega ali črno-belega materiala. Črno-beli posnetki ali filmi veljajo še danes kot ustrezni medij, čeprav imajo le redki ljudje napako, da ne vidijo sveta okoli sebe v barvi. Očitno se zdi črno-bela estetika asketskega marsikomu porok poglobitve psihološkega zapleta in umetniškosti. Pojavi se zanimivo vprašanje, koliko je dejstvo, da sta bila prva fotografija in prvi film črno-bela, determiniralo naše estetske in simbolne preferenice. S stališča »objektivnosti«, o kateri govori vprašanje, je torej izbor črno-bele tehnike že zelo odločilna in usodna avtorjeva formalna intervencija v vsebino.

Perspektiva kot naslednji zanimivi povezovalni in primerjalni element med vizualnimi mediji je pridobila v likovni umetnosti, ki ima neprimerno daljšo zgodovino, v določenem slogovnem obdobju popolnoma določene in kanonizirane simbolične konotacije. Vsaka naslednja doba, ki je bila tako vsebinsko kot formalno reakcija na prejšnjo dobo, je te konotacije preobrnila, ukinila in vzpostavila nove, pa tudi obdržala nekatere stare. Zelo pomemben premik predstavlja manieristična uvedba distordiranega, iluziji pravilnega, renesančnega popolnoma nasprotnega prostora in pa kubistična ukinitve evklidovskega prostora. Pri fotografiji in filmu, ki imata danes na razpolago vse načine slikarskih rešitev iz zgodovine, lahko vidimo, kako je imela določena simbolika perspektivne postavitve le na čas vezane pomene, medtem ko



Onstran vsakega suma, režija Fritz Lang, 1956

ima druga lahko arhetipske in morda celo genetsko zasidrane vrednosti. Barvna perspektiva zgodnjega holandskega slikarstva 15. stoletja bi verjetno uporabljena v filmu predstavljala dokaj osladen, kulislisam podoben pejzaž, medtem ko bi posnetek na način manierističnega bega v prostor še danes vzbujal metafizične občutke. Večina eksperimentov s perspektivo v fotografiji in filmu je ostala le na ravni formalnega iskanja in ne more doseči problemske globine in vizualne napetosti kakor prikriti podobe ali anamorfoze.

Za konec bi rad poudaril, da nudita fotografija in predvsem film s svojim jezikom danes tako bogate izrazne možnosti, da sta v reševanju likovnih problemov in sporočanja preko njih – kot najustreznejši izrazni medij našega časa že skoraj ukinila slikarstvo. Zelo redki so tisti ustvarjalci, ki so se tega zavedli in vztrajajo pri slikarstvu le, če so problemi in način njihovega sporočila res imanentni slikarski govori. Ostali pa še niso uvideli, da s fotografskim aparatom in filmsko kamero nima smisla tekmovali ali vsaj ne razglašati za umetnost rezultatov takega brkljanja. Zato še vedno slikajo kot v času Zeuxisa grozdiče tako verno, da je res čudno, ker tistega ptička, ki naj bi ga priletel kljuvat, ni od nikoder. Najbrž je še vedno zaprt v fotoaparatu, ki ga imajo očitno spravljenega na podstrešju ali pa ga uporabljajo na skrivaj...

Za Ekran sta se pogovarjala **Silvan Furlan** in **Zdenko Vrdlovec**.

Zgovorna roka

Matjaž Potrč

Kdo ne bi poznal Petkovškove slike z naslovom »Doma«? In komu bi lahko na prvi pogled predstavljala kaj tujega? V tipičnem kmečkem okolju sede v hiši za mizo, vsaj tako se zdi, po obedu mož z ženo in otrokom, ob strani pa sedi starejša oseba, ki bi lahko bila moževa mati. Sliko pa je mogoče brati tudi drugače: umetnik, domači sin, se je vrnil s širnega sveta v svoj rodni dom, in prizor odseva nelagodnost nekoga, ki se je kot tujec znašel v svojem domačem okolju, ki mu je sicer v tolikšni meri zavezan. Preskok iz prve omenjene na drugo raven branja slike seveda zahteva določeno poznavanje okoliščin, v katerih je nastalo Petkovškovo delo, in vsakdanjemu, tudi prosvetljenemu dojemanju se je zdelo, da je to tudi že sam rob interpretacije, ki ga v skrajnem primeru lahko dopolnimo s spoznanji o eksistencialnem položaju umetnika, morda o slovenski nelagodnosti in odtujenosti...

Jure Mikuž je v svoji knjigi »Podoba roke« sedaj dokončno pokazal, kako ostajata obe omenjeni interpretaciji pa tudi vse njune izvedbe na oni površini, ki lahko samo prepreči kakršnokoli razumevanje tistega, kar nam slika »Doma« sploh prikazuje. Upodobljena ženska ni moževa žena, je njegova sestra. Tudi sin ni njegov, ampak sestrin sin, otrok očeta, ki ga ni na sliki. Mati ni samo mati, je pravzaprav podoba očeta! In mož ni »pater familias«, kar smo vedeli že doslej: je sicer Petkovšek, umetnik, ki slika podobo, a zopet ni on sam – tvori le drobce celotne slike, s katero skuša zaman vzpostaviti izgubljeno celotnost svojega melanholičnega jaza. Zaživi prazni stol, na katerem bi morala sedeti Petkovškova nedotaknjena in izbrisana prava žena, zažive klopi, ki se ne bodo mogle strniti, razpelo in ogledalo na steni, vreteno in svetilka, okno, katero odpira pogled na konček zunanosti, in drugo okno za umentikovim hrbtom, zamreženo kot jetniška soba umobolnice, iz katere se Petkovšek vrača, da bi naslikal svoje testamentarno delo, v katerem bo lahko le večje in načitano oko razpoznalo celotno usodo in vse podrobnosti zgodovine določenega enkratnega subjekta. V ospredje stopi mati brez spodnjega dela telesa, pa tudi odsotnost njene roke, ki v samem središču slike kaže ne le na njeno krivdo glede razmerja do umetnikovega očeta, ampak čez to še na dejstvo, da je materina roka preprečila narisati sinu prav to samo materino roko. Okoli te vrzeli v predstavljenem se tke nova Mikuževa interpretacija.

Kaj naj vse to pomeni, in v čem je pravzaprav prispevek novega Mikužovega pristopa? Morda v ničemer drugem kot v tem, da si je docela na novo ogledal eno samo, Petkovškovo sliko, in nam sporočil, kaj mu je v njej uspelo videti. Vendar pa ta enostavna poteza, v nasprotju s tem, kar bi se nam lahko zdelo, nikakor ni mogoča brez velikega navora, brez poudarjenosti o najmanjših podrobnostih umetnikove usode, brez poznavanja sočasnega dogajanja v svetu in najmodernejših, tudi psihoanalitičnih interpretacij umetnosti. Zakaj pa je potrebna ta trudapolna in zapletena pot, da bi si enostavno in čimbolj neobremenjeno ogledali sliko, v tem, kar nam pač predstavlja, v vsej njeni materialnosti?



Jozef Petkovšek, Doma, 1889

Odgovor je iskati v dejstvu, da se nam slika pravzaprav nikoli ne podaja takšna, kot pač je, ampak pod prevleko različnih dogmatskih interpretacij, ki so tem bolj obremenjene čimbolj so na pogled nedolžne: »sočasni kritiki, ocenjevalci ali apologeti nehote, iz neznanja ali nesposobnosti, ali hote, zaradi zavajanja, nenaklonjenosti do avtorja, različnih estetskih izhodišč, normativnega vrednotenja, službe vladajoči ideologiji itd. sovzpostavljajo tisti verbalni pol umetniškega dela, ki ga od tedaj spremlja kot njegova naraščajoča senca. Nadaljnji raziskovalci, ki so tudi sami različno ideološko naravnani, prispevajo poleg pozitivnih spoznanj nove zmote ter zablode in pogosto kot nepreverjene vzdržujejo stare. Kar neverjetno se zdi, koliko spoštovanja vzbujajočih strokovnih avtoritet lahko pri skrbni analizi in reinterpretaciji zalotimo pri takem početju. Ves ta ideološki balast, ki oklepa umetniško delo, oddaljuje raziskovanje od resničnih problemov in jih pogosto s svojo gostobesednostjo, nasilnostjo in neselektivnostjo tudi zakriva. Umetniško delo je namreč z njimi kontaminirano, tako da zahteva ponovno branje tudi nov ključ za drugačen, svež in neobremenjen vstop v problematiko.« Ta ključ išče Mikuž v psihoanalitičnem pristopu, ki je glede na stroko tolikanj nov, da ne more v nobenem primeru pristati na kakšen dvogovor s njo. Odgovor na vprašanje, ali je njegov korak, s katerim skuša odstreti pregrinjalo dogmatike, umesten, je lahko samo v dejstvu, ali mu je oziroma ali mu ni uspelo povedati bistvenih, prezrtih podrobnosti umetniškega dela, na tej podlagi pa oskrbeti novo interpretacijo, ki prejšnje presega. Mislim, da mu je to uspelo, in bi zato moral vsak, ki se ukvarja z umetnostno kritiko ali zgodovino, njegovo delo prebrati, ter ga, kolikor se z njim ne strinja, ovreči v samih detajlih. Lahko bi postopal docela empirično, na primer z radiografijo matere na sliki »Doma« – a tudi v tem primeru bi mu še ostal posel interpretacije drugih podrobnosti.

Že kar nasilno domačnost Petkovškovega dela, nato pa tudi Pilonovega, umešča Mikuž v evropski kulturni in sočasni kontekst, in sicer na način, ki se zdi paradoksalen, z doslednim upoštevanjem onega, kar je v delu slikarja najbolj subjektivno, v največji meri zavezano njegovi enkratni poti, kakršno je izoblikovalo že v otroštvu njegovo družinsko, pozneje pa še širše kulturno slovensko okolje. Paradoks je najprej v tem, da je v družini vselej nekaj »gnilega«, nekaj, kar subjekta opredeli, vendar mu prav to pomaga slikati na oni način, ki ga vzdigne v sam vrh slovenskega slikarstva, naj bo to že omenjen Petkovškov odnos do matere ali pa Pilonova razdvojenost med roditeljema, katerih eden se oklepa pogubnega krščanskega moraliziranja, in katerih drugi, tujec, prešerno metonimizira slikarjevo željo. A ravno takšna pogojenost slikarju omogoča ustvarjati na njegov posebni način, ki pogojuje univerzalnost njegovih sporočil. Glede slovenskega prostora, v katerem slikarja ustvarjata, je zadeva podobna: na svojih tleh sta tujca, delata nerazumljena, ves čas dvomita v svoje proizvode in jih tudi uničujeta, vendar pa drugod kot na teh tleh ne moreta delovati – Petkovšku



Veno Pilon, Moj oče, 1923

Veno Pilon, Čipkarka, 1923

Poročna fotografija Marije Filipesco in Jožeta Petkovška

ne uspe toliko zaželeni prodor v pariške salone, in ko se Pilon znajde v Parizu ter se poroči, preneha slikati. Vendar je njuna pot vsakokrat drugačna v trenutku, ko rišeta svoje poslednje sporočilo v obliki avtoportreta. Na eni strani imamo kristusovskega Petkovška na sliki »Doma«, vpetega v že omenjeno nelagodno okolje, in na drugi strani zadnji Pilonov napor, da bi s svojo razdrobljeno podobo, z za umetnika tolikanj pomembnim, a z razrezanim očesom, postavil zadnjo piko na svojo pot.

Razliko zasledimo tudi pri upodabljanju rok, organa, ki bi brez njega slikar ne mogel upodabljati. Pri Petkovšku je roka najpomembnejša v trenutku, ko umanjka, Pilon pa stilizira vse, z izjemo obraza in rok, ko slika svoje portrete, in prav to odmerja poseben pomen njegovemu delu v okviru sočasnega evropskega ustvarjanja, to je njegov prispevek k plodnemu zaključku »bogate humanistične figuralne tradicije«. Petkovšek ne govori o roki in ustvarja okoli manka roke, Pilon pa govori o roki in ustvarja s pomnoževanjem vseh razlik rok, kakor slednje izražajo ne le značaj portretiranja, ampak čezenj samega slikarja. Lahko bi dejali, da je temeljno vprašanje za Petkovška vprašanje metafore, očetnega imena, ter da je odgovor melanholija – ko se poroči, si za aksiom postavi, da ni spolnega razmerja, vendar vse do konca ne jenja slikati. Za Pilona očetno ime ni domačijsko, kar ima svoj prispevek pri značilni metonimičnosti njegovega ustvarjanja, pri želji, katero utrne poroka, določen način realizacije spolnega razmerja, ki obeleži trenutek, ko jenja slikati.

Petkovšek in Pilon sta za psihoanalitični pristop, ki si ga izbere Mikuž, še posebej dobrodošla predmeta preučevanja, morda že kar zavoljo njunega odnosa do psihiatrične prakse, v katero je zajet prvi, oziroma do Freuda, s pomočjo katerega deli umetnostnim kritikom nauke drugi – ne da bi tega kdorkoli resno dojel preden je prišla na svetlo naša knjiga.

Mikuž je namreč podal prvo slovensko študijo na področju umetnostne kritike, ki ji lahko rečemo psihoanalitična študija, in katere vodilo je, da moramo k razumevanju umetniških del pristopiti čimbolj neobremenjeno glede na prejšnje razlage v stroki, zato pa kar z najbolj intenzivnim upoštevanjem umetnikove biografije, izhajajoč pri razlagi od posamičnih podrobnosti, morda spodrsrlajev, kakršen je manko upodobitve roke, ali pa tudi njena mnogovrstna izrazna moč v različnih upodobitvah, kjer se, tako kot pri Pilonu, pravzaprav celotno sporočilo sežema v podobi roke. Mikuž na tej svoji poti skoraj dobesedno sledi Freuda, ko ta razlaga zatrti, a celotno usodo določenega ljudstva opredeljujoči gib roke Michelangelovega Mojzesa. Sprememba poudarka je morebiti še najbolj v tem, da ob upoštevanju pofreudovskih interpretacij Mikuž še v dosti večji meri upošteva življenjepis umetnika.

Ravno v tem pa je tudi meja Mikužovega pristopa, ki bi mu lahko dejali že kar pretirano freudovski pristop – in morda je njegova knjiga tudi prva docela freudovska študija v Slove-

niji, napisana z vso tisto skrbnostjo in poznavanjem literature, kakršno poznamo pri Freudovih sodobnikih in slednikih, morda pri Jonesu, Melanie Klein in Gezi Roheimu, ko so se ti ukvarjali z interpretacijo posamičnih parcel vedenja, kot so upodablajoča umetnost ali literatura, pravljice, etnološki material ipd., ter so vselej svoje študije na docela univerzitetni način opremljali s kopico podatkov ter navedb. Ravno zaradi takšne naravnosti nam je Mikuž oskrbel lepò berljivo knjigo, ki jo lahko vzame v roke s pridom tako poznavalec kot tudi laik. Takšen postopek pa pušča odprto vprašanje strukture, tistega, kar je mogoče pod kopico, navsezadnje imaginarnih podatkov, opisati s pomočjo enolične, a vendarle z vtiskom subjekta opredeljene, številčno omejene množice elementov ob njihovih permutacijah. Ker tega Mikuž ne stori, rokuje s tradicionalnim pojmom simbola, psihoanalitičnega ali pa tudi ne, njegovo razvozljavanje skuša odkriti »sliko, ki je pod sliko«, kakor jo je pač videl sam slikar, oziroma kakršno lahko na podlagi upoštevanja njegove poti razberemo mi. Zato delujejo nekatere opredelilve temeljnih psihoanalitičnih pojmov danes, ko je merilo za branje postavil Lacan (naj tod navedem celoten sklop povezan z Oidipovim kompleksom) nekoliko naivno. Tisto, kar je v knjigi najvrednejše, pa je zopet opredeljeno prav z naukom označevalca. Tod lahko naštejemo tako pomen, ki je pridano posameznim podrobnostim v okviru figuralnega materiala, katerega na pogled tako samoumevno predstavlja slika, kot tudi vse dogajanje, povezano z instanco očetovega imena: Petkovšek in Pilon sta bila oba v položaju, da si ustvarita lastno ime. Vsa odkritja, ki so na primer pomembna za preučevanje Petkovškovega dela, pa so – to bi bilo mogoče dokazati – vendarle povezana s strukturo, kot jo Mikuž v svoji študiji vpelje. Prav lahko bi naredili seznam, inventar teh odkritij, ki so vselej zavezana redu črke, vpisu označevalca v nezavednem: obrnjene žlice na mizi, strmeč pogled, razprto, pripeto ali razrezano oko, skrcene, razprte, sklenjene roke, želeče pomnožujoče se roke in manjkajoča roka...

Ne nazadnje je velik prispevek Mikuževe knjige v tem, da je Petkovška in Pilonu umestila v likovno dogajanje njunega časa, s tem pa jima odmerila tudi mesto v nizu slovenskega upodabljanja, ki je bilo doslej spregledano, podobno kot manko roke na dozdevno domačijski sliki »Doma«. Ravno zavoljo tega natančnega in pogumnega koraka ni več dovoljeno nikomur, da bi jo prezrl.

branje

Skrita sekvenca

(Ženske in film)



Sequenza segreta
(*Le donne e il cinema*)
a cura di Piera Detassis e Giovanna Grignaffini, Milano, Feltrinelli, 1982

Silvan Furlan

Doslej se je najbrž s podobo ženske najbolj ekonomično in učinkovito »koristila« prav filmska propaganda, saj je zato privrajne in voljne ženske like iz »velikih« filmov (kakor tudi igralke same kot nosilke teh likov) uspešno še dodatno prefabricirala v fotografske in grafične »fetiše«, ki so zasedali (pa tudi še danes zasedajo) naslovnice populističnih filmskih revij. Pri tem je reklamni stroj velikokrat »uspeval« celo intimno življenje velikih filmskih zvezd prikrojiti potrebam svoje »totalizirajoče« mašinerije, ki je skušala zabrisati (oziroma v ustrezni obliki predelati) vse madeže, moteče znake, travmatične scene, individualne poteze, ki bi lahko tako ali drugače ogrozili mitično podobo »deviške« ali pa »fatalne« filmske ženske. Če za to priložnost poenostavimo – filmska propaganda je ženske like iz filmov (s katerimi je posredno skušala izenačiti tudi nekatere življenjske »zgodbe« igralke, ki so uprizarjale te »magične«, ne »realistične« like) sakralizirala in monumentalizirala. S tem jih je na prodoren način prišla v izbran zbor mitoloških boginj, pri čemer jih je očistila še tistih aluzij, ki jih ženski liki tudi v »sanjskih« hollywoodskih filmih dolgujejo realnosti; torej – očistila jih je tistih potez, ki ženske podobe v filmih vežejo na socialno-zgodovinski oziroma intimno-familijarni zaris. Tako se je v fotografskem »fetišu«, v izkristalizirani in čisti formi pojavila »pred-nad ženska«, pojavila se je podoba ženske kot podoba, brez zgodovine in brez zgodbe – nekakšen privid, ki se je v fotografskem »fetišu« odrešil še tistih nekaj madežev realnosti, katerih ni mogla zabrisati fantomska narava filmske slike kot dvojnika realnosti. Podoba ženske je bila tako okradena »materialnosti« in »telesnosti« – s tem se je dvignila v območje »večnih« simbolov, čistih kategorij, kot je »deviškost« (liki Grete Garbo) ali kot so

potencirani znaki ženske seksualnosti (liki Jane Mansfield). In če je fotografski »fetiš« ekstrem tiste podobe ženske, ki jo je proizvedel klasični in predvsem hollywoodski film, ta ugotovitev nikakor ne pomeni tudi konec diskurza o vsekakor mnogo bolj kompleksni podobi ženske tudi v »žanrskem« filmu, pa čeprav je na videz le čista realizacija »ideje« ženske, vsaj tako kot jo je investiral v svoj privilegiran pogled znotraj kinematografskega aparata in institucije »moški«. Očitna prefabriciranost, zmanipuliranost, »idealiziranost« realne ženske znotraj filmske fikcije, je prej kot samozadostna in neizpodbitna trditev pravzaprav le izhodiščni nastavek za artikuliranejši in bolj profiliran refleksijo, podprto s semiologijo in psihoanalizo, o podobi ženske. V to smer je tudi naravnani Zbornik *Sequenza segreta* (Skrita sekvenca), ki sta ga za italijansko založbo Feltrinelli pripravili Piera Detassis in Giovanna Grignaffini in obsega ob njenem tehtnem uvodu še intervjuje z režiserkami (Liliane de Kermadec, Helma Sanders, Chantal Akerman, Marguerite Duras in drugimi) oziroma njihove spise ter obsežen blok teoretskih tekstov, večinoma prevodnih, od Viviane Forrester, Sylviane Romainne, Claire Johnston, Giulie Alberti in drugih.

V omenjenem zborniku je velikokrat navedena podoba ženske, ki jo je formirala narativno-reprezentativna tradicija, torej »predstava o ženski«, ki je skušala izbristi oziroma prezreti celoto referencialnih vezi z realnostjo, celo tiste, ki so se nanašale na samo »podlago«, na igralko kot avtonomen psiho-fizičen ustroj. Če je torej podoba ženske v filmu (zlasti v klasičnem hollywoodskem filmu) – zajemajoč ekstrema od izpostavljenega fotografskega »fetiša« pa do zapostavljene, kar predelane igralnine življenjske skušnje brez realnega referenta, če ni »realistična« in jo je skorajda nemogoče brati kot specifično »odslikavo« politično-ideoloških in socialno-zgodovinskih kontekstov, potem pa je ta imaginarna podoba ženske kot »tujek« realnosti vpeta v realno na drugi način. Njena najbolj trdna realna točka je prav samo mesto njene proizvodnje – geografija »moške« imaginacije. In feministična kritika iz začetka sedemdesetih let, naprej v Združenih državah Amerike, ki je ponovno in na radikalen način zastavila vprašanje o razmerju med ženskami in filmom, je pričela s kritičnim obravnavanjem prav te za moške privilegirane pozicije, ki se kaže kot obvladovanje strategije filmske proizvodnje in s tem tudi povezane ideološke nadvlade v pogledu proizvajanja podobe ženske. Ta očitek in zato tudi toliko časa spregledan vzrok za »zmotno« prikazovanje ženske, za njeno predstavljanje zgolj kot podobe, brez referencialnosti v realnosti, razen tiste, ki je vezana na moške želje, fantazme, videnja-vizionarstva ..., je bil tako vsaj za nekaj časa edini »krivec« za vse in treba ga je bilo po kratkem postopku »obsoditi« in mu zožiti njegovo območje »učinkovanja«. In ker je bila podoba ženske v klasičnem, v največji meri hollywoodskem narativno-reprezentativnem, »očetovskem« filmu, skorajda čista izmišljotina in realizacija investicij v moškem pogledu, ki je model realne ženske večinoma dešifrirala v skladu s svojimi očitnimi ali pa aluzivnimi erotično-seksualnimi težnjami, obremenitvami in fantazmami, potem je bilo treba pravo podobo ženske in predvsem angažirane feministike iskati v dokumentarnih filmih. Kajti podoba ženske, ki jo je proizvedla hollywoodska fikcija, ni bila »realistična«, ni na adekvaten način problematizirala oziroma zajemala eksistencialne probleme ženske kot erotičnega bitja ter social-

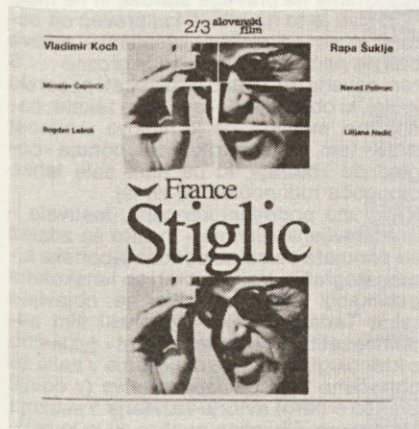
nega in političnega subjekta. Bila je shematična in je do takšne mere predelala svoj v realnosti zasidran model ženske, da je od nje ostala le »fenomenološka mreža«, skica s sicer odlično nameščenimi simboličnimi vozli (točkami), s pomočjo katerih je gledalec (predvsem moški) »idealizirano«, »eterično«, »ne-materialno« podobo »konkretiziral« v lastno predstavo oziroma fantazmo o ženski. Tej odtujeni podobi ženske, ki jo je »moško oko« (pogled) večinoma proizvajalo za »moško oko« (pogled) in ki je s pomočjo »shematizma« prehajala od realne imaginacije režiserja pa do realne imaginacije gledalca, je bilo nujno zoperstaviti »stvarno« žensko, ki jo film kot aparat za reprodukcijo »mora« proizvesti (oziroma je v njegovi naravi, da jo proizvede). Kar zadeva oblikovanje »stvarne« in celo radikalne slike ženske, je vodila in še danes vodi berlinska šola ženskega dokumentarnega filma, ob njej pa še drugi številni evropski in ameriški centri oziroma »pol-profesionalne«, privatne ženske filmske delavnice. Toda bolj artikulirana filmska feministična kritika, predvsem anglo-saksonska, ki se je postopoma razvijala v relevantne teoretske diskurze, podkrepljene s semiologijo, psihoanalizo in neortodoksnim marksizmom, je kmalu ugotovila, da dokumentarni film sicer potrjuje in utrjuje aktualno problematiko feminističnega gibanja, da pa je slejkoprej »obsojen« na ponavljanje. »Podvajanje«, pa čeprav filmsko, pa vedno prinaša zelo malo izvirnega, »drugačnega«, je vedno v neki zamudi za originalom, in je kot tako, še najbolj ravno v primeru ortodoksnega realizma, napolnjeno z vonjem po »smrti«.

Če so torej dokumentarni filmi predstavili in razkrili bolj realistično podobo ženske, odslikali aktualna vprašanja in problematiko, ki jih je zastavilo feministično gibanje, pa – razen obogatitve dokumentarne prakse z bolj profilirano žensko tematiko – niso kaj »odločilnega« prispevali k razpletanju zapletenega odnosa med dvojico ženska in film – še posebej glede na vidike, ki so jih zastavili klasični filmi fikcije. Prav zato se je vzporedno z navduševanjem nad dokumentarnim filmom, pričelo tudi intenzivno zanimanje in podpiranje ženskega eksperimentalnega filma, ki naj bi s svojo spontano govorico zajel »bistvo« ženskega filma s formalnega vidika. In tako je tudi »ženski film« razpadel na tradicionalno dvojico vsebine, ki jo je zagotavljal dokumentarni film, in oblike, ki so ji za vzor služile že preverjene estetike zgodovinskih avantgard. To paralelno zanimanje je pomembno zato, ker se je s tem »iskanje« specifično »ženskega filma« prestavilo na samo raven reprezentacije, vstopilo je v sam mehanizem strukturiranja filmskega teksta. S tem se je v novi perspektivi ponovno zastavilo tudi vprašanje filmske govorice kot take, in z njim povezana tudi ideologija filmske prakse oziroma ideološka osnova njenega bazičnega aparata – kamere. Stara delitev na vsebino in obliko se je v primeru feministične kritike iz zgodnjih sedemdesetih let zgodila v obliki delitve na ženski dokumentarni in eksperimentalni film, pri čemer so za izbrane eksperimente iz zgodovine filma veljale poetične mojstrovine Germain Dulac in Maye Deren. Iskanje formalnih specifičnosti »ženskega filma« je pod vplivom sočasnih lingvistično-semioloških analiz odšlo celo tako daleč, da se je pojavil kar pojem »ženska filmska govorica«. Namen tega »teoretskega« utemeljevanja je izhajal predvsem iz težnje, da se »moški govorici«, ki jo na najbolj shematičen način zajema kategorija narativno-reprezentativen-industrijski film, prida njen pandan, »žensko govorico«, z raz-

drobljeno in ne vzročno-posledično pripovedjo, z »materialistično« in ne »idealistično« reprezentacijo ter z neodvisno proizvodno strategijo. Čeprav to ekstremistično polariziranje med »moško« in »žensko« filmsko govorico ni prineslo kakšnih posebnih tehničnih zaključkov, pa se je kasneje izkazalo kot umestno, predvsem kar zadeva novih branj zapletenih in raznovrstnih postopkov filmske reprezentacije. Preko faze dokumentaristične angažiranosti, ki je zadevala tematske vidike, ter preko iskanja formalnih specifičnosti, ki naj žensko »senzibilnost« razkrijejo v samih filmskih postopkih, se je problem reprezentacije ženske in ženske reprezentacije iztek tam, kjer se nahaja ključna problematika filmske prakse: pri vprašanju kinematografskega dispozitiva ali, na »poenostavljen« način, pri »pogledu« ter pri temeljnem postopku filmske govorice, pri montaži.

In če omejimo naše »naštevane« nekaterih predpostavk, povezanih s »podobno ženske« v filmu (ker je tudi naše vedenje o teh stvareh precej omejeno) ter tako izpustimo kopico vidikov, ki jih v tem pogledu odpira zbornik *Skrita sekvenca*, končajmo, da je »feministična kritika in teorija«, v najlepšem pomenu te besede, v marsičem razširila, problematizirala in dinamizirala teoretsko vedenje o filmu.

Knjiga z »napako«



Vladimir Koch, Rapa Šuklje, Miroslav Čepinčič, Nenad Polimac, Bogdan Lešnik, Liljana Nedić: *France Stiglic, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej 1983. (Zbirka Slovenski film.) 224 str.*

Bojan Kavčič

Brez dvoma je razveseljivo, da se zbirka *Slovenski film*, ki jo je leta 1981 začel izdajati Slovenski gledališki in filmski muzej, s tem dvojnimi zvezki o Stiglicu po krajšem preporočilu vendarle nadaljuje, saj se šele tako pravzaprav konstituira kot zbirka. (Če je bil prvi zvezek, drobna knjižica o Františku Capu, zgolj napoved, je razmeroma zajetni zbornik o Francetu Stiglicu že nekakšno zagotovilo in obenem karse- da oprjemljiv dokaz, da se projekt uresničuje.) A to veselje ob nastajajoči knjižni zbirki o slovenskem filmu je v bistvu kaj klavarno, kajti dejansko priča o več kot skromnih razmerah, v katerih deluje filmska publicistika na Slovenskem. Kogar

namreč razveseljuje filmska zbirka, ki lahko ponudi en sam zvezek letno (a še to pogojno, zakaj zbornik o Stiglicu je – kot že rečeno – izšel kot dvojni zvezek, kar pomeni, da je ena knjiga »pokrila« kar dva letnika) – tega pač pesti zadevna podhranjenost. Zbirka *Slovenski film* pomeni potemtakem res napredek (seveda glede na prejšnjo situacijo, ko nismo imeli nobene »slovenske« filmske zbirke), vendar ravno ta napredek opozarja na zaostanek pri izdajanju naše filmske literature, ki se ne more meriti niti s pičlo slovensko filmsko proizvodnjo.

Da je »napredek« na področju slovenske filmske literature dokaj dvomljiv pojem, dokazuje tudi knjiga o Stiglicu, ki ni le za jetnejša od tiste o Capu, ampak se lahko pohvali tudi z boljšim papirjem, tiskom in opremo – po prodornosti in tehtnosti pa se s knjižico o Františku Capu vendarle ne more meriti. Kljub obsežni in vsaj navidez izčrpani študiji Vladimirja Koča, ki skuša predstaviti »celostno podobo« režiserja Stiglica, kljub izvrstnemu prispevku Rapa Šuklje, ki presoja Stigličev opus tudi z vidika širše jugoslovanske filmske produkcije, kljub zanimivima prispevkoma Miroslava Čepinčiča in Nenada Polimca, ki obravnavata režiserjevo delo zunaj Slovenije, nas namreč knjiga ne prepiča. Ne le zato, ker so omenjeni prispevki po pristopu in dometu dokaj različni, pisani zvečine poljubno esejistično in brez prave teoretične podlage, ampak predvsem zato, ker v razmerju do Stigličevega opusa ohranjajo – z delno izjemo Rapa Šuklje – že bolj ali manj ustaljene poglede in sodbe, ne da bi jih problematizirali in odprli možnosti za res temeljit kritičen premislek o njegovem delu. In če se je mogla knjižica o Capu ponašati s prodorno uvodno študijo Zdenka Vrdlovca, ki je prav v omenjenem pogledu izpričala bistveno nove kvalitete, pa s prispevkom Jožeta Dolmarka, ki je skušal na novo opredeliti Capovo mesto v zgodovini slovenskega filma, razkriva nov pristop v zborniku o Stiglicu le Lešnikova analiza filma *Dolina miru*, kar je glede na dokajšen obseg knjige razmeroma skromen dosežek.

Prav pri tekstu Bogdana Lešnika se je primerila edina večja tehnična napaka knjige (zamenjava strani), kar je brez dvoma ključje, kljub temu pa ne kaže tako zlahka zaobiti dejstva, da se je to naključje primerilo na tako rekoč ključnem mestu zbornika, v besedilu, ki med drugim opozarja: »Čas bi bil, da se naučimo brati domače filme...«. Ključno je to mesto preprosto zategadelj, ker ponuja »ključ« za »branje« slovenskih filmov, pri čemer je več kot očitno, da gre za drugačno branje, kakor smo ga sicer vajeni. Ravno zaradi te drugačnosti je takšno »branje«, ki trči ob nepriljubljenosti oziroma nepričutenosti v tradiciji zasidranega bralca, kaj hitro označeno kot »nerazumljivo« – če pa se zamešajo strani, je takšno tudi v resnici. Zato lahko rečemo, da se je omenjena tehnična napaka primerila na »pravem« mestu, saj je zgolj podčrtala »pravo naravo« Lešnikovega teksta. »Drugačno branje« slovenskega filma je postalo dokončno neberljivo, s tem pa se je Lešnikov prispevek tudi navzven vzpostavil kot zares »tuj element« v knjigi o Stiglicu.

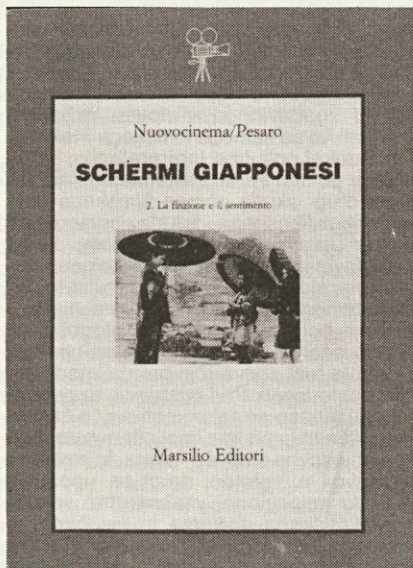
Seveda ni naključje, da se Lešnik loteva ravno filma, ki tudi sam deluje v Stigličevem opusu nekako »tuje«, natančneje: »neslovensko«, kar je seveda kvaliteta, ki je *Dolina miru* svojčas zagotovila mednarodni uspeh, slovensko kritiko tistega časa pa je spravljala v slabo voljo. Rapa Šuklje, denimo, ugotavlja: »Predvsem so kritiki čutili, da sta čas druge svetovne vojne in slovensko 'partizansko' okolje vnese

v film sicer povsem ustrezno, vendarle poljubno: zgodba bi se lahko dogajala kjerkoli, kadarkoli, v dneh vojne ali druge velike stiske. To je filmu jemalo dragoceno 'slovenstvo'.« Se huje je bilo po njenem mnenju to, da »*Dolina miru* vsemu navkljub ni film upanja, temveč film globoke resignacije«, česar tedanja slovenska kritika ni bila pripravljena pogoltniti. Pravzaprav tu niti ni važno, kaj je odvrčalo slovensko kritiko od filma *Dolina miru* (tudi Vladimir Koch navaja, da filma ni sprejela s posebno naklonjenostjo), in prav nič bolj pomembno ni, ali je to »optimističen« ali »pesimističen« film, pač pa gre za sam pristop, za način obravnavanja filma. Medtem, ko skušata omenjena pisca umestiti Dolino miru v nekakšen historični kontekst in v slovenski kulturni prostor, pri čemer se na široko ukvarjata z »zunanjimi« podrobnostmi (s procesom nastajanja filma, s sprejemom pri publiku in strokovnjakih, z njegovim prodorom v jugoslovanski prostor in v svet ipd.), v sami analizi filma pa sta več kot ohlapna, se Lešnik vsemu temu odreka. Se več, izrecno ugotavlja: »Kritično branje naj bi bilo utemeljeno v tem, da znamo brati mimo intenc in racionalizacij, ki nam jih ponuja pripoved (brati tudi 'podpis', ne le 'napis') – če naj ne bo mlatenje prazne slame.« Gre potemtakem za dva diametralno nasprotna postopka »branja«: prvi skuša pomen določene filmskega dela pojasniti z odmevom, ki ga je bilo deležno v določenem času in prostoru (dejstvo je, denimo, da je tuja filmska kritika *Dolina miru* dobro sprejela), iz današnje perspektive pa mu skuša v najboljšem primeru na novo odmeriti mesto v filmski zgodovini in v opusu režiserja, medtem ko se samega filmskega »teksta« loti z dokaj poljubno interpretacijo, saj je njegov pomen že tako utemeljen »od zunaj«; drugi skuša pomen filmskega dela razbrati iz filmskega »teksta« samega, pri čemer upravičeno računa s tem, da so »zgodovinske okoliščine« na določen način zmeraj že vpisane vanj (prav zato noben element »pripovedi« oziroma »uprizoritve« ni poljuben in ga tudi ni mogoče poljubno interpretirati), obenem pa upošteva, da je tudi sam način branja zgodovinsko posredovan. Prvi postopek se potemtakem zanaša na tako imenovano časovno distanco in pri tem implicitno vzpostavlja »objektivno stališče« pisca, ki seveda v »zadevo« ni vpleten, drugi pa upošteva prav to neizogibno, vsakokratno vpletenost kritičkega diskurza in mu časovna distanca ne more služiti kot alibi. Razlika med obema postopkoma – lahko bi rekli tudi »metodama« – obravnavanja filmskih del se kajpak v polni meri pokaže šele ob filmih novejši ali najnovejši proizvodnje, kjer prvemu zmanjka tal pod nogami, saj se ne more opreti na nobenega od elementov, s katerimi sicer operira. A to je že vprašanje, ki presega okvir tega zapisa.

Ko gre za knjigo o Stiglicu, bi bilo kajpada mogoče ugovarjati takšnemu vzporejanju interpretacijskih postopkov, kajti obsežne predstavitve »življenja in dela« režiserja prav gotovo ne gre primerjati z analizo zgolj enega njegovega filma. To je brez dvoma res, vendar pa ne kaže pozabiti, da bo predstavitev »življenja in dela« toliko šibkejša pa ohlapnejša, kolikor bolj se bo skušala izogniti neposredni kritični in kritični konfrontaciji s posameznimi filmskimi deli režiserja, ki ga želi predstaviti. Prav v tej točki pa je gornja primerjava ne le mogoča, ampak se dobesedno vsiljuje. Podobno je namreč, da je zbornik o Stiglicu bolj vpljudnostna gesta do »osrednje osebnosti prvih treh desetletij slovenskega igranega celovečerca« in s tem nekakšna »poravnava dolga« do slovenske filmske zgodovine kot pa resen poskus kritično-teore-

tičnega soočenja z nedvomno pomembnim »odsekom« našega filma. O tem priča že koncept knjige, ki se začne s »protokolarnim« uyodom in nadaljuje z zajetnim spisom »Življenje in delo« (oboje je priševal Vladimir Koch) ter z drugimi, že omenjenimi prispevki, konča pa s kolažom »France Stiglic o sebi, filmu, kinematografiji« (govorimo seveda le o »vsebinskem« delu, kajti knjiga vključuje še filografski in bibliografski del, čisto na koncu pa so povzetki obeh osrednjih študij v francoščini in angleščini). Nič manj zgovorni niso po tej plati sami prispevki, ki so zvečine naravnani bolj ali manj informativno, nekateri med njimi pa so mestoma prav apologetski. Zato je lahko ta knjiga zgolj podlaga za resnično tehten premislek o Stiglicu, zaradi obilja informacij, ki jih ponuja, pa seveda odpira tudi možnosti za nadaljnjo obravnavo slovenskega filma in njegove zgodovine. V naših razmerah, ki niso posebno naklonjene filmski literaturi, je njen izid kljub vsemu pomemben dogodek, kajti v takšnih okoliščinah je »važno sodelovati«, da bi lahko nekoč nemara tudi »zmagali«.

Japonsko platno



Schermi giapponesi: I. La tradizione e il genere. II. La finzione e il sentimento.
Nuovocinema Pesaro. Venezia. Marsilio Editori, 1984. Urednik zbirke Lino Micciché.

Majda Širca

Po lanskoletni predstavitvi devetih kinematografij Jugovzhodne Azije (Cinemasia '83) je letošnja XX. mednarodni pregled novega filma v Pesaru predstavil japonski film, nekaj filmov iz Južne Koreje in izbor iz filmskega opusa starejšega kitajskega režiserja Sun Yuja. Naslednje leto bo pesarska prireditev nadaljevala z odkrivanjem Zahodu zvečine neznane kinematografije, in sicer centralno Azijo in Indijo. Z japonsko kinematografijo je Italija neprijetno bolj seznanjena kot mi – deloma zaradi pesarskega festivala (predstavitve Nagise Oshime leta 1971 in japonskega filma šestdesetih let leta 1972), deloma pa zaradi retrospektiv in posameznih ciklov (Mizoguchi pred petindvajsetimi leti in pred dvema letoma v Benetkah, Naruse

leta 1983 v okviru festivala v Locarnu itd.), ki jih organizirajo s sodelovanjem japonskega inštituta v Rimu. Letos poleti je imel celostno predstavitev v večjih italijanskih središčih Nagisa Oshima. Že utečena praksa teh prireditev pa je obvezno izdajanje spremenjenih publikacij, ki daleč presegaajo le evidenčno katalogiziranje, saj prinašajo izčrpnijo literaturo, ki ni zgolj informativnega značaja. Tako je pesarska prireditev ne samo festivalska »organizacija«, temveč je pravi založnik številnih publikacij (torej ne le katalogov) kot so: Italijanski film za časa fašizma, Hollywood 1969–1979 (tri knjige), Film v SZ (dve knjigi), Italijanski nemi film, Latinskoameriški film, Brazilski film, Teorije in prakse kubanskega filma, Madžarski in jugoslovanski film itd.

Skrčiti desetletja v teden dni (in dve obsežni knjigi) tako bogate kinematografije, kot je japonska, je precej zahteven načrt, ki zato nujno vključuje parcialen pristop, o kateremu pa gledalec ne more izreketi sodb, saj nikoli ne ve, kaj je ostalo v situ (če se postavimo seveda na mesto delno izobraženega – napol informiranega spremljevalca, ki je tu in tam kdaj kaj maleda slišal o japonskem filmu).

Prej kot kronološki pregled so selektorji letošnjega pregleda uporabili kot ključ žanrovski in avtorski film. Izstopali so avtorji, kot je Yamanaka Sado – prvič predstavljen izven Japonske, ki je obnovil žanr *jidaigeki* (zgodovinska, kostumirana drama) v satiričnem in komedijskem duhu s poudarjanjem malega človeka (podobno kot Ozu je razvijal snemalno tehniko »pasje oko« – se pravi od spodaj navzgor); Suzuki Seijuin s t. i. serijo B filmov; Kinoshita Keisuke s socialnimi melodramami... Vsekakor naše pojmovanje žanra ne ustreza japonskim filmskim vrstam, saj so mnogo bolj diferencirane in manj »umetne tvorbe«, predvsem pa se v večji meri navezujejo na ostale umetnostne prakse. Če omenimo le nekatere vrste: *chanbara* je vrsta o dvobojcih, »nihilističnih« herojih, podobnih samurajem; *nova chanabra* in *yakuza* filmi iz šestdesetih in sedemdesetih let je pomlajen žanr, ki ima več političnih implikacij; iz scenskih in teaterskih umetnosti *kyabukija* izhajajo filmi o duhovih in fantazmah-*kaidan*, ki so le ena izmed oblik številnih japonskih »horror« filmov. Itd...

Japonska platna – Tradicija in žanr (prva knjiga) in **Prevara in čustvo** (druga knjiga) pomeni dokument iz prve roke – saj je antologija tekstov izključno japonskih kritikov, ki v večini še niso bili prevedeni v naše jezike.

Tradicijski in žanr je, kot že rečeno, posvečena žanrovskemu in avtorskemu filmu. Avtorji že na samem začetku zavračajo navidezno analogijo s hollywoodskim filmom. Japonski film se je v dvajsetih letih in začetku tridesetih let nedvomno zgledeval pri ameriški kinematografiji, a le na način začasne učne ure, saj so jo presegli takoj, ko so prepoznali njen model: na enak način, kot so po vojni vzpostavili svojo lastno ekonomsko avtonomijo, ki je temeljila na specializirani industriji (elektronika, avtomobilizem...). Predvsem se niso na slepo ujeli na ameriški vzorec, kot se je zgodilo številnim azijskim kinematografijam. Japonci mirno zaupajo svojemu avtonomnemu načinu prikazovanja (ki sloni na bogati tradiciji in že izoblikovanemu načinu izpovedi v drugih umetniških praksah) in prav to 'zaupanje' je konstituiralo klasičen japonski film. Avtorski film je mogoče bolj kot v drugih kinematografijah spojen z žanrovsko koncepcijo oziroma tradicijo, tako da je npr. nemogoče pričakovati, da bi režiserji zdrknili v vrste, ki je »domena« drugih.

Druga knjiga, **Prevara in čustvo**, poskuša na določenih mestih preseči prvi pomen filmskega platna s tem, ko se sprašuje, kaj platno skriva, kaj filtrira, kakšen posrednik je, kakšne igre uprizarja oziroma kaj štiti (ekran je konec koncev v primarnem pomenu zaslon pred pečjo, zaslon, ki varuje pred škodljivimi žarki). Japonski film namreč naravnost zahteva drugo branje, iskkanje pomenov za ponujenim, rušenje vzorcev kontradiktornega obnašanja, ki tako močno označuje njihovo »vedenjsko« kulturo: moč pretvarjanja, fingiranja, cenzuriranja emocij, subtilna samoobramba, kontroliranje obnašanja... Tako spremljamo prefiltrirane emocije, obraze, ki so si podobni v sreči ali nesreči, skozi opno ritualov in navad, determiniranih s kulturno tradicijo. Ne moremo ravno trditi, da se japonski kritiki posreči to drugo branje, saj se običajno zadovolji z umestitvijo v zgodovinski kontekst in naslanjanja na tradicijo, medtem ko je sam način ufilmanja, filmski jezik – kot je že poudarjeno v tekstu o japonski kinematografiji v tej številki Ekрана – veliko prodorneje obdelala zahodna filmska kritika. Ta je iz pozicije oddaljenega opazovalca laže razgrajevala to, kar se je Japonski kazalo kot samoumevno, predvsem pa je imela bistveno prednost s tem, ko je le opazovala, študirala, se čudila, primerjala, raziskovala in občudovala, ni pa ji bilo potrebno boriti se za kinematografijo kot proizvodnjo, opozarjati na njeno organiziranost, na šolstvo itd. Japonska kritika pa večji del svoje energije usmerja prav v to (in v sporočilnost filma), v njegovo družbeno umeščenost, v njegovo 'korist' in ne njegovo lepoto. Poleg tega japonska kritika, ki se je začela šele nekako s prvim desetletjem po vojni, nima ne pravega statusa in ne moči (v bistvu je to ne ločuje kaj preveč od ostale) in se – z redkimi izjemami – odziva bolj na način: to je lepo, to je grozno... S tem seveda ne želimo depasirati pesarski knjigi, ki objavlja le japonske tekste; nasprotno, menimo, da je njihova vrednost prav v tem, saj, konec koncev, ponuja »pogled od znotraj«, ki pa nam šele lahko omogoča tudi pogled od zunaj.

Knjigi sta podrejeni konceptu festivala – predstavljenim filmom – in zato še zdaleč ne ponujata celostne podobe japonske kinematografije. Velja ju brati ob lanskoletni publikaciji *Cinemasia*, kjer je objavljen tekst Tadaoa Satoa »Japonski film sedemdesetih in osemdesetih let« (vključno s kronologijo), ki je nadaljevanje v Italiji že objavljene knjižice *Japonski film* (v ediciji Bianco e nero) avtorja-režiserja Yasuzuja Masumure. Obsežna analiza, ki jo je režiser napisal leta 1955, je ponatisnjena v letošnji pesarski knjigi in pomeni izrazito oseben pogled mladega študenta – danes vidnejšega japonskega režiserja – in tudi prvo zgodovinsko – kritično monografijo o japonskem filmu, objavljeno na Zahodu.

Zelo dragoceni sta tudi bibliografiji, objavljeni v drugi knjigi. Prva zajema literaturo, ki je objavljena v zahodnoevropskih jezikih (največ v angleščini in francoščini), druga pa prinaša filmsko literaturo tudi v japonskem jeziku.

Dvojno, primarno in sekundarno identifikacijo, ki jo je odkrila Freudova psihoanaliza, pozna danes tudi filmska teorija, kjer so jo uvedle Baudryjeve raziskave o t. i. »bazičnem aparatu« oziroma kameri (»Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base«, v *Cinéthique*, št. 7-8, 1970). Primarna identifikacija v kinu bi bila identifikacija s subjektom videnja oziroma z instanco predstavljanja, ne pa s predstavljenim svetom: »Gledalec se torej ne identificira toliko s predstavljenim, s samim spektaklom, kot s tem, kar ga postavi v igro ali na sceno: s tem namreč, kar ni vidno, marveč daje videti in v isti potezi prisili gledalca, da vidi to, kar vidi.« Gledalec se v primarni identifikaciji potemtakem poišči z ,očesom kamere', ki je vse videlo že pred njim in ga postavilo, »prisililo« v položaj, kjer vidi isto. To pa pomeni, da se gledalec pravzaprav identificira s samim sabo kot pogledom: on je tisti, ki vidi ta pejsaž s privilegiranega zornega kota, ali spremlja z očmi, ne da bi mignil z glavo, tega jezdeca v galopu, ali ki s pogledom preleti prizor (v primeru panorame) itn. Gledalec sicer neke dobro ve, da je kamera tista, ki je spremljala osebo (v vožnji) ali preletela prizor (v panorami), pa vendar primarna identifikacija doseže, da se poišči s subjektom videnja, s tem edinstvenim ,očesom kamere', ki je vse priredilo tako, da gledalec vidi prav — in zgolj — to, kar vidi: na vnaprej določen način in s privilegiranega mesta. Čeprav je gledalec v sliki (fizično) odsoten, pa je obenem na neki način nad-prisoten, navzoč kot žarišče zaznavanja slike, kot vseznavajoči, ,vsevidni' subjekt.

Christian Metz je v delu *Signifiant imaginaire (Imaginarni označevalec, U.G.E., 1977, Paris)*, kjer povzema Baudryjevo koncepcijo primarne identifikacije, v prav münsterbergovskem slogu prišel do ugotovitve, da je filmska tehnologija metafora mentalnega procesa. V aktu videnja so reprezentirani temeljni mehanizmi kinematografskega dispozitiva: ta postavlja gledalca kot svetilnik, ki podvaja projektor, ki sam podvaja kamero, obenem pa kot senzibilno površino, ki podvaja ekran, ki podvaja filmski trak.

Primarna identifikacija, ki deluje tudi v neigranih filmih in celo v filmih brez oseb, kjer še zmerom ostaja fikcija pogleda, utemeljuje možnost sekundarne identifikacije, tj. gledalčevega poistenja s predstavljenim svetom pripovedi in njegovimi osebami. Običajno je ta identifikacija razumljena prav kot poistenje z osebo kot figuro gledalčevega podobnika in kot žariščem njegovih emocionalnih naložb. In če je že res tako, pa bi bilo zmotno to identifikacijo pripisati gledalčevi simpatiji do te ali one osebe: tu bi že morali upoštevati Freudovo odkritje, da se z nekom ne identificiramo iz simpatije, marveč simpatija šele nastane iz identifikacije, kar z drugimi besedami pomeni, da ni vzrok, temveč učinek identifikacije. To se še posebej nazorno pokaže pri t. i. parcialni identifikaciji, identifikaciji prek edine, unarne poteze, ki je lahko npr. način govora določene osebe, neka njena kretnja, navada, kos obleke itn., pri čemer ima lahko ta oseba tak karakter in izraža tako ideologijo, da bi gledalec v realnem življenju čutil do nje prej averzijo kakor simpatijo. Tako lahko ponovno vidimo, kako se v kinu učimo svojega spomina, namreč spomina na to, kar nismo vedeli, da je v nas.

Verjetno ni treba posebej poudarjati, da se v kinu še zdaleč ne identificiramo le s ,pozitivnimi', ,dobrimi' liki, čeprav dobršen del kinematografije masivno vsiljuje monolitno identifikacijo s stereotipno tipologijo oseb: dober, slab, hudoben itn. Taka identifikacija z osebo-tipom množično potrjuje svojo učinkovitost, ki bržkone veliko dolguje reaktivaciji afektov, ki izhajajo iz identifikacij z vlogami iz ojdipovskega teatra: npr. identifikacija z osebo — nosilko nasprotovane želje, občudovanja junaka, ki figurira ideal jaza, strah pred očetovsko figuro itn. Toda tudi v teh primerih gledalčeva identifikacija le ni tako monolitna, trajna in nespremenljiva, kot se zdi, ali — iz psiholoških razlogov — usmerjena le na nekaj glavnih oseb.

To bi skušali — vsaj v grobem — pokazati ob filmu, ki prav nič ne skriva tipološke opredelitve oseb, vendar jo obenem na določen način sprevrže ali vsaj spodje. Gre za film Jacka Arnolda *Ni imena na krogli* (No Name on the Bullit), ki predstavi tole zgodbo: v neko mestoce prihaja črno oblečeni kavboj — ,negativec' že na prvi pogled — in najame hotelsko sobo. Pri tem pove svoje ime — John Gant, ki zaneti pravi preplah (hotelir na vrat na nos zdrvi k šerifu naznaniti, kdo je prišel). Vsi namreč vedo, kdo je John Gant: plačan morilec, ki pa — po šerifovem pojasnilu — opravlja svoj posel dovolj pošteno, zmerom v dvoboju in ob pričah, tako da mu zakon nič ne more. Vse do sem je gledalec šele uveden v razmerje sil, obenem pa še rahlo naklonjen identifikaciji z Gantom, ki je predstavljen kot malo skrivnostna in srhljiva ter na svoj način poštena figura (v to identifikacijo ga nagne že situacija Gantovega prihoda: ko vstopi v hotel in pove svoje ime, se vsi nemudoma razkropijo, kar izzove komične učinke in obenem poveleča Gantovo figuro). To identifikacijo prekine uvedba nove osebe — zdravnika, ki je prav tako že takoj opremljen z vsemi vrtilinami tipa ,pozitivca' (je odkrit in možat, spoštuje očeta in ljubi zaročenko itn.). Če se gledalec z njim še ne poišči, pa nedvomno identificira Gantovega nasprotnika, kar ga nekako že pripravi na iztek zgodbe, kjer bodo ,dobre sile' zmagale (in tu je spet odločilna situacija, ki predstavi zdravnikovo spretnost v metanju kladiva). Medtem pa Gantovo ime kot srhljiv označevalec že razsaja po mestu, kjer se vsi sprašujejo, koga je prišel ubiti. Toda nekateri — oziroma prav določeni ,tipi' — se kar sami od sebe prepoznajo kot možne žrtve: to so bankirji, premožni farmarji in preplašeni ljubimec, ki se boji moža, kateremu je speljal ženo. Skratka, sami osebki s ,slabo vestjo', z nekim preteklim grehom ali krivdo na ramenih, pri čemer seveda ni zanemarljivo, da so to — z izjemo nesrečnega ljubimca, ki je čisti in za western ,škandalozen' poraz možatosti — lokalni mogočnejši, ki so do svoje moči in bogastva očitno prišli na sumljiv način. Gledalec se v teh trenutkih že težko ubrani identifikacije z Gantom, ki vso zadevo prenaša z dostojanstveno mirnostjo in ironijo. Toda potek pripovedi ga ponovno potisne v bližino zdravnika, ki ugotovi, da je Gant prinesel bolezen v mesto — strah, ki je vse okužil in povzročil, da so se tisti, ki so se imeli za žrtve, pričeli med sabo pobijati. Zdravnikova vloga postane

še toliko bolj odločilna, ker zadeva ni več v pristojnosti zakona (šerifa Gant v dvoboju rani v roko) in sega v ,višje', bolj sublimne sfere (zakon je fizično in pravno nemočen, pa tudi poskus, ko ,ljudstvo' vzame zakon v svoje roke, spodleti). Zdaj gre za vprašanje, kdo je pravi zdravnik: ta, ki ga trupla in epidemija strahu pripravijo do tega, da se v svoji praktični in etični zdravniški optiki zagleda kot tisti, ki naj prežene ,vir bolezni', ali ta, ki je sicer sam prav tako ,operativec' in po naročilu enega lopova ubije drugega, vendar obenem nastopa v simbolni vlogi zbujevalca mračne preteklosti, potlačenega v urejeni površini sedanjosti? V to vprašanje je zajet tudi gledalec, ki se lomi v svojem identifikacijskem plesu in nemara nazadnje pristane pri ,črnem' partnerju, ko se v finalu izkaže, da je bila mračna preteklost doma prav v hiši, ki jo je zdravnik tako ljubeče čuval (oče zdravnikove zaročenke, sodnik, je nekoč sodeloval v korupciji na visoki ravni).

Ta opis bi lahko sklenili s Hitchcockovo izjavo, da je film tem boljši, čim bolj uspel je ,negativec'. Če bi k temu dodali še omembo neke hitchcockovske situacije, bi nemara dobili to, kar smo skušali pokazati ob filmu Jacka Arnolda. Gre pa za tole ,elementarno' situacijo: neki vsiljivec se je vtihotapil v tujo sobo in zdaj brska po njej, takoj zatem pa kamera že pokaže osebo, ki se približuje svoji sobi; in to — kot pravi Hitchcock — pripravi gledalca do tega, da bi najraje vzkliznil: »Pozor, nekdo te bo zalotil!«. Na ta primer (in podobnih je nešteto) bi želeli opreti našo sklepno trditev, da je gledalčeva identifikacija prej učinek strukture in situacije, kakor pa stvar psihologije. Vsaka posamezna situacija in način, kako je ponujena gledalcu, sta tista, ki strukturalno določata gledalčevo identifikacijo s to ali ono osebo v določenem trenutku filma. To nam lahko potrdi tudi izkustvo, ki ga imamo z gledanjem posameznih filmskih odlomkov, ali če pričnemo gledati film nekje na sredi: čeprav ne vemo nič o doslejšem poteku, bomo hitro spoznali silnice v tej sekvenci in kmalu našli svoje mesto, kar pomeni, da že deluje neka identifikacija, ki ne potrebuje nujno psihološkega poznavanja oseb ali njihove vloge v pripovedi. Za to identifikacijo zadostuje, da se v nekem prizoru oriše omrežje odnosov, torej neka situacija, ki v njej gledalec kmalu odkrije neko število na določen način in v določenem redu razporejenih mest oseb. In vsaka nova situacija prerazporedi mesta oseb in predloži novo omrežje intersubjektivnih odnosov znotraj fikcije. S tem pa se obenem premešča tudi mesto gledalca in njegova identifikacija z osebami: tako se lahko gledalec v enem in istem prizoru poisti tako z napadalcem, ki mu nudi sadistično ugodje, kot z žrtvijo, ki ga vleče v tesnobo; in podobno se bo v prizoru, kjer gre za neko afektivno zahtevo, poistil tako s tistim, ki izraža svojo željo, kakor s tistim, ki je njen naslovljenec in s katerim si lahko deli njegovo narcistično ugodje. Tako bi lahko dejali, da je v tem omrežju mest oseb, ki ga zmerom znova ustvari vsaka situacija, gledalec povsod na svojem mestu.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

- Jean-Louis Baudry, »Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base«, v Cinétique, št. 7-8, 1970.
 S. Freud, »Množična psihologija in analiza jaza«, v zborniku Psihoanaliza in kultura, DZS, 1981 Ljubljana.
 Edgar Morin, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, 1967, Beograd.
 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, Dover Publication, New York, 1970.
 Jean-Louis Scheffer, *L'homme imaginaire du cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, Paris.

GLOBINA POLJA

Pojem globina polja je neločljivo povezan s imenom Andréja Bazina, utemeljitelja moderne filmske misli, kritika in teoretika, čigar predpostavke in lucidna opažanja o problemih filma še danes predstavljajo stimulatívno in provokativno izhodišče sodobnim razpravljanjem o filmu. Tako kot mnogih vprašanj »filmske govornice«, se je Bazin tudi globine polja loteval v širšem kontekstu svojih razmišljanj o realistični estetiki kot »dialektičnem napredovanju v zgodovini filmske govornice«, o napredovanju, ki se je v praksi preverjalo in potrjevalo v italijanskem neorealizmu. Predstavniki neorealističnega gibanja pomenijo najnaprednejšo usmeritev, na neki način »ideal« druge faze v razvoju filma, ki je z uveljavljanjem realističnih kodov reprezentacije preseгла »varanje« v sliki nemškega ekspresionističnega filma ter »varanje« v povezovanju slik, ki jih je Eisenstein s konceptoma »montaže atrakcij« in »intelektualne montaže« neizbrisno vpisal kot prepoznavni znak sovjetskega revolucionarnega filma. Prvo obdobje v razvoju filmskega jezika so označevali režiserji, ki so »verjeli v sliko« – kot pravi Bazin – v njeno plastiko in neomejene možnosti njenih montažnih vezi, drugo fazo pa za Bazina predstavljajo režiserji, ki »verjamejo v realnost«, v filmsko sliko kot dvojnika realnosti. In če je bila montaža v prvem obdobju vse, tisti izpostavljeni in temeljni filmski postopek, s katerim je bilo mogoče »manipulirati« realnost in filmski sliki »obesiti« oziroma pridati pomene, ki so bili realnosti tuji, potem je drugo obdobje svojo realistično estetiko preventivno gradilo na »prepovedi montaže« in vseh ostalih konstrukcijskih postopkov; kot da bi šele ničelna stopnja filmske pisave prav omogočila neomadeževano pronicanje kompleksnih pomenov realnosti v filmsko sliko. Prehod od prve faze k drugi, ta kvalitativna sprememba je bila možna šele konec tridesetih let, ko je zvočni film v Franciji, še posebej pa v Hollywoodu, prerastel neko mladostniško labilnost in neizdiferenciranost, ki se je najbolj očitno kazala v fragmentiranju profilmškega materiala s formalnotehničnimi postopki. Izrazit napredek »filmske govornice« je bil dosežen takrat, ko je film, kot pravi Bazin, dosegel neko vrsto klasične popolnosti.

K doseganju te dovršenosti pa so ob zrelosti dramskih oblik, ki so reprezentacijski konstruktivizem nadomestile z »nevidnimi« režijskimi prijemi, prispevale tudi tehnične izboljšave. Na osnovi izpopolnjene filmske tehnike so bili dani pogoji, ki so omogočili hitrejšo spremembo v stilu režije, formirana je bila »materialna« baza, ki je sama po sebi narekovala spremembe v metodah organiziranja in strukturiranja filmskega teksta. Tem spremembam je mogoče postaviti skupni imenovalec v težnji, da se čimbolj podredijo geografiji in smernicam dogajanja oziroma, »da vrednosti ne iščejo več v tem, kar slika dodaja realnosti, marveč v tem, kar slika v njej odkriva.«¹ »Pravi« režijski stil kot uresničevanje bistva filmskega medija, ki naj s svojo sposobnostjo »popolne« reprodukcije realnosti zajame vso njeno dvoumnost, kompleksnost, ambivalentnost in celo »še več«, je sicer pogojen s tehničnimi dopolnitvami, vendar pa je njegov prispevek k evoluciji filmske govornice usodneje zavezan nekemu globljemu hotenju, skorajda nekemu metafizičnemu principu. To hotenje, vizionarstvo, to idejno ozadje, globoko zavest o naravi medija in njegovem privilegiranem »humanističnem« poslanstvu, so izražali že nekateri režiserji iz obdobja nemega filma, med drugim pa je tudi očitno prisotno v zvočnih filmih Jeana Renoira iz tridesetih let. Toda »zgodovinski« preobrat v tem pogledu pomeni film Orsona Wellesa *Državljan Kane*. Omenjena sprememba v režijskem stilu, ki ga je Bazin v eseju o Williamu Wylerju izzivalno imenoval »stil brez stila«,² je bila možna le kot posledica učinkovitega izkoristka tehničnih izboljšav. Čeprav je Bazin kot prerok »integralnega« filmskega realizma odločno zatrjeval, da je tehnična stran tudi tako tehničnega medija, kot je film, vedno le

v senci prvobitnejših gibanj evolucije filmske govornice, pa je pri opredeljevanju in utemeljevanju predhodnikov neorealistične estetike v precejšnji meri upošteval prav tehnične pogoje. Eno izmed substancialnih gibal razvoja filma je mit o totalnem filmu, o filmski sliki kot ogledalni podobi realnosti, kjer pa je zrcalni učinek tako »produktiven«, da na videz ne obstajajo več razlike med filmsko sliko in realnostjo, celo še več, ogledalo je uspelo tako učinkovito skriti svojo materialno-tehnično pogojenost, da je s to prevaro zaseglo samo eksistencialno »bistvo« realnosti.

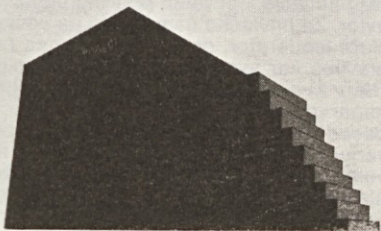
Bazin je v že omenjenem eseju Razvoj filmske govornice zapisal, da so bile konec tridesetih let skoraj v celoti odstranjene vse tehnične ovire, ki so v preteklosti zavirale napredovanje filma v smeri estetike »ontološkega realizma«, to je estetike, ki naj prikaže vso realnost in nič drugega kot realnost. Evolucijska nit filmske zgodovine je tako pogojena z »višjim«, estetsko-psihološkim načelom, z mitično človeško težnjo, da bi zavladal nad časom in s tem premagal smrt. In če te fikcije človek ne more realizirati v realnosti, pa to težnjo človeške realnosti skuša uresničiti v filmski fikciji, in sicer v fikciji kot »totalnem« filmu, ki naj bi celo do te mere zameglil svoj pogojni status in le »učinke realnosti«, da bi od filma kot iluzionističnega medija nič več ne ostalo. Vendar pa to »višje« načelo, h kateremu stremlje film in ga želi v najbolj čisti obliki udejaniti s pomočjo svojih izraznih sredstev, ne more pronikniti skozi materialnost filma, če leta ne prevara same sebe, in to tako, da mehanizme, ki proizvajajo igro svetlobe in sence, popolnoma skriva v sami tej igri. Uspešno prikrivanje filmskega proizvodnega mehanizma v imenu njegovega produkta – pri Bazinu »vtisa realnosti«, kot rezultata zmožnosti filma, da reproducira gibanje ter da na osnovi renesančnih perspektivnih kodov in specifične tehnične operacije, potrebne za doseganje globine polja, ustvari pogoje za percepcijo globine oziroma iluzije homogenega in kontinuiranega prostora – omogoča prav ustrezna in učinkovita uporaba tehničnih izboljšav. Ta »slovarska« definicija pojma »vtisa realnosti«, ki ga André Bazin v svojih bolj esejističnih kot pa »strogo« teoretičnih spisih nikoli ni podal v smislu zbirne in dokončne eksplikacije ter so se ga bolj sistematično lotevali francoski filmologi in kasneje zgodnji, fenomenološko-semiološki Christian Metz, želi le nakazati, da je tudi globina polja, navidez zgolj posledica nekega tehničnega procesa, v resnici mnogo bolj zapletena v estetsko in ideološko problematiko filma. In če se držimo nekaterih Bazinovih temeljnih postavk, podanih sicer v skrajšani in citatski obliki, nam le-te zgovorno dokazujejo, da je utemeljitelj moderne filmske misli svojo estetiko med drugim gradil prav na pojmu globina polja. Globina polja je namreč potencirano povečevala »vtis realnosti«, ki je temeljna »norma« bazinovske estetike in ki ustreza »naravni vokaciji« filma. »Vtis realnosti« prevaja tudi koncept presojne, transparentne slike, ki jo na najbolj plastičen način potrjuje prav italijanski neorealizem, ki ga Bazin opisuje kot najbolj napredno smer v zgodovini filma. Neorealizem brez zadržkov do medijskih pregrad skoraj fetišistično verjame v filmsko sliko kot analogon stvarnosti, verjame celo, da je s filmom mogoče ne le mehanično reproducirati stvarnost, ampak v njenem dvojniku odkriti skrito »bistvo« realnosti. To Bazinovo »filozofijo« filma je v začetku sedemdesetih let ostro kritizirala althusserjansko usmerjena marksistična filmska misel v Franciji, ki jo je prepoznala kot izrazito nematerialistično obliko razpravljanja o teoretsko-zgodovinski problematiki filmskega fenomena. Jean-Louis Comolli je v svojih znamenitih spisih s skupnim nadnaslovom *Tehnika in ideologija*³ označil Andréja Bazina za predstavnika empirističnega idealizma.

Zaenkrat ostanimo še pri Bazinu. Kar zadeva tehnične spremembe, ki so bile potrebne za oblikovanje globine polja, postavlja na najbolj vidno mesto izboljšave v pogledu večje občutljivosti filmskega traku, ki jo je prinesla pankromatska emulzija, ter uporabo specifičnih objektivov z značilno kratko žariščno razdaljo. S pankromatskim filmskim trakom je bilo mogoče tudi v studijih, kjer je v Hollywoodu potekalo največ snemanj, doseči večjo jasnost slike oziroma skorajda popolnoma jasno sliko tudi v prostorsko bolj oddaljenih planih. Na ta način se je ponudila priložnost, da se v režijskem in pomenskem smislu v večji meri izkoristi dogajanje v globini prostora, v področjih, ki se jih je do takrat filmska slika izogibala, ali bolje, tudi če je že vključevala dogajanje v ozadju, ga v pogledu dramske intenzivnosti in narativne funkcionalnosti ni obravnavala enakovredno s privilegiranim statusom »zgodbe« v bližnjih planih. Prostor v globini, ki so ga snemanja v eksterierih plastično definirala tudi pred uporabo pankromatskega traku, so režiserji izkoriščali večinoma v ilustrativne namene oziroma v »strogem« ambientalno-scenografskem smislu. S poudarjanjem dogajanja v globini slike, z »dramatiziranjem« celotne mizanscene od velikih pa bo bolj oddaljenih planov v enem samem kadru, torej z režijo v »globino« in ne le več na frontalni rampi je doslej zanemarjeno »ozadje« filmske slike dobilo naenkrat izredno pomembno vlogo. Če parafraziramo Bazina, je filmska slika s pomenskim zajetjem prostora in dogajanja v ozadju dobila tisto »globino«, v dobesednem in metaforičnem pomenu besede, ki je pravzaprav ontološka substanca filmskega medija. Z vstopom ozadja na najbolj izpostavljeno in ključno mesto realistične estetike pa je »moderna« koncepcija globine polja postila v ozadje t. i. klasično metodo *découpage*, klasičnega sistema delitve na kadre v snemalnih knjigi. Narativno-reprezentativni filmi tridesetih let in tudi kasneje, predvsem pa hollywoodska žanrska proizvodnja (vsekakor ne v pejorativnem pomenu te besede) se je skorajda vzorčno držala delitve posameznega filma na okrog 600 kadrov, od katerih je precejšen del pripadal dialoškem postopku kader/proti-kader. Prehod od nemega k zvočnemu filmu je vnesel številne preobrate, med katerimi je po Bazinovih besedah najbolj pomemben tisti, ki je vplival na vračanje montaže k realizmu. Zvočna slika je namreč omejila modeliranje, ki se jih je v neomejenih variantah posluževal nemi film, saj se je že sam »realizem« zvoka zoperstavljal stilizacijam in sliki in manipulacijam s sliko.

Med literarnostjo in filmičnostjo izraznih iskanj

Slovensko slovstvo v filmu

Stanko Šimenc



Stanko Šimenc:
»Slovensko slovstvo v filmu«

Viktor Konjar

Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega je dragocena zbirka gledaliških proročnikov, študij, leksikonov, kronik, portretov, spominskih pričevanj, natisov posameznih izvornih dramskih besedil, kritičkih zbirk pa seveda tudi nekaterih temeljnih gledališko-teoretskih del v prevodih. Zbirka se počasi, a zanesljivo bliža stotemu zvezku. Docela samoumevno je, da so na tem dolgem seznamu naslovov predvsem knjige, ki skoraj brez izjeme obravnavajo gledališko materijo. »Prestopov« na druga, bližnja področja, kot so radio, televizija in film, je malo. V vsem dosedanjem seznamu knjig, ki so izšle v Knjižnici Mestnega gledališča, jih najdemo le četvero: pod številko 60 »Televizijsko dramo« izpod peresa Borisa Grabnarja, pod številko 67 »Devet slovenskih radijskih iger«, pod številko 80 »Slovensko klasično slovstvo v filmu« Stanka Šimenca in pod številko 91 »Slovensko slovstvo v filmu« istega avtorja.

Šimenc si je z drugo knjigo zastavil povsem nedvoumno in jasno opredeljeno nalogo: zabeležiti in razčleniti ter ovrednotiti vseh petintrideset (do vključno leta 1982 posnetih) slovenskih celovečernih filmov, ki so zasnovani na delih iz starejših ali novejših obdobjih naše literature. Kot povedo rezultati njegovega zapisovanja, si ni zastavil zlahka dosegljivega cilja – knjiga ni subjektivno beleženje vtisov o teh filmih (ki zaobsegajo približno dve tretjini vsega med letoma 1948 in 1982 posnetega slovenskega celovečernega filmskega »fonda«: 35 izmed 83 filmov). Nasprotno, gre za temeljito, vsestransko in zaokroženo študijsko raziskavo, oprto na podrobno presojo literarnih predlog in filmskih ekraizacij z vsemi njihovimi fabu-

lativnimi, dramaturškimi in estetsko-izraznimi zamiki ali odmiki ter morebitnimi »plusi«. Torej, gre za razmišljanja o prepletanih in zamotanih razmerjih med obema razlikujočima se umetniškima strukturama ter za povzetke kritičkih sodb, ki so ob času njihovega nastanka ovrednotile posamezne ekranizacije. Nadrobni pregledi vseh teh elementov avtorju šele omogočijo tudi lastno oceno, ki skuša biti kolikor mogoče objektivna, upoštevajoča konkretne okoliščine in stopnjo filmsko-estetske zavesti, ki je pogojevala nastanek posameznih filmov.

Šimenc je nalogo, ki si jo je zastavil, izpeljal dosledno in na zahtevanem nivoju, zavedač se, kot sledi že iz njegovih navedb v daljšem uvodnem eseju, da slovenski film že spriči svojih skopo odmerjenih ustvarjalnih in proizvodnih okvirov nenehno zaostaja za razmahom filmske umetnosti »drugod po svetu«. To pa je seveda samo subjektivni vtis in deklarativno izražena sodba, saj natančnih primerjalnih opredelitev ob še nenapisani slovenski filmski zgodovini ni mogoče podajati zares argumentirano. Šimencovo zapisovanje je vsekakor en sam velik zagovor potrebnosti kompleksne zgodovinske študije o slovenskem filmu. V uvodu k svojim obravnavam posameznih po literarnih delih posnetih filmov skuša podati kratek pregled razvojne poti slovenskega filma sam, kar pa seveda ni – in ne bo – že zgodovinska študija; Šimencovo delo je zgolj povzetek okvirnih obče znanih dejstev in neke vrste pripomoček za manj obveščene bralce »poglavij« o številnih poskusih prenosa literature v film.

Prav tej temi in temu pojavu posveča Šimenc glavino uvodnega eseja, kjer si prizadeva za karseda nazorno (in šolski rabi primerno) definiranje načel uspešnega »presajanja« literature v film. Najvišji vrh vrednosti filma, beremo, je »ohranjati duh literarnega dela«; in še – »v osnovni ideji se film nikakor ne sme izneveriti literaturi, sicer sploh nima smisla snemati filma po književnem delu...«

Med načeli, ki jih zagovarja, je tudi misel, da morajo filmski avtorji, če se odločajo za ekranizacijo literarnih del, izbirati dela, ki so za narodovo kulturo in njen izraz najbistvenjša. Velike evropske nacionalne kulture so se v povsem drugačnih socialnih okoliščinah, kot so bile okoliščine slovenskega nacionalnega razvoja, že od 18. stoletja sem, kar zadeva literaturo, izražale v romanu – in je bil zatorej roman vselej tudi poglavitni vir njihovih spodbud za velike filmske projekte. Slovenska literatura dolgo ni razvila omembe vrednega romannopisja, tako rekoč vse do novejših obdobj, tako da so njene najboljše ustvarjalne moči akumulirane v novelistikah. Naš film bi bil moral, ugotavlja Šimenc, »svojo podobo bolj vztrajno iskati« prav v tem delu našega pripovedništva, a se je, »da bi bil bolj podoben Evropi, silil preveč v romanopisje«.

Avtor je natančno preštel in razporedil vsebinske in tematske vidike petintridesetih slovenskih ekranizacij: osemnajst filmov ja nastalo po literarnih delih, ki so izšla do leta 1941, sedemnajst pa po delih, ki datirajo po letu 1945. Vsi filmi so posneti po romanih, povestih in novelah, le en sam je nastal po dramskem besedilu. Scenariji, oprti na leposlovje, so nastali v glavnem po delih, ki jim je literarna zgodovina že priznala trajno vrednost, ali po delih povojne literature, ki so doživela pri kritiki in bralcih pozitivne odmeve. Največkrat so si scenaristi s sodelovanjem režiserjev izbirali pota svobodne predelave literarnih predlog ter večje ali manjše fabulativne odmike, toda le malokateri filmski avtor je znal s svojim izvornim in suverenim

branjem, prenosom v filmski medij, predložiti tudi zares nedgraditi. Upošteva ta in takšna merila Šimenc navaja kot dosežke filme *Na valovih Mure*, *Veselica*, *Ples v dežju*, *Balada o trobenti in oblaku*, *Samorastniki*, *Sedmina*, *Rdeče klasje*, *Cvetje v jeseni*, *Povest o dobrih ljudeh*, *Idealist*, *Iskanja* in *Na svidenje v naslednji vojni*. V vrsti drugih je sicer ta ali ona omemba vredna kvaliteta, med njimi posamezni elementi, kot so podajanje vzdušja, sugestivna igra, izrazita fotografija in še posebej nekatere izjemne sekvence, ki pa ne odtehtajo šibke in nepovezane, neenotne podobe večine teh filmskih del. In tu Šimenc ugotavlja: »Najbrž bi veliko lažje sestavili antologijo šekvenc, kot pa izbrali nekaj celovečernih filmov nespornih umetniških kvalitet.«

Sicer pa – če se mu pridružimo tudi v skleplni ugotovitvi – je »za zdaj slovenska literarna dediščina filmsko še malo izrabljena, zato je možnosti za njeno transpozicijo v film še veliko.« Sam zagovarja nadaljevanje teh prizadevanj, saj je prepričan, da je slovenski film dobršen del svoje moči črpal prav iz slovenske literature. Prav s to ugotovitvijo in z njenimi posledicami za načrtovanje zdajšnjih in bodočih usmeritev slovenske filmske ustvarjalnosti in proizvodnje bi bilo seveda vredno polemizirati, in sicer z vidika razmerij med literarnostjo in filmičnostjo filmske povednosti in filmskega izraza. Vendar pa ta vprašanja že posegajo čez rob Šimencovega pogleda, ki je obrnjen v absolutirana »poglavja« slovenske filmske kulture – z njenimi nadaljnjimi razvojnimi možnostmi si ne daje opravka.

Ob vsej okrnjenosti, ki jo določata vidik in izsek zastavljene tematike – prenos slovestvenih del v filmske strukture – Šimencovo gradivo za zgodovino slovenskega igranega filma lahko označimo kot pretehtano, studiozno, v vseh ozirih pregledno, kritičko preverjeno in utemeljeno ter spričo vsega tega dragoceno delo, ki smiselno dopolnjuje serijo monografij o slovenskih filmskih avtorjih, s kakršno je začel filmski oddelek Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Vsa ta študijska in publicistična dejanja (s Šimencovim vred) pa opozarjajo na zorenje tako zaželene in potrebne sinteze filmskega razvoja. Nedvomno pisanje slovenske filmske zgodovine ne bo moglo mimo že opravljenega Šimencovega dela, smotno pa bi bilo, soodeč po metodološki celovitosti njegove študije (vključno s filmografijo in bibliografijo, ki sta dodani zapisom o petintridesetih »literarnih« filmih), tako tehtnega avtorja vključiti v skupino, ki se bo te velike, še neopravljene naloge lotila; pri tem ni nepomembna želja, naj slovenska filmska zgodovina svojega raziskovalnega območja ne zakoliči zgolj z dejanji slovenskega filma, pač pa razprostre svoj pogled na mnoge vplive, ki določajo filmsko-vizualni del estetskega prostora: mednje sodi, poleg vplivov, ki jih prinašajo stiki s svetovnim filmom, ves prenos svetovne kulture na naša tla, nenehni razvojni valovi in potrebe novih generacij pa tudi vplivi in težnje v območju literature, ki ima prevladujoče mesto v slovenski kulturni zavesti; to pa je zato tudi najboljši vir, iz katerega se je na svoji dosedanji razvojni poti napajala slovenska filmska tvornost.

Filmske umetnosti, kakršna je v dosedanjih desetletjih bila in tudi dandanes je, si brez tvornih razmerij z literaturo sploh ni mogoče misliti, slovenske seveda prav tako ali še posebej ne. Šimencova knjiga je iztočnica za temeljit nadaljnji razmislek o daljnosežnosti teh vprašanj.

»Ta navdih«



Jože Volfand: Glej v živo. Maribor, Založba Obzorja, 1983. 210 str.

»Vedel sem: če me ne bo zgrabilo, dregnilo, prepričalo, me ne bo navdihnilo. Ta navdih!« (Glej v živo, str. 54.)

Bojan Kavčič

Knjiga, ki jo obravnava pričujoči zapis, sodi brez dvoma med tiste redke, nenavadne in presenetljive literarne izdelke, ob katerih se tudi najbolj več in odločen bralec znajde v kleščah negotovosti. Nekam dvoumen je že naslov *Glej v živo*, ki ga je mogoče razumeti kot napotek, predlog, vabilo ali kar ukaz (kdo bi vedel!), vsekakor pa braleca opozarja, da je v današnjih (televizijskih) časih predvsem gledalec. In knjiga, ki govori o televiziji, pravzaprav o »živi« televiziji, kajpada ne more in ne sme biti čtivo v tradicionalnem pomenu besede, ampak mora v čim večji meri zrcaliti ravno to »živo« televizijsko izkušnjo. Razumljivo je, da tudi strokovna oziroma znanstvena suhoparnost pri tem ne pride v poštev. Avtor je glede tega jassen in nepopustljiv, saj nam v uvodni besedi, ki nosi zgovoren naslov »Za podnet branju«, izrecno zagotavlja: »Ne. Nisem pisal strokovne študije in tudi nobeni znanstveni nagibi me niso obletavali, ko sem se namenil pisanju. Tudi dnevnika živih oddaj nisem zapisal. Je še prehitro. Domislek, da bi zbral svoje poglede in razmišljanja o živi televiziji v sklenjeno osebno pripoved, podprto ali pa ne z mnenji in stališči drugih avtorjev, me je preganjal že kar od začetka. Od prvih oddaj.«

Vrli mož je seveda znal opraviti z domislekom, ki ga je tako vztrajno preganjal, zgrabil ga je za vrat in ga preoblikoval v živo, sočno, a vseeno intimno izpoved o svojih moderatorskih izkušnjah. In če mu že njegova prirojena skromnost ne dovoljuje, da bi si lastil avtorstvo glede »žive« televizije na Slovenskem (iz celotnega konteksta knjige je seveda razvidno, da si jo je izmislil oziroma zamislil prav on), mu moramo mi, ki imamo priložnost uživati ob branju njegovih moderatorskih spominov, nemudoma priznati vsaj to, da je ustvaril povsem novo slovstveno zvrst (oziroma odprl celo novo področje slovstva): izpovedno-televizijsko literaturo. Sicer pa se je te-

ga to pot očitno tudi sam dobro zavedel, kajti svoj izum je opremil z zaščitnim znakom: »Copyright © 1983 by Jože Volfand«.

Treba je reči, da je knjiga *Glej v živo* pisana tako rekoč na kožo televizijskemu gledalcu, saj ga po zgradbi, pristopu in slogu neubranljivo spominja na program (ljubljske) televizije. Grajena je mozaično, sestavljena iz množice kratkih, nepovezanih poglavij (vsako je opremljeno s posebej zanj ukrojenim, vabljivim naslovom), ki se lotevajo najrazličnejših tem, pri čemer pa je vendarle mogoče brez posebnega truda ločiti kulturnoumetniško komponento od političnoinformativne. Kljub navidezni razdrobljenosti se skozi vso knjigo vlečejo tematsko in oblikovno povezane »serije« – od avtobiografske nadaljevanke o moderatorju in moderatstvu, ki je sploh nekakšen sprenni motiv celotne izpovedi, do nanizank o samoupravnem informiranju, osvobajanju človeka, družbeni kritiki ipd. Vmes so natreseni krajši informativni »bloki«, ki spominjajo na televizijska poročila, pa bolj umetniško obarvana poglavja, ki bi jih bilo mogoče primerjati s TV dramami, nekoliko bolj na redko pa so posejani zabavno-rekreativni utrinji. Izrazito pedagoško obarvana mesta spominjajo na televizijski izobraževalni program in neredko celo na šolsko televizijo, ob vsem skupaj pa bralec ne pogrša niti športno navdahnjenih vložkov. Pristop je največkrat deklarativno »kritičen«, vendar se v konkretni izpjevavi vedno znova izteče v jalovo ponavljanje enih in istih ugotovitev. Kar se sloga tiče, je videti, da se je avtor še posebej potrudil, saj je neverjetno dobro zadel žargon televizijskih novinarjev, komentatorjev in voditeljev, predvsem pa se je na debelo okoristil s publicami iz dnevno-politiškega besednjaka. Celotna knjiga je pretkana s kratkimi, udarnimi parolami: »Svoboda je sreča.«, »Živimo in delamo revolucijo.«, »Ustvarjati – to je najvišja oblika svobode.« ipd. – s čimer je avtor izpračil zadevno načitnost in obenem žlahten smisel za spektakelske vidike družbenega življenja. Oboje ga opredeljuje kot izrazito televizijsko mislečega ustvarjalca.

A ta – če smemo tako reči – splošna poba knjige, ki na literarno izviren način oponaša programsko shemo in najrazličnejše oblikovne postopke naše televizije, še zdaleč ni njena edina in bržčas tudi ne poglavitna kvaliteta, zakaj pod to živobarvno lupino se nam odstre pravcato bogastvo prodornih in že kar filozofsko poglobljenih refleksij o »živi« televiziji. Še zlasti dragoceno je, da se pisec loteva temeljnih pojmov, kot so sporočilo, obveščanje, komunikacija, oddaja, pri čemer prav nič ne slepomiši z meglenimi formulacijami, ampak zna iz svoje praktične izkušnje potegniti jasno, določno teoretično opredelitev: »Saj sem že od prvega pogleda v magično oko televizijske kamere obseiden od spoznanja, da je oddaja pač oddaja. Živa oddaja je levi prekat televizije, kakršno naj bi sprejemali in barvali mi sami. Tudi črnobelo.« Če pustimo ob strani razsežnosti in globino piščevega spoznanja, da je oddaja pač oddaja, saj se na tem skromnem prostoru nimamo možnosti podrobneje ukvarjati z nešteti nastavki, ki jih ponuja, nas more in mora zanimati predvsem vprašanje, zakaj je živa oddaja levi prekat televizije, se pravi, njena najpomembnejša sestavina in gibalo obenem.

Tu se moramo spet spomniti avtorjevega uvodnega zagotovila, da se ni namenil pisati strokovne študije in da ga niso obletavali nobeni znanstveni nagibi – zato bomo pri iskanju odgovora na gornje vprašanje zanemarili njegove navedbe in povzetke iz tuje in domače strokovne literature, ki jo je »nekaj malega listal«, pač pa se bomo za-

podili in medias res. Avtor namreč ugotavlja, da je konvencionalna televizija sredstvo za manipuliranje, saj ne omogoča kontakta med gledalci in oblikovalci programa, poleg tega pa ponuja zgolj »pragmatically resničnost« ali (v zabavnih programih) »spektakularno nadrealnost«. Popolnoma drugače je z oddajami »v živo«: »Živa oddaja, a prav to, je prometijska moč televizijskega medija, lahko prepreči manipuliranje s psihološkimi in drugimi učinki, ki jih razdaja vsak komunikacijski element – beseda, črka, gesta, izraz, simbol, zvok in drugi. Kajti gledalec se spreminja v soustvarjalca komunikacije, pri čemer odkriva barvitost in privlačnost vseh psiholoških komponent dialoga, skupinskega pogovarjanja, oddaje in medija. (...) Televizijsko sliko oživi kot del svojega bivanja.« Živa oddaja potemtakem lahko prepreči manipuliranje z omenjenimi zlohotnimi učinki, razkrije vse omenjene čare in privlačnosti, gledalcu pa omogoči, da TV sliko oživi kot del svojega bivanja; vendar to ni *nujno*, kajti če bo prepričana sama sebi, se zna tudi ponesrečiti.

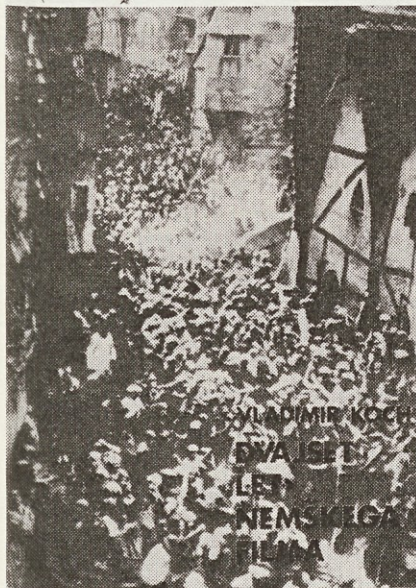
»Kontakti program se brez privlačnega usmerjanja pogovora spremeni v suhoparno sestankarstvo in človeško prazno razglabljanje,« povsem pravilno ugotavlja avtor. Za privlačno usmerjanje pa seveda skrbi moderator, oseba, ki ji pri nas radi pravimo kar »voditelj«, toda avtor knjige *Glej v živo* očitno ne priznava tega vulgarnega »prevoda«. Pravi pomen te ključne besede namreč najde v Verbinčevem slovarju tujk, kjer nastopa moderator kot »umerjevalec, priprava, ki uravnava gibanje strojev«, vseh pa mu je tudi glasbeni termin »moderato«, ki označuje zmernost in umerjenost v izvajanju. Iz tega izpelje sklep, da naj bi moderator v oddajah »v živo« pravzaprav »iskal in vselej našel pravo mero«. Vse je torej odvisno od ene same, resda osrednje in vseobvladujoče, pa vendar zgolj s človeškimi lastnostmi obdarjene figure, ki mora iskati in najti pravo mero – sicer se bo še tako vestno pripravljen pogovor sprevrgel v suhoparno sestankarstvo ali – kar je še huje – v nekontrolirano gozbezanje. In v tej uri skrajne človeške stiske se v moderatorju prebudi umetnik, kar mu omogoči, da se oprime edinega zanesljivega sredstva za reševanje takšnih in podobnih preglavic – navdiha. Ta navdih! »Brez ognjevitega navdiha, ki ga moderator mora izžarevati med pomenkovanjem, bi bila oddaja suha, siromatna, neprepričljiva, sestankarska.«

Moderatorjev navdih – to je brez dvoma ključni pojem »žive« televizije, je tisti nepogrešljiv vzvod, ki sproži »televizijski govorni vihar« in izvabi iz ust sogovornikov pravo besedo, nepotvorjeno resnico. Ta božanska sila je garant objektivnega informiranja in gonilo televizijske »politične in družbene kritike«, tisti kvas, ki omogoči, da prerese oddaja »v živo« v »televizijski marksistični esej«. Moderatorju, ki ima sicer vse niti v rokah, saj je sam pripravil scenarij oddaje, izbral in povabil sogovornike, oblikoval »kompozicijo problemov« in zarisal »dramaturgijo oddaje«, šele navdih omogoči, da res popolnoma obvlada položaj in prepreči vsakršno manipulacijo nenadzorovanih sil. Kajti moderator ve: »Tudi samoupravljalvska množica je lahko brezlika. Duhovno slepa. Nesamostojna. Manipulirana.« Zato mora v ognju navdiha nemudoma iztrgati informacijo iz rok najrazličnejših manipulantov, manipulatorjev in manipulistov in jo nepoškodovano vrniti delavcu. »Informacija v delavčevih rokah ni informacija nad njim. Ni manipulacija.« Tako se nam je končno razkrilo razredno bistvo moderatorjevega navdiha: on je tisti, ki ve, kaj je pravi, zgodovinski interes delavskega razreda, zato ga lahko oskrbi

z informacijo, ki bo temu interesu kar najbolj ustrezala.

Danes, ko se zdi, da je »živa« televizija le še preteklost, saj se naša osrednja TV hiša na vse pretege otepa *live* (tj. direktnih) prenosov in kontaktnih oddaj, se lahko zgolj z otožnostjo spominjamo nekoč zmagovite serije »V živo«, ki je do temeljev pretresla slovenski informacijski kozmos. Marsikomu še lebdi v spominu značilna podoba »živega« studia: lepo v vrsti sedeči gostje, ki se v zadregi presedajo in ne zaupljivo pogledujejo proti »magičnemu očesu« TV kamere, njim nasproti pa navdihnjeni moderator, ki jih strmo, a ne neprijazno meri, da bi našel pravo mero, jim zastavlja »kompleksna« vprašanja, v katerih so že skriti tudi odgovori, jim skače v besedo in po potrebi obrača njihove izjave, naposled – po treh ali štirih urah »televizijskega govornega viharja« – pa ponudi očaranim gledalcem jednat povzetek diskusije, informacijo, ki so jo dolgo, predolgo željno čakali. Žal je vse to preteklost – zato pa smo lahko avtorju knjige *Glej v živo* toliko bolj hvaležni, da se je spomnil svoje kratke, a plodne moderatorske kariere, svoje spomine pretil v živo umetniško besedo in tako ohranil dragoceno pričevanje o heroičnih časih naše televizije še poznim rodovom.

Na Nosferatujevi sledi



Vladimir Koch:
»Dvajset let nemškega filma (1913–1933)«

Viktor Konjar

Pomen izdaje tega »malega priročnika« je relativen, absoluten vsekakor ne. Ugotovitev sicer ne velja za vse brošure, ki jih ob določenih in izbranih repertoarnih ciklikih izdaja Dvorana kinoteke v Ljubljani, saj so nekateri teh zvezkov nepogrešljivi člani v biblioteki s filmsko literaturo in dopolnilo k siceršnji bibliografiji, spet drugi pa samo povzetki za lokalno rabo in konkretno priložnost.

Kochovih »Dvajset let nemškega filma« sodi v to drugo kategorijo. O filmskem ekspresionizmu, katerega matična luka je bila prav Nemčija v drugi polovici desetih in skozi vsa dvajseta leta, je bilo doslej –

tudi in zlasti v novejšem času – napisane ga precej. Del te bibliografije, v njenem okviru tudi Mityrjevo Zgodovino filma (Historie du cinema, I–IV, Pariz 1968–80), Krakauerjevo Od Caligarija do Hitlerja (Von Caligari zu Hitler, Frankfurt a/M 1979), Henryjevo študijo Nemški ekspresionistični film (Le cinema expressioniste allemand, Fribourg 1971) in druge navajam za »svojo« bibliografijo tudi kot avtor povzetka za našo rabo. Pri tem se živo zavedam, da Slovenci žal nismo dovolj vneti za to, da bi s prevajanjem tujih del težili k popolnemu, ne le k zasilnemu pokrivanju vrzeli v svoji seznanjenosti s fenomenom estetskega izkustva.

Oris, ki ga podaja Vladimir Koch, seveda ni (in noče biti) raziskava, pač pa ostaja pregledno zaokrožen povzetek, izpisan iz relevantne »velike« literature – sicer ob ustreznem poznavanju temeljnih del nemškega filmskega ekspresionizma, kar pa za izpisovanje oznak in definicij vendarle ni izhodiščnega pomena; Kochu je prvi filmsko-zgodovinski in ne doživljajsko-estetski vidik. Pri tem pisanju pač ne gre za Kochove lastne analize in analitične izsledke, temveč za zvesto in dosledno izpisovanje iz sekundarnih virov.

V uvodnem delu svojega traktata opredeljuje in definira bistvene postavke ekspresionistične estetike, katere »delež je obveljal kot najpomembnejši v zgodovini nemškega filma«, saj zlepa ne sodi zgolj v ropotarnico zgodovine, pač pa s svojimi mnogoterimi še ohranjenimi in na novo vitaliziranimi pobudami napaja tudi zdajšnje kreativne naboje v jedru nemške kinematografije (s Herzogom, Fassbinderjem, Schlöndorffom, Wendersom in drugimi v njenih navezah). Več kot očitno je, da ostajajo Lang, Murnau, Pabst in nekateri drugi eksponenti ekspresionizma nemških dvajsetih let – tja do nastopa nacizma, ki je za dolga leta podrl mostove – žive korenine razvoja nemške filmske estetike-tudi ob izteku stoletja, kar še dodatno opozarja na njihova »globlja izhodišča« v tokovih nemške zavesti, zrasle, kot zapiše Koch, iz »mističnega doživljanja zgodovine«. Temu posveča Koch dober del svojih uvodnih definicij. Res pa je hkrati, da ostajajo te definicije skope, okvirne, površinske; zadovoljujejo se s splošnimi poudarki (»očitno je, da je ekspresionizem odgovoril na nekatera vprašanja, ki so si jih zastavljali umetniki v burnih letih...«), v nadrobno razčlenjevanje in utemeljevanje dejstev ter okoliščin pa ne posegajo, saj zanje v priročniku te vrste tudi ni pravega prostora.

Zastavi pa se vprašanje, ali je takšno okvirno nizanje definicij (po vzoru srednješolskih učbenikov) tudi zares smiselno in koristno. Z oznakami, kot so »poiskati bistvo stvari, odkriti njihovo skrivno, razodeti, kar umetnost dotlej še ni zmogla«, ali »ekspresionist se je uprl podrejeni vlogi umetnika nasproti naravi, odklanjal je dolgo veljavno stališče, da je posnemanje, slikanje narave osnovno ustvarjalno izhodišče...«, »samostojno je ustvarjal nekaj, kar je doživljal samo on...«, »s poudarkom na volji, umetniškem hotenju, ustvarjalni moči...« in tako naprej, najbrž ni mogoče priti pod kožo estetskim značilnostim posameznih kreatorjev ekspresionistične filmske šole. Dovolj očitno je, da bi bilo z vidika namembnosti zbirke, ki jo izdaja Dvorana kinoteke v Ljubljani, koristneje vztrajati pri monografijah posameznih avtorjev (izhajajoč neposredno iz njihovih filmov, ne iz oznak njihovega »zgodovinskega« statusa), kot pa posegati k časovnim poglavjem in sklopom, kakršnih eden, tipičen in markanten, o tem ni nobene dvoma, je prav stari nemški ekspresionizem s svojo motiviko »izgubljene

identitete«, »obujanja mističnih sil, ki naj bi prišle v pomoč« ter »neštetih konotacij« v znamenju »metafizičnega idealizma«. Ob vsej razvidnosti prikaza, v katerem avtor priročnika navede vrsto avtorskih imen in filmskih naslovov z njihovimi opredelitvami vred, ostaja slika nemškega filmskega ekspresionizma pred slovensko zavestjo še naprej medla in nedetajlirana, saj je obdelana zgolj leksikografsko; v kri in meso estetske zavesti po tej poti zlepa ne more preiti.

Alternative film '82



Petrić, Zečević, Jovanović, Trifković,
Alternativni film, izdal Dom kulture »Studentski grad, Akademski filmski centar, Beograd, 1983.

Pogovori kot posebna oblika razmišljanja o umetnosti so v sodobni publicistiki vse bolj pomembni. Publikacija *Alternative film 1982* (uredil jo je Miodrag Milošević) objavlja zapis pogovorov filmskih teoretikov in režiserjev, ki so žirirali na Festivalu alternativnega filma v Beogradu. To so Vlada Petrić, Sava Trifković, Jovan Jovanović, Božidar Zečević. V publikaciji so objavljene fotografije iz filmov, biografije in filmografije avtorjev najboljših filmov po mnenju žirije, in sicer Slobodana Djordjevića, Nikola Djurića, Dragana Pešića, Bate Petrovića, Ivana Martinca in Slobodana Valentinčiča.

Člani žirije poskušajo v svojih analitičnih pogovorih ob videnih filmih odgovoriti na vprašanje, kaj je alternativni film. Splošni vtis zapisov je ta, da je nivo teoretičnega razmišljanja o alternativnem filmu višji kot vrednost prikazanih filmov. Zato je potrebno publikacijo sprejeti kot »ključ« za razumevanje estetike alternativnega filma. Tudi sami protagonisti te 'alternativne teoretske seanse' so se znašli v paradoksalni situaciji, da definirajo nekaj, kar se izmika vsakemu končnemu odrejanju. Iz njihovih pogovorov je prepoznavno stališče, da je o alternativnem filmu, kot o filmu nasploh, danes težko izrekat končno stališče. Od tod izhaja možnost *strukturne* razmišljanja filma kot umetnosti, možnost *pluralistične* estetike alternativnega filma. Alternativni film ni amaterski film, najbližji je *poetskemu filmu*. To je *svobodni film*, drugačen film, v skrajni konsekvenci

je *umetniški film*, ne glede na proizvodne pogoje. Film je ali pa ni umetnost. Zečević sodi npr., da je alternativni film v bistvu »procesualni« film. Opozarja na pojave: meščansko/alternativno, definirano/odprto, narativno/nenarativno, forma/subverzija, težnja/odstopanje, redukcija/širjenje, končnost/proces, formalno/konceptualno itd. Problem artikulacije in čitljivost znakov se tu kaže kot kamen spotike pri recepciji alternativnega filma. Dalje je po Zečeviću alternativni film način filmskega izražanja, ki je v stalni opoziciji z vladajočim kodom meščanske kulture, tj. pripada tisti zavesti, ki se tej kulturi upira in je ne sprejema.

Dalje se alternativni film, kot vsako umetniško ustvarjanje oz. vsak ustvarjalni proces nahaja pred problemom artikulacije svoje strukture, njenega estetskega in družbenega značaja, saj je pogojen s tehniko, režijo, tematiko in ne nazadnje z recepcijo samega dela.

Alternativni film je *siromašen film*. Njegovo bogastvo se kaže na nivoju kinestetičnih dejstev kot tudi estetskih idej v času, ko se film kot umetnost vse bolj umika pred potrošniškimi zakoni filmskega tržišča in tiraniji masovne kulture. Zato alternativni film z velikim 'A' lahko razumemo kot *alibi umetniškega filma*. Biti drugačen od vseh, ki so »uniformno« pogojeni z modo in »duhom časa« je srž *poetike* alternativnega filma. Ta *drugačen* film je največji dokaz svobode filmskega ustvarjanja.

Povzeto po tekstu
Radoslava Lazića



Dragi bralec,

obveščamo te, da je meseca oktobra tega leta v zbirki *Analecta*, ki izhaja pri DDU Univerzum, izšla knjiga o Alfredu Hitchcocku. Obravnavala bo skoraj vse njegove zvočne filme, in to z originalnimi domačimi in prevodnimi teksti. Knjiga je seveda tudi slikovno opremljena.

kinematografije

Japonska

*Ne vem
od kod cvetoče drevo
toda, ta vonj!*

Majda Širca

V nekem templju na Japonskem sta živela dva brata menih. Starejši je bil učen, mlajši pa neumen in je imel le eno oko. K njima je nekoč prišel potujoči menih, ki je nameraval v templju prespati. Starejši brat, ki je bil tisti dan izčrpan od študija je zaprosil mlajšega, naj se pogovarja z gostom in sicer z rokami, kot to počno mutci. Nekoliko kasneje je starejšega brata gost obvestil, da ga je mlajši premagal:

»Najprej sem sam dvignil en prst, ki je predstavljal Budo,« je poročal gost. »On je takoj dvignil naslednjega, ki je predstavljal Budo in njegov nauk. Sam sem dvignil tretjega, ki je pomenil Budo, njegov nauk in njegove učence. Nato mi je on pomolil pest pod nos, s čemer naj bi mi povedal, da trojica izhaja iz ene same realizacije. Glede na to, da je zmagal on, ne morem ostati tukaj in pri vas prenočiti.«

Ko je menih odšel, je starejši brat poiskal mlajšega. Čestital mu je za zmago.

»Sploh nisem zmagal,« je odgovoril le-ta, »hočem le pretepti tistega tipa! Takoj ko me je zagledal, je pomolil en prst in me s tem žalil, ker imam samo eno oko. Glede na to, da je bil tujec, sem menil, da moram biti z njim vljuden in sem dvignil dva prsta v znak mojega spoštovanja, da ima on dve očesi. Nato je ta nesremni kreten dvignil tri prste, da bi povedal, da oba skupaj imava le tri oči. Tedaj sem ponorel in se dvignil, da bi ga s pestjo sesul, a on je kar zbežal.«¹

Zenovska zgodba je komentar pisca, ki si je zadal nalogo razmišljati o nečem, kar pozna le deloma in ki, ne bi bil nikoli dočela prepričan, da je možen »gledati na obe očesi«, četudi bi imel možnost in pogoje za še bolj natančen študij, raziskovanje in gledanje. Dejstvo, da je samo eno oko naredil mlajšega brata za zmagovalca, pisca vseeno ne osrečuje, saj mu na ta enooki način vedenje vedno uhaja: prvič je »kripl« zato, ker mu ni dano izkustvo druge kulture in drugič, zato, ker še s svojo kulturo nima kaj dosti početi glede na to, da mu ta kultura prav malo omogoča spoznavanje druge. Japonski film poznamo skozi nekaj imen, kot so Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, Oshima in mogoče še kdo – in če izvzamemo ciklus Japonskega zgodovinskega filma, ki so ga pred leti predvajali v kinoteki in morda še kak redki film, ki zaide v naše kinematografe in kinoteko – je že konec možnosti, ki so nam dosegljive. Zaradi lepšega vas obvestimo, da bodo letos in naslednje leto v Parizu v retrospektivi japonskega filma prikazali tako rekoč vso njihovo produkcijo (enajst mesecev po nekaj filmov na dan!).

Mednarodni pregled novega filma v Pesaru, posvečen japonskemu filmu (junij 1984) je pripomogel k nastanku pričujočega razmišljanja. To je v našem prostoru eden redkejših poskusov osvetlitve tako dragocene kinematografije, kot je Japonska. Toda, čeprav se je pisec z uvodno zgodbo po svoje hotel zaščititi pred napačnim motivom iztegnjene pesti, velja poudariti, da je japonski film osmislila prej zahodna kot pa njihova lastna kritika. Pristop japonskih kritikov k domačemu filmu je bil vedno faktografski, nikoli ni bil iztrgan iz konteska (družbenih, socialnih, zgodovinskih) razmer, v katerih je nastajal, nikoli se ni vrtil v samem filmu, ampak zunaj njega. Za Zahod je bil predvsem predmet estetske obravnave, fenomen, ki ga je bilo potrebno odkrivati ne samo v njem samem, temveč skozi celotno zavest dežele (to, kar seveda Japoncem ni treba ponavljati). Z distanco in predvsem s komparacijo ene in druge kinematografije je zahodna filmska kritika napisala o japonskem filmu nekaj temeljnih študij, izmed katerih velja izpostaviti knjigo Noëla Burcha *To the Distant Observer* (glej recenzijo v Ekranu št. 3/4, 1983), številne pronicljive analize, objavljene v »Cahiers du Cinema«, in avtorje, kot so Donald Ritchie, Joanne Mellen in Aide Bock, Max Tessier in drugi.

Zatorej svojo enooko pozicijo jemljem prej kot prednost in upam, da naslovnik pred ponujeno pestjo ne bo zbežal. Ne le zato, ker se ukvarjam z besedami (in bralec ni izpostavljen pestem), temveč tudi in predvsem zato, ker mu zapis ponuja nekaj možnosti razumevanja specifične prakse, tako različne od kriterijev zahodnega načina razmišljanja in seveda tudi delanja filmov. Vabimo te torej, da slediš mutastemu dialogu do konca.

O odtujitvenem principu igre

»Rajši umrem, kot nastopam brez občinstva,«² je izjavil igralec iz gledališča *kabuki*, ko so ga prvi filmarji vabili pred filmske kamere. Te besede po svoje opredeljujejo način prikazovanja in proizvajanja japonskega filma še za vrsto let. Ne kažejo samo na vpliv teatarske izkušnje, kajti projekcije prvih japonskih filmov so bile neke vrste gledališke predstave. Okrog leta dvajset se je japonski film počasi pričel osvobajati teatarskih vplivov: ovrgli so tehniko *oyama*, kjer je kot v gledališču *kabuki* moški igralec igral žensko vlogo, uvajali so montažo, prve plane in premike kamere. *Oyamiji* so bili od zgodnje mladosti vzgajani za predstavljanje ženskih

XX MOSTRA INTERNAZIONALE NUOVO CINEMA



CINEMASIA '84

vlog, naučili so se načinov feminilnega izražanja tako dobro, da so jih sprva ohranjali tudi na filmu. S »filmizacijo« teatra je močna maska *oyamov* postala moteča, in senzualna igra, ki je v teatarski distanci funkcionirala, je na filmu postala le groteskna imitacija.

Umaknitev »moških žensk« iz japonskega filma je bila formalna, principi igre pa so ostali. Deloma s prisotnostjo transvestizma, homoseksualizma in lezbistva, o čemer bomo še govorili, predvsem pa v načinu interpretacije, ki jo je lepo opisal Brecht, ko je analiziral detajl kitajskega teatra: neki igralce je publiki na Zahodu vedno moral še posebej razlagati, da on ni imitator žensk, temveč, da na odru le prikazuje ženske »pojave« in da meni, da njegov največji dosežek ni to, da se lahko giblje ali joče kot ženska, temveč da se lahko giblje in joče kot točno določena ženska. Važno mu je torej, kaj ženska je in ne, kako bi ji bil čimbolj podoben.³

Na tem mestu se bomo ponovno navezali na Brechta in njegove opredelitve teatarske igre na Vzhodu, da bi laže razumeli principe, ki prežemajo japonski film.

Na Zahodu bo igralec demonstriral žalost npr. z jokom, melanholično glasbo ali s sklonjeno glavo... Drugače se igra na Daljnem vzhodu, kjer igralec ostaja hladen, distanciran od vloge, ki jo interpretira: velike strasti prikazuje brez večjih zunanjih manifestacij. V kitajskem teatru npr. bo igralec ponazoril veliko vznemirjenje tako, da si bo razgrizel pramen las, ki jih bo izpulil z glave, ali pa si bo grizel kimono, namesto da bi točil solze. Igralec kaže na igralca, ki le izvaja gesto igrane osebe. Kaže z zunanji znaki in na ta način dosega brechtovski »Verfremdung« efekt. Distancira se od lika, ki ga prikazuje, in dosega pri gledalcu večji efekt začudenja, kot če bi uprizorjal »naravna« (a v bistvu vedno umetna) čustva. Igralec pazi, da občutenja lika, ki ga predstavlja, ne postanejo tudi občutki gledalca. Igralec v zahodnem teatru se trudi, da bi se gledalec čimbolj identificiral z likom, ki ga interpretira, in seveda tudi za to da se on sam z njim poistoveti. Brecht meni, da je igralec umetniški akt izčrpan, ko te cilje doseže. »Ko on sam postane prikazani bančni uradnik, zdravnik ali vojskovodja, mu je umetnost toliko nepotrebna, kot je v »življenju« nepotrebna uradniku, zdravniku ali vojskovodji.«⁴

Igralcu je naporno in težko (nezdravo), da vsak dan vzbuja določene emocije – enostavneje je, da posreduje le zunanje znake,



Ritualna izvedba samomora (hara-kiri) v kabuki teatru. Razčlemba gibov.

ki čustva spremljajo ali le najavljajo te emocije. Namesto da bi zadrževal dih, dvoval glas in poskušal na »naraven« način priklicati bledico na obraz, si bo »distancirani« igravec na Kitajskem ali pa v gledališču *kabuki* enostavno pred občinstvom namazal dlani z belo šminko in si z njo obarval obraz.

Ustrezno definicijo tovrstne igralske interpretacije najdemo v izjavi mladega vojaka, ki na inscenirani fronti (v novejšem japonskem filmu) pripoveduje, naj umetnost gejš nikoli ne iščemo pred občinstvom užitek: partnerja in sebe mora gejša stalno varati. Ona mora dosegati užitek tako, da se dela, da uživa.

Kabuki še zdaleč ni edini stil v japonskem gledališču, je pa gotovo najmočnejši (močno formalizirana in stilizirana igra iz 17. stol.) Tradicija *kabukija* je močna bodisi v gledaliških skupinah *underground* v šestdesetih letih ali v t. i. novi šoli *shimpa* – igri, ki označuje ekstremni sentimentalizem in je prepojena s solzami. To so tragedije o zaljubljencih, ki se zaradi različnih socialnih pripadnosti ne morejo omožiti. Popularnost tovrstnega igranja je zamrla z ameriškimi vplivi, kasneje, med drugo svetovno vojno, ko je vlada ugotovila, da so ljubezenske scene ameriškega tipa, ki spodbujajo liberalne odnose med spoloma, stvar sovražnikov, pa je *shimpa* ponovno zaživela.

Maska *kabukija*, ki je ohranjena na filmu, je v celoti različna od zahodne: povečuje ekspresivnost izraza (torej tisto »zvištevje«, ki ga Japonci dosegajo z drugimi sredstvi in ne le zgolj z igro), nadomešča besedo (v nemem filmu komentar, v zvočnem pa suhost dialogov), tretjo dimenzijo in barvo. *Kabuki* maska je čista grafika, ki odvzema obrazu naravno govorico. In igravec lahko igra v istem filmu tri do štiri različne vloge, ne da bi se pretirano trudil, da bi vloge identificiral: dovolj je, da jih imenuje.

Ozvočitelji pred zvočnim filmom

Preden se vrnemo k tistim filmskim sredstvom, ki v japonskem filmu oblikujejo igro, velja omeniti ravno tako teatski podaljšek – *benshi* – termin, ki opredeljuje interpretatorja, ki je bral dialoge in komentiral nemi film. V japonski umetnosti so interpretacije predstavljale pravo umetnost, še posebej ob pojavu filma, ko so bili *benshi* bolj popularni kot sam film. Komentar, ki je razlagal film, ni to počel zato, ker gledalec ne bi razumel dogajanja na platnu, temveč je to del naravnega razvoja japonske misli.

Benshiji so nadvladali filmske igralce, režiserja, scenariste; bili so intelektualno »zrelejši« in so na svoj način zavirali razvoj japonskega filma.

Na začetku niso le posojali glasu igralcem, temveč so ustvarjali neke vrste literaturo: razlagali so detejle posnetkov in akcijsko pripoved. Njihov stil je bil direkten, jasen in precizen; običajno jih je spremljala glasba originalnih japonskih glasbil, kasneje tudi evropskih instrumentov (violina). Na določen način so bili to »ozvočitelji pred zvočnim filmom«, nevarno pa bi bilo trditi, da so bili le sinhronizatorji oz. dublerji. Z *benshi* je bila slika izčiščena besede in praktično izpraznjena bremena naracije. Po svoje je bil japonski nemi film bolj nem od vseh ostalih. Beseda je bila deplasirana – ni bilo mednapisov, glas je bil ločen od slike, igralci so bili skoraj statični, dogajanje je bilo podrejeno komentarju. *Benshi* so vztrajali na čim daljših kadrih (v bistvu so diktirali način snemanja), da bi lahko razvijali čimbolj svoboden komentar. Lako iščemo tudi tu vzroke dolgih statičnih posnetkov, poetsko beležnje narave in prostora izven polja, ki so zelo značilni filmski prijemi v japonskem filmu?⁵

Filmarje je njihova nadvlada, popularnost, predvsem pa diktiranje ritma filma v veliki meri iritirala. Okrog leta 1918 so en film komentirali približno štiri naratorji, kasneje so se jim režiserji »maščevali« tako, da so vsaj tri ukiniteli.

Zanimivo je, da mednapisov v tujih nemih filmih *benshiji* sploh niso prevajali in niti ne prirejali, ampak so si jih enostavno izmišljali. Mestoma so na ta način dosegli čisto nov pomen filmske slike.

Tako so npr. kar poenotili imena tujih protagonistov: vse ameriške ali angleške junakinje so bile Mary, junak je bil Jim, hudo božež pa Robert. Brez težav so dešifrirali hollywoodske stereotipe.

Če je bila v japonskem filmu vloga interpretatorjev bolj umetniškega, kreativnega karakterja, je bila v drugih azijskih deželah orodje odporneškega gibanja. Tako so npr. Korejci za časa japonske okupacije filme interpretirali tako, da so v revolucionarnem duhu improvizirali dialoge – dialoge, ki jih Japonci niso razumeli. Tako so bili prvi korejski filmi prav zaradi spremljajoče besede bolj napredni kot sama vizualizacija.⁶

Mednapis na Z je nemi film naredil včasih za bolj klepetavega, kot če bi bil zvočen, bil je trenutni suspens slike, izoliran v dekorativni sliki, kjer je bila beseda prileplje-

na na temno podlago. Redko je bila beseda postavljena na sliko, kot se je to dogajalo v japonskem filmu dvajsetih let. Napakno bi bilo trditi, da je bila tehnika nemega filma primitivna.

Režiser Makino je v filmu *Chushingura* (1913–17) obvladal gibanje kamere bolj kot sam Louis Feuillade. Zanimiva je njegova kratka sekvenca, ko neki lord naredi samomor. Montiral je dva velika plana z dvema osnima rakurzima (plan-kontraplan). Kljub temu, da so že zgodaj sledili ameriškemu in evropskemu filmu, Japonci njihove tehnike niso pretirano uporabljali. Razen kolikor niso hoteli doseči posebnih dramatičnih efektov. Makino npr. jo je uporabil kot privilegirane označevalce, podobno kot so v domačem teatru s posebnimi emocionalnimi gestami (butanje z glavo v zid za ponazoritev žalosti) pridobivali na ekspresivnosti izražanja⁷.

Odslikavanje skozi naravo

Za razumevanje montažnih postopkov v japonskem filmu se bomo obrnili na *haiku* poezijo in kar citirali primer pesnika Bashaha:

A-ra-u-mi-ya Sa-do-ni yo-ko-ti-u a-ma-no-ka-wa

Pesem, ki je kot je pravilo pri *haiku* sestavljena iz sedemnajstih zlogov lahko prevedemo približno takole: Na divjem, viharinem oceanu leži mala Sado (ime otoka); na njem, torej tam, je vpeta Rimska cesta. Razumeti ta verz pomeni vizualizirati si nevihtno morje, otok, ki je v megli, ki ga zakrivajo oblaki in je kot list vržen med valove, in končno nebo, ki je vpeto v ta prostor kot večni mir. »V kombinaciji teh treh prizorov lahko razumemo tišino in večno gibanje tega objudenege sveta.«

Haiku izraža s simboličnimi pomeni in skopimi, a rafinirano kombiniranimi besedami, resnice po principu: sežeti vtis predmeta, opazovati ga – a le toliko časa, da se oblikuje predstava, in končno ritmično sestaviti besede, ki so omejene le na sedemnajst zlogov. Podoben postopek velja v japonski montaži: poetske pomene izrazijo z minimalnimi (po Burchu »monističnimi«) kadri, ki so ravno toliko dolgi, da gledalec vstopi v prostor, istočasno pa spretno in neverjetno precizno skombinirani – običajno na način združevanje nasprotujočega. »Represija japonskega teksta,« kot meni Noël Burch, se v filmu kaže tudi skozi *haiku*.

Ta poezija je vedno 'izrabljala' naravo in njene pojave, da je na simboličen način govorila skozi njo o čisto drugih fenomenih. Japonski film ima tudi vedno referen-

ce v naravi, večkrat jo gledamo v odsotnosti človeka – človek je vržen izven polja ali je postavljen v kot, v globino, ali pa, če že je, nam kaže hrbet in se odpira njej in ne nam. Poetična refleksija negibne narave je nekakšen transcendenčni moment, preseganje zgolj človeškega ali pa iskanje minljivega skozi optiko večnega. Ni čudno, da so na ta način japonski režiserji dajali prednost montaži stacionarnih scen in se kaj dosti niso brigali za stil montaže gibljivih, masovnih situacij, kot tudi niso dajali prevelike prednosti hitremu tempu naracije.

Globina polja, ki jo narekuje japonska hiša

Zanimiv je način doseganja globine polja v japonskem filmu: japonska hiša ima (leseno-papirnata) premična vrata, ki so običajno čez vso steno. Ko se ta vrata odprejo, ponudijo še en prostor in takoj še eno dogajanje. Bodisi da skozi vrata vstopi (običajno se po kolenih »pridrsa«) oseba, bodisi da ta prostor predstavlja ulico in komentar dogajanja v prvem planu. Ker so predelne drseče stene oziroma vrata arhitekturni (in scenografski) element skoraj vsake japonske hiše ne le v notranjosti, temveč so hkrati tudi zunanje stene hiše, je drugi prostor večkrat narava ali pa bujni vrt pred hišo. Ta scenografski profilmški prostor komentira prvi plan (npr. pogovor za mizico). S tovrstnim odpiranjem novega polja se diegetska kontinuiteta prostora dogaja v japonskem filmu precej drugače kot v našem. Zahodni film dosega celovitost prostora – vtis vizualne kontinuitete s kadriranjem, z montažo, z gibanjem kamere itd., medtem, ko Japonci lahko ohranijo stacionarni posnetek, »teatrsko« pozicijo kamere, saj jim sam scenografski prostor omogoča večplastno dogajanje. Zaradi japonskega načina pritičnega gibanja (drsenja po kolenih) jim mnogokrat ni potrebno spreminjati rakurza (če osebe čepijo ob čaju npr.) saj kameri ni treba iskati osebe, ki vstopi skozi drsečo steno-vrata, ker je le-ta ravno tako pri tleh kot osebe za mizo.

Druge zanimivosti japonske hiše so tudi odprski prostori – niveliranost tal, ki omogoča normalni snemalni kot v trenutku (in teh je precej), ko osebe sedijo na tleh. Normalno očiče je običajno doseženo tako, da je snemalec v spodnjem »odru« in zajame dogajanje iz istega očiča, kot če bi sedel ob osehah – le da v tem primeru ne bi zajel niveliranosti prostora in jih ne bi mogel postaviti na gledališki podij (to velja seveda za primere, ko si režiser ne izbira posebnih snemalnih kotov). Scenografski filmski prostor v japonskem filmu, bolje v klasičnem japonskem filmu, se vedno prilagaja ustreznim psihološkim stanjem protagonistov oziroma kontekstu naracije.

V filmu *Duše na cesti* (Minoru Murat, Kaoru Osanai, 1921), ko stari, kolerični oče spodi sina, močan veter izpuli grmovje; ko sina udari, tako da pade na tla, veter poruši težko desko, ki se odbije v manjšo in ruši na tla.

Poezija v realizmu Ozuja

Do sedaj navedene ugotovitve se mogoče najbolj očitno kažejo v delih Ozuja Yasujiroja. Za njegovih štiriinpetdeset filmov, ki jih je posnel v petintridesetih letih, bi lahko v grobem rekli, da jih označuje familiarna problematika; od filma do filma je odpravil velike plane, ekspresivne izraze in geste, ki so poudarjale eksplicitne emocije; tehnika snemanja iz žabje perspektive; odpovedovanje travellingu; perfekcionistična scenografija... Zelo številni so njegovi posnetki sedečih figur – ob vodi ali ob nizkih japonskih mizicah. Ko njegovi ig-

ralci vstajajo iz sedeče pozicije, jih ne snema tako, kot bi pričakovali, da jih je mogoče najlaže »uloviti« – da kamera sledi njihovem premikanju tako, da oseba ostane v kadru cela, ne da bi se plan spremenil. Ozu sistematično uporablja le dva plana: 1. igralec se dvigne, kamera ostane na istem mestu, tako da obraz in oprsje osebe ostaneta zunaj polja. 2. kamera nepremično čaka v isti osi a en meter višje, da bo oseba – točneje zgornji del osebe, vstopil v vidno polje. Na ta način se vedno na novo ustvarja »suspens«. ⁸

Zanimiv je njegov postopek snemanja v filmu *Rojen sem, toda* (1932), ko snema svet otrok in svet odraslih. Odrasli so posneti od spodaj navzgor (žabja perspektiva), tako kot otroci gledajo na odrasle – a v istem filmu snema otroke iz iste perspektive (od spodaj navzgor), oziroma še iz nižjega kota, kar pomeni, da uporablja kot merilo odnos njihovega telesa.

Yoshimura Kozaburo z razliko od Ozuja uporablja v filmu *Rtič Ashizuri* tehniko snemanja iz ptičje perspektive. Zgodba se odvija v hiši, kjer stanujejo revni študentje in različni pribežniki (fant, ki je obsojen levičarstva, bolnik, intelektualec...). Vsakič, ko je glavni protagonist filma v hudi situaciji (ko mu sošolec, meščanski intelektualec, ki ima kompletnega Marxa in Engelsa ne posodi denarja, ko dobi pismo, da mu je umrla mati, ko zaprejo levičarja), torej ko je »na tleh«, ga kamera vidi od zgoraj navzdol – ga dobesedno pribije na tla. Ravno tako je posnet tudi njegov prijatelj, neozdravljiv bolnik, ki se zaveda svoje nesrčice in ve, da bo umrl, a ostaja »zdrav«, suveren in ostalih ne obremenjuje s svojo bolečino. Ta fant je večkrat posnet tako, da ga kamera ulovi (od zgoraj) v najbolj temnem in nizkem kotu sobe s pogledom, ki je vedno uprt gor: proti nesrečnejšem, ki ga obdajajo in proti kameri, s katero se sooča kot s smrtjo, ki mu je usojena.

Domačijske drame

Ozujeve osebe, ki se pogovarjajo, se spretno izogibajo situacijam, kjer bi se gledale v oči. Osebi posadi eno ob drugo, ali pa se pogovarjata preko vode oziroma odseva v vodi, ali da gledata v vazo, na vrt ali v steno. Že sam prostor za čaj so uredili tako, da so sedeli eden ob drugem in ne eden nasproti drugega. Ker so bila v njegovih družinskih filmih srečanja več ali manj spodletela, še posebej tista, ki so obravnavala generacijski konflikt, so pogledi odmaknjeni križanju, hitro razhajajoči, kot da bi prepoznali oviro. Ozujeva kamera rajši počiva na vratovih oseh, ko so le te tričetrtinsko nastavljene kameri, in sicer tako, da gledalcu kažejo del hrta. ⁹

Če nastopajo v klasičnem plan – kontra-plan, sta pogleda usmerjena točno v isto smer. Oči prve osebe zavzemajo na platnu točno isto mesto kot oči druge. Alain Bergala je bil nad tem tako presenečen, da je to preciznost preverjal na montažni mizi. »Človek se sprašuje, kako je mogoče 'pribiti' oči protagonistov točno na isto višino in jih kadrirati na isti centimeter platna.« ¹⁰ Da je bil tiran kadra (podobno kot Hitchcock), je prepoznavno tudi v njegovem pojmovanju scenografskega prostora. Naravno oziroma arhitekturo okolje, namenjeno snemanju (bodisi iz studia bodisi izbrano v afilmskem svetu), ga je zanimalo (in tako jo je tudi gledal) kot kompozicija ekranovega četverkotnika: kako je mogoče ufilmati nekaj, kar mora biti fizično omejeno. Zanj je moralo vedno 'izpasti' tako, da je bilo detajlno in kompozicijsko perfektno.

Ko so mu scenografi (njegovi sodelavci – snemalec, scenarist, igralci so bili več ali

manj vedno isti) pripravljali papirnato predelno steno (značilno za japonske interiere) za kuliso scene, je skupaj s scenografom preverjal skozi objektiv kamere, koliko horizontalnih in vertikalnih linij mora stena imeti. Luč, ki je visela nad mizo, so prilagodili poziciji kamere; preden je snemal na ulicah, se je nekaj dni sprehajal po mestu, da je našel ustrezno kompozicijo, ki si jo je predhodno točno zamislil (kot je že Hitchcock vedno trdil, da je devetdeset odstotkov filma posnetega pred samim začetkom snemanja).

Japonska filmska kritika mogoče v mnogo manjši meri simpatizira z Ozujevimi filmi kot kritiki na Zahodu. Sato Tadao se npr. sprašuje, ali je njegova »stacionarna« tehnika – skrajna odsotnost gibanja kamere, osebe ne uporabljajo afektiranih gibov, operirajo z mehкими nasmeški (in tudi z mirnim tonom pogovora z interpunkcijami Aa ali ou), fiksiranimi pogledi v prazno – kompaktilna s samo prakso filma, ki je prvenstveno umetnost gibanja. Bolj kot sama tehnika (konec koncev tudi sam ugotovi, da je redek gib toliko bolj opažen) mu Japonci očitajo t. i. *homo-drama*, močan japonski žanr, ki bi mu pri nas rekli melodrama. Očitki prihajajo predvsem od mlajših japonskih režiserjev, ki pogrešajo eksplicitnih socialnih tem, ki bi presegle intimizem družinskih dram.

Tako so režiserja Mikioja Naruseja odkrili pred nekaj leti evropejci (čeprav je bil prvi japonski film, prikazan na Zahodu prav Narusejev – *Ženska sladka kot roža*, 1935). Naruse je filmal vsakdanje pripetljaje v življenju, odnose med otroci in starši, brati in sestrami, svet gejš, svet medsebojnih odnosov v družini z izredno rafinirano tehniko. Poudarjal je izraz obraza, največkrat ga je snemal *en face* (kolikor nam niso igralci kot pri Ozuju kazali tri četrtine hrta), gibe telesa je kazal tako, da se kamere skoraj nikoli ni premikala. Sploh nima večjih dramatičnih izpeljav – najbolj nepomembni dogodki iz vsakdanjega življenja so poudarjeni enako kot bistvene konfrontacije in konflikti med dvema osebama.

Predvojni filmi so se v veliki meri zrcalili pri tujih kinematografijah. Z zakonom (1940), s katerim je bila uvedena kontrola nad japonsko filmsko produkcijo in po napadu na Pearl Harbour, ko je bil prepovedan uvoz in distribucija vseh angloameriških in francoskih filmov, je bil japonski film prisiljen obračati se na svojo lastno tradicijo. V obdobju med vojno se je japonski film po svoje okrepil – v umetniškem in organizacijskem smislu. Poleg intimističnih zgodb (Yaseyiro, Goshō, Keinosuke, Kinoshita, Shimazu, Naruse, Inagaki, Mizoguchi), so biografske zgodbe igralcev iz časa Meiji (*geido – mono*) predstavljale že kar nov žanr, v katerem je še posebej blestel prav Naruse.

Fatalizem skozi fevdalizem

Japonski režiser in filmski teoretik Masamura Yasuzo, pripadnik t. i. novega vala v japonskem filmu, v »Kratkem kurzu japonske kinematografije« interpretira film kot sociološki, manj pa estetski pojav. Japonski film razume kot produkt družbe, kjer je politična moč skozi tisočletno dominacijo odzela japonskemu človeku vsak ideal in upanje. In ker se večina režiserjev ni mogla spopadati s sodobnimi temami, se je zatekala v mali svet družinskih dogajanj, v anonimno vsakdanje življenje ali pa v estetizirano kontemplacijo mitskega sveta. Ne smemo pa zanemariti dejstva – in na ta način lahko tudi razumemo pojav *homo-dram*, da je pojmovanje družine na japonskem močno prežeto z dolgo fevdalno tradicijo, ki je še dolgo po uvedbi demokrati-

je oblikovala zavest japonskega človeka. Masamura v navedenem tekstu odgovarja na »akcente«, ki jih je dajala japonskemu filmu: *fatalizem* v japonskem filmu razume kot produkt reagiranja japonskega človeka na nepričakovano, nepredvidljivo – na strah pred političnimi in naravnimi katastrofami. *Ljubezen do narave* pomeni japonskemu človeku neke vrste umik pred zunanjem svetom nasilja in konstantnega pritiska – umik, kjer človek v majhnem svetu (družine) najde, zatočišče in izostri občutek do majhnih, rafiniranih stvari. Po drugi strani pa se vsakdanje krutosti življenja ubrani z misticizmom in iskanjem boljšega vedno v preteklem času. (Mitologija je na japonskem več ali manj vedno služila političnim ciljem vladujočega razreda, ki je sestavljal in menjaval tradicionalne mite, da bi utrdil svoj položaj. Cesarji so bili nasledniki bogov, religije so se prepletale, šintoizem – izvorna domača religija – se je prepletala z budizmom in kasneje s krščanstvom; Japonci niso poznali monoteizma, zaradi česar je njihova podoba Očeta koncipirana drugače kot na Zahodu.)

Japonski človek je v nenehnem pričakovanju: geslo čakaj in opazuj je preko stoletij postal habitus, ki ga lahko opazujemo v izrazih igralcev in v njihovih reakcijah na filmu. Japonski človek se je stalno kontroliral in prekrival svoje misli – nadel si je enigmatični izraz in blag »arhaični« nasmešek. Zatorej je vsa japonska umetnost neke vrste eksplozija zatrtih strasti in ognjevitosti »izpraznjenje«.

Japonski film prav zaradi teh razlogov ni mogel nikoli sprodirati prave komedije. Japonski človek ni mogel svobodno reflektirati in kritizirati svojih lastnih zakonov – zato se jim nikoli ni mogel smejeti, jih karkirirati ali izsmejevati njihovo absurdnost.

Povratek h gori

»Ko sem začel preučevati Zen, so gore bile gore, ko sem mislil, da razumem Zen, gore niso več bile gore, ko pa sem Zen prepoznal, so gore ponovno postale gore.«

V filmu *Zapoznena pomlad* (1956) Ozuja Yasujirija oče in hči sedita in se pogovarjata (o lepem dnevu) zadnjo noč pred hčerino poroko. Delata se, kot da bi bil to običajen dan; hči nekaj sprašuje očeta in ne dobi odgovora. Plan očeta, ki je zaspal, plan hčere, ki ga gleda, plan vaze, očetovo rahlo smrčanje. In še enkrat plan hčere, ki se mehko smehlja. Dolgi plan (10 sekund) vaze, vračanje na hčer, ki je sedaj skoraj v solzah, in ponovno posnetek vaze.

Ne solze, vaza je tista, ki omogoča gledalčevo transcendo. Vaza je forma, ki lahko prenese globoke emocije in vsakdanjo realnost (solze) spreminja v drugo realnost (večnost). Izkušnja (solze) lahko izrazi le človeško reakcijo na stvari tega sveta, medtem ko forma – oblika (vaza, mrtva natura) so že stvari same. Končni posnetek vaze je stanje, ko je gora ponovno gora.

Prvo stanje, ko je gora gora, je stanje vsakdnjega življenja, stanje prej, miren pogovor očeta in hčere, ko govorita o lepem dnevu, ki sta ga pežvela.

Sledi spoznanje razlike znotraj te vsakdanjosti-koflikt, ki vnese dvom, razhajanje, nemir – konflikt, ki mu predhodni akcijski premik. Gora ni več gora.

Gora lahko postane ponovno gora po spoznanju, po ponovnem, preseženem vedenju. Spoznanje več, ki je gledalčevo in umetnikovo. Transcendenco, ki ni magična, ampak povsem doumljiva. Ponovna

združitve se dogaja preko narave – forme (vaza), seveda ne brez žalosti. To je vstop v Drugo realnost, ki je imanentna vsaki (religiozni) kulturi.

V *Zapoznena pomlad*, nekdo reče: »Ljudje komplicirajo življenje. Življenje samo pa je zelo enostavno. Kako lahko človek komplicira življenje, kako lahko riba (komplicira) vodo?«¹²

Ozujeve osebe ne morejo komunicirati. To smo videli že skozi njihove odsotne poglede, poglede, ki se nočejo križati. Stari se ne morejo najti z mladimi, starši ne z otroki, umetniki ne z birokrati, delavci ne z intelektualci. To je dolg modernizacije Japonske. Ko japonska tradicija (Enotnost) zgine, se vse strukture porušijo. Narava je tista, ki je konstantna, ki daje občutek, da so v življenju še druge stvari, da je gora lahko ponovno gora. Tako npr. Ozujeva gora, ki je v ozadju družinskega pogovora (bodisi aranžirana v ozadju odprtih vrat japonske hiše bodisi zmontirana med sam pogovor), manifestira skladnost in gotovost. Isti plan v kontekstu pogovorov med starši in otroki (katerih odnosi so praviloma porušeni) sugerira odnostnost te skladnosti, tradicionalne enotnosti, značilne za predvojno Japonsko.

Dopolnjevanje človeka z naravo ne pomeni le afirmacije skladnosti človeka z okoljem, temveč je lahko tudi subtilni komentar o njeni odsotnosti.

Jedro tega porušenega odnosa kompaktnih tradicionalnih familiarnih struktur nam Ozu posreduje na način objektivnega opazovalca, ki po svoje simpatizira z vsemi liki enako. Gledalec je tisti, ki bo iz konteksta razbral simptom in bolezen teh porušenih razmerij.

V *Potovanju v Tokio* (1953) mati in oče obiščeta sina in hčer, ki živita v mestu. Tu spoznata, da sta odveč, da se ju otroka sramujeta, spoznata pravo naravo svojih otrok in odtujenost svojih vnukov. Le žena njunega pokojnega sina, ki živi v hujših razmerah kot njuna lastna otroka, jima je resnično vdana.

Oba – oče in mati – se zavedata sprememb, ki so se zgodile, svoje odvečnosti, sveta brez humanih medsebojnih odnosov, a se kljub temu vedenju ne zgražata, ne opredeljujeta – ostajata objektivna opazovalca – katerih občutja Ozu spoštuje v isti meri kot občutja »prodanih« sinov in hčera. Njegovi igralci so avtomati in zato tudi ljudje.

Gledalec naj jih dešifrira, naj se opredeljuje in naj prepoznava stanje, ko bo gora ponovno postala gora.

Tako protagonisti kot gledalci so podvrženi ritualu štirih bazičnih zenovskih principov *furyu*, ki jih približno lahko prevedemo kot osamljenost, mir, žalost, nostalgicna globoka žalost in občutenje neznanega. Tem principom so primerne tudi tehnike snemanja – posnetki praznin in tišin – podobni japonskemu slikarstvu, ki je poln »praznega prostora«. A vedno se bo v tem prostoru znašel kakšen označevalec – mogoče potisnjen na rob slike, mogoče zakrit za rastlinjem, mogoče izgubljen v globini – ki bo sliki dal vsebino. In tako kot se na sliki mirne in spokojne narave v nekem kotu znajde mali ribiški čoln, se v Ozujevem filmu z enim čisto običajnim, a nepredvidljivim gibom kamere poruši rigorozno geometrično ravnotežje, ki bo sprejgornilo namesto tistih, ki molčijo – namesto montaže, namesto ekspresivne igre ali namesto besede.

Zato je tudi dvajsetkrat in tridesetkrat ponavljal isto sceno, preden ji je dokončno posnel. Njegove osebe se gibljejo po pra-

vilih, ki so tako strogi, kot so bili npr. zakoni umetnosti pitja čaja, kjer vsebino pogovora med čajno ceremonijo diktira celo barva čajnika ali pa debelina kitajskega laka na podstavku posode za čaj.

Kamera Ozuja se giblje vis-à-vis protagonistov, vede se kot gospodar do gostiteljev. Frontalne upodobitve v slikarstvu oziroma kiparstvu so v religioznih umetnostih vsem nam znane. Ozu je frontalno upodabljanje oseb (kolikor nam niso kazali delnega hrbita) uporabljal kot podaljšek japonske tradicionalne umetnosti, kjer so osebe vljudne (spoštujejo gledalca in igralca) – kot, da bi nam hotel povedati, da se med nami (gledalci) in umetniškimi delom odvija molitvena akt.

Prepovedane in prekinjene ljubezni. Nesrečne matere

Že čisto prvi filmi so oblikovali junaka, ki je moral reševati lepe princeze, se zanje žrtvovati in jih prek ovir osvajati. Naravnost hlepeli so po sentimentalnih zgodbah, sofisticiranih ljubezenskih pripovedih (Paramount ali francoskega tipa) – niso pa prenesli liberalnega obnašanja, ki ne bi bilo podrejeno rigidnim konceptom familiarnih zakonov. Če so bila nasprotja (ponavadi nasprotovanje staršev ali različne socialne pripadnosti) preostrta, sta zaljubljenca naredila samomor. Običajni vzorec, ki se je globoko zapisal tudi v kasnejši japonski film je naslednji: lepa, a revna deklica se zaljubi v bogatega mladeniča. Poroka ni možna. Mladenič se poroči z drugo, bogato in umirjeno žensko, ki ji jo priporoča oče. Mladenka se prebija sama. Rodi se ji otrok. Životarj z njim. Ko ne more več, pošlje otroka k bivšemu ljubimcu in izgine. Otrok pridno raste. Mati, že stara in še vedno revna, nekako sreča sina (hčer). Objokana izgine, ker ve, da je zanj(c) bolje pri mačehi.

Japonsko ljudstvo se je uspravilo v naročju sladke matere, ki se žrtvuje, in sanjarilo o dobri in razumevajoči mačehi. Imperativi avtoritete so bili dani in nobenemu ni prišlo na pamet, da so potrebni razmisleka. Vse lirične ljubezenske prizore, (starševske in partnerske), so spremljali poetski prizori iz narave.

Druga ovira, ki je preprečevala normalna ljubezenska razmerja in je bila ravno tako žrtev spoštovanja družinskih zakonov, je bilo »prodajanje« hčera za »poklic« gejš. Gejš so s svojim zaslužkom vzdrževale starše in ti se v svoji sebičnosti niso ozirali na njihova nelagodja. Te teme je obravnaval tudi Kenji Mizoguchi, v stilu čistega, Japoncem do takrat (1936 pribl.) neznanega realizma.

Ljubezen je bila »prepovedana« tudi samurajem, »vitezom«, ki so živeli le za svojega gospodarja, ki niso več pripadali sebi in ki so – podobno kot »zenovci« – skozi izgubo svoje lastne individualnosti iskali Razsvetljenje. Čeprav so bili v čisti odvisnosti, so bili absolutno svobodni, osvobojeni vsakega strahu, vsake misli in skrbi, ki bi jih ovirala pri manipulaciji z orožjem. Vsako drugo občutenje bi jih oviralo, onesposobilo, predvsem pa bi ugonobilo žensko, ki potrebuje dom in družino. Zato so se jim izogibali – in če so se z njim pač soočali – so se jim morali odpovedati. Bodisi je umrla ona, tako da je on nadaljeval z individualnimi boji (kjer se ni bojeval s sovražnikom, temveč nasprotnikom, ki mu je bil dostojen) in s potovanji, bodisi je umrl on in si je ona nekoč kasneje ustvarila dom drugje. Lahko sta umrla oba.

Stereotipni lik japonskega filma je bil *tateyaku*, močan, grob tip moškega, ki je bil

v odnosu do ženske vse kaj drugega kot gentelman. A japonski film močnejše označuje tip *nimaime*, ki je njegovo nasprotje, tip čakajočega, vdanega in resigniranega ljubimca, ki so ga ženske koj pripravljene ljubiti. V ljubezenskem japonskem filmu je tudi takrat, ko je ljubezen uslišana, vedno kakšna ovira, ki preprečuje poroko ali konituiranejšo razmerje. *Nimaime* (liki iz *kabukija*) so rajši, kot da bi se borili proti težavam in oviram, preprosto čakali na ugodnejše razmere, ki jih bodo omogočili drugi in ne oni sami. Številni so prizori, ko skoraj nepremično čakajo sklonjeni pred svojimi ljubeznimi, kot da bi se opravičevali, da jim ne morejo takoj ustreči. Zahodni kritiki, kolikor so prišli v kontakt z deli Kinochite Keisukeja, režiserjem, ki je doma izredno popularen in ki pogosto obdeluje prav tovrstne like, so mu vedno očitali pretiran sentimentalizem, Japonci pa so strth likov navajeni, nad njimi so navdušeni tako, da »padajo v ekstaze«. *Nimaime* svojo šibkost sprejme zavestno in zaradi tega nima notranjih konfliktov, prenaša jo v meditativni pozi ob mehki in melanholični glasbi.

Japonska tragedija (1953) Kinoshite Keisukeja je film, ki je na Japonskem potolkel rekord solzenja. Ob porazu v drugi svetovni vojni se je stanje zavesti japonskega človeka temeljito spremenilo. Z ameriški-mi vplivi je sedaj demokratska republika ukinjala ideologijo fevdalne zavesti, konfucianstva, ki je narekovalo pokornost in usmiljenje. Kinoshita slika v tem filmu izgnotje tradicionalnih vrednot skozi lik matere, ki neizmerno ljubi svoja otroka, a ji onadva te ljubezni ne vračata. Kinochita je prepričan, da se tragedija dežele dogaja prav skozi spremembo morale mladih. Vojna vdova, gre delat v dvomljiv lokal in prekupčuje s hrano, samo da bi preživela sebe in otroka. Otroka, ki živita v prepričanju, da se mati žrtvuje zanju, jo gresta obiskat in jo zalotita v objemu nekega gosta. V tem trenutku zgubita kakršenkoli občutek spoštovanja in ji nikoli več ne odpustita. Mati po desetih letih, ko še vedno vsak prihranek pošilja otrokoma, pričakuje, da jo bosta na stara leta sprejela k sebi. Onadva se je sramujeta, jo sovražita in se ji odrekata. Sin se da posvojiti ugledni družini, hči jo maltretira. Mati se vrže pod vlak, ko opazi, da jo lahko otroka zapustita brez kakršnekoli žrtve, in ko sprevidi, da njeno pritoževanje nima več naslovnika: človek lahko živi, dokler se lahko pritožuje. Ko to ni več mogoče, življenje več nima nobenega smisla. Jamranje je način potrjevanja zaupanja v drugega. V trenutku, ko otroka zgubita zaupanje v mater, postaneta egoista – a se več ne pritožujeta. Materini zgodbi linearna je v filmu zgodba hčerke. Ta zgodba, ki je navidez iztrgana, krepi idejo o spremembi japonskega mladega človeka v nesramna in nehumana bitja. V hčer je zaljubljen učitelj angleščine, mož srednjih let – *nimaime*: šibak, beden, žalosten, z ljubosumno ženo. Hoče zbežati z deklico, a njegovi naporji niso pretirani, kar mu daje še bolj patetično vlogo. Mala ga zapeljuje, vleče za nos, perverzno uživa v izzivanju in zapuščanju.

Bistvo Kinochitinih likov je, da se stalno pritožujejo, obkokujejo, vedno so nezadovoljni in v stalnih konfuzijah. A za človeka ni važno, da se pritožuje, temveč da ima koga ob sebi, kateremu lahko svojo tožbo naslovi. Poslušaj se skozi drugega. Kako naj učiteljeva žena živi ob možu, če je mož ne poslušaj? Kako naj živi mati, ko otroci ne sprejemajo več njenih pritožb?

Kaneto Schindo je občudoval žensko v kuhinji: naredil jo je za heroja, na tistem mestu, ki ga, še posebej kasneje, človeštvo hoče zanihati. Na emocionalen način



Brat in sestra, mož in žena Izanagi ter Izanami – božanska stvaritelja Japonske (slika na svili iz 19. stoletja).

nam kaže na prvi pogled monotono preživljanje časa ženske-gospodinje, njene repetitivne gibe in pretvarjanje nepomembnega, nezanimivega vsakdanjega v pomembno, v resnico človeka, ki je globoko v stvari sami. Pogled, ki ga vsili, ima kaj malo skupnega z ideologijo sladkega doma. Prej kaže to, da osebe, ki so izkoriščane, ne da bi se tega zavedale, prevzamejo dominantno pozicijo v odnosu do tistih, ki izkoriščajo.

V žanrovski sklop nemogočih ljubezni sodijo tudi filmi prepovedanih ljubezni med bratom in sestro oziroma med istima spoloma.

Tisti, ki poziva. Tista, ki je pozvana.

Yakuzi, ki je zaljubljen v svojo sestro (*Yatappe iz Sekija*, Yamashita Kosaku, 1963), ni treba odgovarjati na ljubezen ženske, ki se mu ponuja, deloma zaradi svojega statusa (*yakuza*), predvsem pa zaradi neizmerne ljubezni do mlajše (sicer že pokojne) sestre (ki ga je tudi nesestrsko ljubila). V življenju *yakuze* (neke vrste stoični gangster, popotnik, hazarder, zločinec) vedno obstaja neka sestra ali neka mati kot ovira, kot tisti faktor, ki prepoveduje ljubezen in strast. Oni jo v bistvu ne smejo biti deležni, saj so le 'diskriminirane' osebe, odvisni od ljudi, ki živijo pošteno.

V filmih s homoseksualno tematiko, je razmerje tudi nemogoče: zaljubljenca npr. ugotovita, da sta oče in sin (v filmu *Japonska lutka*, ki naj bi ga prvotno snemal Oshima). Večkrat je odnos med moškima predstavljen kot odnos gospodar-podložnik, v vseh primerih pa istospolno razmerje pomeni odpoved socialnemu statusu. Transvestiti ali homoseksualci so večkrat predstavljeni v scenah, ko se partnerja obiščeta v zaporu. Kot smo že na začetku

povedali, se transvestizem na svoj način vleče še iz tradicije *kabuki* teatra, ko je bil skozi *oyame* uzakonjen 'transvestizem' kot eno izmed pravil umetniškega nastopa. In konec koncev tudi Oshima v *Obešenju* izenači vlogo sestre z vlogo lju-bice.

Od kod ta tako pogosti motiv krvnih razmerij v japonskem filmu? Drznili si bomo iskati odgovor v njihovi izvorni domači religiji – šintoizmu: med prvimi dvanajstimi bogovi (Japonci ne poznajo monoteizma!) sta bila zadnja dva brat in sestra Izanagi (*tisti, ki poziva*) in Izanami (*tista, ki je pozvana*). Nebeški bogovi so ju pozvali, naj končata stvarjenje sveta. Dobila sta nebeško kopje, stala sta na lebdečem mostu (to je bila Rimska cesta, v slikarstvu običajno predstavljena kot čoln), bruhalo ocean in vanj zabadala kopje. Ko sta mokro kopje dvignila, so v morje padale kaplje, iz katerih so nastajali otoki. Spustila sta se na otok in tam odkrila, da sta različnih spolov. Oddaljila sta se z namenom, da se združita, ko se ponovno srečata. Ob srečanju je Izanami prva spregovorila: »Kako lep in nežen mladenič!« Te besede so Izanagija razburile, do te mere, da so se jima rodili iznakaženi otroci, ki so se ju starši sramovali. Vrnila sta se v nebo, kjer sta se posvetovala z božanstvi. Ti so ugotovili, da je grešila ženska, ker je prva spregovorila. Ob ponovnem srečanju na otoku je Izanagi spregovoril prvi. Pohvali mlado ženo, na kar mu ona enako odgovori. Šele tedaj jima je bilo usojeno pravo in številno potomstvo – med drugim je tako nastal tudi *Oh – Yashima – guni* (velika dežela osmih otokov – staro ime za Japonsko) in manjši otroci japonskega otočja.

Stvarnika Japonske sta bila torej *brat in sestra*. Zaradi ženske napake (*izgovorjene besede*) sta rodila gnusne in neuporabne otroke. Ženska je bila tista, podobno kot Eva, ki je naredila napako. Napako je sicer res popravila, a je nikoli ni smela več ponoviti! Japonska ženska je ostala tiho, ostala je v hiši in spregovorila vedno za gospodarjem.

Eros, ki je vedno nekaj drugega

Grobo si bomo še pogledali prisotnost (in odsotnost) erosa v Japonski kinematografiji. Lepo bi bilo ta element, japonski film tako prežemajoč, obravnavati bolj poglobljeno, kot nam je omogočeno sedaj, ko ga zajemamo s tako veliko žlico in v eni sapi.

V filmih Imamure Shoheija je seksualnost otroški akt, nadomestek materinnega naročja. Je simbol zgubljenega občutka pripadnosti skupnosti. V filmu *Rdeča želja* npr.: tiranski mož ponoči zdrkne v ženino posteljo in z otroškim glasom kliče mami-co, ali drugje, ko se hčerka – prostitutka – spominja svoje otroške ljubezni do očeta – idiota.

Haniju Susumu je spolnost sinonim odrasčanja, pot od masturbacije do spolnega akta. Oshimi Nagisi je v njegovih zgodnjih delih eros osvoboditveni in uporniški akt, je način skozi katerega se prepozna represija družbe. V *Hudici sredi belega dne* (1966) njegov junak, produkt svoje sredine, lahko seksualno uživa le pri posilstvu. V *Obešenju* (1968) analizira seksualni zločin, ki se je zgodil ali pa ne, kot politični zločin represivnega japonskega aparata nad korejskimi priseljenci. Fanta, ki naj bi posilil neko Japonko obesijo, a se izkaže, da ne umre. Ker mu ne morejo znova soditi (ker je izgubil spomin in svojega dejanja ne more priznati), ga s psihodramskimi metodami (izjemno posnetimi in zrežiranimi) posiljujejo, da bi priznal ponujeno identiteto; vsilijo mu nekaj, česar si fant ne



«Nasilno» rezanje kadra v Ozujevem Potovanju v Tokyo



prispisuje, a se v končni fazi vseeno žrtvuje za vse tiste, ki bi tako dejanje lahko storili.

Za Oshimo je prestopništvo oblika upora. *Četrť ljubezni in upanja* (1959) je eden izmed Oshiminih filmov o (študentskem) nasprotovanju ameriško-japonskemu paktu o zavezništvu.¹⁴ Par v tem filmu ni nikoli posnet pri dnevni svetlobi, dolgi posnetki njunega bega so alternirani s posnetki s prenosno kamero – ambient, v katerem se nahajata, ambient, ki stagnira in pritiska na mlada dva, je statično posnet, dekle in fant, ki bežita, ki sta v stalnem iskanju aktivnega upora, pa nista videna kot tretja oseba, objektivno skozi »stativ«, temveč sta ujeta z ostrimi gibi kamere – z gibi, ki so lastni tudi dvema jezdnima mladima osebam.

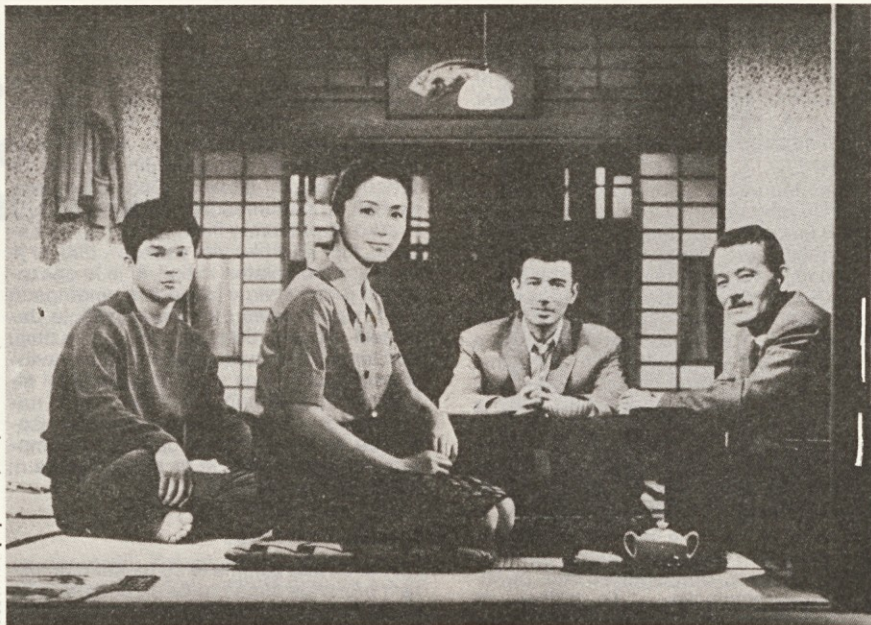
Okolje (ki je nujno produkt političnih interesov) ovira tudi razmerje v filmu Nagise Oshime *Noč in megla nad Japonsko* (1960).¹⁵ Film se začne s poroko dveh liberalcev, ki sta se srečala na protiameriških demonstracijah. Oba sta revolucionarja, eden iz generacije upornikov iz leta 1952, drugi iz leta 1960. V dolgih debatah pride do nasprotij o stvareh, ki so pravzaprav obema skupne.

Sperma in kri

Generacija, ki je nastopila v šestdesetih letih – t. i. *novi val* – je radikalno odpravljala tradicijo japonskega filma – posegla je na politično področje in odklonila režiserje, ki tega, vsaj eksplicitno, niso počeli. Yoshida Yoshishige je razliko med temi režiserji, ki jih imenuje za humaniste (med katere prištevava Kurosawo kot režiserja, ki da ne seže preko konflikta med dobrim in zlim) označil takole: »Vedno menijo, da je človek avtentičen, mi pa menimo, da to še zdaleč ni... kajti japonskega človeka je treba problematizirati. Ozu je govoril vedno o bivši družini in je bil uspešen zato, ker je bila država v krizi... Kurosawini idealizirani in stoični liki gredo z roko v roki z Močjo, Mizoguchi je vedno štartal s patosom, z abstraktno emocijo, da bi dosegal realistično pefekcijo...«

V krizi, ki je v tistih letih nastala predvsem zaradi pojava televizije, so producerske hiše omogočile delo tudi tem mladim avtorjem – čeprav so se večinoma vsi sprli in ustanavljali svoja neodvisna podjetja. *Eros in masaker*, (1970) ki ga je Yoshida snemal v čisti svobodi (neodvisni produkciji), je film o iskanju osebne avtonomije preko svobodne ljubezni. Obdelana sta dva primera – iz današnjega časa in izpred šestdesetih let z likom legendarne osebe Osugija (1923. je bil umorjen; baje so ga ubili vojaški oficirji, Yoshida pa je umor delil ženski), ki je razglašal in udejanjal svobodno ljubezen po principih: ločeno življenje, ohranitev ekonomske neodvisnosti in svobodno seksualno življenje. Osugija je ubila v bistvu prav ta trojna negacija monogamije, ekonomskega sistema in seksualnih prepovedi – družine, države, morale. Današnji odnos (drugi primer), ki deluje tudi po pravih pravega, ravno tako propade. Ljubezen ni mogoče ločiti od politike, zato je ji nujno sledi pokol, kjer teče kri, tako kot se nujno preliva v vseh vojnih katastrofah. »Živeti na Japonskem je že samo po sebi absurdno, ogenj in kri so odmevi te absurdnosti.«¹⁶

V filmu *Toplice Akitsu* (1962) Yoshida z izvrstnim obvladovanjem medija in neverjetno poetiko obravnava problem avtonomije posameznika. Mlade, pogumne in ponosne ženske, ki nujnost socialnih kontaktov rešuje s seksualno in čustveno navezanostjo na fanta, ki si jo jemlje »po koščkih«. Ženski ponos ne dovoljuje, da bi ime-



Jesensko popoldne, režija Ozu Yasujiro, 1949



Potovanje v Tokio, režija Ozu Yasujiro, 1953



Eros + Masaker, režija Yoshida Yoshishige, 1970



Seisakuwa žena, režija Masumura Yasuzo, 1965

la razmerje z moškimi, ki je ni vreden, hrkati se mu ne more ubraniti, ker ji pomeni edino možnost bega pred osamljenostjo, negotovostjo in porazom. Epopeja ljubezni, zavezanosti in neizmerne človeške moči, ki se preko odpovedi, sovraštva in spoznanja, da dano ne bo nikoli vrnjeno, v smrti odreši.

Nakamatsu vidi seksualnost skozi sadizem. Na obrazih moških, ki svoje ženske skoraj umorijo, ni zaslediti niti malo uživanja: močnejši je sadizem, bolj prerašča v nerealno, v mitsko, pravljico pripoved. Fizične ljubezni v predvojnem japonskem filmu niso kazali; zapolnjevali so jo tovariški odnosi, bratska, sosedska, družinska ljubezen in seveda ljubezen do domovine. Kljub številnim porno filmom (*pink-films*), ki so vsi povrsti *soft-core* (v letu 1982 je od 350 posnetih filmov dvesto porničev), »trdih« odnosov ne zasledimo. Oshimin film *Carstvo čutov* so si npr. japonski gostje v Pesaru ogledali v integralni verziji prvič!). Erotika v filmih »novega vala« pa je bila vedno prisotna na način personificiranja odnosa vladajoč/vladani, svoboda/osamljenost, gospodar/suženi, posedovanje/manipulacija... Te trditve, na katerih tako vztrajajo japonski kritiki in režiserji, velja absolutno razumeti kot delno pravilo, kot pomožno interpretacijo, ker nas gledanje samo uči, da le to dimenzijo močno presegajo.

Ker smo vsi po vrsti videli Oshimin film *Carstvo čutov* (če že ne to, smo pa vsaj brali številko Ekran/Problemi!), velja omeniti podoben film *Seisakova žena* režiserja Masamureja Yasuza (1965, po scenariju Kanetoja Schinde). Sado je v *Carstvu* kastriral svojo ljubimca (na dan državnega udara, februarja 1936!), Seisako pa na dan, ko je bil mož vpoklican v vojsko (rusko-japonska vojna) izkljuje soprogo oko, da le ta ne bi šel na fronto. Oshima prepleta kastracijo z »osebnimi problemi«, čeprav ima kup antimilitarističnih implikacij; Masamura pa je bolj eksplisitiven: Akt oslepitve je preložil iz spalnice (kot je bilo v scenariju) v dvornico, soproj je bil v okolici poznan kot najboljši vojskovodja, neke vrste model vojaka, tako, da ni čudno, da je bil označen za film, ki »po svoji revolucionarni in opozicionalni opredeljenosti daleč presega prizadevanja, Takude (ki je bil v zaporu) in Nosake (ki je moral emigrirati), voditeljev komunistične partije Japonske«.¹⁷

Prikazni pokojnih, ki nadomeščajo Boga

V čem je razlika med Japonskim in Zahodnim filmom groze? Japonci govorijo o t. i. filmu sovraštva, jeze šibkejšega, ki obžaluje dejanja, ki jih je storil nad njim močnejši. Sovraži ga še po njegovi smrti, ko se mu le ta pojavlja kot prikazen, kot fantazma (žanr *kaidan*). V grozljivkah zahodnega filma se pojavljajo monstri, hudiči, spake, redko pa duhovi (zanimiva je ugotovitev japonskega kritika Tadaoa Sataa, ki meni, da so naši monstri vest zatiranih prvih kristjanov). Japonske prikazni izgledajo resnično grozno (spomnimo se lahko Oshimin *Carstvo strasti* ali Kurosawine filme), to so deformirani človeški liki, podobe trupla, ki je v razpadajočem stanju – a v svojem bistvu so to nedolžne in »dobre« figure, ki so potisnjene v to stanje prav zaradi svoje dobrohotnosti. Osnovna distinkcija med prikaznimi ene in druge kulture velja iskati v religioznih konceptih: v krščanskih deželah je človek po smrti odgovoren Bogu, on je tisti, ki bo razsojal o njegovih delih in kaznoval živeče za njihove prekrške. Duh nima samoupravne pravice delovanja. Duh lahko »sugerira« (Hamlet), ne sme pa direktno delovati. Japonski duhovi pa to redno in uspešno počno. Duhovi

se pojavljajo samo takrat, ko močnejši ubije šibkejšega in nikoli ne obratno (v *Carstvu strasti* soproga z ljubimcem ubije moža). Japonski duhovi in prikazni so v bistvu utelešenje, materializacija mržnje, so maščevanje za storjena dejanja močnejšega nad šibkejšim, so sprasčevanje svoje lastne vesti in so način ščitenja inferiornih pozicij človeka. Duhovi umrlega so tisti, ki nadomeščajo Boga sodnika. Z razliko od prikazni v filmu (in teatru) na Zahodu, kjer jih lahko vidi vsakdo – tisti, ki je neposredno vpleten in tisti, ki je le opazovalec, je prikazen v japonskih umetnostih vidna samo tistemu, ki se mu maščuje. Japonski človek, determiniran z izrazitimi socialnimi razlikami, s paternistično avtoritarno figuro, ki ga v celotni zgodovini nikoli ni ščitila, je pač izumil simboličen način kaznovanja in delitve pravice šibkejšemu. Le, da se ni zavedal, da je duh le simptom nekega ustroja, ki se skozi stoletja ni kaj dosti spremenil.¹⁸

Starega vina ni več

Za konec nas zanima le še to, kako ta sistem proizvaja filme danes. Iz pesarske izkušnje sodeč (ki pa še zdaleč ne sme biti kriterij), predvsem pa z upoštevanjem mnenj Zahodne in japonske kritike, je danes japonski film tako rekoč nikarščen (v odnosu na to, kar je bil nekoč, seveda). Že v šestdesetih letih se je japonski gledalec močno začel ogrevati za televizijski ekran. Predvsem s spremembami v urbani strukturi se je občinstvo razdelilo v televizijsko populacijo – populacijo mest, vasi, predvsem pa družin in kinematografsko, ki je zajemala mlade delavce, emigrante, študente – neporočene, ki so zahtevali čisto svojo filmsko proizvodnjo. V sedemdesetih letih, ko je Japonska postala ena bogatejših dežel na svetu, ko se ni več bala, da bi postala odvisna od zahodnega imperija, ni več mogla manipulirati s temami, ki so ji bile desetletja lastne: z revščino ali z žrtevno podobo matere – ta je sedaj ostala le še za televizijske ekrane (družinskega gledalca). Zanimiv je podatek, da je bilo leta 1960 v japonskih kinematografih približno 1,2 milijarde obiskovalcev, v letu 1980 pa samo še 0,2 milijarde! (Osnovnih producerskih hiš na Japonskem je pet, vsaka se je tekem obstoja specializirala na »svoje« žanre. Avantgardnejši režiserji so v glavnem vsi v sporu s temi hišami in oblikujejo svojo neodvisno proizvodnjo. V letu 1983 so štiri velike hiše proizvedle 116 filmov, neodvisneži pa 23, proizvedenih pa je bilo še skoraj dvesto porničev). Dejstvo je namreč tudi to, da pomeni vsak film več ali manj izgubo (prav zaradi izredno dragega obiskovanja 'kinotov' in zaradi zaprtih družinskih struktur, ki dajejo prednost televiziji. Namreč treba je upoštevati, da recimo povprečen mestni človek dela cele dneve in da je kino izredno drag špas, da pomeni en obisk kina ne le ogromno denarja, temveč tudi ogromno, če prštejemo h kino predstavi še prevoz do kinodvorane).

Japonski film nekoč je govoril o ljudeh, ki so vedeli, kaj hočejo, ki niso dvomili v moralni sistem fevdalizma: v lojalnost, v spoštovanje nadrejenega, Gospodarja. Ob porazu v drugi svetovni vojni naj bi se vrednote čez noč zamenjale. Japonski človek je bil v nenehnem strahu, da bo Japonska postala kolonija in da ne bo stopala v korak z Zahodom. Po porazu v Vietnamu in porastu 'zločinov' v ZDA so ljudje izgubili zaupanje v Demokratski sistem po ameriškem vzorcu. Levicariji so začeli idealizirati SZ in LR Kitajsko kot so se tudi začeli »sramovati« imperialističnih postopkov svoje dežele. Zahodna Evropa, od koder so režiserji črpali nove ideje, nove

oblike izražanja (predvsem francoski novi val), naenkrat ni več igrala te vloge. Če še enkrat citiramo Tadaoa je Japonska »v fazi, ko posamezniki ne prepoznajo več kdo da so«. Donald Richie, eden prvih in še danes najboljših poznavalcev japonske kinematografije, današnji trenutek primerja z »novim vinom, ki se pakira v stare flaše«. Škoda je le to, da se staro vino mnogo lepše pije.

Opombe:

¹ Nyogen Senzaki, Paul Reps; *101 storie Zen*, Piccola biblioteca Adelphi, Milano, 1979.

² Masumura Yasuzu: *Profilo storico del cinema giapponese*, Testi e documenti per la storia del film, Bianco e nero, Rim.

³ Bertold Brecht: »O kitajskem teatru« v knjigi *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

⁴ *Ibid.*, v »Efekti začudenja v kitajski umetniški igri«.

⁵ Ostanki *benshija* so v današnji Japonski še vedno prisotni – in to na televiziji, kjer je komentatorstvo in interpretiranje še vedno močno v ospredju. Hitchockov *Psycho* v Indoneziji npr. danes še vedno interpretira komentator.

⁶ »Imperiju se udarec vrača«, Ekran št. 5/6, 1983.

⁷ Poznane so težave, ki jih je imel E. S. Porter v filmu *Zivljenje ameriškega gasilca* (1902), ki je ob prvih poskusih uvajanja protikadra 180 stopinj čisto zgrešil linearno pojmovanje filmskega časa: gasilca, ki rešuje mater in otroka je najprej snemal iz ulice, nato še iz v studiju rekonstruirane sobe. V strahu, da se bo gledalec zmedel, če bo izmenično montiral prvi z drugim kadrom (kar je postalo kmalu pravilo), je zmontiral dve različni verziji tako, da je izgledalo, kot da se je dogodek zgodil dvakrat. To so bile seveda prve težave pri doseganju linearnega, kontinuiranega filmskega časa.

⁸ Pascal Bonitzer: *Familijarni krog*, v »Cahiers du cinema«, št. 309, 1980.

⁹ Sato Tadao: *Umetnost Ozuja*, »Cahiers du cinema« tev. 224, 1970 in Zdenko Vrdlovec: *Pasti pogleda*, »Ekran« št. 5/6, 1982.

¹⁰ Alain Bergala: *Osui Yasujiro*, »Cahiers du cinema« št. 311, 1980.

¹¹ Paul Schrader: *Ozu in Zen*, odlomek iz njegove knjige objavljen v »Cahiers du cinema«, št. 224, 1970.

¹² *Ibid.*

¹³ Sato Tadao: *Kinoshita Keisuke – ideal nimaimo*, v *Schermi giapponesi II*, Nuovocinema/Pesaro, Marsilio Editori, Benetke, 1984.

¹⁴ 1959. in 1960. je japonsko ljudstvo množično demonstriralo proti japonsko-ameriškemu paktu o varnosti, ki ga je vsilila vlada. Prvi nemiri so bili ob obisku Eisenhowerja na Japonski, kasneje pa so bile masovne demonstracije in manifestacije, ko so študentje in liberalci blokirali letališče, da bi predsedniku preprečili let v ZDA, kjer naj bi končno podpisal sporazum. Oshima je večino svojih prvih filmov (kot tudi številne scenarije) osnoval prav ob tem dogajanju, saj je bil neposredno vpleten v te dogodke tudi sam.

¹⁵ Glej »Ekran« št. 2, 1978.

¹⁶ Intervju z Yoshido v »Cahiers du cinema«, št. 224, 1970.

¹⁷ Ogawa Toru: *Upor v Seisakovi ženi v Schermi giapponesi II*, Marsilio Editori, Benetke, 1984.

¹⁸ V brošuri Japonski zgodovinski film (Jugoslovska kinoteka – Dvorana v Ljubljani) Tadao Sato piše, da resnica japonskega religioznega duha ni ne budizem ne šintoizem, ampak oboževanje prednikov. Osebe, ki so umrle tragične smrti predstavljajo smrtnikom neke vrste prekletstvo, ki ga lahko ublažijo le z oboževanjem. Japonci imajo občutek, kot bi jih duše prednikov neprestano opazovale. In zgodbe o maščevanju predstavljajo le zadostitev pravici.

poljska scena

pogovor z uredništvom filmske revije Kino

Varčevanje ni tako pomembno kot zaslužek

Pri pogovoru so sodelovali: dr. Jerzy Plazewski, urednik »zunanje« rubrike, Barbara Mruklik, namestnica glavnega urednika, Alicja Mucha-Swieżynska (druga namestnica) in Stanislaw Kuszewski (glavni urednik). Potekal je v mirnem ozračju medsebojnega spoštovanja, ob kavi, v uredniških prostorih Kina v Kredytnej ulici št. 5/7.

Ekran: Glede na to, da ste v podobni situaciji kot Ekran (dolgo obdobje med oddajo rokopisov in prihodom na trg) – kako spremljate aktualen filmski spored?

Kino: Seveda ne moremo spremljati tekočega sporeda v kinematografiji, pač pa pokrivalo premiere poljskih filmov in obravnavamo poglavitne probleme kinematografije, kot na primer reformo filmske industrije na Poljskem. Nove poljske filme obravnavamo ekstenzivno z več prispevki. Tuje filme pa obravnavamo v glavnem v zvezi s festivali. Lani smo v devetih številkah obravnavali dvanajst mednarodnih festivalov, ki smo se jih udeležili. Natančni in obsejni pregledi festivalov so sploh naša močna stran. O aktualnem sporedu tujih filmov v kinematografiji težko pišemo prav zaradi dolgega distribucijskega cikla revije, zato poskušamo filme videti in o njih pisati, še preden pridejo na Poljsko. To je ambiciozna naloga, vendar je težko najti poljskega filmskega kritika, ki bi videl npr. zadnji film Petra Weira.

E: Mi domače filme obravnavamo tako, da objavimo več kritik, tudi če si nasprotujejo. Imate vi podobno politiko?

K: Tudi če so kontroverzne ali protislovne?

E: Še raje.

K: V zadnji številki smo uporabili prav to metodo. Sicer pa poskušamo biti fleksibilni, odvisno od pomembnosti filma. Nekaterih filmov sploh ne obravnavamo, ker bi to bilo zapravljanje časa in papirja. Včasih napišemo samo kratek komentar. Pomembnejšim filmom pa seveda posvetimo več pozornosti.

E: Imate kakšne posebne projekte v zvezi s filmsko vzgojo?

K: S tem se ukvarjamo že vrsto let. Poskušali smo raziskati dobre in slabe strani tega področja. Poskušali smo tudi razvijati samo vprašanje filmske vzgoje. Prav zdaj pa smo pred oviro. Po zadnji okrožnici ministrstva za šolstvo v zvezi s poukom poljskega jezika je film dobil malo prostora. Za zdaj ima filmska vzgoja mesto le v naših domačih kulturah ali med zunajšolskimi aktivnostmi. V učnih načrtih ni posebnega programa za filmsko vzgojo. Žal. Ko smo pričeli izdajati Kino, je bil ta mesečnik zamišljen kot revija za kulturo in umetnost. V prvih letih je bila filmska vzgoja močno poudarjena. Objavljali smo posebne dodatke, ki so služili kot učitelje-

vi priročniki. Takrat smo v Varšavi imeli filmske – kulturne – animatorje, ki so pri tem sodelovali. Organizirali so seminarje za učitelje in poskušali to področje vnesti v učne načrte. V sedemdesetih letih smo se mislili, da bo ta akcija rodila kakšne rezultate. Razmišljali smo tudi o učbeniku. Vse to je padlo v vodo. Uradna razlaga je bila, da so učni načrti že prenatrpani. Po sedanjih načrtih sodi filmska vzgoja v okviru pouka sodobnih umetnosti. To ne pomeni, da smo misel popolnoma opustili, pač pa smo se usmerili bolj k filmskim klubom. Razpisali smo nagrado za dosežke v širjenju vedenja o filmu.

E: Kakšna je vaša orientacija v teoriji?

K: Ker smo edina revija te vrste na Poljskem, je naša dolžnost predstaviti najzanimivejša dela na tem področju. Seveda je prevladujoča orientacija strukturalno-semiotična. Verjamemo, da mora biti ta usmeritev navzoča, ampak v pravilnem razmerju. Uveljavljamo tudi sociološki in zgodovinski pristop. Imamo vrhunske strokovnjake, npr. prof. Alicjo Helman, ki je zadolžena za filmsko teorijo in je vodja katedre za film na salezijanski univerzi v Katowicah. Sodeluje v različnih centrih na Poljskem in v tujini. Njena zasluga je, da večina stvari, ki izidejo drugod, pride v naše uredništvo. Zdaj dela antologijo filmsko-teoretskih del iz raznih dežel. Na festivalu v Münchnu je navezala tudi stike z jugoslovanskimi pisci. Vse skupaj bo objavila v knjižni obliki. Del tega materiala, ki je namenjen bolj splošnemu občinstvu, ne zgolj strokovnjakom, bo objavljen v Kinu. Knjigo bodo založile založniška hiša za filmske in umetnostne edicije, Salezijanska univerza in še nekatere druge hiše skupaj. Osrednji del Kina so »rumene strani«. Te so v celoti posvečene teoriji. Tu se znajdejo zgodovina filma, eseji, serija avtorjev, ki trdijo, da je film jezik, in serija takih, ki trdijo, da ni. Velik problem imamo s prilaganjem teh del stilu in usmeritvi naše revije. Včasih gre za tehnicistične in visoko specializirane tekste, velikokrat samo za ozko skupino specialistov. Ker imamo bralce različnih ravni, skušamo to nekoliko prilagoditi. Verjamemo, da moramo ostati odprti in hkrati rezervirani, saj nekateri poskusi teoretikov, npr. da bi napravili humanistični jezik tako eksakten kot naravoslovni, niso uspeli.

E: Denimo, da je na eni strani teorija, s katero se seznanjamo, na drugi pa dejanski, eksplicitni ali implicitni, kritikov pristop. Kateri pristopi se uveljavljajo v vaših kritikah?



K: Kritiki se, v nasprotju s teoretiki, precej izogibljajo strukturalno-semiotičnega pristopa. Toda znanstveniki, ki propagirajo strukturalno semiotiko, včasih poskušajo monopolizirati teorijo. Seveda vemo, da to ni edini način razvijanja teorije. Obstaja tudi zelo popularen pristop, ki mu v Ameriki rečejo »workshop« teorija filma. Ta bi bila nedvomno zelo dobrodošla s strani kritikov. Pomembna razlika med teoretikom in kritikom je včasih to, da za teoretika ustvarjalno filmsko delo niti ni več potrebno. To je absurden fenomen, ki ga v drugih umetnostih ni zaslediti. Naši semiotični teoretiki obravnavajo film kot neke vrste materialno zgostitev. Nedvomno pa gledalec, ko gre v kino, ne gre gledat filma nasplo, temveč čisto konkreten film, od katerega tudi nekaj pričakuje. Kritika zanima, kaj je v tem filmu različnega. Semiotika, na drugi strani, pa zanimajo konverzije. Dr. Plazewski se je nedavno vrnil z nekega festivala poljskega filma, kjer je bil tudi seminar, posvečen kameri. Eden naših teoretikov, gospod Werner, je odločno nasprotoval uporabi izrazov umetnost in lepota v zvezi s kameranovim delom. Trdil je, da so učinki kameranovega dela kod, transmisija, tekst itd., medtem ko je lepota zavajajoč koncept. In gospod Werner je to povsem resno mislil. Očitno je po njegovem najjasnejša informacija povezana z najbolj shematičnimi podobami.

Naša revija je usmerjena k umetnikom, pa tudi k diskusijskim filmskim klubom in kritikom. Režiserji so nas pogosto prosili, naj objavljamo kolikor mogoče člankov in esejev iz filmske teorije. Zdaj pa se že srečujemo s kritičnimi pogledi na teoretska dela. Teorija je včasih tako daleč od prakse, da nismo izpolnili pričakovanj. To pa je šele začetek. Zares pritoževati se bomo začeli šele, ko bo prof. Helmanova razširila krila.

V splošnem je poljska filmska kritika precej sociološko usmerjena. Vrta se okoli opisov vsebine, humanističnih vrednot, socialnih vidikov. Manjka pa prave poglobljene »workshop« kritike, strokovne kritike. Prav to pa hočejo režiserji. Gre nam za to, da bi razvili metodo, po kateri bi imeli filmski kritik na razpolago vso opremo, film, montažno mizo, na kateri bi lahko previjal, upočasnjeval, ponavljal, delal beležke in šele na podlagi takega zelo natančnega ogleda napisal svojo kritiko. Vendar ni ljudi, ki bi hoteli tako delati.

E: Torej so vaše kritike bolj opisne kot analitične?

K: Da. In seveda s tem nismo zadovoljni.



Urednik revije Kino Bogdan Lešnik

...a tudi v tem času...
...in v tem času...
...in v tem času...

Urednik revije Kino Bogdan Lešnik



...in v tem času...
...in v tem času...
...in v tem času...

Narzekamo na zamik zveča filmov. Na poteziranih filmov, lepote lub gerca...
...in v tem času...
...in v tem času...
...in v tem času...

E: Ali podpirate in stimulirate pisanje kritik-esejev?

K: Da bi našli kakšen način stimulacije, smo razpisali natečaj za filmsko kritiko. Cilj tega podviga je bil, da bi izšli iz kroga poklicnih piscev o filmu in vlihi sveže krvi. Ta natečaj je presegel vsa pričakovanja. Pokazalo se je, da je mnogo ljudi, ki niso poklicni pisci o filmu, a imajo veliko znanja. So senzibilni, imajo celo dobro zgodovinsko in teoretsko znanje in smisel za opazovanje. Prejeli smo nekaj izjemno kvalitativnih tekstov in jih že začeli objavljati. Ta zamisel zajema nepoklicne pisce - vsaj ne še poklicne pisce, kar pa lahko še postanejo. Zaradi ekonomske krize zadnjih let so stiki naših kritikov s tujimi filmi resno omejeni. Ta situacija je kritična, celo dramatična, tudi za našo revijo. Zdaj je v glavnem naloga uredništva, ne toliko drugih piscev, da obveščajo javnost o novejših dogajanjih. Osnoven problem pa je v rekrutaciji kritikov. Večina delujočih kritikov so diplomanti filološke fakultete. Osnovne svojega filmskega znanja so dobili tako rekoč zgolj verbalno. Nobeden od filmskih centrov, ki jih je na Poljskem več, nima osnovnih pogojev, se pravi kopij, montažnih miz itd. Sele zdaj so se na tržišču pojavili prvi videorekorderji; to nam daje upanje, da se bo situacija korenito spremenila. Vendar ne bi želeli, da dobite vtis, da vam predstavljamo enostransko podobo poljske filmske kritike. Dejstvo, da z njo nismo zadovoljni, še ne pomeni, da ne obstaja. Med knjigami, ki so izšle kot rezultat kritičnega dela, jih veliko pokriva celotno področje filma. Vpliv filmske kritike na poljski film je v primerjavi z drugimi deželami zelo velik in pomemben. Poglavitna pomanjkljivost pa je prav pomanjkanje sveže krvi.

E: Omenili ste dokaj zaprt krog sodelujočih in rad bi vedel, kako - na kakšen način - je zaprt.

K: Vredno je omeniti, da je pred desetimi leti obstajal poseben raziskovalni center za zgodovino in teorijo filma na filmski šoli v Lodzu. To je bil normalen oddelek. Rezultat njegovega delovanja je 30 do 40 diplomantov, ki sedaj tvorijo jedro naših treh filmskih ravij. To so zdaj seveda kritiki starejše generacije in so zelo ugledni. Obstaja torej bazično dobro solano jedro. Ni pa trenutno nobenega sistematičnega načina vzgoje kritikov. Pred letom 1980 je bilo 220 institucionaliziranih kritikov, večina v Varšavi. K tem je treba dodati še 40 do 50 filmskih znanstvenikov, ki si nimajo za kritike. Ti slednji so bolj enako-

merno razporejeni po državi. Mimogrede, naš natečaj je pokazal še en fenomen. To je prvi natečaj, kar jih poznamo, v katerem je več kot polovica poslanega materiala primerneza za objavo v reviji dokaj visoke ravni. To kaže, da intelektualni potencial za to delo obstaja. Nekateri od teh piscev živijo v manjših mestih in celo na deželi. Večina pa so diplomanti filmskih fakultet na raznih univerzah, ki so se vsega, kar vedo, naučili prav tam, na način, kakor so jih naučili. Imeli so dobre možnosti, da se seznanijo s filmom. Toda kaj se zgodi, če se tak človek po študiju vrne v svoje majhno mesto ali na deželo, kjer skoraj nima stika s filmom? Izgubi ves svoj potencial in možnosti, če je odvisen zgolj od filmov, ki jih vidi v lokalnem kinu.

Osnova stabilnosti med filmskimi kritiki je, da je možen dostop do filmov bodisi prek stikov z uredništvom ali prek univerzitetnega centra. Kot substitut - resda na visoki ravni - so uporabni diskusijski filmski klubi. Osnova za optimizem na tem področju pa je sorazmerno visoka raven poljskega občinstva. Zdaj žanjemo posledice dobrega filmskega repertoarja zadnjih petindvajset let: hiter razvoj diskusijskih filmskih klubov. (Diskusijski filmski klubi so članske institucije, ki pred filmom organizirajo uvodno besedo poznavalca, po projekciji pa še diskusijo.) Druga izkušnja so študijski kinematografi, kakršni je Kinematograf dobrih filmov v Varšavi. (Ti so odprti širokemu občinstvu in v razliko od diskusijskih filmskih klubov ne organizirajo diskusij, pač pa samo uvod.) Če se je kdo odločil, da bo šel v študijski kinematograf, je moral vedeti, da bo videl film, ki zahteva več pozornosti. Take filme smo kupovali posebej za te kinematografe. Zdaj pa si tega skoraj ne moremo več privoščiti; dejansko študijski kinematografi v zadnjem času upadajo.

E: Obstaja kakšna povezava med uredništvom in temi ustanovami? Ali organizirate tudi projekcije in uvodne besede? Imate besedo pri nakupih?

K: Institucionalnih povezav ni, so pa osebene. Dr. Plažewski in glavni urednik sta člana posebne komisije v osrednji distribucijski ustanovi, ki oblikuje mnenje o nakupih tujih filmov. Dr. Plažewski tudi že štiriindvajset let vodi Kinematograf dobrih filmov. Na začetku je bilo to videti kaj dolgočasno delo, kjer ne bi imel stika z desettisoči bralcev, temveč le z nekaj sto gledalci. Toda kaj se je izkazalo? Postala je ena najbolj fascinantnih zadolžitev. Osebnosti

pogledi in preference kritika, ki jih predstavlja z uvodno besedo, se takoj soočijo s preferencami in pogledi gledalca, tako da gre za stalno konfrontacijo. Od gledalcev dobivamo pa tisoč pisem mesečno - na ta način se kritikovi pogledi neposredno verificirajo ob pogledih občinstva.

E: Kako ste - kot revija - vključeni v institucionalno-ekonomski sistem?

K: Poskušamo izoblikovati kar se da dobro revijo in na ta način vplivati na poglede sorodnih dejavnikov. Moramo reči, da imamo pri tem kar precej svobode. Imamo se za neodvisno in samoupravno revijo - ne pa tudi samofinancirajočo. Zaradi majhne naklade delujemo v načrtovanem deficitu. Načrtovana subvencija za letos je deset milijonov zlotov. Založniška hiša meni, da je naša revija nujno potrebna in jo podpira, čeprav bi raje dajala manj denarja. Vendar imamo zmeraj, kadar nam omenijo varčevanje, ekonomijo in podobne reči, protiarگumente, da bi zaradi povpraševanja morali naklado pravzaprav podvojiti. Varčevanje se nam ne zdi tako pomembno kot zaslužek. Ko bi le imeli dovolj papirja, bi lahko prišli na ničlo. Kriza ni prizadela le naklade, ampak tudi obseg; prej smo imeli 64, zdaj le 48 strani. No, naša založniška hiša izdaja okoli 60 naslovov, večina z zelo visoko naklado (sem sodita ostali filmski reviji, Ekran, ki je bolj televizijska, in Film, ki sodi med »lažje«) in ustvarja dobiček, zato si lahko privoščijo tudi nekaj deficitarnih. Zlasti ženske revije delajo za njih.

Pogovarjal se je Bogdan Lešnik

Družba »prihodnosti«

Pjotr Szulkin je temen možakar sredi tridesetih (rodil se je l. 1950 v Gdansk), deluje nekoliko depresivno, in takšni so tudi njegovi filmi. Posnel je vrsto kratkih, dokumentarnih, televizijskih in celo animiranih filmov, pa tri celovečerce: *Golem* (1979), *Vojna svetov* (1981) in *O-bi, O-ba*, ki ga je pravkar končal.

Ko smo rekli, da nas filmi spominjajo na avtorja, pa s tem nismo mislili nič slabšalnega. Nasprotno, le strinjati se moramo z avtorjem, da so njegovi filmi zares osebni. Okolje, kamor so postavljene zgodbe, je nespremenjeno: razpadajoč svet, po svetovni katastrofi, barbarstvo na ruševinah civilizacije. Junak v njih deluje, kakor da je prišel od drugod, v *Golemu* celo res pride od drugod: iz laboratorija, kjer izdelujejo robote. V *Vojni svetov* pa se junak, televizijski komentator, šele po dolgoletni praksi zave, da kljub svojemu nazivu »neodvisnega« poročevalca ni nič bolj neodvisen kot, recimo, prostitutka v javni hiši; pravzaprav se niti ne zave tega,

kar zve. (Filma *O-bi, O-ba* žal nismo mogli videti, ker v času, ko smo snemali pogovor, še ni bilo kopij.) Pa vendar: ali je to, da je človek proizvod obskurnih tehnoloških procesov, in to, da se ne zaveda svoje manipuliranosti, res »drugje«? Znanstvene fantastike, kamor bi z določenim oklevanjem lahko uvrstili oba filma (in tudi tretjega, če verjamemo zapisom o njem) – z oklevanjem zaradi tega, ker po tehnološki plati pač ne dosegajo ravni zahodnih filmov iz tega žanra (*Vojna svetov* je npr. stala manj kot 100 tisoč dolarjev) – niti ni, kakor smo mislili prej, oblika realno-socialističnega eskapizma, marveč priložnost, da se raziščejo konsekvence določenih nadvse obstoječih odnosov v Szulkinovem primeru, kakor pravi sam, med kolektivom in oblastjo. Ta priložnost je tukaj sijajno izkoriščena.

S Pjotrom Szulkinom smo se pogovarjali v prostorih diskusijskega filmskega kluba Kwant, ki deluje v okviru kulturnega centra Riviera-Remont, Varšava, Ul. Warynskiego 12.

pogovor s Pjotrom Szulkinom

Občinstvo in oblast

ali *Kako se univerzalni procesi odvijajo v lokalnih pogojih*

PS: Teško mi je govoriti o svojih filmih. To so pač moji filmi.

E: Že, ampak očitno je, da se ukvarjate s koncem civilizacije, to je tukaj (na reklamni nalepki za *O-bi, O-ba*) izrecno povedano, in da se dogajajo po nuklearni kataklizmi.

PS: Zanimajo me socialne situacije. Rad bi prikazal te situacije v ekstremnih pogojih in zato uporabljam različne pretekste, različne preobleke. Ne zanima me realnost kot takšna, nekakšna sodobna realnost. Ne želim prodirati vanjo.

Ko govorim o realnosti, mislim na poljsko realnost. Tudi če bi mi dovolili posneti film o sodobni poljski realnosti, me to ne bi zanimalo. Snemati hočem filme o univerzalnih procesih, o procesih, ki se odvijajo tako na Poljskem kot kje drugje – morda univerzalne vrednote.

E: Nisem hotel reči, da snemate filme o Poljski ali da bi jih morali.

PS: Odgovarjam vnaprej. Na vprašanja, kakršna mi običajno zastavljajo.

E: Ampak ko smo že pri tem – morda so res kakšne zveze med vašimi filmi katastrofe in poljsko realnostjo. Ne bi mogli teme vašega filma *Golem* povezati z navzočnostjo antisemitizma na Poljskem?

PS: Nikoli nisem razmišljal o tem. Kot človek sem se izoblikoval v tej deželi in to nedvomno determinira moje razmišljanje. Na enak način kot celotno bogastvo svetovne književnosti. Seveda lahko napravite svoje zaključke, ni pa bil moj namen, da bi v svojih filmih delal vzporednice dogajanja na Poljskem. Če je avto dober, bo vozil enako dobro v New Yorku in Varšavi.

E: Ali mislite, da lahko v resnici računate na nevtralen pogled občinstva? Razen tega, ne more imeti film učinke, ki daleč presegajo avtorjeve intence?

PS: Vsak moj film ima svojo zgodovino. Lahko vam jo povem za vsakega posebej, ne le zgodovino izdelave, tudi odziva občinstva.



Pjotr Szulkin

E: Izvolite.

PS: *Golem* bi naj bil težek film. Naslednja sta narejena za širše občinstvo. Uradni sprejem *Golema* je bil zelo slab. Dobil je status tretje kategorije, kar pomeni zanič. Za distribucijo so izdelali le štiri kopije. Rešilo me je občinstvo. Vedeti morate naslednje: ko delajo statistiko ogleda, ne upoštevajo študentskih in diskusijskih klubov, samo število prodanih vstopnic v običajnih kinematografih. Toda tiste štiri kopije je videlo sto tisoč ljudi. V klubih, lahko domnevamo, jih je film gledalo od 200 do 300 tisoč, in kot verjetno veste, je dobil mnogo mednarodnih nagrad. Odziv občinstva je bil po moje ravno nasproten pričakovanjem oblasti. Usmerjen je bil k umetniškimi vrednotam. Pogosto sem se srečeval z občinstvom. Najbolj jih je zanimala filozofska plat, transcendenca itd., pa problemi psihologije zavesti. *Golem* je bil predvajan na jugoslovanski TV. Ne ver-

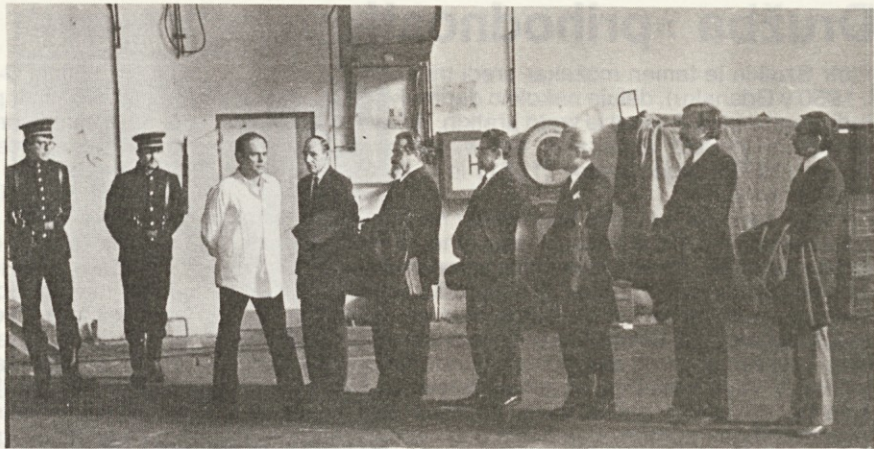
jamem pa, da ga bodo v bližnjih letih vrteli na poljski TV.

Scenarij za *Vojno svetov* je bil napisan pred avgustom 1980, film pa mu je sledil do podrobnosti. V produkcijo je šel po avgustu, a dokončal sem ga poleti 1981. In vse je bilo v redu. Distributerji so računali na dober finančni uspeh. Naročili so 80 kopij. Toda potem so nekateri menili, da je film defetističen, tako da so premiero odložili. Tako se je na žalost zgodilo, da do nje ni prišlo pred uvedbo vojnega stanja, pred decembrom 1981. Vendar pa je bilo do takrat že veliko predstav za študente v filmskih klubih. Moral sem se boriti in dolgo je trajalo, preden so film pripustili v študijske kinematografe. Končno mi ga je uspelo spraviti še v redno distribucijo. Uradno ga je videlo 400 tisoč ljudi, neuradno pa kak milijon in pol. Številka 400 tisoč velja za tri mesece distribucije. Po mnogih ovirah je film prišel na mednarodne festivale. O odzivu občinstva je težko reči, ali je bila to bolj ali manj politična reakcija. V tujini so ga gledali kot spektakel. V tem klubu tukaj, za sosednjimi vrati, sem se srečal z domačimi gledalci pred uvedbo vojnega stanja in po njej. Prej je bil odziv običajen – to je pravljica, znanstvena fantastika. Vprašanja so bila provokativna in neumna, npr. zakaj junak ne sede v avto in razbije ograje; nemogoče je, da bi ljudje toliko časa stali v takšni vrsti. Čep rav pa je na to srečanje prišlo toliko ljudi, da je bilo lepo. Potem pa so reagirali drugače. Ne tako, da bi primerjali film in dejanskost – kajti tako je reagirala oblast, izkazalo se je seveda, da so takšne vrste še kako možne itd. – pač pa so veliko bolje razumeli filozofsko raven filma. To pa je rezultiralo v zelo zanimive in globlje diskusije o eksistencialnih vprašanjih. Zanje resnica ni bila več tako enoznačna. Resnica je za moje filme povsem irelevantna. Posebno v zadnjem. Danes je res nekaj, jutri nekaj povsem drugega. Pred 13. decembrom pa je za veliko teh ljudi resnica stala kot spomenik.

E: Nisem se mogel izogniti določeni primerjavi z Orwellovim 1984. Tudi tam ne gre za to, kar se bo kdaj zgodilo, temveč za logične izpeljave, konsekvence obstoječega.



Golem Piotra Szulkina, 1979



Vojna svetov, Piotr Szulkin, 1981

PS: V tem smislu vsekakor.

E: Zabavno se mi zdi, ko pravite, da je film *Vojna svetov* nastal pred vojnim stanjem, in vendar napis iz filma, *Martian's Law*, močno spominja na *Martial Law*. Mimogrede, zakaj so vsi napisi v angleščini? Ste hoteli film internacionalizirati že na tej ravni?

PS: Iz več razlogov. Angleščina je v tem filmu precej zamorska. Tako v Ljubljani kot v Varšavi najdete hot dog. Nikdar ni bil moj namen zožiti pomen mojih filmov na poljske okoliščine in poljsko občinstvo. Vsi ti napisi pomenijo povsod, to je nikjer.

E: Iz prvih dveh filmov sem dobil vtis, da ste močno jezni na televizijo. Ne toliko na časopise in druge medije.

PS: Neposredno na televizijo, posredno pa na celotno sodobno civilizacijo.

E: *Golem* je imel v precejšnji meri metafizične navezave, konca pa nisem dobro razumel. Ta človek, pravzaprav robot, nastopi kot nekakšna vnaprejšnja karikatura generala Jaruzelskega, s pozicije vodja, in pove, da je vse to laž, da nikoli ni bilo takih eksperimentov.

PS: Film je mogoče razumeti na različnih ravneh. Najpreprostejša razlaga, ki pa v nobenem primeru ni obvezna, bi bila, da imamo človeka, ki je čisto po naključju in v nasprotju z vsemi intencami dober človek. Ves film je o vzgoji tega človeka, o vnaprej programirani vzgoji, ali pa o njegovi adaptaciji v družbo – no, in končno se prilagodi.

E: *Vojna svetov* se konča na podoben skrivnosten način: človeka ustrelijo samo za televizijo, za medij, ne pa zares...

PS: O tem ne morem reči nič določnega. Razumete lahko, kakor želite.

E: Nisem hotel vprašati za razlago, rad bi nadaljeval temo televizije.

PS: Realnost, ki jo ustvarja TV, je tako močna, da ima lahko na kolektivno nezavedno enak vpliv kot dejanska realnost. Opazovati je moč, kako ti dve realnosti divergirata. No, TV je zgolj primer majhnega pomena, kajti kot veste, so nameni in je ustvarjanje podob življenjsko dejstvo. Vsakdo si ustvarja podobe in ima namene, in potem je tu še razkorak med nameni in realnostjo. V pogovorih sem pogosto omenjal, da bi ta film lahko govoril recimo o srednjeveških razmerah. Namesto televizijskega napovedovalca bi bil vitez v oklepu, namesto televizije pa bi imel boben, s kakršnim so včasih najavljali novice. Toda podobno zlorabo imamo tudi v religiji. Mediji so tu samo orodja, samo najbolj opazni. Bolj zanimivo pa je, kar se dogaja z ljudmi pred televizorjem in za njim. Rad bi poudaril, da sama naprava v tem primeru ni važna. V *O-bi, O-ba* sploh ni televizorjev,

toda problemi ostajajo isti. In kolikor sem lahko opazil, postajajo tudi za občinstvo vse intenzivnejši. Razmerja v teh filmih so kar se da preprosta – razmerja med kolektivom in oblastjo. Niso pa to v celoti politični filmi. To v njih ni najvažnejše. Bolj gre za določena stanja zavesti.

E: Ki pa očitno obstajajo v svetu boja za oblast.

PS: Mi na Poljskem zdaj zelo neposredno občutimo politični pritisk. Scenarij za *Vojna svetov* je bil napisan v relativno mirnem, stabilnem času. Avgust 1980, ki je eksplodiral po tem, je popolnoma preseñnil tako oblast kot nas.

Moji filmi so zelo osebni. Najprej so to moje osebne misli, ki so kasneje zapisane in utelešene v scenarij. Tega obvladuje potem še nekaj dejavnikov: spektakel, drama. Moji scenariji se vedno inspirirajo pri mojih lastnih občutkih in strahovih. Kasneje pa temu dodamo še zgodbo. Verjemite ali ne, še preden napišem scenarij, občutim atmosfero filma. Popolnoma se zavadam določenih stanj zavesti, ki jih hočem uprizoriti, in to je najvažnejše.

E: Vaši filmi imajo, če že ne podobno atmosfero, pa vsaj podoben psihološki učinek. Mislim, da gre tukaj za vašo psihologijo.

PS: To je pač moj pogled na svet. Pogosto je način, kako gledam na ljudi in svet, za druge precej nemogoč, tako da so me že obtožili ekshibicionizma. Ljudje lahko v mojih filmih odkrijejo svoje lastne slabosti, in to jih pogosto razjezi.

E: To bi pomenilo, da vaša osebna psihologija tukaj služi za razkrivanje splošnejših zakonitosti.

PS: Upajmo.

E: Kakšne pa so kritike vaših filmov?

PS: Vse manj jih berem. Vse naše pisce kritik poznam. Zvečine vem, kaj bodo napisali. Za tuje kritike pa vem le redko, ker jih preprosto ne dobim v roke. Na festivalih lahko preberem le časopisne kritike, ki so največkrat površne.

E: Bi kritike, ki jih poznate in za katere veste, kaj bodo napisali, imenovali režimski kritiki?

PS: Celó za tiste, ki so v opoziciji, vem, kaj bodo napisali. Med poljskimi kritiki so tri ali štiri imena, ki karkoli pomenijo, katerih mnenja lahko upoštevam.

E: Imate kakšne stike s svojo šolo v Lodzu?

PS: Skoraj nobenih. Mislim, da se me bojijo. Povabili so me le enkrat. Pa ne iz političnih razlogov. Sploh ne vem, iz katerih.

E: Prej ste omenjali alternativno distribucijo. Kaj to pomeni?

PS: To pomeni diskusijske filmske klube. Ti so na Poljskem sorazmerno močna or-

ganizacija. Kadar štejejo občinstvo, ga prešttevajo na osnovi mesečno prodanih karnetov (članski izkaznic). In na tej osnovi so izračunali, da je njihovo občinstvo okoli milijon ljudi. To je najbolj občutljivo občinstvo. Oblast pa verjame, da se v diskusijskih filmskih klubih zmanjša odziv občinstva na film. Uradno film na Poljskem doživljuje uspeh, če ga vidi 250 tisoč gledalcev. Občinstvo diskusijskih filmov v to statistiko ni vključeno, kar seveda pomeni, da ne obstaja. To pa ima povratni vpliv na nadaljnjo produkcijo in zaslužek avtorjev. Pri kontroverznih filmih gre pač za to, da bi zmanjšali občinstvo. Če ga ni v statistikah, ga sploh ni. Določene filme pa kupujejo posebej za te klube. To so t. i. težki filmi, ki ne morejo v široko distribucijo. Pa še nekaj je. Film, ki jih predvajajo v teh klubih, ne dobijo nobene publicitete v tisku.

E: Če se tukaj lahko proizvajajo kontroverzni filmi, to pač pomeni, da cenzura nastopi šele, ko je film že posnet.

PS: Odločitev za uradno produkcijo je prepuščena ministru za kinematografijo. Dobiti je treba njegovo privoljenje za scenarij. Ampak to za snemanje ni najbolj zavezujoče. Ko pa je film posnet, ga on odobri za distribucijo. A obstaja producent, ki se imenuje filmski studio Irzykowskega, za mlade režiserje, ki lahko producira filme brez vnaprejšnje privolitve ministra. Pozicija tega studia je kompleksna in ne povsem varna. V njem je bilo narejenih mnogo odličnih filmov, seveda tudi nekaj slabih. Zanimivo je, da ima večina filmov visoke umetniške ravni potem težave s cenzuro. Zato je težko reči, kakšna bo prihodnost tega studia. Stvar je takšna, da je uradna produkcija zadnjih dveh let na izredno nizki, celo katastrofalni ravni. Izjema so mogoče trije filmi, vključno z mojim. Edina protiutež tej revni produkciji so filmi Irzykowskega. Vsi bi želeli, da bi ta studio nadaljeval delo, a nihče ne ve, kaj se bo zgodilo. Prav zdaj je precej nezaželen. Film, ki pridejo od tam, imajo običajno težave v distribuciji, ker niso dovolj privlačni za širše občinstvo. Pravkar se je pričel postopek, da bi trije prišli v diskusijske filmske klube in morda kakšen tudi bo. Zgodi se tudi, da film dobi dovoljenje, vendar se nič ne premakne. Če pa je nekdo, recimo avtor, dovolj vztrajen, je mogoče premagati težave s cenzuro, čeprav ne more računati na široko distribucijo.

E: Kaj pa se zgodi s filmi, ki ne dobijo potrebnih dovoljenj?

PS: Ne spomnim se nobenega res dobrega filma iz studia Irzykowskega, ki bi bil popolnoma prepovedan. So pa imeli tako usodo filmi uradne produkcije. To so ostanki poavgustovskega obdobja. Ti so preprosto v bunkerju.

Pogovarjal se je **Bogdan Lešnik**

Querelle

scenarij: Rainer Werner Fassbinder po »Querelle de Brest« Jeana Genetta
 režija: Rainer Werner Fassbinder
 kamera: Xaver Schwarzenberger
 montaža: Juliane Lorenz
 glasba: Peer Raben
 maska: Gerhard Nemetz
 igrajo: Brad Davis (Querelle), Franco Nero (Seblon), Jeanne Moreau (Lysiane), Laurent Malet, Hanno Pöschl, Günther Kaufmann
 proizvodnja: Planet-Film GmbH, München, ZRN/Francija, 1982



Nekaj tednov za tem, ko so v kinu Komuna predvajali Fassbinderjevega *Querella*, je bila v Kinoteki projekcija filma *Od jutra do polnoči* nemškega ekspresionista K. H. Martina.

Slednji je nastal leta 1918 (1919?), vsekakor pa prej kot razvpiti »prvi nemški ekspresionistični film« *Kabinet doktorja Kaligarija* Roberta Winneja. Zanimivo – osnovni atribut pri spodbijanju ekspresionističnega prvenstva Martinovega (v korist Wiennejevega) filma je enak glavnemu očitku Fassbinderjevemu *Querellu*. Film *Od jutra do polnoči* naj bi bil namreč preveč studijski, fasaden, brez »tretje dimenzije«, ki naj bi jo dosegal s slovito ekspresionistično »igro svetlobe in sence« (v Fassbinderju pa pač vsaj z ustreznim kadriranjem.) To nas navaja na misel o podobnosti med Martinovim in Fassbinderjevim filmom, ki jo dejansko lahko odkrivamo povsod – od same fabule do povsem identično režiranih in komponiranih kadrov. Dejstvo je torej, da med obema filmoma vsekakor obstaja močna vez – to dejstvo nam more biti vsaj v oporo pri branju »nemogočega« *Querella*.

Bolj ali manj tesna navezanost tako imenovanega novega nemškega filma na tradicije nemškega ekspresionizma je seveda razumljivo in večkrat popisovano dejstvo, in jasno je, da je eden najbolj tradicionalnih (»ekspresionističnih«) današnjih nemških režiserjev Werner Herzog (re-meake Murnauovega filma *Nosferatu* iz l. 1922), medtem ko je Fassbinder, recimo, bolj internacionalen (ameriški). Očitali so mu, da je popularen, ljudski, za razliko od sofisticiranih, intelektualnih kolegov. Sicer pa tudi K. H. Martina marsikatera zgodovinska študija ekspresionizma zaobide ali pa navrže kar tako, mimogrede, čeprav je bil svoj čas eden najbolj znanih in gledanih režiserjev. Razumljivo, če upoštevamo, da je pojavu ekspresionizma botrovala želja postaviti film na piedestal umetnosti, tej pa tipično evropska intelektualistična obsedenost z »umetniškim«, ki pa v Martinu ali Fassbinderju res ne more najti trdne opore.

»Ameriška šola pravi – pridite in doživite veliki dogodek, medtem ko nemška pravi – pridite in glejte veliki dogodek.« Tako je D. W. Griffith označil dve takrat glavni filmski šoli. In prav to je točka, na katero se nanaša večina kritik ekspresionističnega filma (»filma slike« kot nasprotju »pravega filma« »Filma realnosti«), ki »daje prednost predstavi na škodo predstavljenega...« in tako... »... odvzame diegetski vsebini vsakršno realnost...«¹ To pa je, z drugačnega aspekta, glavni atribut takega filma, saj z dosledno stilizacijo in dekompenzacijo objektov pred kamero izpostavlja (in ne prikrija) izumetničenost in ne-resničnost diegetskega sveta, ki je tako ali tako vedno in povsod fiktiven. Tako so »z minimalno globino polja predmeti kot odtrgani od referencialnega prostora fikcije, zaslon ne simulira globine realnega prostora in stopnjevanja v tej globini ter postane abstraktni prostor kazanja«. S tem se ekspresionistični film po svoje distancira od klasične pripovedi, v kateri platno funkcionira kot okno, ki razgrinja domnevno realen svet, kar še posebej velja za prej omenjena filma.

Blagajnik v Martinovem filmu okrade banko in se vso noč klati po zabaviščih, bordelih, beznicah... Vse to niti na daleč ne spominja na resničnost. Dokler ne pride do obrata v zgodbi sami (»To so bile sanje«), ki stvari postavi na »pravo« mesto in upraviči nestvarnost njihove prisotnosti. Querelle prav tako najprej zagrešil zločin, potem pa postopa po pristanišču in visi v pristaniškem baru, ki je zabavišče, bordel in beznica hkrati. Le da Fassbinder ničesar ne pojasnjuje, ne išče stvarnega prostora, kamor bi umestil svoj govor, gledalca prepusti soočenju z realnostjo slepila, ki prav lahko postane šokantno. In tu se izkaže kot mojster zapejljanja.

Studijsko fasado, ki preprečuje vpogled v polje za neposredno akcijo, kdaj pa kdaj razpre, in ti neopazno vmontirani globinski kadri kar silijo oko na pot v sanjavo zadimljeni svet bizarnega; svet, ki je predvsem in izrazito svet homoseksualnega – ladijski oficir ljubi mornarja Querella, ta se ljubi z Nonom, ki ima sicer ljubimca Maria, potem se Querelle zaljubi v kriminalca, ki je že v razmerju z nekom tretjim... Pa vendar ne gre za klasično homoseksualno prakso, kakršna je značilna za družbeno organizacijo, v kateri je seksualnost med moškimi prepovedana in je, čeprav usmerjena proti prisilnem kodiranju heteroseksualnosti, sama tudi kodirana čeprav drugače, (primer: film *Vaba M. Scorseja*). V filmu Querelle je spolni odnos samoumeven in pogosto poteka po pravilih, ki v dejanskih družbenih razmerjih določajo heteroseksualno prakso.

Ne presenetni nas torej podobnost sekvence ljubljenja med Querellom in Ninom (po tem, ko prvi namerno izgubi pri kocanju) s tisto med Benom Gazzaro in Ornelo Mutti v Ferrerjevem *Zgodbe navadne norosti*. Pripisovati ji gre še kaj več kot zgolj erotične konotacije. Pomagajmo si z daljšim citatom: »Ce je v svojem bistvu falos družbene narave, potem je anus privatne narave (...) Družbenih libidinoznih funkcij anusa ni več, ker so vse njegove funkcije samo še ekskrementne vrste, to je, predvsem privatne (...) Razvoj privatne osebe kot individualne in sramežljive je »analen«, medtem ko je razvoj javne osebe »faličen«. Anus ni udeležen pri ambivalenci falosa, v njegovi dvojni eksistenci penisa in falosa (...) Vsi moški imajo falos, ki jim zagotavlja družbeno vlogo – vsak človek ima anus povsem sam zase, najgloblje v svoji osebi in povsem skrit v njej.«²

Na film prilepljen gledalec se sooči s homoseksualno željo, ki pa ni le seksualna želja kot vsaka druga – v stopanju na

področje anusa je torej implicirano odpravljanje družbenih zavor, vstopanje v podzemno temnico, v kateri so skriti ključi drugih podzemnih temnic... To pa je tudi pot ponovnega pridobivanja želje kot »želje za želenjem.«

Film *Querelle* je znotraj Fassbinderjevega še kako obsežnega opusa seveda v marsičem izjema, kar gre nedvomno pripisati tudi deležu Jeana Genetta, katerega dela so kot »produkt božanske svobode avtorja« (J. P. Sartre o Genettu) in na videz je tak tudi *Querelle*, čeprav je ta »božanska svoboda« čisti mit – kar velja tako za avtorja (Genetta, Fassbinderja) kot tudi za Querella, (kar eksplicitno potrjuje njegov predhodnik, blagajnik v filmu K. H. Martina, ki mu je »božansko svobodo« dano samo sanjati). Moško veselje, njihova homoseksualna razmerja kot edina možna so, čeprav »božansko svobodna«, ujeta v zapovedano heteroseksualnost in tako označena kot prekršek. Edina ženska – Nonova žena – namreč uteleša (poleg »fantazmagorične mesojede rastline«, ki naj bi požirala moške) prav tisto, česar v filmu na videz ni mogoče odkriti – dejansko družbeno prakso, njena pravila, zapovedana razmerja, zakone... V njej je spolnost med moškimi prepovedana in v tem kontekstu anus funkcioniira tudi kot mesto, kjer se bije boj proti samorazkrajanju. Vseskozi jo bije Querelle, eksplicitno le v sanjah pa tudi Martinov blagajnik. Oba filma torej predvsem govorita o želji

po samoohranitvi v njeni najenostavnejši in s tem najbizarnjši inačici.

»Vsi so hoteli za vsako ceno živeti, do dna izčrpati vsa zadovoljstva, nikakor ne uspevajo osvoboditi se more o prihodnosti in ohraniti kolikor tolikšno ravnotežje na ruševinah normalnega življenja. A normalno življenje ni prišlo – zadovoljstva so bila vsak trenutek vse dražja...«³

Na delu je torej dejanska družbena praksa (Nemčija na začetku dvajsetih let ali dandanašnji; od jutra do polnoči ali Querelle) in vse njene ideologije – tu pa se vsakršno odstopanje kaznuje z zapiranjem: blagajnik v zapor oziroma v kletko na delovnem mestu, Querelle v monotonijo ladijskega podpalubja. Vendar pa je danes posameznika mogoče opisati prav kot proizvod zapiranja, saj se, paradoksalno, prav tisti, ki odstopa, delikvent, pred vsemi drugimi individualizira s sistemom zapiranja; ne v kliniko ali zapor, pač pa tudi v sanje ali fantazme – vsekakor pa proč (čeprav je to kot smo videli, iluzija) od morečega, dolgočasnega, brezupnega vsakdana.

Melita Zajc

¹ Jean Mitry: Estetika in psihologija filma (iz Christian Metz: Ogledi o značenju filma, Institut za film, Bg 1974)

² Hochuenghem: Das Homosexuelle Verlangen (iz K. Theveleit Muške fantazije)

³ Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwanda, Fischer Verlag, 1980.

Lola

scenarij: Pea Fröhlich, Peter Märthesheimer
režija: Rainer Werner Fassbinder
kamera: Xaver Schwarzenberger
glasba: Peer Raben
igrajo: Barbara Sukowa, Armin Mueller-Stahl, Mario Adorf, Matthias Fuchs, Helga Feddersen
proizvodnja: Rialto-Film, Berlin/Trio-Film, Duisburg, ZRN, 1981

V ljubezenskem poslu sta vedno dva družabnika – prvi, ki ljubi, in drugi, ki dovoljuje, da je ljubljen. (W. Thackeray, Semenji ničevosti) Zapis o filmu R. W. Fassbinderja – delu režisreja, ki velja za zvestega učenca Douglasa Sirk – avtorja melodram, o katerih je sam (Fassbinder) dejal, kako »se jim pozna, da jih je delal človek, ki ima ljudi rad in jih ne prezira tako kot mi«, – je vsekakor predrzno začetni z nekakšno zlobno viktorijansko modrostjo.

Prav tako je videti predrzen tudi poskus pisati o melodrami – filmu *Lola* in ne pisati o ženski, Loli (njeni »želji«, po definiciji »spodletelem ljubezenskem srečanju«...)

In tak je verjetno tudi tretji »prekršek«, ki si ga v tem zapisu dovoljujemo: obšli bomo namreč film *Plavi angel*, katerega re-meake naj bi *Lola* bila. Tudi film *Querelle* taistega avtorja je re-meake – filma *Od jutra do polnoči* (Karl Heinz Martin), a ker je slednji film bolj ali manj neznan, »se« torej »ne ve« in o tem ne piše. Kaže, da gre za vprašanje vednosti oziroma nevednosti in to (nevednost) je edina predrznost, o kateri naj bralec presoja sam. O tem bo zdaj stekla beseda in izkazalo naj bi se, da sploh nista to, kar sta videti.

Začnimo s koncem – melodramskim, ki je praviloma tragičen. In čeravno ob Fassbinderjevem primeru ugotavljajo (D. Štrajn, Ekran 1/2 1982), da »melodramska formula ne razloži melodrame«, tudi za Fassbinderjeve filme velja pravilo tragičnega konca: Willy (Lily Marlen), najde ljubega v objemu druge, Veronika Voss zblazni, Marija Braun skupaj z možem zleti v zrak, Elvira oziroma Ervin (Trinajsti mesec v letu) se ubije... Z eno izjemo



(govorimo seveda o njegovih melodramah): *Lola* (v filmu *Lola*) ni zavrtnjena, ne zblazni, ni (samo-)umorjena, prav tako ne noben od moških, ki jo obdajajo. Po vseh peripetijah se enostavno sporazumejo, »sklenejo posel«, ki vse udeležence osreči. Kakšen cinizem!

Ob njem (cinizmu) je vsakemu vsaj malo subtilnemu gledalcu bolj neprijetno kot ob še tako žalostni melodrami. Tu Fassbinder jasno »pove«, na čigavi strani je – na strani filmskih junakov (in ne publike), kar je danes seveda jasno že vsakomur, tudi tistim, ki bi ga radi obdolžili »koketiranja s publiko«, pa jih je »nategnil« s *Querellom* (ker Querella ni moč nategniti na nobeno kopito). Prav presenetljivo je, da si filmska kritika in teorija, ki si za svoj predmet vse češče jemlje Fassbinderja (avtorja filmskih melodram a'la Douglas Sirk, ki ima a'la Douglas

Sirk, ljudi rad, čemur seveda nočemo oporekati), še ni zastavila vprašanja, kako more avtor, ki »ima ljudi rad«, od filma do filma pobijati junake, publiko pa siliti v tako »tragično« izkušnjo.

Odgovor je na strani resnice. Resnic pa je nešteto, odvisno od dane družbene prakse – kot pravi de Sadov junak, ko v Filozofiji v budoarju razlaga mladenki, zakaj se ji ni treba ravnati po vladajočih moralnih normah in zakonih – vsaka civilizacija, vsaka družba ima svojo »moralo«; kar nekje kaznujejo s smrtjo, je drugje najvišja moralna vrednota, za kar si danes hvaljen in čaščen, boš jutri kaznovan... Lahko bi nadaljeval: identična izkušnja (spodletelega ljubezenskega srečanja) se v eni melodrami razreši s smrtjo, v drugi junakinja odide v samostan, v tretji »se poroči iz koristljublja«. Sicer pa zdaj ni naš namen razglabljanje o tem, koliko je moč melodramo nasploh (kaj pa je to, »melodrama nasploh«?) razložiti z družbeno prakso, ki naj bi jo reproduciral diegetski svet te ali one melodrame. Konkretni film – *Lola*, pa nam to vsekakor v polni meri potrjuje.

Melodrama o Loli je mnogo bolj »družben« kot »psihološki« (>individualen«) film; bolj splošen (moški), kot posamičen (ženska), o čemer priča že sam konec, v katerega žarišču ni eden (navadno ženska), pač pa trije, od katerih sta kar dva moška. In kolikor ga beremo kot takega in tako (od konca), ga moremo brati le skozi moškega (von Blumm), točneje, skozi sceno, v kateri von Blumm dobi televizor. Von Blumm je »roka pravice«, ki se pojavi v skorumpirani nemški vasi. Zaljubi se v Lolo, ki se mu predstavi kot svetnica, sicer pa je glavna zvezda vaškega kupleraja in ljubica na-

jvečjega tamkajšnjega mogotca. Še preden mu jo uspe zasnovati, Lola izgine. Von Blumm si kupi televizor. Ko mu ameriški oficir pojasni, da imajo v Ameriki »nešteto« programov in ne le dva, kolikor jih je takrat premogla nemška televizija, se naivni von Blumm šele nauči šteti do tri. Do takrat mu je namreč Lola bila le »ena« (ko jo je spoznal) oziroma »dva« – ko se ji je hotel pripisati še sam, spodobno seveda, s poroko, oziroma – ko ga je zapustila, kar je pomenilo, da ima »drugega« (do tod je njegova logika vsekakor segla, dlje pa ne). Iz ljubezni, kot jo vidi sam (»dva«), je kot tretji izvržen, za nadomestek si kupi televizor in je zadovoljen.

Amerikančevo odkritje pa nenadoma ogrozi to von Blummovo večno zadovoljnost – obstaja tudi tretja možnost, Lola je lahko tudi »tri«. Od takrat je vsa njegova aktivnost, pa naj so poti še tako drugačne, usmerjena na to prazno tretje mesto. Zato tak šok, ko odkrije, da je Lola pravzaprav kurba in

da je po vsej verjetnosti tudi to (tretje) mesto zasedeno. A vse se dobro izteče: von Blumm se poroči z Lolo, Lola dobi ključ kupleraja, njen ljubimec to ostane, von Blumm pa dobi nadomestni objekt svoje »čiste« ljubezni – Lolino hčerko.

Štetje do tri pa pomeni še nekaj – da namreč Nemčija z dvema TV-programoma (v času povojne gospodarske recesije) še nima prave demokracije. Nudi sicer dve, in ne le ene možnosti (totalitarizem) a pogoj prave demokracije je prav manjkajoča tretja možnost, ki šele lahko funkcionira kot mesto subjektivacije (prim.: von Blumm lahko ljubi le kot tretji). Bolje: čimveč tretjih možnosti, zato da je iluzija individualnega izbora, dopuščene in zaželene lastne presoje in odločitve (princip volitev) čim močnejša. Iluzija, ki je še kako realna, saj se štetje začne šele z izključitvijo najbolj iluzorne, negativne možnosti (ne izbrati, ostati zunaj), ki nima statusa možnosti preprosto zato, ker je ni. Čeprav

Nemčija v sceni s televizorjem torej še ni popolnoma demokratična, je na najboljši poti, da to postane (kar se dejansko zgodi že na koncu *Lole*). Vzgojo ljudstva (von Blumm) seveda nenaključno opravi ameriški oficir. Vzgojeni von Blumm gradi demokracijo, začeni s demokratično ljubeznijo – poslom, ki ni posel v viktorijskem smislu, kjer eden daje in drugi sprejema, pač pa demokratičen posel, kjer vsi dajejo in vsi sprejemajo (da je za to potreben še tretji družabnik, je seveda jasno). In vsi so zadovoljni. Seveda pa ta vse-zadovoljujoča ekonomija ne zaobseže vsega, nekaj mora nujno izpasti. V Nemčiji, o kateri govorimo, so to »anarhisti« – v Lolo na smrt zaljubljeni bobnar, ki je bral Bakunina in organiziral »demonstracije«, je pri sklepanju »posla« (zakona von Blumma in Lole) povsem prezrt – kar se je kasneje nemški demokraciji še kako maščevalo.

Melita Zajc

Generacija 1984 (Class of 1984)

scenarij: Mark Lester, John Saxton, Tom Holland (po zgodbi T. Hollanda)

režija: Mark Lester

fotografija: Albert Dunk

glasba: Lalo Schiffrin

igrajo: Perry King, Merrie Lynn Ross, Timothy van Patten, Stefan Arnglim, Michael Fox

proizvodnja: Guerrilla High Productions, ZDA, 1982

jug. distribucija: Centar film

Pred časom je po Sloveniji strašila pošast, ki pa za razliko od one iz leta 48 ni dobila svojega pravega imena. Kje je prevajalec, ki bi ne poznal imena te pošasti? Pa vendar se je skrivala za tujim imenom. Eno sledi iz tega dejstva. Razredno je postalo že tako obče, da se izgublja kot lahek plen površnosti in pozabe.

A če je tisti čas že mimo potem, ko se ni še niti uprizoril – kaj to pomeni za Lesterjev film, ki originalno ne le v naslovu, pač pa predvsem tudi s samim potekom tako obsedeno dosledno napleta okrog najtemeljnejših razrednih razmerij? Za tistih devetdeset minut svetlobnega utripanja to ni nič, saj ostaja tovor vendar isti, četudi lepimo nanj različne nalepke. Ostanimo pri tej predpostavki, seveda samo zato, da bi jo kasneje ovrgli.

Seveda se še pred zgoraj sprejeto predpostavko o arbitrarnosti naslova pojavlja povsem zdravorazumski ugovor, ki temelji na minimalnem znanju angleščine, biologije in seveda na ogledu filma. Angleška uporaba besede »class« ločuje namreč prav tiste tri pomene, ki jih lahko gledalec zazna v tem filmu. Kot prvo je seveda najotipljivejši pripovedni element prav šolski razred, enovit – kolikor se seveda do- loča v razliki od drugega razreda šole. Tu bi lahko neproblematično navezali na razred kot temeljno marksistično

kategorijo, a bi se z obojim skupaj zapletli v protislovje s filmom, kjer prav ta šolski razred v ostrem boju razpada in kjer iz analize bojujočih se strani nikakor ne sledi tudi njuna razredna nasprotnost. Isti šolski razred vsebuje tudi glasnika razbijaške opozicije, hkrati pa se nobena od strani ne prepozna v kaki posebni (razredni) zavesti. A prav v navezavi na tako »razredno zmedo« je dana tudi že prva, groba varianta poante: Ta, ki naj bi po šolski zakonodaji predstavljal arbitra, objektivno instanco – torej učitelj, je tudi vpotegnjen v igro, ki mu onemogoča objektivno/razsodniško pozicijo natanko v trenutku, ko skuša (objektivno, pravično) razrešiti situacijo. Možnost objektivne pozicije (ne samo takrat, ko je govor o razrednem) se razblini v trenutku, ko se jo skuša doseči.

A navezadnje ostaja nerešeno prav to vprašanje razrednosti. Rešitev nakazuje film v sceni, ki ni le ključnega pomena, ampak je hkrati tudi ena močnejših scen v svetovni kinematografije nasploh – in če se že ne pojavlja prek tretje, biološke uporabe »class«, pa se vsaj prek njenega eminentnega reprezentanta, učitelja biologije. Razredno je tu konsekventno zvedeno na oblastniško razmerje, slednje pa se določa glede na to, na kateri strani pištole stojita nasprotni-

ka. V tej izjemni filmski analizi oblasti, kjer je z materialistično ekshibicijo pokazano, da se celo vednost/znanje poraja šele iz oblasti, se hkrati iz obrata pištole določi tudi razredno – kot nedoločljivo. Kot na filmu se nam namreč razkrije, da slika ustreza sliki, da ni nobene objektivne specifikne enega nasproti drugemu. In film nato ustrezno temu spoznanju delirično drvi k svojemu koncu. Junak se s sredstvi boja povsem izenači s svojim antijunakom. Zmaga seveda naša/prava stran, če nam film pokaže, da je naša stran vedno nujno prava, prav kolikor je objektivno nedoločljiva.

Kar zadeva slednje, je originalni naslov zavajajoč, kolikor ustvarja iluzijo, da nam bo razkril svojega referenta – zato, ker prav film razgane njegov pomen, da je brez referenta, pomen (označeno) pa da poskakuje z ene na drugo stran pištole.

Slovenski (napačni) prevod je prav zaradi tega plodnejši – ne zato, ker bi morebiti iznašel referenta (Generacijo) v svetlobi platna, pač pa ker ga je subjektiviral v temi dvorane. »Generacija« jo je subjektivirala kot generacijo (brez zavesti, a z navdušujočo se skupno pripadnostjo), ki se brez refleksije identificira s slepim maščevanjem.

Predpostavka, da bi šlo v primeru te prevodne napake za zatiskanje oči

pred realnim/razrednim, je mnogo preveč optimistična. Pošast je že (davno) udomačena – postaja stvar navade, ki je površna in dobrodušno pozablja.

Andrej Drapal



Dekle iz Trsta (La ragazza di Trieste)

režija: Pasquale Festa Campanile
igrajo: Ornella Muti, Ben Gazzara
proizvodnja: Italija, 1982
Jug. distribucija: Makedonija film



Film *Dekle iz Trsta* seveda niti najmanj ne skriva »izposojanja« iz drugih filmov: to kaže že sam igralski par Gazzara-Mutti (iz Ferrerijeve *Zgodbe navadne norosti*), pa tudi celotni pripovedni lok, ki se začne s prihodom dekleta iz morja in se konča z vrnitvijo vanj; to nas spomni na Polanskijev film *Dva z omaro*. Seznan »neizvirnosti« v tem filmu gotovo ni izčrpan. Toda ravno zato, ker film svoje »neizvirnosti« niti najmanj ne skriva, bi najbrž ne kazalo »odkrivati« to njegovo plat, saj film sam napeljuje na to, da gre ozdaje, v katerega se vriše mejna črta, ki jo potegne osrednji karakter šizofrene ženske (igra jo Ornella Muti).

Trst kajpak ni izbran kot slučajni kraj dogajanja na pol pogrošnega romana, ki ga je napisal režiser sam (če sem

seveda pravilno prebral špico filma). Recimo, da gre za nevsiljiv filmski poklon pokojnemu F. Basagli, ki je tržaško psihiatrično bolnišnico spremenil v azil odprtega tipa. O tem bi lahko nareč govorili, kolikor je film fabuliran prikaz ključnega problema antipsihiatrije, ki je skušala gledati noro družbo s strani normalnih občutljivih reakcij »norcev«, s čimer se je problem ozdravitve (»vratitve v obstoječo družbo«) še posebej zaostрил. Toda film se ne odvija na ravni zaostrenosti tega problema tako, da bi razvijal pripoved kot »globinsko« psihološko dramo, temveč poteka v dokaj lahkonem stilu ljubezenske zgodbe. Dodatno jo poudari »impresionistična« upodobitev, ki jo zaznamo v nekaterih skorajda le likovno funkcionalnih motivih, ki jih oko kamere lovi po tržaških eksterierjih ter interierjih, pa tudi v paleti pastelnih barv. Film povnanja specifično kontradiktornost »težke« teme in »banalne« interpretacije. Drama lepe Nicole je tako še bolj vidna kot utemeljena v narcistični neurozi, torej v izgubi objekta, ki je njen lastni Jaz. Glede na to, kako film predstavlja psihološki problem, pa seveda nujno razočara, s humanistično ideologijo opredeljenega »zahtevnega« gledalca, saj se do svoje nevrotske problematike obnaša nasprotno od tradicije sodobnejše skandinavske in ameriške dramatike.

Določeni melodramski učinek filma, ki ga dopolnjuje tako vsakdanji značaj kot je risar stripov (signor Dino Bena Gazzara) – torej tipičen značaj pogrošnih zgodb sodobnosti – bi bil »čist«, če bi Nicole ne bila norica. Na točki, kjer bi v običajni melodramski

shemi bila nazorna ovira uresničitve ljubezenskega razmerja, pa v tem filmu nastopa nerazložljivo kot nerazloženo – duševna bolezen. Ljubezensko razmerje je tako nujno oblikovano tako, da mora Dino tvegati vlogo terapevta. Točka, v kateri pa se razkrije njegov lastni zalog v razmerju, je tisti trenutek filma, v katerem se izkaže, da je Nicole postala junakinja stripa – norosti, sublimirane v masovni kulturi, torej imaginarnega na ravni Urañele ali Barbarele, kakor lahko sklepamo iz risbe, kakršna nastopa v filmu. Tukaj je v dramaturškem pogledu dovolj utemeljeno Dinovo razmerje z Nicole kot, »tisto več«, kar se pripeti v nasprotju z Nicolinimi srečanji z neznančici na plaži ali s povsem dozdevnimi ljubeznimi iz njene domišljije. Razplet filma, ki ga ne obremenjujejo nikakršni »pretežki« dialogi, ampak dialogi v stilu pogrošne literature z navajanjem posplošenih misli o ljubezni in življenju, ponuja nemožnost vsakršne (ne samo običajne) uresničitve ljubezenskega razmerja, v katerem ima moški vlogo nadomestila za psihiatra. Toda ker se poskus srečanja med Dinom in Nicole odvije kot vsaj začasno možen glede na to, da ga omogoča Dinov položaj proizvajalca nedoločljive množične kulture, se film ponudi kot metafora že davno populariziranega spoznanja o »duševni obolenosti« v zahodni kulturi na sploh. Ta učinek se filmu posreči z izborom značajev na meji normalnega, s postavitvijo zgodbe na mejo zahoda (v Trst), na mejo kulture, ne nazadnje pa s stilom na meji »kultiviranega« okusa.

Darko Štrajn

Telefon (Telephon)

scenarij: Peter Hyams, Stirling Silphant
 režija: Don Siegel
 kamera: Michael Butler
 glasba: Lalo Schifrin
 igrajo: Charles Bronson, Lee Remick, Tyne Daly, Alan Badel
 proizvodnja: ZDA, 1982
 jug. distribucija: Croatia film

Film *Telefon* bi kajpak lahko zlahka odpravili kot še eno pretirano vohunsko štorijo in morda še skušali opredeliti uspešnost njegovih ustvarjalcev glede na učinek suspenza ipd. Gotovo tudi ni dvoma, da »široka publika« film gleda kot film dopadljivega suspenza. Ni pa nujno, da vse možno govorjenje o lahkotnosti, nezahtevnosti itn. pomeni, kako film temelji na zelo preprostih zamislih. Spopad tajnih služb dveh velesil je scenarijsko oblikovan ne samo kot politični spopad, ampak opredeljuje razlike dveh kultur: zahodne, visoko razvite in azijske, predtehnološke. Vse preočito je ta razlika na zunaj pokazana s temačnimi prizori v SZ nasprotji pretežno svetlim prizorom v ameriškem protiobveščevalnem poveljstvu. Toda jedro narave te razlike je vendarle danos s sredstvi spopada. Medtem ko se

ameriška stran bojuje s pomočjo računalnikov, pa sovjetska programira kar ljudi. In film nedvomno prišepetuje, da je stehnzirana norost, ki jo zmore povzročiti ameriška protiobveščevalna bratovščina, veliko bolj neobvladljiva kot norost človeškega značaja. K temu pa je treba prišteti še psihološko sestavljenost hierarhije tajne službe na sovjetski strani. Če bi kdo pomislil, da je glede na to film »subtilna« zahodnjaška propaganda, bi ga bilo potrebno opozoriti, da ameriške obveščevalne službe vendar ne skuša kazati kot kaj prida etično ustanovo. Tako je kljub vsemu kar prikladno, da v nasprotju z lecarrejevskim tipom špijona, film obeh igralcev (Lee Remick in Charlesa Bronsona) ne prikazuje kot zmedeni lutki v načrtu igre, ki je nihče ne obvladuje, ampak ju oblikuje v tradicionalnejši pod-

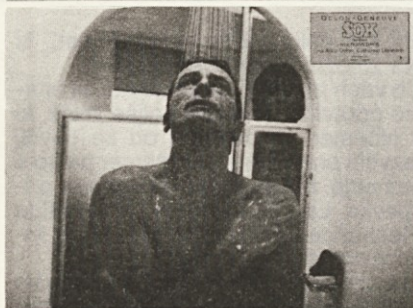
obi kot dokaj potentni osebnosti, ki sta zmožni izigrati organizacijo.

Ob vseh teh domnevah vemo, da imamo opraviti s trilerjem boljše vrste, ki v ničemer ne odstopa od že dovolj razvitih pravil žanra, pri čemer pa so s pomočjo znatnejšega igralskega prispevka Lee Remickove in Donalda Pleasancea prikazane sekvence intenziviranega suspenza.

Gre za kadre, v katerih v bolničarko preoblečena agentka (Lee Remick) mora ubiti pacienta, ki bi utegnil »preveč povedati« in še zlasti za finale s sekvencami ujetosti *villaina* v javnem prostoru (baru). Sibkejša plat filma je razmerje med osebama, ki v svoji psihološki razsežnosti ostane nesomerno glede na to, da je v dani igralski zasedbi nemogoče Bronsona obremeniti s kakršnimikoli »subtilizmi.«

Darko Štrajn



kritički dnevnik**Šok**
(Le choc)Režija: **Robin Davis**
Igrata: **Alain Delon, Catherine Deneuve**

Poklicni morilec je sklenil končati svojo »kariero«, saj bi mu prisluzeni denar že omogočal brezskrbno prihodnost; prebudilo se mu je tudi njegovo doslej prikrito človekoljubje. To seveda ni povšeč šefu, ki je prav tako lepo živel od Martinovih natančnih strelov, in Martinu preostane samo še beg. Na vrat se mu obesijo nekdanji sotovariši, za zdaj še na varni razdalji pa mu sledi tudi državna policija: obetajo se časi skrivanja in negotovosti. Martin se najprej zateče na svojo puranjo farmo in se z očarljivo upravnikovo ženo Claire zaplete v ljubezenske zanke. Po naglem pokolu na farmi upravnik »pravično« izgine s prizorišča; Claire pomaga Martinu pobegniti in tako še sama zaplava v vode profesionalnega kriminala; v odločilnem trenutku dahne svoj da, nato pa z Martinom v helikopterju odletita neznano kam.

Francoška kinematografija – in tudi druge, predvsem ameriška – se rada loteva ljubezni med odpadnikom in neoporečno državljanko. Osnovni trik je pač ta, da gledalca s pomočjo nedolžne ženske spravi na odpadnikovo stran, gledalec se z njim identificira, in konec, ko odpadnik ubeži – pogojno rečeno – roki pravice, sprejme kot logičen finale filma. Francozi trik izpeljejo prav šarmantno; *Šok* je povsem predvidljiv izdelek svoje vrste, za kar poskrbita še vedno vitalna Alain Delon in Catherine Deneuve.

Rocky IIScenarij in režija: **Sylvester Stallone**
Kamera: **Bill Buttler**
Glasba: **Bill Conti**
Igrajo: **Sylvester Stallone, Talia Shire, Burgess Meredith**

Rocky kljub porazu doživi svojih pet minut slave: prostor v medije, avtogrami, neuspelo snemanje televizijskih reklam. Poroči se s staro ljubeznijo – prodajalko v trgovini z živalmi, najameta hišo, Rocky kupi športni avto, a že kmalu se znova znajde na starih poteh: brez cvenka v žepu išče službo, skratka, znova drsi navzdol po lestvici družbene hierarhije. Zaposliti se mora celo noseča Rockyjeva žena. Zmagovalec dvoboja iz prvega filma – temnopolti Apollo – hoče novi dvoboj, zakaj vsi novinarji so prepričani, da je bil Rocky boljši in je torej moralni zmagovalec. Rocky se začne pripravljati na dvoboj, vendar ne tako zagnano kot prvič, saj je ženi obljubil, da ne bo več natak boksarskih rokavic. Žena med porodom obleži v komi, Rocky ves čas bedi ob njej in se že poslovi od dvoboja, a prve besede »oživiljene« žene – »Zmagaj!« – ga znova poženejo na pota intenzivnih pri-

prav na dvoboj, ki se – seveda – zanj srečno konča, kmalu pa bo sledilo tretje nadaljevanje...

Je že tako, da filmi, ki so drugo ali tretje nadaljevanje »finančno uspešnih« filmov, še zdaleč ne dosegaajo lastnih prvencev. Tako je bilo npr. s filmi *Čeljusti*, *Superman*, *Noč čarovnic* in drugimi.

Nadaljevanju zgodbe o lokalnem junaku Rockyju, ki postane narodni junak, manjka predvsem feeling prvenca, kjer je Rocky uspešno ujet v lokalne obrazce obnašanja, simpatične nerodnosti in naivne predstave o svetu okoli sebe. v Rockyju II te drobce spodrine športno-ljubezenski spektakel, ki pa jih je v ameriških filmih že toliko, da je pač težko še poiskati karkoli novega.

Hrestač – Dvojni azil
(Nutcracker)Režija: **A. Kawadri**

Sovjetski baletniki gostujejo na zahodu, a je predstava odložena zaradi domnevne bolezni prve balerine. V resnici je balerina pobegnila, zaprosila za politični azil in se nastanila v neki, na prvi pogled povsem vsakdanji baletni skupini. Njen beg prvi odkrije mlad fotoreporter, ki se z njo kasneje zaplete v krajše erotično razmerje. Medtem se vse bolj bistri slika baletne skupine, ki je namreč samo poligon za najrazličnejše spletke – ne samo na ravni »šefov« skupine, ampak celo na ravni mednarodnega političnega kriminala. Finale filma se odvija na plesu v maskah, kjer se zberejo vsi protagonisti filma, tudi agentje sovjetske tajne policije. Ples, v katerem ima vsak glede na masko dodeljeno vlogo, pa se konča tako, da sovjetska balerina s preostalimi člani zahodne baletne skupine zbeži nazaj v svojo domovino.

Banalnost filma je popolnoma razvidna. Zgodba, katere poanta je očitno prososvjetska, je preveč za lase privlečena – kot tudi to, kako se razplete stara misel, da za »umetnostjo« vedno stoji politika. Nakazani konflikt med »voditeljico« skupine (J. Collins) in sovjetsko balerino ni utemeljen; plehek je tudi zaplet med balerino in novinarjem. Obrtniško je film poln lukenj, skratka – dolgočasen, površen, na nobeni točki zanimiv, »naštancani« film.

Skrivnostna moč
(The Sender)Scenarij: **Thomas Baum**
Režija: **Roger Christian**
Igrajo: **Catherine Harrold, Željko Ivanek, Shirley Knight**
Proizvodnja: **Kingsmere Properties, Paramount, 1982**

Mladega fanta potegnejo iz jezera, ko se je namenil narediti samomor, in odpeljejo na psihiatrično kliniko. V »obdelavo« ga vzame mlada in, kako bi lahko bilo drugače, tudi lepa zdravnica. Začnejo se ji dogajati čudne reči: prividi zamenjajo realne slike. Preteče kar nekaj časa, ko zdravnicca ugotovi, da v resnici mladi pacient obdeluje njo. Toda pacienta preganjajo tudi podobe mrtve matere, ki se mu še vedno prikazuje v sanjah in napada sinove potencialne ljubice. To trojno razmerje in negotovost okoli mrtve matere puščata veliko prostora za klasične grozljive šoke, toda stari pregovor pravi – konec dober, vse dobro.

Grozljivka kot žanr ima v zgodovini sedme umetnosti svoje kvantitativne padce in vzpone, pač glede na gospodarske razmere. Začetek osemdesetih let je bil čas, ko so zopet začeli na veliko snemati grozljivke. Malo je izdelkov, ki lahko v tem žanru še prinašajo kaj novega. *Skrivnostna moč* je takšen film s tekočega traku, saj skuša napetost in grozo vzdrževati s krvjo in nerešljivim statusom »krvoločne, hudobne« matere. Nekateri se temu naivnemu vpe-ljevanju lika matere smeji, drugi napovedujejo novi »družinski« red. Sam raje gledam dobro grozljivko; *Skrivnostna moč* pa to nikakor ni.

Kavbojke z rožnatimi očmi
(So Fine)Režija: **A. Bergman**
Igrajo: **Ryan O'Neal, Maringela Melato**

Modni kreator Fine nima smisla za posel, zato propade in se preda »gorili« Eddiju. Na Eddijevo zahtevo mora Fine poklicati sina Bobbya, asistenta na univerzi, naj poskusi rešiti očetovo potapljačo se barko. Asistent Bobby se prav nič ne znajde v novi vlogi, na očetovo nesrečo pa se zaplete še z Eddijevo ženo, vročekrvno Italijanko. Stvar se zaplete v trenutku, ko se nenapovedani Eddie znajde pri vratih, za katerimi se njegova žena vdaja strastem z Bobbyjem: Bobby na pol oblečen sicer uspe pobegniti, pa ga »senzacija« željni trgovci, ki pač mislijo, da je stari lisjak Fine lansiral na trg še eno nenavadno oblačilo.

Naročila dežujejo; Fine zopet postane modni kreator številka ena in se lahko znova postavi na lastne noge. Sledi še obračun med Eddijem, ženo in Bobbyjem na sceni operne predstave, ki pa se – kot se takemu filmu spodobi – konča z Eddijevim porazom. Življenjske družice ne najde le Bobby, ampak tudi njegov oče, ki v sobarici Italijanki – prepozna čakajočo srečo. Dvojni srečni konec je zabeljen še s poročnim potovanjem v Benetke, kjer začuden Fine vpraša svojo ženo: »Kdaj pa je tu poplavilo ulice?»

Zadnji stavek, izrečen v filmu, posrečeno »zadene« omejenost in samozagledanost povprečnega Američana, htkati pa opredeli nivo komedije *So Fine*. Ta nivo je mešanica vsega po malem, a brez originalnih »štosov«. V filmu mrgoli ameriških stereotipov (univerzitetni učitelji, pohotne študentke, neumni bogati, šefi...), za vsako ceno se prodaja tudi že zdavnaj razgaljena ameriška krilatica; vsakdo lahko postane predsednik ZDA. Film jo namreč predela v sporočilo, da vsakdo lahko iz nič postane velik bogataš. Po tej logiki ves biznis temelji na nenavadnih potezah in naključju – Bobby je bil pomanjkljivo oblečen zaradi povsem preprostega dejstva: ker ni mogel do svoje obleke, je moral obleči sposojene kavbojke, in ker so mu bile premajhne, so počile, zato je v razpoke zatlačil polivinil. Včasih so zgodbe o bogataših celo resnične, kot se zgodi tudi to, da kakšen povprečen Američan v Benetkah morda le ne vpraša, kdaj je poplavilo ulice.

Dvojna ekspozicija (Double Exposure)

Režija in scenarij: William Byron Hillman
Igrajo: Michael Chalen, J. Pettet, J. Tracy



Poklicni fotograf je fotografiral privlačne ženske modele, kasneje, v sanjah pa je te fotomodele na različne načine ubil. Vedno znova se znojen zbujaja iz sanj, zato obišče psihiatra in se zaupa bratu. Brat je kaskader brez ene roke in noge, na zunaj vesel, drugače pa zagrenjen zaradi neuspešnih »erotičnih« srečanj. Vsi uboji, o katerih je fotograf sanjal, se na enak način nekoliko pozneje v resnici zgodijo. Fotograf postane osumljenec številka ena. Krog okoli njega se vse bolj manjša, a kot se takem filmu spodobi, je morilec nekdo drug – kdo pa, če ne invalidni brat. Ta zaradi neuspehov v zasebnem življenju in ker je nevoščljiv uspešnemu in »celemu« bratu, ubija fotomodele zato, da bi brata spravil s poti, ter s tem zapolnil svojo nečelost. Hitrejša je policija in fotografova ljubica: konec je morečih sanj in krute resničnosti.

Triler *Dvojna ekspozicija* (gotovo spada v ta žanr) mora izpolnjevati vsaj dva pogoja, da gledalcu postane zanimiv, prvič – ubijalec naj bo čim dalj časa neznan, uboji pa naj se zgodijo nepričakovano – najbolje kot šok; in drugič – gledalec mora prepoznati »napačnega« morilca, da je lahko na koncu mogoče izpeljati »katarzičen« obrat v srečen konec filma.

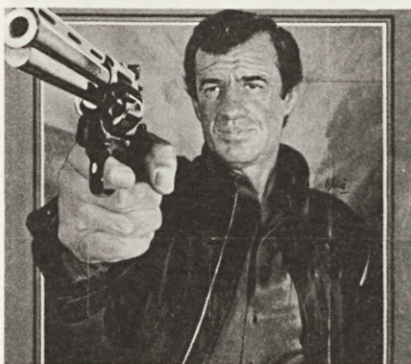
Dvojna ekspozicija ta dva elementa ima, a

sta nedosledno uporabljena, zato končni obrat nima pravega učinka. Uboju v sanjah namreč vedno sledi še »realna potrditev«, ki je nepotrebna. Da fotograf ni morilec, se ve že od samega začetka. Sum takoj pade na brata – kljub njegovi »nečelosti«, ker bi bilo uvajanje neke tretje osebe na koncu preveč banalno razpletanje že »vzpostavljene« sorodstvene napetosti.

Največja slabost filma pa je poskus konstrukcije ozadja »zločinov z vprašanjem«, saj takoj zabrede v vode površne psihanalize in razlage otroških travm obeh bratov.

Belmondo profesionalc (Le Professionel)

Režija: Georges Lautner
Igrajo: J. P. Belmondo, Robert Hossein



Film se začne s sojenjem Jossu Beaumontu, pripadniku francoske tajne policije, »državnemu teroristu«, in sicer zaradi ponesrečenega, »službeno« naročenega atentata nekega afriškega predsednika. Pošljejo ga na prisilno delo, od koder spektakularno zbeži in se vrne v Pariz. Sklene, da se bo maščeval, ker ga je njegova organizacija zaradi spremenjenega političnega trenutka darovala, prodala, izdala. Joss napove uboj predsednika, ki pride na obisk v Francijo, in tako se bo maščeval svoji nekdanji organizaciji. Tajna policija napenja moči, da bi Jossa pravočasno ujela, a se ji le-ta vedno galantno izmakne. V »kavbojskem« dvoboju ubije zasledovalca in v razpletu – na dvorcu, v katerem je rezidenca afriškega predsednika – s prevaro doseže, da »tajna policija« sama ubije predsednika. Med tem, ko koraka proti helikopterju mimo kordonov policajev, teče pogovor med notranjim ministrom in šefom policije, in pred vstopom v helikopter je Joss Beaumont prerašetan v hrbet.

Klasičen film maščevanja – primerljiv s podžanrom vesterna – s to razliko, da Joss igra kultiviranega in galantnega izdanega državnega terorista, ki vsako nalogo opravi brez napake in brez naprejanja (primerljiv je celo z literarnim junakom Arsenom Lupinom). Njegova prednost je ta, da vedno lahko v vsako potezo že vračuna potezo nasprotnika – kot dolgoletni član tajne policije – in je neulovljiv celo takrat, ko je krog popolnoma strujen. Joss igra na potezo nasprotnika, toda na njegovo zadnjo potezo nima pravega odgovora – vsemu skupaj lahko pokaže le hrbet.

Nočni jastrebi (Nighthawks)

Režija: Bruce Malmutha
Glasba: Keith Emerson
Igrajo: Sylvester Stallone, Nigel Davenport



Policijska dvojica – belec de Silva in temnopolti Fox – operira v Bronxu; največkrat ima de Silva vlogo »vabe«. Na drugem koncu sveta – na Irskem – s podvigi straši terorist Wolfgang; ker pa izgubi »mentorja«, se preseli na novi teren New York. S plastično operacijo si da spremeniti obraz. Tisti čas pa sta de Silva in Fox bila premeščena v protiteroristični oddelek, kar že napoveduje njuno skorajšnje srečanje z Wolfgangom. In res, naključno ga odkrije, a jima zbeži po »zaslugi« de Silvinega človekoljubja, ker ni hotel streljati v Wolfgangar, skritega za starejšo žensko. Terorist dobi še pajdašico, s katero izvedeta zadnji podvig – v gondoli ugrabita diplomate OZN. V dolgem razpletu ostrostrelec ubije teroristko, Wolfgang hoče uiti, vendar de Silva pravočasno spregleda njegovo namero in ga seveda »pravično« onesposobi.

Čist film: To pomeni: profesionalna doslednost v realizaciji žanrovske strukture (policijski triler); vsi elementi (vključujoč fotografijo, montažo in glasbo) sledijo dinamiki, ki jo zahteva potek zgodbe: zgoščevanje narativnih drobcev v finalu filma (gondola, avtobus, helikopter, past, beg, razplet v stanovanju bivše de Silvine žene, ki pa se ne lepijo na nobeno podlago otroških spominov, psihiatričnih primerov itd.

Wolfgangova figura ni ravno najbolje zgrajena – je stereotip rušilnega in nečloveškega terorista – z značilno parolo: »Ne bom vam pustil, da bi se ljudje počutili varne. Tudi de Silvina »humanizem« deluje nekoliko naivno kot razločevalni element med teroristom in policajem – češ, metode so različne, rezultat pa je isti. Prav tako je že malo izrabljena črno-bela policijska dvojica.

Konec filma je ponovitev začetka – na začetku je de Silva preoblečen kot vaba v starejšo žensko, na koncu pa preoblečen v bivšo teroristovo ženo, v zasedi čaka terorista, hkrati je de Silvino preoblačenje »simbolno« srečanje z zelenim objektom (žensko), saj je zeleni objekt v resnici že zdavnaj izgubil.

Zlo pod soncem (Evil Under the Sun)

Scenarij: Po romanu Agathe Christie Anthony Shaffer
Režija: Guy Hamilton
Igrajo: Peter Ustinov, Jane Birkin, James Mason...
Proizvodnja: Titan Prod., Velika Britanija, 1980

Na otoku, neke ob Albanski obali se v hotelu zbere mešana družina – angleška aristokratska smetana – in med njo se po naključju znajde tudi detektiv Poirot. Vsi gostje so v senci bivše gledališke igralka Arlene, ki se ne zmeni ravno veliko za nje, jih izziva in vsakemu od njih nudi motiv za uboj. Arlene najdejo zadavljeno na obali, Poirot stopi v akcijo. V hotelu je natanko deset potencialnih morilcev in vsi imajo trdne alibije; Poirot mora izslediti morilca. Na koncu ga pred vsemi odkrije – po kla-

sični metodi logike in dedukcije – in razloži ves primer.

Režiser Hamilton se je očitno specializiral za snemanje filmov po romanu Agathe Christie – leto poprej je *Razbito zrcalo* – in tako kot v tem filmu, se mu je tudi zdaj posrečilo zagotoviti solidno igralsko zasedbo. Hamilton povsem korektno prenese »najmočnejše« platni romanov Agathe Christie na filmski trak – logični in močni domisleki okoli umora (preoblačenje, varanje z družinsko razprtijo in vrtoglavo), prikaz ekstravagantnega življenja v zaprti skupnosti na otoku (to so dejanski pogoji zločina), kjer osebe z zapleti med seboj »izvržejo« malenkosti, ki pomagajo detektivu Poirotu pri reševanju, in jasno sklepanje samega detektiva, ki je v tem skoraj brezhibno.

Hkrati pa ima filmska različica še to prednost, da gledalcu ne ponuja različnih zgodb (ko osumljenci razlagajo svoj alibi), ampak različne vtise realnosti.

Najkrajša pot na Kitajsko (High Road to China)

Scenarij in režija: Brian G. Hutton
Igrajo: Tom Selleck, Bess Armstrong



Kairo kmalu po prvi svetovni vojni. Eve Tozer se zabava z vojaškimi častniki. Njeno zabavo prekine zaupni prijatelj z vestjo, da lahko ostane brez »denarne« podpore, če v dvanajstih dneh ne najde izgubljenega očeta, ki mora družabniku osebno prepričati prilastitev donosnega podjetja. Eve skupaj s Patrickom O'Malleyem in njegovim pomočnikom – pijani O'Malley ima na voljo dva aviona – sklene poiskati očeta v daljnem Afganistanu. Začne se lov za očetom, pa tudi lov nasprotne strani, ki se trudi prepričati Evino namero. Sledijo pustolovščine v Afganistanu, Nepal in končno, še na Kitajskem, kjer le najde izgubljenega očeta. Oče se noče vrniti – ker je postal nepremagljivi vodja majhnega gradu – vendar, zadeva je vseeno urejena, ker »podjetje« z njegovo papirnato smrtjo resda preide v družabnikovo last, dobički pa v roke Eve, ki za nagrado dobi še svojega Adama – Patricka O'Malleya.

Pri Lukacsovem in Spielbergovem zgledu pustolovskega filma *Lov za izgubljenim zakladom* je vsakršen nov poskus obsojen na neuspeh, saj sta Lukacs in Spielberg nastavila tudi drugo stran – ironijo. V tej luči je *High Road to China* (mimogrede: film je sneman pri nas – slapovi Krke, Plitvice, kras – zato je prav posrečen, smešna pustolovščina z upehano dinamiko).

Eve pač ne išče očeta zato, da bi ga odpeljala v civilizacijo in sebi priskrbela brezbržno prihodnost (na koncu je kaj malo verjetno, da se bosta Patrick in Eve vrnila, če ne zaradi drugega, pa zaradi razbitih letal), ampak zato, da v družinskem krogu, se pravi v stiku z očetom najde tisto, kar pogreša – ljubezen (tako kot je pogrešan oče).

Kritiški dnevnik je pripravil
Leon Magdalenc

spisi

Leposlovni ustvarjalec – Ian Fleming

Če si zadosti bogat, da bi kupil, si zadosti bogat, da te oropava.

Joseph Rudyard Kipling: THE MAN WHO WOULD BE KING

Samo hudiči in Angleži tekajo brez vzroka naokoli.

Joseph Rudyard Kipling: KIM

Treba je jasno povedati, da je Rus čudovit človek, dokler tiči v svoji srajci. Kot vzhodnjak je očarljiv. Samo takrat, kadar po vsej sili hoče, naj bi ga imeli za najbolj vzhodnega od zahodnjakov, namesto da bi ga imeli za najbolj zahodnega od vzhodnjakov, je z njegovo rodovno nenavadnostjo skrajno težko kaj doseči.

Joseph Rudyard Kipling: THE MAN WHO WAS

Pri dvajsetih in čez je pravzaprav vse polno stvari, za katere se človek figo briga, vendar bi ta seznam ne smel vključevati tudi Iana Fleminga. Ianu Flemingu kajpada ne bi hoteli storiti nič žalega, mar ne, saj je to vendar naš dom! Zato upamo, da boste v naslednjih stvkih uživali. Domnevamo namreč, da vsak filmski gledalec že ni kar filmski zgodovinar in tako dalje. Zaradi tega živimo. Drznemo si pa omeniti, da to, kar se nam obeta, ne bo niti kakšen zelo natančen življenjepis niti malopridno slodokusje niti refleksi halogenega razrednega občutka. Nič takega. In to nam budi up. Gre nam zlasti za to, da bi bondovski polje vsaj minimalno disciplinirali. Nadvse ugodno plodišče za tovrstno dejavnost pa se zdi *Goldfinger*, na neki način pa tudi *Thunderball*. Najprej bi radi opozorili na Flemingovo kartezijansko samo-razčiščenje: bodimo prostaški in recimo, da vsak osebek enkrat v življenju zastane in se zazre vase, hočemo reči – razčisti sam s sabo: ne glede na to, da je ta popravek lahko bedast ali pa korenit, se je pripetil tudi Ianu Flemingu. Če naj verjamemo – in ni pravega razloga, da ne bi – Johnu Pearsonu (Alias James Bond – The Life of Ian Fleming, 1966), potem je Fleming razčistil sam s sabo takrat, ko je izdal nemara dejansko svojo najboljšo zgodbo o Jamesu Bondu – *From Russia with Love*. Flemingu je bilo tedaj menda povsem jasno, da česa boljšega in v osnovi radikalno drugačnega pač ne bo nikoli več napisal; z drugačno drugimi besedami bi smeli reči, da je popolnoma določno vedel, da je uvedel nov žanr in da v naslednjih bondovskih zgodbah literarne kvalitete (naj bo!) ne bo mogoč več dvigniti. Moral bo »ponavljati«. To pa niti ni tako slabo. Toda novi žanr je bil vendarle tukaj! Zaenkrat se bomo zadovoljili s to ugotovitvijo.

Zaradi večje preglednosti in razločnosti navajamo vrstni red Flemingovih Bondov: *Casino Royale* (1953), *Živi in pusti umreti* (Live and Let Die, 1954), *Moonraker* (1955), *Diamanti so večni* (Diamonds Are Forever, 1956), *Iz Rusije z ljubeznijo* (From Russia with Love, 1957), *Dr. No* (1958), *Goldfinger* (1959), *Samo za tvoje oči* (For



Ian Lancaster Fleming leta 1962

Your Eyes Only, 1960), to je zbirka petih zgodb: *From a View To a Kill*, *For Your Eyes Only*, *Quantum of Solace*, *Risico*, *The Hildebrand Rarity*, *Thunderball* (1961), *Vohun, ki me je ljubil* (The Spy Who Loved Me, 1962), *V službi njenega veličanstva* (On Her Majesty's Secret Service, 1963), *Samo dvakrat živiš* (You Only Live Twice, 1964), *Mož z zlato pištolo* (The Man with the Golden Gun, 1965), *Octopussy* (1966: *Octopussy* in *The Living Daylights*; tema dvema zgodbama je navadno dodana tudi *The Property of a Lady* – 1967). Temeljno pri tem je tole: Flemingov rez je ostal znotraj literarnega žanra, se pravi, Fleming je opravičil prelomno, če ne že kar subverzivno operacijo v sami interni ekonomiji literarnega žanra, v samem srcu bondovskega polja. Hočemo reči natanko to, da je Fleming svojo neznanstvo – sicer eminentno »žanrsko« – težavo, tj. »ponavljanje«, integralno ohranil znotraj literarnega žanra kot takega. Vse to se je kajpada zgodilo po izdaji *From Russia with Love* (1957)! Prvo naravno in samoumevno vprašanje, ki se nam nemudoma ponuja, je: V čem se pravzaprav kaže ta flemingovska sprememba! Premena ne vznika na ravni »plota«, »settinga« ali »prezentacije«, marveč v – recimo temu – »psihosomatični« oz. »psihopatologiji« glavnega junaka (čeprav ostaja »plot« še vedno tisto, zaradi česar glavni junak sploh živi: mar ni prav to tisto razlikovalno jedro, ki »spy-story« odtegne »zgodovini romana« – ne gre niti za »antropomorfizem« niti za »reizen«). Kaj to pomeni? Kaj se je zgodilo z Bondom? V vseh zgodbah, ki so sledile *From Russia with Love*, nenehno tendenčno pada bondovska psihosomatična me-

ra, kar pomeni, da Bond jezdi skozi tipično krizo srednjih let, da ima nenavadno pravilne zdravstvene probleme, da ima depresivne krče z zelo natančnim in izrazitim čustvovanjem, da ima napade spolne melanholije in preganjave pa težave s pijačo in čezmernim kajenjem, da dvomi v svojo lastno učinkovitost in smiselnost in tako dalje. Nikakor ne trdimo, da gre za kakšno »učlovečenje« ali pa »humanizacijo« glavnega junaka, prav tako pa tudi ne bi mogli trditi, da postaja Bond »bolj človeški«, temveč bi bilo nemara ravno prav, če bi rekli, da postaja Bond »prečloveški«. Bond je »bolan«. »Prečloveški«. In tako dalje. Ta bondovski tendenčni psihosomatični padec doseže svoj nedvoumni vrhunec v *Thunderballu* (1961): Bonda pošljejo na intenzivno zdravljenje v neki podeželski sanatorij in tako dalje. Fleming je v bondovsko semiotično veselje grobo uvedel bolezen. V tem ni nič tragičnega.

Ce pa naj verjamemo – in zopet ni razloga, da ne bi – Stephenu J. Rubinu (*The James Bond Films – a Behind the Scenes History*, 1981), potem so se v podobni zadregi znašli tudi bondovski filmarji (producenti, režiserji, scenaristi, ipd.) takrat, ko so pripravljali snemanje tretjega Bonda, *Goldfingerja*.

V imenu večje preglednosti in razločnosti navajamo tokrat vrstni red bondovskih filmov: *Dr. No* (1962), *Iz Rusije z ljubeznijo* (1963), *Goldfinger* (1964), *Thunderball* (1965), *Samo dvakrat živiš* (1967), *V službi njenega veličanstva* (1969), *Diamanti so večni* (1971), *Zivi in pusti umreti* (1973), *Mož z zlato pištolo* (1974), *Vohun, ki me je ljubil* (1977), *Moonraker* (1979), *Samo za tvoje oči* (1981), *Octopussy* (1983), *Nikoli ne reci nikoli več* (Never Say Never Again, 1983). S tem smo udarili historični »setting«. Če se je flemingovski beletristični maniri zataknilo že kmalu po letu 1957 (*From Russia with Love*), potem se je v bondovski cineastični maniri prelomilo z *Goldfingerjem* (1964). V realnem, sicer grobem, nikakor pa ne zunajčasovnem približku bi za začetek lahko rekli, da je to, kar razlikuje bondovsko literarno maniro od bondovske cineastične manire tisto, kar razlikuje beletristiko od filma. Pojav bomo skušali artikulirati, vendar obljubljamozgolj eksemplarično vrednost te razlike.

Videli smo, kako je bondovska beletristika artikulirala »žanrske sitnosti«, zanima nas pa, kaj s temi težavami počne bondovska filmografija, in tako dalje. Pri flemingovski beletristični maniri je šlo za težave (bolezen, kriza, preganjave; po drugi strani pa »ponavljanje«), ki so integralno pripadale redu diskurzivnega, literarnega: teh težav zunaj literarnega območja pač ni bilo, in to drži kot pribito, saj so hkrati pa je bilo to že nekaj povsem drugega in kajpada drugačnega. Tudi cineastom, bondovskim producentom (še posebno stalnemu scenaristu Richardu Maibaumu!) je bilo po *From Russia with Love* (1963) povsem jasno in očitno, da česa boljšega pač ne bodo več nikoli proizvedli (naj namignemo: poslej ni bil več imperativ »dobro proizvesti«, temveč »dobro posneti« – kot bomo videli to ni bila le »stvar okusa« ali pa »drobna razlika«!), prav zato – in to je tisto – pa so morali kaj – le kaj? – morali so konstituirati, profilirati oz. montirati žanr, potemtako so morali sankcionirati vsaj minimalno in najsplošnejšo objektivno matrico žanrske serije. In tja drvimo! Vse zadrege filmarjev (zgodovinarji poro-



Diamanti so večni, režija Guy Hamilton, 1971



Mož z zlato pištolo, režija Guy Hamilton, 1974



Samo dvakrat živiš, režija Lewis Gilbert, 1967

čajo o veliki »naveličanosti«, »nelagodju«, »apatičnosti«, »letargiji«, »brezvoljnosti« ipd., ki je tedaj grabila filmarje oz. snemalno ekipo) so torej postavljene v realnost, ki predhodi filmski inscenaciji: vmeščene so v red pred-filmskega, »pred-diskurzivnega« (naj bol!), saj to, kar na ravni filmskega koda zastopa te težave, ni to, kar na ravni filmskega koda zastopa težave flemingovske literarne ekonomije: grobo rečeno, ne zanima nas – in to velja za film nasploh – zastopnik, pač pa tisto, kar smemo poslej imenovati »zastopani zastopnik«, torej ne to, kar znokrat filma zastopa težave pred-filmske realnosti, marveč to, kar v filmu zastopa to, kar na ravni beletristike zastopa svojo lastno nemogućnost nastopa (zastopano je na način, da nenehno proizvaja materialne pogoje tega, kar ne bo nikoli nastopilo drugače kot zastopnik), skratka – zastopani zastopnik. Naj mimogrede pripomnimo, da je prav bondovska filmografija nemara najbolj različno artikulirala problematiko zastopane zastopnika, in tako dalje. Potemtakem nas zanima predvsem sam akt produkcije in izdelave bondovskega žanra: v *Goldfingerju* so te geste najprejiznejše in tja brzimo. (Lahko bi rekli, da *Goldfingerju* ustreza tako konceptualno kot historično.) Kot je kazno *Goldfingerju* časovno predhodita dva bondovska filma: *Dr. No* in *From Russia with Love*. Oba prva »Bonda« sta bila »thrillerja«, lahko bi rekli kar »klasična thrillerja«, »spy-thrillerja«, v katerih je šlo predvsem za nenehno nizanje nevarnosti, pred katere je nastavljen James Bond; vselej je predlagana že kar nekakšna obča nevarnost, ki preplavlja celoten film in ki vzpostavlja kontinuirano območje napetosti in srhljivosti. »Thrilling« kontinuirano prekriva »plot«. V tako montiranem vesolju ni bilo prostora za počitek, premirje ali pa sprostitvev, saj ni bilo

nikarkršnih mirnih in spokojnih trenutkov; ta odsotnost mirnih obdobij je objektivno dejstvo prvih dveh bondovskih filmov.

Kaj pa *Goldfinger*? Naj spomnimo, da je to zgodba o tem, kako skuša podtalni denarnik Auric Goldfinger vdreti v skladišče zlata, pognati v zrak majhno atomsko bombo in s tem kontaminirati celotno zalogo zlata Združenih Držav Amerike: tako bi njegovo nakradeno bogastvo zlatih palic dobilo nesluteno in spektakularno vrednost. Bond prispe v Miami Beach, prelisiči Goldfingerja, mu prepreči vdor v depozitorij zlata in mu spelje dekle Jill Masterson, ki pa jo Goldfinger kmalu zatem premaže z zlatom in tako pokonča. Bond se vrne v London. Šef »M« (ki tesno sodeluje z angleško banko) ga pošlje nad Goldfingerja: pot ga vodi v švicarske Alpe, Kentucky in tako dalje.

In pravimo, da se je v *Goldfingerju* zgodilo nekaj nadvse pomembnega! A kaj? Temeljno razlikovalno potezo bomo odčitali iz tistega člena filmske verige, ki je v bondovskih filmih vmeščen na sam začetek, neposredno pred »glasbeno špičo«, »vrtenje napisov« in ki ga cineasti imenujejo »teaser«; izraz »teaser« moramo razumeti kot nagajivca, zafkrkljivca, zbadljivca, hkrati kot trd oreh, težavno nalogo, vsekakor pa tudi kot nekaj vabljivega in mikavnega. Potemtakem bomo začeli – kot se pač spodobi – na začetku. In prav v »teaserju«, torej na samem začetku *Goldfingerja*, se zgodi nemara najpomembnejša, vsekakor pa temeljna premena, promocija neke nove specifične realnosti, ki očrtuje zlasti tropizme intenzije bondovske filmografije. Le kaj takega nam prinaša ta »teaser«? Eksplicirajmo! Rekli smo že, da je James Bond nekako v sočasnih Flemingovih zgodbah postajal »prečloveški«. Filmografi so nenadoma stali pred vprašanjem: kaj storiti? In prav v tem smislu je bil *Goldfinger* (še več: sam »teaser«, že na samem začetku so razpihali vse upe in dvome) nedvoumen: če je Bond v beletristiki postajal »prečloveški«, potem sedaj ne gre zato, da bi moral postati »nečloveški«, ne!, stvar ni v tem, gre preprosto zato, da se naredi »smešen«, vendar ne tako, da bi se brilo norce iz njega (ne »gag«, ne »burleska«, sploh pa ne »parodija«!), marveč tako, da Bond poslej zastopa tisto utopično referenčno točko »v neskončnosti«, ki v film vpeljuje red »komičnega«, smešnega« in tako dalje. Red »komičnega« se integrira v čisto polje suspenza. S tem pa že lahko detektiramo temeljno premeno: grobo bi smeli reči, da »thriller« brezprizivno zdrsne v »komedijo« (vendar nikakor ne moremo govoriti o kakšni »srhljivi komediji«), gre za nekakšen »žanrski zdrs« oz. »zvrstni premik«, ki podeljuje *Goldfingerju* vrhovno mesto v bondovski filmski zgodovini, saj je zarezal temeljito. Ne gre več za »klasični thriller«, sploh pa ne gre za kakršnokoli »komedijo zmešnjav«: gre za novi žanr, zdrs žanrov, novo zvrst thrillerja, za bondovski thriller. To je zgodba o tem, kako »thriller« izgubi »Unheimliche«, a kljub temu ohrani »suspenz«. Red »komičnega« se vpeljuje kot korelat beletrističnemu redu »bolezenskega«: smeh namesto boleznosti (to je že skoraj bataillovska gesta). V tem smislu bi smeli nemara celo trditi, da je smeh ekskluzivni zastopnik flemingovskih bolezenskih ekskurzov in diskurzov. Bondovski smeh je pravilno in resnično ime zastopnika kot takega. Kot smo pa lahko zelo dobro videli, nam je realnost zastopnika izoliralo to, kar smo imenovali žanrski zdrs. Red filma tako prečita dve seriji objektov: serija komičnega in serija suspenza. Suspenz je ohranjen – smeh je uveržen in red »komičnega« kot uzastopljen (zato se npr. zdi znameniti Feldmanov »spoof« *Casino*

Royale nadvse bedast in nezanimiv!). Zastopnik je zmeraj premaknjen glede na samega sebe, da!, premaknjen je prav in natančno glede na žanr, v katerem je zastopnik. Pozorno oko je že zaslutilo, da ta zdrs, ta permutacija, ta podvojitve objektov še ne zadostuje in da nekaj še kljub vsemu manjka. Ugotovili smo že, da na ravni beletristike preboj, žanrska transgresija ni bila mogoča: toda, kar ni uspelo Flemingu na ravni beletristike, je uspelo filmarjem na ravni filma. Zato pa je bilo potrebno še nekaj! Zastopnika imamo – le kje je tisto, kar smo imenovali zastopani zastopnik? A za hip odložimo bodalo! Tja sicer drvimo. Toda pustimo za hip spekulacijo in se vendarle vrnimo k empiriji »teaserja«, potemtakem k povsem čutno-nazornim zadevam, k narativni empiriji. Vse smo že povedali, samo tega ne, kaj se je v »teaserju« pravzaprav resnično pripetilo. No, na delo! Kako se vpeljuje red »komičnega«!

Zgodba iz »teaserja« je preprosta: Karibsko otočje. Morje. Mirna noč. Skladišče tihotapcev mamil. Nenadoma tiho in spokojno morje zadrgeta. Morda ptič? Zdi se ptič. Le ptič-masko. Kdo? Kmalu spoznamo v ptiča maskiranega Bonda s potapljaško obleko. Bond likvidira obalnega stražarja. Steče k skladišču mamil in pritisne skrivni gumb. Vrata se odprejo. Bond zdrsne v stavbo. Namesti eksploziv. Zdrsne iz stavbe. Pa zdaj, pa zdaj?! Sleče potapljaško obleko... prikaže se čist in svež smoking, ki ga ima Bond oblečenega kar pod potapljaško obleko. Bel suknjič krasi celo nagelj. Zasuka se. Odkoraka v bližnji nočni bar. Obvezni flamenco. Silovita eksplozija. Vsi so stahotno vznemirjeni. Prijateljski agent svetuje Bondu, naj čimprej zginje. Bond se opraviči in odkoraka k plesalski flamenco v zadnjo sobo. Plesalka vstane iz kopalne kadi in objame Bonda. Otapa pištolo. Oh, Bond, zakaj nisi pištolo. Imam pač manjvrednostni kompleks. Odloži jo h kadi. Poljub se zdi nujen. Bond v lesku njenih oči – empirično! – zagleda napadalca, ki se mu približuje od zadaj. V zadnjem trenutku zasuka plesalko. Napadalec kajpada zadane njo. Možakarja si sedaj stojita iz oči v oči. Bond pahne napadalca v kopalno kad. Zabavno. Napadalec se hitro znajde. Ne okleva. V kopalni kadi ležeč nemudoma zgrabi Bondovo pištolo. (Voilà – to je bondovski suspenz!!!) Nevarnost – nemir. Kaj zdaj, kaj zdaj? Bond sunkovito reagira: zgrabi električni ventilator in ga zaluča v kopalno kad. Napadalec seveda scvre. Bond se zazre v tisto, kar je ostalo od plesalke flamenco, nakar dahne: »Shocking, positively, shocking«. In že slišimo prve akorde Barveyega *Goldfingerja*. Poje Shirley Bassey in vrteti se pričnejo napisi, imena in tako dalje. In vse je jasno. Popolno. Drži kot pribito. In smeh je tu.

Vračamo se k zastopanemu zastopniku. Na ravni filma torej objektna duplikacija ni zadostovala. Če je bil red »komičnega« nekakšna notranja meja redu suspenza, potem je bilo treba sedaj suspenzu pritegniti še njegovo zunanjo mejo, ki bo lahko učinkovito zastopana (gre za zanazajski/vzvrtni refleks: zato – zastopani zastopnik in ne zastopnik zastopnika!) v tem, kar zastopa njeno lastno »pozitivno« ekstrapolirano nemožnost: potemtakem to, kar se pojavlja tako v knjigi kot v filmu, vendar ima v filmu povsem drugačno (celo nasprotno) funkcijo kot v knjigi. Mimogrede naj še enkrat ponovimo, da bi navkljub objektni duplikaciji (nevarnost + smeh, dva objekta, dve seriji objektov – serija komičnega in serija suspenza!) ostal *Goldfinger* v območju »klasičnega thrillerja« (ni mirnih in spokojnih trenutkov, ni premirja, srh v enem požirku in tako dalje), če ne bi v filmski zgodbli vskočil še neki tretji člen, ki

ga bomo sedaj izločili. Na delo. Karte smo že prekleto dobro pokazali. Razkažimo se še malo: kaj moramo izolirati? Izolirati moramo kajpada točko brisanja suspenza!! Tretji člen bondovskega suspenza!

Kam merimo? Na partijo golfa!! Na partijo golfa med Bondom in *Goldfingerjem*. V Flemingovem *Goldfingerju* se oba tekmeča (hkrati sta seveda že tudi poglavitna/glavna sovražnika) bojujeta na osemnajstih luknjah (zgodba kajpak sledi vsem osemnajstim luknjam!), medtem ko v *Hamiltonovem Goldfingerju* ta boj obsega le dve luknji. (Ta »športna« tekmovanja med Bondom in njegovim glavnim sovražnikom/nasprotnikom, ki je hkrati tudi njegov dejanski, realni sovražnik, so obča praksa Flemingovih zgodb: npr. v *Casino Royale* partija baccarata z Le Chiffrom, v *The Property of a Lady* tekma z KGB-agentom na dražbi, v *Moonrakerju* partija golfa z Draxom, ipd.; za vse je pa značilno to, da se raztezajo čez velik del zgodbe, še več – preplavijo jo!) Pri Flemingu ima ta partija golfa popolnoma fabulativno funkcijo; gre za čisto narativne učinke, ki so stvar »ploča« in še več, lahko rečemo, da inducira nekakšen princip »ponavljanja« in je v tem smislu »pozitivni« postopek flemingovske gradnje beletrističnega suspenza. Nasprotno pa sta v filmu tisti dve luknji ravno dovolj, da srh in napetost padeta, da nemir uplahne. To je mirno obdobje, trenutek sprostitve, prazno mesto, spust »thrillinga«. To je točka, v kateri se naglo izgublja filmski objekt, se pravi montaža v vsej svoji bistveni zlobnosti, točka, v kateri pride do sunkovitega brisanja suspenza, do zbrisa, izgube žanra. In izgublja se filmski objekt, izginja montaža, briše se suspenz. To je tretji člen.

Izgublja se torej tisto, kar bi Lacan-cineast nedvomno imenoval filmsko »realno«, saj je filmska montaža zagotovo tisto »nemogočno«, ki na ravni filmske govornice ne more in ne sme nastopiti. S tem je kajpada razbita tudi teza o tem, da je montaža nekaj »transcendentalnega«. A mi gremo naprej!

Ce smo rekli, da se je montaža izbrisala (pač v meri, v kateri je suspenz proizvod montaže in še čez!), potem mora pač nekje ponovno vznikniti. Le kje?

Namignimo! Odgovor bo treba iskati v operaciji »Thunderball«, se pravi, v naslednjem bondovskem filmu – *Thunderball* (1965; režija – Terence Young). Preden pa izbrskamo odgovor, bomo razgrnili nekaj elementov empiričnega »settinga«, ki pa niso sami sebi namen, temveč nam še dodatno razkrijejo in osvetlijo to, zakaj je bil *Thunderball* »flop« znotraj zgodovine bondovskih filmov in zakaj je prav *Thunderball* prvi doživel »remake« kot *Never Say Never Again* (1983). To seveda lahko tudi pomeni, da je ta empirija nenavadno kočljiva, saj je »negativno« vplivala na produkcijo tega filma; to smo navrgli takole vnaprej. To empirijo sestavlja več členov. To so bila usodna leta za bondovsko filmografijo, saj se je približno v tem času končal sodni postopek v zvezi s Flemingovim *Thunderballom*. Ves štos je bil v tem, da so Kevin McClory, Jack Whittingham in Ian Fleming okrog 1959/1960 skupaj družno napisali neki scenarij za film o Jamesu Bondu, ker pa projekt ni uspel, je ta scenarij Fleming malce predelal in ga izdal pod naslovom *Thunderball* (1961). McClory je Fleminga nemudoma tožil in pravdanje je trajalo skoraj tri leta. Fleming je mimogrede še nekajkrat doživel srčni infarkt in filma *Goldfinger* že ni več dočakal. Sodišče je sicer avtorstvo *Thunderballa* prisodilo lanu Flemingu, vendar je morala biti v vsako naslednjo knjižno izdajo *Thunderballa* vključena notica, ki je pojasnjevala, da *Thunderball* temelji na skupnem scenariju

Kevina McClorya, Jacka Whittinghama in Iana Fleminga, hkrati pa je Kevin McClory dobil tudi vse ekskluzivne producerske pravice za snemanje filma *Thunderball*. To pa je močno udarilo oba glavna bondovska producenta (ki imata med drugim tudi pravice za vse ostale bondovske filme tja do leta 2014), Harrya Saltzmana in Alberta R. Broccolija, pa tudi ostalo delovno ekipo. Naslednji slastni udarec je bila vest, da Charles K. Feldman pripravlja »spooof« *Casino Royale* za Columbia Pictures, ki je leta 1967 tudi ugledal luč dneva. (Spomnimo se: elitna igralska zasedba, pet režiserjev, pet scenaristov in tako dalje.) Krivda je bila Flemingova: nekoč v slabi in stupidni preteklosti je naivno prodal ekskluzivne filmske pravice za *Casino Royale* Gregoryu Ratoffu za ušvih 6000 dolarjev, ta pa jih je malo kasneje preprodal C. K. Feldmanu. Zakaj je kakršnakoli paradija na bondovske filme bebasta, je menda sedaj že jasno: spomnimo se le območja treh členov!! (S podobnih pozicij nastopa tudi npr. Mannov *Naš človek Flint* (*Our Man Flint*) ali pa *In Like Flint*, iz današnjih dni pa lahko navedemo Shonteffovo parodijo *Licensed To Love and Kill* in tako dalje). Hkrati pa je Norman Felton (znan po znamenitih TV serijah kot npr. *Dr. Kildare*, *The Lieutenant* in tako dalje) vrgel na trg »quasi« – bondovsko serijo *The Man from UNCLE*, ki jo je tudi delno »zasnoval« Ian Fleming (Tudi tukaj je poseglo sodišče.).

V teh pogojih je nastajal *Thunderball*, in rekli smo, da se prav v tem filmu povrne montaža kot filmski objekt par excellence. Vrnitev montaže pa lahko zagledamo v dveh velikih tehničnih zdrsljajih tega filma. Prvi »slip«:

James Bond in Felix Leiter (detektiv CIA) s helikopterjem iščeta skrivališče Emilia Larga (druga glava v tajni mednarodni teroristični organizaciji SPECTRE, ki jo vodi Ernst Stavro Blofeld), ki je Zahodu »ukradel« dve atomski bombi. Zgodi se pa tole: Felix Leiter ima v dveh različnih kadrih dve različni garnituri oblačil. Slip!!

Drugi »slip«:

V nekem kadru strga Bond črno potapljaško masko nekemu potapljaču iz družine SPECTRE: v naslednjem kadru pa nosi modro potapljaško masko, ki jo je nosil že prej v filmu. Slip!!

Sklep se ponuja sam po sebi: montaža se povrne kot sprevrnjena, še več – razgaljena, smeli bi celo reči, da se montaža pokaže, da!, razkazuje se! Vidimo tisto, česar ne bi smeli: montažo na delu.

»Editor« Peter Hunt je v zvezi s tem pripomnil: »There are times when you want to juxtapose certain bits of film and you can't. It's not possible. And that's how the gaps occur. It's better to have the speed of the film than to worry about continuity.« To je ime za lačanovsko »realno«. Tako je ime filmu. In treba je skleniti, toda James Bond se bo vrnil...

Marcel Štefančič, jr.

gremo v studio, gremo v kino

Slovenska filmska baza: danes in nikoli več?

Janez Kovič

V slovenskih filmskih krogih se že dalj časa razpravlja, kaj storiti s propadajočo filmsko bazo, ki je bila slovenski filmski proizvodnji dodeljena konec štiridesetih let: kompleks cerkve Sv. Jožefa in del samostanskega objekta ob ul. Zrinjskega v Ljubljani; cerkev kot atelje, samostan kot upravna zgradba. Tako je navkljub različnim načrtom in predlogom že iz začetka šestdesetih let ostalo do danes. Tudi v stavbo se ni vlagalo pretirano denarja, saj se je nenehno govorilo o tem, da se bo filmska baza selila v nove objekte, ki pa so ostali še vedno le na papirju.

Pričujoči zapis naj vsaj delno osvetli razmere v slovenski filmski bazi, ki zaradi dotrajanosti ali nefunkcionalnega tlorisa prostorov in povezav med njimi ovirajo nemoten potek proizvodnje in so eden važnejših vzrokov, da slovenskemu filmu očitajo neekonomično poslovanje.

1. Skladiščenje in delo z rekviziti je med najbolj perečimi. V času snemanja celovečernega filma mora skozi filmsko bazo od 50 do 100 kubičnih metrov rekvizitov, za katere ni na voljo nih kvadratnega metra prostora. Problem ni samo to, ker zatrejo vse komunikacije v izvedbenem delu stavbe, ovirajo izgradnjo dekorja in do kritične meje poslabšajo požarnovarnostne razmere, temveč tudi v tem, da se zaradi takšnega poslovanja poškodejuje rekviziti, ki nemalokrat imajo muzejsko vrednost, stroški pa gredo v breme slovenskega filma. Tudi z rekviziti, ki so last filmske baze, se ne godi dosti bolje. Prenatrpne in slabo dostopne tri etaže cerkvenega zvonika kažejo kaj klavno sliko in bodočnost sektorja, ki bi v normalnih razmerah lahko sodeloval z drugimi ustanovami pri ohranjanju naše kulturne dediščine s področja drobnih uporabnih predmetov, pohištva, tehničnih predmetov, vozil in podobno.

2. Scenska tehnika za razliko od rekvizitov ima sorazmerno dovolj veliko skladišče, a tudi problem: vlago! Milijone (v devizah seveda) vredna scenska tehnika rjavi in propada v vlažnem prizidku cerkvene ladje. A kaj, ko se avtoparku godi še slabše, saj ne premore niti – enega nadstreška, ne nujne manjše mehanske delavnice za sprotno vzdrževanje vozil.

3. Montažna dvorana je v vsaki filmski bazi srce gradbene operative. Praviloma se v montažni dvorani pripravi celotni dekor, ki se po elementih prenese v atelje ali v eksterier. Montažna dvorana naše filmske baze je nepokrito peščeno dvorišče, ki služi še avtoparku kot garaža ter delno kot prehodno skladišče rekvizitov in gradbenega pohištva. Tako živi slovenski filmski gradbenec z željo po sončnem in toplim vremenu čez vse leto. Ob montažni dvorani bi moralo obstajati tudi skladišče gradbenega pohištva (okna, vrata) ter gradbe-

nih elementov. Seveda tudi tega ni pa marsikatero okno ali vrata vržejo na smetišče, naslednja filmska ekipa pa izdeluje zopet nove. Koliko delovnih ur in dragocene materiala gre tako v nič, si lahko predstavljamo.

4. Svojevtrstno podobo kaže trakt ob ateljeju, ki služi delovanju filmske ekipe v času avdicij za statiste ali po večjih masovnih snemanjih. Do sto igralcev in statistov ter člani ekipe se gnetejo po ozkem hodniku, ki je takrat praktično neprehoden. Igralce in statiste je potrebno namaskirati in obleči v kostume. Dve garderobi velikosti po 10 kvadratnih metrov sta le za vzorec, tako da preoblačenje poteka na hodniku. Sanitarije so dimezionirane za desetkrat manjše število ljudi, umivalnica za statiste pa praktično ne obstaja. Če bi v teh razmerah slučajno nastala panika, bi povzročila pravo katastrofo.

5. Atelje, bivša ladja cerkve sv. Jožefa, je pravi biser med ateljeji. Stiri stene, tla, o stropu in strehi pa moramo že govoriti z zadržki. Tako skozi strop uhaja večina toplote, kar je za poletne mesece dobro. Vsa oprema je dotrajana in zastarela, hidranti so glede na količine materiala, ki ne najde primernejšega skladišča nedostopni, zasilne razsvetljave za primer naravnih nesreč in izpada el. energije ni. Pa saj je ne potrebujemo, kajti že pri normalni razsvetljavi bi bilo v labirintu objektov, gradbenih elementov, rekvizitov in gradbenega pohištva reševanje ljudi in tehnike iz ateljeja praktično nemogoče.

7. Tudi zunanost objekta kaže kaj klavno podobo. Zatrpno dvorišče, polno propadajočih lesenih provizorijev in odpadajoča fasada. Kritično je v polju zvonika, saj ob malo močnejšem vetru letijo večkilogramski kosi ometa po javnem pločniku in pred glavni vhod v stavbo. Do sedaj je padajoči omet povzročil le materialno škodo na strehi ateljeja in parkiranih avtomobilih, vendar kaže, da to ni dovolj in bo potrebno počakati človeško žrtev, da v slovenskem prostoru poiščemo sredstva za obnovo, ki pa jih slovenski film ni zmožen zbrati. Tudi več kot petnajst ton težki zvonovi na pregnitih nosilcih na vrhu zvonika bodo ob padcu v pritičje (naključju se bo zahvaliti, če padec zvonov ne bo porušil zvonika in še kakšno stanovanjsko hišo v bližini) opozorili, da slovenski filmski bazi že dolgo zvonijo zvonovi.

Tako stanje filmske baze se ne odraža samo v slovenski filmski proizvodnji, temveč tudi v tem, da se mi nikakor ne moremo vključiti v mednarodno sodelovanje. Vemo pa, da tehnične usluge tujim producentom prinašajo velike devizne zaslužke hrvaški in srbski filmski bazi in s tem celotnemu gospodarstvu.



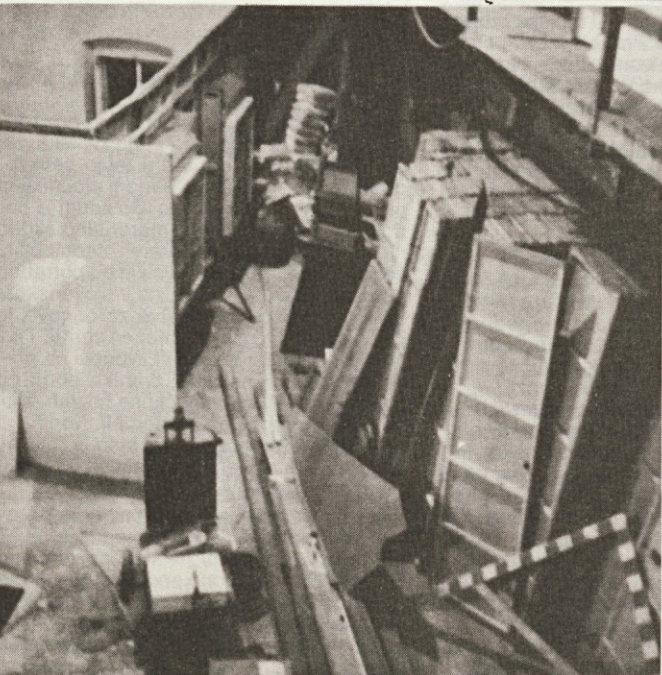
Bivša cerkev sv. Jožefa – danes prostori Viba filma



Fasada "cerkvenih" prostorov Viba filma



Atelje Viba filma



Atelje Viba filma



Pogled na dvorišče Viba filma

Red po pravilniku

Končno je prišel, ko smo ga že tako dolgo čakali... Pravzaprav ga ne bi niti opazili, kakor ne opazimo toliko drugih pravilnikov, zakonov in podobnega, kar potem na lepem začne veljati. Toda za pravilnike in zakone po navadi velja, da so nekaj časa v javni razpravi, če že ne v docela javni, pa vsaj med tistimi, ki jih zadevajo. A Pravilnik o redu v kinematografih, ki se nam zabije v glavo v bližnji kinematografski izložbi, kot kaže, zadeva samo kinematografsko podjetje in niti malo nas trpečih, nas, ki se pogosto sprašujemo, kaj delamo v tem kinu, ko pa je film tako zanič. To pravilnikom ni prav nič mar. Ampak po vrsti.

Predvajanje filmov je dejavnost posebnega družbenega pomena, določena z zakonom. Filmske predstave so javne in obisk je mogoč vsakemu občanu, ki kupi vstopnico in upošteva določila tega pravilnika.

Če nas že niso nič vprašali, kaj mislimo o pravilniku, preden ga je podpisal predsednik delavskega sveta Kinematografov Ljubljana, potem povejmo vsaj zdaj, da to ni izključno njihova-interna-zadeva, kakor koli se jim je že zdel potreben, in da neko mnenje kljub vsemu le imamo, kakor koli nepotrebno. Namreč mi, ki hodimo tudi v spodaj naštetata kina.

1. člen

Ta pravilnik velja za dvorane delovne organizacije Kinematografi Ljubljana: UNION, KOMUNA, BEŽIGRAD, ŠIŠKA, SLOGA, TRIGLAV, MOJCA, VIČ in KINOTEČNA DVORANA in je vsklajen z določili Zakona o filmu SRS 4/74, Zakona o prekrških zoper javni red in mir SRS 16/74 in Zakona o obligacijah SFRJ 29/78 ter Odloka o javnem redu in miru na področju mesta Ljubljane.

Iz prvega člena mimogrede izvemo, če še nismo vedeli, da Kinoteka pripada podjetju Kinematografi. In ker so našete vse ljubljanske dvorane (vsaj na ožjem področju), vidimo seveda tudi, da imamo centralizirano mrežo kinodvoran, centralizirano, kakor je pač to značilno za poslovni trust (v ljubljanskih razmerah). Ve se, da ima ta trust več okusov, se pravi različne poslovne stike. Na določen način nas vsi kinematografi v Ljubljani spominjajo na enega samega kje v civiliziranem svetu, ki združuje več dvoran, v katerih se predvajajo filmi za več okusov. V večjih mestih tudi je več dvoran, kot jih imajo Kinematografi skupaj. In seveda je vprašanje, ali se funkcija Kinoteke tako ujema s funkcijo kinodvorane, da bi bila kar del podjetja, določenega z dvorano. Ne bi morala biti ta funkcija bolj – recimo – raziskovalna?

2. člen

Pravilnik je bil sprejet na II. seji delavskega sveta DO Kinematografi dne 13. 1. 1984. Od tega dne velja in je obvezen za vse delavce Kinematografov ter za vse obiskovalce kinopredstav.

Ob to smo se spotaknili na samem začetku. Kolikor velja za delavce, naj bo (čeprav ga v tem primeru ni treba razobešati), kolikor pa velja tudi za občinstvo, ni mogoče spregledati, da Kinematografi nimajo organa strank-porabnikov-gledalcev, da smo ti popolnoma podrejeni ne le kriterijem enega samega podjetja, temveč tudi administrativnim odločitvam enega samega podjetja, ki nam s tem kratko in malo ukazuje. Ni slabo: tu se, vsaj teoretično, lahko hkrati znajde kakih deset tisoč ljudi, v kakem letu pa gotovo nekaj sto tisoč.

3. člen

Obisk kinopredstave je možen samo z veljavno vstopnico, na kateri je odtisnjeno: dvorana, številka sedeža, datum in ura predstave ter cena. Vstopnica brez teh podatkov ni veljavna, izjema je samo otroški kino MOJCA, ki ima lahko tudi vstopnice brez oznake sedežev. Brez vstopnice lahko prisostvujejo predstavi pripadniki UNZ po uradni potrebi. Obiskovalec lahko kupi vstopnico še največ 15 minut po začetku predstave.

Velja zadnji stavek tudi za Kinoteko, ki vrata ob začetku predstave zaklene? To, da Kinoteka ravna drugače, samo dokazuje, kako ni mogoče posameznih interesov in različnih pogojev delovanja na hitro uskladiti z nekim pravilnikom. Če bi hoteli biti dosledni, bi lahko Kinoteko tožili, če nas po začetku predstave ne bi hotela več spustiti noter. Verjetno pa bi pravdo izgubili, ker v pravilniku ni ničesar o začetku predstav, le o prodaji kart govori. Zanima nas tudi, po kateri uradni potrebi bi morali »pripadniki« UNZ (sodijo sem vsi simpatizerji ali samo delavci?) prisostvovati predstavi. Razumeli bi, da jim ni treba kupiti vstopnic, kadar pridejo službeno. Kaj pa gasilci? In ko smo že pri tem – kaj pa sami uslužbenci Kinematografov? (Pri tem mislimo biljeterja in operaterja, ne toliko direktorja in tajnic.) S tem nočemo dvigati prahu iz ničesar, ampak le pokazati, kako postanejo stvari smešne, če gremo v podrobnosti in urejamo vsako diako posebej. In s tem nismo začeli mi.

4. člen

Obiskovalec mora vstopnico zaradi eventualne kontrole odnosno reklamacije hraniti

do konca predstave. Obiskovalec brez vstopnice jo bo moral ponovno kupiti, odnosno bo moral zapustiti predstavo.

Če že govorimo o odnosih, potem je res lepo, da je prijazno opozorilo – kako je namreč za gledalca dobro, da hrani vstopnico, če bo moral reklamirati – prišlo kar v pravilnik. Se pa reklamacija tu vsiljuje skoraj kot dolžnost.

5. člen

Obiskovalec ima pravico zahtevati popravek odnosno dopolnilo podatkov navedenih v 3. členu, če so na vstopnici nečitljivo odtisnjene.

Pravico imamo reklamirati, če nam prodajo neveljavno vstopnico. Za to dobroto bi morda morali biti posebej hvaležni. Pravica pa imamo še več.

6. člen

Obiskovalec ima ob nakupu vstopnice pravico zahtevati sedež, ki najbolj ustreza njegovemu počutju. V primeru, da je že oddan lahko izbere naslednjo najprimernejšo lokacijo. Pri izbiri mora seveda upoštevati vrsto pred blagajno in objektivne možnosti izbiranja. Ob nakupu vstopnic lahko zahteva obiskovalec tudi informacijo o filmu.

Če se take usluge štejejo za gledalčevo »pravico«, lahko to pomeni samo eno: da bi gledalec lahko ostal brez njih (če ne bi bile urejene s pravilnikom) in da torej Kinematografi niso uslužnostno podjetje z namenom, da bi ugodili gledalcu, ampak da mu delajo uslugo. Zdi se nam, da je še marsikatero uslužnostno podjetje pri nas strastno privrženo tej logiki.

Zares se pa sprašujemo, če te – v tovrstnem aktu povsem nepotrebne – posebne opredelitve »pravice« niso zgolj mašilo, s katerim se v pravilniku odlaga to, kar bi želel prepovedati. Saj tudi nikjer ne zvmemo, kako lahko gledalci svoje »pravice« uveljavljajo.

7. člen

Z nakupom vstopnice se med obiskovalcem in Kinematografi vzpostavi poslovni odnos: Kinematografi se obvezujejo odigrati kvalitetno in strokovno neoporečno najavljeni film, obiskovalec pa se obvezuje za kulturno ponašanje med ogledom filma.

Kinematografi nam bodo film odigrali; upamo, da nam ga bodo kdaj pa kdaj tudi predvajali. Spet: če se k temu (»za to«) obvezujejo, bi torej prav lahko delali tudi drugače, čeprav mi potem najbrž ne bi več hodili v kino – vsaj ne z enakimi razlogi. Kar pravilnik v teh členih določa, naj bi se, fantje, razumelo samo po sebi.

Kaj pomeni »kulturno ponašanje«, pa nam bodo razložili malo pozneje.

8. člen

V primeru, da predstava ne bi bila odigrana ima obiskovalec pravico do povrnitve denarja za vstopnico odnosno lahko vstopnico zamenja za drugo predstavo istega filma v istem kinu.

V primeru, da je bila predstava odigrana samo deloma po krivdi Kinematografov, ima obiskovalec isto pravico kot v predhodnem določilu. Če pa predstava ni bila odigrana zaradi izpada električne energije v področju kjer se nahaja kinematograf, ima obiskovalec naslejen pravice:

– Pravica do nove vstopnice, če je bila predstava prekinjena pri manj kot 70 % predstave (merjeno po času trajanja celotne predstave).

– Nima pa pravice do nadomestila ali odškodnine, če je bila predstava odigrana več kot 70 % trajanja.

– Obiskovalec nima pravice do povrnitve zneska nove vstopnice ali odškodnine, če je bila predstava prekinjena zaradi neredov v dvorani.

Prava komedija. V drugem stavku ne vemo natančno, ali gre za deloma »odigrano« predstavo, ali pa za delno krivdo kinematografa. Ker pa smo dovolj bistri, da mislimo, da bo držalo prvo, se sprašujemo, kaj se zgodi, če operater zamenja kolute, če se ne sliši zvoka ali če pride do kakšne tretje težave, ki preprečuje »strokovno neoporečno« ogled. Lepo, da se Kinematografi obvezujejo, kaj pa, če se tega ne držijo?

Potem formulacija – »naslednje pravice«: se izkažejo za eno samo, po kriteriju »70 %«. Od kod ta kriterij? Je mar »70 % predstave« tista meja, po kateri se šteje, da smo jo videli? Ali pa dobijo Kinematografi denar od prodanih vstopnic – se pravi denar, ki ga morajo vrniti – nazaj od Elektrogospodarstva po kriteriju »70 %«?

Pa še neredi v dvorani: najbrž omet, ki pada s stropa, povzroči lep nered, ampak domnevamo, da sestavljalci niso mislili tega, marveč nered, ki ga lahko povzročijo divjaki med gledalci. Tedaj nas to, da smo takrat v kinu, napravi soodgovorne – Kinematografi nam preprosto prilepijo kolektivno odgovornost.

9. člen

Na fimske predstave ni dovoljen vstop:

- vinjenim osebam,
- staršem z majhnimi otroci, ki bi motili predstavo,
- umazanim, zanemarjenim in drugače neurejenim osebam,
- osebam s kotalkami na nogah,
- osebam s psi,
- osebam z orožjem (razen uniformiranim ali v službi UNZ),
- mladini pod 15 let, če jim je ogled filma z zakonom prepovedan,
- osebam, ki vidno kažejo razgrajaške namere.

Omejitve obiska po tem členu opravlja reditelj in ostali delavci v kinematografu, ki v pomoč po potrebi in lastni presoji pokličejo milico.

To pravzaprav razumljivo določilo ima dve majhni slabosti: 1. ne omenja oseb z drškami, niti oseb s papigami ali bolhami in na konjih; 2. ni čisto jasno, kaj se zgodi, če organ, ki ga pravilnik ljubeče omenja vsaj štirikrat, če organ varnosti na poziv delavcev noče priti. Pa še določilo o »uniformiranih« nosilcih orožja: navsezadnje so uniformirani tudi biljeterji...

10. člen

Upravnik kinematografa lahko na predlog reditelja in po lastni presoji prekine kinematografsko predstavo, če je v dvorani nered ali so se pojavile vinjene osebe, odnosno nastopili drugačni objektivni vzroki za tak poseg.

V skladu s prej določeno kolektivno odgovornostjo tedaj gledalci nimajo pravice zahtevati povračila za vstopnice. Zanimali bi nas tudi »drugačni objektivni vzroki« prekinitev.

11. člen

V kinematografskih dvoranah ni dovoljeno:

- kaditi,
- piti alkoholne pijače,
- lepiti žvečilne gumije na inventar,
- polagati noge na sosednje sedeže,
- ležati po sedežih,
- prinašanje jedil ali predmetov, ki mažejo sedeže ali pod,

– prinašanje večje prtljage (potovalke, kovčke),

– poškodovanje inventarja (rezanje sedežev, tal, uničevanje naprav v sanitarijih in čakalnicah)

– povzročati nered, motiti predstavo z medklici in slično.

Seznam je neverjetno pikolovski. Res je neprijetno, če sedeš na zalepljen žvečilni gumi, ampak da mora to biti prepovedano s pravilnikom, je prav strašljivo.

Po drugi strani pa lahko napravimo žalosten sklep, da Kinematografom niti na misel ne pride, da bi kdaj odprli dvorano, v kateri bi bilo mogoče kaditi, kjer bi prodajali osvežilne pijače ipd. in kjer bi bilo predstavo mogoče spremljati nekoliko bolj živahno kot v zbrani tišini (ki je, da se razumemo, v večini primerov zaželena); pri tem se spomnim kinematografov na zahodu, kjer že desetletja vrtijo nekatere uspešnice, vsi jih poznajo, in če gre za glasbeni film, ob njem množično prepevajo. Kino vendar ni muzej. Ali pa bi nas radi ukrotili po načelu »eno ljudstvo, en kino, en pravilnik«?

12. člen

Reditelji in drugi zaposleni v kinematografu so dolžni in pooblašteni za ukrepanje proti kršilcem določil predhodnega člena.

Če so dolžni, se to gledalcev ne tiče; to je stvar razvida del in nalog. Če pa so pooblašteni, je to nekaj podobnega, kakor če bi pooblastili natakraje v restavraciji, da vržejo ven tipa, ki meče okoli hrano – spet nekaj, kar se razume samo po sebi, ampak tudi ni zmeraj izvedljivo, pooblastilo gor ali dol. Potem je treba poklicati milico – to pa že sodi v območje zakona, nobenega pravilnika.

13. člen

Poškodovanje inventarja, mazanje sedežev in opreme dvorane se kaznuje s petkratno vrednostjo vstopnice odnosno povrnitvijo napravljene škode. Mazanje sedežev in onesnaževanje tal se zaračuna na licu mesta, za vso ostalo škodo se ugotovi obseg (reditelj, operater, upravnik), legitimira povzročitelja in napravi prijavo sodniku za prekrške, če povzročitelj ni pripravljen škode poravnati takoj.

Kako je pravzaprav z legitimiranjem? Ni z zakonom določeno, kdo sme to početi? Se je mogoče meniti nič tebi nič zmeniti, da bo nekdo legitimiral ljudstvo, ne da bi imel za to pooblastilo, ne kakršno koli, temveč pooblastilo pravosodnih organov?

14. člen

Kinematografi pričakujejo od obiskovalcev, da bodo sodelovali in pomagali njihovim delavcem pri ohranjanju reda na predstavah, da bodo le te lahko kulturen dogodek, kakor tudi, da bodo varovali družbeno premoženje, ki ga predstavlja kinematograf z vso opremo in napravami.

Tukaj pravilnik ne spremeni samo tona, marveč tudi namembnost: normativna določila postanejo nekakšno pričakovanje, resda v zelo odločnem tonu, a brez prave sankcijske podlage – strogo ideološko. Pravilnik tu ni več v funkciji pravilnega ravnanja, temveč določa pravilni odnos do stvari; to pa, kot vemo, ni brez precedensov.

15. člen

Obiskovalec je pri blagajni na voljo knjiga vtisov, pritožb in pohval, v katero lahko vpisujejo svoje ugotovitve pred, med ali po predstavi.

Upravnik in dežurni reditelj je dolžan obiskovalcem omogočiti vpis v knjigo tudi če je blagajna že zaprta.

Famozne knjige pritožb... Vse bolj se nam zdi, da je to le za psihološki učinek, ki strankam in porabnikom v resnici ne daje nikakih možnosti. Nasprotno, namesto kakšnih konkretnih poti uveljavljanja potrošniških pravic, ki bi lahko bile dejansko učinkovite, nam ponujajo nekakšno fantomsko knjigo. Ampak tega si seveda niso izmislili kinematografi.

16. člen

V primerih naravnih nesreč ali drugih dogodkov v dvoranah so obiskovalci na voljo naprave in oprema za prvo pomoč, vsi obiskovalci so tudi za primer nesreče zavarovani pri Zavarovalni skupnosti Triglav.

To je nedvomno koristno vedeti, sodi pa pravzaprav drugam: če so se Kinematografi odločili zavarovati občinstvo, so to storili bodisi na podlagi tega, kar je predpisano, bodisi po lastnem preudarku. V vsakem primeru pa je to informacija in ne pravilo, ki bi se ga moral gledalec držati.

17. člen

Če nastopijo med predstavo dogodki iz predhodnega člena se morajo obiskovalci ravnati po navodilih osebja dvorane, milice ali drugih pooblaščenih oseb.

Morajo? Bilo bi pametno, že res, ampak če morajo, potem so v nasprotnem primeru lahko kaznovani – to pa spet sodi v območje zakona, čeprav kaj več o tem ne bi bilo slabo izvedeti. Domnevamo pa, da gre tukaj za navodilo, kakršno v drugi obliki že visi v večini javnih prostorov. In to, da »morajo«, je gledalcem v paniki kaj malo mar, če delavci (in druge »osebe«) ne nastopijo zbrano in učinkovito.

Kaj lahko rečemo? Spet smo dobili akt, ki tistega, kar bi hotel urediti, ne more, kar ureja, pa ne sodi vanj. Na hitro bi bilo mogoče stvar odpraviti, češ da so sestavljalci revčki, ki zgolj sledijo splošni logiki stvari, logiki, ki ima lahko tudi hujše posledice. Nič novega ni, bi lahko rekli, da se v nekem pravilniku znajde kaj, kar bi lahko bilo opozorilna tabla, ali kaj, kar bi lahko bila parola; da se trobi o pravica, ki bi se morale razumeti same po sebi (tj. iz ustave) in o prepovedih, ki jih tako ali tako določa že zakon; da se v njem znajde tudi kaj, kar je z zakonom skregano. Pa vendar, gre za primer, ki manifestira čisto določeno logiko, in poleg tega sodi na naše področje. Veliko »praznih« členov – enemu takemu smo rekli mašilo – nas napeljuje k misli, da ima tak akt za cilj prav zamašiti neki nered, bazični nered v svoji lastni logiki, v logiki, če hočemo, da je treba vsakič znova odprati že odprta vrata.* Res, čemu tak pravilnik? Si je, in temu se ne bi čudili, hotel kdo zgraditi kariero na tem, da je avtor »zakona«? Če je tako, bi ga bil lahko dal prej vsaj lektorirati.

Res Publica

* Zanimivo je, da smo morali ugotoviti dve determinanti situacije, ki sodita tako rekoč na nasprotni pola »političnega univerzuma«: oblastništvo velikega podjetja z ene strani in administrativno urejanje z druge. Prav s tem hibridom se, kot kaže, realizira tretja, naša varianta. Na kakšen način se realizira, lahko poskusimo opredeliti takole: podjetje (ekonomska tvorba) se začne obnašati kot država (politična tvorba), tj. v sebi podvaja (kot smo videli, je to lahko bolj ali manj uspešno) tako njene represivne kot ideološke aparate. Situacija, za katero gre v našem primeru, je seveda upravljanje publike. A kako daleč je od občinstva do javnosti?

Vary, München), prisodim vide-nemu programu mesto nekje v zgornjem razredu. Pogovor s publiko v Mali dvorani CD se je v veliki meri omejil le na predstavitve te angleške šole, na materialne probleme v zvezi s proizvodnjo, manj je bilo govora o kreativnosti (od kje ta »slovenska zaprtost«?). Ker pa se študentje in pedagogi ljubljanske AGRFT ne damo (sicer je mogoče utemeljeno vprašanje – zakaj pa vi sami ne napeljete pogovora k bolj bistvenim stvarim; odgovor: te stvari zahtevajo najbrž le nekoliko bolj »intimen« avditorij), se je pokazal obisk gosta iz Velike Britanije na naši akademiji kot najboljša rešitev za prelivanje znanja in izkušenj, s katerimi je gospod Dikson bogato obložen. To je tudi pokazal.

Ogledaš si je naše filme, nato smo ga prosili za kritično vrednotenje videnega materiala, se zapletli z njim v pogovor o različnih problemih, svoj obis pa je končal s triurnim neverjetno strnjanim, lucidnim in močnim predavanjem o problemu igralca v filmu (to nam je očital kot bistveno pomanjkljivost naših filmov – v angleških filmih je bila igra več ali manj izbrušena, čeprav je tudi sam zatrdil, da na njegovi šoli igra predstavlja enega glavnih problemov, s katrim se študentje veliko ukvarjajo). Svoje predavanje je gradil na povsem konkretnih primerih (sicer poenostavljenih, pa vendar ne na banalnem nivoju, do katerega poenostavljanje hitro pripelje, vedno z občutkom, da za temi dokaj pragmatičnimi pravili stoji veliko znanje, velika izkušnja in predvsem velik občutek). Njegovo predavanje je obsegalo povsem natančne in konkretne napotke in metode pogovora z igralci v času izbiranja zasedbe, način prvega stika z igralcem, kako igralcu pomagati do prave predstave o liku, ki ga bo igral, še preden prvič bere snemalno knjigo, o neštetihi metodah in »trikih«, s katerimi režiser igralcu »injcira« prava občutenja in v njem prebudi »energijo, ki jo kamera ljubi«, o tem, da obstaja samo ena vrsta igre – da se gledališka nič ne razlikuje od filmske in da v fizičnem obsegu zmanjšana gledališka igra še ni filmska, če v njej ni »energije«, potem o funkciji kamere, scenografije, kostumografije in rekvizitov glede na igralca in njegove naloge in še marsikaj, vse skupaj pa prepojeno z značilnim angleškim humorjem in prefinjeno gentlemenско etiko.

Profesor Grigorij Skijamski, VGIK, Moskva, ZSSR.

Gost iz Moskve je s svojim izborom študijskih filmov najbrž nekoliko presenetil celotno publiko, ki je pričakovala mlade Eisensteine, Pudovkine, Dovženke in tudi Tarkovske, saj so bili prvi trije ustanovitelji te šole, zadnji pa študent. Tako pa smo na platnu spremljali zaslužne

sovjetske športnike, sovjetsko osnovno šolstvo, le mladih kolhoznikov ni bilo v tem izboru. Publika je bila najprej zmedena, nato pa »resignirano provokativna«. Profesor se je drobnih pravokacij naivno (le navidez) branil, češ, da je hotel pokazati povsem naključen izbor filmov, da ima njihova šola na zalogi tudi »festivalске« primerke in da študentje – ustvarjalci filma povsod v svetu in času iskanja in odkrivanja filma doživljajo različne in tudi take zablode (kar je, mimogrede, čisto res). Izbor takih filmov naj ostane uganka. Jo je pa najbrž vsak občutljiv udeleženec ali poslušalec pogovora kaj hitro razvozljaj... Seveda, tudi gosta iz Moskve smo povabili na AGRFT. Po projekciji nekaterih naših študijskih filmov se je Grigorij Skijamski izkazal kot zelo senzibilen pedagog filmske režije. Svoje misli je razpletel v kratkem in spretnem predavanju o vodenju igralca (nekaj časa je deloval na igralski šoli Mihaila Čehova v Los Angelesu), skozi zanimivo analizo naših študijskih filmov in v zelo dolgem pogovoru s študenti in pedagogi o različnih problemih filmske ustvarjalnosti. Zanimivi sta bili dve ključni misli – moderen filmski režiser je pravzaprav le koordinator, ki bedi nad delom vseh svojih sodelavcev in je z njimi na nekakšen »iracionalen« način tesno povezan, zato pa tudi glavna ustvarjalna sila vsakega filmskega projekta. Druga misel je zelo radikalna (ne jemljimo je preveč dobesedno) Ko smo ga vprašali, kako na študente na njegovi šoli vpliva velika tradicija sovjetskega filma, je odmahnil z roko in povedal približno tole: »Sam sem proučeval in analiziral vsemogoče vidike filma skoraj trideset let. Veliko sem se naučil, veliko vem, zato sem postal profesor. Kar naenkrat pa nisem znal več ustvarjati – hudo je, ko se tega zaveš. Film morate izumljati vedno nanovo, kot da pred vami še nihče ni posnel nobenega filma...«

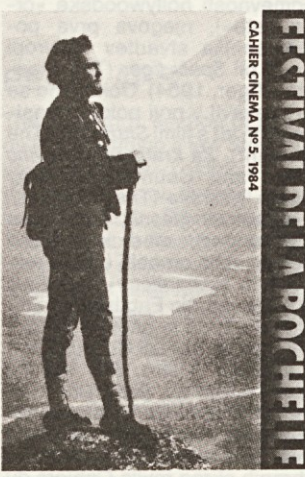
Organizator je pri povabilu imel srečno roko. Obema gostoma se lahko zahvalimo za dva zelo uspešna seminarja problemov filmske (in televizijske) režije. Res, da sta se oba pogovora zgodila v ožjem krogu, vendar tja najbrž tudi sodita. To sodim že po velikem zanimanju in vne-mi, s katero sta se gosta odpravila na ljubljansko AGRFT, saj je srečanje s podobnimi problemi vedno največji izziv za vse udeležence. Dobro bo, če se bodo taka srečanja še nadaljevala. Preprosto – več ljudi več ve.

Tretji obisk v okviru ciklusa »Evropske filmske šole« v organizaciji Cankarjevega doma je prišel iz Lodza (Poljska). Avtor članka pa žal ni bil prisoten na pogovoru na ljubljanski akademiji.

Igor Šmid

retrospektive

Matjaž Klopčič v La Rochelle



FESTIVAL NI LA ROCHELLE
CAHIER CINEMA N° 5, 1984

Na festivalu v francoskem mestu La Rochelle je julija letos gostoval s svojimi filmi Matjaž Klopčič. Festival v La Rochelle je eden najboljših filmskih prirediteljev takoj po Cannesu. Osredotočen je na specifične režiserje in filmske tematike. Matjaž Klopčič je predstavil naslednje filme: *Zgodba, ki je ni* (1966), *Na papirnatih avionih* (1967), *Sedmina* (1969), *Cvetje v jeseni* (1972), *Strah* (1975), *Vdovstvo Karoline Zašler* (1976) in *Iskanja* (1979). Daljšo predstavitev avtorja in slovenskega filma je za katalog festivala pripravil Lorenzo Codelli, ki se je tudi temeljiteje razpisal o vseh predvajanih filmih.

Videoklub v Cankarjevem domu

Kot piše v (začasnem) pravilniku o delovanju videokluba v Cankarjevem domu (otvoritev je bila junija 1984), je namen ustanovitve videokluba širjenje tehnične kulture in umetniških dosežkov na ljubljanskem nivoju in sklopu programskih izhodišč Kulturno-vzgojnega oddelka CD. Predvidene oblike delovanja pa so: oblikovanje skupne videoteke, sposojanje kaset, organiziranje projekcij (videokabinetov), organiziranje rednih klubskih srečanj, strokovnih predavanj in tečajev, promocij strokovne literature in tehnologije, spremljanje in demonstracije tehničnih novosti, sodelovanje s podobnimi institucijami in posamezniki doma in v tujini; *spodbujanje ustvarjalnega delovanja članov na področju lastne produkcije*, tehnična pomoč strokovnjakov CD za člane kluba in sodelovanje pri izvedbi video-programov v redni dejavnosti CD. V prvi fazi delovanja videokluba bo poudarek predvsem na sposojanju kaset in predvajanju – prikazovanju video spotov. Polletna članarina znaša 1000 din, letna pa 2000. Kot so na tiskovni konferenci ob otvoritvi kluba povedali, bo prvi fazi lastna produkcija zapostavljena, saj razpolagajo samo z eno ka-

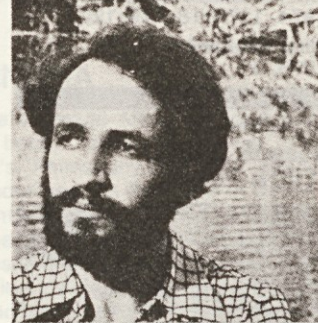
mero. V prihodnje pa si zamišljajo oblikovanje video centra, kjer bo na voljo več tehnik. Vsi dosedanja in bodoči člani pričakujejo najbrž prav to: možnost sposojanja tehnik in ustvarjanja lastne produkcije.

M. Š.

in memoriam

Svetozar Guberinič (1939–1983)

Z zamudo sem zvedel in ne morem verjeti: v nesreči je novembra lani preminil Svetozar Guberinič, kolega, prijatelj, sodelavec in sogovornik. Preverjam pri prijateljih in strnim. Nihče od tovarišev iz Titograda mi tega ni sporočil.



Poskušam se zbrati – koliko let bi utegnil imeti? Letnik devintrideseet, kar pomeni štirinštrideset let, več kot pol jih je porabil za aktivno filmsko kritiko, kot sodelavec v revijah »Sineast«, »Vidici«, »Odjek«, »Filmske sveske«, »Filmska kultura«, v časopisu »Ovdje«. Dopoldne je poučeval angleščino na srednji šoli, popoldne tekel v kino, snemal amaterske filme, pisal prikaze in eseje. Večplastna osebnost, prisrčna, šarmantna, popolnoma predana filmu, edini veliki strasti njegovega nedolgega življenja. Kar izžareval je potrebo po stiku (komunikaciji) s filmom in izražanju izjemnega osebnega občutenja filmskega medija. Vedno se je preverjal v tankovestnih esejih, tekstih, magistrski nalogi »Prostor v filmu«, skozi objektiv amaterske kamere ali v zagrizenih dialogih s kolegi v mnogih prečutih festivalskih nočeh... Globoko bomo pogašali njegovo prečo nad visokim čelom, ki je včasih izplavala iz festivalske gneče, ko je z nasmeškom začel debato o pravkar predvajanem filmu. Prekletstvo metafore: preminil je sredi mesta, na pločniku, kot žrtev nekega brezumnega voz-nika, ko je stopil iz kinodvorane.

**(Odjek, 1. – 15. 1. 1984.)
Nikola Stojanovič**

V reviji Ekran je objavil naslednje članke:

**Elementi dokumentarnega in igranega v filmih Dušana Makavejeva
1968, 60–61**

Godardova filmska lekcija

1969, 67-68

Kaleidoskop neodvisnih**kadrov**

1970, 77-78

Model filma o zlu

1970, 77-78

Film je spet umetnost

1971, 81-82

Realistični western

1972, 92-93

Specifičnost in konvencija**filmske kritike**

1972, 92-93

Perspektiva mladega filma

1974, 111-112

Stvarnost in predstava

1974, 115-116

Klišé in eksperiment

1974, 117-118-119-120

Lepota preprostega - Mladi**film romanske Švice**

1974, 117-118-119-120

Filmi debitantov

1978, 3

in memoriam**Joseph Losey****(1909-1984)**

V Londonu je 22. junija umrl ameriški režiser Joseph Losey (rojen 14. januarja 1909). Po začetem in nato opuščnem študiju medicine na harvardski univerzi je diplomiral iz književnosti in gledališke umetnosti ter se v tridesetih letih intenzivno ukvarjal z gledališčem, po letu 1948 pa se je posvetil filmu. V času McCarthyjeve protikomunistične gonje se je preselil v Evropo, najprej v London, kjer je posnel večino svojih filmov, nato je nekaj let živel in delal v Franciji, lani pa se je ponovno nastanil v Angliji.

Kot gledališki režiser se je Losey ogreval za Brechtove in Piscatorjeve ideje, med svojim potovanjem v Sovjetsko zvezo leta 1935 pa je spoznal tudi Eisensteina, vendar se tedaj še ni opredelil za film. Zanimale so ga najrazličnejše oblike komunikacije, veliko je delal za radio, objavljaj gledališke recenzije v New Yorku Timesu in Herald Tribune ter med vojno režiral propagandne in dobrodelne spektakle. Po nekaj dokumentarnih filmih je leta 1948 za RKO posnel svoj prvi celovečerec, *Deček z zelenimi lasmi*, pred odhodom v Anglijo pa še štiri druge, med njimi remake Langovega *M* (1950). Veliko pomembnejša je njegova angleška filmografija, ki obsega okrog dvajset del, prepleta pa se z občasnimi gledališkimi režijami in televizijskimi realizacijami.

V začetku je imel na Otoku težave s producenti, režiral je pod različnimi psevdonimi (zaradi odmevnosti hollywoodske »črne liste«), njegova prva pomembnejša stvaritev v Evropi pa je bil *Speči tiger* (The Sleeping Tiger, 1954). Dokončno se je uveljavil v prvi polovici šestdesetih let s filmi *Služabnik* (The Servant), *Za kralja in domovino* (King and Country), *Modesty Blaise*, *Nesreča* (The Accident), *Ljubezenski glasnik* (The Love Messenger), med kasnejšimi deli pa velja omeniti *Umor Trockega* in *Romantično Angležinjo* (The Romantic Englishwoman). Od leta 1975 je snemal v Franciji, kjer so nastali *Gospod Klein* (Monsieur Klein), *Poti na jug* (Les routes du Sud), *Don Giovanni* in *Postrv* (La Truite). Loseyev opus je pritegnil pozornost mladih francoskih kritikov, zbranih okrog revije Cahiers du Cinéma, za katero je tudi napisal znamenit esej o Brechtovem gledališču. Širina njegovih intelektualnih interesov je po mnenju nekaterih ocenjevalcev negativno vplivala na njegovo avtorsko profiliranost, po drugi strani pa mnogi prav v njej vidijo osnovno gibalno Loseyevoga kompleksnega pristopa k vprašanju psihologije in identitete posameznika ter zapletenosti medčloveških odnosov. Vsekakor ne gre prezreti tudi vloge, ki so jo pri soustvarjanju njegovih del odigrali scenaristi - v ameriškem obdobju znana imena s »črne liste« Dalton Trumbo, Carl Foreman, Ring Lardner jr., v Angliji Harold Pinter in kasneje Jorge Semprun ter Franco Solinas.

Losey je v marsičem »predhodnik« oziroma napovedovalec tem, ki so jih posredno obdelovali drugi režiserji, od problema kaznovane »drugačnosti« v *Dečku z zelenimi lasmi* prek razdelave obrata med žrtvijo in zatiralcem v *Služabniku* (spomnimo se *Nočnega partirja* Liliiane Cavani!) do filma-opere *Don Giovanni*, ki anticipira Saurino *Carmen*, Zeffirellijevo *Traviato*, itd., vključno z nerealiziranim projektom o Proustu, ki se ga je pred kratkim lotil Volker Schlöndorff. Med neuresničenimi načrti je tudi nekaj filmov, ki so jih potem posneli drugi avtorji (npr. *Konje streljajo, mar ne?* in najnovejše Hustonovo delo *Pod vulkanom*) ali za katere mu je manjkalo časa (*Dama s kamelijami*, *Čarobna gora*, *Dublinčani*, *Ibn Saud*), njegov zadnji, dober mesec pred smrtjo dokončani in še ne predvajani film pa je *Steaming*.

Američan v Angliji, Anglež v Ameriki, gledališki človek na filmu, levičar s smislom za dekadentno - to so le nekatere izmed številnih oznak Loseya kot cineasta in intelektualca - vsekakor avtorja, ki ga ni moč vkalupiti v kakšno natančneje opredeljeno interpretacijsko shemo.

Brane Kovič

REGULARS

The "reading" section of this issue reviews some recent editions on film, including a few Slovenian and Yugoslav laugh-abouts. Slovenian publishing pains and aches – from the first books on film till the latest one, on director France Štiglic – are commented upon, in his editorial, by Silvan Furlan.

The inevitable "festival" section begins with a review of the 6th international animated film festival in Zagreb and informs us of the position of animation in Yugoslav national cinematographies. Branko Šömen, having attended the international documentary and short film festival in Cracow, reports about a crisis in the Polish documentary. Two shorter echoes of the Cannes festival continue the exhaustive review that started in the previous issue.

"Is Our Cinema Saccharine?" and "Misunderstanding Called the 31st Festival in Pula", respectively written by Viktor Konjar and Leon Magdalenc, tell us what Yugoslav film production of the past year is all about.

PHILOSOPHY AND CINEMA

The translation of Gilles Deleuze's "Image-Affection: Face and Close-up" (from the author's book "Image-mouvement") is accompanied by Zdenko Vrdlovec's "Philosophy in Cinema" which introduces Bergson's notion of movement as the basis of Deleuze's conception of cadre and montage. Not so much an introduction to Deleuze, the latter text presents the subject of the book so as to capture its kernel. The proposition is that Deleuze's book, based on Bergsonian notions and Pierce's classification of signs as well as containing the theory of and condensing former knowledge of film, represents the fundamental project of film aesthetics, though radically different from the semiological project in the latter's strictly formal view (e. g. sintagmatics).

THE IMAGE OF HAND

Art historian Jure Mikuz's book, titled as above, offering the "classic", i. e. Freudian, psycho-analytical interpretation of a couple of Slovenian painters' works, gave us the clue for a discussion with the author about crossings of filmic and graphic representation and interpretation. However, our conversation has not deviated into comparing film with the fine arts; due to the author's mastery of film and its theory, it dug into basic "common" questions of sight that organizes an image, of the subject of enunciation, of the inscription of desire into graphic narrative, of gesture and blot, of seemingly objective picture (photography), and of pornography.

CINEMA OF THE RISING SUN

Majda Širca's excellent essay on "Japanese Cinema", based on this year's Mostra in Pesaro, researches at length the "household melodrama" and the techniques used by Y. Ozu (shooting angles, framing, looks, scenography . . .). She makes abundant references to Japanese arts and practices (the Koboku theatre, the Benshi film, the Haiku poetry, the fine arts, the Zen) as well as to the Japanese mythology, including the myth of the creation of Japan (by brother and sister in forbidden love).

"MARTIN'S LAW" IN POLAND

The Polish cinematography has a splendid past and not so favourable present perfect. Yet there is still much going on in once eminent film scene of the country, if in different circumstances and differently articulated (e. g. an inclination towards "science-fiction"). Two interviews, one with the editors of the Warsaw magazine Kino (with participation of the distinguished film critic Jerzy Plazewski) and the other with director Piotr Szulkin (who made a film about the Martian's law on Earth, titled "War of the Worlds"), are revealing the scene much as it is, not only in what has explicitly been said but also in the attitude the Polish cinema people are now maintaining.

LETA ODLOČITVE, REŽIJA BOŠTJAN VRHOVEC, 1984



v naslednji številki
PULJ '84

avtor

ALFRED HITCHCOCK

novi slovenski filmi

VESELO GOSTIVANJE

NOBENO SONCE

LETA ODLOČITVE