

revija za film in televizijo

# ekran 78

vol. 9  
(letnik XXI) 1984  
cena 120 din



novi slovenski filmi  
**VESELO GOSTÜVANJE**  
**NOBENO SONCE**  
**LETA ODLOČITVE**

avtor  
**HITCHCOCK**

**JUGOSLOVANSKI FILMI '84**

revija  
za film in televizijo

vol. 9  
(letnik XXI) št. 7/8 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)  
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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

1	avtor/Hitchcock	Hitchcockovo okno	Uredništvo
2		Suspenz	Truffaut-Hitchcock
2		MacGuffin	Truffaut-Hitchcock
4		Rebecca	Marcel Štefančič, jr. Truffaut-Hitchcock
8		Sum	Darko Štrajn Truffaut-Hitchcock
9		Saboter	Igor Žagar Truffaut-Hitchcock
11		Uročen	Bogdan Lešnik Truffaut-Hitchcock
13		Ožigosana	Zdenko Vrdlovec Truffaut-Hitchcock
15		Zadeva Paradine	Bernard Nežmah Truffaut-Hitchcock
17		Dvoriščno okno	Silvan Furlan Truffaut-Hitchcock
19		Marnie	Zdenko Vrdlovec Truffaut-Hitchcock
22		Družinska zarota	Bogdan Lešnik
23	novi slovenski filmi	Veselo gostüvanje	Bojan Kavčič Rapa Šuklje
25		Nobeno sonce	Rapa Šuklje Matjaž Zajec Peter M. Jarh
28		Leta odločitve	Aleš Erjavec Darko Štrajn Peter M. Jarh

31 Pulj '84  
Ambasador/Melita Zajc ● Angelov ugriz/Bojan Kavčič ● Balkanski špijon/Darko Štrajn ● Davitelj proti davitelju/Darko Štrajn ● Goljufivo poletje '68/Viktor Konjar ● Jaguarjev skok/Leon Magdalenc ● Kaj je s teboj, Nina?/Rapa Šuklje ● Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi/Dane Hočevar ● Lari, fari/Rapa Šuklje ● Lazar/Viktor Konjar ● Mali napad na vlak/Bojan Kavčič ● Nevarna sled/Viktor Konjar ● Nezaslišen čudež/Branko Mihalčič ● O mrtvih vse dobro/Melita Zajc ● Pazi, kaj delaš/Matjaž Zajec ● Pejsaži v megli/Leon Magdalenc ● Posladkana vodica/Melita Zajc ● S.P.U.K./Leon Magdalenc ● Ti nisem rekel/Bojan Zorja ● Timoška vstaja/Matjaž Zajec ● V žrelu življenja/Silvan Furlan ● Veliki Transport/Zdenko Vrdlovec ● Vročica ljubezni/Viktor Konjar ● Zadarski memento/Viktor Konjar ● Zgodnji sneg v Münchnu/Viktor Konjar ● Pulj '84 - nagrade ● 19. MAFAF - Filmske amaterske igre in igranje z njimi/Dane Hočevar

46	intervju	Srečanje z Jeanom Mitryjem	Vladimir Koch
49	festivali	Benetke '84	Lorenzo Codelli
52		Kranj '84	Stanka Godnič
53	kritika	Ragtime	Zdenko Vrdlovec
54		Pogrešan	Zdenko Vrdlovec
55		Ljudje mačke	Majda Širca
57		Disciplina brez milosti	Jelka Budimirovič-Stergel
58		Superman II	Franček Rudolf
59		Južnjaška uteha	Leon Magalenc
60		Bitka za ogenj	Franček Rudolf
61		kritiški dnevnik	Viktor Konjar
62	televizija	Strici so mi povedali	Viktor Konjar
64		Gorenčev vrag	Peter Srakar
65		Ljubezen	Peter M. Jarh
66	gremo v studio	Slovenska filmska baza med danes in jutri	Janez Kovič
67	prejeli smo	To človeka jezi	Milan Ljubič
68	zapisovanja	video/performance: Borghesia-noč na obroke/Bogdan Lešnik ● predstavitve: Herbert Achtern busch, bavorski sam-upravljalec/Majda Širca ● festivali: Znanstvena fantastika v CD/Darko Štrajn ● reproduktivna kinematografija: Novi obeti-skupni programski svet/Viktor Konjar ● Vibina vitrina: Pogačnikov Naš človek in .../Milan Ljubič ● Škucova vitrina: Dva filma s Foruma mladih .../Bojan Zorja	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA FILMSKI POJMI

53 Globina polja / Silvan Furlan

na naslovni strani

Ožigosana, režija Alfred Hitchcock, 1946

avtor/Hitchcock

## Hitchcockovo okno



Ljubljanski televiziji je uspelo zavrteti ciklus osmih Hitchcockovih filmov, v čemer smo videli ne le priložnost, marveč tudi dolžnost »vrnitve k Hitchcocku« in k tistim njegovim filmom, o katerih v Ekranu še nismo pisali. V dvajsetih letih, to je od pete številke letnika 1963 pa do zadnje številke letnika 1983, je Ekran objavil natanko deset zapisov o Hitchcocku. Pri tem je – če pustimo to siromašno statistiko ob strani – nemara bolj zanimivo to, da se je večina člankov ukvarjala le z dvema njegovima filmoma – *Psiho* in *Ptiči*, in to, da se prično z uvodom (spis Vladimira Koča), ki je tedaj še moral premagovati »zadržke« do Hitchcocka in ga afirmirati kot pomembnega filmskega avtorja, sklenejo pa z dvema prevodoma (Raymond Bellour, Pascal Bonitzer), kjer je Hitchcock že predmet znanstvene analize in doslej verjetno najbolj prodorne interpretacije »hitchcockovskega suspenza«.

Kritike devetih filmov (deveti je *Dvoriščno okno*, ki ga je odkupila Vesna film) so obkrožene z odlomki iz domala že mitične knjige pogovorov, ki jih je imel François Truffaut s Hitchcockom. Knjiga je pod naslovom *Cinéma selon Hitchcock* izšla leta 1966, štiri leta zatem, ko se je Truffaut še kot kritik pričel v Hollywoodu pogovarjati s Hitchcockom. Lani je izšla v Parizu nova izdaja te knjige, izpopolnjena s pogovori o treh zadnjih Hitchcockovih filmih in tudi z novim naslovom: *Hitchcock/Truffaut*. Sprememba naslova je seveda dovolj

zgovorna in hoče reči, da je ta knjiga po skoraj dvajsetih letih postala knjiga pogovorov dveh avtorjev. Toda če je njen prvi izid pomenil vrhovno in hkrati oporočno dejanje »politike avtorjev« – kot je zapisal glavni urednik Cahiers du cinéma Serge Toubiana – in predstavljal moment »prehoda« med filmom 60. let in tem, kar je ostalo od »primitivne« in v tistem času že »klasične« izkušnje filma, pa ima ponovni izid povsem drugačen kontekst: to je najprej širši kinematografski kontekst, kjer ni »že zgodovina« le »klasični« film, marveč v določeni meri tudi to, kar se je imenovalo »moderne« film, in potem v ožji kontekst pisanja o filmu, ki se po »letih teorije« (Toubiana) vrača k živi besedi Mojstra in njegovim praktičnim režijskim konceptom, ki pa se lahko vračajo h konkretnosti filma ravno prek razlike do »moderne« filma in prek tega, kar je dognala filmska teorija: njen ekselentni predmet je bil namreč prav »klasični« film, v čigar okviru se je Hitchcock sam uspel »avtorizirati« kot »klasik«.

In medtem ko se mi tukaj ukvarjamo s Hitchcockom »na televiziji«, moramo seveda opozoriti, da se je medtem na Slovenskem pojavil tudi v knjigi, ki jo je Sola Sigmunda Freuda pri društvu za teoretsko psihoanalizo izdala pri DDU Univerzum. V njej so v prevodnih in izvornih tekstih obdelani skoraj vsi Hitchcockovi zvočni filmi.

**Uredništvo**

avtor/Hitchcock

## Truffaut–Hitchcock

iz knjige pogovorov

### Suspenz

**Truffaut:** Besedo »suspencija« je mogoče razlagati na različne načine. V vaših intervjujih ste pogosto pojasnjevali razliko med »presenečenjem« in »suspencijom«. Mnogi pa imajo vtis, da je suspencija povezana s strahom.

**Hitchcock:** Prav nobene take povezave ni. Vrniva se k telefonistki v filmu *Lahka vrlina* (Easy Virtue). Le-ta poslušala pogovor med mladeničem in žensko, ki razpravljata o poroki in ki ju na platnu ni videti. Telefonistka je v suspenciji; zavzeta je z njim. Se bo ženska na liniji poročila z moškim, ki mu telefonira? Telefonistki je dokaj odleglo, ko je ženska slednjič pristala; njen suspencija je mimo. To je zgled suspencije, ki ni povezana s strahom.

**T.:** Vendar pa se je telefonistka bala, da bi ženska odklonila poroko z mladeničem, čeprav, seveda, v tovrstnem strahu ni nobene bojazni. Suspencija je, kot razumem, strmoglavljenje v anticipacijo.

**H.:** Pri običajni obliki suspencije je nujno, da se gledalci popolnoma zavedajo vseh dejstev, ki so vključena. Če se jih ne zavedajo, ni suspencija.

**T.:** Brez dvoma, toda ali ni prav tako možno doseči suspencije v povezavi s skrito nevarnostjo?

**H.:** Po mojem mišljenju je skrivnost čisto polna suspencije. V *Whodunitu* na primer, ni suspencija, pač pa gre za neke vrste intelektualno uganko. *Whodunit* spodbuja takšno vrsto razvednosti, ki je brez čustev, čustvo pa je bistvena sestavina suspencije. V primeru telefonistke v *Lahki vrlini* je čustvo pomenila njena želja, da bi ženska sprejela mladeniča. V klasični situaciji kot je npr. bombardiranje, je to strah za varnost koga drugega. In ta strah je odvisen od intenzivnosti, s katero se publika identificira z osebo v nevarnosti.

Lahko bi šel še dlje in rekel, da v primerno predstavljeni situaciji bombardiranja lahko imaš skupino gangsterjev, sedečih okoli mize, skupino lopovov...

**T.:** Kot na primer bomba, skrita v poštnem nabiralniku, v poskusu atentata 20. julija na Hitlerja.

**H.:** Da. In celo v tem primeru, mislim, publika ne bi rekla: »Krasno, zdaj pa jih bo vse razneslo na koščke,« pač pa bi prejkone mislili: »Pazi, bomba je tam!« To pomeni, da je strah zaradi bombe močnejši od občutkov simpatije ali nenaklonjenosti do določenih značajev. In motili bi se, če bi mislili, da je to pripisati dejstvu, ker je bomba posebno strašljiv predmet. Vzemiva drug zgled. V sobo pride firbec in prične iskati po predalih. Nato pa pokaže človeka, ki živi v tej sobi, kako prihaja po stopnicah. Nato se vrne k osebi, ki išče, in publika čuti, kot da bi ga hotela posvariti: »Bodi previden, poglej ven! Nekdo se vzpenja po stopnicah!« Četudi vohljač ni prijeten značaj, bo torej publika še vedno zaskrbljena zanj. Če je značaj privlačen, kot na primer Grace Kelly v *Dvoriščnem oknu* (*Rear Window*), bo čustvo publike kajpada veliko intenzivnejše.

**T.:** Da, to je dobra ilustracija.

**H.:** Zares, nanoslo je, da sem na premieri *Dvoriščnega okna* sedel poleg žene Josepha Cottena, in med prizorom, ko gre Grace Kelly skozi morilčevo sobo in se on pojavi v veži, je bila tako razburjena, da se je obrnila k soprogu in zašepetala: »Ukreni kaj, ukreni kaj!«

**T.:** Rad bi slišal vašo opredelitev razlike med »suspencijom« in »presenečenjem«.

**H.:** Med »suspencijom« in »presenečenjem« je jasna razlika, vseeno pa ju mnogi filmi kar naprej mešajo. Pojasnil bom, kaj menim.

Zdaj imava majčken in popolnoma nedolžen klepet. Vzemiva, da je pod to mizo tu med nama bomba. Nič se ne zgodi, kar naenkrat pa: »Bum!« Eksplozija. Publika je presenečena, a pred presenečenjem je šlo za absolutno običajen prizor brez posebnih konsekvenc. Zdaj pa vzemiva situacijo suspencije. Pod mizo je bomba in publika to ve, mogoče zato, ker je videla anarhista, ki jo je tja postavil. Publika se zaveda, da bo bomba eksplodirala ob njih, in v dekorju stoji ura. Publika lahko vidi, da je tričetrt na eno. V takih okoliščinah postane taisti neškodljivi pogovor očarljiv, ker je publika udeležena pri prizoru. Gledalci bi radi posvarili osebi na platnu: »Pustita ta vsakdanji pogovor. Pod vama je bomba, ki jo bo vsak hip razneslo!«

V prvem primeru smo dali publiki petnajst sekund presenečenja ob trenutku eksplozije. V drugem primeru smo jim pripravili petnajst minut suspencije. Sklep je ta, da mora biti publika obveščena, če je le mogoče. Razen ko gre za to muho, da naj nepričakovani konec sam v sebi predstavlja poslednjo luč zgodbe.

### MacGuffin

**Truffaut:** Ali ni MacGuffin pretveza za spletko?

**Hitchcock:** No, ja to je prijem, trik, če hočete, ali papirji, ki jih iščejo vohuni. Povedal vam bom nekaj o tem. Večina Kiplingovih zgodb se, kot veste, dogaja v Indiji, obravnavajo pa boje med nativci in britanskimi silami na afganistanski meji. Mnoge izmed njih so bile vohunske zgodbe in so obravnavale prizadevanja, kako ukrasti skrivne načrte iz trdnjave. Pravi MacGuffin je bil tat tajnih dokumentov. »MacGuffin« je torej izraz, s katerim zajamemo vse te stvari: ukrasti načrte ali dokumente, odkriti skrivnost ne glede na to, kaj je. In logiki so v zmoti, ko skušajo uganiti resnico o MacGuffinu, saj ne gre za to. Edina stvar, za katero zares gre, je ta, da morajo v filmu načrti, dokumenti ali skrivnosti biti predstavljeni, kakor da so življenjskega pomena za karakterje. Zame, za naratorja, pa so brez vsake pomembnosti.

Sprašujete se mogoče, odkod izvira izraz. Lahko bi bil škotsko ime, vzeto iz zgodbe o dveh možeh v vlakcu. Prvi pravi: »Kaj je tisti zavoj tam gori v mreži za prtljago?«

In drugi odvrne: »Oh, to je MacGuffin.« Prvi vpraša: »Kaj je MacGuffin?«

»No,« odvrne drugi, »to je past za lovljenje levov v Škotskem visokogorju.« Prvi mož reče: »V Škotskem visokogorju pa ni levov,« in drugi odgovori: »Če je tako, potem pa to ni MacGuffin.« Tako vidite, da MacGuffin pravzaprav ni nič.

**T.:** Kako smešno! Očarljiva domislila!

**H.:** Druga smešna stvar je, da kadar koli delam s piscem, ki ni bil nikoli prej pri Hitchcockovem projektu, tega pisca vedno enako obsede MacGuffin. In čeprav vztrajno pojasnujem, da to ni važno, izdelujejo kar najbolj izdelane sheme. Na primer, kaj iščejo vohuni v *Devetintridesetih stopnicah* (*The Thirty-nine Steps*)? Moža z manjkajočim prstom? In ženska na začetku, je bila blizu neki veliki skrivnosti? Jo je bilo treba zahrbtno zabosti zato, ker se je približala resnici?

V zgodnjih stadijih konstrukcije smo čutili – in se vsi motili – da bi pretveza morala biti zelo pomembna, glede na to, da gre za življenje in smrt. V našem prvem osnutku Robert Donat, ko pride na Škotsko, izve nekaj dodatnih informacij na poti proti vohunovi hiši – mogoče tako, da sledi vohunu. Nato jezdi na vrh griča, in ko pogleda navzdol, zagleda podzemsko letalske hangarje, vklesane v bok gore; skrivne hangarje, ki ščitijo letala pred bombardiranjem. Naša izhodiščna zamisel je bila, naj bi bil ta MacGuffin nekaj velikega in slikovno vpadljivega. Nato smo zamisel pričeli oblikovati v naših glavah. Kaj naj stori Donat, ko bo odkril skriv-



ne hangarje? Bo odposlal sporočilo o njihovi lokaciji? In če bo to storil, kaj bodo proti temu ukrenili vohuni?

**T.:** No, edini izhod v scenariju bi bil ta, da bi razstrelili hangarje.

**H.:** Na to smo mislili. Toda kako naj bi razstrelili celo goro? Kadarkoli smo se tako zelo zapletli, smo prvotno zamisel opustili v prid česa zelo preprostega.

**T.:** Z drugimi besedami: ne le, da ni potrebno, da bi MacGuffin bil pomemben ali resen, temveč je celo zaželeno, če se izkaže za nekaj trivialnega in absurdnega, kot npr. mala melodija v filmu *Lady izgine*.

**H.:** Točno. V *Devetintridesetih stopnicah* se je MacGuffin izkazal za mehanično formulo za konstrukcijo letalskega motorja. Namesto da bi si jo zapisali, so jo vohuni odnesli iz dežele v glavi gospoda Spomina.

**T.:** Če vas pravilno razumem, je kadarkoli, ko gre za življenje, dramatsko pravilo takšno, da mora skrb za preživetje osebe postati toliko intenzivna, da bo z napredovanjem akcije MacGuffin kmalu pozabljen. Zdi pa se mi, da ta pristop vključuje določeno tveganje, mar ne? Gledalci bodo v mnogih filmih izžvižgali in izsmejali končno pojasnitev, prizor, v katerem se tako imenovani MacGuffin razkrije. Opazil pa sem, da je en vaših trikov ta, da MacGuffina pokažete ne na koncu filma, marveč nekje sredi zgodbe, tako da vam ni treba zagostiti celotne osvetlitve v finalu.

**H.:** V celoti gledano je to pravilno, toda poglobljena stvar, ki sem se jo naučil v vseh teh letih, je da MacGuffin ni nič. Prepričan sem o tem, vendar pa mi je to zelo težko dokazati drugim.

Moj najboljši MacGuffin, in s tem hočem reči najbolj prazen, najbolj neeksistenten in najabsurdnejši, je tisti, ki smo ga uporabili v filmu *Sever-severozahod (North by Northwest)*. V filmu gre za vohunjenje, in edino vprašanje, ki se v zgodbi zastavlja, je to, kaj vohuni iščejo. No, v prizoru na chikaškem letališču možak iz Central Intelligence pojasni celotno situacijo Caryju Grantu, in Grant, misleč na Jamesa Masona, vpraša: »Kaj on počne nja?«

Protiobveščevalec odvrne: »Recimo samo, da je uvoznik in izvoznik.« »Toda kaj prodaja?«

»Oh, zgolj skrivnosti vlade,« se glasi odgovor.

Tu se je, kot vidite, MacGuffin skrčil na svoj najčistejši izraz: na nič.

**T.:** Drži, nič specifičnega. Vse to vsekakor kaže, da se vedno zelo dobro zavedate vaše intence in da je vse, kar naredite, skrbno premišljeno. Ti filmi, ki se sučejo okoli MacGuffina, pa so vseeno bili prav tisti, ki so nanje mislili nekateri kritiki, ki so trdili, da »Hitchcock nima kaj povedati«. Edini odgovor na to je, da se od izdelovalca filmov ne pričakuje, naj bi kaj povedal; njegov posel je, da stvari *pokaže*.

## Rebecca

scenarij: Robert E. Sherwood, Joan Harrison po romanu Daphne du Maurier  
 režija: Alfred Hitchcock  
 fotografija: George Barnes  
 glasba: Franz Waxman  
 montaža: Hal C. Kern  
 igrajo: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson  
 proizvodnja: David O. Selznick za Selznick International, ZDA, 1940

Mar tvegamo, ko pravimo, da se je Alfred Hitchcock nekako na pol odkrito navduševal nad angleško »žensko literarno šolo«? Dejstvo je, da je posnel največ svojih filmov prav po različnih literarnih predlogih Daphne du Maurier, najbolj slavne in razpite predstavnice angleške »ženske literarne šole« iz tridesetih, štiridesetih let tega stoletja. Po njenih romanih so posneti trije njegovi filmi: *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940) in *The Birds* (1963). Iz letnic, navedenih v oklepajih, je razvidno, da je ime Daphne du Maurier tesno povezano s Hitchcockovim prestopom iz angleške v ameriško filmsko produkcijo, saj ta trenutek zaznamujeta prav letnici 1939 in 1940. Hitchcock je sicer prispel v Hollywood, da bi posnel film o brodomu Titanica, vendar ga je novi delodajalec, znameniti producent David O. Selznick, ki je leto prej posnel veliki spektakel *V vrtilincu* (*Gone with the Wind*), obvestil, da je pravkar kupil »filmske pravice« za »Rebecca«, roman Daphne du Maurier, ki je sicer izšel leta 1938. (Druga znamenitejša dela Daphne du Maurier so: *I'll Never be Young Again*, *The Progress of Julius*, *Jamaica Inn*, *The Du Mauriers*, *Mary Anne*, *Parasites*, *Frenchman's Creek*, *The King's General*, *The Scapegoat* in tako dalje.) Hitchcock je *Rebecca* posnel, in to je bil njegov prvi ameriški film, čeravno je bilo v filmu malone vse angleško (zgodba, igralki, režiser itd.), Američana sta bila le producent (David O. Selznick) in scenarist (Robert E. Sherwood).

Iz povsem razumljivih razlogov smemo trditi, da so Hitchcockovo *Rebecca* vzpostavili in do neke mere tudi utemeljili nekateri mehanizmi, ki jih precej dobro poznamo iz »gotskih romanov«: potemtakem podeljuje *Rebecca* historično lego ali pa vsaj ozadje to, kar se je v literarni zgodovini uveljavilo kot »gotski roman« (pravzaprav se je uveljavilo več strokovnih in nestrokovnih izrazov: na primer »The Gothic Novel«, »The Gothic Romance«, »Le roman noir«, pa tudi »The Tale of Terror« ali pa »Schauerroman« v Nemčiji). Preden pa naskočimo gotsko provenienco hitchcockovske katábaze, moramo kajpada ne brez utemeljenih razlogov poudariti, da Leslie Fiedler (prim.: L. Fiedler – *Love and Death in the American Novel*; Paladin, 1970) opozarja, da – v glavnem – vse temeljne in pravilne »gotske« motive že najdemo v tako imenovani »renesančni melodrami« (prim. tudi: Jerry Palmer – *Thrillers, Genesis and Structure of a Popular Genre*; Edward Arnold, 1978), se pravi v tekstih iz zadnjega obdobja renesančne drame, torej iz obdobja, ki je nastopilo takoj za takimi avtorji, kot so npr. Shakespeare, Jonson, Chapman, Dekker, Heywood, Deloney, Beaumont in Fletcher. Tedaj se je določeno obdobje iztekalo. Z eno besedo – to je bil čas, v katerem naj bi otoška drama razpadla v prvine, se razsula v lastni krvi, zašla v krizo. To je bilo obdobje »tragedij groze« in »tragedij maščevanja«, tako imenovanih »krvavih tragedij«, ki so marsikaj dolgovali svojim nedvomnim in nedvoumnim antecedensom, pa tudi Thomasu Kydu, najimnitnejšemu predstavniku generacije, imenovane »University Wits« (Lyly, Peele, Lodge, Nashe, Greene, Marlowe), predvsem njegovi sloviti »krvavi tragediji« – *The Spanish Tragedie* (okrog 1587), v kateri je »krvava«, »strastna«, »surova« in »okrutna« zgodba razvita in klasični obliki. V tej tragediji (kakor tudi v drugih »krvavih tragedijah«) ni prostora za zmagovalce, še več, lahko bi rekli, da Thomas Kyd sploh ni poskrbel za zmagovalce, prav tako pa tudi ne za trupla, saj akterji obdesedno drug, za drugim padajo mrtvi, tako da na koncu – v realnem *približku* – ne ostane nihče (zdi se sicer kot nekakšen »logični paradoks«, pa vendar Kyd vse lepo in pravilno pokonča), namreč – na koncu, na tistem realnem, ponovljivem historičnem koncu, ne ostane nihče, ki bi lahko vsa ta trupla potem tudi pokopal. V grški antični tragediji je zmeraj ostal nekdo – pač že kdo! – ki je na koncu pokopal trupla (spomnimo se »Antigone«!) In v tem je problem, nemara celo edini pravi teoretski problem teh tragedij! To, da Kyd »ne poskrbi za trupla«, je le druga stran dejstva, da imamo nenehno opraviti z nekakšno »presežno okrutnostjo«, »hiperbolično odvratnostjo« in »eksorbitantno krvjo«: to specifično dejstvo nemara najlepše ponazarja prizor, v katerem si Hieronimo, tik preden se pokonča (!), odgrizne še jezik in ga izpljune na tla, da ne bi rekel česa »neumnega« oziroma »nepotrebnega«.

Vrnimo se k »tragediji groze« – »krvavi tragediji« iz sklepnega obdobja renesančne drame, se pravi začetka sedemnajstega stoletja: to se vsiljuje še toliko bolj, ker je bil leta 1642 vpeljan zakon, ki je prepovedoval obstoj in delovanje angleških gledališč. Drvimo, zato bomo nadvse telegrafski! V »krvavih« delih Johna Marstona (*The History of Antonio and Mellida* – 1599; *Antonio's Revenge* – 1602; *The Insatiate Countesse* – 1610), Cyrilla Tourneura (*The Revenger's Tragedie* – 1607; *The Atheist's Tragedie* – 1611), Johna Websterja (*The White Devil*, or *Vittorio Corombona* – 1612; *The Tragedy of the Duchess of Malfy* – 1632), Thomasa Middletona (*Women Beware Women* – 1657; *A Tragi-Comedie called the Witch*

*There's no such thing as a perfect murder . . . That's just a parlour game, trying to dream one up. Of course you could say there are a lot of unsolved murders. That's different.*  
 Patricia Highsmith: *Ripley's Game*

*You know how crazy things can sound, and then along comes a logical, rational explanation – usually supplied by a woman very close to you.*  
 Len Deighton: *Spy Story*

– prvič natisnjena šele 1778), Filipa Massingerja (*The Maid of Honour* – 1626; *The Roman Actor* – 1626; *The Duke of Millaine* – okrog leta 1618), Johna Forda (*The Pitty Shees a Whore* – 1633; *The Broken Heart* – 1633) in James Shirleyja (*The Traylor* – 1635; *The Cardinal* – 1652) se že povsem določno in razločno kažejo tisti fabulativni in motivni koraki, ki so v drugi polovici osemnajstega stoletja žanrsko, moralno in materialno utemeljili »gotski roman«. Kri in vesplošno klanje, misteriozna dialektika ljubezni in sovraštva, strasti in surovost, okrutnost in maščevanje, nastavljanje pasti, v katere pa se vedno ujame »nastavljalec« sam (to je hkrati že tudi rešitev Kydove »aporije«), čudeži in prividi, mistično oblikovana intersubjektivna mreža: hkrati pa že dvom v fevdalistični larpurlartizem, meščansko vrlino in aristokratsko-gentlemanski svobodomiselnost diletantizem. Grad je bil v »krvavih tragedijah« kajpada nekaj povsem »naravnega«, če ne že kar »samoumevnega«. Zazdelo se je, kot da svet razpada, vsaj določena oblika sveta, neki specifični produkcijski način, obdobje! Sesul se je renesančni humanistični realizem, pa vendar lahko navzlic temu popolnoma upravičeno trdimo, da so bili pisci »krvavih tragedij« strašno »realni«.

To, kar so brezpogojno začeli pisci »krvavih tragedij«, so – smeli bi reči – proleptično končali pisci tako imenovanih »gotskih romanov«, saj so tudi oni invocirali razpad »Razuma« kot agenta »obstoječe metafizike«, »presežne vrednosti« in »privatne lastnine«, se pravi »Razuma«, kot ga je pridelala razsvetljenska didaktika. Za »gotski roman« so kajpada značilni nekateri elementi, ki vsakič očrtajo »specifičnost« tovrstne beletristike, njen »žanrski prag«, njeno »žanrsko robovje«. V grobih potezah bomo skicirali nekatere najsplošnejše različnevalne poteze »gotskega romana«, ki velja – kot je splošno znano – za najslabotnejše pero »pred-romantične« konsektivne perjanice. V času razsvetljenstva je izraz »gothick« pomenil toliko kot »barbarous, rude, savage« (na primer: pri Shaftesburyju): to konotacijo je ohranil, saj se z njim v zvezi navadno uporabljajo izrazi kot npr. »surovo«, »okrutno«, »podlo«, »odvratno«, »grozljivo«, »shrhljivo«, »nerazumno« itd. In nasploh je »gotski roman« v karseda najintimnejši zvezi z občo »gotsko tendenco«, ki je tedaj krepko preplavila svet. Dva glavna agensa »gotskega romana«, Horace Walpole in William Beckford, sta svoji znameniti, ogromni in vrtoglavo razkošni posestvi (prvi »Strawberry-Hill«, drugi »Fonthill«) uredila po strogih zakonih »gotske arhitekture«. (Walpole je leta 1770 napisal celo delo O sodobnem vrtnarstvu, ki je vso svojo moralo potegnilo iz gotske topografije.) Od tod do Manderleyja potem prav gotovo ni več tako daleč. »Gotski roman« lahko – kot bomo zelo dobro videli – iz povsem razumljivih razlogov razdelimo na dve tendenci oziroma liniji, če ne že kar »šoli«: na moško in žensko linijo. Moško linijo »gotskega romana« tvorijo že omenjeni Horace Walpole of Orford (*The Castle of Otranto* – 1764, velja tudi za prvi »gotski roman«), William Beckford (*Vathek*, *An Arabian Tale* – 1786) in Matthew Gregory Lewis (*The Monk* – 1796), žensko pa Anne Ward Radcliffe (*The Castles of Athyn and Dunbayne* – 1789; *A Sicilian Romance* – 1790; *The Romance of the Forest*, interspersed with some pieces of poetry – 1791; *The Mysteries of Udolpho*, a romance, interspersed with some pieces of poetry – 1794; *The Italian*, or *the Confessional of the Black Penitents* – 1797), Charlotte Turner Smith (*Emmeline, the Orphan of the Castle* – 1788; *Ethelinde, or the Recluse of the Lake* – 1790; *The Old Manor-House* – 1793), Clara Reeve (*The Champion of Virtue* – 1777; *The Old English Baron* – 1778) in sestri Sophia in Harriet Lee (*The Canterbury Tales* – 1797–1805; *The Recess* – 1783–1785, pa še *Kruitzer, Lothar* itd.). Naj v nekakšnem improviziranem interkalariju še pristavimo, da na primer Alice M. Killen (prim.: Alice M. Killen – *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe*, *Libr. Anc. Edouard Champion*, Paris, 1923) »gotski val« razčleni v tri poglavitne »tokove«: prvi »tok« zajema predvsem Walpola in Radcliffeovo ter nekatere njune »imitatorje«, drugi podpira zlasti Beckfordov »Vathek«, se pravi tako imenovane »orientalska« podzvrst »gotskega romana«, tretjega pa predstavlja Godwinov »Caleb Williams«, se pravi »gotika« s »socialistično« in »detektivsko« noto. Pri nas pa je Ivo Curčin (prim.: *Engleski gotski roman – neurotična vizija stvarnosti? Umjetnost riječi*, 1974, št. 1) »gotski roman« razčlenil le na dva dela: racionalno jedro prvega tvorita predvsem Walpole in Radcliffeova, drugega pa Lewis, Charles Mathurin (*Melmoth the Wanderer* – 1820) in Mary Shelley (*Frankenstein* – 1818). Samo toliko! V naši razčlembi pa seveda nismo upoštevali Godwina, Mathurina in Shelleyeve, se pravi avtorjev, pri katerih se abruptna gotika »subtilizira«, lahko bi rekli kar – »spiritualizira«, prav tako pa so povsem zanemarljivi tudi takšni praskaki kot npr. J. H. Palmer, gospa Helme, F. Lathom in podobni. (Zanimivo je tudi, da je bil »oče ameriškega pripovedništva« –



Charles Brockden Brown »radcliffovec«, kar pa seveda pomeni, da so temelji ameriške beletristike »gotski«; več o tem: Wilbur Cross – Development of the English Novel, N.-Y., 1899.) Kasneje se povrnemo k naši dvodelni, »spolni« členitvi!

Sedaj pa bomo v nekašni razpršeni in divji obliki zelo hitro vpisali nekatere temeljne določilnice »gotskega romana«: grad (ali opati-ja) s svojo zagonetno notranjostjo (podzemni hodniki, skrivni vhodi) in srhljivo okolico (votline, gozdovi, pečine, viharji), kjer je pač »vse mogoče«; časovno je zmeraj premaknjen v fevdalni srednji vek, vendar se historična preciznost navzlic vsemu izmika; mlada, krepostna in deviška junaka, ki ne samo, da sta visoko »etična«, marveč sta tudi velika »esteta«; zlobni in brezobzirni tiran, njun poglavitni nasprotnik, ki pa se vedno znajde v pravem času na pravem mestu; gotska junaka sta običajno siroti (smrt staršev, mecenov, zaščitnikov: tukaj se navadno vse skupaj začne); obskurna in zlohotna atmosfera; fantastična in misteriozna bitja oziroma prikazni; mistični in iracionalni dogodki; brodomol oziroma razbitine ladje; raznoliki nadnaravni posegi; nejasne aluzije in sugestije; posebni scenski in melodramatični učinki; poigravanje z incestom itd.

Vračamo se k obljubljeni »spolni« členitvi. Kljub žanrskemu koncordatu sta si obe liniji »gotskega romana« diametralno nasprotni. Temeljni razloček se je tudi nenehno izkazoval v različnih »osebnih« spopadih med pripadniki obeh linij: naj omenimo le Walpolov prezir do Clare Reeve in Beckfordove parodije ženskih, zlasti Radcliffove romanov (npr.: Modern Novel Writing, or the Elegant Enthusiast... A Rhapsodical Romance – 1796; Azemia, a Descriptive and Sentimental Novel, Interspersed with Pieces of Poetry – 1797). V obeh linijah gre vsekakor za nedvoumni napad na razsvetljenski »ratio« in povampirjeni buržoazno-jovialni »utilitas«, ki se je tedaj vse bolj in bolj postavljaval v temelj meščanskega zemljevida. Ta napad na razsvetljenski realizem, humanizem in naturizem pa spremljajo topovi abondantne fantastike, nadnaravnosti, mistike, salve čudežev, prerokb, vizij, skrivnosti ter podobnih »neverjetnosti«. Prav to slednje pa povzroča sitnosti in težave. Vsaka linija jih razreši na sebi lasten način. Napad moške linije je »divji«, »razdiralen«, »radikalni«, »brezkompromisen«, »dosleden« in »kontinuiran«: vsi »monstrumi«, »satanizem«, »nadnaravni dogodki« in »misteriozne neverjetnosti« so nekaj popolnoma eksistentnega, materialnega, lahko bi rekli – objektivnega, realnega v svoji nezvedljivosti »monstruoznosti«: »monstrumi« so pač – in to je nespodbitno – stvar med stvarmi. Vsi trije veliki »gotski romani« moške linije, se pravi »The Castle of Otranto«, »The Monk« in »Vathek«, nam to dobesedno sugerirajo v povsem dognani obliki. »Monstrumi« so le stvar med stvarmi!! »Monstruoznost« oziroma »mistika« družbenih razmerij (vse bolj uveljavljajočih se kapitalistih razmerij) je potem-takem le stvar med stvarmi. In o tem ne more biti nobenega dvoma.

»Monstrumi« dosežejo točko svoje lastne interpretacije v finalni, konkluzivni katastrofi, v vseobčem in vseveznem razpadu in razdejanju, v naglem izbrisu degažiranega subjektivnega prostora. To velja za vse tri velike »gotske romane«.

Za zgled navajamo nekaj prizorov iz Walpolovega »The Castle of Otranto«:

Najprej smo soočeni z nenavadno prerokbo: otrantski grad bo v rokah sedanjih lastnikov toliko časa, dokler ne bo njegov zakoniti lastnik tako zrasel, da se ne bo mogel več postaviti med njegove zidove. Vsi dogodki so potem kajpada v zvezi s to prerokbo. Z neba pade velikanska čelada okrašena s črnim perjem, in zmečka naslednika otrantskega gradu natanko na dan njegove poroke. Portret princa Manfreda, lastnika otrantskega gradu, izstopi iz okvira in lahko odkoraka iz sobe. Sluge v otrantskem gradu vidijo najprej noge, šele nato pa tudi roke velikanskega monstruma v oklepu (zdi se povsem logično, saj hlapec vidi najprej gospodarjeve noge in šele nato tudi roke!). Iz nosa marmornatega kipa Alfonsa Dobrega, prejšnjega lastnika gradu, kanejo tri kaplje krvi. Prikoraka srhljivi skelet, oblečen v meniško kuto, in opomni plemenitega markiza Vicenza, naj se ne poroči z Manfredovo hčerko. (Manfredo in njegovi predniki so si nekoč v slabi preteklosti z zločinom prisvojili otrantski grad – natančneje, Manfredov ded je ubil Alfonsa.) Potem ko se zrušijo otrantski zidovi, vstane iz ruševin velikanska Alfonsova prikazen, ki proglaši za svojega naslednika mladega in nepomembnega kmeta Theodorja in se naposled, obsijana z mesečevo svetlobo, dvigne v nebo. In tako dalje.

Vsi čudeži, prerokbe, vizije, prividi in prikazni so stvari med stvarmi: potemtakem jih je nesmiselno in nepotrebno prevajati v zemeljske realitete, saj prav te »monstruozne bizarnosti« zaznamujejo znotraj žanra pogoje svoje lastne nemožne neskončnosti, namreč nemožnost tovrstne prevedljivosti: zaznamujejo dejstvo, da je bila pač zemlja takrat vselej malce v zraku. To drži kot pribito.

Kaj pa ženska linija »gotskega romana«? Kam merijo ženske? Tudi napadejo, vendar je ta napad bolj »kompromisen«, »umirjen«, »stren«, »hermenevtičen«: vso podivjano »fantastiko« racionalizirajo, vse nadnaravne ekscese disciplinirajo in razvežejo v naravni kontinuum, vso mistiko družbenih razmerij naturirajo in – celo bi lahko rekli – saturirajo. Ženske so v tem smislu strašno realne. Za družbeno »maškarado« se že vselej skriva Narava, razumna Narava. »Oblaki« (srhljiva mistika družbenih razmerij) aterirajo ženske so pač gojile iluzijo, da so »oblaki« kaj manj »oblačni«, če jih spustimo na »zemljo«. Dopusčene niso bile niti tiste »verjetne neverjetnosti«. Na začetku porušeni »razumni red« (»srečno stanje«) se na koncu vedno ponovno vzpostavi (če že ne moremo govoriti o happy-endu, pa lahko nedvomno govorimo o »restavraciji« in pol-





ča, mogoča je postala šele ob koncu devetnajstega stoletja: gre za to, da Hitchcock truplo dobesedno potegne oziroma izvleče iz vode (oz. ladijskih razbitin) in to truplo lahko upravičeno imenujemo »hitchcockovsko truplo«. Vseskozi je šlo za raznolika trupla: Sofoklesova, Kydova, Shakespearova, Walpolova itd. »Hitchcockovsko truplo« je specifično: to je truplo, ki – bonitzerovsko rečeno – »v evoluciji neposnete scene pade za nič«, ki pade »kar tako«, vedno brez »usode, ideje in sistema«: padec trupla je zato vselej globoko historičen, podprt z »ljubiteljstvom, konjički in neobveznim klepetanjem«. To truplo je trpka podoba »american way of life«! In rekli smo: Hitchcock je »zelo zvesto« sledil literarni predlogi. Nadaljujemo! Hitchcock je spustil zgolj nekatere nepomembne prizore (na primer obisk pri Maximovi babici), nekaj prizorov, ki se sicer dogajajo na različnih krajih, pa je točkovo zgostil (na primer sodno preiskavo in Favellovo izsiljevanje). Prav s slednjim v zvezi pa je tudi premestil nekatera subjektalna mesta, z drugimi besedami, spustil je kroženje mest, ki jih glede na posebnost nastopa zase dajo posamezni akterji. Ne prikrivamo, da nas zanima predvsem ta Hitchcockova gesta. Kaj to pomeni? Naj najprej opozorimo, da se v romanu in filmu zgodba pripoveduje v tako imenovani »prvi osebi«: zgodbo pripoveduje ženska, vendar pripovedovalka ostane neimenovana, oziroma ime ji podeli šele poroka z Maximom de Winterjem, ko postane gospa de Winter (zvem sicer le, da ima »zelo lepo in nenavadno ime«, zato ker je bil njen oče »zelo lep in nenavaden človek«; prav tako zvemo tudi, da je stara enaindvajset let, njen mož, Maxim de Winter, pa dvainštrideset: naj le omenimo, da je bila Joan Fontaine stara v času snemanja trindvajset let, Laurence Olivier pa triinštrideset). In kroženje subjektalnih mest? Seveda: pripovedovalka mora biti že po definiciji prisotna in vseh prizorih in v zvezi s tem v romanu Daphne du Maurier gospa de Winter razpolaga z nekako univerzalno vednostjo, saj kratkomalo zaobjema vse »obilje realnosti«, vulgarno rečeno – gospa de Winter je prisotna v vseh prizorih, saj je vendar pripovedovalka. Hitchcock to točko pervertira. Na primer: v romanu se (tam nekje čisto proti koncu) peljeta z avtom proti Manderleyu Maxim in gospa de Winter (se pravi: pripovedovalka!), medtem ko se v filmu peljeta Maxim in njegov od-

vetnik, Frank Crawley: Hitchcock je v avto zavihtel Maxima in Crawleya, gospo de Winter pa pustil v gradu, tako da pripovedovalka s tem avtomatično ni več navzoča v vseh prizorih. To je razložljivo! Omenili smo namreč že, da je Hitchcock podelil »Rebeci« strukturo suspenza: kjer vznikne suspenz, tam uplahnje vednost, tista »pozitivna«, »faktična« vednost. Logika pripovedi pa se ohranja v montažni verigi, v preseku gotskega in hitchcockovskega suspenza. V eksemplarični vrednosti lahko to tudi dokažemo! Kako? Nadvse preprosto! Po vrsti! V Hitchcockovi *Rebeci* lahko detektiramo še en prizor, v katerem pripovedovalka ni prisotna. Ta prizor je neposredno pred prej navedeno vožnjo proti Manderleyu! Namreč: zdravnik razkrje moški družbi, da je imela Rebecca de Winter raka in s tem kajpada vzrok za samomor; Maxim in Crawley se odpeljeta proti Manderleyu, medtem pa Jack Favell nemudoma iz javne telefonske govornice sporoči gospe Danvers novico, da je imela Rebecca raka in da ni bila noseča (gospa Danvers zatem zažge Manderley). Tu smo! Glasno in temeljno opozarjamo na ta prizor v telefonski govornici: kamera nam približa telefonsko govornico in Jacka Favella, ki telefonira; zraven telefonske govornice pa stoji – ves majhen in zavaljen, s klobukom na glavi, z debelim zimskim plaščem, z rokama v žepih in široko razkoračen – čakajoč »v vrsti« – kdo le? – Alfred Hitchcock. In naglo se ruši struktura pripovedovalke, pa tudi gotskega suspenza.

Na koncu naj opozorimo še na podrobnost v zvezi s truplom, ki pa nikakor ni nepomembna. Nekaj je gotovo: v romanu je Maximov delikt povsem jasen in razločen – Maxim je svojo ženo Rebecca de Winter ustrelil s pištolo, in to kajpada ni niti »nesreča« niti »naključje«. Hitchcock je poudarke te »neposnete scene« premestil! V filmu Maxim de Winter svojo ženo Rebecca surovo odrine, ta pade, udari z glavo ob tla in umre: tistim, ki jim konec ni jasen, Hitchcock odgovarja: »Bil je samomor.« (»Pogovori s Truffautom«). Namesto spravljivega in trhlega »razuma« (logično-deduktivne detekcije Resnice tipa »whodunit«!) je Hitchcock invokiral eliptično nerazumno »hard-boiled« paralipso. In ta se je tedaj zdela »gotska«. To nam sugerira *Rebecca*.

**Marcel Štefančič, jr.**

**Truffaut:** Gospod Hitchcock, kot razumem, ste prišli v Hollywood z namenom, da bi naredili film o Titanicu, a ste namesto tega naredili film *Rebecca*. Kako je prišlo do tega?

**Hitchcock:** David O. Selznick me je obvestil, da si je premislil in si pridobil pravice do *Rebecca*. Pa sem rekel: »V redu, pa preklopimo!«

**T.:** Misliš sem, da ste nemara imeli tudi sami kaj pri tej preklopitevi. Niste bili zainteresirani za filmanje *Rebecca*, še preden ste prišli sem?

**H.:** Da in ne. Imel sem priložnost odkupiti pravice, ko sem snemal film *Lady izgine* (*The Lady Vanishes*), pa je bila cena previsoka.

**T.:** Ste zadovoljni z *Rebecca*?

**H.:** No ja, to ni Hitchcockov film; to je romančič, zares. Zgodba je staromodna, v tistem času je obstajala cela šola ženske književnosti, in čeprav nisem proti njej, je dejstvo, da zgodbi primanjkuje humorja.

**T.:** Najbrž res, vendar pa je njena odlika preprostost. Joan Fontaine, Laurence Olivier in Judith Anderson so bili zanimiv trio: mlada in sramežljiva gospejna družabnica se je čudežno omožila s čednim gospodarjem Manderleyja, čigar prva žena Rebecca je umrla v skrivnostnih okoliščinah. Ko prideta v veličasten družinski dvorec, se nova nevesta ne čuti kos svojemu novemu položaju. Pomanjkanje samozaupanja ji povečuje zlobna, gospodujoča oskrbnica, Mrs. Danvers, katere obsedena vdanost Rebeci se kaže v dejavni mržnji do nove gospodarine. Nova preiskava o Rebecini smrti prinese na dan nekaj neprijetnih dejstev, ki povzročijo, da Mrs. Danvers podtakne ogenj in stori samomor. S pogorelim Manderleyjem in smrtno njene mučiteljice je junakinjinoga trpljenja konec.

Vsekakor je to bil vaš prvi ameriški projekt, in zamišljam si, da vas je morala ideja, da se ga lotite, nekoliko zastrašiti.

**H.:** Pravzaprav niti ne, saj je to popolnoma britanski film: zgodba je angleška, pa tudi igralci in režiser so Angleži. Včasih se sprašujem, kakšen bi bil ta film, če bi ga z isto zasedbo posnel v Angliji. Nisem prepričan, da bi ga delal na enak način. Ameriški vpliv nanj je očitno. Najprej zaradi Selznicka, nato pa zato, ker je scenarij napisal Robert Sherwood, ki je dramatik in ki mu je dal širše gledišče, kot bi ga imel, če bi bil narejen v Britaniji.

**T.:** Tema je zelo romantična.

**H.:** Da, romantična. Seveda pa ima zgodba hudo napako, ki je naši prijatelji, zagovorniki verjetnosti, niso nikoli opazili. V noči, ko je bil najden čoln z Rebecinim truplom, se razkrje dokaj neverjetno naključje: taistega večera, ko naj bi utonila, je bilo na obali dve miljii niže najdeno truplo neke druge ženske. To je junaku omogočilo, da ga je identificiral kot truplo svoje žene. Zakaj ni prišlo do preiskave takrat, ko je bilo odkrito truplo neznanе ženske?

**T.:** Da, to je naključje, toda celotno zgodbo tako popolnoma obvladujejo psihološki elementi, da nihče ne pazi na pojasnitve, še posebej zato ne, ker ne prizadevajo osnovne atmosfere filma. Končne pojasnitve pravzaprav nisem nikoli popolnoma dojel.

**H.:** Pojasnitev je, da Rebecce ni ubil njen mož; samomor je storila, ker je imela raka.

**T.:** No ja, to sem razumel, saj je posebej povedano, vendar pa mi ni čisto jasno, ali mož zase misli, da je kriv.

**H.:** Ne, tega ne misli.

**T.:** Razumem. Je bila priredba zvesta romanu?

**H.:** Da, romanu sledi zelo zvesto, ker je Selznick pravkar produciral film *V vrtnici* (*Gone with the Wind*). Menil je, da bi ljudje, ki so roman brali, bili zelo zmedeni, če bi ga v filmu spremenil, in zdelo se mu je, da je treba to načelo zvestobe izvirniku uporabiti tudi pri *Rebeci*. Najbrž vam je znana zgodba o dveh kozah, ki jesta konzerve z

zavitič filma, posneteja po bestselerju. In ena koza reče drugi: »Meni je bolj všeč knjiga!«

**T.:** Obstajajo številne različice te zgodbe. Treba pa je reči, da je *Rebecca* še danes, po šestindvajsetih letih, še zmerom zelo moderen, zelo soliden film.

**H.:** Da, kar dobro se je obdržal skozi vsa ta leta. Ne vem, zakaj.

**T.:** Zamišljam si, da je bilo snemanje filma za vas nekakšen izziv. Konec koncev je bil roman za vas dokaj neobetaven; ni bil grozljivka, v njem ni bilo suspenza. Bil je preprosto psihološka zgodba, v katero pa ste premišljeno uvedli element suspenza v čisti konflikt oseb. Mislim, da je ta izkušnja odmevala tudi pri kasnejših filmih, tako da ste marsikaterega obogatili s psihološkimi sestavinami, ki ste jih pri *Rebeci* odkrili v romanu Daphne du Maurier?

**H.:** Res je.

**T.:** Junakinjino razmerje, na primer... Migmogrede, kako ji je bilo ime?

**H.:** Nikoli ni imela imena.

**T.:** ... vsekakor je bilo njeno razmerje z oskrbnico Mrs. Danvers nekaj novega v vašem delu. Pozneje se vedno znova navlja ne le v scenarijih, ampak celo vizualno: dva obraza, eden popolnoma hladen – in drugi kot okamenel zaradi strahu drugega; žrtev in mučitelj uokvirjena v isti podobi.

**H.:** Točno. V *Rebeci* sem to naredil zelo premišljeno. Mrs. Danvers skoraj nikoli ne hodi, zelo redko jo vidimo v gibanju. Če je npr. vstopila v sobo, v kateri je bila junakinja, se je to zgodilo tako, da je dekle nenadoma zaslišala šum, in že je bila tu, vselej na mestu. Mrs. Danvers, ki je popolnoma mirno stala poleg nje. Tako je bila celotna situacija prikazana iz junakinjinoga gledišča; nikoli ni vedela, kdaj se Mrs. Danvers utegne pojaviti, kar je bilo že samo po sebi zastrašujoče. Pokazati Mrs. Danvers, kako hodi naokoli, bi pomenilo počlovečiti jo.

T.: To je zanimiv pristop, ki ga včasih uporabljajo v risankah. Mimogrede, rekli ste, da filmu primanjkuje humorja, vendar imam vtis, da ste imeli kar nekaj zabave s scenarijem, saj gre za zgodbo o dekletu, ki strelja kozle drugega za drugim. Pred kratkim sem film znova videl in si nisem mogel kaj, da si ne bi zamišljal delovnih sestankov z vašim piscem snemalne knjige: »Zdaj imamo prizor obeda. Ali naj ji pade vilica iz rok ali naj prekucne kozarec? Pa naj razbije krožnik...« Nekako takšen je vtis, ki sem ga dobil.

H.: To je kar precej res; dogajalo se je tako in zabave smo imeli obilo.

T.: Karakterizacija dekleta spominja na fantiča v *Sabotaži* (*Sabotage*). Ko razbije kipec, ga skrivoma potisne v predal, čeprav je gospodarica posestava. Se nekaj: kadarkoli je omenjen dom, je omenjen kot dvorec oziroma posestvo Manderley. Kadarkoli ga vidimo, ga obdaja magična avra, meglice, in glasbena orkestracija še poudarja moreči vtis.

H.: Res je, kajti film je v določenem smislu zgodba o hiši. Lahko bi dejali, da je bila hiša eden treh glavnih značajev filma.

T.: To je tudi prvi vaših filmov, ki spominja na pravljico.

H.: Da. To je skoraj stilni film.

T.: Ta pravljica kvaliteta je zanimiva, ker se spet pojavi v številnih vaših delih. Poudarjajo jo poudarek na hišnih ključih, čumnata, ki je ne sme nihče odpreti, ali zapečaten soba.

H.: Da, tega vidika smo se bili pri obravnavi

*Rebecce* zavedali. Dokaj res je, da so pravljice za otroke često grozljive. Vzemite na primer Grimmova Janka in Metko, kjer otroka potisneta staro gospo v pečico. Ne vem pa, da bi kateri drugi mojih filmov spominjal na pravljico.

T.:No, tako je najbrž zato, ker vas pesti strah, da bi mnogi vaših filmov imeli to lastnost. Vse, kar je povezano s strahom, nas povrne v otroštvo. Vsa otroška literatura je povezana z občutki in s strahom še posebej.

H.: To je verjetna razlaga. Lahko se tudi spomnite, da lokacija hiše ni nikdar pojasnjena v geografskem smislu; hiša je popolnoma osamljena. To velja tudi za hišo v *Ptičih* (*The Birds*). Instinktivno sem čutil, da bi bil strah večji, če bi bila hiša tako osamljena, da ljudje v njej ne bi imeli nikogar, na katerega bi se lahko obrnili.

V *Rebeci* je hiša toliko stran od vsega, da ne veste niti, katero mesto je v bližini. Čisto možno pa je, da je ta abstrakcija, ki ste jo opisali kot ameriško stilizacijo, delno naključna in do neke mere pripisljiva dejstvu, da je bil film posnet v Združenih državah. Vzemimo, da bi bila *Rebecca* narejena v Angliji. Hiša ne bi bila tako osamljena, ker bi nas dajala skušnjava pokazati pokrajino in poti, ki vodijo k hiši. A če bi bil prizor bolj realističen in kraj geografsko natančnejše umeščen, bi zgubili občutek samotnosti.

T.: So bili Britanci kritični glede ameriških vidikov *Rebecce*?

H.: Ne, prejkone jim je bila všeč.

T.: Kaj pa dvorec, kakor je bil pokazan od

zunaj? Je bila to dejanska hiša ali miniaturo?

H.: Zgradili smo miniaturo. Celo pot, ki vodi do hiše, je bila miniaturna.

T.: V plastičnem pogledu je uporaba miniaturre, spominjajoče na stare lesoreze, idealizirala film in še bolj okrepila pravljico kvaliteto. Zgodba *Rebecce* je dejansko zelo blizu Pepelki.

H.: Junakinja je Pepelka in Mrs. Danvers je ena od hudobnih sester. Še bližja pa je Pinnerovi *His House in Order*. To je drama, v kateri grdoča ni oskrbnica, ampak sestra hišnega gospodarja; z drugimi besedami, Pepelkina svakinja.

T.: Mehanizem *Rebecce* je nenavaden. Zlovešči monumentum je zgrajen edino skozi reference na mrtvo žensko, ki je nikoli ne vidimo. Film je prejel Oskarja, mar ne?

H.: Da, akademija ga je proglasila za najboljši film leta.

T.: Mislim, da je to edini Oskar, ki ste ga kdaj dobili.

H.: Nikoli nisem prejel Oskarja.

T.: Toda, pravkar ste rekli, da je *Rebecca*...

H.: Nagrada je šla k Selznicku, producentu. Nagrado za režijo so tisto leto dali Johnu Fordu za *Sadove jeze* (*The Grapes of Wrath*).

## Sum

(Suspicion)

scenarij: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville po romanu Francis Iles *Before the Fact*  
režija: Alfred Hitchcock  
fotografija: Harry Stradling  
posebni efekti: Vernon L. Walker  
glasba: Franz Waxman  
montaža: William Hamilton  
igrajo: Cary Grant, Joan Fontaine, Cedric Hardwicke, Nigel Bruce  
proizvodnja: R.K.O., ZDA, 1941

*Ko zdaj začnem bolje spoznavati samega sebe in povzročitelja svojega nastanka, pa mislim, da ne smem brez premisleka dopuščati vsega in tudi ne dvomiti o vsem, kar sem dobil od čutov.*  
Descartes: Meditationje (VI/8)

*Sumu* (Suspicion) bi kazalo med Hitchcockovimi filmi prisoditi posebno mesto – ne zato, ker bi hoteli dokazovati, da gre za njegov »najboljši« film (kajti filmski opus A. Hitchcocka nazorno opozarja na brezplodnost evalvacijske gradacije), ampak zato, ker gre za film, ki je glede na ostalo Hitchcockovo delo eksplikativen. *Sum* potemtakem odgovarja na vprašanje, kako se naučimo gledati Hitchcockove filme. Gotovo tako, da jih gledamo, kar je kajpak razumljivi nujni predpogoj in samo majhen del odgovora, kajti vprašanje gledanja filmov se nanaša na razbiranje filmske naracije, na »razumevanje« potemtakem, ki označuje razmerje filma in gledalca z odprtostjo, v katero se vsaka interpretacija lahko izkaže samo kot neizčrpna.

*Sum* je eden tistih filmov, ki navidezno pregledno in pozitivno urejeno ter sociološko kodirano razmerje film–gledalec komplicira s svojo samonanašajočo potezo, ki zadeva konstitucijo subjektivnega (pogleda). Film, ki je strukturiran kakor percepcija v dvojnem smislu (s stališča gledalca in s stališča karakterja, ujetega v mreži filmske zgodbe), je oprt na izpostavljenost najvažnejšega elementa zgodbe: na dvom. Torej na tisto sestavino subjektivnega v civilizaciji avtonomnega subjekta, ki jo je Descartes vgradil v njene začetke. Kar je teorija avtonomnega subjekta reševala ves čas svojega razvoja v stoletjih formiranja urejenosti družbe glede na ideal pogodbe, je bilo povezano z vprašanjem konstitutivnega manka v drugem. Kantov kategorični imperativ je obveznost, ki si jo subjekt mora naložiti, tako da ga drugi konstituira v subjekt. Toda tisto, kar sploh vzpostavlja imperativno formo moralnega zakona, je dvom, sum v drugo, da bo kršil zakon in tako »mene« izrazil za sredstvo svojega namena. Od Descartesa prek Kanta do Hitchcocka se subjekt torej vedno pogaja za svojo subjektivnost, enkrat z bogom, drugi z avtonomnim lastnikom, tretji s simbolom – razlog je vedno želja, nedoseženi užitek (spodkopavan s dvomom) je samogotovost.

Linina (Joan Fontaine) drama v *Sumu* je ilustracija münchhausenske konstrukcije subjekta v idealizmu, izvedena na temo empiričnega subjekta, ki je kot ženska poudarjeno podoba manka v drugem. Ozadje »velike filozofske teme« – epohalnega konstruiranja sub-

jekta iz takšnih gradbenih elementov, kakršni so svoboda, individualnost, revolucija, Kopernik, lastnina, um, država in ne nazadnje industrija ter bančništvo – zarisuje polje realnosti, brez katere ni imaginarne investicije v prostor, ki ga zasede subjekt. Imaginarne se realno odvija kot imaginarno, vedno znova razpoznavno kot zmota, iluzorično vpisano že v samo investicijo. Tisto, na kar stavi Lina, je samodoločitev v aktu trganja iz določitve, v kakršni jo drži oče, general Mac Kinlaw (»Lina will never marry, she's not the marrying sort... Lina has intellect and a fine solid character,« kakor general pravi na začetku filma). Samodoločitev je stvar (seksualne) transgresije, torej stvar samodoločitve, izvedljive v pogodbi (poroki), ki vključuje drugega in da bi zbrala drugačnega od predstave »solid characterja« v osebi Johnnia (Cary Grant).

»V klimaktični točki Hitchcockovega *Suma* Lina sprejme obisk dveh policijskih inšpektorjev, ki jo prideta obvestiti o prijateljevi smrti v okoliščinah, ki predvsem povečajo njene bojzani v zvezi s poštenostjo – odkritostjo njenega moža Johnnia. Scena je osrediščena v sliki: masivnem portretu Lininega očeta, ki nanaša vso svojo ojdipsko težo na vse dogajanje v filmu – to žensko fiksirano s pogledom očeta – ... in pred katero se zdaj postavi, da bi prebrala časopisno poročilo o prijateljevi smrti in da bi zbrala dovolj moči za soočenje s strogostjo zakona s pogledom, tavajočim od portreta k policiji in zopet k portretu.« (Stephen Heath, *Questions of Cinema*, London 1981, str. 19) Celotna sekvenca, katere središče je pravkar opisani kader, kondenzira pomensko polje filma. Če naj bi jo primerjali z raznorodno narativno formo romana, bi lahko rekli, da gre za poglavje, ki pripelje dogajanje do vrhunca v pravilni poetični figuri, polni večznačnosti. Sekvenca se začne s prihodom obeh inšpektorjev, ki ju sprejme služkinja. Vhod v hišo z notranje strani prekriva senca rozete (»pajkova mreža«), in kakor zahteva simetrija, se sekvenca konča z Lino v nekoliko premaknjeni senčnati mreži, potem ko je inšpektorja pospremila do izhoda. Senca »pajkove mreže« je bila večkrat interpretirana kot prispodoba Linine ujetosti v »mrežo dvoma«. Vendar pa ta interpretacija, ki izhaja iz dramaturške funkcije mrežaste sence, s svojo partikularnostjo kvečjemu pritrjuje univerzalni razsežnosti metafore mreže, v kateri

se giblje telo kot podoba subjekta. Kadri, ki se zvrstijo med začetkom in koncem sekvence, kadri, v katerih kulminira dvom tako, da o utemeljenosti Lininega suma ni več dvoma, so vsak posebej organizirani v razviden pomen, obkrožen s detalji, ki prezentirajo »hollywoodsko verzijo Anglije tridesetih let«. (Heath, prav tam, str. 21.) Seveda pa je tu tudi nujna izjema. Slika očeta kot reprezentanta instance zakona, ki vsiljuje Lini bojazni o kredibilnosti Johnnieja, in ki, podprta z evokacijskim poudarkom očetove določitve, determinira Linino razumevanje časopisnega poročila, je »kontrapunktirana« s Piccasovim tihožitjem. »Igra je tu kompleksna: ta druga slika nima razloga, je »neuporabna« (izolirana, brez resonance v vsem filmu, odznačena s klavirsko frazo in z dejstvom povezave z Bensonom (tj. enim od policijskih inšpektorjev, op. D. S.), ki ostaja bolj ali manj ob strani v glavni substanci scene, zunaj okvira in samo z enim stavkom v dialogu s sploh kakšnim smislom) zunaj meja filma; pa vendar je v filmu vmeščena v rimajoče ravnotežje scene in služi demonstriranju pravilnosti portreta, prave slike v središču scene, izrazito v okviru, v filmskem dogajanju. Hitchcockova šala? Morda. Toda šala, ki govori v filmu, ki okleva, da bi dokončno zaprl prostor, ki je pogoj njegovega gledišča.« (Heath: *Ibid.*, s. 23)

**Truffaut:** V najinem pogovoru o *Najemniku (The Lodger)* ste omenili *Sum* in rekli, da so producenti ugovarjali, da bi Cary Grant bil morilec. Če vas prav razumem, bi vi raje videli, da bi bil krivec.

**Hitchcock:** No, ni mi najbolj všeč, kako se *Sum* konča. V mislih sem imel nekaj drugega. Prizor, ki sem ga hotel, a ni bil nikoli posnet, bi bil tak, da Cary Grant prinese kozarec zastrupljenega mleka, Joan Fontaine pa je pravkar dokončala pismo materi: »Draga mati, brezupno ga ljubim, vendar ne želim živeti, ker je morilec. Čeprav bi raje umrla, pa mislim, da mora biti družba zaščitena pred njim.« Cary Grant vstopi z usodnim kozarcem in ona mu reče: »Bi hotel namesto mene odposlati to pismo za mater, dragi?« Popije mleko in umre. Nato zatemnitev, *fade out*, in odtemnitev, *fade in*, s kratkim posnetkom, kako Cary Grant, veselo živigajoč, odide do poštnega nabiralnika in vrže pismo vanj.

T.: S tem bi se stvar krepko spremenila. Bral sem roman in bil mi je všeč, toda scenarij je prav tako dober. To ni kompromis; dejansko gre za različno zgodbo. Filmska verzija, ki kaže žensko, ki misli, da je njen

soprog morilec, je veliko manj privlačna za lase kot roman, kjer ženska sprejme dejstvo, da je njen soprog morilec. Zdi se mi, da ima film v izražanju psiholoških vrednosti prednost pred romanom, ker omogoča subtilnejše nianse karakterizacije.

Dalo bi se celo reči, da so hollywoodski nenapisani zakoni in tabuji pomagali očistiti *Sum* s tem, da so ga dedramatizirali – v kontrastu s rutinskimi scenarijskimi adaptacijami, ki težijo k okrepi mi melodramatičnih elementov. Ne pravim, da je film močnejši od romana, vendar čutim, da bi iz romana, ki bi sledil zgodbi vašega scenarija, lahko nastala boljša knjiga od *Before the Fact*.

H.: Mogoče da, mogoče ne; tega ne morem reči, vem pa, da sem imel kup težav s tem filmom. Ko sem ga končal, sem preživel dva tedna v New Yorku, in ko sem se vrnil, sem bil precej šokiran. Eden od producentov RKO je natančno pregledal film in odkril, da dajejo mnogi prizori vtis, da je Cary Grant morilec. Šel je še naprej in ukazal uničiti vse tiste indikacije; izrezana verzija je bila dolga petinpetdeset minut. K sreči je vodstvo RKO ugotovilo, da je re-

prav slika, ki v kontekstu sosledja kadrov (prihoda inšpektorjev, centralnega kadra s portretom in časopisom, odhoda inšpektorjev) dobiva svoj pomen iz tega, da nima pomena (na to nas opozori Bensonovo buljenje v »čudno« sliko), odpre prostor dvomu (»action takes place«, pravi Heath) v dvom. Brezno, nad katerim je subjekt v svoji vzpostavljenosti, je neskončna »narava« dvoma, izhajajoča iz njegovega izvira v jeziku. Kajti dvomi le subjekt (bitje, ki govori), ki ga konstituira govorica drugega.

Hitchcock s *Sumom* nikakor ni proizvedel »psihološko« poantiranege filma, ampak tako kot skoraj v vseh svojih filmih uprizoril prostor, v katerega se igra, imenovana »psihologija«, šele lahko umesti. To trditev podpira tudi »ljubezen«, ki zbliža Lino in Johnnieja, ljubezen, ki je rezultat dveh konvergentnih (čeprav nasprotnih) motivov: Linino potencialno premoženje na eni strani in Johnnievo neodgovorno podjetništvo na drugi strani, Linina želja po samodoločitvi v užitku, ki ga zapoveduje zakon, in Johnnieva igra na izigranje zakona. Poroka kot združitve v zakonu, kot verificirana potrditve urejenosti odnosov, je upodobljena kot mreža dvoma.

## Darko Štrajn

zultat nesmiseln, in tako so mi dopustili, da ves film znova sestavim.

T.: Ali ste, če ta dogodek odmislimo, zadovoljni s *Sumom*?

H.: Do neke mere. Elegantne sprejemnice, velika stopnišča, razsipne spalnice in tako naprej so elementi, ki mi niso ugajali. Znašli smo se pred enakim problemom kot pri *Rebecci*: angleško okolje, postavljeno v Ameriko. Za zgodbo te vrste sem hotel posnetke avtentičnih lokacij. Druga šibkost je prevelika pološčenost fotografije. Mimogrede, vam je bil prizor s kozarcem mleka všeč?

T.: Ko ga Cary Grant nese po stopnicah? Da, bil je zelo dober.

H.: V mleko sem postavil luč.

T.: Hočete reči, da ste vanj usmerili reflektor?

H.: Ne, postavil sem luč prav v kozarec, ker sem hotel, da bi bil bleščeč. Cary Grant se vzpenja po stopnicah in pozornost vsakogar mora biti usmerjena na kozarec.

T.: No, tako je tudi delovalo. Bila je zelo učinkovita poteza.

## Saboter

(Saboteur)

scenarij: Alfred Hitchcock-Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker  
režija: Alfred Hitchcock  
fotografija: Joseph Valentine  
glasba: Charles Previn, Frank Skinner  
montaža: Otto Ludwig  
igrajo: Robert Cummings, Priscilla Lane, Otto Kruger, Alan Baxter, Alma Kruger  
proizvodnja: Frank Lloyd, Jack H. Skribal za Universal, ZDA, 1942

Barry Kane (Robert Cummings), domnevni saboter, se na lovu za (svojim) objektom, pravim saboterjem Fryjem, znajde v razkošni vili gospodične Henriette Van Sutton (Alma Kruger), sicer »gostiteljice« in zaveznice organizatorjev sabotaž, tistega večera pa prirevalke imenitne dobrodelske zabave za visoko družbo, ki o njenih nepatriotskih nagnjenjih ne ve ničesar.

Kane z nagovorom pritegne pozornost gostov in oznani, da jim bo razkril nekaj novosti o njihovi gostiteljici – da namreč kolaborira s sovražnikom – tedaj pa pristopi k njemu služabnik, ki je gospodični Van Sutton in saboterski družini lojalen, ter mu svetuje, naj se pred razglasitvijo »novosti« ozre v ozavešen balkon visoko nad njim, to da ga bo streznilo in premislil si bo.

Kane se res ozre v balkon, vidi kako vanj meri cev revolverja in se zares premisli – namesto nameravane novosti oznani, da bo gospodična Van Sutton na improvizirani dražbi prodala dragoceno družinsko zapeljivost.

Kar naj bi Kane videl ali, bolje, kar mi vidimo, da vidi, je revolver, prikazan v velikem planu, natanko tako, kakor ga iz svoje perspektive *ne more videti*. Kar lahko vidi, je v najboljšem primeru nekaj svetlega za premikajočo se zaveso.

Vendar ne pozabimo, da je Kane patriot (odkriti želi pravega saboterja in preprečiti novo sabotažo, ki slabi njegovo domovino), kot takemu pa mu ne smejo biti neznani miti in legende o uboju Abra-

hama Lincolna. Zadostuje torej tudi (le) svetlikanje za premikajočo se zaveso, da vé: obeta se mu, da bo postal nov nacionalni junak. Kar naj bi Kane »res« videl, je torej ne le nemogoče, temveč tudi nepotrebno, fungira pa kot odločilen argument (kot smo videli, namenjen gledalcu in ne Kaneju) za spremembo njegovega nagovora in s tem celotnega poteka dogodkov, češ: revolver neke nad teboj lahko zgreši, nikakor pa ne revolver, ki ti ga drže prav pod nos.

Toda – ali bi za balkonsko zaveso skriti strellec res streljal? Nikakor ne! Vzdušje med gosti v holu je umirjeno in v skladu z vsemi pravili etikete, ki se je drži tudi saboterska družina. Strel bi v teh okoliščinah pomenil prav toliko kot Kaneove besede, zlasti še, če bi jih zaustavil neke na sredini: na gostiteljico bi vrgel neprijeten sum, da za dobrohotnim obličjem širokogrudne dobrotnice skriva (še) drug, mračnejši obraz. Če torej ne bi govoril Kane, bi svoje povedal strel iz revolverja.

Potreben bi bil le kratek (logičen) premislek, premislek, ki so ga vkalkulirali saboterji in z uprizoritvijo bleščanja za zaveso Kanea ujeli na privilegiranim mestu, na mestu želje. Kane bleščanje za zaveso prepozna kot ponavljanje zgodovine, vendar oceni, da bi se zanj končala prekmalu, saj bi mu bil tako odtegnjen objekt, ki ga hoče – dobesedno – držati v rokah.

In ga v sklepni sekvenci na »Kipu svobode« tudi drži. Kolikor za junaka *Vrtoglavice* lahko rečemo, da svoj objekt »spusti iz rok«, pa je Kaneova tragika še bliže folklorni metaforiki, saj ga dobesedno »strese iz rokava«, kot se rado reče.

Sreča, za katero se zdi, da je ni bil deležen Kane iz leta poprej, namreč *Državljan Kane*, ki izkuša prav nemožnost integracije (večno) izgubljenega objekta. Vendar pa imamo tu opravka z različnima optikama. Kolikor je Wellesov Kane epichen in poudarja metonimijo, je Hitchcockov Kane »anekdotičen« in poudarja metaforo ali, pretirano rečeno: Hitchcockov Kane je izsek in mikroskopska Wellesovega Kanea.

Igor Žagar

**Truffaut:** Ker *Saboterja* (*Saboteur*) pogostoma zamenjujejo s *Sabotažo* (*Sabotage*), ki je bila narejena v Britaniji šest let prej, povejmo, da je bil *Saboter* filman v New Yorku in Hollywoodu leta 1942.

Mlad delavec v tovarni municije je po krivem obtožen sabotaže. Zato pobegne in sreča dekle, ki ga najprej hoče predati policiji, nato pa se odloči, da mu bo pomagala. V celoti vzeto se ta zgodba preveč ne razlikuje od večine vaših neverjetnih zgodb o preganjanju, zato je najboljši način, da si jo priključimo v spomin, to, če omenimo njen finale na vrhu Kipa svobode.

**Hitchcock:** V mnogih pogledih pripada *Saboter* isti vrsti filmov kot *Devetintrideset stopnic*, *Dopisnik iz tujine* (*Foreign Correspondent*) in *Sever-severozahod*. Tu imamo

Ko sem se obrnil nanj, je bila njegova žena strašno ogorčena. Rekla je: »Sokira me, da bi mojemu soprogu izvolili ponuditi takšno vlogo. Konec koncev je po smrti Willa Rogersa ameriška mladina občudovala mojega soproga.«

Izguba tega kontrapunktne elementa je tako predstavljala drugo razočaranje. Slednjič smo končali s konvencionalno barabo.

**T.:** Drugi lopov, oni, ki pade s Kipa svobode, je dokaj dober. Videl sem ga spet v *Reflektorju* (*Limelight*).

**H.:** Da, zelo odličen igralec je, Norman Lloyd.

**T.:** Opazil sem, da sta producenta filma bila J. Skirball in F. Lloyd. Je to tisti Frank Lloyd, ki je običajno bil filmski režiser.

**T.:** Opazil sem razbitino, vendar v njej nisem prepoznal *Normandie*. Druga zanimiva poteza je prizor boja na vrhu Kipa svobode, ko lopov obvisi v zraku. Tu imate veliki plan njegovega rokava, ki mu popušča šiv v ramenu, in kar prizor pripoveduje, je to, da nasproti dominirajočemu ozadiju Kipa svobode življenje visi na nitki. Tu je spet vidna dramatična sila v načinu, kako prehajate od najmanjšega k največjemu, od obrobnegega k nadvse pomembnemu.

**H.:** Da, take stvari rad vdelujem v zgradbo. Vseeno pa je v tem prizoru huda napaka. Če bi v zraku namesto lopova obvisel junak, bi bila bojazen gledalcev veliko večja.

**T.:** Morebiti, toda prizor je tako silen, da publiki vseeno ne preostane drugega, kot da je prestrašena. Poleg tega je junak v nevarnosti malo pozneje, ob koncu prizor-



spet MacGuffina, lisice in zgodbo, ki obsega precej teritorija in različne lokacije. Največji problem pri tovrstnem filmu je, kako najti postavnega igralca, ki bo igral osrednjo figuro. Iz izkušnje sem se naučil, da fim trpi, kadar junaka ne uprizarja kakšna zvezda, in sicer zato, ker gledalce veliko manj zanimajo težave karakterja, ki ga igra kakšen neznanec.

Junaka *Saboterja* je igral Robert Cummings; on je kompetenten izvajalec, vendar pripada razredu igralcev lahkotnih komedij. Poleg tega ima zabaven obraz, tako da njegove poteze ne izražajo zaskrbljenosti niti takrat, ko je v nerešljivi stiski. Pri tem filmu sem imel še drug problem. Selznick me je posodil neodvisnemu producentu, ki se je postavil na svoje noge s pomočjo Universalja. Ne da bi me vprašali, so mi glavno igralco naložili kot *fait accompli*. Ta gospa pa preprosto ni bila pravi tip za Hitchcockov film.

**T.:** Brez dvoma je težko reči, da bi bila Priscilla Lane sofisticirana ženska. Pravzaprav je preveč običajna.

**H.:** Tu so me prelishčili. Tretja frustracija v zvezi s tem filmom pa je bila delitev vloge za lopova. Bilo je leto 1941 in tu so bili promemski elementi, ki so se imenovali *America Firsters* in ki so dejansko bili ameriški fašisti. Ko sem pisal scenarij, sem imel v mislih prav to skupino, za vlogo barabe pa sem predvidel zelo popularnega igralca Harryja Careya, ki je v glavnem igral pozitivnega fanta v vesternih.

**H.:** Da, prav tisti je. Pri scenariju pa je sodelovala slavna Dorothy Parker. Bojim se, da so bile nekatere njenih potez povsem zgrešene; bile so preveč razredčene. Tam je bil prizor s parom, ki vstopi v vlak, izstopi pa iz nečesa, kar se izkaže za cirkuški voz. Vrata odpre pritlikavec in par najprej ne vidi nikogar; šele ko pogledata navzdol, vidi pritlikavca. Nato je bila bradata dama z brado, ki jo je imela čez noč navito z navijalci za lase. In prepri med suhcem in pritlikavcem, znanim pod imenom »major«. Siamski dvojčici, ki se ne pogovarjata in komunicirata prek tretje osebe, sta imeli zabavne težave. Ena od njiju pravi: »Prosimo vas, če bi ji rekli, naj nekaj ukrene s svojo nespešnostjo. Tako samo kašljam in se obračam vso noč.«

**T.:** Te stvari so se iztekle zelo dobro; spominjam se, kako so ljudje med tem prizorom umirali od smeha.

**H.:** Nekaj zanimivega: ko se Fry, resnični saboter, pelje v taksiju proti Kipu svobode, pogleda skozi okno na svoji desni in jaz sem tedaj uperil kamero v trup *Normandie*, ležeče na boku sredi požara v newyorškem pristanišču. Nato sem posnel veliki plan saboterja, ki za trenutek strmi v razbitino, nato pa se obrne stran z rahlo filistrskim nasmehom na obrazu. Mornarica je zaradi teh treh posnetkov zagnala proti Universalu vik in krik, saj sem sugeriral, da je bila *Normandie* sabotirana, kar je bil očitek njihovi pomanjkljivi budnosti pri čuvanju ladje.

ra, ko ga Priscilla Lane zagradi za roko, da bi ga potegnila čez ograjo. Ta košček je znanilec enega zadnjih posnetkov v filmu *Sever-severozahod*, vendar pa je tu ideja z vlečenjem obogatena in dopolnjena z montažnim rezom rok, ki vlečejo: najprej na vrhu Mount Rushmora, takoj zatem pa v spalniku vlaka.

**H.:** Da, bil je veliko boljši kot v filmu *Sever-severozahod*. In zadnji posnetek, tisti, ki sledi prizoru v spalniku, je najbrž eden najbolj drznih posnetkov, kar sem jih kdaj napravil.

**T.:** Ko gre vlak v predor?

**H.:** Da. Falični simbol.

**T.:** Toliko bolj predrzen, ker je *Sever-severozahod*, za razliko od *Psycho*, film družinskega tipa, tak, v katerega vodijo otroke. Film *Sever-severozahod* bi bilo v nekaterih pogledih mogoče obravnavati kot prenarajenega *Saboterja*.

**H.:** V pristopu k obema filmoma je bila želja zaobseči različne dele Amerike na enak način, kakor je *Devetintrideset stopnic* potoval prek Anglije in Skotske. Toda *Sever-severozahod* je imel boljšega glavnega igralca in uspel sem ujeti Mount Rushmore v njenem delovanju; da sem to dosegel, sem moral čakati leta.

**T.:** V tem smislu je na *Sever-severozahod* mogoče gledati kot na skupek vaših ameriških filmov, kakor na *Devetintrideset stop-*

nič gledamo kot na sintezo vsega vašega britanskega dela.

**H.:** Res je. Kakorkoli že, če se vrneva k *Saboterju*, se mi zdi, da je to kaos preštevilih zamisli; tam je junak, ki z lisicami na rokah skoči z mostu, prizor s postarnim slepim možakom v hiši, opustelo mesto z zapuščenimi delovišči in dolg posnetek Boulder Dama. Mislim, da smo obsegli preveč prostora.

**T.:** V tem ne vidim nič napačnega. V tovrstnih scenarijih, ki vključujejo možaka v nevarnosti, je glavna težava ta, kako delati z dekletom, kako jo vpeljati na prizorišče, jo nato ločiti od junaka in ju slednjič spet pripeljati skupaj.

**H.:** Prav imate; to je največja sitnost.

**T.:** Kar pa govori v prid neke vrste paralelni montaži v celem zadnjem delu *Saboterja*. Moški in dekle sta zaprta ločeno; vsakdo od njiju izpelje ločen pobeg, in ta alternacija sekvenc z moškim in dekletom je dokaj škodljiva za dramatično krivuljo filma. Najmočnejši prizori so prav tisti, kjer sta

oba v paru v nevarnosti, na primer, v prizoru v veliki plesni dvorani.

**H.:** Spominjam se, da sem se spraševal, kako bi mogel ustvariti vtis moškega in dekleta, absolutno ujetih v past na javnem mestu. V takem položaju bi vsakdo stopil pred koga in rekel: »Glej, jaz sem tu ujetnik.« Odgovor bi bil: »Saj ste nori.« A vseeno, če bi se pomaknila h katerikoli vratom ali oknu, bi ju tam pričakali lopovi. Za poprečno osebo je tak položaj tako fantastičen, da je neverjeten. Bilo je zelo težko najti način, kako ravnati.

**T.:** Vendar pa se koncept moškega, ki je bolj osamljen sredi množice kot v pustem kraju, pojavlja v številnih vaših filmih; vaš junak je pogosto ujet v kinodvorani, v koncertni dvorani, na političnem zborovanju, v dražbeni sobi, na plesišču ali pri dvigovanju glavnice. To vpelje v scenariju kontrast, še posebej, ko junak ukrepa na svojo roko ali ko se znajde v izoliranem okolju.

Ti z množico zapolnjeni prizori tudi odvrta očitek: »Toda vse to je idiotsko! Zakaj

ne pokliče policije ali se obrne na koga na ulici?«

**H.:** Absolutno. Vidite lahko, kaj se zgodi v *Možu, ki je preveč vedel* (*The Man Who Knew Too Much*), ko James Stewart v Albert Hallu stopi k policajcu, da bi ga posvaril, da bodo ustrelili ambasadorja. Policaj ga ima enostavno za prismojenega.

Če pa se ozrem nazaj na *Saboterja*, bi rekel, da snemalni knjigi primanjkuje discipline. Ne mislim, da sem napravil jasen, razločen pristop k prvotni konstrukciji scenarija. Bil je kup zamisli, ki pa niso bile urejene v pravem redu; niso bile zadosti skrbno izbrane. Menim, da bi celotna stvar morala biti okleščena in čvrsto urejena že dolgo pred zaresnim snemanjem. To kaže, da grmada zamisli, pa naj bodo še tako dobre, ne zadostuje, da bi naredili uspešen film. Morale bi biti skrbno predložene, s stalno zavestjo o obliki celote. To pa v ameriškem izdelovanju filmov povzroča velik problem, namreč težavo, kako najti odgovornega pisca, ki bi znal graditi in obzdati domišljijo, ko piše zgodbo.

## Uroččen

(Spellbound)

scenarij: Ben Hecht po romanu *The House of Dr. Edward Francis Beeding* (Hilary St. George Saunders in John Palmer). Psih. konsultant: May E. Romm  
režija: Alfred Hitchcock  
fotografija: George Barnes  
scenografija: James Basevi, John Ewing (sanjske scene: Salvador Dali)  
glasba: Mikos Rozza  
montaža: William Ziegler, Hal C. Kern  
igrajo: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Jean Acker, Rhonda Fleming  
proizvodnja: David O. Selznick za Selznick International, ZDA, 1945



Začeti želimo s trditvijo, da je *Spellbound* prav toliko film o psihoanalizi, kolikor je *Winnie-the-Pooh* knjiga o igračah. To mu kajpada ni v škodo; hkrati je namreč z njim kar najdoslednejše proizvedena metoda, ki dokazuje resnično mojstrstvo. Ta metoda se kristalizira na dveh ravneh, prekrizanih v izjavi iz ust gđc. Bergman: »Se tako huda amnezija ne prepreči šal o psihoanalitikih!« – v sicer le eni od mnogih duhovitosti, ki predstavljajo posebno »potezo« Hitchcockovih filmov, morda še najbolj zaslužno za uživanje ob njih, namreč Hitchcockovo freudovsko šalo.

Najprej amnezija (amnēsteo = pozabim). Amnemonéo pomeni nekaj takega kot »pozabil sem«, uporabljen z nikalnico ne nasprotno, »dobro se spominjam«. Mar to ne pomeni, da je pozabljanje pred

spominjanjem? Hipotezo, da je pozabljanje krnitev spomina, je treba obrniti na noge: spominjanje je šele omogočeno s pozabljanjem, pa ne le v strogo konceptualnem polju (se pravi, da bi spominjanje ne bilo potrebno, če ne bi pozabljali), marveč tudi v izkustvu, s posredovanjem neke funkcije, ki strukturira »spominske sledi« v zgodbo/zgodovino, in ta funkcija pozabljanja nosi v psihoanalizi ime *potlačitev*. Pozabljanje je v psihoanalizi resda le simptom, a ne simptom okrnjene spominske funkcije, temveč simptom Nachdrängung, naknadne potlačitve, ki zadene povratek potlačenega, da bi s tem ohranila spominjanje integrirano in zavedanje v njegovi selektivni disfunkciji. Totalno spominjanje in totalno zavedanje ne le ni mogoče, marveč bi se – v odsotnosti strukture, ki jo vzpostavlja

pria-potlačitev – sprevrglo naravnost v svoje nasprotje. Šele pozabljanje omogoča integrirano spominjanje, če je spominjanje vpoklic reprezentacij, ki zadelajo vrzeli po potlačitvi. Zato seveda ni cilj psihoanalize, da bi se analizirani »spomnil« kakega dogodka, ampak da bi se dokopal do označevalca, ki drži samo spominjanje v funkciji označevalca manka – fantazme. Zato tudi ključni moment amenzije ni dogodek, ki bi bil preveč neznoson, travmatičen in zato pozabljen, ampak potlačeni, »pozabljeni« označevalec, ki dogodku podeljuje status fantazme. V našem filmu je ta označevalec iskati v smeri, ki jo naznačuje protagonistova krivda – če se seveda strinjamo, da krivda ni najprej krivda zaradi nečesa, temveč krivda pred nekom.

Potem transfer.

Hitchcock uprizori psihoanalitični odnos kot ljubezen, natanko po Freudu. Kaj se zgodi? Nastane ljubezenski odnos z vsaj eno drobnoponotacijo, opombo o kontratransferju: tudi analitik ljubi analizanda, pa čeprav le zato, ker bi se mu sicer nič ne ljubilo. Znale žrtvene poze analitika raje ne omenjamo. Kako, bi se lahko vprašali, mar ni želja pomagati analizandu prvi pogoj za analitika? Ne, začetek psihoanalize je neke druge: v čisti funkciji subjektive konstitucije (znana »analitična nevtralnost«). Pa vendar analitik ljubi analizanda: naseda njegovim prevaram. Ta razsežnost ljubezni je prav tako neizogibna kot druga, da namreč analitik nategne analizanda, recimo vsaj na konceptualni aparat, in mu s tem v bistvu ustreže. Od tod »princip abstinence«, ki pomeni, da naj se ta analitikova želja ne bi institucionalizirala. Ljubezenski odnos je med analitikom in analizandom dejansko prepovedan – pa vendar gdč. Bergman (psihoanalitičarka, kar je šala zase) napravi iz njega tako pogoj kot cilj psihoanalize: brez njega se ne bi toliko gnala, in prav skozi psihoanalizo iz hladne očalnice postane vroča blondinka, ki analizanda dobesedno zapelje v analizo, da bi potem lahko srečno živela skupaj... Skratka pokaže, da brez ljubezni ne bi bilo psihoanalize.

Toda s tem se nevarno približamo trditvi, ki smo jo hoteli ovreči: da je v filmu uprizorjena psihoanalitična situacija zmotna, da psihoanaliza ne poteka tako, kot se kaže, da taka sploh ne bi bila možna – saj je ravno s tem, da je ljubezen prepovedana, ukinjen osnovni mehanizem gospodstva in odprta pot fantazmam. Toda če bi ljubezenski odnos med analitikom in analizandom v resnici povsem one-

mogočil analizo, ga je pa kaj lahko ugledati med analizandom in njegovo analizo. Ta raven ni toliko metaforična, kolikor fantazmatška, in to tudi kaže, kako dobro je stari mojster razumel, kaj počne v filmu.

Taka razlaga ni preprosta »abstrakcija«, kakršne so sicer mnoge filmske kritike, ni brez osnove; to da je v *Uročnem* pravi analitik, tisti, ki ne naseda, ki nastopi bolj mimogrede, a le na videz, saj je analitik same gdč. Bergman: stari avstrijsko-židovski analitik (aluzija na očeta psihoanalize je očitna). Ta locus gotovosti nikogar nikamor ne priganja, le rahlo spodbuja, a vse prepušča gdč. Bergman in ji »popolnoma zaupa«. Res: mar ni to, kar v resnici »dela« psihoanalizo, sama analiza?

In še šala.

Na začetku smo rekli, da to ni film o psihoanalizi, pa vendar govorimo samo o njej. Hitchcock je (seveda skupaj s scenaristom) navezadnje napravil dinamičen film, razklenil je strukturalne vozle psihoanalize in jih zapletel v zgodbo s sebi lastno ironijo, v kateri je ne odneseta poceni niti moški (tepec) niti ženska (ženska). Svojo imaginarno konstrukcijo, svoj suspenz pa razvije natanko na tistem, kar »dožene« psihoanalitik v filmu. Ta psihoanalitik je še korak za *Marnie*, ki ne potrebuje več nobenega »zunanjega« krivca (krivec je prav tisto, kar je pozabila) – s to trditvijo, ki je nočemo precizirati, saj je razplet filma nekaj, česar filmska kritika ne bi smela izdajati, lahko brzokone kaj počnejo samo oni, ki so film videli, in s tem umestijo tudi odpor *Marnie* do moških, ne tja, kjer bi pričakovali, namreč kjer bi lahko moški njej storil kaj hudega, ampak ravno obratno – zato pa je »zunanji« (krivca) v *Uročnem* tisto, kar nas vrača k vprašanju krivde, dodatni suspenz, ki ga vpelje Hitchcocku tako ljuba psihopatska želja (tega izraza ne vpeljujemo brez oklevanja), želja po obvladovanju/oblasti. Tu neke domuje krivda: pred kom neki bi se g. Peck moral počutiti krivega, če ne pred »pravim« krivcem, ki zastopa instanco oblasti od otroštva, kamor sega njegova krivda, to je pred očetom. Da očeta/nadnaz kasneje ne zastopa stari analitik, ampak prav zločinec – g. Peck prevzame identiteto njegove žrtve na način palimpsesta – to pa dokazuje, kako daleč naprej od psihoanalitikov njegovega časa je Hitchcocka privedla njegova metoda. Pa čeprav bi bil Hitchcock, o katerem tukaj govorimo, zgolj Hitchcock, o katerem sanjamo.

**Bogdan Lešnik**

**Truffaut:** Leta 1944 ste odšli nazaj v Ameriko, da bi posneli film *Uročeni* (*Spellbound*). Med ugodnimi imeni mi pade v oči Angus MacPhail. Zdi se mi, da je sodeloval z vami tudi pri filmu *Srečna pot* (*Bon Voyage*).

**Hitchcock:** Angus MacPhail je bil šef oddelka za scenarije pri Gaumont-British. Bil je eden tistih mladih intelektualcev iz Cambridgea, ki jih je pričel film že zgodaj zanimati. Prvič sem ga srečal, ko smo snemali *Najemnika*; takrat sva oba delala za Gaumont-British. Znova sem ga srečal v Londonu, ko sem potoval čez ocean, da bi naredil ona francoska kratkometražna filma, in takrat sva skupaj zasnovala prvo oddelavo filma *Uročeni*. Toda snemalna knjiga ni bila dovolj trdna – bila je razpuščena; ko sem se vrnil v Hollywood, je bil zanj določen Ben Hecht. Ker je imel zelo ostroumen smisel za psihoanalizo, se je izbirala izkazala za zelo posrečeno.

**T.:** Eric Rohmer in Claude Chabrol trdita v knjigi, ki sta jo napisala o vas, da je bil vaš namen, da bi bil *Uročeni* bolj divji in ekstravagančen film. Direktor klinike, na primer, naj bi imel na podplatih tetoviran Kristusov križ, tako da bi ga poteptal ob vsakem koraku. Udeleževal naj bi se tudi raznih vrst črne magije.

**H.:** Predloga, roman *The House of Dr Edward*, govori o norcu, ki prevzame norišnico. Roman je melodramatičen in dokaj bizaren. V knjigi so dežurni celo mesečniki in počnejo precej čudne reči. Sam pa sem hotel narediti nekaj bolj razumskega, namreč posneti prvi film o psihoanalizi. Tako sem pričel delati z Benom Hechtom, ki je imel stalne stike s prominentnimi psihoanalitiki. Bil sem trdno odločen, da bom pretrgal s tradicionalnim načinom nakazovanja sanjskih sekvenc s pomočjo zbrisane in zamegljene slike. Vprašal sem Selznicka, če bi lahko pridobil za sodelovanje Dalija. Strinjal se je, četudi ni, mislim, zares razumel, zakaj ga hočem. Najbrž je mislil, da

si želim njegovega sodelovanja zaradi publicitete. Resnični razlog pa je bil, da sem hotel prikazati sanje z veliko vizualno ostrino in jasnostjo, ostrejšo kot film sam. Dalija sem hotel zaradi arhitekturne ostrine njegovega dela. Chirico ima isto kvaliteto, saj veste, te dolge sence, neskončnost razdalj in sovpadajoče linije perspektive.

Toda Dali je imel nekaj čudnih zamisli; hotel je imeti kip, ki se razpoči, tako kot se razpolovi školjka, s čebelami, ki gomazijo po njem, notri pa bi bila Ingrid Bergman, prekrita s čebelami! Kaj takega preprosto ni bilo mogoče.

Moja zamisel je bila, posneti Dalijeve sanjske prizore zunaj studia, tako da bi bilo vse skupaj, posneto na pravem soncu, grozno ostro. Bil sem zelo navdušen nad to zamisljivo, a producenti so imeli pomisleke glede stroškov. Tako smo posneli sanje v studiju.

**T.:** Na koncu so nastale enotne sanje, razdeljene na štiri ločene dele. Pred kratkim sem spet gledal *Uročena*, in priznati moram, da mi scenarij ni bil preveč všeč.

**H.:** No ja, to je spet sama zgodba o preganjanju, ogrnjena v psevdopsihoanalizo.

**T.:** Posebnost številnih vaših filmov – med njimi *Ožigosane* (*Notorious*) in *Vrtoglavice* (*Vertigo*) – je, da se zares zdijo kot filmane sanje, in zaradi tega bi bilo pričakovati, da bo Hitchcockov film o psihoanalizi divje imaginativen – pravi izhod! Namesto tega pa se film izkaže za enega vaših najbolj razumskih filmov, ki ima veliko dialogov. Moja kritična pripomba je, da je *Uročeni* domišljijsko dokaj šibak, še posebej v primerjavi z nekaterimi drugimi vašimi deli.

**H.:** Ker je šlo za psihoanalizo, smo nasprotnovali domišljiji; skušali smo uporabiti logični pristop k možakovi avanturi.

**T.:** Razumem. No, vseeno pa je v filmu nekaj zelo lepih prizorov. Na primer tisti, ko se ob poljubu odpre sedem vrat, pa tudi

prvo srečanje med Gregoryjem Peckom in Ingrid Bergman; bila je tako očitna ljubezen na prvi pogled!

**H.:** Žal začnejo prav tedaj igrati violine. To je grozno!

**T.:** Všeč mi je bila tudi skupina posnetkov Peckove aretacije in velikih planov Ingrid Bergman, preden prične jokati. Po drugi strani pa celotna sekvenca, v kateri se zatečeta k postarnemu profesorju, ni posebno zanimiva. Upam, da ne boste užaljeni, a reči moram, da me je film nekako zamačal.

**H.:** Nikakor. Celotna stvar je preveč komplicirana in razlaga proti koncu se mi zdijo zelo zmedene.

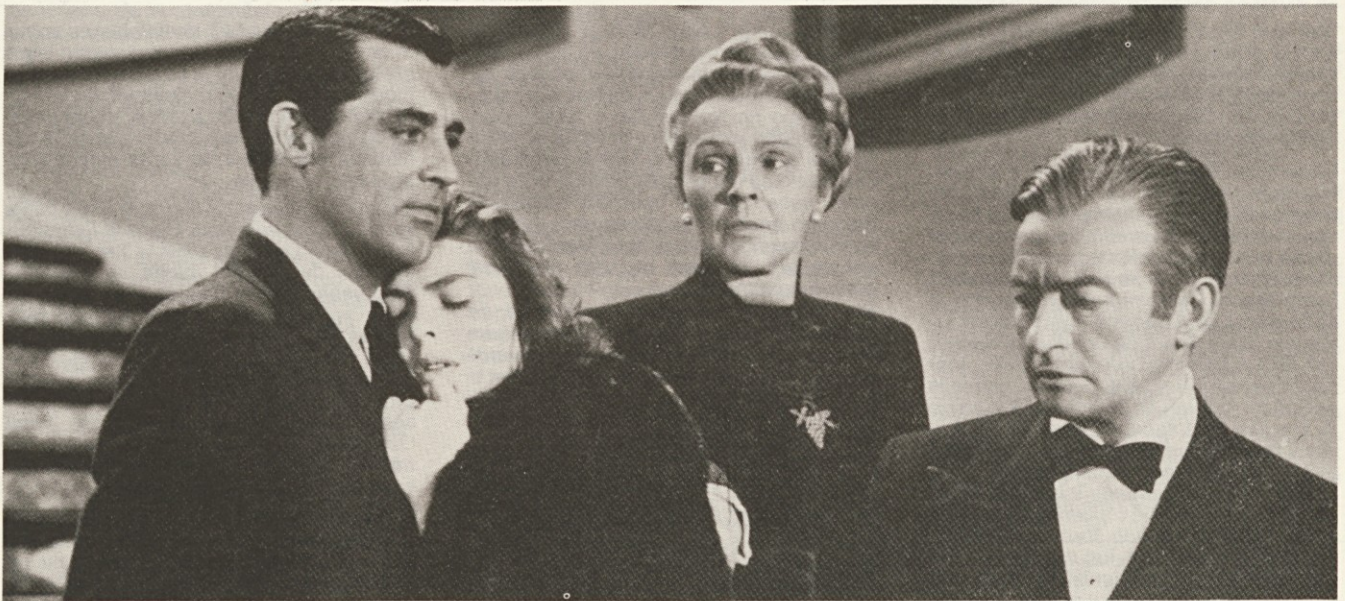
**T.:** Druga resna pomanjkljivost tega filma – in to velja tudi za *Zadevo Paradipe* (*The Paradine Case*) – je Gregory Peck. Medtem ko je Ingrid Bergman izredna igralka, ki idealno ustreza vašemu stilu, pa Gregory Peck ni hitchcockovski igralec. Površen je, glavna nevedščnost pa je pomanjkljivost izraza v njegovih očeh. Pri tem še vedno damo prednost *Zadevi Paradipe* pred *Uročnim*. Kaj pa vi?

**H.:** Ne vem. Tudi v onem drugem so številne napake.

## Ožigosana

(Notorious)

scenarij: Ben Hecht po Hitchcockovi predlogi  
 režija: Alfred Hitchcock  
 fotografija: Ted Tetzlaff  
 scenografija: Albert S. D'Agostino, Carol Clark, Darell Silvera, Claude Carpenter  
 glasba: Roy Webb  
 montaža: Theron Warth  
 pomočnik režije: William Dorfman  
 igrajo: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern  
 proizvodnja: A. Hitchcock za R.K.O., ZDA, 1946



O spenzu pravi Hitchcock, da je to vprašanje gledalčeve vednosti, točneje, njegove presežne vednosti, ki uživa v tesnobi razlike med tem, kar ena oseba ve in druga ne ve. Gledalec torej ve tako za vednost ene kot za nevednost druge osebe, in hkrati to, da ta razmik implicira prevaro, nevarnost in pogubo.

Agent FBI Devlin (Cary Grant) se na hišni zabavi pri Aliciji (Ingrid Bergman) pojavi kot neznanec in zato nekaj časa ni videti njegovega obraza. Ta se pokaže, ko ostaneta sama: njuna obraza tedaj zaigrata v velikih planih, ki zmorejo izpolniti nalogo prenosnika afekcij, ne da bi se morali obrazi kaj posebej truditi z izraznimi gibi. Zadostuje zgolj to: en obraz od blizu, potem drugi, pa spet prvi . . . in že »sta si blizu«.

Toda Devlinova identiteta ostane še nekaj časa neznana in jo tako Aliciji kot gledalcu razkrije šele policaj, ki je s svojo kratko intervencijo izredno funkcionalen: Devlinu prihrani mučno pojasnjevanje, kdo da je, saj Alicia kljub svoji pijanosti po policajevi reakciji vendarle lahko ugane, da je tudi Devlin policaj, in to višjega ali nekega drugega, bolj mogočnega ranga. Kot se kmalu izkaže, prav tistega ranga, katerega moč je v njegovi »presežni vednosti« ali, točneje, vednosti, ki se skriva in skrivaj pridobiva. Devlin zavrti Aliciji trak s posnetkom njenega pogovora oziroma spora z očetom, ki hoče v ZDA nadaljevati svojo nacistično dejavnost. Alicia nato sicer privoli v sodelovanje s FBI, toda ta njen pristanek vendarle ni zgolj učinek tega trika, ki subjektu izjavljanja zavrti njegovo izjavo, da bi ga pribil na njen pomen in hkrati »interpeliral« v »svobodnega državljana« ZDA, vendar za ceno vohunske dajatve. Ta trik se ne bi tako dobro obnesel, če bi ne bilo neke vnaprejšnje privolitve, ki nastopi, ko je Devlin še neznanec in se med njim in Alicio zastavi erotična igra velikih planov njenih obrazov; policajeva intervencija sicer prispeva k Alicijini »streznitvi«, ki pa s svojim zmerjanjem Devlina-policajca ni nič drugega kot histerična negacija erotičnega razmerja. Trik s trakom (posnetkom) predstavlja tretji moment, ki v interpelaciji Alicije v državnega oziroma vohunskega subjekta že implicira delež libidinalne ekonomije: Alicia lahko vzdrži kot želeči subjekt, če se podredi kot vohunski subjekt. Da bi postala »svobodna državljanica«, Alicia ne more ljubiti drugega kot vohuna, ta pa zataji prav v trenutku, ko Alicia postane to, kar je on sam.

To je tudi trenutek prvega usodnega razmika med vednostjo oseb. Pripeti se v Riu de Janeiru, po dolgem poslovnem poljubu v hotelski sobi, ko mora Devlin oditi po navodila k svojemu šefu Prescottu. Za Devlina, ki je tako rekoč še topel od Alicijinega objema, je navodilo dovolj šokantno: Alicia bi morala zapeljati Sebastiana, da bi tako prišla v njegovo hišo, kjer se zbirajo prebegli nacisti. Devlin sprva protestira, vendar ga zloži »Zakon« s svojim obscenim in ciničnim namigovanjem na Alicio kot »lahko žensko«, a *tramp*, ki da je že imela neko razmerje s Sebastianom. Ta namig je svoje dosegel dosti bolj učinkovito, kot bi to uspelo ukazu, da je treba nalogo opraviti: Devlinu se Alicia prikaže v »novi luči«, namreč v vrednosti njegove lastne kastracije – in tako se pozaba (Devlin pri Prescottu pozabi steklenico, ki jo je kupil za Alicio) spet enkrat potrdi kot determinirana.

Devlin se vrne v hotel k Aliciji, in ko jo obotavljivo seznanjati z njeno vohunsko nalogo, ji zamolči to, kar jo je najbolj zanimalo: ali je nasprotoval temu, da bi prevzela to nalogo. In Devlinovo zamlčanje doseže podoben učinek, kot ga je oni namig pri Devlinu: Aliciji zlomi njeno vero, da ji je Devlin verjel. Alicia je prizadeta ne le kot želeči subjekt, marveč tudi v podobi, v kateri se je videla, ko je sprejela službo pri »Uncle Samu« – namreč v podobi tiste ženske, ki jo »Samova« morala uzakonja: ženske, »ki sedi doma in čaka moža« (v tej luči jo prikaže prizor v hotelski sobi, kjer Alicia pričaka Devlina z večerjo in nasmeškom). Ko se zlomi ta podoba, se Aliciji pod njo pokaže tista, v kateri jo Zakon pošilja na delo: podoba ženske kot a *tramp*. In kakor jo je trik z zvočnim posnetkom – šele zdaj se prav pokaže, da je bil to le trik – interpeliral v prvo podobo, jo Devlinova zatajitev interpelira v drugo (Devlin ji namreč reče: »Sama se odloči!«).

Devlinovo zamlčanje pa je obenem utajitev njegove želje, da Alicia »ni taka«, kot mu jo kaže Zakon: od tod njegov kasnejši izpad pred šefi, usmerjen prav proti njihovemu moraliziranju nad »tako žensko«. Tako sta odslej lahko to, kar si želita, da bi bila – »lep par«, le na način slepila: kot npr. v prizoru na konjskih dirkah, kjer si pod ljubeznivim videzom izmenjujeta vohunske informacije, medtem ko ju Sebastian z daljnogledom vidi kot »lep par«. Sebastian je torej videl »lep par« tam, kjer ga dejansko ni bilo, vendar ga videz ni varal, marveč mu je dal videti resnico njegove želje, ki ga napelje na zanj pogubno poročno ponudbo. Ta se je formulirala na podoben način kot Devlinovo snubljenje Alicie za vohunsko dejavnost: Devlin ji je dal slišati posnetek njenega spora z očetom, da bi jo prikleščil na njeno izjavo – če si proti očetovi izdajalski dejavnosti, tedaj lahko dokažeš resničnost svoje izjave le tako, da sprejmeš vohunsko dejavnost. In Sebastian: če ti Devlin res nič ne pomeni, tedaj lahko to dokažeš le tako, da se z mano poročiš.

Pogled, ki je v funkciji želje, je vselej že sprevid: Devlin vidi prevarantko in vohunko tam, kjer ga gleda želeča Alicia, in Sebastian vidi ljubečo ženo (Alicio) tam, kjer ga gleda vohunka in prevarantka. Drugi razmik med vednostjo ene in druge osebe je za Alicio še bolj poguben kot prvi: če jo prvi obsodi na umiranje v figuri želje, je posledica tega realna agonija. Nastopi v prizoru, kjer Devlin in Alicia, ki sta v kleti pravkar odkrila »skrivnost« (uran v buteljki), v bližini kletnih stopnic zaigrata zaljubljeni par, da bi preslepila Sebastiana, ki stopa v klet po vino. Vendar to slepilo nima več istega učinka kot videz »lepega para« na konjskih dirkah: zdaj ga Sebastian vidi kot prevaro, in ta trenutek njegovega spoznanja, da je prevaran, se prav dobro ujema s tistim, ko je Devlin kot državni uslužbenec pač videl v instanci Zakona večjo garancijo za »resničnost« izjave kot v ženski. Toda tista Alicijina zveza s Sebastianom, na katero so mu namigovali, je bila prav tako lažna kot ta, ki jo zdaj Devlin z Alicio igra pred Sebastianom, a ravno kot taka je Devlinu in Sebastianu priskrbela »izkustvo« kastracije. Alicia pa je bila s tem žrtvovana dvojni prevari: prvič je bila prevarana v svoji želji in drugič kot vohunka. Alicia namreč ne ve, da Sebastian ve, da mu je ukradla ključ

od kleti in da sta z Devlinom odkrila, kaj je v kleti. Nevednost jo vrže v položaj žrtve, žrtve počasnega zastrupljanja. Toda tudi umor je moral biti organiziran kot prevara: Alicia nikakor ne sme takoj postati truplo ali kakorkoli izginiti, ker bi s tem izzvala madež na površini vsakdanjih, familiarnih, normalnih opravil, površini, ki seveda ni enostavno krinka, marveč način, kako lahko zarotniška dejavnost nacistov sploh uspeva (zato tudi tako strogo kaznujejo vsak spodrsrljaj). Če bi se Sebastian znebil Alicie s takojšnjim umorom,

bi tvegala, da njegovi kolegi ubijejo njega samega, ker si je dovolil spodrsrljaj s to žensko. Alicio mora potemtakem umoriti tako – načrt je plod Sebastianove posesivne matere – da to ne bo vznemirilo površine domačnosti, se pravi, na kar se da domača, *heimlich* način, ki je pravzaprav že grozljivo domača, *unheimlich* – uporabi skodelico kave.

**Zdenko Vrdlovec**

**Truffaut:** Mudi se mi k filmu *Ožigosana*, kajti ta je moj najljubši Hitchcockov film; v vsakem primeru pa tisti, ki mu dajem prednost med črno-belimi filmi. Po mojem mnenju je *Ožigosana* resnična kvintesenca Hitchcocka.

**Hitchcock:** Ko sva se pričela z Benom Hechptom ukvarjati s scenarijem za *Ožigosano* sva iskala MacGuffina, in pri tem, kot vedno, napredovala po poti poskusa in napake; večkrat sva zašla v različnih smereh, ki so se izkazale za preveč kompleksne. Osnovni koncept zgodbe je bil že dan: Ingrid Bergman naj bi igrala junakinjo, Cary Grant pa upodabljal agenta FBI, ki bi jo spremljal v Južni Ameriko, kjer naj bi se vstulila v hišo, v kateri gnezdiyo nacistični vohuni, da bi odkrila, kaj imajo za bregom. Naš začetni namen je bil vpeljati v zgodbo vladne uradnike in policijske agente in pokazati skupino nemških beguncev, ki imajo treninge v skrivnih taboriščih v Južni Ameriki s ciljem, postaviti na noge sovražno armado. Vendar pa si nisimo znali predstavljati, kaj naj bi z njo počeli, potem ko bi jo organizirali. Tako smo celotno zamisel opustili v prid preprostejšega, a konkretnega in vizualnega MacGuffina: to naj bi bil vzorec urana, skritega v vinski buteljki.

Na začetku mi je producent dal staromodno zgodbo, »The Song of the Flame«, ki je bila objavljena v *The Saturday Evening Post*. To je bila zgodba o mladem dekletu, ki se je zaljubila v sina bogate ženske iz newyorške visoke družbe. Dekle se je ubadala z neko skrivnostjo iz svoje preteklosti. Slutila je, da bi bila njena velika ljubezen uničena, če bi mladenič ali njegova mati izvedela za to skrivnost. Kakšna skrivnost je to bila? No, med vojno je vladna protiočveščevalna služba navezala stike z gledališkim impresarijem, da bi jim našel mlado igralko za agentko; njena naloga bi bila, da gre v posteljo z nekim vohunom, od katerega naj bi dobila nekaj dragocenih informacij. Agent je za to nalogo predlagal naše mlado dekle in ta je ponudbo sprejela. Zdaj pa se, polna tesnobe zaradi te zadeve, znova obrne na svojega agenta in mu zaupa vse o svojem problemu, ta pa, v zameno, pove celotno zgodbo mladeničevi materi. Zgodba se konča tako, da aristokratska mati reče: »Zmerom sem upala, da bo moj sin našel primerno dekle, vendar pa nisem nikoli pričakovala, da bo poročil tako sijajno dekle, kot je tale.«

To je torej zamisel za film z Ingrid Bergman in Caryjem Grantom v režiji Alfreda Hitchcocka. Ko sva z Benom Hechptom vse to premisli, sva se odločila, da od te zgodbe ohranimo zamisel, da gre dekle v posteljo z vohunom, da bi dobila nekaj tajnih podatkov. Zgodbo sva postopoma razvila in zdaj uvedem MacGuffina: štiri ali pet vzorcev urana, skritega v vinskih buteljkah.

Producent je dejal: »Kaj za božjo voljo pa je to?«

Odvrnij sem: »To je uran; to je tisto, iz česar nameravajo narediti atomsko bombo.« On pa je vprašal: »Kakšno atomsko bombo?«

To je bilo, ne pozabite, leta 1944, leto dni pred Hirošimo. Imel sem samo en ključ. Nekí moj prijatelj, pisatelj, mi je povedal, da znanstveniki delajo pri nekem tajnem

projektu nekje v New Mexico. Bil je tako taje, da se znanstveniki, ki so enkrat vstopili v obrat, niso nikoli več pojavili zunaj. Znano mi je bilo tudi, da Nemci eksperimentirajo na Norveškem s težko vodo. Tadva ključa sta me tako privedla do MacGuffina – urana. Producent je bil skeptičen, zdelo se mu je absurdno, da bi za osnovo naše zgodbe uporabili zamisel z atomsko bombo. Rekel sem mu, da to ni osnova zgodbe, ampak zgolj MacGuffin, in mu razložil, da temu ni treba posvečati preveč pozornosti.

Slednjič sem mu rekel: »Poslušajte, če vam ni všeč uran, pa vzemimo industrijske diamante, ki jih Nemci rabijo za vrezovanje orodja.« In pojasnil sem mu, da bi, če ne bi šlo za vojno zgodbo, lahko osredotočili spletko na krajo diamantov; pojasnil sem mu, da je to nepomemben trik.

No, producentov mi ni uspelo prepričati in nekaj tednov kasneje je bil celoten projekt prodan RKO. Z drugimi besedami, Ingrid Bergman, Cary Grant, snemalna knjiga, Ben Hecht in jaz smo bili prodani kot naveden paket.

Še nekaj bi rad povedal o tem MacGuffinu – uranu. Zgodilo se je štiri leta potem, ko je *Ožigosana* prišla na platno. Plul sem na *Queen Elizabeth* in skoraj trčil ob možaka, imenovanega Joseph Hazen, ki je bil družabnik producenta Hala Wallisa. Rekel mi je: »Vedno sem si želel vedeti, kako ste prišli na zamisel z atomsko bombo leto dni pred Hirošimo. Ko so nam ponudili snemalno knjigo za *Ožigosana*, smo jo odklonili, saj se nam je zdelo tako prekleto noro, da bi zasnovali film na čem takem.«

Pred snemanjem *Ožigosana* pa je prišlo še do ene nezgode. Z Benom Hechptom sva odšla v California Institute of Technology v Pasadeno, da bi se sešla z Dr. Millikanom, ki je bil takrat eden vodilnih znanstvenikov v Ameriki. Napotili so naju v njegovo pisarno, kjer je v kotu stalo Einsteinovo doprsje. Zelo impresivno. Prvo vprašanje, ki sva mu ga postavila, pa je bilo: »Dr. Millikan, kako velika naj bi bila atomaska bomba?«

Pogledal naju je in odvrnil: »Mar hočeta spraviti sebe, pa tudi mene v zapor?« Nato pa nama je celo uro dopovedoval, kako nemogoča je najina zamisel, in končal, da bi bilo iz tega kaj le, če bi uspeli vpreči vodik. Misli je, da naju je prepričal, da sva ugriznila na napačnem koncu, vendar sem pozneje izvedel, da me je po tistem FBI nadzorovala tri mesece.

Naj se vrnem h g. Hazenu na ladji. Ko mi je povedal, kako idiotski se mu je zdel naš trik, sem mu odgovoril: »Vse to dokazuje edino tole, da ste bili v zmoti, ko ste MacGuffinu pripisovali kakršnokoli važnost. *Ožigosana* je bila preprosto zgodba o možkemu, zaljubljenemu v dekle, ki mora po poslovni dolžnosti v posteljo z drugim moškim in se celo poročiti z njim. Takšna je zgodba. Ta napaka vas je stala precej denarja, saj je film stal dva milijona dolarjev, producentu pa jih je prinesel kosmatih osem milijonov.

**T.:** To je bil torej velik zadetek. Mimogrede, kako pa je uspeval *Uročen*, v dolarjih in centih?

**H.:** *Uročen* je bil cenejši; stal nas je približno milijon in pol dolarjev, producentu pa je prinesel sedem milijonov.

**T.:** Blazno mi je všeč, da *Ožigosana* znova in znova predvajajo po vsem svetu. Kljub preteku dvajsetih let je še zmerom izredno moderen film, z zelo maloštevilnimi prizori in izjemno čisto linijo zgodbe. V tem smislu, da proizvede maksimalni učinek iz minimuma elementov, je zares model konstrukcije scenarija.

Vsi prizori suspenza se vrtijo okoli dveh, vedno istih predmetov, ključa in lažne buteljke vina. Čustveni vidik je kar najpreprostejši: dva moška ljubita isto žensko. Med vsemi vašimi filmi se prav v tem dá čutiti najpopolnejšo korelacijo med tem, kar ste hoteli pokazati, in tem, kar pokažete. Ni mi sicer znano, če je bil za vsak posnetek izdelan detajliran osnutek, vendar pa je celota prav tako natančna kot pri risanki. Med vsemi kvalitetami filma *Ožigosana* je verjetno najbolj opazna kar največja mera stilizacije in obenem skrajna preprostost.

**H.:** Všeč mi je, da ste to omenili, saj smo si za preprostost prizadevali. Praviloma je v filmih o vohunstvu veliko nasilja, mi pa smo se mu skušali izogniti. Uporabili smo dokaj preprosto metodo umora; bil je tako vsakdanji kot resničen umor, o katerem preberemo v časopisu. Claude Rains in njegova mati skušata umoriti Ingrid Bergman tako, da jo počasi zastrupljata z arzenikom. Ali ni to naravnost konvencionalen način, kako se nekaznovano znebiti nekoga?

Ko se filmski vohuni hočejo koga znebiti, običajno niso tako oprezni; človeka kratkomalo ustrelijo ali ga odpeljejo s seboj na kakšen samoten kraj in simulirajo nesrečo tako, da porinejo avto z visoke pečine. Mi pa smo poskušali pripraviti vohune do tega, da bi ravnali z razumno zlobo.

**T.:** Res je, lopovi so ljudje in to celo ranljivo. Grozljivi so, hkrati pa čutimo, da je njih same prav tako strah.

**H.:** Tak pristop smo uporabljali skozi ves film. Se spominjate prizora, v katerem Ingrid Bergman, potem ko se je, kot ji je bilo naročeno, spoprijateljila s Claudom Rainsom, poroča Caryju Grantu? Ko govori o Claudu Rainsu, reče: »Želi se poročiti z mano.« Preprosta izjava, običajen dialog, vendar je prizor posnet tako, da to preprostost postavlja na laž.

V kadru sta le dve osebi, Cary Grant in Ingrid Bergman, in celoten prizor se vrtil okoli stavka »Želi se poročiti z mano«. Vtis, ki ga daje, je, da hoče sprožiti suspenz glede tega, ali bo ona privolila v poroko s Claudom Rainsom ali ne. Tega pa nisimo dopustili, saj to vprašanje ni pomembno. Prav nič nima opraviti s prizorom; gledalci lahko preprosto domnevajo, da poroka bo. Ta domnevno pomemben emocionalni dejavnik sem namenoma pustil ob strani. Kot vidite, ne gre za to, ali se Ingrid Bergman bo ali ne bo poročila s Claudom Rainsom. Proti vsem pričakovanjem je pomembno samo to, da jo je možki, za katerim vohuni, pravkar zaprosil za roko.

**T.:** Če sem vas prav razumel, v prizoru ni pomembnen odgovor Ingrid Bergman na zasnitev, ampak dejstvo, da je poročna ponudba bila izrečena.

**H.:** Tako je.

**T.:** Zanimivo je tudi, da ponudba pride kot



strela z jasnega. Človek nekako ne pričakuje, da se bo v zgodbi o vohunih pojavila tema poroke. Se nekaj me je prevzelo – s tem se ponovno ukvarjate v *V znamenju kozoroga (Under Capricorn)* – namreč neopazen prehod od ene oblike zastrupljanja k drugi, od pijače k strupu. V prizoru, kjer Cary Grant in Ingrid Bergman sedita na klopi, začne ona čutiti učinke arzenika, on pa sklepa, da je spet začela piti in reagira precej zaničevalno. Ta nesporazum učinkuje zares dramatično.

**H.:** Zdelo se mi je pomembno, da je zastrupljanje stopnjevano karseda normalno; nisem hotel, da bi izpadlo divje ali melodramatično. V nekem smislu gre skoraj za čustveni prenos.

Zgodba *Ožigosana* predstavlja star konflikt med ljubeznijo in dolžnostjo. Naloga Caryja Granta je – njegov položaj je precej ironičen – da potisne Ingrid Bergman v posteljo Clauda Rainsa. Ne moremo mu zameriti, če je skozi vso zgodbo videti zagrenjen; medtem pa je Claude Rains dokaj ganljiva pojava, saj je njegovo zaupanje bilo izdano, njegova ljubezen do Ingrid Bergman pa verjetno globlja od ljubezni Caryja Granta. Vsi ti elementi psihološke drame so bili stkani v vohunsko zgodbo.

**T.:** Fotografija Teda Tetzlaffa je odlična.

**H.:** V zgodnjih stadijih filma smo delali prizor z Ingrid Bergman in Caryjem Grantom,

ki se vozita z avtom; ona je malce pijana in vozi prehitro. Delali smo v studijih z zasloni. Na zaslone v ozadju smo projicirali kifeljca na motorju; postopoma se približuje avtomobilu, in ravno tedaj, ko je na desni izginjal iz kadra, sem usmeril kamero v nasprotni kot in nadaljeval prizor z motoriziranim kifeljcem, tokrat v studiju, ki ju dohiti in zaustavi avtomobil.

Ko je Tetzlaff izjavil, da je pripravljen na snemanje, sem rekel: »Ali se ti ne zdi dobra zamisel, če bi z lučjo od strani osvetlil tilnika obeh igralcev in tako ponazorili luči motorja, ki svetijo na zaslonu?«

Nikdar še ni delal česa podobnega in je bil nejevoljen, ker sem bil jaz tisti, ki je opozoril na podrobnost. Rekel je: »Pa ne, da postajaš tehničen, Pop?«

**T.:** Ključni dejavnik uspeha filma je verjetno odlična zasedba: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains in Leopoldine Konstantin. Poleg Roberta Walkerja in Josepha Cottena je Claude Rains vaš nedvomno najboljši lopov. Izjemno človeški je in precej ganljiv: majhen moški, zaljubljen v žensko višje postave od njega...

**H.:** Ja, Claude Rains in Ingrid Bergman sta bila prikupen par, vendar pa je bila razlika v velikosti v velikem planu tako poudarjena, da sem moral postaviti Clauda Rainsa na zaboj, če sem ju hotel oba imeti v kadru. Ob neki priložnosti smo ju hoteli pokazati

prihajajoča od daleč, kamera naj bi se obračala od njega na Bergmanovo. Ker si z zaboji tokrat nismo mogli pomagati, sem dal postaviti lesen plošč, ki se je postopoma dvigoval proti kameri.

**T.:** Premagovanje takšnih skritih ovir je lahko precej zabavno, posebno pri cinemaskopskem snemanju. Tu je za vsak posamezen posnetek potrebno postaviti niže svetila, slike in vse ostalo, kar je na steni, hkrati pa zvišati postelje, mize, stole in vse ostalo, kar je na tleh. Obiskovalcu, ki po naključju zaide na kraj snemanja, se nudi resnično smešen prizor. Pogosto se mi je zazdelo, da bi se dalo narediti prvovrstno komedijo o izdelovanju filma.

**H.:** Zamisel ni slaba. Sam bi se tega lotil tako, da bi se vse skupaj dogajalo znotraj filmskega studija. Drama pa se ne bi dogajala pred kamero, ampak izven snemanja, med klapami. Zvezde filma bi bili stranski karakterji, resnični junaki bi bili nepomembni izvajalci. Tako bi dobili čudovit kontrapunkt med filmano banalno zgodbo in resnično dramo, ki se dogaja za odrom. Lahko bi si omislili pravo vojno med snemalcem in enim od električarjev; prvi bi se usedel na žerjav, ta pa bi ga dvignil do mostovža in tu bi se naklela drug čez drugega. Seveda bi v ozadju vsega tega ne smeli manjkati satirični elementi.

## Zadeva Paradine

(The Paradine Case)

scenarij: David O. Selznick po literarni predlogi Roberta Hitchensa

režija: Alfred Hitchcock

fotografija: Lee Garmes

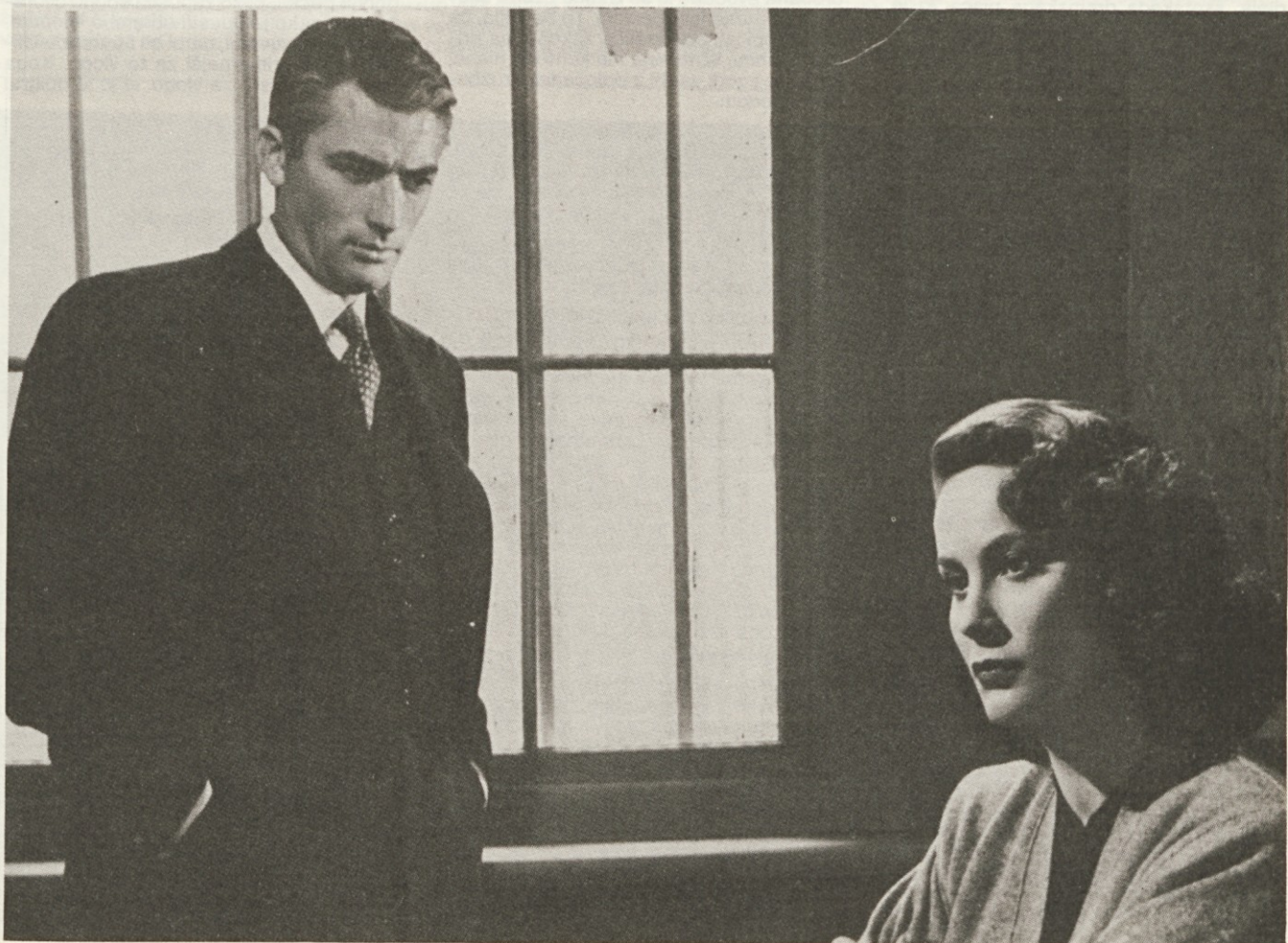
scenografija: Joseph MacMillan Johnson, Tom Morahan, Emile Kuri, Joseph Platt

glasba: Franz Waxman

montaža: Hal C. Kern, John Faure

igrajo: Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Alida Valli, Ethel Barrymore, Louis Jourdan

produkcija: David O. Selznick za Selznick International, ZDA, 1947



Praden začnemo pisati o tem filmu, moramo povedati, da je bil posnet po literarni noveli. Film bi torej lahko premerili skozi optiko zvestobe literarni predlogi. Te poti v našem primeru ne bomo ubrali, zakaj spraševali se bomo o notranji logiki filma. Da je govor o logiki tu povsem na mestu, nam potrjuje sama zgodba – zgodba o sodnem procesu.

Sam sodni proces je rekonstrukcija nekega koščka – tu pač lahko mirne vesti zapišemo – travmatične realnosti. Ta travmatična realnost je v tem primeru konkretna smrt, za katero se predpostavlja, da ni bila naravna, ampak nagla, se pravi, da je imela kulturni značaj.

Tu se nam najprej postavi vprašanje – komu je ta smrt, ki je kazala znake vdora kulture v naravo, travmatična.

Travmatična je konkretni družbeni realnosti, ki je konstituirana na prepovedi zasebnega jemanja življenj. V smrt lahko pošilja le družba kot celota, se pravi prek svojega legitimnega zastopnika, izvršilca – sodstva.

V sami praksi sodstva pa se branilcu postavi vprašanje, ali naj svojega klienta brani tako, da obtožbe prikaže kot neresnične, ali pa tem obtožbam najde drugega naslovnika ter s tem reši klienta pred obtožbo.

V primeru Paradine se branilec odloči za slednjo varianto, toda v razliko od običajnih primerov sta tu obtoženka in branilčev alternativni obtoženec v nekem posebnem razmerju. To, branilcu nerazkrito razmerje, se mu razkrije šele na samem procesu, kjer namesto, da bi branilec razkril dejstva poroti, se dejstva razkrijejo njemu samemu.

Tu se nam zastavi drugo vprašanje – kakšen naj bo odnos med

klijentom in njegovim branilcem.

Ko družinski advokat opisuje gospe Paradine njenega branilca, pravi takole: »Všeč vam bo.« – »Važneje je, da sem jaz všeč njemu,« se je glasil njen odgovor.

Kaj je torej za uspešno obrambo pomembnejše – da se advokat zaljubi v klientko ali klientka v advokata?

Gospa Paradine meni, da je pomembnejše prvo ter svojemu branilcu izjavi »You are my lawyer, not my lover,« ter pride ob glavo. Iz tega zglada bi lahko potegnili sklep, da je uspešnejša druga varianta. K temu prepričanju nas napeljuje tudi dejstvo, da je za uspešno vladanje, vzgojo, pa tudi analizo potreben transfer. Da bi vladar lahko uspešno vladal, ga ljudstvo mora ljubiti.

Samega Hitchcocka pa bi v tem filmu lahko obtožili ksenofobije. Namreč, stanje na začetku filma je truplo angleškega lorda, na koncu, ko se zadeva poravnava, ostaneta na prizorišču dve novi trupli, davek poravnave – lordova žena in lordov bojni sodrug, katerima pa je skupno to, da nista Angleža, ampak tujca – ona je Italijanka, on kanadski Francoz. Ta njun tuji izvor Hitchcock vseskozi poudarja prek njihovih izrazitih akcentov. Tukaj se nam kot bumerang vrne naša ignoranca literarne predloge. Hitchcock je pač tak mojster, da kot razločevalno potezo prida Italijanki in Francozu še predpostavljeno akcent. Toda, če v literarnem tekstu njun govor ne izstopa iz množice vseh tam prisotnih govorov, pa je v filmu prav nasprotno. Nauk, ki ga iz tega lahko potegnemo, je, da prenos iz medija v medij ni povsem ekvivalenten, zakaj notranja razmerja v strukturi se očitno deformirajo.

**Bernard Nežmah**

**Truffaut:** Scenarij za *Zadeva Paradine (The Paradine Case)* pripisujejo samemu Selznicku, narejen naj bi bil na osnovi priredbe romana Roberta Hichensa, ki jo je priiskrbela gospa Hitchcock – Alma Reville.

**Hitchcock:** Robert Hichens je napisal še *The Garden of Allah*, *Bella Donna* in mnogo drugih romanov; slaven je bil zgodaj na začetku tega stoletja. Gospa Hitchcock in jaz sva napisala prvotni scenarij, ki ga je Selznick potreboval zaradi proračunskih razlogov. Potem sem priporočil James Bridieja, škotskega dramskega pisca, ki je zelo slovel tudi v Angliji. Imel jih je nekaj čez šestdeset in je bil zelo svojeglav možak. Selznick ga je pripeljal v New York, ker pa ga na letališču ni nihče pričakal, je poletel s prvim letalom nazaj v London. Scenarij je pisal v Angliji in nam ga je poslal: dogovor ni bil preveč uspešen. Tedaj je Selznick hotel sam prirrediti tekst; taka je pač bila njegova navada v tistih časih. Napisal je prizor in ga vsak drugi dan poslal na snemanje – zelo ubožna metoda dela.

Naj povem še nekaj o opaznejših pomanjkljivostih filma. Prvič, nisem mnenja, da lahko Gregory Peck primerno predstavlja angleškega odvetnika.

**T.:** Koga bi sami izbrali?

**H.:** Vpeljal bi Laurencea Oliviera. Premišljeval sem tudi o Ronaldu Colmanu. Nekaj časa smo upali, da bi lahko pripravili Greto Garbo do njenega *combacka* v vlogi žene. Največja pomanjkljivost v zasedbi pa je bila dodelitev vloge konjušnika Louisu Jourdanu. *Zadeva Paradine* je konec koncev zgodba o padcu gentlemana, ki se zaljubi v klientko, žensko, ki ni le morilka, ampak tudi nimfomanka. Padec doseže vrhunec, ko je prisiljen soočiti junakinjo z enim od njenih ljubimcev, namreč konjušnikom. Ta bi moral biti po gnoju zaudarjajoč konjski hlapec, možak, iz katerega gnoj kar puhti. Na žalost je Selznick že podpisal pogodbo z Alido Valli – mislil je, da bo postala druga Ingrid Bergman – in prav tako z Louisom Jourdanom, tako da sem ju moral uporabiti; ta zgrešena zasedba je bila za zgodbo prav uničujoča.

Poleg tega pa tudi meni samemu ni bilo preveč jasno, kako je bil storjen umor, ker se je zakompliciral z ljudmi, hodečimi iz sobe v sobo, gor in dol po hodniku. Nikdar nisem zares razumel geografije hiše in tega, kako je bil umor sploh izpeljan. V tem filmu mi je šlo za to, da postavim osebo,

kot je gospa Paradine, v roke policiji, jo podvržem vsem njihovim formalnostm, ji dam reči služkinji, medtem ko odhaja zdoma v spremstvu dveh inšpektorjev: »Mislim, da me ne bo na večerjo.« In nato pokazati njeno prenočevanje v celici, iz katere se ne bo vrnila pravzaprav nikdar več. Odmev te situacije je videti v *Napačnem možu (The Wrong Man)*.

Lahko, da je to izraz mojega osebnega strahu, toda vedno sem čutil dramatičnost položaja normalne osebe, ki je nenadoma oropana svobode in se znajde zaprt skupaj z zakrknjenimi zločinci. To ne velja, če gre za običajnega kršilca zakona, na primer pijanca, vznemirja me kontrast nians, ko se to zgodi osebi z določenim družbenim ugledom.

**T.:** Kontrast je zelo dobro poudarjen z majhnim dogodkom ob prihodu v zapor. Paznica ji gre s prsti skozi lase, da bi se prepričala, ali ne skriva ničesar. Zdi se mi, da je izbira Ann Todd za vlogo odvetnikove žene prav tako zgrešena.

**H.:** Bojim se, da je bila dodeljena ji vloga zanjo preveč hladna.

**T.:** Pravzaprav so najboljši karakterji v filmu tisti, ki imajo stranske vloge. Mislim na Charlesa Laughtona, ki igra sodnika, in Ethel Barrymore, v vlogi njegove žene. Proti koncu filma skupaj odigrata čudovit prizor, v katerem Ethel Barrymore sočustvuje z Alido Valli, Charles Laughton pa ostane neusmiljen.

Nekje drugje v filmu je prizor z njim in Ann Todd, kjer je prikazan kot pohotnež. Najprej je tu izraz v njegovih očeh, nato kamera potuje po golih ramenih Ann Todd. Nato vpriči njenega moža in svoje žene stopi do kavča, sede poleg nje in hladnokrvno položi svojo roko na njeno. Ta kratka epizoda je narejena diskretno, vseeno pa silno zadene.

**H.:** Tako nekako. Vsi elementi konflikta so predstavljeni v prvem delu filma, da bi bil že začetek procesa razburljiv.

Zanimiv je posnetek v sodni dvorani, ko je Louis Jourdan poklican na pričevanje; vstopi v dvorano in mora mimo Alide Valli. Čeprav mu ta obrača hrbet, smo hoteli povzročiti vtis, da ona čuti njegovo pozornost – ne, da jo ugane, pač pa da ga dejansko čuti za seboj, prav kakor bi ga vohala. To smo morali storiti v dveh klapah. Kamera je na obrazu Alide Valli in v ozadju vidite Louisa Jourdana, ki stopa k pričevalnemu

odru. Najprej smo prizor posneli brez Alide; kamera je krožila okoli Louisa Jourdana z dvjestostopinjskim obratom, od vrat pa do pričevalnega odra. Nato sem jo fotografiral od spredaj; posadili smo jo na vrtljivi stolček pred zaslonom, da smo dobili učinek vrtenja, in ko se je kamera od nje vrnila k Louisu Jourdanu, smo jo potegnili izpred zaslona. Bilo je dokaj zapleteno, a zelo zanimivo.

**T.:** Seveda je vrhunska točka procesa posnetek od visoko zgoraj, ki prikazuje Gregoryja Pecka, kako zapušča sodno dvorano, potem ko je opustil obrambo klientke. Strinjam se z vami, da bi bil Laurence Olivier veliko primernejši za to vlogo. Koga ste imeli v mislih za vlogo, ki jo je odigral Louis Jourdan?

**H.:** Roberta Newtona.

**T.:** Razumem, kam merite. Bil bi odlični grobijan.

**H.:** Z roževinastimi rokami, kot zlodej!

## Dvoriščno okno

(Rear Window)

scenarij: John Michael Hayes (dialogi) po noveli Cornella Woolricha, Alfred Hitchcock  
 režija: Alfred Hitchcock  
 fotografija: Robert Burks  
 posebni efekti: John P. Fulton  
 scenografija: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson, Sam Comer, Ray Mayer  
 glasba: Franz Waxman  
 montaža: George Tomasini  
 pomočnik režije: Herbert Coleman  
 igrajo: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn  
 proizvodnja: A. Hitchcock za Patron Inc.-Paramount, ZDA, 1954

Filmski kritiki so ugotavljali in tudi sam Alfred Hitchcock je pritrnil, da je morda prav *Dvoriščno okno* njegov najbolj »cinematičen« film. Vsekakor ne zato, ker bi v najčistejši obliki udejanjal »esenco« filmske govornice oziroma realiziral neki za filmske puriste večno neulovljiv, abstrakten, »metaforičen« model filmske prakse, ampak zato, ker je »problematiziral« enega izmed treh kotov kinematografske institucije, ki ji pravimo »klasični« film. In če tokrat zanemarimo socialno-ekonomske dimenzije te institucije, ki bi jih vsaj deloma osvetlila trojica industrijska-narativna-reprezentativna produkcija, ter se zaustavimo ob bolj »individualni« mreži, ki jo sestavljajo pojmi avtor-filmski tekst-gledalec, potem je *Dvoriščno okno* Hitchcockov film o gledalcu kot glavni osebi. Vendar pa s »problematizacijo« enega izmed členov prej imenovane verige Hitchcock ni postavil v nevarnost učinkov klasične filmske fikcije, ampak je z riskantnim posegom v sam sistem proizvodnje te fikcije njene učinke pravzaprav še utrdil. Z izenačevanjem glavne osebe z gledalcem oziroma filmskega gledalca s fotoreporterjem v *Dvoriščnem oknu*, z izenačevanjem, ki ga je omogočila »nematerialna« narava samega gledanja (na ta način voyeurizma filmskega gledalca in tudi glavne osebe v filmu), se je Hitchcock še dodatno okoristil s principi primarne identifikacije. Le-ti namreč gledalca zapeljujejo, ujamejo oziroma njegov pogled zašijejo v navidez homogeno in kontinuirano vizualno polje ter ga tako, pa čeprav le kot »opazovalca«, skoraj v celoti integrirajo v filmsko sceno. (Šele sistem primarne identifikacije omogoča sekundarno, »psihološko« identifikacijo, torej poistovetenje gledalca z večino drugih osebami v filmu, ki je bila predmet številnih razprav o filmu že od njegovega nastanka. O obeh identifikacijah, še posebej pa o prvi, obširneje piše Zdenko Vrdlovec v spisu »Gledalec« – *Filmski pojmi*, Ekran, št. 1/2, 3/4, 5/6, 1984).

Za klasični film je značilno, da v njegovi strukturi vpis avtorja kot režiserja ni tako viden in očiten, da je zgodba večinoma pripovedovana z nekega na videz »neopredeljivega« in prav zato tudi vse za-

segajočega mesta (vsaj kar zadeva narativno ekonomijo), ter da s svojimi metodami reprezentacije gledalca skoraj v celoti vključuje v prostor svoje fikcije. Samoumevno je, da so razmerja v verigi avtor-film-gledalec zelo tesna in da imajo spremembe znotraj enega člana vidne posledice tudi za celoto. Funkcioniranje (čeprav opisano v zelo zgoščeni obliki) te »individualne« mreže je pogoj za proizvajanje realističnih učinkov klasične filmske fikcije. Kadar je ravnovesje v imenovani verigi narušeno, je s tem zamajana tudi konvencionalizirana percepcija filma. Prav zato bi lahko pomenila – v nekem konceptualnem smislu – premestitev gledalca iz kinodvorane v polje filmske fikcije ali pa prenos glavne osebe filma na sedež v partetju tudi radikalno rušenje mehanizmov funkcioniranja filma oziroma celo ukinjanje fenomena, ki mu pravimo film. Vendar pa Hitchcockova »problematizacija« statusa gledalca ne gre v smeri radikalizacij, ki jih je vnesel moderni film in vzporedno z njim in še na bolj izrazit način alternativni »drugačni«, »materialistični« film.

Med »radikalizacijami« omenimo le poudarjanje avtorskega rokopisa, zavračanje pripovedi in še posebej kakšne zaključene zgodbe, ter neposredno ali pa posredno opominjanje, opozarjanje in nagovarjanje gledalca, da je v filmu vse izmišljeno in da je vsako drugačno naravnavanje le gola prevara. Hitchcock namreč ni s kakšnim »modernim« postopkom ali sredstvom predril »klasičnega« iluzionizma filmske fikcije niti ni naredil filma o filmu, kar je tako rad počel »moderni« film od šestdesetih let naprej, ampak je gledalca kot voyeurja skoraj brez ostanka fikcionaliziral. Najprej seveda s strogim pridrževanjem zakonov verjetnosti oziroma z oblikovanjem takšne verjetnosti filmskega dogajanja, da gledalec v času projekcije ne podvomi v kakšne a-logičnosti. Na ta način je lahko zgradil film na »prevari«, da fotoreporterjeva točka gledanja združuje vse možne poglede v filmu, od pogledov drugih oseb pa do pogleda filma-kamere kot »objektivnega« opazovalca oziroma pogleda režiserja. Z *Dvoriščnim oknom* nas tako Hitchcock najprej zaslepi, da pogled fotoreporterja-voyeurja (ki nam ga prepričljivo ponudi tudi



nam, gledalcem, kot naš pogled) obvladuje ves film, da je torej pogled, ki je združil in v eno točko preusmeril vse možne poglede, ki izhajajo iz kompleksa avtor-film-gledalec. Vendar pa pozorno gledanje odkrije (kot so ugotovile že številne analitične študije o tem Hitchcockovem filmu), da točka gledanja v filmu ni vezana le na fotoreporterjevo. Ob tem, da njegova točka gledanja vključuje skalo »subjektivnih« in »objektivnih« pogledov, pa so v filmu tudi nizi pogledov, ki izhajajo iz povsem drugačne točke in te se fotoreporter tudi »fizično« ne more prisvojiti. Da ne bi pri naštevanih le preveč ponavljali drugih, omenimo le dva kadra, s katerima nam, ob številnih drugih, Hitchcock da vedeti, da je pravi gospodar situacije le on in ne toliko »film«, ki naj bi si ga pod njegovo taktirko zavrtel na okno priklenjeni poškodovani fotoreporter. Prvi kader, povsem običajen in »klasično« filmski, sodi čisto na začetek filma, ko nam Hitchcock pokaže ob oknu spečega in znoječega se fotoreporterja. Na ta način nas opozori, pa čeprav povsem neopazno, da bo pravi distributer pogledov v filmu nekdo drug, preprosto pogled kamere oziroma Hitchcock sam, ne pa fotoreporter, čigar pogledi so le vzvod, da nas Hitchcock skupaj z njim zapelje v iskanje nekega madeža, preteklega zgodbe. Umor kot madež preteklosti pa je le sijajen izgovor, da nam Hitchcock pove zgodbo o radovednem voyeurju (oziroma gledalcu), ki mora za svojo radovednost tudi nekaj malega plačati, pa čeprav je opravičljiva in utemeljena. Če ne bi bilo ta-

**Truffaut:** Moja najljubša Hitchcockova filma sta *Ožigosana* in *Dvoriščno okno* (*Rear Window*), o katerem bova zdaj govorila. Znano mi je, da je narejen po noveli Cornella Woolricha, ki pa je nisem bral.

**Hitchcock:** Gre za invalida, ki je obsojen na bivanje v svoji sobi. Mislim, da je obstajal nekdo, ki naj bi pazil nanj, vendar pa se nikoli ni pojavil. Zgodba opisuje, kaj vse je invalid videl skozi okno, in pokaže, kako je to ogrozilo njegovo življenje. Če se prav spominjam, doseže zgodba vrhunec tedaj, ko morilec strelja na možaka na nasprotnem koncu dvorišča, slednjemu pa uspe zgrabiti Beethovnovno doprsje in ga pridržati pred oknom, tako da kroglo dobi Beethoven.

**T.:** Zdi se mi, da se vam je zgodba prikupila predvsem zato, ker je predstavljala tehnični izziv: film z gledišča enega človeka, utelusen na enem samem velikem prizorišču.

**H.:** Absolutno. Ponudila se je možnost za izdelavo popolnoma cinematičnega filma. Nepomičen možki, ki gleda vno. To je en del filma. Drugi del prikazuje njegove reakcije. To je dejansko najčistejši izraz cinematične ideje.

Kakor veste, se je s tem ukvarjal Pudovkin. V eni svojih knjig o umetnosti montaže opisuje eksperiment svojega učitelja Kulešova. Imate veliki plan ruskega igralca Ivana Možuhina. Temu takoj sledi posnetek mrtvega otroka. Spet posnetek Možuhina, in na njegovem obrazu berete sočutje. Nato odstranite mrtvega otroka in pokažete krožnik juhe; ko se zdaj vrnete k Možuhinu, je videti lačen. Vendar pa so v obeh primerih uporabili isti posnetek igralca; njegov obraz je obakrat bil popolnoma enak.

In enako, vzemimo veliki plan Stewarta, kako skoz okno gleda psička, ležečega v košari. Stewart se prijazno smehlja. Če pa bi na mestu psička pokazali dekle, ki telovadi pred odprtim oknom, in se vrnili nazaj k smehljajočemu se Stewartu, bi ga tokrat videli kot starega umazanca.

**T.:** Bi rekli, da je Stewart zgolj radoveden?

**H.:** Pravo kukalo je. Pravzaprav se je gospodična Lejeune, kritik pri *The Observer*, že pritoževala zaradi tega. Komentirala je, da junakovo neprestano kukanje skoz okno dela film grozen. Kaj je tu tako groznega? Res je vohljač, toda mar to nismo mi vsi?

**T.:** Do neke mere smo vsi voyeurji, gotovo pa vsaj tedaj, ko gledamo intimo v filmu. In James Stewart je natanko v položaju filmskega gledalca.

**H.:** Stavim, da devet od desetih ljudi po-

ko, bi najbrž skozi dvoriščno okno v *Dvoriščnem oknu* gledali le inavguracijo Warholovega filma *Empire State Building*. Drugi kader pa je nekje iz druge polovice filma in fotoreporter ponovno spi. Toda tokrat nas Hitchcock ne samo opozarja, da tu ni samo fotoreporter, ki nekoga opazuje, in kamera, ki opazuje njega (čeprav bo za razvoj dogodkov v filmu pomembnejše morilčevo odkritje, da ga nekdo opazuje), temveč nam jasno pove tudi to, da fotoreporter vsega ni videl, in da vsega tudi ne vidi. Medtem ko on spi, namreč odhaja iz stanovanja morilec s skrivnostno žensko v črnem. Vendar pa s tem kadrom Hitchcock zmede le nas, gledalce, saj hoče v nas zbuditi sum, da je fotoreporter na napačni sledi. Ta kader, pa čeprav le za trenutek, razdvoji fiktivno poenoteno gledišče fotoreporterja in gledalca ter obenem namigne, da je v »pravih« filmih vedno le režiser, ki usmerja poglede gledalcev in glavnih oseb. Kajti tudi v Hitchcockovem filmu o »gledalcu« ta idealni gledalec ne uspe videti vsega, pa čeprav to ni pomembno za njegovo nadaljnje razvozlanje enigme na oni strani dvorišča. To, da »gledalec« ni videl in ne vidi vsega, je ključnega pomena za Hitchcockovo gradnjo suspenza. Edini, ki obvlada vse poglede in vidi vse v Hitchcockovih filmih, je režiser sam, ki je svoje filme že pred snemanjem videl v »železnih« snemalnih knjigah.

**Silvan Furlan**

stoji in gleda skoz okno, če onstran dvorišča opazi žensko, ki se odpravlja v posteljo, ali celo moškega, ki se sprehaja po sobi. Ničese se ne obrne stran, rekoč: »Kaj me briga.« Lahko bi spustili žaluzijo, vendar tega ne storijo. Stojijo in gledajo.

**T.:** Mnenja sem, da je bilo spočetka vaše zanimanje za film čisto tehnično značaja in ste zgodbi posvetili večjo pozornost šele ob pisanju snemalne knjige. Hočes nočeš tisto dvorišče prenaša neko podobo sveta.

**H.:** Prikazuje vsakovrstno človeško vedénje – pravi seznam individualnih vedénj. Če tega ne bi naredili, bi bil film zelo dolgočasen. Kar vidiš tam prek, je skupek zgodbic, ki, kot ste rekli, odsevajo nekakšen mali kozmos.

**T.:** Vse te zgodbe imajo skupen imenovalec, vključujejo ta ali oni vidik ljubezni. Problem Jamesa Stewarta je, da se noče poročiti z Grace Kelly. Vse, kar vidi tam onstran, se nanaša na ljubezen in poroko. Tam so osamljena ženska brez moža oziroma ljubimca, novoporočenca, ki se kar naprej ljubita, samski, zapit glasbenik, mala plesalka, ki jo obožujejo vsi možki, par brez otrok, zaljubljen v svojega psička, in seveda poročeni par, ki si je venomer v laseh, dokler žena skrivnostno ne izgine.

**H.:** Enaka simetrija kot v *Senci dvoma* (*Shadow of a Doubt*). Na eni strani dvorišča je par Stewart-Kelly; on je negiben, z nogo v mavcu, ona pa se lahko svobodno giblje. Na drugi strani imate žensko, priklenjeno na posteljo, medtem ko njen mož prihaja in odhaja.

Ena od stvari, ki so me motile v *Dvoriščnem oknu*, je bila glasba. Poznate Franza Waxmana?

**T.:** Mar ni on napisal partituro za številne filme s Humphreyjem Bogartom?

**H.:** Ja, napisal je tudi glasbo za *Rebecca*. Gotovo se spominjate, da je eden od karakterjev na dvorišču glasbenik. No, hotel sem pokazati, kako se komponira popevka, s tem da sem jo postopoma razvijal skoz film, dokler je, v zadnjem prizoru, ne slišimo posnete s polno orkestralno spremljavo. No, ni se mi ravno posrečilo in bil sem kar razočaran.

**T.:** Vendar pa se ta pojem izrazi proti koncu filma, ko stara devica, ki je na tem, da stori samomor, sliši glasbenika zaigrati dokončno pesem, in se premisli. Mar tudi James Stewart, v taistem trenutku, ko sliši glasbo, ne spozna, da je zaljubljen v Grace Kelly?

Drug močan prizor je tisti, v katerem par brez otrok izve, da so jima ubili psička. Kar dela prizor tako dober, je njuna očitno

nepriprava reakcija. Kakšen vik in krik... obnašata se, kakor da bi jima umrl otrok.

**H.:** Seveda, psiček je bil njun edini otrok. Kot ste lahko opazili ob koncu prizora, vsi gledajo z oken na dvorišče, z izjemo osumljenega morilca, ki kadi v temi.

**T.:** Mimogrede, to je edini trenutek, ko film spremeni svojo zorno točko. S tem, ko preprosto umaknete kamero iz Stewartovega stanovanja, postane celoten prizor popolnoma objektivni.

**H.:** Res je, to je edini tak prizor.

**T.:** Ali ni to še ena ponazoritev enega vaših delovnih pravil, da se panoramskega pogleda na prizorišče ne dá pokazati prej, preden prizor ni dosegel dramatskega vrha? V *Zadevi Paradize*, na primer, nastopi vrhunec petdesetminutnega dogajanja v sodni dvorani s tem, ko ponizi Gregory Peck zapusti obravnavo. Šele tedaj, ko kamera iz daljave kaže njegov odhod, daste celoten pogled na sodno dvorano. V *Dvoriščnem oknu* spet pokažete celo dvorišče prvič šele tedaj, ko začne ženska tuleče zalovati za psičkom in vsi sosedje hitijo k oknom, da bi videli, kaj se dogaja.

**H.:** Absolutno. Razsežna podoba služi dramatičnim namenom, ne razkrije le ozadja.

Ravno pred nekaj dnevi sem delal televizijsko oddajo in imeli smo prizor, kjer se na policijsko postajo pride predat možki. Naredil sem posnetek v prvem planu vstopajočega moškega, vrata, ki se zapro za njim, in spet moškega, ki stopa k pultu; celotnega prizorišča nisem pokazal. Vprašali so me: »Ali ne boste pokazali cele zadeve, ljudje bi tako vedeli, da gre za policijsko postajo?«

Rekel sem: »Kaj bi to? Narednik ima tri našitke na rokavu prav poleg kamere, kar zadostuje, da se ve, za kaj gre. Zakaj bi za pravilni posnetek od daleč, ki bo lahko koristil v dramatičnem trenutku?«

**T.:** Ta koncept trošenja oziroma prihranka podobne za kasnejšo rabo je zelo zanimiv. Še nekaj: ko pride na koncu *Dvoriščnega okna* morilec v Stewartovo sobo, ga vpraša: »Kaj hočeš od mene?« In Stewart ne odgovori, njegova dejanja so namreč neosnovana. Motivira jih čista radovednost.

**H.:** Res je; to, kar se mu dogaja, si tudi zasluži.

**T.:** Vendar se bo branil in morilca zaslepil s fleši.

**H.:** Fleš nas spomni na mehaniko *Tajnega agenta* (*The Secret Agent*). Kot veste, imajo Svicarji Alpe, jezera in čokolado. Tu pa imamo fotografa, ki s pomočjo svojih rekvizitov obvladuje dvorišče, in ko se mora

braniti, prav tako uporablja profesionalne rekvizite, fleše. Praviloma izrabljam elemente, ki so povezani s karakterji ali prostorom; če jih ne bi maksimalno izkoristil, bi se zdel samemu sebi malomaren.

T.: Ekspozicija filma je v tem smislu res izredna. Pričnete s Stewartovim znojnim obrazom, naredite premik k njegovi nogi v mavcu, nato k mizi v bližini; na njej je polomljena kamera, kup časopisov, na steni pa so slike dirkalnih avtomobilov, ki se prevačajo. Skoz to enotno začetno gibanje kamere zvemo, kje smo, kdo je glavna oseba, kaj vse počne in celo, kako je prišlo do nesreče.

H.: Gre preprosto za rabo cinematičnih sredstev pri posredovanju zgodbe. To je veliko bolj zanimivo, kot če bi kdo vprašal Stewarta: »Kako ste si zlomili nogo?« in bi ta odvrnil: »Ko sem fotografiral avtomobilске dirke, je enemu od drečih avtomobilov odletelo kolo in tresčilo vame.« To bi bil povprečen prizor. Zame je eden najglavnih grehov scenarista ta, da reče, ko zaide v težave: »To lahko zamašimo z dialogom.« Dialog bi moral preprosto biti zvok med zvoki, nekaj, kar prihaja iz ust ljudi, katerih oči pripovedujejo zgodbo z vizualnimi izrazi.

T.: V oči mi je padel tudi način, kako gledalcu prihranite graditev ljubezenskega prizora. James Stewart je sam doma, kar naenkrat vstopi v kader obraz Grace Kelly, in že se poljubljata. Zakaj je to tako narejeno?

H.: Zato, ker sem hotel brez izgubljanja časa naravnost k pomembni točki. Tu gre za poljub presenečenja. Kje drugje je lahko šlo za poljub, ki bi sprožil suspenz, in ta bi bil popolnoma drugačen.

T.: Tako v *Dvoriščnem oknu* kot v *Ujeti tatu* (*To Catch a Thief*) je poljub narejen s procesnim posnetkom. Sunkovito je približevanje obrazoma, ne sam poljub; zdi se, kot da bi ta kader v montaži sestavili iz dveh posnetkov.

H.: Sploh ne. To je drhtenje, ki ga dobim s tresenjem ali zibanjem kamere, včasih naredim tudi oboje. Za *Ptiče* sem hotel posneti ljubezenski prizor, v katerem bi bili glavni sprva narazen in bi se nato postopoma približevali druga drugi. S hitrimi potegljaji kamere sem skušal dobiti bliskovit preskok z enega obraza na drugega. Moral bi švigati z ene glave na drugo, in ko bi se obraza približevala drug drugemu, bi se šviganje umirjalo, dokler se ne bi ustavilo v rahlem drhtenju. Enkrat moram poskusiti!

T.: Za moje pojme je *Dvoriščno okno* v vseh

pregledih vaš najbrž najboljši scenarij: zgradba, enotnost navdiha, bogastvo detajlov.

H.: Tedaj sem se počutil zelo ustvarjalno, baterije sem imel do vrha napolnjene. Radijski pisec John Michael Hayes je napisal dialoge. Umor je bil nekoliko problematičen, zato sem uporabil dve časopisni zgodbi iz *British Pressa*. Gre za primera Patricka Mahona in Dr. Crippena. V primeru Mahon je bilo ubito dekle v bungalovu južnoangleškega obmorskega mesta. Morilec je truplo razrezal in ga po koščkih zmetal skoz okno vlaka. Ni pa vedel, kaj naj stori z glavo in prav ob tem mi je padlo na pamet, da naj bi v *Dvoriščnem oknu* iskali glavo žrtve. Patrick Mahon je postavil glavo na ognjišče in zakuril ogenj. Tedaj se je zgodilo nekaj, kar se sliši izmišljeno, vendar je absolutno res. Ko je položil glavo na ogenj, je – kot v gledališču – pridvela nevihta z bliskanjem in ognjem. Zaradi vročine so se oči nekako široko odprle, kakor bi boljšale v Mahona. Tuleč je zbežal ven na obalo, po njem je lil dež, vrnil se je še le nekaj ur kasneje. Medtem je glava že zgorela.

Nekaj let zatem me je obiskal eden od štirih glavnih inšpektorjev Scotland Yarda. Po Mahonovi aretaciji je vodil preiskavo. Povedal mi je, da so rabili nekaj konkretnega o usodi tiste glave; našli so le ostankе, ne pa glave same. Vedel je, da je bila sežgana, vendar je potreboval indikacije o tem, kdaj je bila postavljena na ogenj in koliko časa je gorela. Pa je stopil k mesarju, kupil ovčjo glavo in jo sežgal na istem ognjišču.

V vseh primerih, vključujočih pohabitev trupla, je, kakor vidite, za policijo največji problem umestitev glave. Dr. Crippen pa je živel v Londonu. Umoril je svojo ženo in jo razrezal. Ko so ljudje opazili, da je izginila, je dal običajno pojasnilo: »Šla je v Kalifornijo.« Naredil pa je odločilen, zanj poguben spodrsrlaj. Dovolil je tajnici, da je nosila nekaj od ženinega nakita in sosedje so začeli govoriti. Vmešal se je Scotland Yard in inšpektor Dew je zaslišal Dr. Crippena. Ta je ženo odsotnost kar zadovoljivo pojasnil tako, da je vztrajal pri tem, da je odšla živet v Kalifornijo. Inšpektor Dew je že skoraj obupal, toda ko se je vrnil zaradi neke formalnosti, je Dr. Crippen zbežal s tajnico. Seveda so zagnali velik vik in krik. Vsem ladjam na plovlbi so poslali opis ubežnikov. To je bilo v tistih časih, ko so na ladjah pravkar začeli uporabljati radio.

Ce smem, bom zdaj skočil na palubo parnika Montrose, ki je peljal iz Antwerpna v Montreal, in podal kapitanovo verzijo nadaljevanja te zgodbe. Kapitan je med potniki opazil gospoda Ro-

binsona in njegovega mladega sina; v oči mu je padla tudi očetova izredna ljubeznivost do fanta. No, glede na to, da je bil vohiljškega značaja – lahko bi nastopil v *Dvoriščnem oknu* – je opazil, da je v Antwerpnu kupljen klobuk gospoda Robinsa natlačen s papirjem. Prav tako je opazil, da so fantove hlače v pasu spete z zapranko. Po opisu, ki ga je dobil, naj bi Dr. Crippen nosil zobno protezo, na nosu pa imel znamenje, ki naj bi mu ga pustila očala z zlatimi okviri. Kapitan se je prepričal, da ima Robinson prav tako znamenje. Nekega večera ga je povabil k svoji mizi in mu povedal vic. Gospod Robinson se je glasno zasmejal in pokazal svoje umetno zobovje.

Tedaj je kapital poslal sporočilo, da je iskani par po vsej verjetnosti na njegovi ladji. Medtem ko je oddajal sporočilo, je šel Dr. Crippen slučajno mimo radijske kabine. Ko je slišal udarjanje tipk, je rekel kapitanu: »Čudovita iznajdba, brezžični telegraf, mar ne?«

Kakorkoli že, inšpektor Dew se je takoj potem, ko je prejel sporočilo, vkrcal na hitro ladjo družbe Canadian Pacific Line in dosegel St. Lawrence River na kraju, imenovanem Father Point. Vkrca se je na Montrose, stopil h gospodu Robinsonu, rekoč: »Dobro jutro, dr. Crippen.« Privedel ju je nazaj. Crippena so obesili, dekle pa je pobegnilo.

T.: Tu ste torej našli idejo za prizor z nakitom z Grace Kelly?

H.: Ja, prizor s poročnim prstanom. Če bi žena zares odpotovala, bi ga vzela s seboj.

T.: Ena od stvari v filmu, ob katerih sem užival, je bil dvojni pomen poročnega prstana. Grace Kelly se želi poročiti, a James Stewart ne sliši na to uho. Ko vdre v morilčev apartma, da bi našla dokaz o umoru, naleti na poročni prstan. Natakne si ga na prst in pomaha z roko za hrbtno, da bi ga James Stewart, ki gleda z daljnogledom skoz okno, lahko videl. Za Grace Kelly pomeni ta prstan dvojno zmago: služil bo kot dokaz, hkrati pa bo mogoče navdihniti Stewarta, da jo bo zaprosil za roko. Pravzaprav ona prstan že ima!

H.: Točno. To je bila ironična kretnja.

T.: Ko sem prvič videl *Dvoriščno okno*, sem se delal kot kritik. Spominjam se, kako sem napisal, da je film mrakoben, precej pesimističen in dokaj zlohoten. Danes ga ne vidim več v takšni luči, v resnici se mi zdi zelo sočustvujoč. Kar Stewart vidi s svojega okna, ni nič groznega, ampak preprosto prikaz človeških slabosti in iskanja sreče. Se zdi film tak tudi vam?

H.: Popolnoma.

## Marnie

scenarij: Jay Presson Allen po romanu Winstona Grahama

režija: Alfred Hitchcock

fotografija: Robert Burks

scenografija: Robert Boyle, George Milo

glasba: Bernard Herrmann

montaža: George Tomasini

pomočnik režije: James H. Brown

igrajo: Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel

proizvodnja: A. Hitchcock za Universal, ZDA, 1964

V uvodnem kadru nam Hitchcock pokaže, kako iz okroglega barvnega madeža nastane ženska: iz velikega plana rumenega kroga ženske torbice izide figura ženske kot pomanjšanje tega parcialnega objekta, ki ga nadomešča. Kamera namreč vztraja na mestu, da bi počakala na vznik telesa in negibno sledila njegovemu oddaljevanju vse do izginotja. S tem je tudi konec »prve slike« (Marnie na peronu), ki uvede podobo ženske kot enigme: ženske, ki se oddaljuje, uhaja, skriva, ženske brez identitete (prikazana je s hrbtno), ženske zgolj kot podobe ali bitje podobe. Podobe, ki jo z izredno natančnostjo opiše okradeni poslovnež Strutt, tako da celo policijo osupne s podatkom o njeni telesni teži, čeprav se ne spomni niti tega, ali je imela njegova uslužbenka, tatica Marion, kakšna priporočila. Podatek o teži govori tako predvsem o »teži« njegovih spolnih skomin, ki jim doda še zrno vulgarnega glasu. In kot da sam še ni dovolj očaran s podobo ženske, ki

jo opisal, nagovori še svojega poslovnega partnerja Marka Rutlanda, ki se pojavi v ozadju, naj se je spomni.

Kasnejši prizor v filmu bo skoraj dobesedno potrdil, da ima tatvina vrednost narobne strani spolnosti oziroma vrednost ženskega odgovora na nasilje z imaginarno podobo, ki je ženska sama njen zavstavek. Ta podoba se tke prek Struttove očarane in požrešne evokacije Marion, ki jo podpre še na pol sokriva Markova ironija: in podoba je toliko bolj fascinantna, kolikor bolj je spolnost »zadržana« oziroma prikrajšana. Po drugi strani pa ta imaginarna podoba Marnie dopolni njeno realno, toda »prazno« in enigmatično podobo v uvodnem kadru: zdaj je posredovan njen opis »od spredaj«, ki kot neke vrste proti-kader dopolni podobo Marnie od zdejaj. Po končanem dialogu kamera izolira Rutlandov obraz, ki ne skriva svoje zasanjanosti nad pravkar opisano in v lastnih spomnih obujeno podobo ženske. Ta se tudi takoj zatem pojavi, in to skoraj na



identičen način kot v uvodnem kadru: s hrbta in z rumeno torbico pod roko, le da ne stopa več po peronu, marveč po hotelskem hodniku. Čeprav njen nastop odpre novo sekvenco, pa ni med to in prejšnjo nobene interpunkcije, marveč rez, ki dva motiva prej poveže kot loči. Na ta način njena pojavitev predstavlja odgovor Rutlandovemu pogledu, ki zdaj vidi to, česar realno ne more videti, lahko pa vidi imaginarno oziroma v funkciji želje (kar je prav definicija pogleda). Hitchcock, ki stopi iz neke hotelske sobe, jo vidi namesto njega, da bi s svojo hipno pojavitvijo nakazal trenutek zgostitve želje, trenutek, ko je oseba ujeta v logiko fantazme.

Marnie je v tem hotelskem hodniku še zmerom enigmatična podoba, ki postane tudi skrajno varljiva podoba, ko je njena identiteta razkosana na štiri dele, štiri imena, ki jih pokažejo kartice socialnega zavarovanja: Marion Holland, Margaret Edgar, Martha Heill-

brohn in Mary Taylor. Marnie menja imena kot obleke, kot svojo zunanjo podobo, ki nima nobene reference, da bi lažje učinkovala kot prevara. Če referenco kot jamstvo realnosti dopolnimo še s pomenom, ki ga najdemo v angleško-slovenskem slovarju – »priporočilo«, se lahko spomnimo, kako je Strutt povsem pozabil, ali je Marion imela kakšno priporočilo, ko je s perverzno očaranostjo opisoval njeno podobo. In nekoliko kasneje, ko Marnie zaprosi za službo pri Marku Rutlandu, jo njegov kadrovik najprej vpraša za priporočila, ki jih Marnie nadomesti s fikcijo o vdovi, ki si mora iskati delo; kadrovik je zaradi pomanjkanja priporočil ne bi sprejel v službo, če mu Mark ne bi ustrezno namignil – zanj niso važna priporočila kot jamstva ženske identitete, ker ga je že zadovoljila njena podoba. To njuno srečanje predstavlja hkrati klasično figuro hitchcockovskega suspenza – suspenza kot razdelitve vednosti med osebe in



je to zgodba o princu in beračici. V tovrstni zgodbi potrebujete resničnega gentlemana, bolj elegantnega, kot smo ga imeli.

**T.:** Nekoga takega, kot je Laurence Oliver v *Rebeci*?

**H.:** Točno. Na ta način lahko povzdigneš fetiški koncept. Enake težave sem imel pri *Zadevi Paradine*.

**T.:** Claude Chabrol pravi temu »skušnjava samouničenja«, vi pa to opisujete kot »pade zaradi ljubezni«. Očitno je dramski motiv tisti, ki vas tako zelo privlači, in upam, da se vam ga bo nekoč posrečilo obdelati v vaše zadovoljstvo.

**H.:** Dvomim, kajti tovrstne zgodbe so povezane z razredno zavestjo, ki je prevladovala pred tridesetimi leti. Konec koncev se princesa danes lahko poroči s fotografom, ne da bi se kdorkoli zmrnil.

**T.:** V vašem začetnem pristopu ste imeli čudovito zamisel, ki pa ste jo opustili. Hotel ste posneti ljubezenski prizor, ki bi zaznamoval Marniejino osvoboditev od seksualnih ovir; prizor naj bi se odigral v navzočnosti drugih ljudi.

**H.:** Ja, spominjam se tega. Šla naj bi obiskat svojo mater in bi našla hišo, polno sosedov: mati bi ji pravkar umrla. Tu bi se odigral veliki ljubezenski prizor, ki bi ga prekinila policija, ko bi prišla aretirat Marnie. Celo zadevo sem opustil, ker je vodila v neogiben kliše. Ženski, ki odhaja v zapor, bi moški moral reči: »Čakal te bom.«

**T.:** Odločili ste se torej eliminirati policijo in sklepamo lahko, da Marnie ne nadleguje, ker je Mark povrnil škodo vsem njenim žrtvam. Pravzaprav imam vtis, da občinstvo sploh nima občutka, da Marnie grozi zapor. Nobenega trenutka ni, ko bi dajala občutek, da je zasledovana ali v nevarnosti.

Podobno je bilo v *Uročenem*. Gre za zmes dveh skrivnosti bistveno različne narave: za moralno-psihološki problem (Kaj je ta junak, Gregory Peck oziroma Tippi Hedren<sup>1</sup>, storil(a) v otroštvu?) in za stvarni problem ga (jo) bo policija ujela ali ne?).

**H.:** Žal mi je, vendar se mi zdi, da je groznja z zaporom prav tako moralni motiv.

**T.:** Brez dvoma, toda vseeno imam občutek, da policijsko poizvedovanje in psihološko razčlenjevanje ne prispevata k jasnosti dogajanja. Gledalec ne ve, ali naj navija za to, da bi bil odkrit ključ junakove nevroze, ali za to, da bi ta ubežal policiji. Poleg tega nastopijo težave s hkratnim obravnavanjem obeh teh dejanj, saj se mora policijski pregon odvijati hitro, medtem ko je za pravilen potek psihološkega raziskovanja potrebno veliko časa.

**H.:** Res je. V konstrukciji *Marnie* mi je delal težave dolg časovni razpon med tem, ko Marnie dobi službo pri Rutlandu, in tem, ko zagreši vlom. Vmes se je dogajalo le to, da je Mark oprezoval za dekletom. To pa nikakor ni dovolj. Problem časovne logike je pri našem delu pogost. Čutiš, da moraš prikazati določeno količino priprav, vendar

pa te kaj lahko postanejo dolgočasne. Pri tem se tako bojimo, da se nam ne bi vleklo, da jih ne znamo napolniti z zabavnimi detajli, ki bi jih napravili zanimivejše. Na podoben problem smo naleteli v *Dvoriščnem oknu*; saj veste, da mine precej časa, preden začne James Stewart sumničiti moškega na drugi strani dvorišča.

**T.:** Ja. Prvi dan ste namenili ekspoziciji zgodbe. Toda to se mi je zdelo zelo zanimivo.

**H.:** No, to pa zato, ker je bila Grace Kelly videti tako čedna in je bil tudi dialog dokaj dober.

<sup>1</sup> Najbrž spodrsrlaj, kajti vloge v *Uročenem* ni igrala Tippi Hedren, temveč Ingrid Bergman. – Op. prev.

#### Prevedel Bojan Baskar

Vsi prevedeni odlomki so iz knjige: **Truffaut-Hitchcock**, Granada Publishing, London, 1978 (updated edition)

## Družinska zarota

(Family Plot)

scenarij: Ernest Lehman po romanu Victorja Canninga  
režija: Alfred Hitchcock  
fotografija: Leonard J. South  
glasba: James Alexander  
posebni efekti: Frank Brendel  
scenografija: Harry Bumstead, James Payne  
montaža: Terry Williams  
pomočnik režije: Peggy Robertson  
igrajo: Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris, Roy Thinnes  
proizvodnja: A. Hitchcock za Universal, ZDA, 1975

Kako se Hitchcocku posreči iz skrajno preproste zgodbe napraviti film, ki nam ga ni odveč videti večkrat? Kako se mu posreči napraviti film suspenza, ki nas navdušuje še potem, ko nam je znan vsak naslednji korak? Najbrž le tako, da ne cilja na ugodje spoznavanja (razpleta), marveč samega zapletanja, kjer se vselej o pravem času (to pa je zmerom največje presenečenje) proizvede pravi označevalec in umesti v strukturo, in ta se s tem hkrati dopolni in odpre novemu manku . . . skratka, ker proizvaja suspenz, ki ni tako daleč od predstave, ki jo igra spol. Toda to je raven, na kateri se pridelajo analogije in jo bomo tukaj opustili.

Kar nas zanima, je metoda, s katero Hitchcock dosega presenetljive narativne učinke. Predstavljam si dva para, po možnosti iz različnih socialno ekonomskih statusov, ki spočetka nimata pojma drug o drugem, temveč živita vsak svoje, na posebni način obrobno življenje, imata se pa še kako zaplesti. Spoznavati ju moramo vzporedno, da se njune poti kasneje lahko prekrizajo. Najpreprostejša rešitev bi bila vzporedna montaža, malo tega, malo onega. Toda ne, Hitchcock jima že kmalu po začetku prekrizaja poti: par št. 1 skoraj povozi žensko iz para št. 2, in odleji sledimo njej. (Spomnimo na podobno metodo Bunuela v *Fantomu svobode*.)

Ze prvo srečanje je torej spodrsrlaj in v bistvu napoveduje to, kar se bo zgodilo: serija spodrsrlajev in konec, ko par št. 1 dejansko »povozi« par št. 2.

Para se pravzaprav zapleteta na samem začetku, tako rekoč brez uvoda. Ta skrajna zgoščenost dogajanja ni učinek »škrčnosti« Hitchcockovega označevalca (ta koncept je resnično primeren samo za Antonijino), marveč čvrstine vozla, ki je režiserju brez pomislekov jasen. Zapleteta se prek bogate stare gospe, polne občutkov krivde do sestrinega nezakonskega sina, pa bi ga rada napravila za dediča – in mu s tem zategne vozle okoli vratu.

Kajti par št. 1 zdaj išče par št. 2, ki nikakor noče, da bi ga kdo našel. Par št. 2 je prepričan, da ju par št. 1 išče zaradi nagrade, ki je razpisana na njuno glavo, medtem ko ju v resnici išče zaradi nagrade, s katero ga hoče obdarovati stara teta. Ker pa do vseh njihovih sestankov pride ravno v napačnem času (zmeraj, kadar par št. 2 opravlja svoj zločinski posel), je tak seveda tudi trenutek, ko par št. 2 zve, zakaj ga pravzaprav iščejo, pa hkrati izda, zakaj bi ga morali iskati.

Preden pa se najdejo, opravi par št. 1 lep posel, ko skuša izslediti drugega. Par št. 2 s tem nima nobenih težav in celo opazuje par št.

1 pri iskanju. Lepa situacija: par št. 1 išče par št. 2, da bi mu sporočil veselo novico, par št. 2, ki pričakuje slabo novico, pa je že našel par št. 1, da bi ga odstranil.

Dva človeka, nekomplementarni par, posegata v zgodbo dveh parov: stara gospa, katere plemeniti poslanstvo – popraviti krivico – film nesramno zaobrne, in prijatelj Maloney, ki ga z Adamsonom iz para št. 2 vežejo mračne sponse in ki tudi konča onkraj ceste. Maloney je sicer delal na bencinski črpalki; in na cesti se (povsem nepretenciozno, brez velikih dirk in podobnega, ampak s sijajno vožnjo kamere na ohišju drvečega avtomobila) kar najjasneje izkaže neko »spolno razmerje«: histerična ženska skače možu, ki ne obvlada avtomobila, okoli vratu, potem pa mu, ko se nekako rešita, stopi še na glavo kot na stopnico.

Stara gospa bi torej rada vrnila ubogega nečaka v naročje družine; toda ubogi nečak je s svojo družino že zdavnaj opravil. Preprosto jo je zažgal in pri tem neizmerno užival (»najsrečnejši dan v mojem življenju!«). Pri tem pa Adamson ni nikaka pošast – nasprotno, pri njegovem početju ga obvladuje natančna etika in nepremagljiva duhovitost.

Tako se na primer odloči, da bo ugrabil duhovnika, ki ga je krstil. Preprosti montaži se ima zahvaliti, da podvig tako naglo uspe, ampak prostor – cerkev sredi maše – odzvanja od našega smeha, ko gledamo množico presenečenih, a zadržanih vernikov, ki jim takole odpeljejo duhovnika. Tukaj se še enkrat izkaže Hitchcockova ekonomičnost. V cerkvi je namreč med drugim – podobno negiben – možak iz para št. 1. Kako bi poprečen režiser pokazal, da sta ga ugrabitelja videla? Tako, da bi jih ujel v plan/protiplan, po možnosti še s kakšnim velikim planom, in z osjo pogleda. Hitchcock pa vse to izpusti; šele kasneje se izkaže, da sta ga videla, in ker je cilj tega, da se o tem pogovarjata, ni potrebno, da bi to še pokazal.

Film je izgrajen – spleten – kot serija spodrsrlajev in nesporazumov. Temeljni nesporazum pa ni le del same zgodbe, temveč sega še nekoliko izven nje. Vsi protagonisti (izvzema št. staro gospo in Maloneya, a zato so njeni spodrsrlajji najbolj usodni) igrajo igro – Adamson je v svoji sijajni, popolni, njegova partnerka srhljiva, Blanche slabo preračunljiva – le eden od njih pa to tudi ve: taksist-odvetnik-detektiv-hm-ljubimec, celo pove, da je igralec, in mi vidimo, da dober, saj mu vlogo, ki jo mora igrati, zmerom imenujejo drugi, zanj je dovolj, da je tam, le pri zadnji ima ravno zato probleme.

**Bogdan Lešnik**



novi slovenski filmi

# Veselo gostüvanje

scenarij: po romanu Miška Kranjca: Branko Šömen in France Štiglic

režija: France Štiglic

fotografija: Vilko Filač

scenografija: Mirko Lipužič

glasba: Jani Golob

kostumografija: Marija Kobi

ton: Luka Jaki

maska: Berta Meglič

montaža: Andreja Bolka

direktor filma: Jože Štivan

igrajo: Igor Samobor, Danilo Benedičič, Polde Bibič, Bert Sotlar, Darja Moškotevc, Milena Muhič, Boris Cavazza, Janez Klasinc

produkcija: Viba film, 1983/84



Sodelovanje med filmom in televizijo v jugoslovanskih razmerah doslej ni dalo kakšnih posebno spodbudnih rezultatov, čeravno zlasti v zadnjih letih količinsko niti ni bilo tako zanemarljivo, kot bi nemara lahko sklepali po zadnjem puljskem festivalu, kjer so se pojavili samo trije takšni koprodukcijski projekti (in le pri dveh je bilo to tudi izrecno navedeno oziroma »uradno« priznано). Sicer pa puljski pregled v tem pogledu že dolgo ni več nikakršno merilo, zakaj med letom se vedno znova izkaže, da ima televizija prste vmes tudi tam, kjer je sprva sploh ni bilo čutiti. Tako se, denimo, čisto spodobni kinematografski filmi čez noč prelevijo v kratke in običajno ne preveč bleščeče »TV nadaljevanke«, ki pa spričo splošne ravni televizijskega programa učinkujejo naravnost osvežilno. In to je tudi eden od razlogov, zakaj sodelovanje med televizijo in filmom ni in ne more biti kaj prida uspešno: zvečine gre namreč za »sodelovanje«, od katerega ima korist predvsem televizija, ki se na ta način oskrbi s korektnim in obenem dovolj privlačnim vizualnim materialom, kakršnega sama ni sposobna ustvariti, filmu pa to niti v propagandnem smislu ne prinese nič, saj pridejo takšne »serije« na spored šele potem, ko se je njegov obhod po kinematografih že končal.

Da se filmu ne godi nič bolje niti v primeru, ko ubere nasprotno pot in se skuša sam okoristiti s televizijskim materialom, dokazuje Štigličevo *Veselo gostüvanje*. Tu je »zguba« pravzaprav dvojna, pa četudi za to na prvi pogled ni pravih razlogov, saj je isti režiser z isto filmsko ekipo posnel tudi TV nadaljevanke, iz katere je vzel material za film, poleg tega pa je ravnal dovolj preudarno, ko se je odločil uporabiti za film le eno od epizod nadaljevanke. Kdor je videl TV serijo, ki nikakor ni bila neuspešna, čeravno ne tudi brez napak, in kdor po drugi strani pozna Štiglic kot filmskega avtorja, ki mu pač ne bi mogli očitati, da ni vešč svoje obrti, je torej upravičeno pričakoval »korak naprej«, kinematografski film, ki bo vsaj v bistvenem presegele raven TV serije – nikakor pa ne »dveh korakov nazaj«, kakor se je dejansko zgodilo. Žal se je izkazalo, da je bil celoten projekt že v temelju zastavljen preveč televizijsko in da ni doživel ustrezne filmske nadgraditve, zaradi česar so prišle na velikem platnu do izraza vse

tiste drobne in manj drobne slabosti, ki jih na malem ekranu ni bilo čutiti ali pa jih je bilo mogoče dobrohotno spregledati zaradi drugih kvalitete serije. S tem pa je izničen celo morebitni propagandni učinek, povezan z dejstvom, da smo že pred filmom videli razmeroma uspešno televizijsko nadaljevanke na isto temo, zakaj zadevna primerjava je filmu zgolj v škodo, čeprav se seveda naravnost vsiljuje.

Nikakor ni mogoče spregledati, da je v filmu nekam zlahka zapravljen tisto, kar je bilo enkrat že dokaj uspešno »osvojeno« – namreč vizualna enotnost zgodbe o Šariki, iz katere je nastal film *Veselo gostüvanje*. Na novo dosneto gradivo in retrospektivni vložki, prevzeti iz drugih epizod TV serije, delujejo več kot moteče – ne le zato, ker se tem posnetkom nemalokrat že čisto po zunanji, vizualni podobi pozna, da so »iz drugega vica«, ampak tudi zato, ker so v pripoved montirani preveč površno in mestoma celo nasilno. Vse to moti tudi pripovedni tok filma, saj smo pričre številnim preskokom, odskokom in ovinkom, ki niso vedno niti logični niti kako drugače upravičeni. Po drugi strani pa tudi »izvirno« televizijsko gradivo, ki je na malem ekranu – kot že rečeno – učinkovalo dovolj prepričljivo, razkriva manj svetle plati značilne televizijske realizacije: ohlapnost in razvlečenost prizorov, ki bi jih bilo treba v kinematografski verziji skrajšati in na novo zmontirati; poenostavljanja in celo dramaturške naivnosti, ki jih TV zlahka prenese (še posebej, ko gre za serije), v zgoščeni filmski pripovedi in na velikem platnu pa motijo; malomarnost v detajlih (predvsem v ozadju oziroma v vsem tistem, kar ni v prednjem planu), kar na malem ekranu prav tako ni posebno pomembno, v kinematografu pa je veliko bolj opazno.

Primerjave bi se seveda lahko lotili tudi mnogo bolj konkretno (denimo, na podlagi »istih« prizorov z Miškom in Šariko v TV seriji in v filmu, ki učinkujejo v filmski verziji prav mučno naivno, dolgovezno in prazno, obenem pa na trenutke celo nekolikanj sladkobno, medtem ko v »pomajšani« in »sploščeni« TV verziji vsega tega skorajda ni čutiti, seveda tudi zato ne, ker je tam celota zmontirana nekoliko drugače) – a to bi ne imelo nobenega smisla, kajti tu želimo zgolj opozoriti na »negativno korist«, ki jo ima film od takšnega »sodelova-

nja« s televizijo. Nikakor se namreč ni mogoče znebiti vtisa, da nastopa v tem kontekstu film kot nekakšen stranski produkt televizijskega projekta, kar pa še zdaleč ne pomeni, da gre za dve povsem različni zadevi in da je potemtakem TV serija v celoti »dobra«, film *Veselo gostüvanje* pa v celoti »slab«.

Treba je namreč reči, da je Štiglicjev film kljub vsem omenjenim slabostim v okvirih slovenske in jugoslovanske produkcije vendarle soliden in (v danih pogojih) s primerno profesionalno odgovornostjo narejen izdelek, ki v marsičem presega povprečne domače filmske ponudbe. To seveda ni nikakršno posebno priporočilo, ker tudi jugoslovanska filmska (ne le televizijska) proizvodnja ni ravno zveličavno merilo, zato naj tu opozorim zlasti na tiste sestavine filmske pripovedi in realizacije, ki tudi brez takšnih primerjav delujejo dovolj prepričljivo. Predvsem kaže poudariti, da se je filmu pri obravnavanju podeželskega življenja posrečilo izogniti romantičnemu folklorizmu, ki mu sicer tako radi podležejo podobni izdelki, po drugi strani pa se je odpovedal tudi tistemu nasilnemu »kultiviranju« kmetstva, ki ga običajno prakticira slovenski »umetniški« film. Veliko zaslug za to ima seveda »prekmurščina«, ki jo govorijo filmski junaki, saj ta »dialekt« na eni strani deluje kot nekakšen potujitveni moment, zaradi katerega je tako nastopajočim kot gledalcem otežena možnost nekritične, lažne »identifikacije« z liki oziroma pripovedjo (že to, da je to filmsko narečje do neke mere nerazumljivo, je več kot koristno), na drugi strani pa je blokiran razdiralni učinek knjižne slovenske besede, ki je

slovenskemu filmu naredil že toliko škode. Ob nevsiljivi kameri je potemtakem v ospredju zlasti igra osrednjih protagonistov, ki ji sočni dialogi dajejo pravi ton, pri čemer je kajpak hvalevredno, da je ostalo v vsej pripovedi le malo prostora za tisti značilni gledališki patos, brez katerega bi bilo marsikatero slovensko filmsko delo neprimerno bolj gledljivo. V tem pogledu so posebej uspeli prizori s »strici« oziroma s »Pickovo bando« (denimo, vlogi Poldeta Bibiča ali Berta Sotlarja), pa tudi nekatere stranske epizode (npr. izvrsten prispevek Borisa Cavazze v vlogi župnika), se pravi, tisti deli pripovedi – na srečo je tega še največ – ki so humorno obarvani. Tu se Štiglic izkaže kot pravi mojster »komičnega ruralnega realizma«, vse drugo (tudi osrednji »ljubezenski« prizori med Miškom in Šariko) pa učinkuje, kot da je nekako nasilno dodano pripovedi o »Pickovi bandi« in o junakovem spopadu s »sveto katoliško cerkvijo, prekmursko materjo in njegovo (lastno) prihodnostjo« (kot to opredeli župnik). Če torej pravimo, da pomeni film *Veselo gostüvanje* »dva koraka nazaj« v primeri s serijo *Strici so mi povedali*, potem tega pač ne kaže vzeti čisto dobesedno, kajti najboljši prizori nadaljevanke (oziroma epizode, po kateri je film ukrojen) so ohranjeni tudi v kinematografski verziji – in so tudi tu najboljši. V nekoliko prenesenem pomenu pa ugotovitev vseeno drži, zakaj od »pravega« kinematografskega filma smemo vendarle upravičeno pričakovati več kot od serijskega televizijskega izdelka, saj bi film sicer že zdavnaj izgubil pravico do obstoja.

### **Bojan Kavčič**

Na Miška Kranjca se ne bi sklicevali; od številnih potencialnih gledalcev filma ni mogoče pričakovati, da pisatelja ali njegovo literaturo poznajo. Prav tako je nesmiselna primerjava s televizijsko nadaljevanke, ki je imela dovolj časa in prostora, da je utegnila razviti epske razsežnosti literarne predloge. Film stoji in mora stati sam zase brez navedenih referenc. Kot tak pa pripada po mnogih značilnostih rodu, ki smo ga skorajda izbrisali iz zavesti, t. i. »kulturnemu filmu«, kakor je iz nekaj pomembnih začetkov v Nemčiji dvajsetih let nastal v predhitlerjevskih zgodnjih tridesetih, časih gospodarske krize in poskusov shajanja v beleše utesnenih razmerah, ne, kajpada, brez vsaj nakazane socialne kritičnosti, vendar brez preboleče izpeljanih ostrin: napol tožba in napol beg.

Osnovna naravnost je potopisna: odkrivanje življenja v nekem predelu, neki pokrajini, ki opisujočemu ni povsem domača, pa tudi povsem tuja ne (ob skopih sredstvih ni več mogoče potovati do severnega Nanuka ali do vasi, ki se bojuje z divjimi sloni), kjer naletiš na odrešujoče lepote trajnega »naravnega«, se pravi z zemljo povezanega obstoja, po možnosti v njegovi praznični podobi: ob proščenju, svatbi, gasilski veselici, tudi pogrebu. In smotrno je vanjo vsaditi »junaka«, domačina, in mu priplesti vsaj kanček čustveno pobarvane »zgodbe«, da povečaš tisto, kar ameriško novinarstvo spretno označuje kot »human interest«. Konstrukcija deluje danes nekam arhaično; toda v tem je tudi kaplja nostalgičnega čara.

Oko Filačeve visoko strokovne in prijazno zainteresirane kamere roma po široko razpeti ravninski pokrajini, po kateri koračijo štirje godci, dva ostarela, eden v zrelih srednjih letih in en najstnik. Kot vsi »vaganti«, vsi, ki služijo kruh s terenskim delom, so tukaj deloma doma in deloma ne; njihov dom je cesta, pot. Zato ne moti, da njihova govorica nima enotne, značilno lokalne barve (očitek, ki je v tako polni meri veljal za vse drugače vkoreninjene osebe v nadaljevanju), niti, da v hoji, gibih in – nemara – odzivih, niso čisti Pomurci. Na poti k cilju, folkloristično pobarvani svatbi, dožive postaje, ki so vsaka po svoje poantirane epizode, skupaj pa slikajo čas, ki je nekakšen mrtev rokav po neuspeli revoluciji in za okolje, v katerem »zgodba« poteka, že krizno obdobje, četudi še pred strahoto svetovnega gospodarskega poloma.

Počasi se iz četverice – ki v tradiciji kulturnega filma simbolizira določen življenjski način – izdvoji »junak«, čigar usodi bo veljalo naše posebno zanimanje. To je najstnik Miško, in čaka ga prvo resnejše bridkosladko ljubezensko doživetje in – vsaj deloma iz njega izvirajoča – prva dokončna življenjska odločitev: kljub trenutni zameri pajdašem, predvsem pa kljub šoli in intelektualnemu razvoju, ki presega njihovo raven, ne bo stopil na drugi breg »gospoščine«, ki mu ga po-

njuja vaški župnik, temveč bo ostal tako ali drugače del »Pickove bande«, zavezan ljudstvu in »umetnosti«. Škoda, da končni, v zasnovi poetični in globoko simbolični prizor zaradi režijskega spodrsrljaja izzveni okorno smešno.

Po zaslugi igralcev, pa tudi režije in scenarija, so nekatere epizode polne duha in življenja. Takšni so predvsem gostilniški prizori – tisti pred svatbo, ko »banda« vdre v pogospodeno restavracijo; še bolj poznejši, ob delitvi denarja in maščevanju surovemu gostilničarju – in svatba sama ima nekaj odličnih trenutkov z lepo odigranimi epizodnimi vlogami (Milena Muhič kot pomadžarjena domačinka, ki se spominja prve ljubezni in z grenko resignacijo kroji usodo pohabljeni hčeri; Janez Klasinc kot gospodarski odvetnik, ki se »približa ljudstvu« in sleče vso gosposkost v pijanski omamljenosti ... idr.). In užitek posebne vrste je diskretna, skoraj nima igra Miška, Igorja Samoborja, ki s tankim občutkom odigra vse faze mlade zaljubljenosti, od prvih prikritih pogledov do končne združitve in razstanka z ljubljnim dekletom. Toda – in tu smo pri poglobitvi pomanjkljivosti filma – ob vsem bogastvu detajlov je svatba preveč razveličena; in do nedovoljene mere je razvlečen celotni film. Skromni okvir poznega »kulturnega filma« ne prenese celovečerne dolžine; za to kratko malo nima dovolj gradiva.

Scenaristi so si pomagali z retrospektivami, ki naj bi predvsem utemeljile in razvile figuro »junaka« Miška. Kot informacija rabijo prizor pri šolski maši za duhovnika namenjenih gimnazijcev; prvi spopad Miška z župnikom, kjer spoznamo njegov kmečki dom z v usodo vdano materjo; prizor potovanja dveh gimnazijcev z vlakom, polnim vračajočih se, pojočih zdomcev, kjer je Miško prisiljen v neodpustljivo okorno in papirnato izpovedovanje svojega naprednega prepričanja; in, kot širša referenca, odlomek prekmurske rdeče revolucije. Vsi ti prizori žal učinkujejo kot mašilo. Filmski junak tako širokega utemeljevanja ne potrebuje, ritem filma pa doživlja z njimi samo prekinitev, ki ga ne odrešujejo vladajoče premočne spočasnjosti.

Nesporne kvalitete filma so igra dobrodušnih »stricov«, robatejšega, agresivnega Poldeta Bibiča in vse odpuščajočega Danila Benedičiča; zagorelega »Amerikanca« Berta Sotlarja; mladeniškega Miška Igorja Samoborja in župnika Borisa Cavazze. Prav tako je odlična scenografija Mirka Lipužiča in domišljeni kostum Marije Kobi. Darja Moškotevc kot deklška Šarika je obogatila film s svojo (na žalost prevečkrat izrabljeno) pojavo očarljive porcelanaste punčke. Glasba Janija Goloba pa je deloma razvrednotena zaradi moteče neuskklajenosti med zvoki, ki jih slišimo, in gibi »izvajalcev«. V sodobnem filmu si takih površnosti ne moremo več privoščiti.

### **Rapa Šuklje**

# Nobeno sonce

scenarij: Željko Kozinc  
 režija: Jane Kavčič  
 fotografija: Valentin Perko  
 scenografija: Janez Kovič  
 kostumografija: Meta Sever  
 glasba: Dečo Zgur  
 ton: Jože Trtnik  
 maska: Anka Vilhar  
 montaža: Darinka Peršin  
 direktor filma: Ivan Mažgon  
 igrajo: Vesna Jevnikar, Vida Juvan, Branko Štrubej, Dare Valič, Marija Lojk-Tršar  
 proizvodnja: Viba film, Ljubljana, 1983/84  
 dolžina: 2615 m/95 minut  
 tehnika: WIDE-SCREEN  
 laboratorijska obdelava: Jadran film, Zagreb  
 število snemalnih dni: 30



Kozinčev scenarij je z motivi zelo bogat; daje – tako je vedno pri tem avtorju – sinhron prerez skozi družbeno situacijo na področju, ki si ga je kot scenarist izbral. To pot gre za premlade in prestare odrasle – rekli bi tako skoraj: za še ne čisto in ne več čisto »odrasle«, kot jih pač pojmuje izrazito v produkcijo zagledana družba, ki ji je (v praksi, če ne v teoriji) vsak neproizvajalec trenutnih dobrin odveč in ga odriva na rob. Družbi prepuščena skrb za ostarelega človeka je enako kot skrb za mladostnika (pa za otroka, bolnika) usmerjena predvsem v to, da ga nekako spodobno spravi s poti, torej poskrbi, da ne ovira preveč »delovnega človeka«. Vrtci, bolnišnice, domovi za ostarele sodijo samo navidez v čisto drugo kategorijo kot šole, ki naj strokovno pripravljajo prihodnje proizvajalce; na individualne želje neozirajoče se usmerjanje, prekvalificiranje in podaljševanje šolanja z različnimi novimi stopnjami in naslovi kažejo, kako si sodobni svet skuša pomagati iz zadrege-neuspešno in nehumano, pravi scenarist, ne da bi seveda znal ponuditi boljše rešitev; toda to navsezadnje ni njegova naloga.

Jane Kavčič, ki je s filmom *Nobeno sonce* sklenil nekakšno svojo trilogijo o odraščanju ne povsem prilagojenega otroka in mladostnika v prilagoditev terjaajoči proizvodjalni družbi, se loteva stvari iz drugega zornega kota. Seveda upošteva vse motive Kozinčevega scenarija: tu je ostarela igralka, ki jo iz kolikor toliko udobnega stanovanja v bloku porinejo v nekakšno predmestno luknjo, ker ji (med drugim) premajhna pokojnina ni dopuščala, da bi stanovanje redno plačevala. Tu je zgolj v materialne dobrine usmerjena družina, ki za »apartne« želje doraščajoče hčere nima ne poslušna ne razumevanja in deklet najprej prisili v neustrezno šolo (in ji, kakor ve in zna, preprečuje možnost, da bi vsaj zunaj šole živela svojemu nagnjenju ustrežno), jo nato – ko deklet po čistem naključju spodrsne v družbo mamilaša – prepusti »vzgojni« ustanovi in jo mladane potisne v naročje pohotnemu štacunarju, ki išče negovalke za invalidno ženo; skratka, stori, kar more, da bi se deklet odkrižala vsaj za tisti čas, ki ga starša potrebujeta za koristnejše (se pravi: donosno) delo. Tu je navsezadnje šola s pedagogi, ki skušajo (razen častnih izjem) s čim manj truda pripraviti učence do tega, da bi postali »strokovnjaki« in bi jih bilo mogoče odpustiti z zaključnim spričevalom; ali pa se jih znebiti še prej z izključitvijo. Vse to je prikazano uspešno in živo; toda režiserjev interes je drugje, je veliko tanjši in globlji. Z osrednjo zgodbo dekleta Veronike, »kukavičjega jajca« v slovenski malomeščanski porabniški družini, je načel kočljivi in celo v literaturi ne pogosto obravnavani problem zorenja dekleta v

žensko.

Veronika ni Emma Bovary. V drugem času in okolju odraščala in dobila je drugačno dedno gmoto. Kakor je čudno slišati, je pravzaprav veren posnetek svojega očeta-sanjarja (in mu gre zato tudi primerno na živce), ko z enako zagrizenostjo kot on sledi svoji sanjski viziji. Oče, o čigar predzgodovini ne vemo ničesar, se kot obsedenec oklepa svojega hrepenenja po »vikendici« (razkrinkanega v smešnem, ironično-poetičnem prizoru), ki je očitno njegovi odrasli, na raven možnosti stisnjeni »grad v oblakih«. Najstniška hči se prebija skoz rožnate meglice, ki ji še zakrivajo odrasla spoznanja. Ne ve, kaj bi hotela; ve pa, česa noče. In tisto, česar noče, je tesnoba, telesna in duševna, doma, ki mu vlada mati brez fantazije in v katerem se širokousti deziluzionirani oče. In noče tistega, v kar jo potiska šola, ko odklanja njen ustvarjalni dizajn in jo sili zgolj v obrtno znanje, ki ji v prihodnje kaže samo neskončno verigo neustvarjalnega ponavljanja. Srečanje s fantom, ki rahlo zbudi njeno mlado erotiko (Kavčič ji je tenkočutno začrtal realne meje), ji sprva obeta izhod. Bolj kot impulzi še nedozorelega telesa ji prihodnost s fantom slika prebrana literatura; ta jo zavede tudi v pustolovščino z mamilašem, ki se zanjo konča v vzgojnem zavodu. Bridka izkušnja sožitja z dekleti povsem drugačnih obzorij in želja (mimogrede: epizoda z Rominjo je sama po sebi filmsko učinkovita, v kontekstu Veronikine zgodbe pa močno predimenzionirana) in nato pretres ob fantovi »izdaji«, ki se ob pridigi svojega kmečko realističnega očeta potuhne, požneta Veroniko znova na izhodiščno točko: ne ve ne kod ne kam. Eno pa je skoraj gotovo: tudi če se bo vrnila domov (kar se bo prej ali slej brččas moralo zgoditi), se po vseh svojih doživetjih v cenene norme svoje družine ne bo dala vkleščiti. Kako se jim bo izvila, pa bo nemara pokazal prihodnji Kavčičev film.

Z zasedbo je imel režiser izjemno srečo. Vesna Jevnikar Veroniko živi, ne samo igra; Branko Štrubej ji je odličen partner, ravno do prave mere okoren kmečki fant, ki pa ima posluš za vibracije sramežljive Veronikine dekliskosti in prepriča tako s fantovsko samozavestjo kot s strahospoštovanjem patriarhalnega očeta. Marija Lojk je ena najbolj pristnih (četudi ni ravno najbolj simpatična) mater v mladinskem filmu in Vida Juvanova odigra z žlahtno patetiko provincialno igralko, ki ji na stara leta prija ukvarjati se z otroki in mladino. Kamera Valentina Perka daje vsem tem usodam primeren okvir.

Rapa Šuklje

## Zaprti krogi svetov

Ni dolgo tega, kar smo prebrali izjavo enega izmed voditeljev mladinske organizacije, naj nas ne bo strah, da bi mladi šli na ulice, ker na ulici pač že so (prosto povzemam). V umetnosti, literaturi in filmu predvsem so mladi marginalna, spominska ali pač nekoliko ekscesna tematika, ki ji avtorji (morebiti tudi sosvetarska družba) namenjajo predvsem distančno obravnavo. Tako v filmu, literaturi in deloma tudi v gledališču se z njimi dogaja nekaj, kar se je bilo že pripetilo in potem gre za nostalgiranje neposrednih nosilcev zgodovinskega spomina ali pa interpretov postuliranega spominjanja od strani. To nas seveda ne zadeva in prizadeva, pa vseeno pravimo, da gre za zanimivo literaturo, gledališko postavitev in največkrat za neuspešen film. Mladi tega praviloma ne gledajo in ne berejo, ker se jih to ne tiče. Oni vedo resnico. Otroci gledajo otroške filme in mladi ne gledajo filmov o mladih. Kaže, da gre za odločen razkorak med otroško in mladostniško izkušnjo in ob vsem tem še za mladostniško, mlado, marginalno sicer, ustvarjalnost.

V takšnih in tudi drugačnih konstalacijah je nastajal Kozinčev in Kavčičev film *Nobeno sonce*.

## Žurnalizem scenarija

Scenarist filma Željko Kozinc je že v izhodišču svoje pripovedi izbral kontrastiranje stereotipnih predstav o različnih možnih družbenih okoljih z junakinjo Veroniko, ki sega s svojimi hotenji preko uokvirjenih stereotipov. Veroniko je vrgel v svet »takšen, kot je« in potem naj se v tem svetu pokaže in izkaže. V takšni zasnovi je seveda Veroniko že takoj obsodil na propad. Sama v takšnem svetu ne more uspeti, ne more uveljaviti svojega človeškega (mladostnega) hrepenenja. Tragična junakinja je potemtakem že tako obsojena na propad. Svet, še posebno pa stereotipe, je namreč neizmerno težko spreminjati in veliko lažje se jim je prilagoditi in podrediti, saj bo potem z junakinjo in s svetom vse »v redu«.

Malo se ustavimo ob stereotipih. *Družina* – tipična – oče in mati zaposlena, popoldanska obrt, počitniška hiša, ki naj bi nekoč bila končana, otroci naj pridejo hitro do svojega kruha. *Izobraževanje* – tipično usmerjeno – minulo delo, učenje daje možnosti za zahtevnejše izobraževanje. Veronika ni bila dobra učenka, torej jo je treba usmeriti v poklic, ki naj bi ustrezal njenim zmognostim (kar načrtom njenih staršev seveda sledi izkušnja s *popravnim domom*, kjer spet ni nihče zmožen niti razumeti niti storiti kaj prijemljivega. In naposled *igralka* – Veronikino hrepenenje po nekem nezemeljskem, osvobojenem svetu, kjer se vloge igrajo in življenje ne živi zares, pa še ta krog Veronikinih svetov odмира. Igralko selijo v dom za ostarele, ker ne more samostojno preživeti svoje starosti.

Vse to so Kozinčevi zaprti krogi svetov. Vsak od teh svetov je skiciran, podan v osnovnih žurnalističnih konturah v okviru stereotipnih situacij hotenj in želja prebivajočih v teh krogih.

In iz vsega tega bi ne utegnili biti ničesar. Prav nezadovoljni bi bili in zatrjevali bi, da vse to pač že vemo in da te stvari filmanja sploh niso vredne. Ta skicirano zasnovana podstat, to skicirano okolje in ljudje, ki v njem živijo, so izhodišče za postavitev celovitega in prepričljivega lika junakinje filma Veronike. Prav ta zasnova, postavitev in realizacija Veronike je dala filmu dragocenosti in aktualno prepričljivost, dajejo mu dramatičnost in občutenje neverjetnega hotenja Veronike – mladostne, reprezentativne deklice našega časa. Veronika je metulj v pajkovi mreži svetov, ki se ob vsakem njenem hotenju zapirajo in jo puščajo zunaj. Veronikino hrepenenje nekje v svoji biti ve, v katere smeri hoče razplesti svoje življenje. Zaprti krogi svetov, kjer bi morala sebe urediti, so tragičnost njenega mladega življenja, in to spoznanje je njena osvoboditev. Če ji že svet okoli nje ne more ponuditi tistega, kar potrebuje, potem bo sama ponudila svetu tisto, kar zmore. Spoznanje o možnosti lastne svobodnosti, svobodne izbire, je tisto, kar Veroniki edino daje možnosti preživeti in odrasti. In katera pot bo za Veroniko najboljša? Verjetno tista, ki jo je začrtala njena mladostna življenjska

izkušnja. Njena izkušnja pa je takšne vrste, da Veroniki in njeni prihodnosti moramo verjeti.

Kozinc in Kavčič sta v Veroniki oblikovala v jugoslovanski kinematografiji redko prepričljiv in poln lik sodobne mladostnice, ki je nosilka nekaterih značilnosti današnje mlade generacije sploh in hkrati avtoritativna nosilka lastne identitete. Veronika zaradi tega ni nekakšen posplošen predstavnik mladih kar tako, je svoja Veronika. Taka se nam kaže kot osebnost in ne kot rezultat skicirane podstat, iz katere izhaja.

## Kavčičeva režija

Očitno je scenarij skrival vrsto nevarnih čeri. Koliko so jih obšli že v scenariju samem, niti ni tako pomembno. Pomembno se zdi, da je Jane Kavčič v svojem filmu izpostavil tisto, kar je za bistvo problematike relevantnega, da je pristal na stereotipe, ker so mu le predefinirana za polno razčlenitev in postavitev glavnega lika Veronike. Veronikini spremljevalci ga pač ne zanimajo, oni že živijo svoje ukalupljeno življenje, zanima pa ga Veronika, ki v življenje šele vstopa. Tako ne moremo šteti filmu v škodo, da se je Kavčič loteval informacij površinsko, da ni iskal globljih ozadij, da ni skušal povedati o vsakem vse, temveč le tisto, kar je za Veroniko pomembno. Tako se mu je posrečilo osrednji lik filma izostriti in v njem ufilmiti zanimivo (zanimivega) predstavništvo (predstavnik) sodobne mlade generacije. Njegova selektivnost je na takšen način prispevala k celovitosti Veronikinega lika in s tem upravičenosti filma kot celote.

## Delež soustvarjalcev

Takšen scenarističen pristop, predvsem pa režijski koncept sta seveda zahtevala drugačno celovito podobo filma, ki se razteza od konvencionalne postavitve nekaterih prizorov, ki naj mejijo na preprostost nekaterih postavitev televizijskih iger, pa do domala dokumentarističnega lovljenja življenja v načrtovanih, toda tudi nepredvidljivih aranžmajih. To mavrico govornice filma je dosledno obvladoval direktor fotografije Valentin Perko, ki je z uporabo svetlobe učinkovito izenačeval konstruirane interierje, pa tudi tiste avtentične interierje z eksterierji in je na takšen način dosegel celovito podobo filma. Marsikdaj se je moral spopadati s postavljeno scenografskimi zamislimi, ki delujejo še najmanj prepričljivo v prizorih interierjev soseske in, denimo, mnogo bolj zaživijo v sprejemnem centru prehodnega doma. Gre sicer za malenkosti, toda opazne, tako kot je opazna tudi nedoslednost kostumografije, ki naj včasih mlade kar preveč z načinom oblačenja klišejsko opredeljuje. Toda morda je bilo tudi to v funkciji filmskega žurnalizma?

Vsekakor pa smo z Vesno Jevnikar dobili avtentično podobo mladostnice. Težko bi presojali, koliko je Jane Kavčič črpal iz njene izkušnje in poznavanja in koliko je v njej spodbudil sproščenost takšne vrste, da njeni upodobitvi Veronike vseskozi verjamemo. Enako velja tudi za Branka Štrubeja, ki je pravi neodločni pubertetniški fante, takšen, da se zaradi takšnih vrstnice raje odločajo za nekoliko starejše »prve lju-bezni«.

## In zakaj ne gledamo takšnih filmov?

Pravzaprav ima Kozinčev in Kavčičev film vse pogoje za uspeh. In Pulj za to ni nikakršen kriterij. Toda, ker gre za prvi res avtentičen film o sodobnosti mladih, kar smo jih zadnja leta Slovenci posneli, potem se lahko upravičeno sprašujemo, kdo je pri njem odpovedal. Iz zapisanega ustvarjalci *Nobene sonca* zagotovo ne, gledalcev pa tudi ne gre kriviti.

## Matjaž Zajec



Kavčičev film *Nobeno sonce* sodi v okvir mladinskega filma, torej neke »pod« zvrsti »velikega« slovenskega filma. Prav zato je – za slovensko kinematografsko proizvodnjo – nenavadno odprt in celo družbeno občutljiv, prinaša sliko sodobne slovenske civilizacije v njeni dovolj temni in usodni, hkrati pa tudi nečloveški razsežnosti, ki postaja očitno čedalje bolj vsakdan današnjega slovenstva. Ta skrajno pesimistična vizura, kakor jo odstirata oba avtorja filma (Kozinc kot scenarist in Kavčič kot režiser) se kajpada »moralno-politično« očitno lahko dogaja dovolj koherentno, brez preočitne politične in intervencijske (avto)cenzure (ki jo tako zelo čutimo v »resnem« slovenskem filmu) samo tako, da je prikazana kot »mladinski« film, torej v okviru neke družbeno dovolj irelevantne produkcije, ki je sicer nujna, proizvaja pa predvsem neko pravljico in bedasto naivo, ki nikomur ne koristi ne kot zabava ne kot »pravljica« ne kakorkoli drugače. Torej res neka »off« produkcija . . . V tem trenutku je sicer očiten paradoks, ki utegne biti za širšo pomenljivost tega filma usoden. Na to že kaže njegova pot v kino dvoranah in med ljudmi, pri katerih učinkovito deluje avtomatizem »slovenskega mladinskega filma«, ki je po njihovem mnenju, kot rečeno, skrajno »utrgana« produkcija. Skušajo mu ožiti sporočilni prostor in ga ne nazadnje tudi pomensko osamiti, čeprav gre v resnici za delo, ki se družbeno in moralno relevantno dogaja v tem času in v današnjih slovenskih razmerah. Ob tem je potrebno reči še, da je vsaj enkrat slovenski film, četudi je samo »mladinski«, ujel korak s časom, brez »pravljice« časovnega razmika, saj aktualno in dovolj angažirano, pa tudi artistično dovolj sprejemljivo lovi korak z drugo tovrstno umetniško produkcijo na Slovenskem (npr. teater, literatura).

Film *Nobeno sonce* kajpada najprej opredeljuje tipična Kozinčeva »dramaturgija vseobsežnosti«, ki kakor da bi hotela naenkrat odgovoriti na vsa vprašanja tega sveta in ne le jih zgolj zastaviti in aktualizirati v njihovi usodni pomenljivosti za razmere današnjega sodobnega mladega človeka. Tako Kozinčev in Kavčičev film postavlja »križev pot« mladega človeka v vseh njegovih naporih in vzponih, postavljanjih in padanjih, ki jih zmore z osupljivo energijo, ne da bi kakorkoli zmožel najti svoje mesto in svoj prav v tej družbi . . . Ta film tedaj kaže grozljivi in totalni materializem staršev in družbe, kaže šolski sistem, ki ga ta družba izumlja in udejanja v njegovih najbolj odtujenih razsežnostih, kaže moralno sliko učiteljstva, utrujenega in naveličanega, predanega lastni samovšečnosti in brezvoljnosti. Naravnost grozljivo razkriva medčloveška razmerja, ki jih živijo današnji prebivalci sodobnih mestnih konglomeratov, in hkrati kaže tudi ozki in zgolj utilitarni in nezaupljivi diktat kmečke pameti onstran . . .

Kajpada, najbolj očitne »žrtve« te današnje družbene in moralne razvezanosti so najprej mladi, doraščajoči ljudje, ki še ne zmorejo, ali pa se zavestno upirajo današnji vseobsegajoči socialni mimikriji, ki pa je seveda pogoj za preživetje, s tem pa tvegajo, da si družba s svojimi »instrumenti« pokori posameznika, ki izstopa, da si ga pri-lagodi svojim zahtevam ali pa ga potisne v krog neškodljivosti, še posebej, ker gre

vendarle za mladega človeka, ki je nosilec »bodoče« podobe družbe ali pa njen razdiralec . . .

In ko gledamo ta slovenski »mladinski« film, se zdi, da prinaša osupljivo pesimistično in kritično podobo današnjega in našega (slovenskega) sveta, da resnično temu svetu in tem ljudem ne sije *Nobeno sonce*, da so tukajšnji ljudje do kraja pogubljeni, vpreženi v brezizhodnost pridobivanja, v brezkončen vrtnec proizvodnje in grabljenja, ki prinaša odrešitev(?), mir(?), ugodje(?), daljno srečo imetja(?) . . . In tudi živi se, kaže ta Kavčičev »mladinski« film, le še za imeti (denar, položaj, ugled) in pridobiti, nikjer ni več mogoče najti prostora za so-človeka, celo za otroka in samega sebe ne – vse se izgublja v temnem in grozljivem vrtincu hlastanja in pehanja. Trenutek svetlobe, svoje mesto je mogoče za hip ugledati – in to je seveda nujen davek avtorjev »mladinskega«, »pravljicnemu« žanru – na »stopnicah«, pri ljudeh, ki so »iz« in »izven« tega sveta, od prejšnjih časov(?), prejšnje morale, vrednot, načel(?!), s katerimi pa bo ta današnji, materialistični (kajpak ne v kakšnem svetovnonazorskem smislu mišljeno, ampak zgolj kot materialno ljubečem smislu) svet slej ko prej pometel . . . kajti tako narekuje diktat planetarne koristnosti in učinkovitosti . . .

Do kraja odčarano podobo današnjega realnega sveta kaže ta film, do kraja temno in črno, pa vendar ne moremo reči, da je v tem svojem filmanju presunljiv in grozljivo usoden, da nas, v temi kino dvorane čemeče, pušča zadoščene in vročične . . . Temu je nedvomno vzrok prav v zavezanosti »pod« žanru, ki vendarle v svoji domeni nima »resnih« in »kritičnih« namenov in je njegov diskurz tako ali tako nezavezujoč, tako rekoč zabaven, pravljicen. Odtod »mehkoba« filmske pisave, odtod zgolj slike tega črnega sveta in nobene prave in nazorne »refleksije«, odtod pomanjkanje neke bolj zavezujoče in ostre »dramaturgije iskrenosti«, usodnih posledic takšnega sveta in ne le zgolj »pravljicno« sprehajanje skozi njegove današnje temine . . . Hkrati pa je tudi mogoče reči, da je Kavčič v filmal vse to z nemalo žive in »neslovenske« režije, da gre vendarle za film, ki je filmsko in vsebinsko vseeno dovolj tekoč, odmaknjen tradicionalni slovenski filmski naivnosti in togosti, moralizatorstvu in preočitni in bedasti didaktiki, ki smo ji v slovenskem filmu povsod pričla, da pa manjka tiste miselne »radikalnosti«, ki bi bila lahko vseeno prisotna, četudi so avtorji izdelovali »samo« mladinski film. Kajti če drugega ne, bi vseeno morali misliti, da je današnji konzument »mladinskega filma« sposoben misliti o sebi, o svojem položaju v tem svetu, biti npr. kritičen in kritično ustvarjalen ipd., ne pa samo predan takšnim ali drugačnim »pravljicam« kot jih proizvaja sistem. Tu bi nemara lahko avtorjem vseeno malo počitali njihovo naivo in ležernost in zavest, da delajo vendarle »neresen« film za »neresno« publiko in zato niso zavezani določeni filmski artikulaciji. Reči pa je mogoče, da so prav tu, v tej paradoksnih zvezi, avtorji izpustili možnost ustvariti oster, presunljiv, kritičen film o današnjih družbenih in medčloveških kondicijah.

Peter Milovanovič Jarh

# Leta odločitve

scenarij: Branko Gradišnik  
 režija: Boštjan Vrhovec  
 fotografija: Rado Likon  
 scenografija: Janez Kovič  
 kostumografija: Meta Sever  
 glasba: Jani Golob (in arhivska)  
 ton: Matjaž Janežič  
 montaža: Ana Zupančič  
 maska: Berta Meglič  
 direktor filma: Ivan Možgan  
 igrajo: Boris Ostan, Boris Cavazza, Slavko Jan, Damjana Černe, Jožica Avbelj, Aleš Valič  
 proizvodnja: Viba film, Ljubljana 1984  
 dolžina: 2404 m/87 minut  
 tehnika: ameriški wide-screen  
 laboratorijska obdelava: Jadran film, Zagreb  
 število snemalnih dni: 29

Film Boštjana Vrhovca nas postavlja pred zanimiv problem, ki je precej nenavaden v slovenskem filmu: priče smo delu, ki je očitno zvesto in s filmskimi sredstvi preneslo na film »literaturo«, in to ne le v njenem narativnem postopku, marveč tudi v tistem specifičnem vzdušju, ki je v slovenski kulturi danes ponovno poudarjeno in izostreno navzoče ravno skozi literaturo in paraliteraturo, v katero sodi danes predvsem esejizem mnogih kulturniških revij. Filmu je to najbrž uspelo zaradi obilnega sodelovanja ljudi z literarnega področja, kar pa ne zmanjšuje vloge strokovne spretnosti in dramaturških in dramatskih prijemov samega režiserja. Ravno ti »prijemi« zakrivajo nekatere spodrsnjaje, ki morda niso toliko spodrsnjaji kot simptomi, ki kažejo drugo, zakrito plat filma. Ravno ti so najbrž bili v ospredju pri samih avtorjih in ravno ta plat, ki bi jo najsplošneje poimenovali »arhetipski liki«, so se v končnem izdelku, filmu, izgubili ali bili vsaj preoblikovani. Za kaj gre? Stvar je v tem, da prenaša ali izraža ali kaže Vrhovečev film literaturo oziroma literaturno maniro, ki pa ni navzoča kot dobesedno prenašanje literature v film (to bi bilo nujno obsojeno na neuspeh), marveč se literatura kot »medij« in »sporočilo« pojavlja na globalnejši ravni, ki smo jo skušali približno označiti kot »literaturno maniro«. Povedano drugače: literatura zaradi jezika, ki ga uporablja in ki je nabit s simbolnim (in do neke mere poljubnim) pomenom, dopušča »arhetipsko« obdelavo ali postavitvev oseb in dogajanja. V filmu je vse to, zaradi njegove vizualne narave onemogočeno oziroma spremenjeno – konkretizirano in opredmeteno, fiksirano.

In ravno ob tem se kaže navedeni paradoks: čeprav film v tem pogledu ni izpolnil hotenih ali nehotenih namenov avtorjev, tj., da bi prenesli v film izhodiščni simbolni pomen in ga v tolikšni meri vgradili vanj, da bi bil razviden tudi gledalcu, je navkljub temu (morda pa tudi ravno zato – če smo provokativni) dosegel filmski in estetski učinek, ki je bil očitno splošen, saj je bil film pri publiku in predvsem ocenjevalcih na splošno zelo dobro sprejet, čeprav niso vedeli veliko povedati o njem.

Ce bi hoteli to našo tezo povsem upravičiti, bi morali izpeljati detajlno analizo filma in scenarija oz. literarne predloge. Ker nam gre tu le za hipotezo, obdržimo to razmišljanje na tej ravni in skušajmo film razumeti skozi to optiko, namreč kot deviacijo začetne zamisli, ki se potem na ravni »pomena« ni obnovila in materializirala v samem filmu. To bi pomenilo, da smo ob neuspehu avtorjev pričali uspehu filma.

»Dvojni pomen« filma je nakazan že skozi naslov in skozi istočasno dogajanje v njem: »leta odločitve« niso le *Leta odločitve*, memoarsko delo Petrovega očeta, marveč so predvsem leta odločitve Petra samega, so pa tudi, v nekem prejšnjem času, leta odločitve njegove matere, njegovega brata in obeh deklet. Ta simbolika, ki se ponavlja konkretnije na ravni obeh deklet, ki naj bi bili, tako kot očitno druge pred njima, le inkarnacije nekega imaginarnega osrednjega modela, pa se usmeri v nekaj smeri, ne da bi bila nato katera izmed njih nadaljevana. Tako bi se zdelo, da je vse to filmu v škodo; da ga nedorečenost simbolov ali metafor, načete ali nakazane smeri posploševanja, zgoščevanja in premeščanja pomenov razvrednotujejo in vnašajo motnje v potek doživetja in sploh v odvijanje filmskega dogajanja. Vendar začuda ni tako. Film povsem normalno poteka tudi na svoji »neposredni« ravni, čeprav ta raven vseeno izdaja za seboj »ono drugo«, ki ni prišla do izraza ali je atrofirala. Tista druga raven se razkriva skozi nekatere praznine v tekstu in naraciji filma, v pogostih preskokih in izjavah, ki naj bi gledalcu v skrajno skrčeni obliki prenesle prvotni, spodaj ležeči pomen filma. Gledalec lahko ta pomen seveda domisli, in to v več smereh, vsaka od njih pa ga vodi k misli, da so vse te osebe v filmu



le posplošitve, izvirajoče iz nekih čistih tipov; ker je filmu (in gledalcu) ta interpretacija odveč, jo v stvarnosti zavrže in doživlja film naprej v isti smeri, v kateri edino obstaja možnost, da pomen ne bo pervertiran – namreč v smeri literarnega, dobesednega branja pomena filma. Takšno branje spodbuja vrsta plastičnih prizorov in dramatičnih dogodkov, ki kot sunki vodijo film do klimaktičnega konca, ki v stilu nekaterih italijanskih ali ameriških političnih filmov izpred desetih let postavi vse dogajanje na »realna tla«. To so tla sprijaznjenja z usodo, tla perverznejega užitka podreditve in tla duhovnega sadizma in mazohizma z njunimi prehodi.

Ta nenadna pomenska očitnost postavi film kot celoto v drugačno osvetlitev – vsaj za gledalca, ki sedaj na lepem dobi potrditev svojega branja in zadovoljno odide iz dvorane. To doživljanje filma po kosih, med katerim iščemo pravi kod razumevanja in vpisovanja pomena, je simptom ovire, ki očitno obstaja med na začetku omenjenim zamišljenim in med dejansko izraženim pomenom – seveda s stališča avtorjev filma, ne pa nujno tudi s stališča nas, gledalcev.

Vendar pa, kot rečeno, ta simptomalna razlika, ta navidezni neuspeh ne moti našega doživetja in pozitivnega ocenjevanja filma. Pri tem pa vendarle moramo zanemariti nekatere nenadne in presenetljive dogodke, ki se javijo nepričakovano in na tak način tudi odidejo (brat, samomor). Vzroki so le nakazani in sami moramo zapolniti vrzeli, kar pa je seveda tudi dober prijem (mimogrede rečeno: *literarni prijem*), saj nas, gledalce, angažira, ob tem pa pri sočasni redukciji oseb na abstrakte vseeno omogoča tudi učinek potujitve, ki izmenično dopolnjuje vživljanje v dogajanje in njegovo »razumevanje« za osebe in njihove stiske.

Ena od posledic opisanega »neuspeha« je tudi dvojna optika, skozi katero se kažejo osebe: nekatere (Peter) gledamo »od znotraj«, z njihovimi očmi, druge (očeta) »od zunaj«. Na prvi pogled bi se zdelo, da gre za to, da naj bi gledali svet in dogajanje s Petrovimi očmi, vendar kmalu spredvidimo, da sploh ne gre za to, marveč je to le še en postopek več, ki naj bi nas usmerjal k tistemu, čemur se v dialektiki reče kategorija »posebnega« in ki stoji med »posamičnim« in »občim«. Ta primerjava, čeprav je seveda predvsem metafora, se nam zdi še najbolj primerna za opis dogajanja, kot je prikazano v Vrhovečevem filmu. Ne moremo presoditi, če je ta (druga) hipoteza upravičena oziroma ali je bil to namen avtorjev filma. V vsakem primeru pa je tak vtis učinkovito okrepjen z radikalnim prehodom v tradicionalizem, namreč v zaključnem delu, in fazi »sprijaznjenja« in v zaključnem pri-

zoru predstavitve izida knjige. S tem prizorom je zaključen občutek mrtvega teka, izmikanja jasnim opredelitvam in določnim moralnim sodbam, ki je sicer navzoč skozi celotni film, ki pa ravno s tem koncem dobi tudi predstavno obliko: spoznamo, da se je celotni, tokrat moralni spopad odvijal v istem polju in da so vrednote zamenljive in dopolnjujoče se, ravno tako kot njihovi nosilci oziroma glavna protagonistista. Vrhovčev film (in Gradišnikov scenarij, če omenimo le njiju) predstavlja dovolj nenavadno dejanje v slovenski kinematografiji, da ne rečemo v zgodovini slovenske zavesti. S tem prestopamo že v drugo polje pomenov, ki jih nudi film, pri čemer takoj prispemo do vprašanja informbiroja, stalinizma in

Nacionalna identiteta Slovenstva je v *Letih odločitve* glede na to, da je literarna profiliranost filma očitna, še vedno strukturirana cankarjansko. Na mesto trpeče Cankarjeve matere stopi izginula mati, žrtev informbirojevske čistke. Ker oče konec koncev ni oče, je mesto identifikacije še vedno mati, po eni strani zamočevanega spomina, po drugi strani predmet iskanja resnice. Skratka: gre za literarno morda učinkovito alegorijo negotovosti mladih generacij glede na verodostojnost izrečene zgodovine, za plačevanje računa travmatizirajoči minulosti v obliki nekonsolidirane integritete sinov.

Ce je tako zastavljena tema lahko literarno učinkovita, pa filmska realizacija scenarija pomeni predvsem še en primer že malce utrujajočega artizma, ki je filmsko kratkomalo nemogoč. Pristop k nacionalni travmi, kakršnega je v evropskem filmu dodelal Fassbinder s svojimi melodramami, bi morda utegnil učinkovati tudi na Slovenskem, vendar pa *Leta odločitve* žal ne prakticirajo takšnega pristopa. Po drugi plati pa tudi ne morejo biti klasična tragedija, saj lokalne slovenske okoliščine takšnega umetniškega bremena ne prenesejo. Učinek je nazoren: dobili smo spet kolaž s kričecimi namigovanji na pomenljivost kadrov v srednjem planu, kad-



Naravnost presenetljivo je, s kakšno silovito ostrino, zrelostjo in usodnostjo se tematsko vpisuje v arhiv slovenskega filma film *Leta odločitve* scenarista Branka Gradišnika in režiserja Boštjana Vrhovca.

Slovenski film si je le redkokdaj, če si je sploh kdaj (?) zastavil vrsto tako odločnih in hkrati usodnih vprašanj o temeljnih razsežnostih in konstituantah političnega sveta na Slovenskem, hkrati pa seveda tudi o »zgodovini« (med)človeških razmerij v slovenskem povojnem obdobju, ki jih je tako ali drugače »odločila« politična zgodovina in igra moči. Potrebno je reči, da v tematskih okvirih Vrhovčev film dejansko sega do tistih najbolj temnih in temeljnih konstituant (slovenskega) sveta, ki tako ali drugače artikulirajo tokove in vzgone, odločitve in poraze tega sveta, hkrati pa seveda tudi tokove individualnih in posameznih človeških usod in njihovih osebnih zanosov in računov, ki so prav tako del tega in takega sveta. Gre torej za političen film, ki rezonira politično resnico in njene konsekvence, in kot tak se zdi v kontekstu slovenske kinematografije naravnost osupljivo odprt in tematsko izjemno tenkočutno in rafinirano pozoren do tistih bistvenih in usodnih razmerij in sestavin, ki odločajo

pozicije, s katere je to obdobje in ta ideologija v filmu kritizirano: očitno je to pozicija buržoazne zavesti, kar pa v filmu ni pomanjkljivost (ravno tako bi ji v tem pogledu lahko rekli »občečloveška«, »humanistična« itd.) pomeni le, da prestop v drugačno polje zastavljanja in odgovarjanja na to problematiko danes očitno ponovno ni mogoč. Ob nekaterih drugih novejših slovenskih filmih se bo najbrž tudi Vrhovčev vstril v trajne in eksemplarične duhovne proizvode tega »križnega« časa, četudi se danes z večino svojih lastnosti zdi v tem pogledu prej izjema kot pravilo.

**Aleš Erjavec**

rov, v katerih igralci nimajo kaj dosti odigrati. Če naj bi šlo za psihološko kompleksno izniansirano naracijo – zdi se, da Bergman ostaja najpomembnejši vzor serioznih slovenskih cineastov ne glede na starost – bi seveda celoten film morala sestavljati veliko spretnejša montaža z razmerjem med dialogi in sliko, ki bi sugeriralo psihološko motiviranost akterjev filma, da bi se le-ti ne premikali po platnu kot zgolj tja postavljene figure.

Slovenski film, ki uprizarja »tragedijo« nacionalne identitete skozi skonstruirane metafore osebnostnih identitet, prepričljivo demonstira nemožnost nečesa, kar naj bi bilo slovenski film. Univerzalno profiliran medij, kakršen je film, le stežka »spregovori« skozi zaprte kode, ki predpostavljajo gledalčevu udeležnost v frustraciji, ki je dana v nacionalnih paradigmah.

*Leta odločitve*, ki bolehalo za simptomi slovenskega nacionalnega filma, so tako nekonsistenten produkt, označen z ambicijo po »umetniškem dosežku«, ki mu konec koncev uspeva predvsem to, da zelo informiranega gledalca seznanijo zgolj z obsesijo s fantazmami o umetnosti posredovanja resnice.

**Darko Štrajn**



o poti in usodi tega (slovenskega) sveta, manj pa seveda tudi o poteh in usodah individualnih človeških figur, ki so, kajpada, venomer le (človeški) material – recimo – dogajanja tega sveta.

Gradišnikov in Vrhovčev film je tedaj – po tematski plati – v marsikaterem pogledu občudovanja vreden prispevek k refleksiji politike in oblastništva, ki je vsrediščeno v jedro tega (slovenskega) sveta, hkrati pa je, seveda, ta politika – kot volja do moči totalitarna in brezkompromisna, saj je lahko le večno in neodjenljivo »podrejanje vsega javnega in privatnega državnim ciljem«, kar pomeni, da je v slehernem trenutku človekova intima, njegova zasebnost in hkrati on sam vedno in znova podrejen nečemu presegajočemu in višjemu in bistvenejšemu, to je politiki, ki je seveda vedno (kot) volja do moči. V tem risu seveda s človekom kot posameznikom in privatnim bitjem ne more biti nič, saj je tukaj in tako lahko le toliko, kolikor je možnost za moč in produciranje več moči... V tem usodnem kontekstu se seveda kotijo vse »zgodovinske« zamisli in dejanja, manipulacije in zlorabe, preračunavajo se človeške usode in njihove spolnitve in odločitve... Gradišnikov in Vrhovčev film lahko kaže kajpada le te,

človeške, »čutno nazorne« manifestacije, ki jih poraja dogajanje volje do moči, ki pa so seveda tragične in vse do kraja usodne prav zaradi totalne razpoložljivosti človeških kondicij volji do moči, ki ji je vedno in samo za moč in več moči. To pa seveda zopet pomeni, da se v skrajni konsekvenci človeško bivanje in vrednost določa samo kot vprašanje moči in razpoložljivost moči in s tem oblasti... Gradišnikov in Vrhovčev film kaže v tem kontekstu usodo in medčloveška razmerja v družini predanega revolucionarja, sodobnega oblastnika, torej akterja ob-lasti in volje do moči, v trenutku, ko njegov mlajši sin načenja vprašanja materine usode, ki kot Damoklejev meč visi nad njimi, kot mučen, nepojasnen in nerazčiščen »primer«. Treba je tudi reči, da so (med) človeška razmerja v tej družini skrajno skrhana, da nad vsemi lebdi fantom očetovega oblastništva in moči in hkrati tudi iz tega izvirajoči strah. Vse v tej »družini« je tako rekoč razpoložljivo očetovi »volji«, uteči ji je mogoče le tako, kot stori starejši sin Jernej, da se z njo prekinje vsi stiki, četudi je to verjetno smo videz... kajti očetova moč je tako rekoč totalna.

Razumljivo je, da ne gre za »surovo«, golo moč, ampak za moč kot vpliv, moč kot ob-last, za katero stojijo njeni instrumenti, ki so zdaj prikriti, zdaj neposredni – birokracija, policija, vsakovrstni »organi«, »telesa« ipd. in so očetu (Očetu-Padre padrone, Bog...?!) kot ob-lastniku vedno na voljo, da ob-vladuje... .

»Upor« najmlajšega sina, njegovo spraševanje po materi (– lahko razumevamo kajpak tudi simbolično...), njeni usodi in hkrati tudi očetovi krivdi in skozi njo o resnici preteklosti se vedno znova in znova izkazuje kot brezglavo, nevrotično in noro zaganjanje, ki se vselej konča s spoznanjem lastne nemoči, brezizhodnosti in hkrati povsodpričujoče očetove totalitete: erotična in vsa druga razmerja so vedno v ob-lasti očeta (oblastnika), tudi poslednja resnica o materi, lastni usodi in usodi preteklosti in razmerah preteklih časov je v domeni očeta – on vè vse in njegova je tudi poslednja resnica o svetu in ljudeh, mimo nje ni tako rekoč ničesar, vse je v njegovih rokah, na koncu tudi usoda upornega sina in njegovo spoznanje o očetovi moči in totalnosti, ki ji bo odslej lahko pokorno in vdano služil in jo poliral... »Družina«, o kateri je govora, je družba totalne in brezprizivne oblasti, ki ima v svojih rokah vso vednost, usode in razmerja o preteklih in zdajšnjih časih, ki drži vse »družinske« niti v svojih rokah in jih vodi, tako kot ji najbolj ustreza, njenim išočim akterjem pa dopušča le fantazme, ki se slej ko prej morajo končati s spoznanjem njene moči in pravilnosti, ali pa dopušča brezglavo paranojo in iluzijo o begu, ki pravzaprav ni beg, ampak vedno samo iluzija. Edina možna rešitev je očitno v obratu k staremu Bogu in v smrt, kamor pač njena totalnost ne sega, čeprav si lahko še vedno lasti resnico o smrti... .

Gradišnikov in Vrhovčev film tako ostro in neodjenljivo filma resnico sodobnega (slovenskega) sveta, razkriva vse in vsakršne sodobne in nič manj pretekle razsežnosti in njihov tragični in naravnost nihilistični horizont, Gradišnik z naravnost neverjetno lucidnostjo in rafiniranostjo tematizira vsakršne relevantne in usodne »politike«, ki se udejanjajo skozi neposredne in »človeške« vezljivosti in prisotnosti in »kažejo« na usodni in tragični temelj tega današnjega sveta... . Hkrati pa se z vso to silovitostjo teme, razmerij in s svetlobo resnice tega sveta začenja tudi zagatnost samega filma in njegovega avtorja. Pri tem je najbrž treba poudariti ambivalentnost same teme, ki hkrati govori o sebi in preko sebe o nekih temeljnih in zavezujočih relacijah sveta, v katerem živimo. Film tako rekoč hkrati proizva »zgodbo« o družini in hkrati reflektira skrite pomenne in manifestacije te neposredne in čudno nazorne človeške dejavnosti in usojenosti. Prav v tej dvojnosti se usodno zgublja Vrhovčeva režija in nič manj Poniževu dramaturško branje, ki se vse prevečkrat usmerjata v proizvodnjo psihološko-erotične štorije in tako usodno zabrisujeta Gradišnikovo tematizacijo resnice tega današnjega in polpreteklega slovenskega sveta, jemljeta ji človeško in individualno tragičnost in hkrati ostrino, čutno nazorno gostoto in imaginacijo, ki jo ponuja scenaristična predloga. Vrhovec in Poniž žal vse premalo sledita Gradišnikovemu subtilnemu zarisu človeških nosilcev in njihovih interakcij, zanosov in samoopojev, stisk in dvomov, sovraštva in tesnobnosti ipd., da bi lahko prepričljivo doumevali tragično resnico eksistence, gospodstva totalne moči in ob-



lastništva, brezsmisel in obup tega sodobnega manipulirane in totalitarističnega sveta... . Režijska postavitev filma je slej ko prej hladna in neprepičljiva, kot da bi se avtorji bali dolivati Gradišnikovim scenarističnim zasnovam in personom človeških strasti, eksistencialne polnosti in relevance, kot da bi se avtorji izogibali – vedoč za ostrino in silovitost teme – decentno artikulirati vse nacionalne, politične in »filozofske« resnice, ki jih ponuja Gradišnikova izjemna pisava... Tako gledamo najprej hladno in z distanco postavljeno psihološko in erotično historijo in vsakovrstne pripetljaje in zaplete, ki jih uprizarjata Vrhovec in Poniž, in šele bolj pozornemu, tako rekoč zgolj domiselnemu in vztrajnemu spremljanju filma se nam uspe prebiti in do kraja zbrati vse zabrisane pomenne v kontekst tiste silovite in usodne refleksije, ki jo je tematiziral Gradišnik v svoji filmski zgodbi. Kakorkoli že opredeljuje tudi ta slovenski film čisto specifičen paradoks, kot že celo vrsto slovenskih filmov, je potrebno vseeno reči, da gre vendarle za film izjemnih kvalitet in izjemnih moralnih in miselnih sporočil, ki jih – kakorkoli se že sliši nenavadno in verjetno tudi preveč zaneseno – doslej slovenski film še ni tematiziral tako zrelo in ostro – z izjemo morebiti Pavlovič/Zupanovega filma – hkrati pa tudi še ni segel do tistih odločilnih in usodnih temeljev naše slovenske civilizacije, njene politične, človeške in moralne usode in horizonta.

Toliko bolj je treba ob tem obžalovati režijsko in tudi dramaturško ustvarjalno distanco, ki sta film okrnili v njegovem estetskem, tragiškem in subtilnem zanosu, sicer bi lahko govorili o resnično izjemnem, polnem in občudovanja vrednem filmu, ki se sicer takó daje samo v temi, ne pa v svoji celoviti filmski podobi... .

**Peter Milovanovič Jarh**

*P. S. Priznam, da moje razumevanje in kajpada tudi »čutenje« in nič manj čudenje Gradišnikovemu besedilu in Vrhovčevemu filmu izvira iz poznavanja obojega-teksta in filma oziroma njune usodne in očitne raz-ličnosti. Menim, da to vendarle ni perverzna poteza, ki bi npr. škodovala filmski postavitvi, ampak »čisti« odnos med besedilom in filmsko postavitvijo, kakor tudi kaže na vse možne devalvacije oziroma revalvacije neke teme ali režijskega postopka. Sploh sem mnenja, da bi morala revija, kot je EKTRAN, omogočati svojim pišočim udom vpogled v razliko med scenarijem in filmom vsaj s tem, da uredništvo omogoča branje scenarijev, kot npr. resni teatrski kritiki pred premiero morejo brati besedila... Vsaj tako bi se lahko vse skupaj dogajalo bolj zrelo... .*



Pulj '84

## Ambasador

scenarij: Fadil Hadžić  
 režija: Fadil Hadžić  
 kamera: Živko Zalar  
 scenografija: Želimir Zagotta  
 glasba: Alfi Kabiljo  
 igrajo: Miodrag Radovanović, Elizabeta Kukić, Voja Brajević, Željko Kőnigsnecht, Fabijan Sovagović, Marija Kohn  
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb – Kinema, Sarajevo – Kinematografi, Zagreb, 1984



To naj bi bil film o konfliktih med generacijami, točneje o konfliktu med očetom, upokojenim ambasadorjem in tremi otroci, ki jim je, mimogrede, skupno zgolj to, da so njegovi otroci. Največja mera pozornosti je posvečena hčeri – z njo se film začne (v jutranji halji se nervozno sprehaja po prostranem vrtu) in konča (leži v postelji in se prvič v filmu nasmehe). Obremenjena je s spominom na pokojno mater in pomanjkanjem očetovske ljubezni, ves čas deluje kot norica, poblaznela mladenka baročnih oblin in mesnatih ustnic, ki deluje zgolj kot eksotičen privesek že tako dovolj »pestre« film-ske navlake, čeprav filmu prispeva največ (cela zgodba se suče okoli nje). Nič drugače ni z njenim mlajšim bratom, s katerim film pridobi nekaj lažno atraktivnih, bebavih scen. Znotraj filma obadva funkcionirata torej prav tako kot v ambasadorjevem življenju – sta zgolj »nujen« hišni inventar. Edini, ki tu kaj velja, je najstareši sin, zdravnik, in to preprosto zato, ker pristaja na očetovo igrano »kupovanja« in se seveda poskuša čim draže prodati.

Važnejši kot generacijski je tu razredni konflikt, pa čeprav le kot nekaj, česar ni. Prostor, kjer se dogaja film, je nekakšna »faraonska četrt« na mestni periferiji, kjer živi nekaj »ostankov predvojne buržoazije« in seveda množstvo partijskih funkcionarjev, politikov, kakršni je upokojeni ambasador, na čigar posestvu se zgodba odvija. Tu seveda ni prostora za nikakršen »razredni konflikt« (ki se, kot smo že zapisali, artikulira le prek svoje odsotnosti), saj so vsi akterji »iste baže« – tudi zdravniška elita, ki se zbere pri ambasadorju na partiji kart; oboji so pač »skrbniki ljudstva« – politiki skrbje za duše, zdravniki za telo.

Pa vendar tudi ostalih slojev oziroma njihovih reprezentantov ni težko odkriti. Najbolj na oči je »mojster« vodoinstalater, ki popravlja napeljavo centralnega gretja (film traja prav toliko časa, kolikor traja njegovo opravilo), a čeprav tu nastopa kot »šljaker«, torej delavec, proletarec, vendarle ni »pravi«, saj fuša.

Z umetniki je laže – njihov reprezentant je v ambasadorjevo hčer zaljubljeni slikar, ki se bebavo sprehaja gor in dol po cesti pred hišo. Intelektualcev na videz ni, pa vendarle so – v podobi Miki, ambasadorjeve hčere. Ne zato, ker edina mnogo in zavzeto razmišlja, pač pa zato, ker edina »nič ne dela«, saj vemo, da se intelektualce praviloma identificira prav prek »ne-dela«.

Opraviti imamo torej s kompleksno razredno/slojevsko strukturo jugoslovanske družbe, z oblastjo, z zdravniki, generali, birokrati, politiki in podložniki, delavci-obrtniki, umetniki, intelektualci. Edino, kar manjka, je pravi pravi proletarijat, torej tisti razred oziroma sloj, prek katerega se šele identificira oblast (ki je »oblast delavskega razreda«). In tu moremo razbrati mistični iracionalni moment socialistične oblasti, ki svoje pozicije ne utemeljuje z racionalnim argumentom, pač pa prek nekega iracionalnega, mističnega subjekta-proletariata (ki ga, kot smo videli, ni.)

Melita Zajc

## Angelov ugriz

(Ujed Anđela)

scenarij: Lordan Zafranović, Tomislav Sabljak  
 režija: Lordan Zafranović  
 kamera: Karpo Godina  
 scenografija: Milenko Jeremić  
 glasba: Alfi Kabiljo  
 igrajo: Katalin Ladik, Boris Kralj, Marina Nemet, Charles Millot, Boris Blažeković  
 proizvodnja: Marjan film, Split, 1983

Naš priznani mojster »okupacijskih« filmov se je to pot podal na dvomljivo in spolzko področje erotike. Da pa stvar le ne bi bila videti preveč preprosta, je svojo temo sklenil obdelati na »freudovski« način. Naloge se je lotil res temeljito in zavzeto, predvsem pa je izbral nadvse primerno okolje, ki že navzven zrcali vso silovitost režiserjevega »globinskega« pristopa. Že dolgo, denimo, nisimo v kakšnem igranem celovečernem filmu videli toliko vode, morskega valovanja, lesketajočih se vodnih površin, modrih morskih širjav, pa tudi brutalnega vrtnčenja, butanja, brizganja in razpenjenega divjanja tekoče stihije. Temu je režiser dodal celo množico »štrlečih« reči, kot so svetilniki (pravzaprav nastopa v filmu samo eden), jambaori, drogovi, razne skalne konice, grebeni, vrhovi ipd. In sredi tega kruto-blagega oziroma mehko-trdega sveta tava glavna junakinja, zapuščenca, a očitno nadvse strastna lepota, ki pa seveda ne ve, kaj bi s sabo in s svojo neugnano erotično željo. Vse drsi in se izmika, kot se za željo tudi spodobi, predvsem pa skozi ves film drsi in se izmika sama filmska pripoved, kajti režiser očitno dobro ve, da je ta prekleta »reč« neulovljiva.

Po poldrugi uri neugnanega tavanja, izmikavanja in skrivanja pa se gledalec vendarle zave, da ni on tisti, ki ga Zafranović vleče za nos, kot se na prvi pogled zdi – ampak se je režiser sam ujel v past, ki jo je tako skrbno nastavljal drugemu. Ko se je namreč na vse pretege trudil, da bi razburkano »notranje življenje« svoje junakinje povnanjil, ga prenesel v naravo in tako rekoč materializiral, je sčasoma očitno pozabil na svojo prvotno namero in začel kratko malo uživati v lepotah narave. Tako se je film sprevrgel v dokument Zafranovićevega vračanja »nazaj k naravi«, njegov glavni junak pa je postal avtor sam. Zato tudi ni pomembno, kaj počne dozdevna glavna ju-



nakinja in kaj se na koncu z njo zgodi, kajti opraviti imamo pravzaprav z avtobiografskim filmom, kar je vsekakor zanimivo odkritje. Gre, skratka, za izrazito avtorsko delo, pri čemer pa je vendarle čudno, da je vsa reč ob tako rekoč podvojenem »notranjem bogastvu« navzven tako dolgočasna in esteticistično sterilna – da je torej »ugriz« tega filma tako šibak, kot bi imeli opraviti z »brezzobim« angelom.

Bojan Kavčič

## Balkanski špijon

(Balkanski špijun)

scenarij: Dušan Kovačević  
 režija: Božidar Nikolić, Dušan Kovačević  
 kamera: Božidar Nikolić  
 scenografija: Milenko Jeremić  
 glasba: Vojislav Voki Kostić  
 igrajo: Danilo Bata Stojković, Mira Banjac, Bora Todorović, Zvonko Lepetić  
 proizvodnja: RO Slavija film OOUR Union film, Beograd, 1984

Če se ne bi že v dramski in scenarijski predlogi pojasnilo, da je ideološka motivacija osrednjega karakterja filma »hard core« stalinizem, bi *Balkanski špijon* lahko bil metafora o sistemu ljudske obsedenosti. Vprašanje je, ali bi brez kar vsiljivo jasne ideološke označenosti ilije in njegovih sodelavcev film prispel v Pulj, kaj šele, da



bi ga povrh nagradili z zlato areno. Očitno je torej, da je v filmu ideološka partikularizacija delovala: obvarovala je film, ki kljub svoji dolžnosti vendarle dosega stopnjo aktualne satire.

Ce za trenutek izpostavimo realistični moment samozaščitniške histerije, ki v filmu vseskozi prebija v ospredje, je mogoče reči, da v svoji osnovi film (tu se ne spuščamo v pomen dejstva, da gre za filmano dramo) zarisuje konstitucijo specifične figuriranosti subjektivnega. Potemtakem bi film kaj lahko bil naslovljen Balkanski subjekt. Kajti film izvrstno ponazarja konstitutivno samoprevaro na mestu subjekta, ki iz svojega patriarhalnega konteksta ne uvideva »prvega razloga« svoje osrediščenosti. Za to uprizoritev je odločilna narativna gesta, s katero so izvedeni telefonski pogovori med Ilijo in inšpektorjem državne varnosti, ko inšpektor med telefoniranjem vedno znova pomigne novi stranki, naj sede. Iz vsakdanjosti birokratske realnosti dobro znan prijem (na policijo vljudno povabljeni državljani mora počakati, da tovariš inšpektor opravi »važen« posel), združen s stopnjevanjem Ilijine histerije navrže učinkovito filmsko metaforo v službi satirične forme celotnega filma. Ponavljajoči se akt inšpektorja je nazorna prispodoba sistemske produkcije subjektivitete konstituirane s »poklicanostjo« k delovanju. In če govorimo o specifični potezi Balkanskega subjekta-špijona, se v filmsko-kulturološki razsežnosti izkaže razlika s prototipom državljan, soočenega s policijo v zahodnem filmu: namesto »sodelovanja« v slednjem igra vlogo temeljno nezaupanje do institucije kontrole.

Skratka, Balkanski špijon je film, ki (v osnovi že »filmčno«) dramsko zasnovo ekranizira v dovolj večplastni upodobitvi, upoštevajoči etnologijo in sociologijo mestnih prebivalcev z ruralnimi koreninami, kar dobro ilustrirajo beograjske predmestne »razglednice«. Bistveni element takšne ekranizacije je vsekakor parodirana raba narativnih elementov iz več žanrov (od kriminalke do vesterna). Seveda pa vse naštetu zadobi svoj smisel v dovolj konsekvantno izvedeni dramaturgiji filma: na lokalne pomene vezani komični učinki (utemeljeni tudi v naturalistični igri protagonistov) se stopnjujejo tako, da v prehodu samoobrambne histerije Ilije v koordinirano akcijo ob pomoči sorodstva preidejo v »triler« z univerzalnejšim pomenom. Motiv »državljan, ki vzame zakon v lastne roke«, se realizira kot metafora totalitarnega samoteka, v katerem državni aparat nastopa samo kot prvi gibalec. Groteska patološke družbenosti postane tragedija polcivilizirane vseskozi ideologizirane subjektivnosti.

Film potemtakem razvija svojo zgodbo v reprezentacijah dejanskosti, ki je funkcija dela ideologije na s tradicijo danem in zgodovinsko modificiranim socialnem prostoru. Številni *gagi*, situacijska komika in drugi že omenjeni narativni prijem niso zgolj orodje proizvajanja komičnega učinka, marveč hkrati akcentuirajo distanco, iz katere se šele lahko izriše relief subjekta konstituirajoče ideologije v njeni dokaj konkretno lokalizirani specifikki.

**Darko Štraj**

## Davitelj proti davitelju

(Davitelj protiv davitelja)

scenarij: Slobodan Šijan, Nebojša Pajkić

režija: Slobodan Šijan

kamera: Milorad Glušica

scenografija: Veljko Despotović

glasba: Vuk Kulević

igrajo: Taško Načić, Nikola Simić, Srdjan Šaper, Sonja Savić, Rahela Ferrari, Pavle Minčić, Marija Baksa, Branislav Zeremski

produkcija: Centar film, Beograd, 1984

Stvari, ki so bile že v prejšnjih dveh Šijanovih filmih značilne (kot delo uvajanja še ne osvojenih žanrovskih filmsko-narativnih »sredstev« v jugoslovanski film), so v *Davitelju* popolnoma v ospredju. Skratka: film je povsem »citatološki« (najhitreje razpoznavne so kajpak variacije na Hitchcocka); ob tem bi površno lahko pripomnili, da imamo opraviti z delom, ki se uvršča v kategorijo *parodije*.

Seveda pa je ta površna oznaka notranje razsrediščena, kajti film ni kratkomalo parodija *horror-žanra*. Osnovno vprašanje je, kaj je predmet parodiranja v tem filmu, vprašanje, na katerega bi ne bilo mogoče odgovoriti le v okviru žanrskih determinant. Tisto, na kar parodija meri, je očitno nekaj, kar je skozi formo parodije *horror-žanra* posredovano. Pravi predmet parodiranja v filmu je nakazan kar s samim začetkom filma – namreč s »sociologizirajočim« uvodom, v katerem je zastavljeno vprašanje, kdaj mesto postane vlemesto. Imanentno dialektično vprašanje o prehodu kvantitete v kvaliteto, konkretno izraženo v eliptični figuri dedukcije možnih kriterijev, se dovrši v odgovoru, ki utemelji vso nadaljnjo konstrukcijo fil-

ma: mesto z velikim številom prebivalcev postane vlemesto šele, ko ima svojega maniaka. Tisto, kar potemtakem film pravzaprav obravnava, je civilizacijski zaostanek sveže urbanizirane družbe, ki pa je v svoji lastni urbaniziranosti še neudomačena (ali »premalo odtujena«). Vprašanje o kriterijih urbaniziranosti je obenem tudi vprašanje, ki se v narativnem stilu filma obrača v problem konstrukcije *horror-zgodbe*, ki naj bi se dogajala v okolju, kakršno samo po sebi ne producira tistega tipa maniaka, predpisanega s paradigmi iz razvitih civilizacij. Takšna zastavitev civilizacijske razlike kot tematskega okvira filma ustvari polje bizarnega učinka kot rezultata distance med »naravnimi sredstvi« in kulturo, kateri film dolguje svoj nastanek.

Povedano opredeljuje formulo, po kateri si lahko mislimo, da je bil film koncipiran: s sredstvi *horror-žanra* parodirati prikazni balkanske urbanosti. Formula je očitno zelo odprta. Toda potrebno je reči, da film te odprtosti ni dovolj izkoristil, kajti vse preveč očitno je kazal na satirično tendenco v svoji parodični konstrukciji, zaradi če-

sar je film razpadel na epizodistično obarvane konsekvence brez zadostno dodelane povezovalne lokige, ki bi mogla dati razultat suspenza. Pomanjkanje le-tega je sicer kroničen pojav v vsem jugoslovanskem filmu, kar opozarja na dejstvo, da je film kot kulturni medij v teh krajih še vedno neudomačen. Toda, če gre za Šijana, ki je v svojih prejšnjih dveh filmih demonstriral visoko stopnjo obvladovanja obrti, je *Davitelj* vendarle znak določene stagnacije tega vsekakor zanimivega avtorja.

Odpeta formula filma je omogočila »polnjenje« okvira bizarne zgodbe z različnimi karakterji, ki vsak zase aludirajo na beograjsko subkulturo, pri čemer je še posebno površna uvrstitev punk-rockovske scene na prizorišče daviteljskih zapletov. Naj bo kakorkoli že, v tem kljub vsemu vendarle učinkovitem filmu ostaja največji dosežek karikatura, ki jo je upodobil Taško Načić, prodajalec nageljnov in prvi davitelj.

**Darko Štrajn**



## Goljufivo poletje '68

(Varljivo leto '68)

scenarij: **Gordan Mihić**

režija: **Goran Paskaljević**

kamera: **Aleksandar Petković**

scenografija: **Miljen Kljaković**

glasba: **Zoran Hristić**

igrajo: **Slavko Štimac, Danilo Stojković, Sanja Vejnović, Mija Aleksić, Mira Banjac**

produkcija: **Centar film, Beograd, 1984**



Ko bi bil Goran Paskaljević ta in tak scenarij Gordana Mihića posnel neposredno po »češki drami« poleti osemindesetega, bi bil z njim naredil svetovno kariero. Veliko bolj opazen, kot je zdaj, bi bil ta film tudi v primeru, ko bi ga bil realiziral pred svojim Čuvajem plaže v zimskem času in bi torej ne bil (oziroma ne izzvenel) kot variacija na njegovo temo. Tako pa se *Goljufivo poletje '68* ne more izogniti dejstvu, da je nastalo v letu 83/84 in ga od njegovih »izvirov« ločita kar dve amplitudi: najprej petnajstletni odmik od nepozabnega »poletja naše mladosti« in nato še sedemletni ali osemletni od njegove lastne avtorske »nedolžnosti«, h kateri se je skušal zdaj, v zreli dobi svojih oblikovalnih prizadevanj vrniti kot k avtentičnemu studentcu svežih in neskaljenih pobud. K vsemu tistemu, kar ga je naučila »praška šola«, k njenemu občutenju sveta in življenja, k njenemu amalgamu humorja in nostalgije...

Nobene pravice in nobene realne podlage nimamo, da bi avtorju pripisovali njegovo osebno identificiranje z junakom te spominske panorame nekega daljnega, nepovratnega in za vselej izgubljenega poletja, ki je bilo v resnici več kot samo to, pa vendar si ne mo-

remo kaj, da bi v osemnajstletnem maturantu Petru Cvetkoviću, kot ga interpretira Slavko Štimac, ne gledali in ne doživljali njegovega alter ega. Vživetni se nam je v Petrove počitniške tedne v provincialnem srbskem mestecu ob Donavi, v njegove od erotičnih slasti in pričakovanj zakuhane možgane, v svo dinamiko njegovih fantovskih početij med domom, na počitniških delovnih mestih, na plaži, na ulici in v soseski, med vsemi temi vznemirjenji, ki so mu burili duha in pisali šarmantne novelice njegove mladosti. Pri čemer sploh ni nepomembno, da daje ton vsemu njegovemu doživljanju neizogibna navzočnost samozavervane korifeje v podobi njegovega očeta, občinskega sodnika Veselina (v interpretaciji Danila Stojkovića), ki je tipičen primer hvalisavo blebetave in hkrati dogmatško zgetene, a po svoji dejanski človeški mentaliteti izrazito mehko hrbtnične in oportunistično gnetljive spužve. Doma absolutni gospodar – je v vseh svojih javnih manifestacijah preplašena rit in venomer usločena previdnost.

Petar si iz okoliščin, v kakršnih živi, ne dela sivih las. Vse, kar ga zanima, je iskanje erotičnih prigod, pri čemer se zapleta v različne avanturice s poročenimi mladimi gospodi v soseski in v svojem ožjem življenjskem okolišu ter se iz njih na ta ali oni, živahno-lahkotni način spet izmotava. Sam pri tem pač nima veliko izgubiti. Ta erotična vnema pa vendarle poseže globlje vanj in v njegovo doživljajsko zavest, ko se v kampu ob reki nastani (poleti osemindesetega) češka deklška godba in je ena izmed deklet natanko tisto, kar ga z vso močjo zagrabí okrog srca in ledij.

Bilo je pač dolgo in toplo in zelo sproščeno poletje. Po vsej Evropi, na Češkem in tudi pri nas, so se v nedrjih družbenih razmerij zgahnile dotlej neslutene nove sile, polne volje, da razženejo ustaljena in toga ogrodja dotedanjih družbenih monopolov. Silni politični val študentskih in drugih množično demokratičnih, po svojem bistvu samoupravno osvobajajočih gibanj je pljuskal z vseh strani, toda Petar Cvetković se ga v svojih maturantsko objestnih in počitniško erotičnih preokupacijah ni niti zavedel. Doživljal ga je – vse do trenutka ostre zarezne regresivne dogmatične volje v praško pomlad – kot v nekakšni meglici, v znamenju dogajanj, ki ga ne zadevajo v živo, pa čeprav je njegov oče v družinskem krogu neprenehoma bil plat zvona zoper to politično rabuko in opozarjal na previdnost. Petar je dogajanje zdrnilo šele v trenutku, ko je represivna volja treščila tudi vanj, navzven posredno, v njegova čustva in zavest pa tudi neposredno: mlade Cehinje, z njegovo ljubeznijo vred, so ob prelomnih čeških dogodkih na vrat na nos odpotovale, tako da se mlada zaljubljenca niti posloviti nista utegnili, pa tudi naslovov si nista izmenjala; za vsem je ostal le še trpkokrat grenak pepel spomina, navdanega z nepremostljivim občutkom odrezanosti. Lahkotno humoristi ton pripovedovanja ter spominov je samo navidezen. Pod zunanjo lupino nepomembne lahkotnosti je vendarle skrito iskreno nostalgčno jedro in skozi njegovo prizmo preseva dovolj zaresen

odnos do »goljufivega poletja '68«, do tiste dragocene, pomembne, a neizrabljene in neizpete priložnosti, ki se je ponujala, a smo jo, ne zavedajoč se veličine trenutka, zapravili. S to mislijo se Paskaljević – čeprav z amplitudo – pritihotapi v zavest.

**Viktor Konjar**

## Jaguarjev skok

(Jaguarov skok)

scenarij: **Gordan Mihić**  
režija: **Aleksandar Djordjević**  
kamera: **Djordje Nikolić**  
scenografija: **Miljen Kljaković**  
glasba: **Vojislav Kostić**  
igrajo: **Ljubiša Samardžić, V. Čukić, V. Brajović, M. Nedeljković**  
produkcija: **Inex film, Beograd – Dunav film, Beograd – Terzief film Production, 1984**



Film Aleksandra Dorđevića, sicer režiserja TV serij *Odpisani in Povratek odpisanih*, si je v Pulju pridobil lepo število simpatij. Publika v areni (film je bil prikazan izven selekcije) je zagrizla v napeto, akcijsko obarvano zgodbo, kritika je tako kot zmeraj začela »sanjati« o odpiranju novih žanrov, druge pa je osvojila prikupna mlada igralka. Tudi sam menim, da je film simpatičen, a povsem iz drugih razlogov. Sarmanten je namreč razplet filma, pred razpletom pa se zgodba odvija v naslednjih okvirih: nesrečni posameznik (zapustila ga je žena, nima sreče v različnih »službah«) se oklepa edinega svojega bogastva – hčerke Beki. Bivša žena – ameriškega rodu in zasvojena z mamili – mu (kot se izkaže v nadaljevanju) pri vrnitvi iz Indije spotoma ugrabi to »bogastvo«, jo odpelje v Ameriko in proda. Bogi se odpravi na lov čez lužo, dobi pomoč bogatega sošolca, v obupu se spusti v vode »gangsterjev« in na koncu le prikrizari do skrivališča, manjka samo še odločilni udarec, tu pa nastopi balkanski šarm.

Preden pa se bom lotil te končnice filma, še kratka pripomba. Socializem kot družbena formacija ni teren, kjer bi se lahko nemoteno razvijali žanrovski obrzci kriminalk, detektivk ali trilerjev, ker je blokirana osnova, ki »konflikt« sploh vzpostavlja. Naj si na kratko pomagam s spremno besedo Slavoj Žižka ob knjigi Martina Cruza Smitha »Park Gorkega«: »V realnem socializmu detektivski roman ni mogoč, ker se zločin nujno politizira... in detektivski roman nujno preide v vohovski roman, v roman, ki obravnava zločinske in podobne zaplete z »državnim interesom«, in dalje, »Za klasični detektivski roman bi lahko rekli, da je prav nekakšna epopeja civilne družbe: zločin se v njem giblje na ravni zasebnosti, edini legitimni motivi zanj so pridobitništvo (bogata dediščina, kraja), družniskoljubezenski zapleti in podobno, tudi država v njem nastopa le v obliki pravnega in policijskega aparata. Za realni socializem pa je značilno, da znova ukine samostojnost civilne družbe, da to področje v celoti podruži, politizira; zato v njem tudi praviloma ni mogoč nevtralen zločin, sleherni zločin dobi prej ali slej nujno politično razsežnost, postane izraz delovanja protisocialističnih sil, izraz nerazvitih socialističnih razmerij...«

Ta citat ne pokriva »problematike« filma *Jaguarjev skok*, ampak samo na nekem drugem primeru – detektivskem romanu, ki pa le ni daleč od žanrovskih filmov, ki sem jih že naštel – razlaga »nezmožnost« nevtralnega, čistega filma te vrste na tleh socializma. (Če za nemarim malenkosti, ki ločujejo realni socializem od našega – če bi bila to dva pola, potem bi bil naš nerealni, torej gre res bolj za odtenke...) *Jaguarjev skok* spregleda (ali ne) to nemožnost ter jo v razpletu izvrže na plano (do tega trenutka je gledalec prepričan, da sledi jugoslovanski – resda bolj klavni – inačici ameriških trilerjev, nenazadnje se skoraj celotni film dogaja v Ameriki) v naslednji obliki: v trenutku, ko bi se moral začeti končni obračun med »zlikovci«, ki v skrivališču držijo hčerko Beki, in »pravničnim« Bogijem, torej v

trenutku viška napetosti, ko mora zagrmeti orožje, zlikovec situacijo razreši z besedami: »Fantje, nima smisla, da se mu upiramo, ker to so takšne vrste ljudje, ki gredo vedno do konca.«

Ta stavek, ki je obenem konec filma – sledi samo še srečanje med hčerko in očetom, ter pot domov – da misliti v več smereh:

– v klasičnih izdelkih te vrste glavni protagonisti ne gredo do konca ali pa vsaj »zlikovci« mislijo, da ne bodo šli (to jih potem največkrat stane glave); tu se odločijo za drugo varianto: obvarovanje osebnosti, življenje ima višjo ceno ipd.

– vse streljanje in umiranje v filmih je odveč, ker je jasno, kakšen je razplet (tu zlikovec govori iz pozicije od zunaj, distanciran do filmov te vrste, kar bi lahko izgovoril tudi *Aleksandar Dorđević*)

– drugačna vrsta ljudi, ki ne razume šablon in obrazcev nasilja, ni enakovreden nasprotnik, zato je najbolje, da mu predamo otroka... (s tem zavarujemo njega, ker bi po neumnem izgubil vse – sebe in hčerko).

Tako preprosto, kot je bil otrok (bogastvo) ukraden, tako preprosto se ga dobi tudi nazaj, kar je vsekakor ploden pridonesek balkanskega šarma k zgodovini te vrste celuloidnih izdelkov.

**Leon Magdalenc**

## Kaj je s teboj, Nina

(Šta je s tobom, Nina)

scenarij in režija: **Gordana Bošković**  
kamera: **Nevenka Redžić Toth**  
scenografija: **Divna Milošević**  
glasba: **Zoran Simjanović**  
igrajo: **Snežana Savić, Radko Polić, Miodrag Petrović**  
produkcija: **RO Slavija film OOUR Union film, Beograd, 1984**

Karkoli pisati o filmu, ki si ga gledal v prvih dneh puljskega festivala 84 v informativni sekciji (v kinu Beograd), je samo po sebi pravzaprav neopravičljiva drznost. Spričo škandalozne projekcije si z muko lovil smisel dialoga – ni pa bilo misliti, da bi mogel presojeti njegove kvalitete, bodisi tekstovne, igralske ali izvedbene. In film Gordane Bošković nedvomno gradi na dialogu kot integralnem delu filmske pripovedi. Slikovni del *Nine* je lepo rešen – razlika med sedanjostjo in retrospektivo, spominom, mestoma prav zgledno – toda globlji smisel dogajanja ob nerazumljenem tekstu uha. Ne glede



na to ima film o mladi ženski – vrhunski športnici – in njenem utrjevanju lastne poti, hkrati pa blodnim omahovanjem med dvema moškima, nekakšen neopredeljivo avtobiografski priokus, ki daje bolečo resničnost neracionalnim odzivom glavne junakinje (v popolnem nasprotju z »utrjeno« kinematografsko logiko, kakršno je ustoličil predvsem hollywoodski film, pri nas pa se vneto ponavlja), hkrati pa zbuja v gledalcu mičen občutek, da nastopa kot voyeur pri intimnostih, ki se ga prav nič ne tičejo. Tiskovna konferenca je nazorno predočila trnovo pot ustvarjalk do realizacije filma (mimogrede: tiskanega informacijsko propagandnega materiala o njem praktično ni bilo) in po vsej verjetnosti sta se moč in prepričljivost projekta zgubili nekje na poti do njegove uresničitve. Končni rezultat je bled. Del krivde zanj je pri glavni igralki Snežani Savić, ki je vse energije porabila za ljubezenske prizore z Radkom Poličem in ni kar nič preostalo za upodobitev »lika sodobnega dekleta pri iskanju lastne identitete«, ki ga obeta zasnova filma. *Nina* je obvisela nekje med ambicioznim namenom in realizirano melodramo z izrabljenim (četudi v življenju zmerom spet aktualnim) problemom mlade dekleta, ki se naveže na oženjenega moškega, vnetega za avanturo, če ta ne ogroža njegovega družbenega statusa in ne načena družinske »idile«.

Ne režiserki ne snemateljici ni mogoče odrekati talenta, toda žal je tokrat izzvenel v prazno, ker je bil očitno uporabljen v napačno smer.

**Rapa Šuklje**

## Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi

(Šta se zgodi kad se ljubav rodi)

scenarij: Jovan Marković, Zoran Čalić  
 režija: Zoran Čalić  
 kamera: Radoslav Vradić  
 scenografija: Stevo Škorić  
 glasba: Zoran Simjanović  
 igrajo: Dragomir Bojanić-Gidra, Marko Todorović, Gala Videnović, Nikola Kojo  
 proizvodnja: RO Slavija film OOUR Union film, Beograd - Zvezda film, Novi Sad, 1984



Kaj se lahko zgodi? Marsikaj. Predvsem se lahko zgodi (se je zgodil) še en jugoslovanski filmski izdelek, ki s svojo neokusnostjo, cenenostjo in infantilnostjo ne zasluži, da bi se o njem sploh kaj zapisalo. Film *Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi* lahko označimo kot lahko beograjsko komedijo, ki se že nekaj let »uveljavlja« na našem filmskem prizorišču (predvsem s filmi Čalića in Jelića) in jo tudi tokrat ne moremo obiti. Pri vsem nazivu pa lahko v tem filmu pomeni to, da Čalić od gledalca ne zahteva nič drugega kot samo gledanje filma brez vsakega miselnega naprežanja ali sodelovanja kake druge vrste. Kajti tudi film mu – gledalca – ne ponuja nič drugega kot golo zgodbo brez kakršnihkoli namigovanj ali kakih drugih 'manevrov', ki bi to zahtevali. Plod takega načina dela je pred nami. In to že v šesto. Mladi odraščajo, se poročajo in imajo otroke – Čalić pa neumorno izpeljuje zahteve občinstva, ki odprtih rok, zasanjanih oči in lačnih ust pričakuje vsako leto novo nadaljevanje. Tako je Zoranu Čaliću in njegovemu dvorskemu piscu scenarijev (Jovanu Markoviću) štirim nadaljevanjem beograjskega »Mesteca Peyton« (*Nora leta, Prišel je čas, da ljubezen spoznaš, Ljubi, ljubi, le glave ne izgubi in Kakršen ded, takšen vnuk*) letos uspelo dodati kar dve nadaljevanji – peto *Idi mi, dodji mi* (res ne vem, kako naj to prevedem) ter šesto *Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi*. Glede na zadnje nadaljevanje te »veličastne« epopeje o jugoslovanskih ordinary people pa se mi vse bolj dozdeva, da je ta uspešna tudi na sovjetskem tržišču. Zgodba, ki je prav tako banalna kot vse prejšnje in velik del dialogov v ruščini to domnevo samo še potrjuje. Bobanov in Marijin sin se v glasbeni šoli zaljubi v mlado Rusinjo Natašo, ki s starši živi v Jugoslaviji. Skozi ves film lahko nato spremljamo razvoj njene vzvišene ljubezni, kako strpno prenaša vse napore staršev, ki poskušajo vse, da bi ju ločili. Tu Čalić zgodbo »zelo zaplete« s tem, da vmeša tudi nepogrešljive stare starše, ki so seveda na strani vnukov, tako da se mlada zaljubljenca po večkratnih neuspešnih poletih v Moskvo in v Beograd na koncu ne srečata. Tudi v tem filmu je kot tudi v vseh prejšnjih vse skupaj zelo nestvarno, površno in izumetničeno, ampak saj to tako ali drugače ni nikomur mar. Niti tistim ne, ki take filme delajo, niti tistim, ki jih gledajo. Navsezadnje bo najbolje, če postane vseeno tudi vam. Preostane nam le, da si družno brišemo solze ob srceparajočih scenah in pričakujemo sedmo, osmo, deveto, deseto, n-to nadaljevanje.

Dane Hočevnar

## Lari, fari

(Idi mi, dodji mi)

scenarij: Jovan Marković, Zoran Čalić  
 režija: Zoran Čalić  
 kamera: Milivoje Milivojević  
 scenografija: Predrag Nikolić  
 glasba: Zoran Simjanović  
 igrajo: Dragomir Bojanić-Gidra, Marko Todorović, Vesna Čipčić, Rialda Kadrić, Boris Milivojević  
 proizvodnja: RO Slavija film OOUR Union film, Beograd, 1984

Strokovnjaki za prevajanje srbskih rekel v manj sočno slovenščino so pripravili prevod naslova v *Lari, fari*; in kakor je »slovenitev« banalna, natanko zadeva občutek gledalca.

Pri tem filmu ni kaj prijeti. Zgodba bajke zajema problem mladega zakonskega para s prvim otrokom, ki išče in slednjič dobi lastno stanovanje; in kaže sodobno različico patriarhalnih razmer v tem smis-

lu, da se tako moževi kot ženini starši ne prestopajo in neopravičljivo vtikajo v spletnje novega gnezdeca. Med starši obstajajo »razredne razlike« – eden izmed očetov je profesor, drugi obrtnik – in iz tega izvirajo razlike v zahtevah in okusu; oba očeta pa razpolagata z obilico prostega časa in denarja (čeprav sposojenega), da lahko mladima vsak po svojem okusu in gledanju stanovanje opremljata. Mož in žena sta v službi, kar je očitno vse graje vredno, ker zato zanemarjata otroka. Prepirata se seveda tudi, še prav posebno takrat, ko se pojavi mlada, lepa in neoddana otrokova učiteljica glasbe. Vse se nazadnje – po obilici »komičnih« zapletljivih in zaslugi Milana Srdoča – čudovito razreši, mlada dva uvidita, da je prava sreča samo v medsebojni ljubezni in osnovni družinici, in »jugokomedija« je spet enkrat zadovoljila želje svojih producentov. O kameri in igralcih je škoda zgubljeni besede.

Nepojmljivo je, da se te vrste »desni populizem« mirno bohota pri nas, kjer imamo zares dovolj problemov, ki bi dali snov za pravo komedijo – se pravi, za razglasje med svetlo predstavo, ki jo ima človek o dogajanju ali predmetu – in njegovo stvarno resničnostjo. Toda videti je, da vztrajajo režiserji Čalićevega kova pri kar najbolj stereotipnih malomeščanskih pogledih, začinjnih s ščepcem balkanske »folklore«, in da s tem sijajno uspevajo. Bajke imajo Čalićevi filmi v SZ rekordno število gledalcev.

## Rapa Šuklje



## Lazar

scenarij: Vidoslav Stevanović  
 režija: Aleksandar Fotez  
 kamera: Branko Ivatović  
 scenografija: Stevo Škorić  
 glasba: Lazar Ristovski  
 igrajo: Marija Vasiljević, Žarko Laušević, Enver Petrovci  
 proizvodnja: RO Slavija film OOUR Union film, Beograd - TV Novi Sad, 1984

Aleksandra Foteza, ki dela kot režiser na novosadski televiziji, je zamakala izrazita dramska motivika: minuciozen vpogled v duševna stanja in ravnanja dveh osamljenih, materialno in psihično globoko prizadetih, razkrojenih, eksistencialno ranjenih ljudi (kmečke matere in njenega sina), komorno prizorišče njenega onemoglega otepanja s pezami življenja, odmaknjenost od vseh objektivnih stanj in podob sveta, njegova navzočnost v njuni zavesti zgolj prek njihovih reminiscenc, kot jih razgrinjata otopelo čustvo in razbolena podzavest... Projekt tega (televizijskega) filma je bil, skratka, izrazito komoren, neepski.

Izhodiščni motiv za snemanje, ki učinkuje kot neke vrste analitično-raziskovalna sondaža, je bilo soočenje z dvema povsem strtima človeškima bitjema. Mati in sin, dvajset let po vojni, v razpadajoči hiši na robu tipične srbske vasi; mati duševno bolna, dvajsetletni sin infantilni, nem; skrajna podoba človeške bede. Razlogi, da je z njima tako, so zakopani globoko v njiju in se razkrivajo po koščkih, v utrinkih, iz materinega nevezanega, mučnega občutka krivde razbremenjujočega se pripovedovanja, ki pa je vendarle bolj podobno krikom obupanca kot logičnemu nizanju retrospektivnih podob. Zgodilo se je v vojni, nedolgo pred njenim iztekom. Mož je odšel na fronto, prišlo je sporočilo, da ga nazaj ne bo. Ostala je sama z dojenčkom. Pred nasilnim četniškim vdorom na kmetijo se je z otrokom skrila na gumno. Bili bi ju pobili, ko bi v trenutkih groze ne bila utišala sinovega vekanja tako, da mu je z roko zamašila usta. Trajalo je predolgo, pomanjkanje kisika v možganih mu je zasenčilo razum, kar je, z vsemi drugimi šoki vred, za vselej psihično in sicer prizadelo tudi njo... Toda materino prizadeto in globoko razbolelo, in nikdar poravnane občutka življenjske krivde porojeno pripovedovanje v sinu zgane vzgibe, ki so bili vsa dolga leta neznanj in zatajeni. Na vsem lepem začne samogibno pospravljati po tem njenem skrajno razsutem in na stopnjo animalnosti izničnemu domu. Zdi se, kot da se je po dolgem, mučnem snu v njem vendarle zganila iskra življenja in življenjske odrešitve.

Avtor je zastavljeno nalogo izpeljal dosledno, s čistim filmskim je-



zikom in v znamenju poštene zavzetosti. Ne glede na to ostaja film (bolje: televizijska drama) po svojem pomenu zgolj študijska predstava, neke vrste psihopatološka študija, katere namen je ugotoviti in ugotoviti tragična obeležja in s tem tragično motiviranost bolezenskih duševnih in telesnih stanj. Globljih povednih in sporočilnih razsežnosti ta razmeroma skopa, novelistično skicirana analitična zgodba nima. Njena vrednost je zgolj v tem, da se na grozljivost vojne in njenega uničevanja človeških življenj ozira skozi poseben; izrazito subjektiven individualno doživljajski zorni kot ter razkriva stvari drugačne, kot jih vidimo, če so ponazorjene in označene en bloc, ljudje (žrtve vojnih grozot in nasilja) pa so tretirani kot objekti morije, ne kot subjekti. Mati in sin v Fotezovi »temačni drami« sta izrazita subjekta.

Ta film seveda ne premore nobenih atributov kinematografske predstave in tudi ni primeren za množično gledanje. Je izrazito študijska, komorna, introvertirana razčlenitev skrajne človeške utesjenosti in zavrnjenosti dveh ljudi, ki sta žrtvi usodne morije, katere posledice segajo tudi še globoko v naš čas.

**Viktor Konjar**

## Mali napad na vlak

(Mala pljačka vlaka)

scenarij in režija: **Dejan Šorak**  
 kamera: **Karpo Godina**  
 scenografija: **Duško Jeričević**  
 glasba: **Neven Franges**  
 igrajo: **Bata Živojinović, Miodrag Krivokapić, Mustafa Nadarević, Kruno Šarić, Danko Ljuština, Fabijan Sovagović, Tatjana Bošković**  
 proizvodnja: **Jadran film, Zagreb - Kinema, Sarajevo, 1984**



V propagandnem gradivu za ta film lahko med drugim preberemo, da *Mali napad na vlak* »ni pandan prvemu vesternu« - Porterjevemu *Velikemu napadu na vlak*, ampak je »svojevrstna inovacija v tem žanru«, ki se odlikuje »s specifičnim duhom«, značilnim edinole za »naše podnebje in mentaliteto«. Vse to brez dvoma drži, zamenjati je treba le predznak, zakaj očitno je, da skuša navedeno besedilo omenjene značilnosti Sorakovega filma uveljaviti kot nekakšne posebne kvalitete, dejansko pa gre za same minuse. Če bi, denimo, Soraku uspelo ustvariti »pandan prvemu vesternu«, bi mu vsekakor zaploskali, saj bi bil to za jugoslovanske kinematografske razmere nedvomno epohalen podvig, žal pa *Mali napad na vlak* res nima ne tako ne drugače nič opraviti s Porterjevimi deli (če seveda

odmislimo dejstvo, da ga dobesedno citira). Pač pa skuša na določen način ponoviti Porterjevo gesto in v naših razmerah - po nekajdesetletni vladavini partizanskega vesterna - inovirati »nov« žanr oziroma izpeljati »svojevrstno inovacijo« v jugoslovanskem vesternu. In čeprav pri tem brez sramu posnema prijeme in postopke Sergia Leoneja, je hkrati vendarle res, da to počne na »specifično naš«, se pravi, balkanski način. Najprej je tu kajpak značilna stiletta zamuda, s katero je Balkan zmeraj drvel za razvitim svetom; potem je »nonšalanca«, s katero Sorak prenese v toplo liško okolje »mzrle« leonejevske figure; naposled je še površnost oziroma poenostavljanje v razumevanju Leonejevega prelomnega posega na področje klasične ekonimije vesterna. Rezultat je temu ustrezno »zgladen«: Sorakovi junaki so slabi klišeji, preseganje klasičnega nasprotja dobro-zlo »radikalizira« do stopnje popolne, absolutne zamenljivosti, kar mu omogoči, da izpelje svojo igrano »ravbarjev in žandarjev« na kar najbolj infantilen način. Tudi ta cena, otročja »dialektika«, ki zna iz žandarjev v hipu narediti razbojnika (in narobe), iz izjeme zakonitost (in narobe) ipd. - je navsezadnje sad »našega podnebja in mentalitete«, se pravi, balkanske folklore. Film *Mali napad na vlak* vse to izpričuje na prav primeren način.

**Bojan Kavčič**

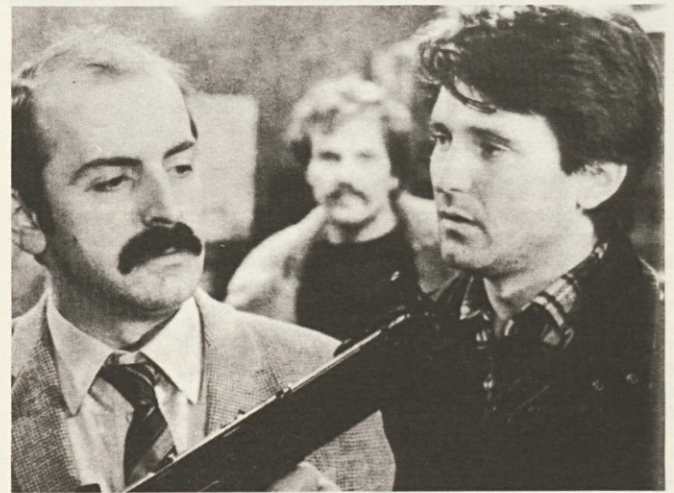
## Nevarna sled

(Opasni trag)

scenarij: **Dušan Perković, Dragan Marković**  
 režija: **Miomir Stamenković**  
 kamera: **Milivoje Milivojević**  
 scenografija: **Dragoljub Ivkov**  
 glasba: **Zoran Simjanović**  
 igrajo: **Milan Strlić, Vladica Milosavljević, Velimir Živojinović, Enver Petrović, Alain Noury, Faruk Begović**  
 proizvodnja: **Centar film, Beograd, 1984**

V jugoslovanskem filmu še zlasti pogrešamo žanre, žanrske pristope. Dobršen del naše produkcije je neopredeljiv, dopušča kvečjemu oznako »drama« ali »komedija«, možnosti za podrobnejša označevanja so redke. Zato je Stamenkovičev poskus spoprijemanja s kriminalko na našo sodobno temo že apriori dragocen in obeta ven, saj širi obzorje kinematografske ponudbe. Kriminalka in detektivka sta zvrsti, ki imata na gledalčevi lestvici visoko mesto, a pri tem domači film ne participira, ker ga v tem žanru, z redkimi izjemami, pač ni in v konkurenco ne posega. (Pa čeprav relevantni podatki povedo, da je kriminala vseh vrst tudi pri nas na pretek, detektivskih akcij in drugih oblik pregona pa nič manj - in vse to je vrhu vsega tesno povezano s splošno družbeno problematiko, s čimr bodi med drugim povedano, da bi ubadanje z žanrom nikakor ne pomenilo sestopanja z družbeno označujoče in kritično uravnane naracije v zasebnost in k marginalijam časa.)

Stamenkovič se vseh teh dejstev očitno prav dobro zaveda. Kriminalka, s kakršno se je spoprijel v *Nevarni sledi*, ni sama sebi namen in noče biti zgolj napeta kinematografska igračka. Njeni sprožilni motivi in vsi njeni fabulativni vozli so tesno povezani z družbenimi



in političnimi, torej kajpak tudi življenjskimi okoliščinami časa, v katerem živimo. Zgodba tega filma je, po avtorjevem zatrjevanju, ena izmed tistih, ki so se dejansko zgodile.

V motivni krog fabule je vpeto delovanje ilegalnih iredentističnih skupin na Kosovu, konkretno: postopek tihotapljenja orožja iz tuje. Bilo je v jeseni leta 1980. Postopek je bil sam po sebi dokaj preprost: orožje so si dali pripeljati v zmrznjenih truplih ovac s tovornjakom-hladilnikom, ki je bil na tranzitni poti iz Švice skozi Jugoslavijo na Bližnji vzhod; premestitev določenega števila ovac z velikega prikoličarja na lokalni kamionet je razmeroma preprosto dejanje. Toda Stamenkovič je začutil, da na tej osnovi ni mogoče zgraditi filma, zato je postopek zapletel in ga snovno razpredel.

Nemi film — »ekspresionističen«, kar zadeva plastike slike, in »simboličen«, kar zadeva odnose med slikami — je tako v tridesetih letih zamenjala oblika zvočnega filma, ki jo je Bazin pogojno imenoval »analitična« oziroma »dramatična«. Vendar pa je estetika tega zgodnjega zvočnega filma še vedno temeljila na montaži, pa čeprav se je ta iz eksplicitnega instrumentna za proizvajanje pomenov prelevila v implicitno sredstvo za šivanje zvočnih filmskih slik. Klasičen *découpage*, ki so ga narekemale silnice zgodbe, pripovedna logika v žanrskih filmih, je namreč razsul in razsekal filmsko sceno na kadre, na časovno-prostorske enote, ki jih je bilo treba čim bolj neopazno povezati, da ne bi med njimi zevale praznine, ki bi porušile realističnost reprezentacijskih kodov in s tem tudi aristotelovsko verjetnost filmske zgodbe. Toda fragmentarnost »klasične« filmske scene, njena razdrobljenost na številne segmente, ki so izpostavljali predvsem dogajanje v prvem planu kadra, pa je bila takšne vrste, da je omogočala ponovno sestavitev razdrobljene filmske scene s pomočjo montažne tehnike, in to tako, da je bila oblikovana skorajda popolna iluzija kontinuitete in homogenosti. Klasičen realističen film je transparentnost filmske slike dosegal s funkcionalno uporabo nevidnega spoja, ki ga je zagotavljalo pridrževanje številnih gramatikalnih pravil, med drugim tudi takšne montaže, ki je pri spanju dveh kadrov ohranjala med njima razliko 30 ali pa 180 stopinj glede na os snemanja.

Sovjetski revolucionarni film je — prvenstveno z Eisensteinom — svojo poetiko gradil na montaži, ki jo je izpostavil kot temeljno oblikovno sredstvo in ki je »samoumevno« izenačevanje filmske slike z realnostjo izigralo v imenu ikonične filmske realnosti, nabite s sposobnostjo revolucionarnega ideološkega delovanja. In čeprav nas pojem montaža napotuje predvsem k sovjetskemu nememu filmu, pa je montaža kot privilegiran filmski oblikovni postopek »bistvo« ne samo »klasičnega« hollywoodskega filma, ampak tudi modernega filma z neorealizmom na čelu, kjer nastopi njena temeljita preobrazba, ki jo Bazin formulira kot »prepoved montaže«. Morda lahko nakažemo razliko med eisensteinovsko montažo in montažo v žanrski produkciji z uporabo dvojice poezija in proza. V poeziji, vsaj moderni, so besede med seboj povezane po načelu spora, trčenja, tako formalnega kot tudi pomenskega, v prozi pa jih v tem pogledu družijo sprava in sovpadanje, ki jih skuša v imenu povedanega, največkrat »zgodbe«, zlepiti v homogen in enovit »volumen«. V tej priložnostni primerjavi med literaturo in filmom še zdaleč nočemo izenačevati besede in kadra, v kar je nekoč zaneslo zagovornike filmskega »jezika«, ampak hočemo nakazati nekatere podobnosti le v metaforičnem smislu: tako najbrž povsem drži, da pripada sovjetski nemi film poeziji, ameriški žanrski film pa prozi. In prozi pripada ne le zato, ker nam nekaj pripoveduje, ker prikazuje stanja, dogajanja in akcije, ki se iztekajo v neko »zgodbo«, marveč tudi zato, ker ni narativizirano samo predstavljeno, ampak celoten sistem predstavljanja. Najbolj odločilno pa prav gotovo montaža, ki ima nalogo, da razpoke, prazna mesta, špranje v povezovanju posameznih slik zaceli in zamaskira tako, da ostanejo nemoteče, neopazne in nevidne. To bi bila t. i. »presojna« montaža, ki s svojo navidezno odsotnostjo omogoča vseprisotnost narativizacije.

Vendar pa je delo montaže, tako v primeru eisensteinovske poetike, kjer se afirmira v svoji »božanski« vsemogočnosti, kakor tudi v primeru klasičnega realističnega hollywoodskega filma, kjer se vzpostavi kot nevtralni nosilec transparentne filmske ideologije (realizma, ki pa ni samo ideologija filmske govornice, ampak — kot je radikalno zapisala levičarska francoska filmska kritika sedemdesetih let — tudi ideologije meščanskega razreda, ki »skuša dopovedati ameriškim masam, ki jih izkoriščajo kapitalisti, da je vsakdo še vedno gospodar svojega govora in svoje usode«) — to delo montaže je možno le zato, ker ga dopušča narava filmske slike. Rudolf Arnheim je zapisal — in tudi današnji teoretiki filmov se pridružujejo te postavke — da »filmska slika ni niti dvo- niti trodimenzionalna, marveč se nahaja nekje na sredi med tema dvema skrajnostima«. Vendar pa Arnheim v tej vmesnosti filmske slike ni videl pomanjkljivosti filma, ampak orožje za umetniško artikulacijo. Na začetku filma, v času, ko je s svojo sposobnostjo reprodukcije »življenja« magično deloval s polno močjo, so bile njegove nepopolnosti spregledane in zanemarjene, kot pravi Arnheim »sprejemale so se kot nujno zlo«, da bi se kasneje k tem deformacijam pristopalo namerno in da bi se jih izkoristilo v umetniške namene. V tem pogledu se Rudolf Arnheim, ki je svoje temeljne spise o filmu napisal v tridesetih letih in jih objavil v knjigi *Film kot umetnost* ter velja za največjega zagovornika in najvidnejšega predstavnika estetike nemega filma, ter André Bazin, ki je svoje eseje o filmu objavil skorajda dvajset let kasneje in mu je dodeljeno ugledno mesto utemeljitelja moderne filmske teorije, naslanjajoče se na prakso neorealizma, v marsičem in izrazito razlikujeta. Če je Arnheim v »deformacijah« filmske slike, kar zadeva reprodukcijo realnosti, v »tehnični« nepopolnosti filmske slike — omejujejo okvir, ni popolnoma trodimenzionalna, je črno-bela, ... — prepoznava možnosti za oblikovanje profilirane umetniške govornice, pa je Bazin v tehničnih pomanjkljivostih videl zaviralne dejavnike za »dialektično napredovanje v zgodovini filmske govornice«. Za napredovanje, ki je bilo podrejeno nekemu višjemu, »metafizičnemu« principu, imenovanemu »esenca« filma.

K Arnheimovi »vmesnosti« filmske slike, k njeni niti dvo- niti trodimenzionalnosti, se vrača Stephen Heath v spisu »Narativni prostor«, kjer izpeljuje, da prav omenjena narava filmske slike omogoča, da film istočasno učinkuje kot aktualno dogajanje in kot slika. Ta učinek na račun »vmesnosti« filmske slike je pravzaprav drugo ime za »vtis realnosti«. V kolikor bi bila filmska slika popolni dvojni realnosti, potem bi bila tudi montaža, »vidna« ali pa »nevidna«, najverjetneje nemogoča, saj bi se prostorski vtis filmske slike kot »realnosti« zoperstavljal razkosavanju, razsekavanju, fragmentiranju profilmškega materiala. In tako je prav »slikarskost« filma tista instanca, ki dovoljuje, da se, recimo v primeru »analitičnega« oziroma »dramatičnega« filma, profilmsko dogajanje najprej razdrobi na kose, da bi se kasneje posamezni kadri s skrito montažo neopazno spojili v tekoče sekvence in končno v film kot kontinuiran in homogen volumen. Ta »slikarskost« filma je namreč tista dimenzija, ki omogoča montažo tudi v izrazito »bazinovskih« filmih, v filmih, ki gradijo svojo estetiko na globini polja in kadru-sekvenci. Kajti tudi filmske slike s perfektno globinsko ostrino in kompleksnim mizanscenskim dogajanjem tudi v globini polja ohranjajo tisto arbitrarnost v odnosu do

»zakonov« realnosti, ki jim omogoča, da se »poljubno« (sicer v skladu z določenim režijskim, stilnim oziroma estetskim konceptom) vežejo v neko artificialno, fiktivno realnost, pa čeprav so posamezni kadri, formulirani na način, ki skuša čim bolj zamaskirati njihovo prostorsko in časovno omejenost: kar zadeva tipologijo velikosti so posneti večinoma v srednje bližinskih planih, torej z zornega kota, ki najbolj odgovarja »običajni« človeški točki gledanja, kar pa zadeva perspektivo linearnega povezovanja skušajo čim več »montažnih« vezi opraviti znotraj enega kadra samega ter kader na ta način podaljšati v kader-sekvenco. Ekstrem v smeri minimaliziranja »slikarskosti« filma bi pomenil uresničitev »mita o totalnem filmu«, vendar hkrati s tem tudi najavo konca filma, torej paradoks, ki leži v srži Bazinovega koncepta filma in ki se ga je tudi sam dobro zavedal, saj je o svojem »ideal«, če ga parafraziramo, zapisal, da je to film brez igralcev, brez zgodbe, brez režije, končno perfektna estetska iluzija realnosti – in tako tudi film brez filma.

Za eisensteinovski film je značilno, kot ugotavlja Pascal Bonitzer<sup>6</sup>, da zaposluje gledalčevo »intelektualno« oko, saj se le ta mora odzvati montažni strukturiranosti filma in razbirati pomene, ki so proizvedeni na podlagi trčenja med dvema in več znaki (kadri). Kakšno »intelektualno« delo mora opravljati gledalec pri gledanju Eisensteinovih filmov, nam morda najbolj plastično predstavi sama Eisensteinova delovna metoda, ki je v eni izmed variant, morda najbolj razpiti, montažne postopke opredelila takole: »Stvar je v tem, da povezovanje, recimo raje, sestavljanje dveh najpreprostejših hieroglifov ne pomeni njihove vsote, marveč njihov produkt, se pravi, količino drugačne dimenzije in drugačne stopnje; če vsak posamezni hieroglif ustreza nekemu predmetu, dejstvu, pa združevanje hieroglifov ustreza nekemu pojmu. S povezovanjem dveh »upodobljenih« stvari se doseže zapis nečesa, kar se grafično ne da predstaviti. Na primer: upodobitev vode in očesa označuje – »jokati«, pes in usta – »lajati«, upodobitev ušesa ob risbi vrat – »poslušati«, usta in otrok – »kričati«, usta in ptica – »peti«, nož in srce – »žalost« itd. Saj to je vendar – montaža!<sup>7</sup>

Naloga gledalca je tako, da s svojim »intelektualnim« očesom sledi »napotkom«, ki jih s svojimi prelomi in asociacijami ponuja montaža, ter skuša zajeti celo temeljni pomen filma kot »super« proizvod celotnega volumna filmskih slik.

V že omenjenem spisu pa Bonitzer ugotavlja, da ameriški, prvenstveno žanrski filmi, med katerimi na privilegirano mesto postavlja Hitchcockove, zaposlujejo gledalčevo »fizično« oko. Njegov pogled pa je s pomočjo narativizirane montaže ujet in zašit v množico, poenostavljeno rečeno, »objektivnih« (pripovedovalec, kamera, režiser) in »subjektivnih« pogledov (osebe, liki), torej v mrežo, kjer skorajda ni mesta, še manj pa časa, da bi si gledalec izbral kakšen »svoj« pogled. Njegov pogled je skoraj »avtomatično« vedno pogled drugega, pogled oseb, prvenstveno pa kamere kot režiserja, ki opravlja funkcijo centralnega in vseobvladujočega »distributerja«. Gledalčev pogled je namreč s pomočjo »nevidne« montaže tako zašit v narativizirane poglede, da je njegovo gledanje filma zreducirano skoraj le na »opravljanje« fiziološke funkcije, le na delovanje »fizičnega« očesa. To gledalčevo mesto, polje delovanja je v Hitchcockovih filmih na nek metaforičen način poudarjeno še z raznimi pomagali, kot so npr. naočniki, daljnogledi in teleobjektivi, ki naj omogočijo glavnim osebam in s tem tudi gledalcu, da bi bolje, natančneje in jasneje videli. Da bi v »pravem trenutku« prepoznali določene nenavadne in čudne pojavne znake navedez povsem običajnega dogajanja oziroma opazili komajda opazne (zaradi velikosti ali pa razdalje) »kompromitirajoče« predmete, torej da bi videli tisto, kar je ključnega pomena za nadaljnje odvijanje zgodbe. S temi postopki ameriški žanrski filmi, še najbolj pa Hitchcockove mojstrovine, suspenzu v zgodbi in akciji, dodajajo še suspenz, ki je zaobsežen v samem procesu gledanja. Prav zato gledanje ameriških filmov ni le pasivno funkcioniranje čutila za vid, »fizičnega« očesa, ampak je to gledanje pravzaprav drama videnja oziroma pričakovanje drame vizije. To dramo uprizarja in vodi vsepovsod prisotna in zaradi mobilnosti skoraj »nematerialna« kamera, kamera kot pogled režiserja, ki se je tako uspešno skrila v transparentnost narativizirane filmske slike, da se nudi gledalcu kot njegov pogled. V teh operacijah tiči precejšen del hollywoodske spretnosti, ki postavi gledalca kot »totalnega« voyeurja, ogledujočega si filmsko sceno z vseh mogočih strani, da bi dosegel »idealno« sliko dogodka in sestavil zgodbo filma v zaključen »volumen«. V neopazno zamenjavo mest med gledalcem in režiserjem je vpisan voyeuristični užitek, ki pa je hkrati razcepljen oziroma podvojen z gledalčevo vednostjo o tem, da je v »kinu«.

In če se še nekoliko zadržimo pri »očesih«, se nam ponuja misel, da bi morda gledalčevo oko, ki ga zaposluje »moderne« film in najbolj izrazito prav italijanski neorealizem – kolikor lahko sklepamo na osnovi Bazinovih estetskih eksplikacij – imenovali »spiritualno« oko. Bazinova koncepcija filma, v temeljih podprta s pojmom globina polja in kader-sekvence, ki naj potencirata »vtis realnosti« in s tem časovno-prostorski realizem filma, se je zgledovala pri renesančnem perspektivno urejenem »odprtem oknu«. Kot navaja Stephan Heath v že omenjenem spisu, je bila temeljna tragedija Bazina v tem, »da je skušal verjeti v film kot globalno zavest o realnosti, v film, ki izključuje slikarski okvir in gledališkost scene«. »Totalni film« – do skrajnosti izkoriščene možnosti, ki jih ponujata globina polja in kader-sekvence za doseganja »ontološkega« statusa filmske slike – je namreč do tiste mere prefabricirana filmska slika v iluzijo filma kot dvojnika realnosti, ki z absolutno popolnostjo združi v nedeljivo celoto igralce in scenski prostor, akcijo in kraj dogajanja. Namen integralnega filmskega realizma je, da ukine »slikarskost« filmske slike, da bi jo ohranil kot »čistega« dvojnika realnosti, ki pa ima v odnosu do realnosti še to dodatno fantomsko moč, da kot dvojniki razkriva »globlje bistvo« realnosti oziroma njeno »ontološko ambiguiteto«. Bazin je v knjigi o Orsonu Wellesu, po njegovem mišljenju utemeljitelju »moderne« filma, kar tudi še danes zelo radi nekritično ponavljamo, zapisal: »V nasprotju s tem, kar se nam zdi na prvi pogled, je *découpage* (razdelitev na kadre) v globino bolj bogat s smislom kot pa analitični *découpage*. Ne moremo le reči, da je *découpage* v globino manj abstrakten od drugega, ampak je v primerjavi z analitičnim pravzaprav



nadomestitev abstrakcije, ki jo s pomočjo »več realizma« integrira v samo pripoved. Gre na nek način za ontološki realizem, ki vrača objektom in sceni gostoto njihove »biti« in »tež« njihove prisotnosti, gre za dramatičen realizem, ki zavrača ločevanje igralca od scene, prvega plana od ozadja, gre za psihološki realizem, ki vrača gledalca v naravne pogoje percepcije, ki ni nikoli vnaprej determinirana<sup>8</sup>. Središče Bazinovega realizma, ki je zmes ontološkega, dramatičnega in psihološkega realizma, je globina polja ali, bolje, globina, tako v dobesednem kot metaforičnem pomenu. Globina polja kot s tehničnimi »izumi« dosežena perspektivno natančno urejena filmska slika (dvojniki realnosti) in globina polja kot element »filmske govornice«, ki v sozvočju s kadrom-sekvenco povečuje »vtis realnosti« filma in postavlja filmski realizem kot »več realizma« na privilegirano mesto med doslej poznanimi realizmi (od romana devetnajstega stoletja, realističnega slikarstva, klasičnega gledališča pa do fotografije). Zaradi globine polja v filmski sliki oziroma *découpage* – v globino, ki med drugim pogojuje tudi psihološki realizem, je razmerje med gledalcem in filmom ali, bolje, njuno »srečanje«, drugačno, in to ne le v primerjavi z eisensteinovskimi filmi, ki gledalcu z montažo neprestano dopovedujejo, da pot skozi labirint filmskih slik določajo oni, ampak tudi z »analitičnimi« in »dramatičnimi« ameriški filmi, ki gledalcu dajejo navidezno popolno svobodo, v resnici pa ga s »skrito« in »narativizirano« montažo, ki neopazno šiva razdrobljeno filmsko sceno, podrejajo svoji pripovedni logiki in strategiji pogleda.

Kar nas napeljuje na to, da na osnovi Bazinovih izpeljav predpostavljamo, da neorealistični in v sorodni estetiki izdelani filmi zaposlujejo gledalčeve »spiritualno« oko, je tudi njegovo razumevanje pripovednega postopka v romanu, »idealnega« načina »govora«, ki naj se naseli tudi v filmu in ki je »popolna brezobličnost in prozornost stila, tako, da se nobena barva, nobeno lomljenje ne vmeša med bralčev duh in zgodbo«. Prav zato tudi dvojniki realnosti, projicirani na filmsko platno, ni slika z okvirjem, temveč le maska, ki dovoljuje videti le del dogodka, torej maska kot metafora za film oziroma voluminizirano filmsko sceno, ki je po drugi strani metonimija realnosti, vendar metonimija kot »bistveni« kos realnosti, ki s strahovito centripetalno močjo zajema tako »fiktivni« kot tudi »realni« ostanek, ki je zunaj polja. Branje mej med spoji posameznih filmskih slik ter filmskimi slikami in realnostjo pa omogoča le »stil brez stila«, popolnoma »utišan« in presojen reprezentacijski sistem. Takšna strukturiranost filmskega teksta šele dovoljuje gledalcu, da sproži naboje svojega »spiritualnega« očesa, saj se pred njim nahaja čisti baročni iluzionizem, ki je svojo okamenelost v prostoru dematerializiral v gibanje časa. Na platnu se prikazuje transparentna slika realnosti, ki odlično maskira svojo sproduciranost in artificialnost, ter tako ponuja gledalcu možnost, da s pogledi nemoteče preksakuje iz plana v plan na perspektivni osi filmskega prostora, da sam ustvarjalno in svobodno »montira« realnost, približno tako kot jo z večinoma improviziranimi pogledi »montira« v vsakdanjem življenju. S to »svobodo« gledalčevega pogleda pa se videnje filmske scene dviguje v kontemplacijo o filmski sceni, večinoma umazan in praktičen pogled se prepoji z duhom, ki v filmu kot »presežni vrednosti« realnosti »uzre« njeno ontološko ambiguiteto, kompleksnost in dvoumnost. V teh zaključkih, ki jih Bazin nikoli ni podal v tako »pretiranik«, »zgoščeni« in »poenostavljeni« obliki, saj so njegove postavke večinoma prepojene s slikovito metaforiko, je francoska levičarska kritika sedemdesetih let prepoznala njegov fenomenološki idealizem. Film je namreč opredelil kot medij, ki ima »božansko« moč, da lucidnemu gledalcu razkrije neko preeksistentno resnico, globlje bistvo oziroma globalno zavest o realnosti.

Kot smo zapisali na začetku, pa se sposobnost filma, da v realnosti vidi »več« kot normalno človeško oko, povečuje z »dialektičnim napredovanjem v zgodovini filmske govornice«. To napredovanje pa v odločilni meri poganjajo tehnične spremembe, ki s povečevanjem »vtisa realnosti«, pogojenim z vpeljavo globine polja in kadra sekvence, prispevajo k oblikovanju transparentnosti reprezentacijskega sistema. Bazin je velikokrat zapisal, da film ni nič drugega, kot reprezentacija realnosti in da se estetski problemi filma pričenjajo pri sredstvih te reprezentacije.

Vendar pa je Bazin te estetske probleme filma razreševal tako, da jih je združeval v »model« reprezentacije, kjer bi bila materialnost označevalne prakse do te mere sublimirana, da bi film kot »okno odprto v svet« popolnoma »uničil« okvir filmske slike, ki v filmu predstavljeno realnost odseka od zunanjega sveta. V težnji, da bi film dosegel »absolutni« realizem, je Bazin filmsko sliko izenačeval z ogledalom, ki tako učinkovito zrcali realnost, da njegova ogledalnost ni več prepoznavna. Bazin je v filmu videl »metafizično« zmognost medija, da s filmsko sliko kot simulakrom totalno kontaminira realnost in tako doseže ne samo status realnosti, ampak razkrije tudi njeno »esenco«. Ta Bazinov »trascendentalni realizem« je kritiziral že Jean Mitry, ki je zapisal, da se »predstavljeno vedno opazuje s pomočjo predstavljanja, ki ga nujno preoblikuje«. S tem je poudaril, da je filmska slika, pa četudi »idealna« dvojniki realnosti, vedno le ogledalo in to delujoče ogledalo. Globina polja kot ogledalo je na neki način metafora bazinovskega filma, torej filma kot »ene« filmske slike, ki bi z globinsko ostrino zajela neskončnost prostora in s kadrom-sekvenco kontinuiteto časa. Za eisensteinovske filme je značilno, da izpostavljajo označevalno prakso, jo delajo prisotno v strukturi filmskega teksta ter podčrtujejo njeno vlogo v proizvodnji pomenov, ki domujejo na presekih filmskih slik. Zdi se nam, da lahko z manjšim pretiranjem rečeno, da prav montaža kot privilegirani konstrukcijski postopek s svojim delom vpoteguje v telo filma pomene, ki bi sicer ostali »zunaj kadra« oziroma telesa filma. Očitno delo označevalne prakse je tako strateška poteza, s katero se aktualizirajo, artikulirajo in proizvajajo pomeni, ki bi sicer ostali v »kaotični« odsotnosti. Če je v primeru eisensteinovskih filmov potencirana vloga reprezentacijskega sistema, da bi se z njenim delovanjem »metaralizirali« »skriti« in »nevidni« pomeni, pa v ameriških žanrskih filmih »skrit« in »neviden« sistem reprezentacije omogoča, da se izpostavi reprezentirano, preprosto »zgodbo«. Vendar pa v hollywoodskih mojstrovinah »zgodba« ni le muholovka za lepljenje gledalcev kot »imbecilnih« insektov, ampak polje »latentnih diskurzov«, ki ponujajo možnost za zahtevnejša branja. Eisensteinovske filme tako lahko opredelimo kot »pomenske realnosti«, ameriške žanrske filme kot »narativne realnosti«, bazinovske »teoretske« filme, sicer podprte z modelom italijanskega neorealizma, pa bi morda lahko označili kot »realnosti realnosti«. Ta tavitologija izhaja iz Bazinove težnje, da bi v filmski realnosti anuliral

njeno filmskost, da bi filmsko reprezentacijo naredil za presojno, kar je »cilj« razvoja filmske govornice.

Jean-Louis Comolli je v študiji »Tehnika in ideologija« ostro kritiziral Bazinov »idealističen« pristop k analizi filmske govornice in vzporedno s tem tudi zgodovine filma, ki ga je, kot smo že zapisali imenoval »empirični idealizem«. Tehnične izume, ki med drugim usodno poganjajo razvoj filmske govornice, je obravnaval le s perspektive »idealne«, transparentne filmske reprezentacije, kot naj bi jo realiziral »totalen film«. Tako je tudi globino polja v skladu s svojo »filozofijo«, obravnaval le kot estetski fenomen in pri tem ni upošteval ekonomskih in ideoloških faktorjev, ki so vplivali na njeno formiranje. Comolli je zapisal: »Kader z globino polja ni bil v »modi« leta 1896, on je bil eden izmed dejavnikov verovanja v filmsko sliko (tako kot je na primer, pa čeprav ne na isti način, tudi z verno reprodukcijo gibanja in figurativno analogijo). Zato lahko govorimo le o umiku globinskega kadra in to na osnovi sprememb pogojev za to verovanje oziroma glede na premikanje kodov filmske verjetnosti z ravni »vtisa realnosti« na mnogo bolj zapletene nivoje funkcionalne logike (narativni kodi), psihološke verjetnosti, vtisa homogenosti in kontinuitete (povezanost časa in prostora v klasični drami). Zato tudi umik globine polja ni posledica tehničnega »zaostajanja«, saj nobeno zaostajanje ni slučajno, ampak je rezultat zamenjav in sprememb v prej imenovanih kodih<sup>10</sup>. In Comolli nadaljuje, da »kriza« globine polja med leti 1925 in 1940, ki označuje konec »primitivne« globinske ostrine in zaznamuje začetek »modernega«, bazinovskega pojmovanja globine polja, še zdaleč ni posledica le tehnične nepopolnosti, ampak je povezana z ideološkimi in ekonomskimi pogoji, ki so resnični akter tehničnih sprememb in zamenjav. Prihod zvoka, natančnejše besede, je v tridesetih letih »pregnal« iz filma »primitivno« globinsko ostrino in na njeno mesto postavil besedo, ki je zašila praznino med realnostjo in sliko. Beseda je tako maskirala razpoko med originalom in dvojnikom, med realnostjo in njenim filmskim »vtisom«. In če je realizem klasičnega hollywoodskega filma zagotavljala beseda kot medij »meščanske ideologije«, pa je bil Bazin prepričan, da sta vogelna kamna realizma »modernega« filma kader-sekvenca in globina polja kot »okno odprto v svet«. Ta dva elementa filmske govornice film najbolj približujeta njegovi »esenci«, vsaj tisti, ki jo je prepoznal »fenomenološki idealizem«. Kasnejši »razvoj« filma, predvsem novovalovske estetike z Jean-Lucom Godardom na čelu, so Bazinove postavke, njegovo koncepcijo »integralnega filmskega realizma«, v marsičem spodmaknile, korigirale in z »brechtovsko – eisensteinovskimi« postopki celo zavrgle.

Silvan Furlan

Opombe

- <sup>1</sup> André Bazin, esej »Razvoj filmskega jezika«, v knjigi *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- <sup>2</sup> André Bazin, esej »Viljem Vajler ili jansenista režije«, v knjigi *Šta je film? I.*, Institut za film, Beograd, 1967
- <sup>3</sup> Jean-Louis Comolli, »Tehnika in ideologija«, Filmske sveske, št. 1/2, 1982
- <sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962
- <sup>5</sup> Stephen Heath, »Narrative Space«, Screen, Autumn, 1976
- <sup>6</sup> Pascal Bonitzer, »Voici: La notion de plan et le sujet du cinéma«, Cahiers du Cinéma, št. 273, 1977
- <sup>7</sup> Sergej M. Eisenstein, esej »Izzven kadra«, v zborniku *Montaža, ekstaza*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982
- <sup>8</sup> André Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, Paris, 1972
- <sup>9</sup> Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma, III.*, Institut za film, Beograd, 1971
- <sup>10</sup> Jean-Louis Comolli, op. cit.

Literatura

- »Bazin/ Il lato oscuro del visibile« (tematska številka), Cinema e Cinema, numero 21, *3 ottobre-dicembre*, 1979
- »Teorija levice« (tematska številka), Filmske sveske, št. 1/2, 1982
- J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Editions Fernand Nathan, Paris, 1983

Scenarista sta mu v fabulativni tloris nasula še izginotje voznika tovrnjaka, umor, fingirano prometno nesrečo kamioneta z ovcjimi trupli, sodelovanje enega izmed kosovskih prometnih miličnikov z iredentistično skupino, sprotne zabrisovanja sledov – ter z druge strani njihovo spretno razkrivanje po eksponentih jugoslovanske policije, kar vse je kriminalki/detektivki pospešilo njen utrip ter intenziviralo njeno gledljivost. Po drugi plati pa se zdi, da je prav to dodatno zapletanje in dodajanje fabulo ne le nekoliko preveč kompliciralo, ampak in predvsem presajalo iz območij realno-dokumentarne verjetnosti v območja filmsko-žanrskih normativov, zavoljo česar si *Nevarno sled* ogledujemo bolj kot spričevalo o dramaturško-fabulativni spretnosti in domiselnosti scenaristov ter režiserja in manj kot poskus zares analitične ponazoritve stvarnega spleta dogodkov v okviru ene izmed iredentističnih akcij oziroma policijsko-samozaščitnih protiakcij.

A se izkaže, da je film sicer v določenem smislu oboje (raport o dejanskem poteku podtalnega kriminalnega dogajanja ter poskus njegove žanrske »upesnitve«), toda ne eno ne drugo scela. Želja po sedanjosti na dva stola se ni obnesla, pa ne zato, ker bi bilo oboje nezdržljivo, pač pa predvsem zavoljo pomanjkljivega obvladovanja žanrskih zakonitosti v odnosu do realitete, saj bi izurjenost v tej smeri tako scenaristoma kot režiserju pomagala, da bi brez okornega dodajanja »obremenilnih« motivov in kardinalni zgodbi našli zadostno akumulacijo napetosti. Vse pa kaže, da naše že tako in tako redke avtorske skupine, ki jih zanima oziroma privlači žanr, nimajo potrebnih izkušenj in tehnike žanra ne obvladajo docela. Stamenkoviču sicer ni mogoče očitati ostajanja pod še sprejemljivo ravnijo, kajti njegov film je vsekakor dovolj zaokrožen, filmičen, gledljiv in v svoji povednosti privlačen, žal pa ne seže »do visokih vej«, tja, kamor bi se vsestransko pretehtan in dodelan poskus žanrske obravnave take tematike mogel (in po našem prepričanju tudi moral) povzpeti, če nočemo govoriti o zapravljenih priložnostih.

Viktor Konjar

## Nezaslišen čudež

(Čudo nevideno)

scenarij: Siniša Pavić

režija: Živko Nikolić

kamera: Stanislav Somolani

scenografija: Milenko Jeremić

glasba: Boro Tamindžić

igrajo: Savina Geršak, Dragan Nikolić, Petar Božović, Boro Begović

proizvodnja: Zeta film, Budva – Centar film, Beograd, 1984

Ker je film »predober«, da bi ga ne osrečili s traktatom na temo semiotične estetike, in ker traktata ne moremo napisati na dveh straneh, ga bomo pospremili z nekaj marginalnimi prispeodobami. Sam avtor je svoj celuloidni artefakt označil za poetično estetiko. Kritika je izjavo vzela zares, tako da je estetiko pripisala osrednjemu ženskemu liku, poetiko pa filmski naraciji. Iz Amerike naj bi se vrnil nekakšen nezaslišen čudež – čudovita gospodična Perla, ki v idilki ribiške očetnjave namesto doma najde s prevaro pridobljeno gnezdo greha – vaško krčmo. Ta črnogorska Devica Orleanska sklene opirati onečašeno Očetovo – lme tako, da iz svojega spola naredi zgolj estetski objekt. Ko naga parklja po motni vodi Skadarskega jezera in razkazuje genitalije »rupe« željnim vaščanom, postane splošen predmet poželjenja.

Kritika, ki je »Nezaslišen čudež« prebrala kot čudežni predmet želje, se je ušela vsaj dvakrat. Prvič, ker je spregledala, da je ta čudež, kakor je sočno pripomnil pop, samo »Kako ono narod kaže – dobra pička«, ter da se bo njen delež pri Občem razblinil v pratikulariziranem ritualu družinsko-sorodstvenih razmerij, kakor hitro bo z večno mladim princem (igra ga Dragan Nikolić) zaplula v mirne vode poročnega pristana. Razodet čudež pa ni več čudež. In drugič, ker se kritiki zdi, da je mimikritično prodajanje videza za bistvo kak izjemen (nezaslišen) atribut, ki bi ga Črnogorci odkrili šele ob prihodu izseljenčeve hčere – kot da bi jim vsakdanja socialnopolitična praksa ne ponujala dovolj ugodnih priložnosti za fenomenološki dril.

Poleg aritmetično-ontološkega, je temeljni spodsplaj kritike v tem, da spregleda dvojno naracijo Nikoličevega filma. Paralelno z osrednjo zgodbo o vaški devici Orleanski, teče anti-štorija o kohanju »rupe« do morja. Njen junak je priletni tehokrat – revolucionar, ki sanja o novi agrarni reformi. S prvo reformo – v jezero je posejal sedemnajst vrst rib – ni zadovoljen, ker ribištvo zaposluje preveč delovne sile na enoto proizvoda in tako rekoč ne daje pravih rezultatov. Njegov ideal je visoka organska sestava kapitala, produkt pa – Užitek. Od »rupe«, s katero bo izsušil jezersko dno, si ne obeta le dvakratne žetve bombaža na leto, temveč najkrajšo pot do Užitka. Kakor sam pravi v nekem kadru: »Najpomembnejše je, da ljudem ne bo treba delati ter da bo vsak lahko odšel na morje, kadarkoli se mu bo zahotelo.«

Kakor se za utopično-revolucionarne projekte spodobi, mu seveda zdrsne, ko bi moral posamično spravit z obćim ali, če se izrazimo v lažje umljivem političnem žargonu; kq bi moral teorijo prepeljati v prakso. Namesto Ideala-Užitka, čiste Zenske, neproblematičnega Enega, ga onkraj »Rumije« pričaka slana voda. Vdor Realnega v Imaginarno, erupcija potlačenege Simbolne Romantike, Ejakulaci-



ja Nezavednega je v nizu označevalnih reprezentacij skrbno stilizirana z dolgimi totali, kjer kamera spremlja na videz nespremenjen vsakdan ribiške vasi. Nič se ni spremenilo. Vsak se še naprej predaja svojim malim radostim in dolžnostim – lovi Američanko, le da sedaj to počne s koleno v vodi.

Skustvo zloma, spodletelega srečanja normativa z realiteto, subjekta z objektom, nemožnost realiziranega spolnega razmerja itd. je najlepše uprizorjeno v sklepni sekvenci, kjer junak blodi po jezeru in »traži rupu«; tokrat, da bi jo zamašil. V skladu s sanjavo balkansko naturo verjame v subjektivno krivdo. Prepričan je, da je poloma kriv mladi inženir, ki mu do diplome manjkata še dva izpita in zato ni znal predvideti depresije. Vendar pa melanholično ozadje pušča trpek priokus, da v tem projektu vedno manjkata dva izpita. Široka panorama lovi z ribiči in ovcami okinčane strehe hiš, prostor zunaj kadra pa napoveduje bližajoči se vesoljni potop, saj »rupa« v jezeru ni tista, ki bi jo bilo treba krpati.

To je hkrati mesto, kjer se obe zgodbi srečata in križata. Prijetna fotofela se odzove svojemu deležu na Občem, ter se sprjazni z usodo žene proletarke – stopi v zakonski jarem. Defloracija, ki bo sledila, kamera nakaže z grozdom plavajočih moških trupel – med njimi nistem opazil njenega princa. Osiveli tehokrat-revolutionar pa še kar naprej klinka v svojem čolniku in defloraciji, tj. partikulacijo Užitka, Ideala, Utopije prestavlja v imaginarno prihodnost, ko mu bo z inženirjem uspelo odkriti pravo »rupo«. Če je ob Nikoličevem filmu že treba govoriti o poetiki ter o estetiki, potem so vloge zelo na tesno porazdeljene.

Branko Mihalić

P. S.

*Beseda rupa je namenoma ostala neposlovenjena. S tem stilističnim prijemom, je avtor želel poudariti vso težo neprijetnih asociacij, ki jih zbuja nekritična telovadba z videzom in bistvom.*

## O mrtvih vse dobro

(O pokojniku sve najlepše)

scenarij: Predrag Antonijević, Dušan Perković

režija: Predrag Antonijević

kamera: Tomislav Pinter

scenografija: Milenko Jeremić

glasba: Vojislav Kostić

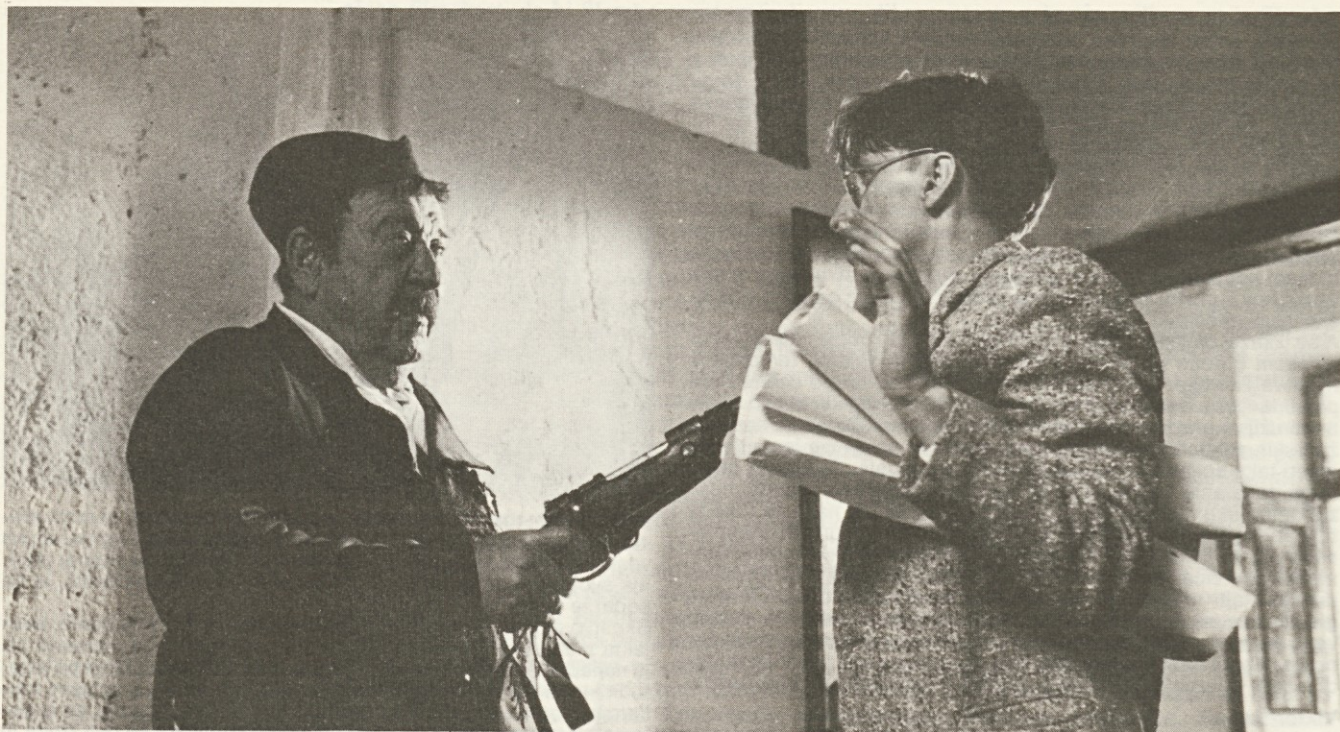
igrajo: Zvonko Lepetić, Radmila Živković, Bora Todorović, Bogdan Diklić, Petar Kralj,

Pavle Vuisić, Dragoljub Milosavljević

proizvodnja: Centar film, Beograd, 1984

Iz zadrege, v kateri se znajdemo pri pisanju o tovrstnih filmskih podvigih, bi se v našem primeru lahko izmuznili kar z reklom, ki nam ga ponuja sam naslov in o pokojniku pisali »vse najboljše«. Zabaven, duhovit, z asketsko kamero, stiliziranim kadriranjem, diskretno montažo, . . . skratka, to je racionalen in do kraja domišljen projekt, pa vseeno mrtev in skrajno nezanimiv.

Pa vendar mu bomo namenili še nekaj besed, kajti potrjuje nam domnevo, da je še do nedavnega v jugoslovanskem filmu najbolj eksploatirano zgodovinsko obdobje – čas med leti 1940 in 1945 zdaj nadomestila naslednja petletka, bodisi z deagrarizacijo in nacionalizacijo bodisi s kasnejšo destalinizacijo. Upravičeno moramo torej domnevati, da bomo čez kakih deset, petnajst let množično snemali filme o dachauskih ali kakih drugih zrežiranih sodnih procesih; kadar pa nas muči sedanji družbeni trenutek, se lahko potolažimo s tem, da bo tema nekoč že prišla na vrsto in da bo v filmih »kritično ovrednotena« tudi ekonomska stabilizacija z vsem, kar sodi zraven (tega, kar zdaj počno slovenski filmarji, pač niti pri najboljši volji ne moremo jemati resno).



Srbska vas kmalu po drugi svetovni vojni. Jebena stranka so, jasno, kmetje, njim nasproti pa je postavljena celotna struktura oblasti: komunist-član okrožnega komiteja, vaški predsednik narodnega odbora s svojim šoferjem, policaj, učiteljica in celo dva člana OZNE. Vsakršna razmerja med njimi so precizno, racionalno opredeljena – vse v imenu jasnosti in razločnosti, ki gre celo tako daleč, da je pravemu »revolucionarju« – šoferju, dano brati Marxov Kapital, nepravemu – predsedniku vaškega odbora, pa citirati Stalinove parole.

Kje je režiserju Antonijeviću kljub vsej doslednosti spodletelo, nam da slutiti sam film oziroma sekvenca, v kateri tedanji predsednik narodnega odbora vdovi prejšnjega predsednika pove, da se hoče z njo ljubiti »zdaj ali nikoli«, ona pa odpre okno in »to« storita pred očmi njegovega šoferja in policajca. Spodnesel ga je torej sam fenomen Pojevega Ukradenega pisma: to, kar je najbolj na očeh, je najbolj skrito. Hoče biti učinkovit – je jasen in razločen, s tem pa postane nejasen, nerazločen, predvsem pa neučinkovit.

Distinkcija med »pravim« in »nepravim« revolucionarjem, ki temelji na distinkciji/opoziciji Marx – Stalin, pa tudi vse ostalo v filmu kaže, da je še kako upoštevan tok zgodovine, kakršen je sledil obdobju, s katerim se film hoče ukvarjati. Nekaj pa vendarle ni všteto in prav tu je film najbolj ploden:

Bliža se konec filma. Vaščani slavijo otvoritev rudnika – tegobe so pozabljene, vsi se veselijo. Otrok spusti belega goloba, da odleti v nebo. Konec filma. Beli golob – simbol miru, pa vendarle edino, kar znotraj filmske artikulacije ostane neartikulirano – je enostavno tu (na lepem modrem nebu) izven politike in ideologije, ki sta v filmu še kako »na delu«. Je torej prost, da govori: vzemi ljudem zemljo in hrano, zapiraj jih, goljufaj pri volitvah, maltretiraj z udbaši – v zamejno pa naj jim bo mir. In mirovna gibanja, ki morejo biti še kako konstitutivna in državotvorna povsod in vselej, bodisi v obdobju prisilne industrializacije in nacionalizacije bodisi v obdobju ekonomske stabilizacije.

**Melita Zajc**

## Pazi, kaj delaš

(Pazi šta radiš)

scenarij: Predrag Perišić, Milan Jelić

režija: Milan Jelić

kamera: Božidar Nikolić

scenografija: Jasna Dragović

glasba: Zoran Simjanović

igrajo: Olivera Ježina, Vladan Savić, Dragomir Bojanić-Gidra, Ljubiša Samardžić

produkcija: RO Slavija film OOUR Union film, Beograd, 1984



Naslov Jelićevega filma *Pazi, kaj delaš*, je na določen način metaforičen. Film namreč v celoti in v posameznostih dokazuje zgrešenosti tako imenovanega komercialnega filma in površinskih zahtev njegovih producentov, ki lahko celo tako uspešnega in renomiranega avtorja, kot je Milan Jelić, spravijo v kot. Hkrati pa se lahko samo sprašujemo, kakšne so utegnile biti tiste dodatne okoliščine, zaradi katerih si je Milan Jelić dovolil posneti domala diletantski film.

Zgodba o maturantih načeloma ponuja marsikaj, neizčrpna tema je, v kateri lahko izpovedni interes, ustvarjalno hotenje ustvarjalcev filma, najde neizmerno število možnosti za iskren in prepričljiv film o mladih na enem izmed pomembnih življenjskih razpotij. Toda Milan Jelić očitno ni našel niti ene izmed možnih izvernih in zanimivih izhodišč in se je zadovoljil z najbolj standardno rešitvijo, ki samo površno in površinsko obide vse bogastvo možnosti.

Milo zapisano je film do skrajnosti površen in gledalec se sprašuje, ali je možno, da se lahko filmska ekipa do take mere odpove profesionalnosti, ne glede na honorar in pogoje, v katerih je morala delati (nanje je seveda pristala). Res je škoda vseh teh sodelavcev in igralcev, da tako zvenijo v nič – v filmu, ki ga ne bi bilo treba.

Pazi, kaj delaš! Upamo lahko samo, da je Jelićev film, ki po nepotrebnem razvrednoti njegovo dosedanje filmsko delo, samo še spomin na tako imenovano srbsko komercialno filmsko proizvodnjo.

**Matjaž Zajec**

## Pejsaži v megli

(Pejzaži u magli)

scenarij in režija: Jovan Jovanović

kamera: Radoslav Vladić

scenografija: Vladimir Jovanović

glasba: Aleksandar Habić

igrajo: Ana Marija Petričević, Ljubomir Todorović, Tihomir Arsić, Rade Šerbedžija,

Milena Zupančić

produkcija: RO Slavija OOUR Union film, Beograd, 1983

Slobodan Šijan v »predgovoru« k zadnjemu filmu *Davitelj proti davitelju* izjavlja, da postane Beograd metropola takrat, ko dobi svojega davitelja. Joca Jovanović njegovo izjavo dopolnjuje s tem, da narkomane in metropolo postavi v dualno vzročno razmerje na pol poti med Dunajem (Zahodom) in Istanbulom (Vzhodom). Skratka, Šijan s fiktivnim daviteljem podeli Beogradu status metropole, Jovanović pa »z dokumenti, ki so prav tako fiktivne narave«, že odslikava posledice tega statusa. Narkomane postavi v verigo gene-

racijskega konflikta, iskanja identitete, iskanja smislov in kar je še takih »posthipijevskih« krilat, ter na koncu registrira rezultate: beg pred realnostjo, omame vseh vrst – v prvi vrsti so šprice, ker najbolj impresivno delujejo – odhodi od staršev, kriminal, neuspešna zdravljenja in na koncu tragična smrt. V teh okvirih se odvija zgodba mladoletne Lele in njenih prijateljic ter prijateljev, izgubljeno beganje po ulicah in kletah Beograda, nemoč organizacije normalnega odnosa tako s svojim partnerjem kot s starši.

Joca Jovanović, znani dokumentarist domačega filma in avtor izjemnega dokumentarno igranega filma *KOLT 15 GAP* iz leta 1970, je s filmom *Pejsaži v megli* zašel na kaj spolzko področje (neki anonimni kritik je izjavil, da je samo nekaj hujšega od narkomanije – filmi o njej), kjer ravno dokumentarizem oz. beleženje ne opravi veliko. Jovanović sicer gradi fiktivno zgodbo s fiktivnimi junaki – tudi tu se mu zaplete, ker odnose med narkomani samimi in njimi ter »odraslimi« preveč šablonizira, standardizira na nekaterih koncih v maniri klišejskih nadaljevank »pozorišč v kuči« – a vseeno je v ospredju posredna dokumentarnost. Jovanović v maniri naturalističnega »stezosledca« lovi v objektiv kamere narkomane največkrat pri jemanju mamil – produkt, za mene pretiranega naturalizma, pa je *moralistična poanta*. Tragična smrt mlade Lele dobi povsem moralističen učinek, s tem pa tudi jo ima ves film. To pa je tragično prav zato, ker mi je jasno, da Jovanović ni imel tega namena, ampak je hotel predvsem »razkriti« neydržnost razmer, ki mlado generacijo vodijo v te vrste tragedij. Skoda tudi zato, ker Jovanović kot pravi avtorski režiser spet dolgo ne bo prišel do novega celovečerca (avtorski tu ne razumem v smislu francoskega novega vala, ampak v smislu režiserja, ki ima svoj stil, rokopolis). Jovanović zastavi drugačnost le na začetku, potem pa se podredi naturalizmu in šablonam. Skratka, zadevo vzame preveč zares, da bi lahko naredil izjemen film, s čimer ne trdim, da narkomanija ni resna zadeva...

Leon Magdalenc



## Posladkana vodica

(Šečerna vodica)

scenarij: Momčilo Kovačević (Leon Kovke)

režija: Svetislav Prelić

kamera: Branko Perak

scenografija: Marko Sanjević

glasba: Goran Paljatić

igrajo: Sonja Savić, Svetislav Gončić, Velimir Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Zoran Radmilović

produkcija: FRZ Cronos film, Beograd – RO Slavija film OOUR Union film, Beograd, 1984

Noben zapis o filmu ni »film sam«. Je vedno nekaj več ali nekaj manj, predvsem pa je »nekaj drugega«. Avtor takega zapisa se torej hote ali ne hote postavlja ob bok ostalim medijskim manipulatorjem, ki so na delu, še preden film pride do kinematografa, pa naj se še tako zagrizeno postavlja na stran »resnice«. Tako bo trditve, da je film *Posladkana vodica* čisti didaktičen film in nič drugega, kaj lahko pripisati piščevi zlobi ali premajhnemu dometu njegove vednosti in razumevanja, ne pa filmu samemu. Pa vendar...

Film *Posladkana vodica* JE didaktičen film. Resda se poleg neštetih komičnih situacij ponaša še s Sonjo Savić, ki ni le markantna osebnost, pač pa tudi odlična igralka, tako da film po gledljivosti daleč prekaša ostale primerke svojega žanra. Toda – v čem je vsa komičnost filmske situacije? V tem, da dvaindvajsetletna Branka ne more izgubiti nedolžnosti, dokler se ne znebi prevelikega nosu. Manj natančno bi lahko vzrok njenih težav označili kot »fantovsko obnašanje«, a oboje je pravzaprav eno in isto. Saj nam more biti tudi brez asociacij na obskurantistično »teorijo o materinski imaginaciji«, po kateri se noseči materi, če si preveč želi »tisto«, rodi otrok, ki mu tik nad nosom binglja miniaturni penis – torej, tudi brez tega nam more biti jasno, da je ves Brankin problem v tem, da »ga ima«. Kot je vsa nesreča pedra, ki v parkih in podhodih razkazuje svoj kurac (tudi Branka se neprestano hvali z »jebanji«), v tem, da »ga nima«. A slednji je, na žalost ne samo v filmu, povsem marginalna kreature, ki je ne gre jemati resno. Z Branko je drugače, ona je »problem«,



in edina rešitev zanjo je v tem, da se nadležne moškosti znebi in postane to, za kar je na svetu, namreč po v filmu propagiranih družbenih zakonih; slednjič prevzame svoj delež zapovedanega uživanja. Torej: bodi to ali ono (moški ali ženska, sladkor ali voda), nikakor pa ne eno in drugo ali nekaj vmesnega.

Melita Zajc

## S. P. U. K.

scenarij: Hrvoje Hitrec

režija: Milivoj Puhovski

kamera: Enes Midžić

scenografija: Dinka Jeričević

igrajo: Cintija Ašperger, Damir Šaban, Danko Ljuština

produkcija: Zagreb film, Kinematografi, Zagreb, 1984

Komedija je letos dodobra preplavila puljski festival, beogradska produkcija »konfekcijskih, lahkih« komedij pa je dobila v zagrebški enačici resnega tekmeča. *S. P. U. K.* je povsem klasičen produkt te branže s presežkom povsem propagandno političnega značaja. Pravi propagandno politični film (koliko je ta formulacija sporna, ne bi govoril – dalje PPPF – je že tja od zatona socrealizma prepustil celovečerni »bioskopski« film »lažjim temam« in se naselil s hibridno obliko v kratkih dokumentarnih filmih, pretežno predvajanih na TV. Nasploh je morda ravno nastop TV tisti mejnik, ki preloži medijsko eksploatacijo PPPF-ja drugam, na TV, ki je veliko bolj »domača«, veliko »bližja« navadnemu državljanu, kateremu je PPPF namenjen.

Opomba: vsak film je neke vrste politična propaganda, ker je vpet v mrežo ideoloških obrazcev, ki pod krinko odslikave realnosti in slikanju večnih tem gledalca bombardirajo z določenimi »ideološkimi stereotipi«, ki se na koncu modificirajo v samoumevnosti. Vendar, vseh filmov pač ne gre jemati v smislu PPPF-ja, kot je to nedvomno S. P. U. K. Prvenec Milivoja Puhovskega brez pretvarjanja propagira mladinsko prostovoljno delo (posnet je bil na delovni akciji Sava '83), in to je trenutno edina »oprijemljiva« socialistična tema, za katero lahko stoji PPPF. Kaj težko bi v našem samoupravnem socializmu našli temo, ki bi bila tako prečiščena in voljna eksploatacije in ki bi s povsem drugim jezikom (popolnoma nepolitičnim) dosegla svoj namen: prijetne ljubezenske dogodivščine, nova prijateljstva, zabava, zapleti in razpleti, na koncu se ob slovesu vsi jokajo... itd.

Prepričan sem, da je vsak »sistem« nagnjen k izrabi tako »voljnih« tem, zato je umankanje brigadirskih filmov pri nas po svoje simptomatično, razložljivo pa vsaj na dva načina: – vladajoča ideologija dolgo ni verjela, da je film (pa čeprav je to zaslutil že Lenin) umetnost, medij z največjo mobilizacijsko močjo, torej naravnost pripraven za propagando; ko pa je to spoznala, je bila tu že TV.

– po povojnem zanosu nosilci oblasti niso točno vedeli, kam z delovnimi akcijami (ukinjati ali spodbujati) in so prepustili prostovoljno delo usodi časa (spopad »ideoloških« in »ekonomsko« gospodarskih interesov). Zdaj, ko je interes (vsaj v Sloveniji) občutno upadel, nosilci oblasti preko mladinske organizacije znova postavljajo brigade na svoje mesto.

Zanimiv je še osnovni slogan filma, po katerem je skonstruiran naslov: *Sreča pojedincea – uspeh kolektiva*. Nesrečen posameznik (v filmu anonimni grafiti) je neposredna grožnja uspešnemu kolektivu, še ostreje, uspeha kolektiva ni brez srečnih posameznikov (vseh!!!!). Vodja brigade (v tem primeru nosilec oblasti) reagira tako, kot v podobnih primerih vladajoča ideologija – uloviti nesrečnika in s tem odstraniti rakasto celico (posameznik se spremeni, posameznik se izloči). Šele po neuspešnem lovu se dejansko loti vzro-



kov – spremembe družbenega okolja, ki sproducira »tega nesrečnega« posameznika.

Slogan – »sreča posameznika – uspeh kolektiva« v časih ostre gospodarske krize in padanju standarda zveni malce absurdno in neresno.

Zakaj istočasno nas je zgodovina naučila ravno nasprotno: v obdobju relativnega blagostanja (recimo sreče, drugi pravijo temu prekomerno trošenje) posameznikov je postajal kolektiv jako neuspešen.

Posledica: *nesrečni skoraj vsi* in ne le *nesrečen posameznik*.

**Leon Magdalenc**

## Ti nisem rekel

(Neli ti rekov)

scenarij: Rusomir Bogdanovski, Stevo Crvenkovski  
 režija: Stevo Crvenkovski  
 kamera: Ljubomir Vaglenarov  
 scenografija: Taki Pavlovski  
 glasba: Ljupčo Konstantinov  
 igrajo: Petar Arsovski, Risto Šiškov, Blagoja Spirkoski  
 proizvodnja: Vardar film, Skopje – TV Skopje, 1984



Če pristajamo na domnevo, da jugoslovanski film ne želi prestopiti v zrelejše obdobje svojega ustvarjanja, temveč se raje odloči za neizzivalen pristop tako po tematski kot tudi oblikovni plati, pa moramo za makedonski film ugotoviti, da nikakor ne more odrasti. Nerešeni problemi in globoka kriza makedonske kinematografije se kažejo najprej v njihovi številčno šibki produkciji, saj smo v zadnjih petih letih našli le štiri njihove nastope na puljskih festivalih. Se toliko bolj očitno pa postane to po ogledu teh filmov. Za tri filme, *Svinčeno brigado* Kirila Cenevskega, *Južno stezo* in *Ti nisem rekel* Steva Crvenkovskega, je značilno, da so imeli premalo materiala za celovečerni film, medtem ko ga je Branko Gapo v filmu *Čas, vode* imel celo preveč. Vsem štirim filmom pa je skupna šibka in neurejena dramaturgija, ki gledalcu ne omogoča niti osnovnega spremljanja filmske zgodbe, tako da mora že med samo projekcijo spraševati sosedu, za kaj sploh gre v filmu, in ker sosed ne ve nič več kot on sam, mora počakati, da se film odvrti in šele nato potešiti svojo radovednost z branjem kataloga. Glede na to, da že samo vodenje filmske pripovedi povzroča makedonskim režiserjem nepremagljive težave, je seveda situacija še slabša pri sami filmski artikulaciji izbrane teme. Filmi so večinoma stilno izredno neenotni, nihanja v uporabi različnih stilov prevelika, kar je posledica neizdelane oziroma nikakršne dramaturgije.

Edini letošnji makedonski film *Ti nisem rekel* Steva Crvenkovskega pravzaprav ni letošnji, temveč šest let star televizijski film, ki je letos doživel povečavo na 35 mm trak, kar še slabša zgoraj omenjeno statistiko o makedonski filmski produkciji v zadnjih petih letih. Film prikazuje zadnje poskuse upora razbitih komitskih čet približno leto, dve po zadušitvi Ilindenske vstaje, ko poskušajo nadaljevati borbo za osvoboditev Makedonije. Sovražnik je vsepovsod, tudi domačih izdajalcev ne manjka, tako da je vsak nadaljnji odpor že vnaprej obsojen na neuspeh in zatorej nesmiseln. Edini smisel je vztrajati na izbrani poti, čeprav ta vodi le v smrt. Kajti ljudstvo že opeva svoje junake, sanje o svobodi so v njegovi zavesti, in povsem mogoče je, da se bo kdaj v prihodnosti ponovno vzdignilo v upor. Crvenkovski se je izbrane teme lotil s širokim epskim zamahom, vendar, kot rečeno, za koherenten film je imel premalo snovi. Nepristana tekanja preživelih borbov s hraba v dolino in nazaj z vmesnimi puškarjenji so izzvenela v prazno. Tema je zahtevala precej več.

**Bojan Žorga**

## Timoška vstaja

(Timoška buna)

scenarij in režija: Žika Mitrović  
 kamera: Tomislav Pinter  
 scenografija: Miodrag Nikolić  
 glasba: Ksenija Zečević  
 igrajo: Ljubiša Samardžić, Bata Živojinović, Gidra Bojanić, Danilo Lazović, Vesna Čipčić  
 proizvodnja: Avala film, Beograd – Morava film, Beograd, 1984

Film *Timoška vstaja* (gre za vstajo Srbov proti kralju Milanu leta 1883) lahko jemljemo kot enostaven zgodovinski film, za enostavno odslikavanje zgodovinskih dogodkov, kazanje za filmsko pripoved prilagojenih zgodovinskih osebnosti in romansiranih odnosov med njimi. Toda morda bi bilo preveč enostavno, celo naivno, če bi sodili, da gre le za prikaz odpora Srbov ob kraljevem odloku o predaji orožja, ki je Srbijo branilo pred Turki, kraljevi vojski. Ne glede na obletnico, ob kateri je film nastal, gre gotovo tudi za nekatere asociacije s sodobnostjo ali vsaj z bližnjo preteklostjo. Kolikor bi menili, da te vrste razmišljanje vodi v prazno, v slepo ulico, potem je tudi film *Timoška vstaja* v popolni slepi ulici. Pustimo, naj te vrste razmišljanja ob Mitrovičevem zgodovinskem filmu ostanejo ob strani, ker bi lahko zašli tudi v špekulacijo; vrnimo se k filmu, kot se nam kaže sam.

*Timoška vstaja* je Mitrovičev film od začetka do konca, je njegova vrnitev k stripovsko zasnovanem zgodovinskem spektaklu. Njegov film je v vseh elementih filmski strip. Strip po zgodbi, dialogih in dramaturgiji. Strip po vseh elementih režije, montaže in igre. Strip po slogu sicer razkošne, toda statične Pinterjeve fotografije, ki ostro uokvirja dogajanje in se osredotoča na nosilce – akterje dogajanja in na slikovitost dogajanja kot takega. Liki filma niso problematizirani znotraj sebe, problematični so v odnosu do drugih likov. In stavki, dialogi, ki si jih pripovedujejo, so omejeni na raven enosmerneznaka, čiste sporočilnosti. Filmski junaki niso tvorci, temveč nosilci oziroma prenašalci idej in sporočil. Enostaven, nezapleten, neproblematičen, do skrajnosti dolgočasen in nezanimiv film, v katerem je vsakdo opravil svoje, naročeno mu delo in prav nič več. In če bi ta več poskusil še kdo drug, bi porušil slogovno novitost tega preprostega in enostavnega filma, slikanice, v kateri naj bi bili tudi kanci resnične zgodovine.

**Matjaž Zajec**





## V žrelu življenja

(U raljama života)

scenarij: Rajko Grlić, Dubravka Ugrešić

režija: Rajko Grlić

kamera: Tomislav Pinter

scenografija: Stanislav Dobrina

glasba: Brana Živković

igrajo: Gorica Popović, Bogdan Diklić, Vitomira Lončar

proizvodnja: Art film 80, Beograd – Croatia film, Zagreb – Jadran film, Zagreb – Union film, Beograd – Kinematografi, Zagreb, 1984

Za Grličeve filme bi lahko rekli, da vedno uprizorijo neko ideološko instanco, ki šele požene filmsko pripoved ali, bolje, vpis ideološke instance v fotografsko strukturo filmske slike pravzaprav omogoči nastanek filmskega teksta. Kajti za film z zgodbo, ki poteka v določenem časovnem obsegu, niso potrebni le dogodki, ki zazemajo odrejen prostor, marveč osebe in največkrat celo ena sama osrednja oseba, ki poganjajo dogajanje ali ki jo (jih) dogajanje poganja.

Te osebe pa se formirajo kot take šele v trenutku, ko se oprimejo neke »ideologije« oziroma ko jih »ideološki mehanizmi« tako krepko zgrabijo, da jih potegnejo iz anonimnosti in amorfnosti množice. »Ideologija« je tako tista, ki naredi iz nekoga nekaj, ki naredi subjekt iz »povprečnega« človeka, sicer hkrati samostojnega in podložnega akterja na (socialno-zgodovinski) sceni. In tako v Grličevem prvencu *Kar bo pa bo* »slepilna filmska ideologija« naredi iz delavca v neposredni proizvodnji igralca, v filmu *Bravo maestro* prefabricira »meščanska« ideologija nadarjenega glasbenika v elitnega in etabliranega »umetnika«, v celovečercu *Samo enkrat se ljubi* pa »stalinska vizija« povzdigne komunista v »totalnega revolucionarja«. Vendar pa se v vseh treh naštetih filmih »kraljevska pot« subjekta konča s »tragičnim« koncem, z deziluzijo, s spoznanjem o lastni groteskni situaciji oziroma s samomorom. Ljudski pregovor pravi, da v tretje gre rado in v tretjem Grličevem filmu *Samo enkrat se ljubi*, drugače odličnem delu je šlo kakor po maslu vsaj kar zadeva propad subjekta in stilu novoveškega evropskega romanesknega junaka, ki ni bil nič kaj »herojski«, saj se je zgodil kot posledica izgube »ideje«, v imenu katere je tako ali drugače zastavljal svojo akcijo. In če so se v prvih treh Grličevih filmih »ideološki mehanizmi« kazali tudi skozi svoje oprijemljive podaljške, filmska ekipa, meščanska družina, »oblastniška superstruktura«, pa se zdi, da zadnji Grličev film *V žrelu življenja* nima kaj posebej opraviti z ideologijo razen v tistih točkah, kjer ideološka nesoglasja služijo le za podkrepitev dramatičnosti situacije, ali pa na tistih mestih, kjer domujejo verbalne ali vizualne domislice na račun emblematičnih oznak nekaterih tipoloških oziroma nacionalnih karakteristik. Vendar je »ideologija« v filmu *V žrelu življenja* vtkana v filmske podobe na veliko bolj prosojen način in morda prav zaradi te njene svetlobne razpršenosti tudi film deluje veliko bolj »lahkotno«, »neobvezno«, kot kakšna srednjeveška burka. Če so prejšnji Grličevi filmi, še posebej *Bravo Maestro*, nosili v sebi nekaj mitološke privzdignjenosti antičnih tragedij, pa je zadnji film prepleten s profano motiviko komedije. Film nam paralelno pripoveduje dve zgodbi, prvo o »nekonvencionalni« režiserki Dunji, ki dela televizijsko nadaljevanko ŠTEFICA CVEK V ŽRELU ŽIVLJENJA, drugo pa o junakinji te nadaljevanke, o uslužbenki Štefici, ki ji povzročajo največ problemov njene erotično-seksualne težave. Te njene težave s telesom so tu-

di pripraven teren, da se v filmu razvijejo komedijske situacije s prvenstveno naslonitvijo na dialoško (skorajda prej monološko) serijo dovtipov, »retoričnega« seksa ali pa zadovoljevanja ženske »globine« z »globino« uma, torej situacije, ki se pač zaradi realistične pogojenosti filma ne morejo preleviti v gage burlesknega tipa. Omenjene serije so prej monološke zato, ker Štefici zapora določene »delčka« telesa zapira tudi drugo, kultivirano telesno odprtino, usta, saj so njene izjave slabo artikulirane, več ali manj ponavljanje stavkov drugih oziroma neko verbalno mmljanje. Štefica Cvek je tako v omenjenih filmskih (televizijskih) scenah pod udarcem »seksualno-teatralnih« (Bata Živojinović), »literarno-bak-hantskih« (Rade Šerbedžija) in »presežno-delavnih« (Predrag Manojlović) »ideologij« (če naštejemo le nekaj tistih, ki prihajajo z moške strani in spregledamo »poduke«, ki jih delijo Štefici njene ženske prijateljice in sorodnice), torej je figura v igri različnih »filozofij«, ki jih je komedijski zastavek filma naredil za popolnoma čiste, abstraktne koncepte v najlepšem tradicionalno-idealističnem pomenu besede. To pa zato, ker vzdržujejo konvencionalizirano razliko med teorijo in praksi, saj zaradi svoje »filozofske« totalnosti skoraj v celoti spregledujejo »svet stvari«. Nihče namreč ne »vzame« Šteficinega voljnega telesa. Nekatere opisane poteze Grličevega filma nam dajo slutiti, da televizijska nadaljevanka, tako kot si jo je zastavila režiserka Dunja, v tematskem pogledu izstopa iz standardiziranih televizijskih projektov, ne samo potencirano dramskih, ampak tudi tistih, ki so narejeni po naivnem komedijskem sistemu v stilu »Gledališče v hiši«. Tega se zaveda tudi režiserka sama, saj si tu in tam zastavi vprašanje, ali bo njena »dokumentarna« serija po merah, ki jih je institucija televizije določila pojmu »neposrednost«. Kakšno podobo »življenja« skuša razkriti Dunjina pripoved o Štefici, na zgovoren metaforičen način pojasnjuje režiserkin konflikt z intimnim prijateljem, ki ga prepozna za bleferja, za karierista, za zlagano in prodano dušo, ki poje tako, kot drugi hočejo. Dunjina ustvarjalno-kritična koncepcija je tako v nekem nasprotju s prevladujočo »ideologijo« televizije, vsaj kar zadeva različne vrste dokumentarno-feljtonskih in kulturno-umetniških programov. Vendar pa je ta njen artistski credo pravzaprav tudi tista karta, na katero stavi Grlić svoj film. Kajti tisto, kar mnogokrat ne zmore televizija, uspešno uresničuje film oziroma zmore »ideologija« filma, saj je že skorajda stopila v posvečeno območje umetnosti in si s tem privzela tudi nedotakljivost svobode izražanja. Zato skrajšano televizijsko nadaljevanko o Štefici Cvek lahko na svoj način uprizori le film, ki vzporedno fikcionalizira tudi Dunjino režijsko delo oziroma mehanizme, v katerih se proizvaja kakšna televizijska nadaljevanka. Prav zaradi preprostosti, enostavnosti, neopaznosti in v določenem smislu celo banalnosti tega temeljnega »ideološkega« nastavka tudi zadnji Grličev film *V žrelu življenja* deluje tako všečno, dopadljivo, lahkotno, v nekem smislu vaudevillsko-kabaretsko. In če ta »prosojnost« ideologije prispeva k gledljivosti Grličevega filma, ki pritegne z manierističnimi bravurami in solidnimi komedijskimi obrati – proizvaja jih spretna režija, ki pa v marsičem ostaja le na ravni spretnosti – pa zato ne uvršča filma v krog tistih sijajnih komedij, ki gradijo svoje učinke na množici lucidnih, takšnih ali drugačnih, trikov, sprevačanj, presenečenj in ne nazadnje provokativnih osti.

Grličev film *V žrelu življenja* je tako sprožil ne kaj preveč izviren koncept filmske »ideologije«, izhajajoče iz pojma »umetniška svoboda«, ki je v svoje »žrelo« zajel režiserko Dunjo in z njo v njene monetažne škarje tudi Štefico Cvek ter jo iz anonimne debelušne deklinje

naredil za junakinjo filma. Ugodje in sreča, da je še mogoče v režijskem smislu uresničevati »svobodno« filmsko (Rajko Grlić) in televizijsko (Dunja) govornico, so tudi botrovali srečnemu koncu filma, tako glede Dunjine kot tudi Stefičine zgodbe. Stefica in Dunja si namreč najmeta »ustreznega« moškega – Stefica se zato mora pričeti učiti tujega (angleškega) jezika, da bo spregovorila tudi njena telesno-erotična govornica, Dunja pa mora zaustaviti govorjenje o tujini, da bo na učinkovit način zdrabila v prijatelju primarni jezik telesa.

Samoumevno je, da se »sentimentalna komedija« mora končati v trenutku, ko je vzpostavljena popolna komunikacija, ko ni več šumov, nesporazumov, motenj, tako v umetni (jezik) kot tudi naravni (telo) govornici. In to s srečno poroko, če že ne realno, pa vsaj metafizično-imaginarno.

Silvan Furlan

## Veliki transport

scenarij: Veljko Bulajić, Arsen Diklić

režija: Veljko Bulajić

kamera: Dušan Ninkov

scenografija: Veljko Despotović

glasba: Miljenko Prohaska, Vladimir Kraus Rajterić

igrajo: James Franciscus, Steve Railsback, Robert Vaughn, Bata Živojinović, Slobodan Aligrudić, Zvonimir Lepetić, Dragana Vragić, Ljiljana Blagojević, Tihomir Arsić, Dragomir Felba, Edward Albert jr., Joseph Campanella, Helmut Berger  
 proizvodnja: Neoplanta film, Novi Sad – Sherwood v sodelovanju z Incovent in Lanterna Editrice, 1983



Glede na to, da ta »grandiozen« film megalomanskega režiserja Veljka Bulajića tako očitno špekulira z mednarodnim kinematografskim kontekstom, ne bo odveč, če mu v tem kontekstu nakažemo še »estetski okvir«: tako bi dejali, da ga po eni strani začrtujejo filmi o James Bondu, ki pa so v primeri z *Velikim transportom* umetniška dela, po drugi pa t. i. »špageti vesterni«, ki jim brez večjega napora uspe približno enaka kavlitate, predvsem pa ne z 20 milijoni dolarjev, kolikor so jih tuji in domači producenti baje vložili v ta projekt (doslej so film že uspešno prodali v Čile, sicer pa je Neoplanta zaradi neplačanih dolgov pred sodnim sporom). Toda, medtem ko je v bondovskih filmih tista stvar, za katero v njih gre (neka skrivnostna naprava ali organizacija), po navadi le pretveza za neverjetno dogajanje, pa je v *Velikem transportu* tisti »epohalni dogodek«, ki je povod za film, pravzaprav še manj kot pretveza, čeprav je postavljen kot glavni razlog. Komentatorski glas, ki razglša nespodbiten zgodovinski pomen tega transporta hrane iz Vojvodine v Bosno, se kar sam avtorizira za garanta zgodovinske resnice, obenem pa se postavlja zunaj fikcije, ki jo »od znotraj« prav nič več ne drži. Ali drugače: tu nemara res gre za pozrtvovalen partizanski transport, ki je prestal mnoge nevarnosti, vendar je prikazan s pomočjo protetike najbolj zgubljenih in bednih stereotipov, kar velja še posebej za »odlikovane« filmske momente smrtnih prizorov – če tukaj ljudje umirajo, umirajo zaradi stereotipov. Bulajiću, ki bi bil nemara rad »jugoslovanski Griffith«, pripada zasluga, da je prignal partizanski film do skrajne meje, ki je celo pod ravni reklamnih spotov. Navsezadnje pa je tu prizor, ki dovolj nazorno povzema »resnico« filma (seveda, če ni »resnica« premočan izraz): to je prizor, kjer partizani jurišajo proti Nemcem, ki strážijo reko, njihovo akcijo pa spremlja navijanje občinstva oziroma »ljudstva«, ki je spremljalo transport. »Resnica« tega filma bi torej bila športni spektakel, vendar je celo to previsoka raven, saj je v tej (športni) spektakelski obliki izid vendarle do konca neznan, medtem ko je v *Velikem transportu* vse že vnaprej izračunano in razrešeno. Zato je »resnica« tega filma pravzaprav statistika: na tej »veliki poti« je bilo toliko in toliko ljudi ubitih, pripetili so se ti in ti dogodki, dostavljenih je bilo toliko in toliko kilogramov hrane itn. Statistiki pripada tudi ta aglomeracija vseh mogočih »predstavnikov«, ki se udeležujejo transporta: ob partizanih so tu še »predstavniki« ljudstva, Romov in »posebne-

žev«, nemških ujetnikov ter tujih dopisnikov. Njihovo udeležbo utemeljuje zgolj statistična nujnost učbeniških dogem (povezanost revolucije in ljudstva, samoniklost in »neodvisnost« jugoslovanske NOB), medtem ko so nemški ujetniki, ki predstavljajo očitno breme, dobri in nujno potrebni le zato, da si transport zagotovi prost prehod.

Originalna verzija filma je verjetno v angleščini, saj je jugoslovanska verzija polna očitnih spodrseljavev, ki so posledica dubiranja: tako poslušamo partizane, ki se v srbohrvaščini »sporazumevajo« z Angleži, ki jim odgovarjajo v angleščini. A ti spodrseljaji so tudi edini zabavni momenti v filmu.

Zdenko Vrdlovec

## Vročica ljubezni

(Groznica ljubavi)

scenarij: Vlasta Radovanović, Petar Brakus

režija: Vlasta Radovanović

kamera: Radoslav Vladić

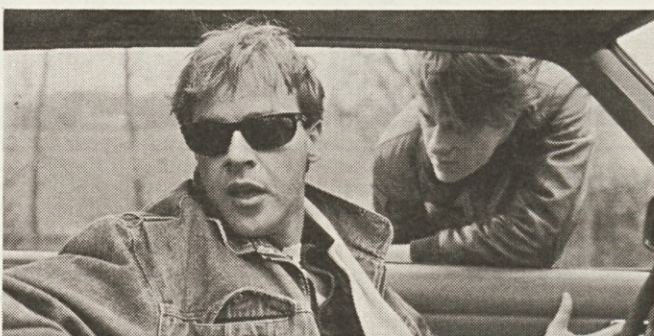
scenografija: Miodrag Mirić

glasba: Kornelije Kovač

igrajo: Milan Štrlić, Aleksandra Saša Simić, Bata Živojinović, Dragan Nikolić, Duška

Zegarac, Mihajlo Kostić, Ljiljana Gazdić

proizvodnja: Avala pro film, Beograd, 1984



Izmišljati si prigode, kakršno si je Vlasta Radovanović (sicer profesor na beograjski filmski akademiji) izbral za svojo *Vročico ljubezni*, pomeni imeti do filma kot umetnosti poseben, povsem določen odnos. Gledalce je treba – na podlagi umišljenih zapletov in posebej zdramatiziranih konfliktov – za vsako ceno spraviti v napetost, da bodo trepetali za usodo protagonistov, se identificirali z njihovimi prizadevanji in prav do zadnje, odrešilne sekvence ugibali, kako se bo dramatično tveganje izteklo. Razmerje s stvarnostjo je pri tem samo navidezno in pogojno. Ključnega pomena je dramaturška konstrukcija zgodbe, ne glede na njeno realno življenjsko ali družbeno sporočeno vrednost. Ta je lahko, kot povzamemo iz fabulativnega izpisa *Vročica ljubezni*, tudi minorna – pa nič zato.

V izbor za Radovanovičev letošnji film (vse kaže, da se je odločil »razveseljivati« publiko vsako leto z novim projektom) je prišla ena izmed zgodb, ki bi jih v pogrešnem bulvarnem tisku objavili v rubriki »zgodbe, kot jih piše življenje«. Dvema mladima zaljubljenca spodleti in dekle zanosi. Poročiti se ne moreta, splav iz zdravstvenih razlogov ne pride v poštev, otroka (družinsko sramoto v malo-meščanskem okolju) pa bo vendarle treba nekako prikriti in ga spraviti s poti. Na sceno stopi dekletova gospa mati. Njen plan je skrbno pretehtan in preračunan. Hčerko odpelje »na varno«, nekam na vas, do oproda, njenega otroka pa preko advokatskega posrednika vnaprej proda zainteresiranemu nemškemu paru. Toda vmes poseže mladi nesojeni oče. Otroka brž po porodu ugrabi ter sklene iti v boj za svoj prav do konca. Zapletov in težav je sicer obilo, toda ob koncu – vsem dramatičnim preizkušnjam navkljub – doseže, kar si je bil zastavil. Kot zmagovalec nad nosilci protiigre si pridobi legitimacijo moža in očeta.

Fabula je slej ko prej osladna in brez realne podlage v življenjskih okoliščinah časa, čeravno je podobnih, vendar drugače, brez posredovanja ameriške melodramske dramaturgije »oblikovanih« prigod v živni stvarnosti na pretek. Toda avtorju filma (bil je tudi koscenarist) ni šlo za relacije s stvarnostjo in ne za kakršnokoli konotacijo. Ukvarjal se je zgolj in samo s streženjem gledalčevim enodimenzionalnim kinematografskim potrebam, daleč od vsakršne višje (socio-stratne, družbenokritične) ali opredeljujoče se povednosti. Projekt je v vseh pogledih ceneno povprečen, vrh vsega pa povsem neopredeljiv. Posneli bi ga bili lahko – v enakem fabulativnem kalupu – kjerkoli v evropskem ali preostalem civilizacijskem območju, kar pa zlepa ne govori v njegov internacionalni kinematografski prid, kvečjemu nasprotno. Radovanovičev melodramski »komad« je nerazpoznaven tako v avtorskem kot v nacionalno kinematografskem pogledu in kot tak – po svoji vsebinski in nič manj po svoji filmski izrazni plati – nezanimiv, nevznemirljiv in skrajno mimobežen.

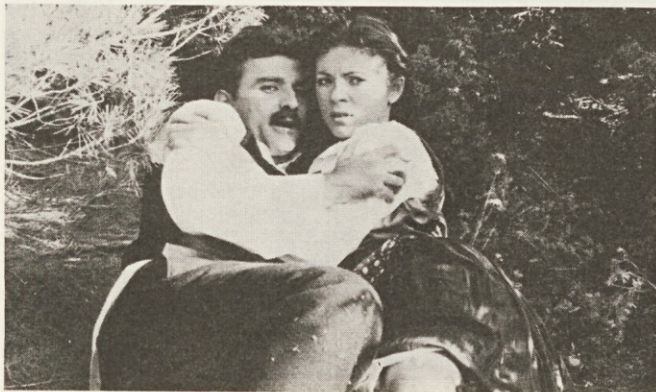
Spet se zastavi staro in velikokrat ponovljeno vprašanje: Čemu in komu na ljubo snemati take filmske »podlistke«?

Viktor Konjar



## Zadarski memento

scenarij: Martin Itković  
 režija: Joakim Marušić  
 kamera: Dragutin Novak  
 scenografija: Dušan Jeričević, Tihomir Piletić  
 glasba: Alfi Kabiljo  
 igrajo: Lazar Ristovski, Zdravka Krstulović, Mustafa Nadarević, Milan Štrlijić, Alma Prica  
 proizvodnja: Croatia film, Zagreb – RZ filma in Združeno delo mesta Zagreba, 1984



Teško je utrditi prepričanje, da filmska »saga« Joakima Marušića z ne kdove kako domiselnim naslovom *Zadarski memento* nima možnosti za prestop iz marginalnih območij današnjih jugoslovanskih filmsko-cineastičnih prizadevanj v bližino njihovega osrčja. Priznati si namreč moramo, da so nas kar vse vnanje insignije tega filma (režiserjev renome in njegova izrazito dalmatinska provenienca, navajanje »združenega dela mesta Zadra« kot soproizvajalca filma hkrati z njegovo delovno skupnostjo ter Croatia filmom in ne nazadnje sam naslov *Zadarski memento*) pripravile do nekakšnega vnaprejšnjega nezaupanja, kot da imamo opraviti s povsem lokalistično, mestno kroniko, vpeto v samo navidezno fabulativne okvire.

Dejanska podoba tega filma namreč sploh ni taka. Film ni posvečen Zadru in ne zadeva »historije« tega mesta, čeravno se v njem dogaja. Gre za petindvajsetletno življenjsko pot moža, ki so ga okoliščine na pragu človeške zrelosti v posebnih zgodovinsko-časovnih okoliščinah pripeljale z vasi v to mesto neposredno po njegovem fašističnem zavzetju po končani prvi vojni, mu v njem pod Italijani ukrojile usodo in ga (spremenjene okoliščine, kajpak!) ob izteku druge svetovne vojne vrnilo k iztočnicam življenjske poti. Kar sodi pod pojem »zadarski memento«, je njegova zgodba, njegov osebni spomin na tistih mučnih petindvajset let pod prisilo italijanske fasciae, ki ga je kot človeka neusmiljeno premetavala sem ter tja in si ga naredila celo za špijona, a se je kasneje sam pred seboj in pred drugimi rehabilitiral z ubojem osvraženega laškega agenta, tako da je svobodo vendarle dočakal osebno odrešeno.

Ta individualna človeška drama je Marušičevi »panorami«, zajemajoči četrto stoletja (in vsaj od daleč zgledevanji pri prototipskem vzorcu Dvajsetega stoletja) podana korektno, urejeno, v stilu realistične filmske epike, ki sicer ne v estetskem ne v historično označujočem smislu ne vzmira do globin, ni pa tudi v nobenem oziru moteča, tako da bi nas odvrčala od pozornega in zavzetega gledanja. Ta film je, če nič drugega, avtentično pričevanje o človekovi usodi pod črnim krilom fašizma v sicer vselej svobodoumni Dalmaciji, kar seveda ni ne lokalni ne postranski zgodovinski segment, pač pa eden osrednjih človeških doživljajev pod kupolo totalitarnega nasilja, ki zanesljivo ni predmet absolvirane preteklosti, temveč vselej in tudi dandanes pomenljivi, če ne kar odločilni del zgodovinskega spomina in njegovih opozoril.

V tem smislu in v tem gledišču *Zadarski memento* vsekakor ni postranski izdelek v zdajšnji jugoslovanski produkciji.

Viktor Konjar

## Zgodnji sneg v Münchnu

(Rani snijeg u Münchenu)

scenarij: Goran Massot  
 režija: Bogdan Žižić  
 kamera: Goran Trbuljak  
 scenografija: Zelimir Zagotta  
 glasba: Ozren Depolo  
 igrajo: Drago Grgečić-Gabor, Pavle Vuisić, Ute Fiedler  
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb – Ventar film, Beograd – Makedonija film, Skopje – Zvezda film, Novi Sad – FRZ München, 1984

Zdomska tematika je – za Bogdana Žižića – vir fabul, ki akcentuirajo problematiko razkroja in izničenje človekove identitete ter njegovih življenjskih, družinskih in družbeno-domovinskih vezi. S svojim tokratnim ekskurzom v tragično bistvo zdomstva nas ta aktualni hrvaški avtor popelje v München, kjer se pred našimi očmi odigra trpká zgodba družine Lovrić, ki je na tujem prebila dolgih šestnajst

let. V ospredju dramske pozornosti sta oče, nekdanji jugoslovanski partizan (z jugoslovansko domovinsko pripadnostjo, ki je še zdaj njegova poglavitna »značajska« poteza), ter njegov zdaj že dvajsetletni sin; mati je v tem kontekstu tretirana kot stranska oseba.

Drama se odigrava med očetom in sinom, njena vsebina je izključujoča se konfliktnost njunih življenjskih interesov, teženj in perspektiv. Kot nosilca dejanja sta si v dramskem smislu enakovredna, vsak od njiju je protagonist svojega hotenja, popolno razhajanje teh hotenj ju naredi za antagonist. Stari Lovrić se je namreč po šestnajstih letih sklenih vrniti v domači kraj, prepričan, da je saturiral svoje potrebe, zavoljo katerih se je bil z družino sploh podal v tujino, s trebuhom za kruhom. Prihranil je dovolj, da si je lahko doma zgradil hišo, v kateri bo prostora za vse, tudi za bodočo sinovo družino, sina je izšolal (za avtomehanika) – ter mu – prav tako v domačem kraju – postavil delavnico, ki naj bi mu omogočila prosperiteto. Njegovi cilji so torej doseženi, vrnitev v domovino naj bi bila triumf njegove eksistence. Toda sin, ki je bil ob prihodu v Nemčijo neboljeno štiriletno dete, a je v nemškem podnebjju prasel v samostojnega človeka, ima o življenju in življenjskih perspektivah povsem drugačne predstave od očeta. Njemu ni stara domovina ne v moralnem ne v materialnem ne v kakršnekoli drugem pogledu nič mar. Z očetovimi željami in stremljenji se v ničemer ne identificira. Neizpodbitna posledica šestnajstih let njegovega odrasčanja v nemškem življenjskem okolju je popolna asimilacija, iz nje pa izhaja nepremostljiva tujost do očeta in njegovih počutij ter interesov in hotenj. Mladi Lovrić, skratka, scela odklanja kakršnokoli misel na vrnitev, še zlasti, ker ima nemško dekle in se sklone z njo poročiti ter si ustvariti dom v Münchnu, v Nemčiji, ki jo občuti kot svojo domovino.



Konflikt se izostri in postane nepremostljiv, ko sin s poroko in vsemi njenimi spremnimi manifestacijami oznani očetu, da se v Jugoslavijo na noben način in pod nobenim pogojem ne misli seliti. Ko se stari Lovrić tega nedvoumno zave in sprevidi, da so se vsa njegova načrtovanja in pričakovanja sesula v nič, reagira tako, da si iz partizanske pištole – svoje relikvije – požene kroglo v glavo. Režiser filma nam s pomočjo posebnega kadra – reportaže o poslavljanju Jugoslovancev od predsednika Tita na nemški televiziji – priskrbi tudi informacijo o konkretnem trenutku in okoliščinah tega tragičnega dogodka.

Domnevati smemo, da je samomor starega Lovrića nosilna poanta dramaturgije tega filma, njegov tragični klimaks. Ves poprejšnji potek dramskega konflikta med očetovimi in sinovimi stremljenji je namenjen zgolj temu, da utemelji ta tragični iztek in ga kot tragičnega poantira. Formalno to tako tudi je. Toda le formalno. Dejanska plat utemeljitve samomora in njegove daljnosežne pomenljivosti je – nasprotno – šibka, neprepričljiva, neargumentirana, reklo bi se kar avtorsko samovoljna. Očetovo izjalovljeno upanje, da bi sebi in drugim, tudi preko sina in njegove življenjske promocije v domačem kraju dokazal rezultate svojega dolgoletnega prizadevanja, odklanjanja in kar je še teh zdomarskih kategorij, seveda je pretresljivo in tudi tragično, toda ne za ceno samomora. Pretresljivo in tragično bi namreč bilo tudi – in celo še bolj – v primeru, če bi ostal živ, a praznih rok, brez svojega tolikanj pričakovanega triumfa, ob vrnitvi. Njegova – in občeždomska – drama bi bila še tolikanj bolj poantirana, če bi se vrnil v domači kraj brez sina, ali če bi vrnitev spričo sinove nasprotne odločitve opustil. Smrt, zlasti če ni vsestransko utemeljena, zagotovo ne učinkuje kot najmočnejša poanta, temveč utegne dramatični naboj človeških razmerij celo razvodneti. Zdi se, da se je Žižiću to s sklepno sekvenco Zgodnjega snega v Münchnu tudi zgodilo. Namesto stopnjevanja dramske napetosti in njene koncentracije v gosto tkivo brezizhodnosti, ki ni nujno smrt, se je po solucijo za izid svoje fabule zatekel prav k njej ter tragiko odplaknil s prizorišča, preden se je v vsej svoji posledičnosti nad oba protagonista sploh zgrnila.

*Zgodnji sneg v Münchnu* vsekakor je ena izmed človeških dram, ki jih in kot jih poraja zdomstvo. V tej njeni povednosti tudi je vrednost Žižičevega filma kot sestavnega dela njegovega ubadanja s temi plastmi socialne in eksistencialne problematike. Nimajo pa teže njegovi poskusi širšega označevanja, denimo izničnega statusa nekdanjih partizanskih borcev, občutka, da je šel po zlu ves njihov svet in kar je še teh – kardinalnih ali marginalnih – poant, h kakršnim se (brez vidnih efektov) osredotoča predvsem sklepni del Žižičevega režiranja *Zgodnjega snega v Münchnu*.

**Viktor Konjar**

## nagrade

na 31. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju (21.–28. julija 1984)

Žirija 31. FJIF v Pulju, v kateri so bili Krsto Papič (predsednik), Petar Latinović in Franci Slak, je podelila naslednje nagrade:

**Veliko zlato areno za najboljši film festivala** je dobil **Balkanski špijon**; režija Božidar Nikolić in Dušan Kovačević v proizvodnji RO Slavija film, OOUR Union film, Beograd. Nagrada je bila podeljena režiserjema in izvršnemu producentu filma.

**Zlato areno za režijo** je dobil **RAJKO GRLIČ** za režijo filma *V žrelo življenja* v proizvodnji Trajne delovne skupnosti Art film 80, Beograd; Croatia film, Zagreb; Union film, Zagreb; Union film, Beograd; Kinematografi, Zagreb.

**Zlato areno za scenarij** je dobil **BRANKO GRADIŠNIK** za scenarij filma *Leta odločitve* režiserja Boštjana Vrhovca v proizvodnji Viba Filma, Ljubljana.

**Zlato areno za žensko vlogo** je dobila **SONJA SAVIČ** za vlogo Pečke v filmu *Posladkana vodica* režiserja Svetislava Prelića v proizvodnji FRZ Cronos filma, Beograd in RO Slavija film OOUR Union filma iz Beograda.

**Zlato areno za moško vlogo** je dobil **DANILO STOJKOVIĆ** za vlogo Ilije Cvorovića v filmu *Balkanski špijon* Božidarja Nikolića in Dušana Kovačevića.

**Zlato areno za žensko epizodno vlogo** je dobila **VESNA PECANAC** za vlogo Krstinje v filmu *Nezaslišen čudež* Živka Nikolića v proizvodnji Zeta filma iz Budve in Centar filma iz Beograda.

**Zlato areno za moško epizodno vlogo** je dobil **FABIJAN ŠOVAGOVIĆ** za vlogo v filmu *Ambasador* Fadila Hadžića v proizvodnji Jadran filma, Zagreb; Kinema, Sarajevo; Kinematografi, Zagreb.

**Zlato areno za snemalsko delo** je dobil **GORAN TRBULJAK** za kamero v filmu *Zgodnji sneg v Münchnu* Bogdana Žičića v proizvodnji Jadran filma, Zagreb; Centar film, Beograd; Makedonija film, Skopje; Zvezda film, Novi Sad; FRZ München.

**Zlato areno za glasbo** je dobil **BRANE ŽIVKOVIĆ** za glasbo v filmu *V žrelo življenja* Rajka Grlića.

**Zlato areno za scenografijo** je dobil **VELJKO DESPOTOVIĆ** za scenografijo v filmu *Davitelj proti davitelju* Slobodana Šijana v proizvodnji Centar filma, Beograd.

**Zlato areno za ton** je dobil **SINIŠA JOVANOVIĆ** za ton v filmu *Davitelj proti davitelju* Slobodana Šijana.

**Zlato areno za montažo** je dobil **ANDRIJA ZAFRANOVIĆ** za montažo v filmu *Balkanski špijon* Božidarja Nikolića in Dušana Kovačevića.

**Zlato areno za masko** je dobila **BERTA MEGLIČ** za masko v filmu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* režiserjev Žareta Lužnika, Borisa Jurjaševića in Mitje Milavca v proizvodnji Viba filma, Ljubljana.

Žirija meni, da je v letošnji produkciji opazna usmeritev k temam iz sodobnega življenja. Pozitivno ocenjuje obogatitev žanrov in prihod novih avtorskih in drugih imen. V določenem številu filmov je opazen visok umetniški in profesionalni nivo – zahvaljujoč predvsem izrednim naporom filmskih delavcev – medtem ko na drugi strani proizvodni pogoji pogosto ogrožajo tehnično plat filmov. Žirija meni, da bo v jugoslovanskemu filmu nujno potrebno izboljšati pogoje produkcije in reprodukcije kinematografskih del.

## nekaterne druge nagrade

### Nagrada »Milton Manaki«

Žirija jugoslovanske filmske kritike, v kateri so bili Bogdan Kalafatović, Đorđe Vasilevski, Bojan Vujnović, Goran Bobinac, Neva Mužić, Mirko Zarić, Ibrahram Sakić (predsednik) je dodelila nagrado filmoma: *Davitelj proti davitelju* Slobodana Šijana in *Angelov ugriz* Lordana Zafranovića. Predsednik žirije se je ogradil od odločitve za film Slobodana Šijana.

### Nagrada za filmski propagandni design

Od 29 filmov na 31. Festivalu je bilo na tradicionalni razstavi filmskega propagandnega designa – plakatov, prospektov, fotografije in letakov – prisotno le 26 filmskih del. Žirija v sestavi Armando Debeljuh, Aca Djurčinov in Gorka Ostojić-Cvajner je nagradila:

- plakat filma *Ti nisem rekel* (v proizvodnji Vardar filma, režija Stevo Crvenkovski); grafično oblikovanje **V. Borojević**.

- letak filma *Nevarna sled* (v proizvodnji Centar filma, Beograd, režija Miomir Stamenković); grafično oblikovanje **Dragana Atanasović**.

- fotografija za film *Veliki transport* (režija Veljko Bulajić, proizvodnja Neoplanta film, Novi Sad; Scherwood, Incovent in Lanterna Editrice).
- celostno oblikovanje filmskega propagandnega materiala za film *Balkanski špijon*. Grafično oblikovanje: **Tasić**.

### Nagrada Kodak-Pathe-Foto

Žirija v sestavi Mate Relja (predsednik), Branko Mihajlovski in Milan Ljubić so nagrado podelili snemalcu BRANKU PERAKU za kamero v filmu *Posladkana vodica*. Nagrada znaša 50.000 din.

## Opomba

Slovenski film *Trije prispevki k slovenski blaznosti* smo predstavili v številki 1/2, 1984. V tokratni številki pa obravnavamo v rubriki »novi slovenski filmi« še ostale tri slovenske filme, ki so bili predstavljeni na letošnjem filmskem festivalu v Pulju.



## 19. MAFAF

# Filmske amaterske igre in igranje z njimi

»Amaterski film se vseeno upira zobu časa, ki je vedno bolj televizijski, pomanjkanju, ki od amaterskih ust trga film in tehniko, ter šolam, ki postajajo vedno lažja in preizkušena pot do filma.«

To so besede enega od žirantov letošnjega Medklubskega in avtorskega festivala amaterskega filma, ki je tudi letos ostal v senci »pravega« festivala v Areni, čigar omalovažujoči odnos se je najbolj pokazal v nastopu tehnične ekipe, ki sliši na ime profesionalci; sodeč po znanju, ki so ga ti ljudje prikazali pri rokovanju s filmskimi aparaturnami, ne bi smeli vrteti filmov niti v najbolj zabitem vaškem kinu.

Tudi gornjo misel lahko glede na odziv avtorjev in gledalcev mirno zavrne. Filmov, ki so prispeli na naslov organizatorjev, je bilo letos pol manj kot prejšnja leta, gledalcev pa je bilo na Kaštelu bore malo. Očitno je torej, da je festival postal preveč tradicionalen, da je izgubil svojo fleksibilnost, tako da se potencialnemu občinstvu tudi vse bolj izmikajo srečanja z ljudmi, ki filmajo in s filmi samimi. Vidik organizacije je vse prej kot demokratski in odprt navzven za dobromerne pripombe. To se je najbolj pokazalo prav na pogovoru s člani žirije in sveta festivala, kjer so slednji spretno obšli odgovore na vprašanja, pobude in sugestije o možnih razširitvah in spremembah, kot so npr. uvedba videa, retrospektive filmov nekaterih avtorjev, okrogle mize o raznih teoretskih vprašanjih o amaterskem filmu in v zvezi z njim. Sicer pa moramo omeniti, da so letošnji festival razširili za en dan – četrti dan je bil predviden za projekcijo filmov, ki so nastali na beograjski in ljubljanski akademiji, vendar pa je vse skupaj ostalo le pri želji, saj je projekcija odpadla zaradi »tehničnih« težav (poglej prvi odstavek tega zapisa).

## Filmi

Kot lansko leto lahko tudi letos ugotovimo, da je novih mladih avtorjev vedno manj, stari pa z redkimi izjemami omagujejo.

Med te redke izjeme lahko štejemo Sanjina Miriča (Kinoklub Doma Kulture »Nedeljko Radić« Zenica), čigar filma *Izpoved Marije B.* in *20. stoletje* sta bila ena najboljših filmov festivala. Filma sta tudi edina zastopala zeniški kino klub, ki je dobil tretjo kljubsko nagrado in glede na to lahko mirno trdimo, da je ta nagrada kompenzacija Miriču, ker ga je žirija spregledala pri avtorskih nagradah.

Oba filma odlikuje spretna montaža. V *20. stoletju* je Mirič s stop nosnetki na izredno zanimiv način izrazil idejo o absurdnih situacijah, bedi in sijaju našega stoletja. *Izpoved Marije B.* pa je na prvi pogled povsem običajna zgodba o osamljenosti starke, ki ji Mirič s kratkimi – trenutnimi kadri da nove dimenzije. *Njujorkčina* Dragoljuba Atanackovića (Kino Klub 8 Beograd) predstavlja montažni zbir vedno istih kadrov, ki s svojim ponavljanjem prikazuje moro, tesnobo in silo vedno bolj razvijajoče se tehnološke civilizacije. To je bil tudi eden redkih filmov letošnjega festivala, pri katerem je bil ton močnejši od slike.

Letos smo lahko zasledili tudi več filmov, ki so sledili v zadnjih nekaj letih pričetemu načinu filmanja. Pri tem načinu je glavni izvršitelj komunikacije samo filmska kamera. Med filmskim trakom in očesom gledalca ni nikogar razen kamere. Ta ima v filmu vlogo režiserja, tako da se, če izhajamo s stališča, da je vse že vnaprej na najrazumnejši način pripravljeno, filmski zapis dobi na strogo odmerjeni način gledanja. Med tako posnetimi filmi sta najbolj izstopala *Most Antuna Jušića* (FKK »Rade Krstić« Sombor) in *Zakaj si verjel, avgust 83* Janka Viranta (ŠKUC, Ljubljana), ki pomenita tudi korak naprej v raziskovanju filmskega medija.

*Most* je narejen v tipični maniri video arta in dokazuje, da se lahko tudi film povsem enakovredno meri z videom. »Montažno seštevanje« se tu dogaja v sami kameri oziroma znotraj enega samega kadra ter ustvarja enotno slikovno celoto iz dvojne ekspozicije. Ivšič je s svojim filmom ustvaril novo idejo o možnostih filmskega izražanja in medčloveškega komuniciranja.

*Zakaj si verjel, avgust 83* je zanimiv zaradi svoje avtentičnosti, ki izhaja iz dosledno izpeljanega koncepta. Avtor je namreč s fiksacijo kamere na podvožje avtomobila določil možnost beleženja dogodkov ter njihovo trajanje predredil trajanju kadra.

Drugi Virantov film *Kpreato* spada med boljše stvaritve letošnjega



Kaštel v Pulju

festivala. V filmu avtor s spremembo običajnih rakursov ter planov in dvojno ekspozicijo osvobodi gledalca lažnih slik in mu namesto njih skozi, v film vnaprej premišljeno vnešeni kaos, sugerira realni pogled na čas in prostor v katerem živi. Ta nered po drugi strani tudi odpira možnost reaktualizacije prezrtih življenjskih situacij. Vidna je tudi druga orientacija – stalna označba novih kadrov, ki dogajanje prinašajo širši razmišljujoči pomen. *Kpreato* z vsako novo sekvenco pomeni premik k popolnoma novi ideji in dogajanju v filmu. Najboljši film letošnjega MAFAF je vsekakor film Marka Save (Branislava Štrboje) *Homo multiplex 71-81*. V filmu je odnos do življenja in vlog, ki jih življenje postavlja pred ljudi in tako tudi pred junaka tega filma, in ki jih ta mora odigrati v določenih obdobjih, nabit z ironijo avtorjevega odgovora na ta življenjska vprašanja. Igranje v domačem nogometnem moštvu, služenje vojaškega roka, poroka – vse to so le nekatere od situacij, skozi katere se odsevajo žalost, obup, radost, depresija in druga človeška stanja.

*Acebran* (Grenka ulica) Darka Predavića (Kino klub »Riječi mladih« Sarajevo) stavlja ikonografijo stripa z izraznostjo grafike. Avtor je na ta način z uspešno animacijo, ki je vseskozi spominjala na risanko Heavy Metal, vzpostavil vrsto relevantnih situacij, iz perspektive katerih določeni (sub)kulturni pojavi dosežejo nove dimenzije drastičnih pojavov današnjega sveta.

Med ostalimi filmi velja omeniti še *Osebnost disciplino* Miroslava Petrovića in Julijane Terek (Akademski filmski center Doma Kulture »Studentski grad« Novi Beograd), ki je simbolična samokastacija, izražena s striženjem las in z osebnim uporom proti militarizaciji in totalitarizaciji sodobnega sveta.

*Hurijo* Seada Djikića (FKK »Igman« Konjic) in *Body Building* Dušana Rudeža (Kino klub »Mursa« Osijek) odkrivata pojave z margine našega kulturnega in življenjskega obzorja. Čeprav neizenačenih kvalitet, sta filma prikazala resničnost tistih življenjskih pojavov, marginalna pozicija ne zmanjšuje njihove relevance.

Zelo zanimiv je bil tudi film *MM ali Misterij video mazohizma*, ki je nastal na lanskem filmskem laboratoriju ZKOS in so ga pod vodstvom Francija Slaka naredili Mojca Dren, Melita Zajc, Juvencij Levovnik in Aleš Kranjc (ŠKUC Ljubljana). Film na izjemno zanimiv način združuje dva medija – video in film. Ta dva medija tudi označujeta dve ravni znotraj zgodbe, ki, lahko rečemo, nadaljuje tam, kjer je lačni končal Igor Virovac s filmom *Nofun*, le da je ta film z razliko od Virovčevega tudi tehnično dodelan. Izvrstna črno-bela fotografija ter dobro izbrana tonska podlaga dobesedno »ubijata« gledalca, in to je samo potrditev kvalitet tega filma.

Dane Hočevar

## nagrade

Člani žirije 19. MAFAF Bojan Jovanović (predsednik), Vladimir Andjelković, Vesko Kadić, Nikola Lorenčin in Željimir Zilnik so dodeli naslednje nagrade:

**Klubov za najboljšo selekcijo filmov**

**Zlata plaketa** – ŠKUC Ljubljana

**Srebrna plaketa** – Akademski filmski center Doma Kulture »Studentski grad« Novi Beograd

**Bronasta plaketa** Kino klub Doma Kulture »Nedeljko Radić« – Zenica

**avtorjem**

**Zlata plaketa** – Marko Sava, Kino klub Novi Sad, za film »Homo multiplex 71-81«

**Srebrna plaketa** – Darko Predović, Kino klub »Riječi mladih« Sarajevo za film »Acebran (Grenka ulica)«.

**Bronasta plaketa** – Janko Virant, ŠKUC Ljubljana za film »Kpreato«.

**ostale nagrade**

**Zlata plaketa za kamero** – snemalcu Radoslavu Vladiću, Akademski filmski center Doma kulture »Studentski grad« Novi Beograd, za fotografijo v filmu »Osebnost disciplina«

**Zlata plaketa za motažo** – Siniju Miriču, Kino klub Doma kulture »Nedeljko Radić« Zenica za film »Izpoved Marije B.«

**Zlata plaketa za ton** – Dragoljubu Atanackoviću, Kino klub »8« Beograd za film »Njujorkčina«

**Nagrada Kodka super 8 color**

Danijel Dozet, Kino klub »Mursa« Osijek za film »Premik«.

intervju

# Srečanje z Jeanom Mitryjem

Ob retrospektivi pionirja ameriškega nemega filma Thomasa H. Inceja v Pordenonu

Vladimir Koch

»Najbolje informirani filmski zgodovinar« današnjega časa, kot ga označujejo njegovi kolegi, zraven še teoretik, ki je s svojo »Estetiko in psihologijo filma« sintetično zaključil dotedanje obdobje filmske misli, ni znan Slovincem samo po svojih številnih znanstvenih delih.<sup>1</sup> Jean Mitry je večkrat obiskal Beograd in Jugoslovansko kinoteko ter Filmski institut, a se je oglasil tudi v Ljubljani in predaval o svojih teoretičnih dognanjih, ki so bila tedaj novost, in to pred natančno dvajsetimi leti, česar se prav dobro spominja. Bili so to časi, ko so umetniki in znanstveniki svetovnega slovesa prihajali tudi v Slovenijo, tako med drugimi Georges Sadoul, ki je tu prebil počitnice in so bili stiki z njimi pogosti in živi. Pa tudi sami smo jih gojili, saj smo tedaj v sporazumu s Francosko kinoteko v njeni dvorani v Palais Chaillot priredili retrospektivo slovenskega celovečernega in kratkega filma in posebej prikazali še izbor Stigličevih filmov.

Verjetno pa se odkriva enaka možnost predstavitve našega filma v Parizu – samo še v večjem obsegu – v bližnji prihodnosti po pogovorih, ki sem jih imel z zastopniki tujih kinotek, ki so se zbrali letos oktobra na že tretjih Dnevih nemega filma v furlanskem mestu Pordenone, da bi razpravljali o identificiranju starih filmov, če so ohranjeni samo fragmenti, in o metodah, ki jih pri tem uporabljajo različni filmski arhivi. Poleg Francoza se je za slovenski film posebej zanimal še upravnik kinoteke iz Torina in odprl možnost za podobno prireditve.

No, središčno zanimanje je vendar veljalo Thomasu Herperju Inceju, znanemu, a vendar po vsem, kar smo izvedeli, neznanemu ameriškega režiserju in neverjetno plodnemu producentu od 1911. do 1920. leta, katerega delo so lahko le nepopolno, a za oceno vendar pomembno predstavili organizatorji te posebne italijanske prireditve, ki ji menda ni enake na svetu. Ob tej priložnosti je bilo znova poudarjeno, da Evropa Incea dolga leta sploh ni poznala, dokler jim ga ni odkril prav Jean Mitry leta 1953 v reviji Cahiers du Cinéma (št. 19, 20, 21) in leta 1966 objavil študijo v prvi knjigi Antologie du cinéma. A tudi pozneje ni izšlo nič pomembnega, saj je celo zadnji objavljeni tekst – Cinema Journal – kakor navaja Paolo Cherchi Usai<sup>2</sup> samo posnetek Mitryjevega eseja iz leta 1953. Ince je bil doslej najpopolneje zastopan v Mitryjevi Splošni filmografiji (Filmographie Universelle), ki pa kljub svoji zajetnosti – saj obsega čez sto strani – ni popolna, ker je pač mogla zajeti, kot je povedal na zborovanju sam, le tiste naslove filmov, ki so bili dotlej znani. Odkar se Amerikanci bolj sistematično ukvarjajo z zgodovino svoje



Jean Mitry v Pordenonu, oktober, 1984

kinematografije, je tudi Ince dobil raziskovalca, ki je natančno raziskal njegovo dediščino na mestu samem in sestavil filmografijo njegovih filmov, ki so razmeroma maloštevilni, in filmov njegovih režiserjev, katerim je bil Ince vseskozi supervizor in producent, in prišel do neverjetnega števila 797 naslovov filmov, ki so resda povsod kratki od 2 do 4 zvitkov, pozneje pa tudi daljši, tja do 7 zvitkov, ko dosežajo po trajanju spodnjo mejo današnjih dolgotrajnih (60 do 90 minut). Vendar je presenetljivo, da ni smel daljših filmov samo Griffith, ampak tudi Ince (sicer ne tako dolgih kot je *Rojstvo naroda*, *Birth of a Nation*, 1915 ali *Nestrpnost*, *Intolerance*, 1016) saj so nekatera najboljša dela njegove proizvodnje, kot *The Bargain* (Dogovor 1914, 80 minut), *The Italian* (1915, 70 minut), *The Coward* (Strahopetec 1915, 63 minut) in tudi *Civilization* (1916, 80 minut), da so torej bili ti filmi in še več drugih realizirani hkrati s prej omenjenima Griffithovima filmoma ali še prej. To pomeni, da je Inceov pomen bržčas večji, kot ga je doslej priznavala zgodovina. V čem in kako bo mogoče dokončno reči, ko bo izšla Higginsova monografija, v kateri bo avtor upošteval dela, ki so ostala izven naše evidence tudi po ogledu več kot tridesetih filmov v Pordenonu. Kajti tudi Mitry, ki je videl prve stvaritve te velike proizvodnje še pred prvo svetovno vojno, največ pa takoj po njej, je sedaj videl nekatera najboljša Inceova

dela, ki do oktobra 1984 še niso prišla pred njegove oči. Ta odkritja pa očitno niso spremenila njegove sodbe, ampak so ga smo utrdila v prepričanju, da je imel prav, ko je potegnil tega ustvarjalca iz anonimnosti, in da sta imela prav tudi Louis Delluc in Moussinac s svojo zavzetostjo za to zgodnjo ameriško proizvodnjo v letih 1914–1919, in ki sta mladega Mitryja spodbudila, da mu je posvetil svoje raziskovalno zanimanje.

Na Mitryja je naredila najmočnejši vtis Inceova sposobnost, da je znal ustvariti pripoved, zgodbo s kar najbolj skopimi sredstvi in da jo je postavil v naravo. Gibala drame pri tem niso umetna, ampak so v soglasju z okoljem, v katerem se film razvija. Osebe opredeljujejo njihova dejanja brez kakšne globlje psihološke fundiranosti, vendar zadostne za veljavno oblikovanje značajev, postavljenih v verjetne situacije ne glede na to, ali gre za legende o kavbojih, teh »vitezih puščave in deliteljev pravice na Divjem zahodu«, ali za zgodbe iz secesijske vojne; vselej je v ospredju junak, pa naj je to William Hart ali kakšen drug manj znan igralec. Skozi njegova dejanja (junaški boj sredi neprijazne narave ali v odbojni družbeni sredini) naj bi gledalec razumel smisel premagovanja težav, ko se človek dvigne nad samega sebe in osmisli svoje življenje. Tako je Ince ustvaril legendo iz avtentičnih dogodkov – vsaj povečini, bi rekli – in ni smel čisto izmišljenih filmov, ki so jih pred njim realizirali v gledališko prirejeni scenariji. Z njimi in seveda z Griffithom, a z njim bolj kot z Griffithom, si je film odprl pot v brezmejni prostor veličastnih pokrajin, v katerih se lahko dogajajo zgolj epopeje, čeprav v čisto realistični fakturi. Kot pozneje v švedskem filmu je narava pri Inceju odločilen element; ni le ozadje dogajanja, naravni dekor, v katerem se gibljejo igralci nanesito pred gledališkimi kulisami. Narava je aktiven dejavnik, tako rekoč narekuje dejanje, ga dramatizira in tudi poetizira, saj sodi epopeja med pesništvo.

Ince je pa napravil še korak naprej. Če se je že oddaljil od teatra, pa je v filmih, ki so postajali vse daljši, uveljavljal dramaturške principe dobre konstrukcije zgodbe. V tem pogledu je bil neizprosni, saj je kot supervizor filmov svoje proizvodnje izločil vse, kar ni strogo sodilo v razvoj zgodbe, zato da je s svojimi filmi lahko konkuriral drugim producentom. S tem je utrl pot vesteru – če že ni njegov začetnik, tu so mnenja deljena – saj se ta značilni ameriški žanr tradicionalno ravna po pravilih klasične dramaturgije tako pri Inceju kot pri njegovih posnemovalcih. Mitry imenuje Incea prvega filmskega dramaturga filma, saj je bolj kot drugi zahteval, da se filmska

zgodba natančno oblikuje v fazi režijske knjige, na katero je potem dodajal svoje pripombe ali pa svoj O. K. Prav tako natančno je nadziral tudi izvedbo. Bil je producent-avtor nove vrste, kar je ameriška kinematografija kmalu sprejela kot svoj ideal in po tem vzorcu organizirala proizvodnjo.

To pa je bilo možno le zato – namreč realizirati filme z mnogimi režiserji pod vodstvom enega samega človeka kvalitetno in za gledalca sprejemljivo – ker je Ince snoval svoje filme kar najbolj preprosto, uporabljajoč sredstva, ki so mu bila dana, samo v okviru njihovih možnosti in jih ni hotel izpopolnjevati. Dovolj mu je bilo, da se je lahko jasno izražal s samo sliko.

Na to opozarja Mitry v svoji študiji<sup>3</sup> in dodaja: »Navzlic že precej razvitemu besednjaku in zgovorni sintaksi še ni bilo mogoče označevati malo bolj zapletenih značajev in naznačevati tenkih nians. Za najmanjše premike v zavesti je bilo potrebnih veliko pojasnjevalnih mutacij. Da bi pa uporabljali sliko samo za ilustracijo mutacij, ki so edine potiskale dejanje naprej, se očitno ne bi bilo treba ukvarjati s kinematografijo. Ince je poskušal postaviti osebe v takšne situacije, da se je bilo za razumevanje drame odveč ukvarjati z otenki.« In dalje: »Ker bi bil psihološki razvoj lahko zanimiv samo v smislu razumevanja porivov, ki so raznemali osebe in ker mu analiza ni bila dovoljena, se je Ince usmeril na omejitve dejanja na bistveno... Tako je prišel do skrajne konciznosti, a nujno tudi do pretirane shematike v socialnih dramah.«

Gre torej za dramo v prvotni, rudimentarni obliki, v kateri imajo najpomembnejšo vlogo same osebe, orisane kajpak v črno-belem nasprotju, monumentalne v fizični gostoti in tipološko determinirane, lepe v svoji enkratni predstavitvi. V strogo zarisani kompoziciji Inceovega »predvesterna« in drugih zgodb, naslonjenih dostikrat na resnične dogodke iz ameriške zgodovine, ne pogrešamo ideoloških stališč, v njih zaman iščemo »ideje«, nosilno misel, ki naj bi jo delo ponosilo v svet. V njem ni prostora za kakršnekoli družbene probleme, saj bi ti zahtevali razčiščenje, torej mnogo verbalizma. Zadovoljuje se z razpostavo oseb v ostre medsebojne konflikte, v katerih se temeljne človekove strasti razgrejejo v nepotvorjenem žaru, spori pa rešujejo v kratkih, ostrih, surovih spopadih, ne da bi osebe izgubile dostojanstvo, tako značilno za te drame vstopajočega dejanja, skozi katero se uresničuje z veliko močjo neka osnovna sestavina človekove narave.

Odsotnost psihologije v teh Inceovih filmih, ki se predstavljajo kot najvišji dosežek njegove proizvodnje, je imela nepričakovano nasledek, da v njih ni uveljavljala Griffithove izkušnje, zlasti odkritja velikega plana, ki ga pripisuje Griffithu. Ince in njegovi režiserji so snemali v bližnjih in srednjih planih, mnogo tudi v totalih, v katerih se konjeniki izgubljajo čisto do roba obzorja. Zdi se, da je njih same prevzelo veličastje narave, ki se široko razgrinja pred gledalcem in je zato zlepa ne izpustijo. Ne približujejo se pa v veliki plan, ki je pri Griffithu element posebnega opozorila in v marsikaterem prizoru psihološke poglavitnosti (npr. najbrž prvič v *Avenging Conscience*). Ne poudarjajo pomembnosti neke osebe, nekega prizora, dramatičnega detajla, ampak prepuščajo dogajanje, da samo prinese dramatične viške in obrate na isti ravni sprejemanja, za kar se odloča sodobni film, kateremu je veliki plan skoraj tujek v harmonični govorici razvijajoče se zgodbe. Če so Ince in njegovi ravnali tako po instinktu ali zaradi preprostosti snemanja, pa sledi današnji filmar nekemu teore-

tičnemu razmisleku; zanimivo pa je, da je končni učinek podoben.

Seveda je treba imeti pred očmi, da filmov, ki so nastali pred letom 1914, ni mogoče primerjati z današnjimi. Ta zgodnja dela so bila ustvarjena s skromnimi sredstvi in ob stalni skrbi, da moraš biti razumljiv. Treba je bilo šele preizkušati novo govorico, za katero nikakor ni bilo od vsega začetka jasno, da ji bo gledalec lahko sledil. Inceova zasluga je bila, da je razvil način pripovedi, ki jo je občinstvo sprejelo, pri tem pa dosegel pri nekaterih filmih že tolikšno dognanost in včasih tudi izpovedno moč, da jih mirno lahko uvrstimo med pomembna umetniška dela. Prav to je presenetljivo ob predstavitvi vrste del njegove proizvodnje v Pordenonu.

A tudi Ince je hotel napredovati, snemati filme, ki naj bi imeli večji pomen, s katerimi naj bi izrazil svoje stališče, s katerimi naj bi stopil ob stran Griffithu, ki se je prav tako zgedoval pri dolgih filmih, ki so tedaj prihajali iz Italije. Poglavitno mesto med njimi je zavzel *The Battle of Gettysburg*,



Thomas H. Ince

(Bitka pri Gettysbourgu), potem *The Typhoon* (Tajfun) in *The Wrath of Gods* (Božji srd), vsi realizirani leta 1914, ko je Ince večinoma še nastopal kot režiser, kajti pozneje je bil le še producent. Vendar je bil Ince tudi potem vedno prisoten s svojimi idejami in koncepti, premalo pa je doslej upošteval delež posameznih režiserjev. Mitry misli, da je Ince upošteval njihove osebnostne ustvarjalne kvalitete in da je bil bolj oče mladim ljudem, ki jih je angažiral, njihov mentor, kot pa zahteven »producer«, katerih črno podobo so nam pozneje ustvar zgodovinarji.

Mitry: »To je bilo gotovo kolektivno delo. Neka metoda. Ince je na primer dajal režijo sentimentalnih komedij Millerju, ker je poznal njegovo nagnjenost, vendar vse se je delalo skupaj za mizo. Sicer ni to v ameriškem filmu nič novega. Tako so pozneje delali Zanuck, Selznick in veliko režiserjev je še danes v enakem odnosu do producenta. Ko dosežejo neko stopnjo sposobnosti, so svobodni. Bolj ko se uveljavijo, več svobode imajo.«

Mitryja očitno ne moti ta način proizvodnje, ki je bil v Evropi ostro kritiziran, a deloma tudi posneman. V svoji študiji pravi, da je bil Ince v zgodovini filma edini pravi vodja šole, kajti vsi filmi njegove proizvodnje so izhajali iz iste estetske koncepcije, kar je lahko ugotoviti. Na pripombo, da danes zelo cenimo avtorski film, se pravi delo, za katerega realizacijo naj bi bil režiser v celoti odgovoren, je zopet poudaril pomen kolektivnega dela, ki ga je Ince uvedel v kinematografijo in ki ima v njej tudi svoje mesto.

»Ali lahko poveste, kaj na sploh mislite o avtorstvu v filmu. Ali lahko rečemo, da obstajajo filmi, ki jim je avtor režiser, in drugi, v katerih to mesto zavzema scenarist?«

Mitry: »Da. Vedno je kdo, ki prevladuje nad drugimi. Snemalec je lahko močnejši od režiserja. Avtorska politika je pravilna, če gre za Fellinija, za splošno proizvodnjo se pa kaže kot preveč dogmatična.«

»Kako gledate danes, po tolikih letih na pojav Incea, ko se seznanjate z nekaterimi doslej neznanimi deli?«

Mitry: »Prve Inceove filme sem videl leta 1911 in 1912, a tedaj sem bil še otrok. Zelo so me zanimali. Po vojni pa nas je zalil val ameriških filmov, tistih od leta 1914 dalje, to pa je obnovilo evropsko kinematografijo. Na vse francoske režiserje – z izjemo morda Delluca in še koga, ki so jih že poznali – so napravili močan vtis. Tedaj sem imel 14 let in še nisem znal presojati, nisem vedel, zakaj so stvari takšne in ne drugačne. Spominjam se, da me je presenetila zadržana igra, sodobni izraz, čistost in učinkovitost Inceovega pripovednega sloga.«

»Ali ni že tedaj obstajal globinski pogled, saj teče dejanje včasih jasno zelo daleč od gledalčevega očesa?«

Mitry: »Globinski pogled je bil možen od začetka kinematografije, vendar ne v bližnjem posnetku in še bliže. Z novimi sredstvi pa lahko zajamemo globino jasno tudi v velikem planu.«

»Kaj pa posamezni filmi?«

Mitry: »*The Barguin* (Dogovor, 1914) me je prevzel. V njem se dogaja tisto, da govorijo stvari same po sebi in jim ni treba reči, kaj naj povedo...«

Ta izjava se navezuje na Mitryjevo manj ugodno mnenje o socialnih filmih Inceove proizvodnje proti koncu desetletja. V teh filmih »vse sili v melodramo z edinim namenom, da bi dali več teže teži, ta pa s tem izgubi na ugledu. V skrbi, da bi 'nekaj dokazal', avtor ne sledi svojim osebam, ampak jih 'vodi'. Predpisuje jim določeno obnašanje in se zato pojavljajo, kakor so tudi resnične, kot 'osebe-ideje', ki ravnajo tako, da zadovolje potrebe teže, namesto da bi se svobodno napotile k razrešitvi svoje drame.«<sup>4</sup>

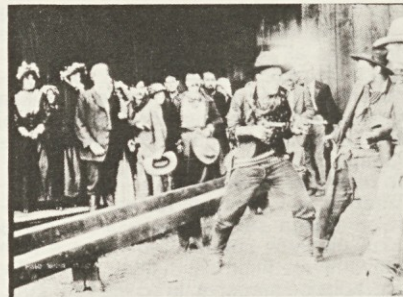
»Dogovor« ima zanimivo ironično vsebino: Hart je oropal kočijo, se na begu zatekel na samotni ranč, kjer se je zaljubil v lastnikovo hčer. Odloči se, da bo denar vrnil, tedaj ga pa odkrijejo in končno ga šerif ujame. V hotelu, kjer ga ima v sobi uklenjenega, zabodi šerif v igralnico, kjer zaigra ves denar, ki ga je našel pri Hartu. Hart predlaga šerifu, da bo dobil denar nazaj, če mu zaupa in mu sname liscice. Šerif, ki je že priznal, da je večji lopov kot on, izpusti Harta in mu izroči revolver. Hart hitro ukroti igralce v »saloonu« in res prinese šerifu ves denar. Ta mu da dve uri časa, naj gre po nevesto in z njo izgine čez mejo v Mehiko.

Mitry: »... *The Barguin* (Dogovor) je sijalen. V njem čutimo ljubezen do gibanja in že virtuoznost v izvedbi. V »saloonu« je kader, ki traja pet minut in se v njem kamera zavrti za 360°. Sijalen je tudi *The Coward* (Strahopetec), o katerem sem že pisal...«

»Strahopetec« je sin farmarja z Juga, ki pobegne z rekrutnega mesta, na katerem se prostovoljno prijavljajo vsi njegovi prijatelji. Ko ga oče le prisili, da postane vojak, pobegne s stražarskega mesta. Se-



Hudičev dvojniki, režiser in v glavni vlogi W. S. Hart, 1916



Tečajnik pekla, režija Charles Swickard, in William S. Hart, ki nastopa tudi v glavni vlogi, 1916



Dom, režija Raymond B. West, 1916

vernjaki pa napredujejo in dezertar se znajde v domači hiši sam. Ko mu zasedejo dom, se zave svoje dolžnosti: na skrivaj posluša pogovor o njihovih načrtih, jih prinese domačemu štabu, ki tako lahko prepreči vdor Severnjakov. Spominjam se, da je Gérard Philipe odigral podoben prizor v *Fanfan la Tulipe* (Huzar Tulipan).

**Mitry:** »... *Civilization* (Civilizacija) pa hoče označevati in označuje na kar najbolj antifilmski način uporabo alegorije. Vpeljuje alegorični stil, alegorični simbolizem, označen že sam po sebi, še preden ga uporabiš, namesto da bi ustvaril simbolične situacije s samo konstrukcijo filma. To bi imenoval 'gasilski stil' (le style pompier). Res je, da je v tem času alegorično vse slikarstvo, vendar ne gre materializirati ideje, ustvarjati kinematografijo idej. Kazati je treba stvari naravnost, ne po ovinkih.«

*Civilisation* je protivojna drama, ki je doživela v svojem času (1916) velikanski uspeh, danes je pa težko gledljiva. V čisto realističnem prizoru, ko pacifistično usmerjeni komandant raje potopi podmornico, kakor da bi torpediral ladjo s civilisti, se njegovo truplo spremeni v Kristusa, ki namškemu suverenu prikaže vse grozote vojne, nakar ta konča vojno. V drugem prav tako dobro narejenem protiboljševškem filmu – propagandni filmi so ponavadi dobre izvedbene fakture – je bilo za idejno eksplikacijo potrebnih toliko mutacij, da so jih tiskali na levo stran same slike. Mitryja pa ideologija sama po sebi prav nič ne zanima – to so pač ideje tistega časa, pravi – in se ne opredeljuje niti zanje niti proti njim, samo njihova realizacija je tisto, kar velja.

**Mitry:** »*Le Cup of Life* (Čas življenja, 1915) je zastarel s svojim konceptom (o dobri sestri, ki si poišče moža, ima otroke, družino in je skratka srečna, in drugo, ki hoče imeti od življenja kaj več, in doživi seveda katastrofo), ima pa dobri igralci. *Hell's Hinges* (Tečajnik pekla, 1916) je malo naiven, je pa dobro narejen, zlasti preseneča gibanje množic.«

Na vprašanje, ali lahko sedaj kaj reče o filmih, *Wrath of Gods* (Božji srd), *The Battle of Gettysbourg* (Bitka pri Gettysburgu), *The Typhoon* (Tajfun), ki jih skupaj s filmom *Custer's Last Fight* (Zadnji Custerjev boj) v svoji študiji šteje med najboljše Inceove stvaritve **Mitry** pravi:

»Spremenil sem svoje mnenje. *Custer's Last Fight* se je zelo postaral. V drugih sem

sedaj našel manj epskega zanosa, manj osredotočenja na detajle. Bojni prizori pa so prav tako lepi kot pri Griffithu. *The Typhoon* je še vedno dober zaradi igralca (Sessue Hayakawa). *Wrath of Gods* je dober.

»Če se malo oddaljiva od »preroka vesterna«, ali bi lahko povedali kaj več o nemem filmu sploh, saj ste mu posvetili tri debele knjige vaše zgodovine. Kako ocenjujete tukajšnje »Dneve nemega filma«? Mar niso nova spodbuda za proučevanje izvorov naše umetnosti?«

**Mitry:** »Vse to je zelo važno, a morali bi napraviti še več. Za vso mlado generacijo, ki ne more videti teh filmov, saj ni na razpolago kopij.«

»Mar ni temeljito poznavanje mojstrov nemega filma v praktični in teoretični smeri neobhodno za študente filmske stroke?«

**Mitry:** »Prav gotovo, samo ne poznajo jih. In ker jih ne poznajo, govorimo v prazno, zanimajo pa se bolj za sodobni film. Moram pa reči, da bi radi spoznali nemi film.«

»Povedali ste že, da bosta dve zadnji knjigi vaše zgodovine – šesto in sedmo – izšli v približno dveh letih. Kako ste zmogli pripeljati do konca tako velikansko delo, ki ga občudujemo zaradi obsega, številnih informacij in predvsem zaradi preciznih analiz posameznih filmov?«

**Mitry:** »Za mano je štirideset let intenzivnega življenja s kinematografijo, let lju-bezni in potrpežljivosti, vsakodnevnega dela. Od vsega začetka, ko sem pisal kritike, me je zanimal *Ciné pour tous* Pierra Henrija; tam sem leta 1923 začel objavljati svoje prve članke. Vendar me je šele *La Roue* (Kolo) Abela Gancea prepričalo, kaj bom počel v življenju. Prvi članek sem napisal prav o tem filmu. Tedaj mi je Henri rekel: »Potrebna nam je filmska zgodovina,« in že tedaj sem začel zbirati gradivo. Potem je prišel Moussinac, Delluc in njune kritike, Eisenstein, Gance... Kar zadeva Francosko kinoteko, moramo reči, da sem idejo o njeni ustanovitvi dal že 1927 Maclairu, ki je imel nekaj denarja. Ker je bil pa 1928 kupil kinematograf, je zanj porabil vse in za kinoteko ni ostalo nič. Pozneje smo z Langloisom in Franjujem ustanovili kinoklub (ciné-club). Langlois je imel premožne starše, zato je lahko organiziral kinoteko... Postal sem profesor na IDHEC,

pozneje so me povabili še v Kanado, kjer sem predaval tri mesece na leto, ostalo v Parizu. Definitivno sem se vrnil v Pariz leta 1970, kjer sem do upokojitve predaval na Université de Paris I.«

»Kako gledate danes na svoje delo, ki ga po našem ni mogoče primerjati z delom kateregakoli drugega zgodovinarja?«

**Mitry:** »Za prihodnost ne vem dosti. Končati zgodovino seveda... Vendar se mi zdi, da sem si pokvaril življenje, kajti hotel sem delati filme... Seveda pa čutim za dovoljstvo nad tem, kar sem naredil... Želel bi napisati roman, tema bi bila seveda film. Zgodbo režiserja, njegove ustvarjalne težave in ki piše roman, to je pa roman, ki ga pišem jaz, poleg dnevnika tajnice režije (script-girl) in razmišljanj statistke... Name so najbolj vplivali Dos Passos, Proust, Joyce, Faulkner... A, še nakaj. Napisal bi rad Epistemološko filozofijo o zaznavi realnega. Trinajsto poglavje moje Estetike in psihologije filma je majhen povzetek tega, kar bi želel napisati...«

(zapisano 7. 10. 1984).

## Vladimir Koch

Opombe

<sup>1</sup> Dela Jeana Mitryja: *Esthétique et Psychologie du cinéma*: 1. zv.: *Les Structures* (1963), 2. zv.: *Les Formes* (1965) – tudi v srbohrvaščini, španščini in angleščini; *Histoire du Cinéma*: *Le cinéma muet* – 1. zv. (1968), 2. zv. (1969), 3. zv. (1973); *Le cinéma parlant* – 4. zv. (1980), 5. zv. (1980), izšel bo še 6. in 7. zv. – Editions Universitaires – J. – P. Delarge.

V zbirki *Classiques du Cinéma* so izšle njegove monografije: *John Ford* (1954) – tudi v španščini – S. M. Eisenstein (1956), *Charlot et la fabulation chaplinesque* (1957) tudi v španščini, *René Clair* (1960). – Nova predelana izdaja S. M. Eisensteina je izšla 1978 v Montrealu pri založbi Editions du Preamble in J. – P. Delarge (Pariz).

V zbirki *L'Avant-Scène* so njegovi naslednji zvezki: 21 – D. W. Griffith (1965), 91 *Thomas Ince* (1965), *Max Linder* (1966), 24 *Mack Sennett* (1967), 36 *Maurice Tourneur* (1968), 41 *Pearl White* (1969), 43 *Ivan Mosjoukine* (1969), 56 *Louis Delluc* (1970).

V Editions Seghers: *Tout Chaplin* (1972). *Le Cinéma expérimental* (1974) – tudi v italijanščini. Založba Plaza-Janet, Barcelona: *Dictionario del Ciné* (1970).

Editions IDHEC: *Filmographie Universelle*, zv. 1–17 (1963–1972).

Editions Archives Nationales du Film: *Filmographic Universelle*, zv. 18–22 (1978–79) – se nadaljuje.

Mitry je realiziral kakšnih trideset kratkih filmov; med njimi so najbolj znani:

*Pacific 231* – Tadié Cinéma, 1949  
*Images pour Debussy*, Argos Film, 1952  
*Symphonie Mécanique*, Argos Film 1955 (Polyvision).

<sup>2</sup> Thomas H. Ince, il profeta del western. – Griffithiana št. 18–19–20–21 a cura di Paolo Cherchi e Livio Iacob, 1984, str. 15.

<sup>3</sup> Thomas Ince. – *Anthologie du Cinéma*, 1. zv., 1966, str. 460–461.

<sup>4</sup> Prav tam, str. 468.

## festivali

## Benetke '84

# Premoč francoskih mojstrov

Lorenzo Codelli

Letošnja beneška »Mostra« je končno prijeljala v sprejemni salon tako imenovano »truplo v kleti«, doslej sramežljivo in vse predolge na vseh večjih filmskih festivalih na svetu skrivano, namreč televizijo.

Ze maja so v Cannesu govorili o bodočem interdisciplinarnem medijskem festivalu, o prektični združitvi MIP-TV (ki običajno poteka v filmski palači na Croisetti konec aprila) in Festivala kot takega. Festival v Locarnu je že pred dvema letoma odprl tekmovalno sekcijo za nagrado. Med drugim so bili tu prikazani *Sinjebradec* (Blaubart) K. Zanussija, *Hiša smeha* (Laughter House) angleškega režiserja Richarda Eyrea – ki sta enakovredna zmagovalca ekcije – *Jedro nič* (Nucleo Zero) C. Lizzanija, *Morača strast* (The Haunting Passion) Američana Johna Kortyja, itd.: nič vrhunskega ali z nadpovprečnimi ambicijami. Dejansko je šlo za nekaj alibi, kajti vsi pomembnejši televizijski filmi oziroma filmi, pri katerih so bile najrazličnejše televizijske mreže koproducenti, so bili seveda tudi letos predstavljeni v osrednji tekmovalni sekciji.

Veliko laže je bilo namreč ugotoviti, kateri med tako imenovanimi »filmi« niso imeli za seboj televizije, kot naštetih vse mogoče produkcije, pripravljene za mali ekran in provizorično pretihotapljene na velikega. Dobitnik Zlatega leva, **Leto mirnega sonca** (Rok spokojnega slonca) Krzysztofa Zanussija, je bil na primer narejen z denarjem producerske hiše Film Polski, a tudi s kapitalom Teleculture, postaje ameriške kableske TV, in ob nepogrešljivi podpori RAI. In tudi **Claretta** Pasqualeja Squitierija je zgolj na približno dve uri zredcirana verzija očitno neskončne televizijske nadaljevanke. »Skandal«, ki je izbruhnil ob predstavitvi tega filma na Mostri, je sprožil Jevgenij Jevtušenko skupaj s tremi kolegi iz žirije (Güntherjem Grassom, Erlandom Josephsonom in Rafaelom Albertijem), ki so bili ogorčeni nad domnevni filofašizem filma in so predlagali, da ga iz političnih razlogov izključijo iz programa. V žiriji, ki ji je predsedoval Michelangelo Antonioni (v njej pa so bili še Joris Ivens, brata Tavianii, Goffredo Petrassi, Erica Jong in Balthus), je nazadnje prevladala zdrava pamet; kot je javno priznala Jongova, je Squitierijev film res preveč zanič in dolgočasen, da bi ga lahko imeli za politično nevarnega oziroma vrednega takega hrupa v tisku. A kdo ga je po-

zdignil v umetnost in napihnil »škandal«? Producenti, se pravi, RAI, ki je s tem obdala z nezasluzenim sijajem serijski izdelek, podoben toliko drugim izdelkom. **Claretta** res obravnava nesrečno ljubico Benita Mussolinija, vendar pa je v vsem in po vsem le tradicionalna televizijska nadaljevanke, »romansirana biografija« za družine, ki so pred televizijskim zaslonom postale bebave; gotovo pa tudi vsiljuje predrzno mitizacijo fašističnega obdobja.

Vendar pa s tega vidika ni nič bolj nesramen od kdo ve koliko drugih mitizacij preteklosti, bodisi antične (glej Zeffirellijevga *Ježusa*) bodisi novejša; sicer pa gre za desničarski odgovor (producernt je Giacomo Pezzali, ki je financiral tudi Zanussijev film o papežu Janezu Pavlu II.) na številne domnevno »levičarske« nadaljevanke o obdobju odporniškega gibanja in partizanskih bojov (spomnimo se grozljive *L'Agnesa va a morire* Giuliana Montalda, da navedemo vsaj en primer).

Ker je fašizem zmeraj pozornosti vredna tema, je »primer *Claretta*« povzročil razlitje reke črnila in nedvomno je nekoliko razburkal vode ob koncu festivala, ki je bil, kolikor pomnimo, doslej eden najbolj mlačnih...

Drugi škandalček v kozarcu vode je skušal izzvati Marco Ferreri – ki je, spomnimo se, z nekaterimi svojimi mojstrovinami iz preteklosti, kot sta na primer *Čebelja matica* (L'ape regina) in *Ženska opica* (La dona scimmia) sprožil sijajne polemike cenzorjev, konformistov, demokristjanov (Rondi je bil med njimi).

**Prihodnost je ženska** (Il futuro è donna) žal ne more zanihati niti travne bilke; prikazati hoče (bolj v duhu profesorja kot preroka novih nraevstvenih norm, za kar se Ferreri ima), kako ženska danes ni več odvisna ne od moškega (svojega partnerja) ne od otroka, ki ga drži v naročju, skratka, da je vezi in čustva ne priklepajo več k tradicionalnim funkcijam. Toda zgodba o mladi bodoči materi (v resnici noseča Ornella Muti, s trebuščkom več čas v prvem planu), ki se naveže na zrelo žensko brez otrok (Hanna Schygulla) ter se ji da povsvojiti, posega po vseh mogočih (in celo nemogočih) klišejih lažno radikalističnega snobovstva: tu so diskoteke s psihedeličnimi lučmi, domače zabave s psevdofilozofii, ki otepaajo prazno slamo, zmeden lezbično-skupinski posteljni prizori, falični in seksualni simboli na ravni najbolj zanikrnega žeganja, in tako naprej.

Ker je njegov film popolnoma neprepričljiv (kot bomba, ki se ne razleti), si je Ferreri izmislil drugačno obliko napada: verbalne brce v obraz nesložnim, užaljenim, osramočenim novinarjem, ditirambi lastnemu post-post-post (atomskemu?, človeškemu? – Izberite si sami) svetovnemu nazoru – ki sploh ni njegov, ampak je le prevzet od njegovih dveh rimskih scenaristk, Dacie Maraini in Piere Degli Esposti. Ti dve uspešni pisateljici, ki spretno izkoriščata razne modne seksualne fobije, sta že omrežili ubogega Ferrerija s scenarijem za njegov prejšnji film, *Pierino zgodbo* (Storia di Piera), ki ga je navdihnila avtobiografija Piere Degli Esposti.

Po našem mnenju je edina olajševalna okoliščina za Ferrerijev film njegova izključno kinematografska distribucija (vsaj v Italiji), namenjena občinstvu, ki ga sestavljajo morbidni odrasli ali mladi snobi, skratka tisti, ki so še pripravljene potrošiti nekaj tisoč lir, da bi v javni dvorani konzumirali seksualno-ideološko »stimulativno« proizvod.

Italijanski gledalci bodo morali kupiti vstopnico po dvojni ceni, če bodo hoteli videti gangstersko epopejo Sergia Leoneja **Bilo je nekoč v Ameriki** (C'era una volta in America – o filmu je Ekran že poročal ob

festivalu v Cannesu). In verjetno ne bodo vedeli, da je tako reklamirana »integralna verzija«, dolga tri ure in 38 minut, ki jo bodo gledali, le nepopoln del še daljše verzije, ki bo čez nekaj let (zastonj) predvajana v nadaljevanjih na televizijskih zaslonih. Dodajmo, da je v italijanščino sinhronizirana predstavitev na beneški Mostri navdala s še večjim ponosom čredo italijanskih cineastov in novinarjev: to je »popolnoma italijanski« film, čeprav v glavnem narejen z ameriškim kapitalom in čeprav največ pologa na *zvezde*, kakršna je Robert De Niro; a dodal bi, da je tudi žal precej prepozen odsev dobe (v kateri je zaslovel Sergio Leone), odsev šestdesetih let, v katerih so njegovi špageti-vesterni tolkli rekorde filmskih blagajn v Ameriki in drugod po svetu (in predstavljali eno izmed diamantnih konic živahne nacionalne filmske industrije, v kateri je mrgolelo talentov, ki so se dobro prodajali tudi na tuje). Danes je Leonejev film izjema, ki potrjuje praznino za njim: Antonioni mora spet za nedolochen čas prestaviti svoja dva filmska projekta; isto velja za Francesca Rosija; vsi tisti, ki nimajo za sabo pokroviteljstva RAI, točnijo vroče solze in se zadovoljujejo z dajanjem intervjujev ali s pisanjem spominov. Gaumont, ki se je po zaslugi genialnega Renza Rossellinija vsaj nekaj let zdel odredišna varovalka za visokopračunske avtorske filme, je v Italiji praktično zaprl vrata in prodaja svoje kapacitete državi tverdi talnoleggio.

V tem smislu je simptomatična odločitev bratov Tavianii, da svojega filma **Kaos** ne bosta dala v komercialno distribucijo v Italiji: prikazali ga bodo samo na TV, v Parizu pa ga bodo predvajali v dveh delih v dvasetih kinematografih, medtem ko si ga v Londonu in New Yorku distributerji podajajo za milijone dolarjev, večina svetovne kritike, ki je bila v Benetkah, pa je proglasila **Kaos** (izven konkurence) za vrhunsko mojstrovino.

Tavianija sta priredila pet novel sicilijanskega pisatelja Luigija Pirandella in skušala aktualizirati zapleteno tematiko (čeprav sta upoštevala časovno umestitev posameznih zgodb). V treh urah **Kaosa** je nekaj izvrstnih epizod, zlasti končni »Pogovor z materjo«, v katerem vidimo samega Pirandella (dostojanstveno ga je podal Omero Antonutti), kako se po dolgih letih vrne na Sicilijo in si zamisli srečanje z že pokojno materjo: srečni trenutki iz njenega otroštva (belo obrežje in sinje nebo) se nizajo onstran časovnih pregrad, v izjemnem trenutku čisto vizualne komunikacije.

Paolo in Vittorio Tavianii se potem predata užitku, katerega edini namen je ustvarjati ekstatične in brezhibne posnetke. Manj posrečena – ker je bolj suhoparna – je njuna politično-demonstrativna težnja, ki se kaže predvsem v prvi noveli, »Drugi sin«, poskusu razčlemba socialnih krivic na Siciliji, ki segajo še v čas Garibaldijevih podvigov. Ker jima komika očitno ne leži, sta v »Vrču« vse prepustila odlični sicilijanski mimiki Franca Franchija in Ciccia Ingrassie (pred mnogimi leti sta bila v filmih zelo popularna) in pretirano raztegnila satirično epizodo, da bi poudarila njene družbene razsežnosti. Odlična in domiselna je epizoda »Mesečnica«, intimistična oživetev primera likantropije, oprta na fantastično izročilo v slogu Maria Bave. Precej v neskladju z ostalimi odlomki je novela »Rekvium«, osredotočena na paradoksalen protest kmetov, da bi od oblasti dobili pokopališče. Bleščeče in sončne so barve Giuseppeja Lancija, mojstrski so tudi ostali umetniški prispevki. Morda bi **Kaos** potreboval večji producerski delež, da bi različna obdobja zgodovine Sicilije podal v bolj epski podobi.

**Srce** (Cuore) Luigija Comencinija, tudi v produkciji RAI in nekaterih drugih televizijskih evropskih hiš, je narejeno samo za mali ekran in skrbno, z nekakšnim naivnim pridihom povzema slovit roman za mladino (ali bolje: zelo slab roman s psevdodaktočni težo) socialističnega pisatelja iz devetnajstega stoletja Edmonda De Amicisa. Kot ponavadi je Comencini izvrstno vodil igralce-otroke, medtem ko je odrasle nekam leseno fiksiral v enoznačne karikature (Bertrand Blier, Eduardo De Filippo, Johnny Dorelli, Andrea Ferrèol, Lauren Malet, itd.). *Srce* ostaja manj pomemben dosežek v sicer bogati Comencinijevi televizijski karieri, gotovo manj posrečen od njegovega *Ostržka* (Pinocchio) ali od njegovih izvrstnih socialnih raziskav.

Italijanski tekmovalni prispevek je sestavljalo še nekaj veliko bolj srece trgajočih televizijskih produkcij, nevrednih festivala: **Spodoben škandal** (Uno scandalo perbene) Pasqualeja Feste Campanileja je na dve uri skržena nadaljevanka o razvpitem primeru zamenjave identitete, ki je polnil časopisne stolpce v dvajsetih letih in s katerim se je ukvarjal tudi Pirandello. Festa Campanile, režiser, ki je veliko spretnješi v komedijah npravi, je tokrat režiral z nogami (in z nenehnimi zoomi na desno in na levo) zgodbo, ki je sama po sebi zanimiva, ni pa znal na nobeni ravni izkoristiti talenta Bena Gazzare v dvojni vlogi.

Edini prvenec v tekmovalnem delu, **Ybris** sardskega pastirja Gavina Ledde (avtorja romana, po katerem sta Tavianija posnela film *Oče gospodar*), predstavlja tisto, kar ima RAI za »eksperimentiranje«: bukolčno masturbacijo avtorja (ki je tudi glavni igralec) o rodni grudi, s halucinacijami in besednimi deliriji. Ledda skuša dokazati (z manj ironije kot Jean Rouch v *Dyonisосу*), da je akademska »znanost«: nična v primerjavi z resnično modrostjo, vsebovano v prastarem kmečkem izročilu. Nečimrni, ekstrovertirani in slavoohlepni bivši pastir je zaslovel s svojimi književnimi uspešnicami in z univerzitetnimi diplomami, v Benetkah pa je našel tudi ugledne občudovalce, ki so bili pripravljeni pisati traktate o njegovem zmedenem filmčku. Edini nagradi Italijan (čeprev le za tehnične »kvalitete«) Pupi Avati je zgradil svoj film *Mi trije* (Noi tre) kot dragoceno miniaturo, izhajajoč iz kratke epizode o bivanju štirinajstletnega Mozarta v Bologni. Mozart je nekaj mesecev živel v patricijski vili, ki je mejila na posestvo, na katerem se je Avati kot otrok igral. Zato se je režiser poistovetil z malim genijem, ki je za hip okusil lepote emiljske pokrajine; prikazal ga je kot sramežljivega neprilagojenca, zaprtega v strastno predanost glasbi. Amadeus spozna ljubko deklico in se spoprijatelji s svojim bolonjskim vrstnikom, začne se zabavati s skoraj vsemi drugimi adolescenti v ljubezenskih igrakah in skoraj pade na izpitu iz glasbene kompozicije, zaradi katerega je prišel v Bologno. Dogodek je zgodovinsko preverjen, čeprev si je Avati zelo poljubno zamislil intimna ozadja in jih potopil v magično vzdušje: nesrečen otrok, ki mu je namenjena več, kot se mu zdi mogoče, za bežen hip odkrije skladnost in milino. Tako imenovani Avatijev »manierizem« je v resnici izredna sposobnost ustvarjanja izvenčasovnih lirčnih podob: iz razpoloženj, značilnih za njegovo ljubljeno Emilio Romagno, je iztisnil melanholično mehko bo in čarobnost, nekako tako kot nekateri angleški krajinarji XVIII. stoletja.

**Carmen** Francesca Rosija in **Dagobert** Dina Risija, dragi produkciji francoske družbe Gaumont, sta bili obe predstavljeni izven konkurence. Rosi je zvesto posnel Bizetovo opero in jo postavil v povsem prepričljivo in realistično Španijo devetnajat-

stega stoletja. Izbral je lahko izvrstne pevce, kot so Placido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), odkril je čudovito, erotično vitalno in strastno Carmen v Juliji Migenes Johnson. Uspešno mu je narediti popolnoma osebni film, v katerem je spopad med moškim in žensko postavljen v sredo predstavitve obsežnejših družbenih in zgodovinskih konfliktov. Samo Joseph Losey je s svojim *Don Giovannijem* (tudi v Gaumontovi produkciji) šel tako daleč v »interpretaciji« klasične stvaritve razsvetljenske buržoazne kulture. Dejstvo, da je *Carmen* popoln užitek za oči (osupljivi posnetki Pasqualina De Santisa) in za ušesa (dirigira Lorin Maazel), nikakor ni v škodo Rosijevim načelom kritičnega realizma.

Dino Risi pa ni primeren za kostumsko farsoto take vrste, kot je *Dagobert*. Coluche, popularni francoski komik, znan po svoji robati vulgarnosti, mu je vodil roko v vlogi legendarnega, bogokletnega in sprijene-ga galskega kralja, ki skuša zgladiti svoj spor s papežem (precej nerazpoloženi Ugo Tognazzi). Opolzke epizode in ostre pripombe na račun »oblasti« ne dodajo nobene soli sicer ambiciozni rekonstrukciji srednjega veka (Fellinijev scenograf Dante Ferretti in precej sredstev Cinecittà). Na srečo se je Risi že lotil »komedije po italijansko«, tako da je bil *Dagobert* le kratek izlet na področje, ki mu ne leži. Bil je nekoč mladi italijanski film... sedaj je od njega ostal le privid, njegov slabotni ogenjček je zasvetil skromno na festivalu v sekciji »Venezia De Sica«, zatočišču kakega ducata desperado, ki so s svojim denarjem ali ob pomoči RAI naredili svoje prvo delce, za katerega že vedo, da ne bo nikoli nikjer predvajano. Priznamo, da smo od teh neznosno slabih (in pogosto zelo pretencioznih) debitantov preizkusili le nekatere in — tako kot prejšnja leta — kmalu pobeignili gledat kaj drugega, četudi valove na plaži na Lidu. Razprava o tem, zakaj in kako da ni »menjave« generacij v domovini Fellinija, De Sice in Rossellinija, bi bila zelo dolga: filmskih šol ni ali pa so že celo desetletje zaprte, RAI ne vzgaja profesionalcev, ampak samo birokrate s strankarsko izkaznico, specializirane revije so neberljive, tekstov o tehniki ni dobiti, kinoteke, kjer ste?, iz televizije se vsak dan valijo kupi filmov brez kakršnihkoli umetniških ali didaktičnih kriterijev, množična občila so preplavljena s slabo razumljivimi ameriškiimi zgledi, skratka, to-kar mladi povzemajo v svojih nepremišljenih prevencih, so le medijske godlje, do kakršnih lahko pripelje samo popolno nepoznavanje osnovnih filmskih tradicij. Tolazilno nagrado v sekciji je prešla edina predstavnica umetniške družine, Francesca Comencini (soproga vodje Gaumonta). Njen prvi film *Klavir* (Pianoforte) v produkciji italijanskega Gaumonta (preden je šel v stečaj) sodelavci, kot so Armando Nannuzzi, Dante Ferretti in Ruggero Mastroianni.

Popolna retrospektiva Luisa Bunuela ni bila deležna primerne kritiške pozornosti. Ponudili so jo nekam potihno, brez kakršnihkoli razprav ali srečanj bunuelologov, s katalogom, napisanim samo v španščini (ob finančni podpori španskega ministristva za kulturo). Omogočila nam je ponoven ogled nekaterih redkih mojstrov in režiserjev mehiškega obdobja in sijajne rekonstrukcije *Zlate dobe* (L'Age d'or), v diskretni barvni kopiji pa smo imeli priložnost odkriti izjemno redke *Robinsonove dogodiščine* (Las aventuras de Robinson Crusoe, 1952).

Od več kot petnajst ur trajajočega filma *Domovino* (Heimat) zahodnega Nemca Edgarja Reitzja smo uspeli videti le kaki dve (zaradi neštetih prekrivanj urnikov projekcij): to kolosalno delo, po mnenju

mnogih pravcati dogodek na Mostri, pripoveduje o šestdesetih letih nemške zgodovine, kakor jih je živila mala skupnost Hunsrūcka, od Weimarske republike skozi nacizem do današnjih dni. *Heimat*, posnet v črno-belih kontrastih (a z mnogimi barvnimi posegi), ni himna rodni grudi v nostalgicnem ključu, temveč posrečen poskus prikaza vsakodnevnih opravil kmečke družine, podoživetje njenih stisk in idealov. Reitz se je navdihoval pri dogodkih, ki so jih preživljali njegovi starši in on sam, hoče pa se osvoboditi velikih zgodovinskih srmatov svoje domovine. Film so v neokrnjeni verziji predvajali v nekaterih nemških kinematografih in za tako resno in zahtevno delo je bil deležen nezasilanega uspeha, močno pa so ga podprli avtorjevi kolegi, najuglednejši nemški režiserji. Lahko si kar predstavljamo, da bodo v Italiji in drugod *Domovino* predvajali razdrobljeno na več nadaljevanj prek televizijskih zaslonov — in kaj bo ostalo od prefinjene zrna-tosti fotografije, minuciozno obdelanih detajlov in dolgih premorov brez dramatičnih akcij?

Že pred začetkom Mostre so časopisi pisali o popolni premoči francoske selekcije s štirimi »mojstri«: nekdanjega novega vala (Alain Resnais, Eric Rohmer, Jacques Rivette in Jean Rouch) ter z gruzijskim gostom Otarjem Ioseliani-jem. Ko smo videli njihove zadnje filme (rahalo sta razočarala le Rivette in Rouch, ki sta gotovo imela večje ambicije), smo lahko le pritrldili tej premoči v razmerju do drugih držav, zastopanih v Benetkah, predvsem ZDA (skromno zastopane), zlasti pa do Italije in njene obsežne selekcije.

Odkod izhaja privilegirani položaj francoskih avtorjev? Rekel bi, da predvsem iz *ustvarjalnega miru*, ki jim omogoča (seveda ne vsem, pa vendar mnogim izmed njih), da sami določajo »časovne presledke«, premore med enim in drugim filmom, brez pretiranih stisk, s katerimi se morajo spopadati njihovi kolegi v tujini. Poglejmo na primer Alaina Resnaisa, ki je v zadnjih štirih letih v diru zrežiral tri od svojih desetih filmov (ostalih sedem pa v več kot dvajsetih letih prej). Gotovo mu je svetovni komercialni uspeh *Strica iz Amerike* (Mon Oncle d'Amérique) zagotovil finančni prestiž, kakršnega v preteklosti ni nikoli imel. Vendar pa sta tako *Življenje je roman* (La vie est un roman) in še bolj naj-novejša *Ljubezen na smrt* (L'amour à mort) polna drznih eksperimentiranj z narativnimi rešitvami in raziskavami filmske govorice, ravno tako »nepopolarni« kot v njegovih prvih filmih.

Resnaisov hrbet je bil zavarovan z dvema močnima jamstvom: scenarista-zaupnika, s katerim sta v zadnjih treh filmih nerazdružljiv par (medtem ko je v preteklosti preizkusil in zavrgel dolgo vrsto piscev), Jean Gruault, ki je med drugim leta 1978 napisal scenarij za *Zelena soba* (La chambre verte) Françoisa Truffaut, prav tako zelo resno razglabljanje o mrtvih in njihovi nenehni prisotnosti v tostranstvu. Drugo jamstvo: genialni producent Gérard Lebovic, umorjen lansko zimo v Parizu v skrivnostnih okoliščinah, ki še danes niso pojasnjene. »Teoretik smrti« in pravi pravcati mrtvec — da ne govorimo o Fanny Ardant v vlogi nune, kot vemo, soprogi zdaj tudi že pokojnega Françoisa Truffaut... »Poslušaj brencanje čebel v sprevedu mrličev« — Ajshilov stavek, ki je motto *Ljubezni na smrt*, je celo redundanten glede na mirljubno invazijo resničnih prikazni, ki so zaprhutale okrog filma kot bela peresa v temi, ponavljajoče se cezure v dogajanju. Tudi Rohmer je bil v zadnjih štirih letih izjemno produktiven: v štirih letih je zrežiral prve štiri »epizode« svoje nove serije *Comédies et proverbes*. To so filmi, po-





Carmen, režija Francesco Rosi



Kaos, režija Paolo in Vittorio Taviani

sneti z omejenimi sredstvi, skoraj vsi igralci v njih so začetniki, izbrani prav zaradi posebnih psihofizičnih darov. Snemanje je potekalo v resničnih ambientih, financirala pa ga je Rohmerova lastna producerska hiša Les films du Losange, tako da ni šlo za nikakršne kompromise glede komercialnega uspeha in za prilagajanje zvezdniskemu sistemu, ki je v Franciji kar precej prisoten. V **Noči polne lune** se uvodni motto glasi: Kdor ima dve ženi, izgubi dušo. Kdor ima dve hiši, izgubi pamet. «V poznorizoriti spremljamo pariško uslužbenko (razigrano Pascale Ogier, zaslužno nagrajeno v Benetkah za najboljšo žensko vlogo), ki se skuša izmuzniti prijatelju, s katerim živi, in si ustvariti samostojno življenje v majhnem stanovanju, ki bi bilo čisto njeno, nekaj povsem drugega od sedanjega; vendar se to stanovanje kmalu na-

polni, saj samota ni ravno njena ambicija... Skrajno literarni, subtilni in daljnih odmevov polni dialogi, ki jih izgovarjajo in spontano živijo interpreti, popolni gospodarji utelešenih likov – zasluti Fabrice Lucchini (že Rohmerov Perceval) presunljivo psevdointelektualec iz kavarn v Latinski četrti.

Otar loseliani, ki so ga v domovini odrinili in postavili na indeks (njegovi filmi so bili predvajani samo v Gruziji ter v glavnem pretihotapljeni v tujino), je prenesel v Francijo projekt, ki mu ga je najprej naročila RAI: popolnoma neopisljiv zaplet (poglejte, da boste verjeli!) med osebami iz različnih zgodovinskih obdobij in družbenih plasti, sarabanda lastnikov dragocenih predmetov in njihovih spretnih razlaševalcev (Luninih ljubljencev iz naslova, sicer znanih kot »tatovi«), bizantinski

mozaik navzkrižnih situacij, prepletenih do meja neverjetnega. Najbolj ironična zborovska metafora se srečuje s kontemplativnim duhom, ki preveča gruzijske loselianijske mojstrovine, s poudarjenim pesimizmom, o končnih usodah grotesknh likov. Francoska meščanska družba je prikazana kot mikrokozmos vseh pregreh materializma, z nezaustavljivim samouničevalnim hotenjem. Philippe Dussart (koproducent Resnaisovega filma), ki je financiral **Lunine ljubljence** skupaj s tretjim programom francoske TV, je loselianijsko dovolil, da še naprej dela kot doma: zgolj z nepoklicnimi igralci, po scenariju, katerega zgodbo razume le on sam (in koscenarist Gérard Brach), s svobodo, ki jo bo verjetno težko spet našel, odkar se je vrnil v Tbilisi.

**Ljubezen na tleh** (L' amour par terre) Jacquesa Rivetta je prišla v Benetke po enoletnem obhodu drugih festivalov. Potem ko je vsaj nekaj njegovih prejšnjih filmov ostalo brez komercialne distribucije (drugi pa so bili predstavljeni le mimogrede) Rivette sicer ni menjal registra, ampak je posegel po že (bolje) obravnavanih temah: dialektični spopad med gledališko fikcijo in življenjsko resničnostjo v skupini snobovskih komedijantov. Medtem ko Rohmer izumlja sublimne dialoge, se Rivette trudi z reševanjem filozofskih vozlov, spletenih iz za lase privlečenih dialogov, igralci pa so mu bolj malo v pomoč. Zadruga La Cecilia, ki je bila producent filma, je dobila obilno podporo od ministrstva za kulturo: princip javnega mecenstva je sicer pravljen, zaželeno pa bi bilo, da bi bil denar (kot na primer v Veliki Britaniji) bolj premissljeno razporejen oziroma vložen v dela, ki so namenjena občinstvu, ne pa zgolj zadovoljivosti samega avtorja.

Slaven producerski veteran Pierre Braunberger je prispeval sredstva (resda skromna), potrebna za film **Dyonisos**, prvi fikcijski izdelek znanega dokumentarista in etnografa Jeana Roucha. Posnel ga je režiser sam, s 16 mm kamero Aaton v roki. **Dyonisos** je prijetna filozofska razprava o možnostih »korumpiranja« naše preveč industrializirane družbe s paniko. Skupina docentov s Sorbonne se zaupa specializantu iz obredov primitivnih družb in skozi prakso odkrije, da se je morda mogoče približati Naravi. Rouch ostane v prvem stadiju metafore, v ljudčnosti, in gotovo se je zabaval z ne-vedenjem ne-igralcev (med katerimi je njegov bratski tovariš Enrico Fulchignoni v slogovno brezobličnem, v določenih točkah privlačnem vrtincu).

Rouch je predstavljal in uvajal zanimive etno-sociološke filme (v glavnem iz produkcije francoskega nacionalnega inštituta za avdiovizualne raziskave) v novi sekciji »Venezia Genti«: **Amour rue de Lappe** Denisa Gheerbranta, očarljiv prerez erotičnih običajev ene od pariških ulic; **Caractères chionis** Antoineta Fourniera, dokaj osebne pogovore z ljudmi z ulice na Kitajskem. Skratka, za mojstri prihajajo raziskovalci in dokumentaristi, ki s svojimi prvenci obetajo nadaljnjo rast kakšne nacionalne kinematografije. Vmes pa so zasebni in javni financirani in producenti, ki si pogosto konkurirajo, najrazličnejši filmi, ki tako nastanejo, pa niso nujno namenjeni istemu in številnemu občinstvu.

Prevod Brane Kovič



Bilo je nekoč v Ameriki, režija Sergio Leone



Dagobert, režija Dino Risì



Mi trije, režija Pupi Avanti



Ljubezen polne lune, režija Eric Rohmer

**festivali****Kranj '84****Odvzemanje minljivosti**

10. mednarodni festival športnega in turističnega filma

**Stanka Godnič**

Kranj je v začetku oktobra praznoval svoj filmski jubilej. Od 2. do 7. oktobra je gostil deseti mednarodni festival športnega in turističnega filma. Bienalna tradicija je tako dosegla osemnajsto leto prirejanja, kar sploh ni malo. Veliko poskusov, da bi še kje posejali festivalsko prirediteljev na tako popularno temo, kot je šport, je opešalo. Celo tista v uglednem in organizacijsko močnem zahodnonemškem Oberhausnu se ni mogla obdržati. Kranj pa vztraja tudi po zaslugi organizatorja, Interfilma.

V skoraj dveh desetletjih obstoja se kranjski festival količinsko skorajda ni spreminjal, vedno se suče okrog petdesetih konkurenčnih filmov iz nekaj več kot petindvajsetih držav. Zaznavne pa so njegove vsebinske in z njimi kakovostne menjave. Seveda je vsak festivalski programski izbor odvisen od ponudbe, toda prireditelji morajo znati v njej izbirati. Iskati novo filmsko misel tudi v še tako tradicionalni temi, najti pobudo, novo besedo v filmski govorici. Predvsem pa nov vsebinski pristop k izbrani filmski snovi. Slej kot prej ostajajo filmski zapisi o športu in tudi turizmu slikovni komentar dvema najbolj množičnima interesnima sferama današnjega časa. Vloga televizije in njena sposobnost neposrednih spremljanj športnega dogajanja ni omajala vloge športnega dokumentarnega filma. Nasprotno, poudarila je njegovo izčiščenost, premišljenost, dramaturško gradnjo in tenak posluš za ritem, ki je pravzaprav ob montaži žila dovodnika filmske celote. Tukaj se praktično ni mogoče zmotiti in enako visoko postaviti še tako rutinsko utečeno enoplastnost kronističnega zapisa, v katerem ima montaža le to nalogo, da film omeji na televiziji primerno trajanje, s filmsko ambicioznejšimi deli, ki dokumentarno gradivo koristijo le kot podlago za povsem samostojno oblikovanje.

Podobni so tudi problemi v sferah turističnega filma. V veliki večini še vedno ostajajo omejeni na ponudbo, to je na kolikor toliko spretno prikrito reklamo. Castne izjeme so že od nekdaj v tem pogledu tako imenovani kulturni filmi, posvečeni zgodovinskih znamenitostim in kulturnim zakladom posameznih mest in dežel (v njih je tudi v Kranju prednjačil francoski mojster Lelouche), v zadnjih letih pa tudi filmsko iskanje, ki sledi čedalje bolj poudarjeno izražanim interesom ljudi, otrok današnje stehinizirane civilizacije – iskanju neposrednega stika z naravo in možnostmi rekreacije v njej.

V tem smislu je iz letošnje ponudbe stodev filmov iz enaindesetih kinematografij selekcijska komisija (Stanka Godnič, Vladimir Kocjančič, Marjan Maher, Milen-

ko Šober in Stane Urek) izbrala in predložila mednarodni žiriji (Predrag Golubović, G. L. Bhardwaj, Joško Golob, René Lucot, Brigitte März-Mittler in Irena Szewinska) osemindvajset filmov iz petindvajsetih držav. Stevilčno je bila med njimi najbolj močno zastopana jugoslovanska kinematografija s šestimi naslovi, za njo pa s štirimi naslovi sovjetska in francoska.

Nagrade letošnjega Kranja so že zdavnaj znane, med nagrajenci ni jugoslovanskega filma, kar je opomin, še bolj dokaz zamujenega v prejšnjih letih. Nagrado za najboljši film je dobila turistično-rekreacijska tenkočutna reportaža o vsakdanjem življu ob kanalu Göta, švedska *Srebrna cesta*. Šport in turizem je združil nagrajene organizacije CIEPS-UNESCO, češkoslovaški dokumentarec o atletskem prvenstvu v Atenah leta 1982, z naslovom *Atletske variacije*. Druga dva nagrajenca sta poudarjeno športna – ameriški *Jadrane na deski* in sovjetski *Vedno znova*. Nagrado za najboljši festivalski nastop v celoti si je prislužila Francija z res odličnim izborom, čeprav je v njem manjkala turistični film.

Ce ostanemo v krogu neposrednih in posrednih nagrajencev, smo zelo blizu temu, kar sodobni športni film išče in daje. Ne gre več za panegirik športniku-zmagovalcu, ne več za utrinek sočutja s premaganecem, pravzaprav sploh ne gre več za posameznika, temveč za njegovo mesto v veliki športni družini in za pot, ki jo je moral do tega mesta prehoditi. Ta pot je slikovito, z nespregledano kritično mislijo zabeležila začetek in konec. Sovjetski film *Vedno znova* je posvečen prvim plavalnim zamahom najmlajših, za katere šport prav gotovo ni razvedrilo, temveč trdo, z naravnost kruto trenersko doslednostjo vodeno delo. Na poznejši vrhunski šport je tako že od vsega začetka legla senca. Senca zagrinja tudi pozabljeno slavo v francoski elegiji *Hodnik pozabe*, portretu pol klošarja, samotarja, olimpijskega zmagovalca v boks v Münchnu leta 1936 – Jeana Despeauxa. Otožen konec, ki v neusmiljenem vrhunskem športu niti ni tako izjemen. Na kranjskem platnu so se zvrstili še filmi o športnih prvakah, bolje o njihovem trdem, discipliniranem delu, ki vodi do dosežka. Vidno vlogo so te vrste filmi posvetili tudi deležu trenerja in poudarjali, da postaja vrhunski šport vedno bolj domena posebne vrste znanosti. Na nasprotnem bregu so se razvrstili – že po tradiciji – filmi o rekreativnem, množičnem športu in njegovih možnostih. Posebno skupino, ki pa je bolj praktične kot pa festivalske narave, so predstavljali učni filmi, razčlembe tehnike posameznih športnih panog od uvajanja

najmlajših vanje do skrajnega piljenja najboljših. Kako dobrodošli bi bili ti filmski ali kasetni trakovi – z lepo tradicijo jih snema britanska televizija – za naše klube in športne šole. Da pa je tudi v tem območju moč doseči kaj več kot zgolj nazornost poka, je dokazal za vzgojnost nagrajeni francoski film *Dovršenost skoka ob palici*. Festival seveda ni minil brez atraktivnih zapisov, na primer o smučanju na vodi, o deskanju, o skokih s padalom, pa tudi ne brez muhavih posebnosti, kakršna je bila na primer moto dirka na ledu v francoskem filmu *Dirka na ledu* ali pa slovenski *Ski extrem* – *Vezuv* (režija Boštjan Vrbovec) o smučanju po vezuvskem vulkanskem pesku.

»Šport je del življenja in v njegovi biti so estetske vrline, lepota telesa in gibanja, eleganca, viteštvo in boj; tekmovalnost, strahoviti napori pa zmage in porazi; zmagoslavje se menjuje s tragedijami. Šport pa prinaša tudi surovost, neizprosnost, kri, nevarnost, prevelika tveganja in goljufijo. Vsemu temu odvzema film minljivost,« je zapisal v letošnji katalog Stane Urek in povedal resnico, ob kateri so vztrajali najboljši kranjski športni filmi, pa naj so izzveneli v priznanje ali v opomin.

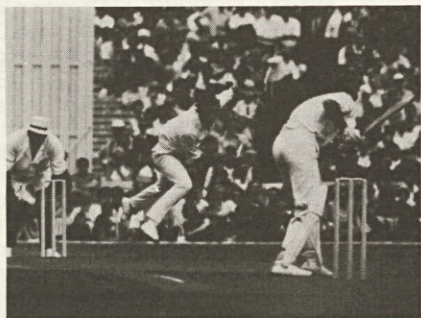
Tako kot navadno je bila turistična bera kranjskega festivala šibkejša od športne. Milenko Šober o njej razmišlja, češ, ali nismo zamenjali pojma počitnic s pojmom turizma, pojma oddiha s pojmom potovanja. V tem smislu pravega počitniškega filma Kranj ni videl, čeprav je na voljo zanj kar se da dovolj ponudb, tudi iz domačih logov (slovenski tako imenovani kmečki turizem na primer).

Letošnjo selekcijsko komisijo je pred razmišljanje in odločanje postavila skupnica filmov, ki izhajajo iz priporočilne, reklamne sfere. Doslej je Kranj te vrste filme odklanjal iz uradnega sporeda. Letos se je – s pričo ponudbe pač – odločil drugače, izbral je tri filme, ki so raven priporočila presegli in se povzpeli na raven informacije. Gre za zahodnonemški film o concernu Adidas *Skrivnost treh črt*, ki se posveča znanstveno-raziskovalnemu delu pri izpolnjevanju športne opreme, za pakistansko zanimivost *Zoga tango* o izdelovanju nogometnih žog in za slovensko *Senca* (režija Jure Pervanje), ki sicer prihaja iz Elanovih smučarskih delavnic, vendar s posebnega zornega kota, ko prikazuje v marsičem odločilni prispevek servisera Jureta Vogelnika k vrhunskim smučarskim rezultatom. No, žirija je menila, da informacija, pa če je še tako izčrpna, med nagrajenci nima prostora.

Sicer pa se bodo kranjski festivalski filmi preverili tudi pred širšim, televizijskim auditorijem in, upajmo, dokazali vsebinsko in popularizacijsko upravičenost kranjske festivalske pobude.

Preostane nam le še pogled na jugoslovanski prispevek. Pošteno povedano, bil je korekten, vrhunski pa nikakor ne. Rezultat je vseakakor posledica pogojev, v katerih nastajajo naši maloštevilni športni in še maloštevilnejši pravi turistični filmi, ki so prej plod osebne zavzetosti (in lovljenja sredstev iz vseh mogočih virov) kot pa načrtni skrbi za kontinuiran razvoj te filmske dokumentaristične zvrsti, ki je znala dati pred leti vidne rezultate (Pogačnik, Milošević, Majdak, Golik in drugi). In žalostno je, da Kranj s svojim festivalom ni dovolj vpliven, da bi to skrb oživil.

**Stanka Godnič**



Padci, neuspeli in negodovanja,  
režija Jim Hurlikan, ZDA



Medicina v športu, režija Ken Ashton, Tom Poole, VB



Hodnik pozabe, režija Guy Le Saout,  
Francija



Olympia, režija Vagelis Hatzikos, Grčija (nagrada za scenarij)



## Ragtime

scenarij: Michael Weller

režija: Miloš Forman

fotografija: Miroslav Ondricek

glasba: Randy Newman

igrajo: James Cagney, Brad Dourif, Moses Gunn, Elizabeth McGovern, James Olson

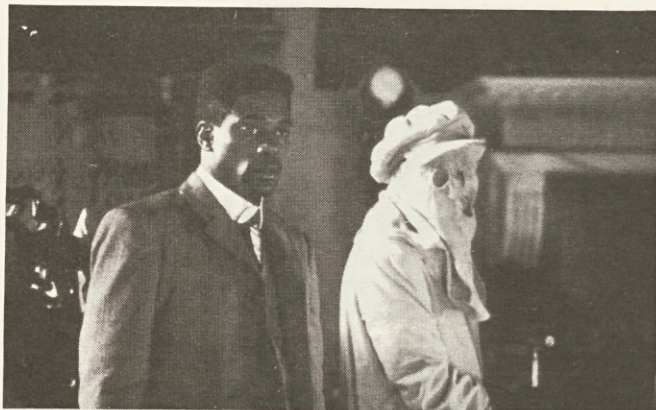
proizvodnja: Dino De Laurentis, ZDA, 1981

jug. distribucija: Centar film, Beograd

Ameriška kinematografija se redno vrača k tistemu temeljnemu filmu, ki mu je nekoč Griffith dal naslov *Rojstvo naroda*. V zadnjem času sta skoraj hkrati nastala dva filma, ki kaže ta, kako je ta narod nastal iz priseljencev: v bolj konfliktni, divji in brutalni obliki se je oblikoval na Divjem zahodu – kar kaže film *Nebeška vrata* Michaela Cimina – in na bolj civiliziran in epski način pa je nastajala na vzhodni obali, kjer se dogaja Formanov *Ragtime*, njegov četrti ameriški film (doslej smo poznali *Slačenje*, *Let nad kukavičjim gnezdom*, *Lasje*). Forman je *Ragtime* posnel s svojim češkim kolegom Miroslavom Ondričkom (Dino de Laurentis pa je film produciral v glavem z evropskim denarjem). Miloš Forman je danes ugleden ameriški režiser in profesor na newyorški univerzi Columbia, vendar je – kot pove v intervjuju na Cahiers du cinéma – šele pred kratkim dobil ameriški potni list, »Zanj sem zaprosil iz čisto praktičnih razlogov, pravi. »Doslej sem namreč imel za potovanja le kos papirja, ki je carinike tako zaposlil s preverjanjem, ali nisem ugandski vohun, ki dela za Finsko, da sem skoraj zmeraj zamudil letalo.« Hkrati pa dodaja, da so ZDA zanj edina država, kjer vprašanje nacionalnega porekla nima nobenega pomena. »Problemi so v glavnem profesionalne narave. Ljudje, ki so odgovorni za projekte in ki sami niso cineasti, torej izvršni producenti, so enaki paranoiki kot povsod drugod; le da so na Čehoslovaškem iz političnih, v ZDA pa bolj iz komercialnih razlogov.«

Ne da bi to imelo kakšno zvezo s filmom, pa srečamo nekega paranoika tudi v *Ragtime*: to bi bil milijonar Thaw, ki uteleša tipično figuro kapitalističnega despota, bogatega provincialnega tirana, ki »južnjaško viteštvo« sprevrže v zločinski delirij. Thaw je vdrl na zabavo arhitekta Stanforda Whita (avtorja Madison Squara), tik pred tem pa v dokumentarnem posnetku vidimo predstavljen objekt, ki je razlog njegovega »viteškega« besa: to je Whitov kip Diane, v katerem je Thaw prepoznal poteze svoje žene Evelyn, nekdanje Whitove ljube. Thawov razgrajski nastop je bedna predstava ponožnega moralista, ki je toliko »strožji«, kolikor je sam sadist (Evelyn pove, da jo je tepel z bičem, kot slavni markiz), in ki na dvoru boga Bakha zaman grozi s policijo, saj je ta že sedela tam, za Bakhovim omizjem. Po tem simbolnem porazu je Thawa zajel zločinski delirij tako, da je Whita, pred čigar božjim obličjem je že pogorel, sredi »dionizičnega« spektakla od zadaj ustrelil v glavo.

Whitova lahkoživa žena Evelyn (igra jo Elisabeth McGovern) nato postane objekt pravniške manipulacije, ker jo advokati Thawove posesivne matere (mogočne figure v črni obleki) pregovorijo oziroma podkupijo, da bi na sodišču pričala za svojega moža (Whitu je obesila njegove sadistične lastnosti kot obremenilne okoliščine), in Thaw se paranoično polasti podobe, ki so mu jo tako kupili – podobe moralnega »angela pokončevalca«. Tako gre v zapor kot »moralni zmagovalec«, torej v figuri, ki se mu je posrečila prav z zločinom in v kateri ga legitimira zakon sam, sodišče, ki mu zločin pravzaprav odpusti (odreši ga smrtno kazni) in s tem afirmira tisto obscenost zakona, ki se je oglašala v Thawovi paranoji: Thaw bi hotel Whita predati policiji, ker je dal božjo podobo njegovi ženi, ki pa je bila zanj objekt sadizma, se pravi, da bi za svojo perverzno željo v imenu zakona kaznovati nekoga, ki vidi v ženski nekaj drugega – »božanski« objekt užitka. In končno je sam zakon imenitno predstavljen v vsej svoji obscenosti, v prizoru, kjer seveda ni obsceno to, kar je videti »na sceni« – gola Evelyn v postelji z ljubčkom – marveč to, kar je »ob sceni«, v zunanosti polja, od koder se nenadoma pojavita zastopnika zakona, odvetnika, ki sta prežala, da bi Evelyn »v živo« zalotila pri prešuštvu in jo tako opeharila za podkupnino, ki ji je bila obljubljena za pričevanje na sodišču. Po prizoru na sodišču Evelyn zaide v priseljeniško četrt, kjer bodoči režiser in producent izreže njen silhuetni portret. Portreta ji ne more takoj izročiti, ker mora odhiteti, da bi obračunal s svojo prešuštno ženo in da bi nato odpotoval svoji filmski karieri naproti, vendar ji ga zapusti v svoji sobi kot va-



bilo, naj pride za njim. Nemara pa tudi kot podoba, ki prav kot izrezan portret govori o Evelyn kot »izrezanem« objektu želje: vsi, ki si jo želijo, jo zgubijo, čeprav sama želi vsem ustreči ali, bolje, zmerom drugemu. Prav zato je tudi v ospredju prve tretjine filma (kot zastavek fikcije) objekt, ki ga njene osebe želijo imeti ali uničiti, zanj ubijati ali ga divinizarati. Evelyn se nato v filmu zgubi in se znova pojavi šele proti koncu v vlogi filmske igralkice: zdaj je popolnoma predana volji drugega, režiserja, ki kuje denarce iz podobe »ženske, ki se zanjo pulijo«. Njena realnost »objekta želje« je končala ali se dovršila kot donosnost dozdevka; realna Evelyn je samo še nema figura, ki mirno pristane, da jo »gospodar«, zdaj režiser in producent baron Ashtenazy, ki je nekoč kot siromašni priseljenec Tateh izrezal njen portret, zamenja za drugo žensko. Tateh, židovski priseljenec slovanskega rodu, je v Formanovem filmu edina oseba, ki nekaj pridobi, namreč naziv barona kot predstavnika novega plemstva – vzpenjačega se razreda cineastov, ki so kinematografski kapital spremenili v novo področje oblasti in moči. Toda ta dobiček je tudi dovolj metaforičen, kot postane razvidno iz sklepne prizora, ki pokaže, da je kinematografija (v osebi barona Ashtenazyja) ne le triumfalni moment te freske rojstva moderne Amerike, kakor jo predstavlja *Ragtime*, marveč tudi dejavnik, ki je prispeval k omajanju tradicionalne ameriške družine (in to prav po zaslugi uspešnega rekrutiranja žensk za film).

Družina je v Formanovem filmu – podobno kot v znatnem delu ameriške kinematografije – tista »celica«, ki določa pravo vsebino fikcije. Toda medtem ko jo je klasični hollywoodski film izpostavljaval razpokam in raznim zunanjim posegom, da bi jo bolje stabiliziral, pa jo Forman tako dolgo prepušča razpokam in vdorom, dokler se nazadnje ne razleti. Družino, katere člani niti nimajo imen, marveč nastopajo kar kot Oče, Mati in Sin (sicer ženin mlajši brat), zbere ob kosilu, da bi – podobno kot Bunuel v *Diskretnem šarmu buržoazije* – preprečil ta njen obred s kakšnim koščkom realnega: s črnskim dojenčkom, nato njegovo materjo in nazadnje še očetom. Vsi

## Pogrešan (Missing)

Pred dobrimi sedmimi leti je ljubljansko kinematografsko podjetje premierno predvajalo tedaj že več kot sedem let staro Gavrasovo *Priznanje* (L'Aveu, 1969), ki obravnava stalinistični proces proti Arturju Londonu, pomočniku ministra za zunanje zadeve v češki vladi v petdesetih letih. Da so Gavrasov prvi ameriški film pri nas prikazali že dve leti zatem, ko je v Cannesu prejel zlato palmo (skupaj s turško *Potjo* Yilmaza Güneya) in je v ZDA nekaj časa predstavljal »politični dogodek«, je za naše kinematografske razmere nesporen napredek, ki pa ima tudi vrednost simptoma: le zakaj bi lahko imela distribucija katerekoli tuje ali naše, socialistične države zadržke do filma, ki govori o tem, da je bila CIA vpletena v zrušenje Allendejeve socialistične vlade pa o tem, da izginjajo ljudje pod novo, vojaško oblastjo – zakaj pa je bilo potrebno biti najmanj sedem let »zadržan« do filma, ki govori o izginjanju ljudi v državi s socialistično vlado (in celo iz vlade same). Gavrasov opis enkavedejevskih metod se dobro ujema s tistim v Stajnerjevi knjigi *7000 dni v Si-*

trije so ravno dovolj, da predstavljajo nemoogočo družino, družino, ki se ne more konstituirati. In to, kar deluje kot klica njene nemožnosti, je obenem tisto, kar v ameriški zgodovini vztraja kot kos realnega: rasistična gesta, predstavljena z izločkom oziroma kupčkom dreka, s katerim gasilci zasvinjajo novi avto glasbenika Coalhousea Walkerja (črnkega očeta). Walker noče požreti žalitve, in ker si zaman prizadeva pri oblasteh doseči spoštovanje svojih pravic, organizira teroristično akcijo. Toda bolj kot za upor gre v tej epizodi za Walkerjevo figuro velike in strastne disidence, ki seveda tragično konča, pri čemer je bistveno to, da je takšen izhod napovedan že v dialogu s T. Washingtonom, duhovniškim branilcem črnih pravic pri belcih, varuhom Zakona (Biblije), ki nastopa kot histerični prevarant, grozeč s prekletstvom in smrtno obsodbo, ker »oporečnika« ne more simbolno premagati. Stari gangsterski igralec James Cagney v vlogi policijskega šefa potemtakem nastopa samo kot izvršilec smrtne obsodbe.

Pred tem pa še zdaleč ni zanemarljiv Walkerjev vpliv na družino, saj doseže spremembo pri njenih članih: Sin, ki ga je družini odtegnila že njegova avantura z Evelyn, se pridruži Walkerjevi skupini (kot da bi v njej našel nadomestni objekt za zgubljeno Evelyn), Mati pa noče izročiti Walkerjevega otroka policiji in se zategadelj celo upre možu. In za moža oziroma Očeta (v izvrstni interpretaciji Jamesa Olsona) bi veljalo: bolj kot je isti, bolj se spreminja. Zato je nemara tudi najboljša in celo najbolj ganljiva fuga filma; sprva se zdi, da bo to negativna, celo odvrtna oseba (polizan buržuj), vendar se v toku dogodkov polagoma in neopazno spreminja, pri čemer zmerom reagira tako, da ostane dosleden samemu sebi. Prav v tej osebi se je izkazala Formanova umetnost filmskega portretista, ki fiksira neki obraz ter ga nato počasi predeluje s komaj opaznimi retušami: na ta način vnese v osebo enigmatičnost, doseže, da gledalec ne ve, kaj bo postala, čeprav je vseskozi ista.

Zdenko Vrdlovec

scenarij: Costa Gavras, Donald Stewart po knjigi Thomasa Hauserja  
režija: Costa Gavras  
fotografija: Ricardo Aronovich  
glasba: Vangelis Papathanassiou  
igrajo: Jack Lemmon, Sissy Spacek, Melanie Mayron, John Shea, Charles Cioffi  
proizvodnja: Polygram/Universal, ZDA, 1981

*biriji*, ki je – zgolj z dejstvom, da je smela iziti – nemara prispevala k temu, da je *Priznanje* dobilo distribucijsko pravico. Film *Pogrešan* je The New York Times napadel, še preden je bil prav predvajan: očital mu »izkrivljanje dejstev«, kar je nato potrdila še izjava State Departmenta, ki je – pač kot vsaka uradna izjava – demantirala sokrivdo ameriške ambasade v Čilu pri izginotju mladega ameriškega novinarja in pisatelja Charlesa Hormana. Ta izjava je presenetila tudi samega Gavrasa, kot je lepo videti iz odlomka intervjuja, ki ga je dal ameriški reviji *Cineaste*:

*Gavras*: Če bi me – medtem ko sem še snemal film – vprašali, ali mislim, da bo ameriška vlada sprejela kakšno stališče do filma, bi dejal: Ne, to je nemogoče, za to ni nobenega razloga. Pred eno uro pa so mi povedali, da je State Department sprejel uradno stališče, ki bo verjetno jutri objavljeno v časopisih.

*Cineaste*: Kaj res? To je neverjetno. Boljše reklame si ne morete želeli.

Gavras: Vem. Storili so napako.

Da je imela »državna izjava« vlogo eminentnega reklamnega oglasa, potrjuje tudi Thomas Hauser, avtor knjige *Eksekucija Charlesa Hormana*, po kateri je film posnet. Hauser je isti reviji povedal, da so njegovo knjigo povsem ignorirali, s »politiko pretvarjanja«, da te knjige sploh ni, pa so dosegli zaželjeni učinek – večina ljudi namreč sploh ni vedela niti za Hormana niti za knjigo in njenega avtorja, dokler se ni pojavil film ali, točneje, dokler niso Universal, Jack Lemmon in Sissy Spacek napolnili strani vodilnih časopisov. In končno, dokler te publicitete ni kronala »državna izjava«, ki je pohitela z »dokazovanjem dejstev« prav v trenutku, ko dejstva niso bila več tako pomembna kot publiciteta, povrh vsega pa v filmu niti niso predstavljena s tako »prepričljivo jasnostjo«, kot so po avtorjevih besedah v knjigi, ki je priskrbela dokaze o tem, da so Charlesa Hormana umorili v vojaškem zaporu in da je ameriška ambasada ta umor skušala prikriti.



vednost, ki ga napravi za »krivega« (Gavras pač ni Hitchcock); niti ne njegova žena, ki si deli nekaj njegove posebnosti, marveč je to lahko le Ed Horman, Charlesov oče. Vsa njegova posebnost je v poosebljanju temeljnih državljskih vrtilin: poštenosti, vere v boga (je pripadnik sekte Christian Science) in verovanja v neoporečnost pravne ureditve – to verovanje gre celo tako daleč, da posumi v lastnega sina, ki je že moral kaj storiti, če so ga zaprli (razen tega pa oče tudi nikoli ni mogel prav razumeti njegove »anti-establishment paranoia«). Lik »povprečnega državljanja« so v ameriškem filmu uspešno gradile prav komedije, tako da ne preseneča, če se komik Jack Lemmon tako dobro znajde tudi v resni vlogi »povprečnega državljanja«.

Očetovo potovanje v Čile in njegova »trnova pot skozi institucije« (od ameriške ambasade do čilske policije) izpade kot pot k »razsvetljenski« preobrazbi, kjer se mu zlomi vera v institucije. Iskanje sina prejme razsežnost iniciacijske pripovedi, ki vodi svoje osebe skozi tunele groze, negotovosti in slepil, da bi »dozorele« oziroma se prerodile v vednosti o resnici političnih institucij. »Razsvetljenska« vrednost, ki je sicer tako značilna za »levičarsko« fikcijo, pa je tukaj v tem, da filmska *faction-fiction* prek posredovanja tujine priskrbi svojemu »povprečnemu ameriškem državljanu« politično vednost, ki je doma prav kot »povprečnež, verujoč v državne

Verjetno pa Gavras ne bi delal za Universal, ki mu je tudi ponudil ta film, če mu ne bi šlo za neko »univerzalnost«: kot v omenjenem intervjuju sam pravi, ga niti ni toliko zanimala kakšna konkretna južnoameriška država in njen politični režim, ampak bolj splošen in danes aktualen problem izginulih. Toda prava »univerzalnost« je drugje, v prevzemu klasične formule hollywoodskega filma, ki so jo dali vedeti tudi Fritzu Langu, ko je v tridesetih letih snemal svoj prvi ameriški film: »Vaš junak mora biti Joe Doe«. Joe Doe ni nihče in hkrati je sleherni, je ime povprečnega državljanja brez posebnosti, ime, katerega funkcija je v tem, da čuva »prazno mesto« za slehernega povprečnega državljanja, ki ga filmska fikcija »interpelira«, da zasede mesto njene osebe. Zato osrednja figura Gavrasovega filma ne more biti Charles Horman, ki ga opredeljuje posebnost njegovega interesa za južnoameriško državo, in še zlasti posebnost njegovega »presežnega« vedenja o ameriški vpletenosti v dogajanje v tej državi, torej

institucije in vrednote, ni mogel izkusiti. Za to izkustvo je bistveno, da je emocionalno posredovano ali, bolje, da izhaja iz nekega travmatičnega jedra, ki ga predstavlja izguba sina. Prav ta izguba je za očeta tisti neznosni košček realnega, ki mu poruši simbolni red zakonov, ki je vanje veroval, in mu skozi notranji zlom prikaže realnost zakonov in vrednot v novi luči.

Gavrasov *Pogrešan* je zgleden primer, ki pokaže, kako je ves problem »levičarske« fikcije v njeni formi: to potrjuje celo strategija »državne izjave«, ki je dokazala, da sama vsebina – pa naj še tako odločno razkrinkava in žigosa politične manipulacije – še zdaleč ni tako moteča kot način njenega posredovanja – način, ki zmore emocionalno prizadeti množice. A ta način je Gavrasov film podedoval od »klasike«, od starega hollywoodskega filma in njegove formule »povprečnega državljanja«, ki na svoji preizkušnji, v pasteh »spletke« in emocionalnem sistemu, ki ga razvija fikcija, uspešno poziva gledalca k afektivni udeležbi. Zato je seveda zgrešena domneva ameriškega Cineasta, da se Hollywood obrača na levo: ravno nasprotno, »levičarski« cineasti so tisti, ki gredo v Hollywood.

#### Zdenko Vrdlovec

scenarij: Alan Ormsby

režija: Paul Schrader

fotografija: John Bailey

glasba: Giorgio Moroder

igrajo: Nastassia Kinski, Malcolm McDowell, John Heard, Annette O'Toole

proizvodnja: Universal/RKO Pictures, ZDA, 1982

jug. distribucija: Inex film

## Ljudje mačke

(Cat People)

Sodobni fantastični film, film monstrumov, pošasti, nečloveških bitij – film, v katerem ekonomija fantastične pripovedi temelji na ekonomiji telesa, se je prek včasih še neverjetnih specialnih efektov, maske, animacije, trikov in scenografije – do te mere izpopolnil, da smo tudi v tem žanru pričla vse številnejšim *remakom*. Nova tehnologija diktira tudi novo es-

tetiko fantastičnega filma, ki v glavnem temelji na principu kazanja in s tem ubijanja fantazmatičnosti skrivanja in namigovanja, kar so »originali« (v odnosu na »re-design«) izrabljali kot osnoven suspenz filmske pripovedi. Nimamo namena obdelovati *Ljudi mačk* komparacijsko – da bi z njim primerjali leta 1943 posneti film Jacquesa Tourneurja, saj Sc-



hraderjev film odpira za nas druga, mnogo bolj »moralna« vprašanja, kot je sama reinterpretacija prve verzije, vendar se velja vseeno spomniti zapisa Charlesa Tessona,<sup>1</sup> ki omenjeni film postavlja za vzor razlike med stari in novim fantastičnim filmom: »V uvodnem prizoru (Tourneurjevega filma *Ljudje mačke*) vidimo Simono, modno kreatorko, ki sicer rada nosi krzno, kako v živalskem vrtu prerisuje leoparda na list papirja. Sledi montažni vložek kipca z mečem prebodelega leoparda, ki nima neposredno nič skupnega s tem, kar Simona vidi pred seboj. To je lahko le asociacija ali montažna atrakcija. Ves film se potem zastavi v kroženje in premeščanje te trojne reprezentacije, iz katerega izide imaginarno zrcaljenje lepotic in zveri, negotov in hkrati shriljiv vtis Simonine podobnosti z leopardom.«

Od Tourneurja ni v Schraderjevem filmu ostalo tako rekoč nič, mogoče kak citat (tudi Simonino daljno jugoslovansko poreklo ni v novi zgodbi več vzdržalo) ali zametek demonske strasti, ki obseda ta ženska, čarovniška bitja. Bistvena razlika (po Tessonu v interpretaciji Zdenka Vrdlovca »Tehnološka levitev pošasti«, Ekran št. 1/2, 1982) med obema filmoma je v tem, da je (Simoni) že gledanje, opazovanje živali zadoščalo, da je človek postal podoben zveri (s tem pa še ni bil zver). Prek dozdevkov in asociacij je gledalec vpet v navidezno preobrazbo. Tu lahko govorimo o relaciji človek in žival (človek postaja podoben živali), medtem pa Schraderjev film vpeljuje preobrazbo človeka v žival (in obratno). Ta preobrazba pa je podvržena imperativu vseidnosti, fizičnosti, figurabilnosti: kosti izstopajo, mišice pokajo, koža dobiva dlako, kremplji rastejo, hoja se spreminja . . .

Suspens Schraderjevega filma (kot več ali manj vsakega »pošastnega horrorja«) je zreduciran na to metamorfozo, transfiguracijo, prehod iz ene v drugo identiteto, na levitev, prerojevanje – toda le v postopku predstavitve (govorimo torej lahko o »tehnološkem suspensu«). Gledalec se več ne vprašuje zakaj je do tega prišlo, temveč si postavlja vprašanje, kako je prehod narejen, do katere meje ga tehnika zapeljuje in komu naj verjame – maski /triku spektakla ali spektaklu maske/ triku. Vpet v avtopsihistični pogled – v pogled klavca, je edino, kar mu film nudi mučnost in zadrega (pa četudi se do njega cinično naravnaj, saj trdimo, da je film dovolj profesionalno posnet). Za tovrstno nasilje nad gledalčevim očesom<sup>2</sup> bi morala skrbeti cenzura, ki ljudi sicer zelo rada zaščiti pred tistim, kar ogroža njihov psihični konfort. Avtorske in institucionalne cenzure pa, vemo, so se vedno zavzemale za vsebinske, ideološke zaščite, medtem ko so ostajale liberalne do forme, načina predstavitve oziroma »estetske agresije« (seveda le v primerih, ko ni bila tudi »forma« ideološko sporna). Menimo, da šokantni filmski jezik *Ljudi mačk* iz vidika cenzorja ni niti malo sporen (pa četudi se gledalcu obrača želodec) zaradi tega, ker naravnost podpira moralistično intenco filma, in to po principu preproste psihologije: čimbolj boš šokiran, tembolj si boš stvar zapomnil. Moralistično ideološka poanta filma pa je čista krščanska pripoved o prepovedi (incesta) in prav *image*



(agresivnost filmskega jezika) je tisti, na katerega se bo gledalec najhitreje ujel in ki mu bo najhitreje verjel.<sup>3</sup>

In kaj je v tem filmu to, kar si mora gledalec s pomočjo tako drastičnih in nelagodnih efektov še posebej zapomniti?

Ljudje iz plemena ljudi-mačk imajo lahko spolno razmerje samo med seboj (ker sta prikazana njuna pripadnika brat in sestra, je edino možno spolno razmerje incestno). Kolikor stvar ne poteka po tej zapovedi: če se (krščanski) človek ljubi s (poganskim) človekom-mačko, se spremeni v panterja (leoparda – pač živalsko obliko mačjega rodu) – in lahko svojo človeško podobo naknadno pridobi le prek trupla, (uboja) pravega človeka. Povzetek bi bil torej: ne delaj tega (ne fukaj) z živaljo ne s svojo sestro ali bratom in – tega sploh ne delaj ali, če že delaš, boš moral za svoje početje tudi plačati. Vse to pa je lepo zapisano v bibliji: »Kdorkoli greši z živino, mora umreti,« ( . . . ) »Ali če se kdo dotakne česa nečistega, bodi mrhovina nečiste zveri ali mrhovina nečiste živine ali mrhovina nečiste lastnine, ne da bi se tega zavedal, je nečist in kriv,« ( . . . ) »nihče naj se ne približa nobeni svoji bližnji krvni sorodnici, da bi šel k njej: jaz sem Gospod! ( . . . ) K svoji sestri, hčeri svojega očeta ali hčeri svoje matere, rojeni v hiši ali rojeni izven hiše, ne smeš iti.« K nobeni živali ne smeš iti; ženska naj se ne postavlja pred živaljo, da bi se z njo družila; grda oskrumba bi to bila.« ( . . . ) »oskrnil je svojo sestro, zadene ga krivda.« (Sveto pismo stare zaveze, tretja Mojzesova knjiga – Leviticus).

Filmski zaplet nastane s tem, da se Irena (Nastassia Kinski) ne spominja svoje zgodovine, ker je bila v ključnih letih svojega življenja deležna krščanske vzgoje. Ne zaveda se svoje genske determiniranosti, torej tega, da je potomka plemena, ki izhaja iz križanja živali in človeka, zato je njena spolna želja (enaka živalskemu nagonu), zastrta s kulturno/krščansko vzgojo in mora svojo animalično podzavest šele odkriti. Svetniška Irena v krščanski fazi čaka na »kulturno« ljubezen (»Ni še prišel pravi; te stvari, konec koncev meni niso tako važne . . .«), in ko odkrije svoje »naravno« poreklo, odkrije tudi svoj živalski nagon, ki je – po krščanski etiki čista mesena ljubezen in jo bo pripeljala v kletko živalskega vrta, kjer ne bo morala ploditi novih poganov in delati take ali drugačne škode. V novem stanovanju jo bo verno motril paznik-veterinar, skozi rešetke bo opazoval svojo nemogočo ljubezen, držal jo bo pod ključem, ona pa bo trpela svojo kazen: »Po svojem možu boš hrepenela, on pa bo gospodoval nad teboj.« (Stara zaveza, Genesis: Prvi človekov greh in prva blagovest.)

Krščanska simbolika prebija tudi prek ostalih vsebinskih in formalnih oblik: Irenin brat (Malcolm McDowell) se izključno »pari« s prostitutkami ali njim podobnim primerkom – torej za denar in ne za ljubezen. Po principu zakona mačjega ljudstva pa morajo partnerke (prostitutke) umreti. Nadalje, vrtar v javni hiši ima za svojim hrbtom TV ekran, na katerem so vidni posnetki intimnosti v sobah. Ob ekranu visi slika Zandje večerje: torej dva vsemogočna »medija«, ki izdajata.

S tem, ko se človekoliki človek mačka združi s človekolikim človekom (prostitutka ali veterinar v živalskem vrtu) se prva kazen za spolni akt izvrši kot transformacija v mačko/leoprada: najprej se kaznuje telo. Smrt drugega – partnerja – pa se zgodi zato, da bi obsedeno telo (leopard) pridobilo ponovno človekoliko podobo. Kazen za spolni akt, ki ni po »reglicah«, se izvrši prek drugega telesa, torej prek žrtvovanja (»Aron naj pripelje junca, ki je določen zanj v daritev za greh, in naj izvrši spravo zase in za svojo hišo. (Stara zaveza, Leviticus: Obred).

Sodobni fantastični film o pošastih in različnih tehnoloških zvereh je enostavno izbral ikonografijo krščanskega telesa, spektakulariziral je ikonografske momente in jih nalepil na take ali drugačne (banalne ali manj banalne) zgodbe. Zgodbe, ki so – znabiti – obsedale že stare mojstre, saj so iz teles obsedenih pošiljali demone (slikarstvo), ki kot simptomi histerije (to bi rekli sodobni mojstri) uhajajo iz ušes, trebuha in ust.

Avantura telesa (kar je jedro fantastičnega filma o pošastih) je vedno avantura spačenega telesa, saj nastopa pošast kot rezultat oziroma učinek motnje v ustvarjanju. Motnja je lahko fizična (mešanje semen), prej pa domišljajska (plod predstav, ki so učinkovale ob spočetju). Zato so pošasti prej blodnje kot pa »resnične« zveri. V ilustracijo povzemimo nekaj primerov, zapisanih v Analectini zbirki *Gospodstvo, vzgoja, analiza*: Primer Polifem ali Spaček in njegova mati (Alain Grosrichard) »Toda otrok se pusti prevarati. Ne le da vidi to in tako, kot vidi njegova mati, ampak se njegovo telo metamorfozira v to, kar in kakor vidi mati. (...) pogled, ki se najpogosteje ponuja materinim očem, je namreč pogled na telo njenega moža, čigar močna imaginacija pač zlahka naredi vtis na živo imaginacijo njegove žene. (...) Otrok se identificira s svojo materjo tako, da čuti, vidi, želi kot ona: mati ga zaznamuje s svojim slogom. Identifikacija z očetom pa je na-

sprotno identifikacija s tem, kar čuti, vidi, želi mati. Otrok se torej v maternici identificira z reprezentacijo svojega očeta, kakršna živi v imaginaciji njegove matere.«

Iz te »serije« so znani številni primeri: človek-slon, človek-žaba, človek-svetnik, gospod La-Duc (človek-spaček) in konec koncev človek-mačka. Kajti v tistih filmskih prizorih v puščavi in žrtvovanju ženske, ki sloni na drevesu (drevo spoznanja, motiv plodnosti, arbor-vitae, prizorišče prve usodne zmote, motiv križa ...) in čaka na žival (moža, očeta), se razodene prej izpostavljena misel, da je potomstvo zaznamovano s podobo očeta, kot ga želi in vidi mati. Materializacija materine želje je v tem primeru dovolj deviantna, saj zavrača teorijo božanskega izvora človeka, ampak se obesi na darvinistični nauk, znotraj katerega (želen) animalističen spolni akt predstavlja le ponoven padec nazaj k svojim izvorom (človek je izšel iz živali in jo presegel ... lahko se pa tudi vrača nazaj.) Toda takoj na tem mestu se materialističnemu nauku (in njegovim digresijam) zopetstavi krščanski nauk s ponazoritvijo vseh posledic nespoštovanja božje volje, da je konec koncev edino pravi človek, torej tisti, ki je narejen po Božji podobi. Prvi človek pa kljub goloti še ni bil pošast.

### Majda Širca

Opombe:

<sup>1</sup> Charles Tesson, »Esej o fantastičnemu filmu« v Cahiers du cinéma, števil. 331, 332, 1982 in Zdenko Vrdlovec, »Tehnološka levitev pošasti.« Ekran, števil. 1/2, 1982.

<sup>2</sup> *Andaluzijski pes* Luisa Bunuela je najbrž prvi film v zgodovini, ki je podelil agresivni vlogo strukturne kompozicije samega filma. Prvič, ko je bil prikazan slavni plan rezanja očesa, je gledalec doživel pravi šok, toliko bolj zaradi tega, ker so predhodni posnetki poskušali ustvariti popolnoma pomirljivo vzdušje: mož, ki se pripravlja na britje, ženska, ki sedi na terasi in opazuje lepo noč ... Zanimivo je, da je japonski film npr. od povprečnega zahodnega filma mnogo bolj agresiven in »vizualno nelagodni«, a to je razumljivo s tem, da je japonski človek mnogo bolj vpet v svoje tabuje in navajen živeti z njimi.

<sup>3</sup> Stvar je zelo podobna dogajanju na t. i. alternativni sceni, ko je država začela v zadnjem času (še posebej) prepoznovati alternativo po videzu, *imagu* in jo preko videza etiketirala z zarotitveno besedo nazizma: v *image* (etiketo) pa bo (gledalec) najhitreje verjel.

## Disciplina brez milosti

(The Lords of Discipline)

režija: Franc Roddam  
scenarij: Thomas Pope, Lloyd Fonvielle  
fotografija: Brian Tufano  
glasba: Howard Blake  
igralci: David Keith, Robert Prosky, G. D. Spradlin, Barbara Babcock  
Proizvodnja: Paramount, ZDA 1982



Gre za ambiciozen filmski projekt, ki se s svojo tematiko loti tako zahtevne teme, kot so odnosi znotraj vojaške akademije v Ameriki, odnosi, katerih zasnovanost pa se išče še veliko globlje, v sami družbi. Filmski sistem se izgrajuje na dvojni urejenosti vojaške akademije. Poleg legalno priznanega sistema, ki upošteva uzakonjena načela družbe, se namreč v vojaški akademiji vzpostavi še neka skrivna organizacija. Elita kadetov se namreč zbere v skupino desetih, ki se zaobljubi Bratstvu prstana; ilegalna organizacija se zaobljubi legalni. Skupina »10« odpravlja nasprotje med lepozvenečimi družbenimi načeli vsakovrstne enakosti družbe »ljudi enakih možnosti« in neizprosnimi cilji, ki si jih mora taista družba zastaviti, da bi bila njena eksistenca zagotovljena. Žrtve »10« so rasno ali fizično neprimerni kadeti-novinci, ki po legalno priznanih pravilih sodijo na vojaško akademijo, družbena ideologija pa jih še vedno postavlja na rob družbe, daleč stran od kakšne vojaške elite sploh. Družba potrebuje institucijo vojaške akademije zato, da producira izjemno disciplinirane, neizprosne, trdne vojaške voditelje, kot izjavi v enem izmed svojih govorov general Durrell, vodja akademije.

Mehkužnost in nedisciplino (beri enakost in svobodo) si lahko privoščijo civilna družba, toda v kritičnih momentih se izkaže, da je vojska tista, ki ohranja civilno družbo, ki jo brani pred zunanjimi in notranjimi sovražniki (pred lastno pomehkuženostjo). Zato morajo vojaški častniki posebej izkazati neizprosnost in nepopustljivost do vsake šibkosti ali neprimernosti. V ta namen so vklopili v sistem Vražjo noč, v kateri se lahko seniorji po mili volji izživljajo nad novinci. To pa zato, da se izkaže, kdo vojaškega drila ne bo mogel prestati, na koga se mora skupina »10« še posebej spraviti. Prva žrtev postane predebela novinec, ki ga zamaskirani kadeti zastrašujejo, mu pretijo, ga fizično mučijo, tako da le-ta v svoji zmedenosti napravi samomor. Druga žrtev je pretreni novinec, črnc. Tudi nad njim se začnejo izživljati, ampak uspeva jim počasneje, ker je kadet Pearce trši oreh.

Toda gledalec se mora vprašati, zakaj je bilo potrebno, da sploh sprejmejo Pearcea, če so mnenja, da ne sodi na akademijo. Na vprašanje odgovori kar sam general Durrell: »Sistem deluje in bo deloval tudi za Mr. Pearcea«. Stavek nima nobenega smisla, če se

nanaša na legalni sistem, logičen je zgolj, če ima general v mislih sistem, ki je postavljen z »10«. Izrečen je namreč seniorju McDeanu, ki ga zaprosijo, naj bedi nad Pearceom, da ne bi bilo kaj narobe. Če bi imel v mislih legalni sistem, bi general moral reči: »Sistem deluje in bo deloval ravno zaradi Mr. Pearcea«. Zato ker je Mr. Pearce izjema, potegnjena z obrobja družbe v sredo bodoče vojaške elite, vojski nadrejenih, se ima le-ta priložnost vaditi, izvajati svojo nadrejenost nad konkretnimi osebki. Red predpostavlja strogo razlikovanje in izvajanje te razlike med nadrejenimi in podrejenimi – brez reda ne more biti vojske, brez vojske pa ne more biti civilne družbe. Nasilje nad podrejenimi zagotavlja mir. Črni kadet bele vojaške akademije mora obstajati kot vzpostavitevni moment akademske Celote in kot alibi latentnemu fašizmu civilne družbe.

Filmski sistem zastavljeno ureditev vojaške akademije tudi dobro izpelje; eden izmed štirih seniorjev, ki se zoperstavijo delovanju »10«, je v resnici član skrivnostne deseterice. Na ta način je gledalcu jasno, da nima opravka s pojavom, ki bi se začel in končal v neki določeni instituciji. Sistemska ureditev posega torej v najosebnejše odnose med prijatelji, in ne samo to: izkaže se, da vojaško ureditev, tako njen legalni kot ilegalni del, podpirajo sami mestni imenitniki, civilna oblast. Povezanost vojaškega in civilnega sistema je prezentirana z odnosom oče - sin. Ravno tisti član moralčne četverice, ki je v resnici v »10«, Tradd, sin Commercea St. Croixa, nadaljuje tradicijo (zagotavlja ujemanje v nazoru, ki se sicer namiguje s pomensko zvezo v imenih: trade - commerce), tako da očetu dokáže svojo sposobnost s pripadnostjo v elitni deseterici. To ni

nič drugega kot nov dokaz, da moralčno-vrednostni sistem, na katerem se izgrajuje določena družba, oblikuje posameznika na osnovi očetovske reference (znotraj družine). Tradd ustreza tradiciji, če zadovolji očeta Commercea. Ali: Tradd je dober vojak, če zagotovi nemoteno trgovanje. Zatiranje naravno drugačnih znotraj vojaškega sistema služi delovanju civilne družbe enakopravnih po rasi, narodnosti, veri...

Z vsem tem je končni obrat sicer v nasprotju, saj McClean sprejme prstan, ki simbolizira pripadnost k instituciji. S tem optimistično izraža vero v možnost »pravičnega« sistema brez razlikovanj, hic et nunc.

Mahnjenost Hollywooda na spravo, če ne že na happy end, ni pustila niti pri tem filmu, katerega režiser je uvožen iz Velike Britanije. Kaže, da končna uveljavitev pozitivnega posameznika tako blagodejno vpliva na izzide kinematografskih blagajn, da se mu producenti nočejo odpovedati. Konec nas namreč prepričuje, da vplivni general kloni pod grožnjo enega samega absolventa akademije, da ga bo zatožil novinarjem... pa ne moremo, saj filmska naracija s tem zaide v protislovje: McClean želi očistiti vojaški akademski sistem, tako da računa na institucijo javnih občil taiste civilne družbe, ki je osnovana na vojaškem sistemu.

Tako tematsko izredno zanimivo zastavljen in iskren projekt avtorji niso čisto dosledno izpeljali... kar pa ga dela nedvomno komercialno uspešnejšega.

**Jelka Budimirovič-Stergel**

## Superman II

scenarij: Mario Puzo, David Newman, L. Newman

režija: Richard Lester

fotografija: Geoffrey Unsworth

glasba: Kenth Thorne, John Williams

igraj: Christopher Reeve, Gene Hackman, Margot Kidder, Nedt Beaty, Valerie Perrine,

Terence Stamp, S. York, Jackie Cooper, Sarah Douglas

proizvodnja: International Salkind, 1980

jug. distribucija: Vesna film



*Superman II* nas skuša prepričati, da se pravljica nadaljuje. Res je, pravljice se lahko nadaljujejo, pa vseeno vedno bolj postajajo stare pravljice in vedno manj jim verjamemo.

*Superman II* poskuša biti zato bolj in bolj agresivna, vrednot polna, v estetiki bleščeča pravljica. Avtorji filma uporabljajo vsa možna orožja sodobne kinematografije, tega lažnivega, vendar izredno prepričljivega jezika. Posebno mi je všeč pametna, spretna dramaturgija, ki tako lepo povezuje razplete in zaplete, tako lepo vpleta naključja in obrobne malenkostne vsakdanje dogodke.

*Superman II* je film o mitski veličini, zapleteni v najbolj običajno vsakdanjost – s tem film nadaljuje svetlo tradicijo stripa in seveda dolge vrste filmov, ki iz stripa izhajajo.

Nikoli nisem verjel v Supermena. Superman ni predmet mojih religioznih čustev. Nekateri pravijo (tako je pred mnogimi leti trdila na primer moja draga nona), da so pri meni take vrste čustva sploh zelo slabo razvita. Če že film postavljam nad vse drugo, ljubezen do filma nad ljubezen do domovine ali Slovencev ali celo človeštva, če že film kot jezik cenim bolj kot druge človeške govorice, naj mi bo vsaj dopuščen, da me božanstvo Superman malce dolgočasi. Vzbuja mi občutke nasičenosti. Kratkoterminalno je ta superman preveč vsiljivo reklamiran že preveč časa, dolčas mi je spremljati tako uravnovešeno in uravnovešeno božanstvo. Tudi strašni Supermenovi nasprotniki iz vesolja, super hudobni, super močni in pripravljeni podrediti si svet, me niso prepričali, da bi svet moral rešiti ravno Superman in da je ravno Superman odgovoren za vse na svetu. Ni čisto pravično do Supermana, da ne verjamem vanj. Saj je fant končno uvožen iz vesolja, s planeta Kripton, torej je čisto posebna mucica. Končno je tudi resnično velik, in lep in tako zelo je idealist in tako zelo je pozitiven! Vsi trije genialci, za katere sem se uspel



spomniti, da so bili predmet mojih religioznih nagnjenj (Stalin, Nietzsche, Freud) so bili bolj zopni tipi, čeprav so se prav tako kot novinar Superman udejstvovali na področju pisanja. Mogoče je napaka v tem, ker nikoli nisem bil pobliže seznanjen s Supermanovimi literarnimi ali ideološkimi deli? Nikoli nisem naletel na citate iz Supermana. Mogoče je krivo samo to, da sem Supermana srečal šele v hudo kasni starosti, ko je za nekatere vrste čustev že rahlo prepozno.

Ravno moja draga nona je prevzela nevhvaležno dolžnost, ko me je bilo treba destalinizirati. Spomnim se na to, ker bi nona najbrž imela manj dela, če bi imela pri roki kakšen dober strip o Supermanu. Tako pa je začela nekega lepega jesenskega večera leta osemindesetideset:

Angelček ti moj,  
bodi vedno ti z menoj,  
stoj mi noč in dan ob strani,  
vsega hudega me brani.

Pazljivo sem jo poslušal in nato sem jo pazljivo povprašal: »Na čigavi strani je angelček? Je za nas ali za Ruse?«

In ko je nona povedala, da je angelček sicer leninist, ampak da je breztelesen in leti po zračku in da končno moram imeti nekoga, ki me bo varoval... sem bil docela presenečen: »Kaj je važen posameznik, ko mora revolucija zmagati na vsem planetu...?« Nekako tako sem formaliral vprašanje, ki ga mnogo let kasneje film *Supermen II* obdeluje kot upesnitve vredno temo.

Mislil, da bi že nekaj let kasneje, ko sem prebolel Stalina in mi je izginil nekje za svojim predhodnikom Leninom, Supermana laže



sprejel, samo moral bi pomagati partizanom in nikakor ne bi smel govoriti angleško (kot tudi ne rusko ali kitajsko).

Superman je božanstvo, kakršnega bi naj prinesli v svet hipiji: saj govori angleško. Nerodno pri tem je da Superman tako nič ne ustrezaja tej prelepi kulturi hipijev, ki me je celo desetletje tako toplo grela okoli srca in sem se navdušil za varstvo okolja in pozabil na »Also sprach Zarathustra«, temeljno knjigo mojih pubertetnih let, ko sem upal, da bo Jugoslavija postala najrazvitejša industrijska dežela sveta in prehitela ZDA in Japonsko, saj ima vendar sistem, ki je znatno bolj demokratičen in ki veliko več obeta. V zmago značnosti v svoji domovini sem tako malo dvomil, da se načelno nisem hotel učiti fizike, ker kaj bi naj Slovenec, narod fizikov, še z enim fizikom več? Poskušal sem postati Goethe, kar mi ni uspelo zaradi nerazumevanja hudobnih urednikov slovenskih revij. Vidite, v kakšne mladostne spomine zapade človek, ko gleda ta prelepi infantilni film o božanskem Supermanu, novinarju in prijatelju zale novinark.

Superman me (kadar je v civilu) nenavadno spominja na nekatere novinarje z ljubljanske televizije. Večkrat se pogovarjam z njimi, kako da jih narod premalo obožuje, sploh pa ne tako, kot bi bilo potrebno. Spet se moram vrniti k svoji noni. Namreč, kadarkoli sem jo srečal, je trdila: »Včeraj sem te videla na televiziji.« Zamenjavala me je vsaj s šestdesetimi slovenskimi teve lepotci; zdi se, da je verjela vame, tako kot danes jaz, hudobnež, nočem verjeti v predragega Supermana.

Superman je tako zelo dober, dela čudeže, tudi pridiga, čeprav zelo na kratko (zdi se, da se je tega naučil pri časopisu), vedno rešuje ljudi iz zagatnih situacij in zelo ljubi svoje bližnje. Superman me spominja na Jezusa, ki mi je včasih deloval osladno zaradi pretirane literarnosti svojih dejanj, ki imajo vedno uvod, jedro zaključek. Jezus je izmišljen tako kot Superman. To ni njuna močna stran. Pač pa je slaba stran Supermana, da ne more postati mučenik (ker je pač potreben še za kakšen naslednji film in ker živi še kar naprej), zato ne moremo preveč verjeti vanj, saj se tudi zdi, da naš božanski Superman še ni na varnem.

Tu, v filmu Superman II, uprizorijo sicer smrtno nevarnost za Supermana. Da bi doživel ljubezen, se Superman odreče svoji kriptomski moči in postane navaden človek; seveda takoj dobi eno po gobcu in potem se (zaradi nevarnosti) spet spremeni nazaj v pravega Supermana, in ko mu grozijo sovražniki iz vesolja, se spet poda v steklen zabor, da bi se spremenil nazaj v navadnega človeka, pa je vendar vse skupaj trik. Sam se ne spremeni, pač pa spremeni v ljudi sovražnike iz vesolja, in ko postanejo ljudje (ki več niso vsemogočni božanstva), jih s kolegico novinarko pri kriči pokončata.

Superman je shigeniziran Tarzan. Pri njem se niti od daleč več ne spomnim na opico in pri Supermanu ne podležem lastnim rasističnim predsodkom (tako kot pri Tarzanu).

Dramaturško je nerodno, da nas Superman stalno opozarja, kako nemarni in neprikupni smo in kako nič ne verjamemo (na primer v letenje po zraku). Tako se malce težko identificiramo z njim. In bolj in bolj ko zahteva od nas vedno več vere vanj, težje ga prebavimo. Na koncu postane neprepričljiv kot nekatere prelepe reklame.

Filmi o Supermanu so nadaljevanje stripov. Stripi so tisto, kar nas v našem stoletju še tolaži, da umetnost ni čisto odmrta. Stripi so zdaj relevantna umetnost. (Ne vem, kje sem našel to besedo relevanten, mogoče pri Inkretu, mogoče pri Stihu ali pa pri obeh?) Zato seveda moramo gledati filme, kot je Superman II, in kar je še huje, moramo razmišljati o njih.

Ko sem nekaj časa verjel, da mi je Freud uspel pokazati pot, kako bom svoj nadjaz (ali svojo zavest) spravil v sklad s svojo bujno podzavestjo in ne bom več čisto nor, ampak bom nor v kulturnih okvirih po pravilnikih kulturne skupnosti in v skladu z družbenopolitičnimi dogovori, sem imel navado filmske junake metaforizirati. Predstavljam si jih, kot da so metafore za reševanje družbenih problemov. Takrat bi rekel takole: Poetično je v filmu *Superman II* prikazana strašna trojica iz vesolja (dva možka in punca). Ti trije so atomska

moč, lepo lokalizirana na tri posameznike in tako tudi lepo individualizirana atomska moč. Ko je Superman rešil Eifflov stolp in Pariz in svojo drago novinarko pred eksplozijo atomske bombe, pa je to bombo vrgel v vesolje (O Superman, atomski poskus v vesolju, mar je to čisto nedolžna reč? Si res to naredil v tako skrajni sili? Ne bi bilo bolje žrtvovati Pariza, kot pa da je eksplozija osvobodila tri vesoljske zapornike, zaprte v ploščo?) Pravezprav torej Superman sam (nehote, kakšna tragika!) osvobodi zapornike, ki jih je njegov oče zaprl v ploščo, ko so se skušali polastiti oblasti na planetu Kripton tam nekje pred mnogimi svetlobnimi leti. Ko trije strašni sovražniki pihajo po newyorških ulicah in ljudi kar odnaša, nas prijetno draži spoznanje, da pravzaprav že od malih nog živimo v senci atomske nevarnosti in smo se že čisto sprijaznili z mislijo, da nas morda jutri bomba spremeni v sončni prah. Tu ostane prefinjeno odrinjeno vprašanje, kako smo mi sami tisti, ki skrbimo, da bi atomska grožnja (temelj naše civilizacije) lepo normalno živelja naprej. Superman se spopade s sovražniki, ki imajo nekaj prednosti pred njim; predvsem so hudobni, so dvomljivci, so živi hudiči, so prave prasice, taki sovražniki pa bi najbrž pritegnili tople simpattije nekaterih Genov Hackmanov, ljudi, ki skušajo izrabiti sleherno situacijo, tako tudi situacijo, da so si trije obiskovalci iz vesolja podredili planet Zemljo in celo (o groza!) pripravili ameriškega predsednika, da je pokleknil prednje. Ameriški predsednik kot nosilec suverenosti planeta Zemlje je žalostno dejstvo, saj kar tako malce poviša obresti ali zvišaja dolar, pa je tretji svet nenadoma dolžen enkrat več kot prej. Še sreča, da se sovražniki človeštva začno ukvarjati s pihanjem po ulicah in z odpihovanjem helikopterjev, pustijo pa na miru dolgeve nerazvitih držav.

Oh, nevarnost, najhujša nevanost, personificirana v treh črnih sovražnikih, učinkuje ljubko: tudi ko se dekle pojavi na površini Lune in ko uniči astronauta (ker je tako mehek) in modul, ker ji je pač nepoti.

V filmu je atomska (vesoljska) nevarnost locirana na posameznike in ti posamezniki doživijo kazen: spremenjeni v čisto navadne ljudi so na koncu uničeni.

Superman pa je svetel junak. Ne, človek je samo enkrat vmes in samo začasno. Človeško – to je tako nedostojno, to je tako nič nebeško. Kako žalostni smo, ko vidimo predragega nam Supermana, spremenjenega v človeka! In kako veseli smo, ko spet odide med božanstva.

Tudi ko novinarka preizkuša svojega prijatelja, sluti namreč, da je prav on Superman, se Superman ne izda: ker – ne preizkušaj Boga po nemarnem. In tako Superman svoji deklici noče biti »Angelček ti moj / bodi vedno ti z menoj / ... vsega hudega me brani«, kar mlado novinarko močno razburi.

Ko se Superman odreče tudi seksu, ker je pač domovina v nevarnosti, pritisne film na moje kastracijsko kurje oko in Superman mi postane dokončno zoprn. Prav mu je! Saj je že ves čas superioren v primeri s svojo žensko! Ženske sploh ne potrebuje, preimeniten je, potrebuje novinarko, in to, da ima novinarko, se mu tudi kar naprej uresničuje. Novinarka namesto ženske, to je prav tako srčkano, kot če imaš namesto ljubice napovedovalko na teve ekranu. Ker sem po naravi slab in hudoben tip in navijam za zlo in za negativce in se mi jebejo človeške vrednote, tudi računov ne plačujem in pišem čeke brez kritja, postajam prav utrujen, ko vidim, da Superman leti kar naprej in naprej skozi film z močno humanistično in idealistično vsebino. *Superman II* je otroški film za odrasle, film, ki povezuje otroke in odrasle v lepih stereotipnih čustvih. Kadarkoli gledam Supermana, se počutim tako zelo odraslega, da sem, ko pridem iz kina, kar vesel, ko si rečem: vseeno ti nikoli in nikdar več ne bo treba v nobeno šolo.

Film *Superman II* globoko žali mojo vero v Freuda in logiko; ker po naravi nisem pretirano resen, me to Supermanovo početje prijetno zabava. Takih filmov si želim še več, saj mi dajejo priljubljenost za pogljobljena razmišljanja.

Franček Rudolf

## Južnjaška uteha (Southern Comfort)

Walter Hill svoje zadnje filme posveča velikim mitom ameriške zgodovine (tu je potrebno zgodovino razumeti kot sedanost) ki so bili vsaj že enkrat zabeleženi na filmskem traku. To pomeni, da ne gre za oživiljanje »mitološkosti« kot take, ampak reprodukcijo njenih žanrov. Ufilmana mitologija predstavlja zbir žanrovskih kodov, in te strukture so tarče filmov W. Hilla v začetku osemdesetih letih. Spomnimo se npr. *Jezdec na dolge proge* iz leta 1980, ki so po narečju skoraj »kopije« filma *Great Northfield Minnesota Raid* – pri nas prevedenega domače *Tolpa Cola Youngerja in Jesse Jamesa* – režiserja Roberta Kaufmana, *Southern Comfort* pa se včenja v plejado »skupinskih« portretov ameriške družbe: zaprta skupina je ogrožena od zunaj, razjeda jo še od znotraj, padejo žrtve, tako očiščena zopet stopi v korak z družbo. Skratka, gre za metaforične filme in

scenarij: Michael Kane, Walter Hill, David Giler  
režija: Walter Hill  
fotografija: Andrew Laszlo  
igrajo: Keith Carradine, Powers Boothe, Fred Ward  
proizvodnja: Columbia/Warner Bros, ZDA, 1981

prvi, ki mi ob *Južnjaški utehi* pade na pamet, je Boormanov film *Odrešitev* (Deliverance)

Hilla torej ne zanima zgodba »sama na sebi«, ampak njena členitev. Poudarek je na »strukturi« pripovedovanja, kjer stoji vse na svojem mestu, bolje rečeno, logika vezanja struktur ene na drugo je v prvem planu, s čimer detajli še bolj bodejo v oči. Na začetku filma Hill konstituira skupino devetih pripadnikov teritorialnih enot preveč shematično – deveterica je presek razlik ameriške družbe – da bi potem v toku filma to shematičnost zrušil. Temu v prid govori uboj narednika, šefa, glave, ki pade prvi. Skupina ima pred seboj neresen cilj, vajo, vsi jo razumejo kot sproščeno igro, na koncu pa jih bodo nagradile prostitutke. Če predstavlja skupina civilizacijo, kulturo, potem je ovira – močvirje, sinonim za naravo. Opravititi ima-

mo z dvojico kultura/natura in vnaprej je jasno, da bo morala kultura naturi za dokaz premoči žrtvovati en svoj del. Ta del je celo večji od preostanka – na koncu se iz močvirja živa vrneta le dva. A še vedno samo na začetku. Naturo poleg močvirja reprezentirajo še domorodci (francoski rod), ki ne razumejo črke – besede, zaradi česar se igra zaplete. Skupina si sposodi tri njihove čolne in pusti sporočilo, ker pa naslovnik ne razume sporočila, je konflikt neizogiben. Teritorialci – še vedno v duhu igre – proti njim usmerijo slepe naboje, odgovor pa dobijo v resničnem naboju in izgubi vodje. V tem trenutku se razposajena igra spremeni v totalno vojno, pravila igre zamenjajo pravila boja na življenje in smrt. Obdani s sovražno-kom/naturo padejo eden za drugim, rešita se le dva, ki pa se kmalu znova znajeta v polju nature, na vaški veselici. V vsesplošnem veselju pa nekaj le ni v redu, eden od preživelih išče element, ki bo temu kaosu (nenaravnemu veselju) podelil pomen. Najde ga v dveh zankah, ki ju vržejo preko drevesa in veselica dobi pomen pripravljene terena za njun konec. Izkaže se, da so zasledovalci res že tukaj, a povsem neodvisno od veseljaških vaščanov, zakaj omenjeni zanki služita za zakol prašiča. Skratka, točka, ki ju znova vrže nazaj ima sama na sebi drug pomen, funkcijo, tu služi le za ureditev kaosa in potrebno asociacijo, da se nedokončani boj kultura/natura znova prepozna.

Posreči se jima pobegniti – eden resda stakne rano – rešitev pa pride iz zraka in kopnega hkrati. Film se konča s stop posnetkom zvezde na vojaškem tovornjaku in zvokom helikopterja, kar ponuja »vsaj« dve verziji konca in refleksije boja kultura/natura.



1. »Igra« je vračunala vse, kar je skupina devetih doživela. Vaja je uspela, boj kultura/natura pa se je ves čas odvijal na terenu kulture.

2. Stop posnetek je le fiksiran pogled obeh »preživelih«, je ujeta njuna želja, ki pa ne more biti realizirana, tako kot ni realizirano njuno »homoseksualno« razmerje. Boj kultura/natura ni potekal na nevtralnem terenu, ampak v osrčju nature.

**Leon Magdalenc**

## Bitka za ogenj

(Quest for Fire)

scenarij: **Gerard Brach** po romanju **J. H. Rosnyja**

režija: **Jean-Jacques Annaud**

fotografija: **Claude Agostini**

glasba: **Philippe Sarde**

igrajo: **Everett McGill, Rea Dawn Chong, Ron Periman, Nameer El Kadi, Gary Schwartz**

proizvodnja: **ICC/Belstar/Stephan Films, Francija – Kanda, 1981**

Že dolgo sem si želel spoznati, kakšni so bili naši predniki pred mnogimi tisočletji. Zelo me je razveselilo, ko sem jih zagledal v francoskem filmu *Bitka za ogenj*, in pripravljen sem pozabiti, da sem si jih do zdaj predstavljal hitrejše in močnejše in bolj prilagojene življenju v divjini.

Komaj sem jih zagledal v votlini, kako spijo v bližini ognja, že sem skušal strniti vse podatke o njih, kolikor sem jih v mladih letih pobral po različnih knjigah. Moram reči, da sem včasih veliko razmišljal o praljudih, zadnje čase pa me bolj zanimajo današnji ljudje okoli mene. Čeprav vse kaže, da niso boljši od naših davnih prednikov.

Presenetila me je majhna budnost rodu, ki ga kar na začetku napadejo nekakšni opicam podobni ljudje, najbrž manjvredne rase. Prav tako me je presenetilo, kako nespametno so se umaknili v močvirje in kako so celo izgubili ogenj.

Film se kdaj pa kdaj loteva tehnoloških dosežkov ljudi tiste dobe, vendar ga ti tehnološki dosežki (kamor sodijo tudi seks od spredaj in metalec za kopja in prižiganje ognja s palčkami) ne zanimajo tako zelo, kot ga zanima neko drugo orodje, orodje, ki mu film posveča največ pozornosti: to je jezik.

Ti rodovi govorijo jezik, ki spominja na različne današnje, obenem pa besede ne pripadajo nobenemu. Nekakšne prabesede. Tudi se ti rodovi nekako sporazumejo z uporabo besed, ki so podaljški kretanj in poskakovanj in sploh izražanja s pestjo in nogami.

Za film so avtorji izdelali poseben jezik. Ta jezik nam krasno kaže, kako so običajni dialogi v filmu odveč: filmski junaki se kar lepo sporazumevajo v jeziku, ki sploh ni podnaslavljan, ker ga pač sploh ni treba podnaslavljan, saj je dovolj fragmentaren, da ga je mogoče lepo uporabljati za sporazumevanje tudi z gledalci, pa naj bodo s katerihkoli jezikovnih območij.

Pračeloški jezik povezuje narode sveta ob komuniciranju v neko pra-celoto. Pri tem nas opozarja, da pač zadostuje situacija, jasna, trenutna in v sedanjiku, da v njej gesta in pogled in znak z roko po-

jasni dogajanje.

Ker je film ves čas v sedanjiku, govori malo o zgodovini plemena in malo o njegovi bodočnosti: rodovi praljudi, ki se nam prikazujejo, prihajajo po ploski podobi sedanosti in po tej ploski podobi tudi odhajajo, reliefni so in taka reliefna slika zelo lepo ustreza filmu.

To ni dokumentarec o praljudih (če bi kje na svetu še našli praljudi, kar niti ne bi bilo tako težko in kar smo v veliko filmih tudi videli), bi avtorji naleteli na vrsto drugih problemov in zapletli bi se v raznolikost tako običajev kot tehnologij, tako umetnosti kot načinov bojevanja... Ta »Bitka za ogenj« pa je poetičen in skoraj šolsko dobrodušen prikaz, kako praljudje (se pravi trije pripadniki rodu, ki je izgubilo ogenj) tečajo ogenj iskat, kako ga iztrgajo sovražniku, kako ga varno prinesejo domov, kako se vmes zaradi deklice, ki se jim je pridružila in ki so ji sledili k njenemu rodu, celo naučijo prižigati ogenj...

V času, ko programski svet Vibe javno objavlja, da bodo s pogodbami zavezovali avtorje, naj uporabljajo več dialoga kot do zdaj (torej hočejo nekatere med njimi prepričati, naj ne bodo praljudje), vidimo, da film mirno shaja brez posebnih dialogov. Pri tem je pa še izredno plastičen, izredno nam draži čutilo tipa, saj smo skupaj s praljudmi izpostavljeni mrazu, vročini, blatu, mamutom, vodi, udarcem in neverjetnim bojnim zmagam, posebno tistim, ki pomenijo pridobitev ognja.

Film je zelo spoštljiv do naših praprednikov, zato se iz njih ne norčuje. Zato ni kaj prida humorističen. Tudi mu manjkajo čisto satirno-kritični pogledi na človeštvo tistega časa. To pa pomeni, da film ne izkorišča možnosti (ki se mu neprestano ponujajo), da bi kazal, kako so praljudje takrat drugače reševali ekološke in gospodinske probleme. In probleme medsebojnih odnosov (ljubezni na primer). Film nam posreduje resno in nekako slovesno informacijo o dogajanju pri praljudih.

Pri tem se nam zbudijo globoka čustva. To je film, poln zrelega in ljubečega odnosa do človeka, ki v strašni divjini paradira zaviti v kožuhe in še zdaleč ni ne Eskim ne Indijanec ne avstralski domačin. Ogenj, torej vrednota, za katero se borijo naši davni predniki, je tisto srestvo, ki junake preganja v svet, je tisto bogastvo, ki povzroča prepire in vojne, bogastvo, ki ga je treba varovati in ki torej zahteva organizacijo rodov in njihov kulturni napredek, domislice na kulturnem in tehnološkem področju. Tudi beseda, ki označuje ogenj, kaže, da so prav z njo začeli utrjevati komplicirano pot izdelave jezika – drugega ognjenega sredstva.

Med gledanjem filma me je spreletavalo, kako daleč smo že zapustili prijazne čase opic, kako zelo smo se oddaljili od svetov, v katerih je pravzaprav zrasla naša vrsta.

Zaman se avtorji trudijo in nekatere rodove praljudi z maskami in kožuhi šemijo v nemogoče pošasti: še najbolj pračeloško deluje plemo poslikane deklice, plemo, ki živi v kočah ob morju in je čisto podobno nekaterim današnjim primitivnim človeškim plemenom. Človek je še vedno najbolj podoben samemu sebi in mi vsi smo drug drugemu praljudje.

**Franček Rudolf**



## kritiški dnevnik

## Sinja strela

(Blue Thunder)

ZDA, 1983

scenarij: Dam O'Bannon, Don Jakob

režija: John Badham

kamera: John A. Alonzo

igrajo: Roy Schneider, Malcolm McDowell, Warren Oates, Candy Clark.



Policijskega veterana Murphyja, vodjo ene izmed helikopterskih patrolj v Los Angelesu, zadožijo, naj preskusi Sinjo strelo, vrhunski dosežek najsodobnejše helikopterske tehnike, predviden za protiteroristično ukrepanje ob bližajoči se olimpijadi 1984. Gre za napravo, ki je kompletno robotizirana in kompjuterizirana ter ima vgrajene senzorje, prek katerih je mogoče iz zraka na še tolikšno razdaljo videti, slišati in sploh zaznati sleherni detajl – tudi skozi stene. Med poskusnim preletom mesta odkrije Murphy tajno teroristično-mafijsko organizacijo, vendar ne v kakem skrivnem podzemeljskem hodniku, temveč v enem izmed visokih nadstropij pomembne institucije oblasti. V tveganem spopadu mu uspeh zatreti zaroto in pokončati zarotnike.

S svojo fabulo, s svojim potekom, z liki in njihovimi psihološkimi zapletmi, s svojo dramatično atmosfero in napetostjo in naposled s svojim razčiščevalno zmagovitim razpletom je ta film tipična akcijska drama, koncipirana po standardih policijsko-detectivskega žanra. V tem oziru je kljub dognani dramaturški strukturi, v kateri ni ničesar preveč in ničesar premalo, in kljub obvladani režiji povsem povprečno delo, namenjeno sprotni kinematografski potrošnji. Kar ga vendarle izdvaja iz »konfekcije«, je frapantna podoba njegovega »glavnega junaka« – Sinje strele, ki si jo sicer ogledujemo kot nekakšen utopični izmislek tehnološke fantazije, hkrati pa se dobro zavedamo, da je to in takšno uredničenje orwellovskih slutenj o tehniki in organizaciji, ki bosta videli in slišali vse, razbirali celo človekove skrivne misli ter onemogočali vsakršno skrivanje in vsakršen beg pred nadzorom, že navzoče, tudi v oblikah, ki si jih je John Badham v filmu izmislil, a zanesljivo ne tjavendan in brez osnove. Film, ki je sicer namenjen akcijskemu vznurjenju, daje misliti in je tozadevno vznemirljiv tudi na višjem planu.

## Zeljnatu juha

(La soupe aux choux)

Francija, 1982

režija: Jean Girault

igrajo: Louis de Funes, Jean Carmat, Jacques Villeret.

Na samem, v primerni razdalji od podeželskega mesteca, ki je pravi vzorec francoske topoumne province, prebivata na zanamarnjeni mali kmetiji dva starca, klavrno neboljeni človeški bitji. Zgodi se jima ne-

zaslišani čudež. Neko noč, ko pred spanjem spuščata vetrove v zvezdno nebo, se na njuno dvorišče spusti vesoljska ladja-leteči krožnik s prebivalcem planeta Ox. Prestregel je namreč njune signale in se oglasil, prepričan, da sta ga poklicala. Z bitjem iz vesolja se spoprijateljita in mu dasta za popolnoma svojo najljubšo in pravzaprav edino jed – zeljnatu juho. Ko se vesoljec oglasi znova, zeljnatu juhe ne more prehaliti, zato se jima sklene bogato oddolžiti. Poleg celega prgišča zlatnikov, ki jih je dal na svojem planetu razmnožiti iz njunega edinega vzorca, »dostavi« z nebes tudi pred dolgimi leti umrlo ženo enega izmed obeh starcev. Bila je mlada, ko je umrla, pa je mlada tudi še zdaj. A kaj bi starca z mladenko in kaj bi ona z njima? Pa z združenimi moči razrešijo tudi to. Dekle si najde fanta po svoji sodobni podobi, starca ji izročita svojo škatlo z zlatniki, sama pa se s prijateljem z Oxa domenita, da ju bo odpeljal tja gor s seboj in se bosta tako izognila vsem zemeljskim težavam, tudi tisti, da ju župan podeželskega mesteca podi z njune kme-



tije, ker so se trgovci z novci namenili prav tam pozidati stanovanjsko naselje, vsestranski obet prosperitete za to provinco. Komedijske barve so očitne in parodija skuša biti scela spuščena z uzd. V stilu galskega humorja pač, ta pa je bolj situacijski in mentaliteten kot prepojen z intelektualnim espijem ter tozadevnimi aluzijami ali konotacijami. V tem smehu je sicer tudi nekaj nastavkov posmeha in socialne kritike, vendar ne stopajo v ospredje. Humorne poante in Zeljnati juhi so direktne, nezastarte ter po svoji naravi nevznemirljive.

## Metuljeva mreža

(Butterfly Web)

Japonska, 1982

režija: Shogoro Nishimura

igrajo: Yuki Nohira, Jun Nakahatta.

Lepa Ryoko je bila še kot študentka zaljubljena v Ryosukija, prav tako študenta (slikarstva), le da se on zanj ni zmenil, ker je celo poznal in in ni vedel za njena čustva. Ob neki priložnosti je bila priča grobemu (recimo: tipično japonskemu) posilstvu, ko so si trije študentje, med njimi tudi »njen« Ryosuki, zvlekli neko dekle v klet in se naslajali z njo. Takrat jih ni naznanila, pač pa jih je sklenila sama posikati zdaj, po poteku vrste let. Najprej najde Ryosukija in prek njega, ne da bi on vedel za to, še preostala dva, z vsemi pa ima

strastna erotična razmerja, ki so sploh centralni motiv tega filma. Ti erotični vzgoni jo hkrati vznemirjajo in morijo, kajti še zmerom živi kot ugledna mlada dama s premožnim in ljubečim kibarjem. Toda seksualna razmerja s trojico posiljevalcev so neke vrste pot k njenemu očiščenju.

Ta izrazito erotični, v japonski maniri tega žanra posneti film ne nosi v sebi nikakršnih izpovedno-sporočilnih ali estetskih nabojev, ki naj bi izražali japonskega duha, čeprav na to njegov režijski postopek namiguje. Gre, skoraj očitno, za izdelek, namenjen japonskemu eksportu na zahod, pri čemer je, kot referenca oziroma »zaščitna marka«, v vidnem ospredju potencirana telesna erotika, ponazorjena in fotografirana na specifični japonski način, s poudarjenim koreografskim občutkom.



## Partnerja

(Partners)

ZDA, 1982

režija: James Burrows

igrajo: Ryan O'Neal, Kenneth Mc Millan, John Hurt, Robin Douglas.

V enem izmed ameriških vele mest se je homoseksualnost razbohotila do te mere, da začenja s svojimi izbruhi ogrožati javni red in mir – tudi z umori in drugimi zločini. Policija, ki ima opraviti z dvema nerazjasnjenima umoroma moških fotomodelov, sklene poslati med homoseksualce dva svoja moža, ki naj odigra »par« in obenem razkrijeta morilsko mrežo. Za nalogo sta določena poročnika Benson in Kerwin. Z neprikrito muko se naloge lotita in jo po mnogih zapletih tudi uspešno izvedeta, saj v tvegani igri z nevarnostjo in smrtjo pokončata morilca fotomodelov. Vmes pa je – saj gre za komedijo – poglobitnega pomena njuno medsebojno (svojevrstno) razmerje, v katerem mali in drobni Benson vloga »nežnega partnerja« ne igra, pač pa jo zares občuti in doživlja ter jo, skratka, vzame zares.

Policijsko-akcijska plat zgodbe je v filmu sicer izpeljana konsekventno od prožilnega motiva do izteka, ki uravna in izčisti vse potrebno, toda v ospredju so vendarle komične plati te posebne, iz fingirane igre, kot jo narekuje službeni ukaz, v dejansko medsebojno razmerje obeh partnerjev prehajajoče situacije. In ta komičen potek ni namenjen zgolj smehu ali smehljanju. Biti skuša tudi človeško razumevajoč, pa čeprav na podlagi očitno povsem izmišljenega in neobvezujočega sijeja.

**Podgane**

(The Rats)

ZDA, 1983

scenarij: Charles Eglee po romanu Jamesa Herberta  
 režija: Robert Clouse  
 kamera: Rene Verzier  
 igrajo: Sam Groom, Sara Botsford, Scatman Crothers.



Na obrobju mesta, ki vsestransko uspeva, stojijo velika žitna skladišča, kjer pa na higienske razmere niso posebej pozorni. Dr. Leonhardova iz zdravstvenega centra opozarja na nevarnost razmnožitve podgan, a jo vsi odločujoči faktorji, od njenega šefa do mestnega župana, odvrtačajo od sankcij zoper kompanijo, ki je lastnica žitnih skladišč. Vmes so očitne korupcijske povezave. Medtem pa se podganja zalega dejansko širi in začenja ljudi ne le nadlegovati, pač pa tudi – posamič – napadati. Izkaže se, da gre za posebno vrsto izjemno velikih in napadalnih, nevarnih podganjih križevcev, padajo že tudi njihove prve žrtve, toda mestna uprava tega noče in noče priznati in spoznati. Katastrofa postaja bolj in bolj neizbežna. Prav na dan slavnostne otvoritve prve proge novozgrajene podzemne železnice podganja krdela podivjajo in začno napadati z vseh strani. Žrtev je na desetine, morija je strahotna, kri teče v potokih. Tedaj šele učinkovito (in na lastno pest) posežeta vmes glavna protagonistka filmske fabule, dr. Leonhardova in njen prijatelj docent Harris ter s plameni iz varilnih aparatov pokončata nevarne napadalce. Mesto je rešeno.

V tipičnem horror postopku na ameriški način je vse izmišljeno, vendar prav na robu realizma in verjetnosti, kajti vse je možno, celo ofenziva superpodgan, o čemer nas film domala znanstveno prepričuje prek starega, preskušene in uglednega »podganologa«. Sicer pa skuša fabula dramatični spopad med redkimi nosilci poštenosti in razuma z ene ter skorumpiranimi politiki in mogotci zaslepljeno množico na drugi strani izrabiti tudi za družbeno kritiko – pač na svoj, ameriško neobvezujoči način.

**Jaz, porota**

(I, the Jury)

ZDA, 1982

režija: Richard Neffron  
 igrajo: Armand Ascento, Barbara Carrera, Alan Kino, Paul Corvino.

Uboj enorokega veterana vietnamske vojne požene njegovega prijatelja, privatnega detektiva, da se loti preiskave, na lastno pest seveda, in v nenehnem spopadanju s smrtno nevarnostjo, ki na vsakem koraku preži tudi nanj. Kamorkoli pride, so trupla. Nič koliko poskusov pokončanja je namenjenih tudi njemu, vendar se s svojo jamesbondsvo skopnostjo vselej srečno izmakne. Tako se postopoma dokoplje do jedra te morilske enigme: svoje nekda-

nje vietnamske podanike daje namreč pobijati bivši polkovnik, zabarikadiran s svojim morilskim štabom v stari vili, kamor se »on, porota« (privatni detektiv) s svojimi veččinami po obilnem streljanju in karatejskih obračunih dokoplje ter prepusti v sklepnem dvoboju krvavem polkovniku svojo pištolo, toda z zamašeno cevjo, tako da krogla v trenutku, ko jo le-ta uporabi zoper njega, ubere nasprotno pot in dokončno pokonča proslulega krivca vse te morije.

Ta shrljivo-napeta kriminalka z vso svojo akcijsko dinamiko vred nima nobenih namenov mimo novih variacij na temo: strelske in pretepaške spretnosti, nenehno prežanje na nasprotnika, nenehne ukane in junakovi dokazi prestižne uspešnosti v boju ter seveda nepretregana gledalčeva zavzetost – kljub jasnemu zavedanju, da sledi povsem umišljeni fabuli in umišljenim likom. Kajti v okviru svojega žanra, karkoli že si mislimo o njem, ta film vendarle je narejen profesionalno, pa čeprav decela zunaj seriosnih relacij s stvarnostjo. Te vrste profesionalnosti pač tudi ni mogoče prezreti.

**Zgodba o Jacqueline Kennedy**

ZDA, 1981

scenarij: Steven Gethers  
 režija: Steven Gethers  
 kamera: Isidor Mankofsky  
 igrajo: Jasqlyn Smith, James Franciscus, Rod Taylor

Kaže, da je bilo treba k angleški televizijski nadaljevalki, v kateri je imel glavno vlogo On (predsednik Jack Kennedy), Ona pa je bila ob njem bolj ali manj stranska oseba, ena izmed mnogih, posneti tudi ustrezno protiutež o Njej, Jacqueline, saj ji je svet ob njem posvečal pravzaprav večjo pozornost, kot je bil deležen Predsednik. Iz filma zvemo vse potrebno o njenem življenjepisu (od zgodnjih deklških let z vsemi zapleti v rodbini prek odraščanja in študija in novinarskega poklica do snidenja z malce čudaškim senatorjem iz mogočne Kennedyjeve dinastije, do njene vdane sodelovanja pri izpolnitvi njegovega zastavljenega predsedniškega cilja pa vse tja do tragičnega izteka te njune zveze in skupne kariere), pozorno pa smo predvsem na njeno »veliko zavzetost in žrtvovanje« v vlogi predsednikove žene, sodelavke in matere njegovih otrok, saj nam je predstavljena kot vseskozi idealno in občudovanja vredno bitje.

Jasno je, da gledamo idealizirano reportažo, skomponirano na filmski način po uzancah visokotirajnih tedenskih ilustriranih revij, ki se posvečajo predvsem popularizaciji največjih imenitnejšev tega sveta. Z umetniškimi pobudami nima projekt te vrste nobene stične točke. Je pa izraziti odziv filmske producerske ponudbe na izkazano povpraševanje. Očitno je tudi, da je bilo s tem filmom potrebi v celoti ustrezno. To pa je bil tudi edini namen, ki so ga gojili realizatorji tega projekta.

kritični dnevnik je pripravil **Viktor Konjar****televizija****Strici so mi povedali**  
TV nadaljevalka

scenarij: po literarni predlogi Miška Kranjca France Štiglic

režija: France Štiglic  
 urednik: Marjan Brezovar  
 dramaturg: Vladimir Koch  
 scenografija: Mirko Lipužič  
 kostumografija: Marija Kobi  
 glasba: Jani Golob  
 fotografija: Vilko Filač  
 igrajo: Danilo Benedičič, Polde Bibič, Bert Sotlar, Igor Samobor, Milena Muhič, Darja Moškoterc, Boris Cavazza, Ivanka Mežan, Zlatko Šugman, Bernarda Gašperšič  
 direktor nadaljevanke: Jože Štivan  
 montaža: Andreja Bolka  
 proizvajalca: TV Ljubljana (programski nosilec) Viba film (izvršni producent), 1984

TV nadaljevalko je sofinancirala Kulturna skupnost iz sredstev za bogatitev RTV programov in TV Ljubljana.

Vzvod nastanka televizijske nadaljevanke po romanu Miška Kranjca *Strici so mi povedali* je bilo Štigličevo prepričanje, da je renomirani tekst poeta prekmurske pokrajine in njenih ljudi s svojo lirsko-nostalgicno noto, s svojo epsko toplino in ne nazadnje s svojo vserezumevajočo humorostjo natančno tisto, kar se prilaga njegovemu filmsko-izraznemu habitusu. Kranjčev roman, natisnjen leta 1974, na vrhuncu pisateljeve zrelosti, je bil hkrati sukses vsega njegovega dotedanega pripovedovanja o ljudeh in časih ter izraziti labodji spev, prežet z življenjsko modrostjo na njeni najvišji možni ravni. Reklo bi se: labodji spev svojemu rodu, davni, spominom, lepoti, vsemu, kar je dajalo življenju v vseh mnogih premenah časa veljavo in smisel. Pisanje o ljudeh, ki jih je imel rad, o svojem rodu, o svoji materi vse od njenega spočetja pa do njene smrti v poznih življenjskih letih, o očetu, o bratih, o stricih in drugih sorodnikih, pa ne nazadnje o sebi in o vsem tistem, kar je najdragocenejšega nosil v sebi in kar je konstituiralo njegovo nepojenljivo pisateljsko slo, vse to je bilo Mišku Kranjcu v čisto veselje, zato je tudi vrela na dan v toplem, šegavem, dobrodušnem humorju, ki je nesporna vrhunska odlika besednega zarisovanja njegovih pogledov na svet.

France Štiglic, ki se – skupaj z dobršnim delom svojih ocenjevalcev – v vsem svojem filmskem opusu najraje ozira na šegavo toplino, izkazano v fakturi filmov *Ne joči, Peter*, in *Tistega lepega dne*, je skušal z ekranizacijo Kranjčevega avtobiografskega izpovednega smehljaja, katerega posebnost je v tem, da v svoj vidni krog zajame osemdeset in več let trajajoči potek življenjske dediščine, napajajoče naše zdajšnje občutje sveta, izpeti tudi lastni, cineastični labodji spev. Večjega projekta, kot je bil ta, se nemara ne bo več loteval.

Svoje branje Miška Kranjca je Štiglic, sočdelo po scenariju, ki priča o njegovih namerah, kar zadeva izbor in razporeditev snovi, zastavil dosledno v avtorjevem duhu, brez vsakršnih lastnih krčenj, dopisovanj, spreminjanj ali premikanj fabulativnih poudarkov. Stremel je k popolni, celoviti ekranizaciji celotnega zarisa knjige, vseh njenih oseb in vseh dogodkov, vpetih v kroniko nekdanjega prekmurskega življenja. Filmsko-televizijski Strici naj ne bi bili nič drugega kot adekvatno pofilmana literatura, torej le »prevod« besedila iz verbalnega v vizualni jezik.

Scenarišta in dramaturg (France Štiglic in Branko Šömen ter Vladimir Koch) so vso



Strci so mi povedali, režija France Stiglic, 1984

Kranjčeve »stoletno« materijo razporedili v sedmero sklopov, očitno na apriorni »ukaz« producentske odločitve, da ponemajo nadaljevanke srednjega obsega. Po tej poti je pisateljeva pripoved ob svojem prenosu v dikcijo scenarija doživela nekaj neizogibnih sprememb v primerjavi z razporeditvijo snovi v poglavja, kot si jih je zamislil pisatelj, vendar pa ti premiki niso bistveni in poteka dogodkov prav nič ne transformirajo. Bistvena je scenaristična namera, da se nadaljevanke kot celota ne odmakne od duha, od ritma romana.

V knjigi si sledijo pripovedni sklopi takole: v prvem delu sta poglavji z naslovom »Razpad rodovne skupnosti Fujsov« ter »Fujsi-Picki se ženijo«; v drugem delu so poglavja: »Srečanja s strci«, »Veselo gostivanje«, »Strci umirajo« ter »Epilog ali mačka na mrtvaškem odru«. Pri tem sta prvo in slednje, šesto poglavje neke vrste okvir (prolog in epilog), v njunem vsebinskem zarisu pa je popisan pisateljev spomin na mater: na samem začetku o materini zgodnji mladosti, povzet iz njenega pripovedovanja, ob koncu o njenem poslatvanju od tega sveta, o njeni smrti in z njo vred o smrti vsega, kar je zapolnjevalo ves dolgi vmesni življenjski razpon.

Dramatizacija za potrebe televizijske nadaljevanke je vsa to snov razporedila v sedmero delov: prvi del ima naslov »Fačuk« (nezakonski otrok, pankrt), drugi del – »Rodovna skupnost«, tretji del – »Ljubezni«, četrti del – »Vojna«, peti del – »Zemlja«, šesti del – »Šarika«, sedmi in sklepni del – »Poljanska smrt«. Takšno razporeditev sta narekovali z ene strani sama Kranjčeva pripovedna faktura in po drugi »navodilo« o sedmih šestdesetminutnih epizodah, pri čemer je bilo treba najti skladje med potrebo po vsebinskem zaokroženju vsake posamezne epizode ter zajetjem ustreznega časovnega razpona, nanašajočega se zdaj na pet, drugič na deset, včasih pa celo na petnajst in več let. Temeljno scenaristično in dramaturško vodilo je bilo: izluščiti iz Kranjčeve naracije takšne sklope, da bo iz njih mogoče sestaviti kombinacijo nadaljevanke in nanizanke; nadaljevanke v tem smislu, da v vsaki naslednji epizodi sledimo doživljanju in dogodkom istih oseb, le z ustreznim časovnim zamikom (upoštevaje tistih pet, deset, petnajst ali koliko že let z vsemi spremembami starosti, statusa, človeških razmerij in duševne ali duhovne naravnosti posameznih oseb pa seveda tudi s spremembami zgodovinsko-političnega in socialnega tlorisa), in nanizanka zavoljo tega, ker je vsaka izmed epizod vendarle

samostojen fabulativni in pomenski segment časa oziroma spominov (ljudje se spreminjajo, po toliko in toliko letih niso več isti, nekateri po naravni logiki življenja odidejo s »prizorišča«, drugi, v skladu s to logiko, nanj prihajajo). Nobena izmed naslednjih epizod torej ni golo nadaljevanje poprejšnje, pač pa deluje kot nova zgodba, kot zgodba zase, seveda v – posredni ali neposredni – zvezi s tistim, kar se je zgodilo (ali dogajalo) poprej. Se pravi, da Stricev ni mogoče podoživeti, če ne preberemo vseh poglavij oziroma si ne oglemo vseh epizod, ponazarjajočih Kranjčevih »sto let samote«, pri čemer pa ta poglavja in te epizode niso niti zgolj nadaljevanja niti zgolj nanizovanja, temveč oboje hkrati.

Prva epizoda serije popelje gledalca v čas pred rojstvom Kranjčeve matere, v globoko osrčje druge polovice devetnajstega stoletja, v tisto, že zdavnaj pozabljeno prabitno Prekmurje, katerega geopolitični in socialni zemljevid je z ene strani zapolnjevala grofovska gospoda madžarskega porekla s svojimi velikimi posestmi in graščinami ter s svojim tesnim zavezništvom z redko mestno gospodo, z advokati, oficirji in oblastnim uradničtvom pa nemara še z židovskim trgovskim slojem, ki je kraljeval po vaseh, z druge strani pa k tlom upognjena bosonoga množica prekmurških kmečkih siromakov, prebivajoča v osami svojih vasi, v skrajni bedi svojih možnosti, v globoki nevednosti in brez slehernega žarka upanja, da bi se utegnili njihovo utesnjeno življenje kdajkoli premakniti in se spremeniti. Mišku Kranjcu je o tistih časih poleg stricev pripovedovala predvsem mati, torej je njegovo zapisovanje o dogodkih in razmerjih posredno oziroma posredovano iz druge roke. Takšno v knjigi tudi »nastopa«. V Stiglicevem filmskem prevzetku je ta po Kranjcu in njegovi materi subjektivno posredovana naracija predstavljena v objektivno-realistični optiki. Fabulativna plast zarisa tistih davnih časov in razmer zadeva doživljaje pisateljve babice, ko je bila še rosno mlado dekle in je žvela pod skupno streho v rodovni skupnosti skupaj s svojimi brati ter njihovimi družinami. To skupnost je vzdrževal in ohranjal njen oče, stari Fujs. V prologu celokupnega dogajanja sledimo njeni mimobežni ljubezni, iz katere se rodi nezakonska Manka, Miškova mati. Hkrati s to zgodbo potekajo zgodbe preostalih Fuijsovih otrok – pisateljvih starih stricev, predvsem zgodba o izjalovljenem poskusju najstarejšega med njimi, da bi z odprodajo zemlje za očetovim hrbtom izigral pri-

ncip rodovne skupnosti, ki se je izpel in postaja za vse pripadnike mlajšega rodu nevzdržno breme.

Druga epizoda se na prvo časovno in fabulativno navezuje, saj ji tako rekoč neposredno sledi, pa čeprav z nekajletnim zamikom. Stari Fujs namreč razkrije in odgoneti sinovo prevvaro z odprodajo zemlje ter ukaže preostalim trem sinovom, naj »izdajalca« premikastijo, kar s svojimi okleščki tudi storijo, ta pa se jim kasneje maščuje z nožem v vamp, nakar s popotno ciganko za vselej zapusti rodni dom. Ta dom namreč postaja, tudi spričo prirojene lenobe in okorelosti Fuijsovih sinov, a hkrati po zaslugi družbeno-socialnih razmer bolj in bolj reven, nekdanja moč rodovne skupnosti pa je hkrati s starim onemoglegem že zdavnaj opešala. Vse to je razlog, da stari Fujs nekega dne na lepem umre. Po njegovi smrti ostane pod streho eno samo možgaško in gmotno razdejanje. Sinovi, kar jih je ostalo, nimajo ne volje ne moči, da bi karkoli uravnali ali obnovili. Hiša celo pogori.

Tretja epizoda se dogaja precej let pozneje, v času, ko je bila pisateljva mati že odraslo dekle, njeni bratranci in sestričje in zlasti pisateljvi strici pa prav tako že godni za ženitev in za prelet v nova gnezda. Bilo je nekako kmalu po začetku našega stoletja, ko so se začeli fantje ozirati po dekletih in dekleta po fantih, kar je pisatelj, še zmerom napajajočega se pri studencih pripovedovanja matere, stricev in drugih živih prič, zamikalo k opisom in režiserja k vizualizaciji teh opisov. V epizodi, ki se posveča ljubeznim, so nanizane sekvence posameznih erotično-ženitovanijskih prigod, posnetih v mešanici folklornega lirizma in dobrodušno humorne šegavosti. V tem delu nadaljevanke/nanizanke je odmik od poglavitnega toka pripovedovanja in od njegove rdeče niti, ki jo označuje v prvem delu romana predzgodba pisateljve matere in v drugem delu njegov lastni življenjski spomin na otroštvo, na odraščanje in zorenje, še najbolj opazen. Epizoda se na dolgo in široko ukvarja s prigodami stricev, ki so – z ozirom na glavni pripovedni tok – v določenem smislu poststranskega pomena, medtem ko je Mankina ljubezenska zveza z Mihalom Kranjcem, Miškovim očetom, obdelana le v enem izmed sekvenčnih fragmentov.

V četrti epizodi (Vojna) se nam je spet premakniti za približno deset let dalje, v čas, ko zadobi v fakturi dogajanja svojo vlogo tudi že Miško-Miškec sam. V tej epizodi čas dogajanja ni enovit, kot je v poprejšnjih treh, pač pa se del sekvenc odigra na začetku »vojne«, drugi, dogodkovno in vsebinsko pomembnejši del pa ob njenem izteku ter v vrtincih dinamičnih prevratniških, spreminjavalnih revolucijskih, stare državne tvorbe ukinjajočih ter novo, »jugoslovansko« državo uvajajočih valov, ki prinesejo v življenje prekmurskih in tudi poljanskih siromačkov celo veliko paleto dramatičnih doživljanjev in preizkušenj.

Peta epizoda (Zemlja) sledi prejšnji v naglem časovnem sosledju, pač v skladu z dejanskim zgodovinskim dogajanjem, njegovo dinamiko in njegovimi odsevi v doživljanju Kranjčevih oseb. Tokrat je središčnega pomena doživljanje agrarne reforme, kakršna je takrat, ob nastanku »jugoslovanske države« pač bila. Drugi del epizode se – v znamenju njene dvodelnosti – osredotoča k Miškovim povsem osebnim doživljanjem in doživetjem. Vaški učitelj je namreč odločil, da ga je treba poslati v ljubljanske šole, kjer naj bi se v svoje in v skupno dobro izsolal za popa. Dolge (in že kar doglovezne) sekvence so namenjene njegovemu poslatvanju pred odhodom ter »pridigam«, ki mu jih za popotnico ob tej neponovljivi priložnosti izrekajo njegovi

šegavo modrujoči strici, tipični vaški preprosteži, klepetulje in po malem tudi premetenci, vendar vsi po vrsti dobrega srca in dobrodušnih manir.

V šesti epizodi imamo opraviti z Miško, ki je pri svojih sedemnajstih ali osemnajstih letih dijak šestega gimnazijskega razreda, toda nič več predestiniran za popa, kvečjemu za profesorja, pa že tudi pomalem pisateljsko navdahnjen – poleti, med počitnicami, pa hodi skupaj s svojimi striciglaslači po vaseh in krčmah in gostúvanjih, da si (kot Pickova banda) z igranjem zaslužijo kak krajcar, obenem pa si tešijo neusahljivo žejo. Stricem se namreč delo na zamočvirjeni in nič kaj radodarni zemlji – takšne baže pač so – ne prileže in ne obnese, zato si pomagajo drugače, Mišku samemu pa je denar potreben za šolanje v Ljubljani, saj mu mati, potem ko je po očetovi smrti ostala sama, nima kaj priknahtiti. Epizoda nas popelje na eno izmed teh gostúvanj, se osredotoči na Miškovo ljubezensko srečanje s Sariko, kar bo očitno njegov nepozabni mladostni spomin za vse življenje, konča pa se, po orisu nekaterih stranskih doživljanj tiste poti in tistega poletja, s sekvenco hvalnice lepoti in umetnosti, ki se ji Picki priklonijo sredi nekega samotnega, z večernim soncem obsijanega travnika. Po mnogočem sodeč je to ena najlepših sekvenc v vsej nadaljevanju.

Zadnja, sedma epizoda (Poljanska smrt) je v vsej verigi najbolj časovno in dogodkovno razvejana in raztegnjena, tako da ustvari celo vtis pretirane znešenosti. Začne se s sekvenco revolucijsko nastrojene in v partijsko propagandne namene uprizorjene predstave Cankarjevih Hlapcev v polanskem kulturnem domu nekako sredi tridesetih let, ko je v Kranjčevi rojstni vasi delovalo razmeroma močno komunistično ilegalno jedro (Štefan Kovač, Rudi Čačinovič, Miško Kranjec in drugi), čemur sledita protiukrep oblasti in žandarski pregon. Toda ta del dogajanja je v epizodi zgolj nakazan ter ponazorjen in karseda skopih fragmentih, ki imajo zgolj ilustrativno ozioroma informativno, zato pa domala nobene dramaturške funkcije. Kratkemu nakazovanju Kranjčeve neuspešne kandidature za poslanca na volitvah tik pred vojno sledi nagli prehod v vojna dogajanja, in sicer v sekvenci pisateljevega bega pred madžarsko soldatesko, ki bi ga bila likvidirala, ko bi jim bil prišel v roke, pa v sekvenci neuspelega poskusa preboja k partizanom na Pohorju, in brž za njo, v nagli izmenjavi kadrov, označujočih razmeroma obsežne časovne premike, v sekvenci osvojitve. Ves ta splet dogodkov je zgolj nakazan, režiser pa ga je očitno v takšnem, od svojega stila v poprejšnjih delih nadaljevanke/nanizanke odstopajočem načinu, nanizal v želji, da bi sklepni del epizode in s tem celotne ekranizacije – namreč materina smrt – ne obvisel v praznem prostoru, kar bi se bilo spričo te in takšne dramaturško-postavitvene zasnove nemara zgodilo. Sklepni del namreč zadeva poleg materine smrti tudi oris Kranjčevega doživljanja tega slovesa od njenega sveta in od vsega, kar mu je ta svet pomenil. Očitno pa je, da je bilo preostale snovi za eno samo epizodo preveč, pa bi bilo zato potrebno njo samo oblikovati drugače – ali pa nadaljevanke razpotegniti vsaj še v osmi del.

V scenariju oziroma v smelnih knjigi so bili na več mestih, v vsaki izmed epizod vsaj po enkrat, tu in tam pa tudi po večkrat, na določenih časovnih in fabulativnih prehodih predvideni pisateljevi (Kranjčevi) nastopi v živo – z odstavki, smiselno izbranimi iz romana Strici so mi povedali. Vse kaže, da je pisateljeva smrt režiserja pri realizaciji tega namena prehitela, kajti

prepričani smo, da bi njegova neposredna beseda obogatila povednost pa tudi strukturo celokupnega poteka te pripovedne reke. Pisateljeve replike bi bile dogajanje uokvirile, mu na prenekanem mestu vdihnile drugačen ton in barvo, ga v njegovi vizualni ponazoritvi postavile v drugačno luč in razdaljo, predvsem pa bi bile težiščno os iz podajanja objektivitete časa ter ljudi v njem premaknile v območje njegove spominske in pripovedne subjektivitete. Dogajanje bi bilo na prenekaristi točki pa tudi v celoti izzvenelo drugače. Hkrati s tem bi bila lahko odpadla marsikatera dramaturško-informativna premostitvena razlaga, saj bi jo – zlasti v sedmi epizodi – lahka in s pridom nadomestila pisateljeva beseda.

Stigličeva vizualizacija ohranja bistvene vnanje obrise in značilnosti Kranjčevega pripovedovanja, ne uspeva pa ji ohraniti enakovrednega vzdušja topline in šegave dobrodušnosti, s kakršno pisateljeva besedna preja označuje osebe in njihove življenjske prigode. Če Kranjčeva beseda greje in razžarja bralčevo percepcijo, v Stigličemem vizuelnem ponazarjanju, kljub prizadevanju k humorju, toplino barv in tonov pogrešamo. Vmes sta različni žariščni razdalji, različen odnos do žive snovi in do človeškega tkiva.

V igalskem, scenskem glasbenem pogledu, v vsem, kar sooblikuje predstavo, je serija korektna (z nekaterimi ne prav utemeljenimi, a spet ne bistvenimi igalskimi nespornostmi), tako da jo lahko štejemo za delo, ki je v poglavitnih potezah izpolnilo pričakovanja. Kolikor je v tem nizu epizod slabosti, ki ne dopuščajo nominacije za velike stvaritve naše (filmske) kulture ter za vrhunec med ekranizacijami literarnih del, jih kaže iskati predvsem v odnosu do Kranjčeve pripovedne snovi, deloma pa tudi v premalo pretehtani filmičnosti, saj so nekatere sekvence vse preveč nefilmske, verbalno razvlečene, vsem šegavim poudarkom navkljub okorne ter v tej svoji pretirani literarnosti včasih celo v nasprotju z logiko filmskega jezika, modernega še posebej. Ko bi bil scenarij zastavljen bolj v skladu s sodobno filmsko izraznostjo, ne nazadnje tudi bolj koncizno, bi Strici na filmičnosti lahko kvečjemu pridobili. Zdi se, da je bilo mestoma filmske obdelave pisateljevega nonšalantnega (in v tej nonšalanci očarljivega) pripovednega teka vse premalo, pa se je prav ta premalo dodelani odmik v prevodu iz besede v sliko izkazal kot razlog za neadekvatno povzemanje bistvenih obeležij Kranjčeve dikcije; z večjim odmikom bi se ji bilo nemara mogoče bolj približati in ji priti pod kožo.

Viktor Konjar

## Gorenčev vrag

### TV nadaljevanke

scenarij: **Mate Dolenc**  
režija: **Boštjan Hladnik**  
kamera: **Joco Znidaršič**  
scenografija: **Seta Mušič**  
kostumografija: **Irena Felicion**  
urednik: **Žože Vozny**  
igrarji: **Zlatko Sugman, Polona Vetrhi, Jerca Mrzel, Jožica Avbelj, Duša Počkaj in otroci**  
proizvodnja: **TV Ljubljana, 1982 – nadaljevanke je bila predvajana na TV Ljubljana poleti 1984**

*Gorenčev vrag*, televizijska nadaljevanke v treh delih, ki smo si jih ogledali na prvem programu ljubljanske TV, na svojstven način odpira problematiko televizijskih nadaljevanj. Ta specifična se pokaže še v neki drugi luči, kajti znano je, da je bila nadaljevanke sprva namenjena mladini, kar



Gorenčev vrag, režija Boštjan Hladnik, predvajano 1984

pomeni, da bi morala biti uvrščena v mladinski termin, ter da je v tej smeri delovala znotraj TV hiše svojstvena cenzura. Ta cenzura pa nikakor nima namena, da bi delovala z zaporo, temveč s prekvalifikacijo. Problem nadaljevanke, h kateremu se bomo še vrnili, je v grobem ta: mladostnik slepo posnema odrasle in svet odraslih. To posnemanje nosi v sebi neko hibo, je namreč dobesedno. Mladostnik posnema vse, zato nehote stopa v konfliktno situacijo, ki ga pripeljejo v vzgojni dom. Še več, nadaljevanke nam kaže malega po vrnitvi iz vzgojnega doma, kar pa pomeni, da je njegovo obnašanje v očeh pristojnih pedagogov zadovoljivo ter da ni le opran svojih preteklih grehov, kajti ti »greh« morajo biti dejansko zanj bolj ali manj preteklost.

Drama, ki jo je uprizorila televizijska hiša, pa je ta, da po nekih neznanih kriterijih znotraj hiše sklenejo, da bi nadaljevanke lahko razburila starše, ker bi se lahko zgodilo, da bi mali posnema fant, ki ga kličejo »vrag«, kar pa ni zaželeno. Zelo malo verjetno pa je, da bi odrasli doživeli identifikacijo s fantom – odrasli na videz ne posnemajo ničesar – in tako je nadaljevanke izzvenela kot svojevrstna moralka.

Posnemanje smo že omenili, omenili pa smo tudi, da gre za dosledno posnemanje, tako da nam ne preostane nič drugega, kot da dodamo še tretjo oznako in rečemo, da v nadaljevanke ni bilo nič drugega kot posnemanje. Ta režijski prijem je bil vsekrozi sprejemljiv in razumljiv, saj se je svet filmovega junaka odvijal na njegov način, skozi njegov pogled na svet. Svet se po Dolenčevem in Hladnikovem prepričanju očitno dogaja epizodično, kolikor taka epizoda vodi v konflikt. Mislim, da je bil v filmu edini prizor, ki se ni manifestiral v takojšnji posledici prizor, ko je fant opazoval spolni odnos starejšega možaka in mladoletnice. Tu je imel avtor filma priložnost, da se dokončno izmuzne tej vzročno posledični zvezi, vendar tega ni storil, zato je treba pripomniti, da je konstrukcija nadaljevanke, take, kot smo jo imeli priložnosti videti, namenska. V tej ugotovitvi pa že tiči klic za naše zaključke, med katerimi naj bo na prvem mestu ta, da je bil film nepotreben. Ni jasno namreč, zakaj mora imeti nadaljevanke natančno tri dele. Prav lahko bi se zadovoljila z enim ali s petimi, kar je pač odvisno od scenaristove sposobnosti izmišljanja zgodb in od režiserjeve spretnosti udejanjanja le-teh, po drugi strani je pri tej kalkulaciji močan dejavnik tudi televizijska hiša, ker ona navezadnje odloči, koliko sredstev je na razpolago.

Zgoraj navedeno tudi skuša povedati, da pravzaprav ne gre za nadaljevanke, kot smo jih navajeni z malih ekranov, kajti zgodba se ne gradi, se le dobesedno nadaljuje, in še to retrogradno, tako da se gledalec vseskozi sprašuje, kdaj bo prišel tisti trenutek, ko fant tako zabrede v svoji preproščini, da družba ne dovoljuje več, da bi ga vzgajali starši.

Ta monolitna pripoved je prekinjena na treh mestih, vendar vselej z ustreznimi mašili, kajti avtorja filma sta morala nekako zaključiti nadaljevanje. Edina fizična ovira, ki je preprečevala, da filma ne sprej-

memo na en mah, je ta, da bi bila vsa tri nadaljevanja hkrati nekoliko predolga. Zato bi bilo potrebno premisliti, če ni morda Dolenčeva pripoved že od vsega začetka dovolj zadovoljiva osnova za mladinski celovečerni film; kot televizijska nadaljevanja pa na noben način ni prepričala niti ni pustila kakih resnejših sledov v naši kinematografiji, ki se ustvarja izrecno za televizijski medij in ki nam je v vsakem pogledu prepotrebna.

Peter Srakar

## Ljubezni TV drama

scenarij: Dominik Smole

režija: Mirč Kragelj

kamera: Lenart Vipotnik

scenografija: Seta Mušič

kostumografija: Marija Kobi

igrajo: Jožica Avbelj, Boris Cavazza, Maja Sever,

Gojmir Lešnjak, Dare Ulaga, Slavka Glavina, Mira

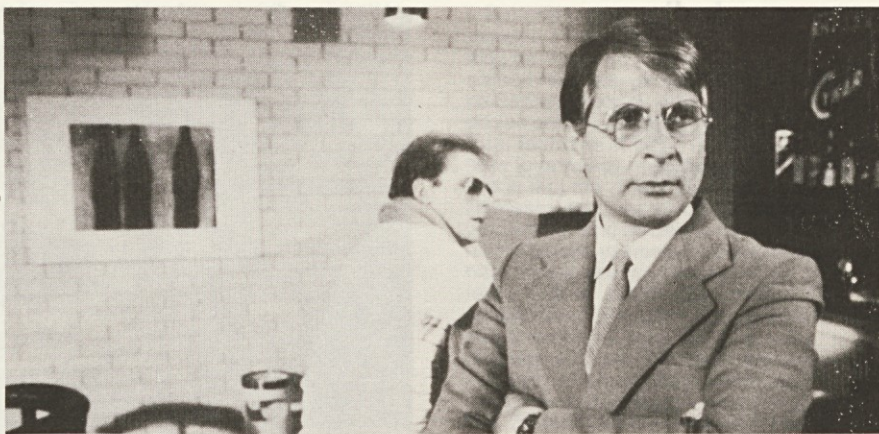
Sardoč, Danilo Bezljaj, Andrej Nahtigal

produkcija: TV Ljubljana, 1984

Preprosto povedano – skrajno nelagodno mi je pri duši, ko znova enkrat poročam o televizijski drami ljubljanskega televizijskega dramskega sporeda. Gre kajpada za nelagodje, ki se loteva človeka, ko zapisuje vedno iste in enake ugotovitve o pritlehnosti, osupljivi nedomiselnosti in praznini, skrajno ležerni in neodgovorni postavitvi dramskih del, ki bi sama zase vendarle lahko funkcionirala povsem drugače.

Na tem mestu se pač ni mogoče s pridom ukvarjati z vprašanji ZAKAJ IN OD KOD v dramskem uredništvu TV Ljubljana sami abortusi, čeprav prihajajo na ta naslov, kot vidimo, resna in relevantno pisana »dramska« del, tudi sicer »resnih« avtorjev z nedvomnimi, resnimi nameni – četudi je hkrati res, da se kdaj pa kdaj pojavljajo besedila, ki se jim moramo pač samo začuditi – vendarle je, se zdi, ob vsem tem možna in celo nujna ugotovitev, da žanr TV drame Slovence le ni preveč jasen: kaj naj bi pomenjal, kako naj bi bil postavljen, kakšne so njegove immanentne dramaturške in režijske zahteve, od kod in kako (vz)postaviti relevantno TV izraznost in senzibilnost ipd. Pomisel, da je vendarle tu bistvo problema in začetek težav, je tudi v tem, da je možno ugotavljati popolnoma izbrisano različnost med filmsko in TV režijo, saj se celo dogaja, da slovenske TV drame »zlahka« postanejo slovenski celovečerni filmi, ne da bi se stvari kakorkoli bistveno spreminjale, da je avtorjem, ki stvari postavljajo, pač vseeno, ali delajo za percepcijo preko TV ekrana ali morebiti filmskega platna ipd. . . . Kakorkoli že, položaj slovenske TV drame je vsekar izjemno kritičen, avtomatizem produkcije tako utečen, da mu ni videti bližnjega konca ali vsaj novih obetov ne, hkrati pa je tudi res, da verjetno ta »kot« slovenske kulturne proizvodnje tudi malokoga zares zanima, kaj šele, da bi se nad njim zamišljal ali navduševal ali morebiti celo ob njem kakorkoli »doživel« kaj izjemnega. . . . V ostalih jugoslovanskih TV studijih te stvari očitno drugače mislijo in cenijo, vsaj tako je videti po produkciji njihove TV dramatičke, avtorjih, ki sodelujejo, režiserjih, ki stvari postavljajo. . . .

Etuda za TV igró Dominika Smoleta *Ljubezni*, ki se »godi« v Dolenjskih Toplicah, nekaj malega tudi na poti iz Ljubljane tja, je pravzaprav historija o »ničemer«, o »ničču«, ki je med današnjimi ljudmi in hkrati v njih samih. Ti ljudje – Zakonolomec in Zakonolomka, Miłada žena in Njen mož, potem pa še Stara gospa in gospod, Sobari-



Ljubezni, režija Mirč Kragelj, 1984



ca in Natarak v belem – so ljudje »v praznem prostoru«, nad njimi, kakor tudi nad nami, v tem življenju, ni »ničesar«, ta svet pač moramo »zapolnjevati« sami, ujeti v neskončno in vendarle do kraja igrivo-iluzorično »proizvajanje« vsakršnih pomenov, smislov, ciljev in največkrat tistega najbolj »vezljivega« za radosti tega sveta – Ljubezni.

Vendar, kaj so (vse) te Ljubezni, ki jih upri-zarjajo in za njimi in v njih samih pehajo in padajo, utemeljujejo in izmišljajo junaki Smoletove etude? Ali so kaj več, na koncu, kot prazen ništrc, nič, za katerega se sploh še spleča živeti in biti tukaj, ena sama neutrudna in hkrati tudi do kraja »provizorična« iluzija, ki jo današnji ljudje tako mučno in hlastno spredajo čez brezno. . . . Edinole, kar ostaja tem ljudem, vernikom *Ljubezni*, je utrujenost, ki jih varuje spoznanja prave resnice, da pač Ljubezni ni in je niti zategadelj še s tako strastnimi zanosmi, mesenimi poželenji, afrodisiaki, spolno nasitnimi jestvinami ali morebiti samo z lepoto človeškega, kajpak ženskega fizi-sa, ni mogoče pričarati. . . .

Ti ljudje, ki jih kaže v Dolenjskih Toplicah Smoletova etuda, so pač »verniki« *Ljubezni*, ki so namesto in na mesto Boga, Denarja, Ideje, in še vsega drugega, kar postavljajo današnji ljudje na »izpraznjen« položaj starega Boga, postavili Ljubezni, kot tisto odrešilo in podeljujoče, »smisel« biti tukaj. In, kajpada, ta etuda, ki mora spregovoriti tudi o resnici tega »smisla«, pokaže samo, da je zadoščenje le klavrn, da Ljubezni pravzaprav sploh ni, da je vse skupaj le videz in rešitev edinole v neskončnem drgnjenju človeških sluznic, jemanju »Ljubezni«, čutevanju vsakršnih novih mišičnih krčev, ki zmorejo za trenutek ustvariti videz »polnosti« in človeške spolnitve. . . . Drugo je pač vsepovsod pričujoča »utrujenost«, ki je znamenje bližine nič, ki se ga da »odgnati« samo z novimi samoprevarami in goljufijami.

Ta drobna Smoletova etuda – ki bi morala biti več kot zgolj drobno preigravanje že davno znanega, pa vendar večno vračanje vedno znova in znova aktualnega in člo-

veško zaslepljenega samoopajanja – kaže točno tisto »resnico«, kot so jo pokazala v zgodovini evropskega subjektivizma dela o vseh mogočih donjanih, pa faustih, pa Peer Gyntih in drugih zanesenjaki, ki blodevajo po literaturi in teatru Evrope. Pokazala je pač, da je človeška usoda vedno ista in enaka, danes kot včeraj, tukaj ali tam, da človeškega pehanja za vsakimi in vsakršnimi iluzijami in pretvarami pač ni ne konca ne kraja in da je vse skupaj lahko le »preigravanje« enega in istega, kajpak na koncu z enakim grenkobnim priokusom. »Grenivke ostanejo,« pravi na koncu svoje etude Smole. . . .

In TV postavitev, ki jo je bil izvedel famozni Mirč Kragelj, je Smoletovo etudo jemala tako, kot da bi se šlo za skrajno nezavezujoče, »utrjeno« besedilo, ki pač mora tako ali tako priti v ponedeljkov termin, in ga je treba, pač v skladu z normami današnjega časa, jemati s skrajno ravnodušnostjo, brez zanosov in navdušenja. Ni se zmož, Mirč Kragelj, niti njegova ekipa – tukaj bi vsekar morali omeniti popolno odsotnost vsakršne kreativne in sploh kakršnekoli dramaturgije! – lotiti Smoletove etude na tistem koncu, ki je zares pomenljiv in hkrati grozljivo oster pri »razkrivanju« resnic tega današnjega sveta, ni se, ekipa, zamislila nad »bornostjo« Smoletovega besedila in njegovim pomenom, nad komaj vidnimi in vendarle usodnimi vezljivostmi person, ki jih zarisuje Smoletovo besedilo. Tema etude je resnično prisotnost »nič«, vendar to ni tisti ubogi, dolgo-vezni, nikakršni nič, sprenevedavo in skrajno topoumno prežekovanje vlog, ki ga posredujejo glumači, kot da bi bili prišli prvikat pred TV kamere, to je vendarle nič grozljivih razsežnosti, ki človeka mrazi v kosti, kot hlad iz onega sveta. . . . in Ljubezni je in bi v igri morala biti tista edina iluzija, ki nas brani pred tem hladom. . . .

Bila je torej skrajno ničeva, brezbrizna in povsem malomurna predstava tega ponedeljkovega večera na TV ekranu, ki ni zmogla izrisati niti najosnovnejših kvalitet PRVONAGRAJENEGA besedila D. Smoleta (hvala Bogu, da je besedilo objavila in ga na ta način rehabilitirala Nova revija v št. 13/14, sicer bi bili nekateri prepričani v popolno devalvacijo Smoletovega uma!), hkrati pa je pokazala na dosledno ukvarjenost na TV delujočih ljudi, tamkaj gostujočih igralcev, ki pač niso pripravljeni investirati niti del sebe in svojega (nekateri kar očitnega) glumaškega talenta v delo, ki ga proizvajajo. Ali je res vse zaman in so tudi vprašanja spodaj podpisane iz tistega kroga iluzij, ki smo ga omenjali poprej? Menim, da bi se morali nekateri vseeno zamisliti nad svojim početjem v »kotu« slovenske TV drame, ali pa je morebiti tudi to premalo. . . .

Peter M. Jarh

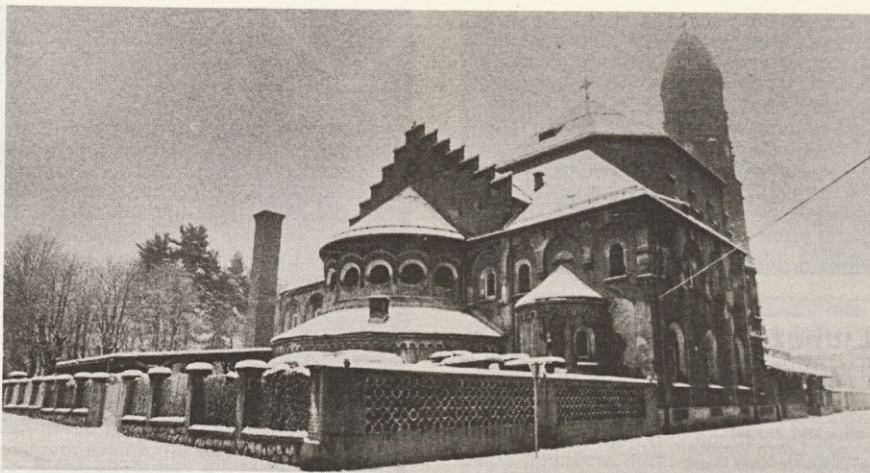
gremo v studio

## Slovenska filmska baza med danes in jutri

Janez Kovič

Predhodni članek je poskušal osvetliti, v kakšnem okolju se rojeva slovenski film. Jasno je, da ti nemogoči pogoji dela vplivajo na kvaliteto slovenskega filma. Tako lahko v študiji KSS pod naslovom Ocena kulturne dejavnosti na področju Slovenije v letu 1983 preberemo o oceni filmske produkcije med drugim tudi to: »Količinsko ta produkcija ni ravno impresivna, slika pa je še bistveno manj spodbudna, če upoštevamo izvedbeno raven večine posnetih del, kajti s tega vidika bi lahko najbrž govorili že kar o bedi slovenskega filma...« in »v mislih imamo kajpada referenčni prostor, ki ga tvori pisana ponudba tujih filmov v naših kinematografih, zakaj prav ta ponudba je – če hočemo ali ne – tista, ob kateri se v praksi meri učinkovitost naše kinematografije v celoti in vsakega filma posebej...« in še: »Tudi dokaj povprečni tuji filmi, do katerih naša kritika ni niti najmanj prizanesljiva, se namreč v glavnem odlikujejo z dokaj večjo obrtno izdelavo... njihova moč je predvsem v solidni izvedbi...«. Avtor študije Bojan Kavčič se pomudi predvsem pri problemih scenaristike, dramaturgije, režije in obdelave filma, vendar je potrebno upoštevati, če govorimo o solidni izvedbi filma, da ta prične pri pogojih dela. Eden važnejših elementov je ravno opremljenost in fizično stanje filmske tehnične baze. Kako torej opravljati cvetočo »obrt«, ko imaš zastarelo orodje, delavnica pa se ti podira na glavo?!

Očitno se Slovenci ne zavedamo, da tehnološki proces sodobnega filma zahteva urejeno in za ta proces grajeno filmsko bazo, da o tehnični opremljenosti sploh ne govorimo. Po vsej sili hočemo dokazati, da je večše »obrtno« izdelan film še tudi danes možno narediti v cerkvenih prostorih. Vsem nam pa je jasno, da čez noč ni možno spremeniti stanja, v katerega je zšla filmska baza, zato poskušajmo ugotoviti, kakšne so kratkoročne in dolgoročne možnosti njenega razvoja. Če vzamemo za osnovo minimalno, še ekonomsko upravičeno letno proizvodnjo štirih celovečernih, dvanajst kratkih in nekaj naročenih filmov, je položaj glede razpoložljivih prostorskih enot tak:



Naziv prost. enote	Obstoječe število enot	Potrebno število enot	Deficit enot	cca. m <sup>2</sup>
ekipni prostori	9	19	10	250
maska	2	2	–	–
garderoba	2	3	1	100
šivalnica	1	2	1	50
skladišče garderobe	–	2	2	75
statisti	–	1	1	100
skladišče rekvizitov	1	2	1	100
risalnica	1	1	–	–
temnica	2	2	–	–
montaža	3	3	–	–
ton studio	–	1	1	150
synhro studio	1	1	–	–
trik studio	1	1	–	–
projekcija	1	1	–	–
svetlobni park	1	1	–	–
snemalna tehnika	1	1	–	–
scenska tehnika	1	1	–	50
atelje	1	2	1	600
montažnica gradnje	–	1	1	400
mizarska delavnica	1	1	–	150
kašerji-slikopleskarji	–	2	2	250
skladišče lesa	1	1	–	150
skladišče gradbenih elementov	–	1	1	250
skladišče gradbenega pohištva	–	1	1	450
fundus rekvizitov	1	2	1	750
fundus garderobe	1	1	–	250
garaže	–	1	1	500
				skupaj: 4725 m <sup>2</sup>

Iz tabele je razvidno, da za nemoten tehnološki proces izdelave filma primanjkuje slovenski filmski bazi približno 5000 m<sup>2</sup> tlorisnih površin. Zaradi narave dela je potrebno, da je od omenjene površine vsaj 1600 m<sup>2</sup> v istem nivoju z obstoječim ateljejem, kar za faktor 2 presega razpoložljivo gradbeno površino na kompleksu Zrinjskega 9. Tako obsežna gradbena dela bi s sočasno obnovo ostalih razpadlih delov povzročila popoln zastoj proizvodnje vsaj za dve leti, saj dvorišče z mizarsko delavnico predstavlja vitalni del filmskega centra. Vprašanje je tudi, če je tak podvig ekonomsko upravičen, saj bi stroški dograditve in adaptacije obstoječe stavbe zado-

stovali že za polovico nove filmske baze na drugi lokaciji.

In kaj storiti z dotrajano filmsko bazo? Verjetno je v dani situaciji najboljša rešitev kratkoročno adaptirati obstoječi objekt tam, kjer prihaja do največjih zastojev v proizvodnji, in tam, kjer je objekt najbolj razpadel (vsekakor je nujno obnoviti fasado zvonika, cerkvene ladje in notranjost ateljeja ter delno pokriti dvorišče), izbrati lokacijo za novo filmsko bazo ter pričeti graditi spremljevalne objekte (garaže, fundusi, skladišča), ki bi že kratkoročno razbremenili kompleks Zrinjskega 9.



prejeli smo

## To človeka jezi

Milan Ljubić

Z zamudo prebiram letošnji EKRA 3/4. Človek bi zaradi tega moral imeti slabo vest, a zdi se mi, da se ta napaka v seštevku Ekranovih zamud pri izhajanju kar zgubi. Navsezadnje, saj gre za resno periodično revijo in ne za dnevni časopis. Najprej se mi pogled ustavi na kolofonu in pri izdajateljskem svetu. Pričakoval bi, da v tem organu lahko sodeluje tudi kdo iz kinematografije, produktivne ali reproduktivne. Edina slovenska revija za film in televizijo nima v izdajateljskem svetu niti enega predstavnika filma! Da ne bo pomote: ne mislim na vse tiste strukture, ki se s filmom ukvarjajo prostovoljno, ljubiteljsko, izobraževalno, vzgojno... V mislih imam pango kinematografije, ki delujejo poklicno: filmsko proizvodnjo, distribucijo, kinematografe... Ali pa je taka struktura morda še en dokaz, da je kinematografija na Slovenskem amaterska, spravljen v okviru ljubiteljsva? Ničlikokrat slišim na sestankih Splošnega združenja kinematografije očitke na račun Ekranu. Beseda je o pomanjkanju stikov: ni medsebojne komunikacije, kot da dva bregova iste reke ne bi povezovala nobena brv, kaj šele most. Ne povezujejo ju niti delegati, kajti tudi pri Splošnem združenju kinematografije ni nikogar od Ekranu in samo občasno pride kdaj pa kdaj na kako sejo kdo od ZKOS.

Zato mi že pogled na naslednjo stran, na zapis Silvana Furlana o legi Ekranu potrjuje misel, da opravlja Ekran na področju filmske teoretične in publicistične dejavnosti koristno delo, nujno povsod, kjer imajo filmsko proizvodnjo, distribucijo, kinematografe, filmsko vzgojo, periodično in dnevno publicistiko (mislim na vrsto informativnih in kritičnih zapisov s področja filma v periodičnem in dnevnem tisku), radijske in TV oddaje o filmu itd. V Sloveniji vse to imamo – kljub geografski in jezikovni majhnosti. Če želimo povezovali različne segmente kinematografije, če želimo razviti tudi infrastrukturo, moramo najprej medsebojno povezati obstoječo strukturo.

V naših razmerah pa je prav ta povezava slaba. Včasih se zatakne pri povezovanju proizvodnje in distribucije, drugič med distribucijo in kinematografi, potem zopet med proizvodnjo in televizijo... In vse to na tako majhnem prostoru! Zato mi prav filmske razmere na naših tleh potrjujejo prepričanje, da je tudi Ekran, ki »samostojno vodi svojo ekonomsko, uredniško in vsebinsko politiko in zanjo odgovarja pred širšo družbeno skupnostjo« (Silvan Furlan: Nekaj o legi Ekranu) eden od tistih povezovalnih elementov, ki lahko neobremenjen z ekonomsko, kadrovsko, programsko in razno drugo politiko, ki spremljajo notranje težave posameznih kinematografskih področij, opravlja svoje poslanstvo

v času in prostoru ter v okvirih realnosti tega nešega filmskega Liliputa.

Naj mi stanovski kolega Tugo Štiglic opravi, ker sem si za ta zapis sposobil naslov njegovega filma TO ČLOVEKA JEZI. Jeza pa velja zapisu Petra M. Jarha »Boli videz kot pomenljiva produkcija«, ki odpira nekatera vprašanja, ki nujno terjajo odgovor. Da ne bo pomote: jeza ni namenjena Petru M. Jarhu, temveč problemom, ki jih odpira. V zapisu o 31. festivalu jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu (Ekran 3/4, 1984, str. 15) pravi Peter M. Jarh med drugim: »Ob ostalih filmih: Kam je otekla voda Andreja Mlakarja, Josipdol Igorja Prodnika, Ritem življenja Alenke Auerspergerjeve, Vojne še niso končane Rajka Ranfla in Kje je moj mili dom Milana Ljubića človek pravzaprav ne ve, kako je mogoče v tako krutih časih, kot so za kulturo pač sedanjí – zmetati toliko denarja in filmskega traku tako rekoč – za nič...«

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

S temi ugotovitvami bi se v celoti strinjal in jih tudi podpisem, če ne bi bilo raznih »če...jev«. Eden izmed teh »če...« se skriva v opombi pod člankom, ki kritično ocenjuje delo letošnje žirije kot skrajno problematično, neustrezno in absurdno, po avtorju opombe je »poleg celotne koncepcije festivala posebej v krizi tudi sam proces ocenjevanja filmov, odnos strokovnjakov do fenomena kratkega in dokumentarnega filma ipd. Ob tem je še posebej razvidna popolna odsotnost konceptov (festivala in žiriranja), samovolja »samoupravljaljskih« centrov moči, kadrovskih zagatah, razcepljenem kulturnem prostoru, diktirani povprečnosti, profesionalni indolenci...«

S filmi, ki jih Peter M. Jarh ocenjuje kot odvečne, je pa tako: Josipdol Igorja Prodnika je kot edini izmed vseh slovenskih filmov izbran za mednarodni filmski festival kratkih filmov v Oberhausnu. Verjetno res ne bi bilo prav nobene škode, če ga ne bi posneli, saj potem tudi ne bi imeli stroškov s pošiljanjem tega filma na festival, kar tudi nekaj stane. A ko je že posnet in od strogih selektorjev izbran – pa naj gre v Oberhausen! Tako smo rekli pri Viba filmu in poravnali vse stroške. Rajska s filmom Vojne še niso končane Rajka Ranfla nismo imeli, ne Viba film ne Kulturna skupnost Slovenije. Ta film je naročila in izdelavo tudi plačala Zveza društev civilnih invalidov vojne SR Slovenije. Civilnim invalidom vojne, katerih vrste se na žalost množijo še sedaj, 40 let po koncu vojne, se je zdelo nujno, da tudi s filmom spregovorijo o svojem življenju, delu, težavah... Film so z vidika izpolnitve naročila ocenjevali tudi slepi, morda zato njegova video-komponenta ni ravno najboljša, toda sliki ni kaj očitati, je jasna, ostra in vse se vidi. (Oprostite mi cinizem!) Da pa bi film lahko bil boljši, se strinjam. Toda bralci teh vrstic bodo soglašali, da bi bilo nerodno selektorju mednarodnega filmskega festivala v Leipzigu odreči sodelovanje ne tej ugledni prireditvi potem, ko je film že bil prikazan

v Beogradu in večkrat na kanalih jugoslovanskih TV studijev. Če je že izbral prav ta film, pa še ta mu je bil od vseh slovenskih najbolj všeč, naj ga ima. Bodo vsaj Nemci, pa čeprav vzhodni, videli, kaj naši ljudje še danes doživljajo zaradi ostankov tiste kulture, tehnične in zlasti oborožitvene, ki so nam jo prinašali med vojno. Tudi s filmom Kje je moj mili dom? so same nerodnosti. Namesto da bi se skril ter avtorju in slovenskemu filmu ne delal sramote, ga uredniki televizije vzamejo in kar dvakrat porinejo v program jugoslovanske TV omrežja, enkrat preko studija Novi Sad in drugič preko Zagreba. Film je pa res ena sama revščina, tako kot tudi tema, ki jo obravnava. O tem slučajno vem nekaj več, ker sem eden od poglavitnih krivcev za njegov nastanek. Brez ironije: film mi je zopr. Že pred leti me je zamikala tema povratništva zdomevcv in njihovo soočenje z domovino. Veliko lepega, deklarativnega, gostobesednega, nadebudnega sem bral v časopisu, pa sem si rekel: poglejmo, kako je s tem. In vse skupaj se je izcimilo v eno samo blebetanje o problematiki. Pri-sežem, da tega res nisem hotel. Hotel sem stvarnost, dejstva... Dobil sem tisto že znano podobo na meji, ko je vsak Jugoslovčan potencialni tihotapec, ko je povratnik najprej deležen temeljitega pregleda sicer prijaznih carinikov. Po poti domov ga ustavi še miličnik in mu znova pregleda avto. In nato, v domačem okolju sledijo besede, besede, besede... Razlaga predpisov, navodil, zakonov, obrazložitev o pomanjkanju konceptov itd., itd., itd. A od še tako lepih in gosto stkanih besed se ne da živeti. Več je teklo traku in denarja, več smo imeli blebetanja na traku, pa nobenih oprjemljivih podatkov, nobenih napotkov, nič konkretnega. Nastal je film, ki je po svoji cineastični plati, po svoji vsebini, po svojem kulturnem poslanstvu verjetno res povsem nepotreben. A kaj, ko je tako resničen, dokumentaren... Gledano z očmi zdorca, povratnika je hudičevog stvaren, tako poln tega našega blebetavega, gostobesednega ničā od katerega ni nikake koristi. In verjetno je prav zato zašel na televizijo med najširši krog gledalcev. Toliko o filmu! Sedaj pa o tem istem filmu na festivalu v okviru katerega je bil ocenjen, ne pa tudi prikazan. Film je bil res prijavljen za festival in tudi poslan. Kopija filma je obtičala nekje v železniškem skladišču in tam počivala v miru kar ves teden, selektorji ga niso pogledali in ga tudi niso uvrstili v program. Ker so predstavniki organizatorja (Sava center iz Beograda) ugotovili, da na podlagi pismenega obvestila železnice nihče ni šel v skladišče dvigniti kopijo, so to svojo napako skušali popraviti tako, da so film uvrstili v informativno sekcijo v popoldanski termin kot zadnji film te predstave. S tako rešitvijo se ni strinjal producent, pač pa je predlagal, naj se film izloči iz letošnjega festivala, ker je zamudil in ga bo zato prijavil naslednje leto. Organizatorji so predlog sprejeli, ker pa je bil katalog že tiskan, so menili, naj pač film v katalogu bo, predvajan bo pa prihodnje leto (če bo?). Ta dogodek povsem jasno potrjuje opombo pod zapisom Petra M. Jarha. Žirija, ki je bila hkrati selektor, ni videla vseh filmov, za »zamudnike« so pooblastili enega samega člana, ki je sicer bil Beogradčan, medna pa tudi ta ni videl vsega, ker je prenesel pooblastilo kar na organizatorje itd. Kaj je od vsega tega res, ne vem, ker v Beogradu nisem bil. Dopusčam možnost še ene manipulacije, namreč, da producenta in avtorja obvestijo o enem, zgodi se pa nekaj drugega. Bodi kakorkoli – opomba pod člankom samo potrjuje, da zadeve ne potekajo v redu. Kar me moti pri Jarhovem zapisu, je to, da v tako kritični oceni festivala ni zapisal vsaj sestava ži-

rije, ki so ji očitane mnoge napake. Ne zato, da bi polemizirali z žirijo, temveč zato, da bi zapis ostal filmskim zgodovinarjem. Govorimo namreč o napakah in pomanjkljivostih, ne vemo pa, čigavih. Pri filmu se ve: vedno je kriv avtor! Prav bi bilo, da bi tudi ostali soudeleženci kakšne manifestacije nosili svoj del krivde. Za opisani primer v zvezi s filmom *Kje je moj mili dom?* vem, da mi je pojasnilo v imenu Sava centra dal Florijan Hajdu, v imenu Viba filma pa Miro Polanko.

O repertoarno zbegani politiki na področju kratkega filma bi ob primerni priložnosti res kazalo spregovoriti kaj več. Tako pa se o kratkem filmu le tu in tam zapiše kaka beseda, največkrat v zvezi z beograjskim festivalom kratkega filma pa morda kdaj še okrog tedna domačega filma. Repertoarno zbegana je vsaka politika, ki ni soočena z uporabniki. In zbegana ni samo politika, temveč tudi politiki. Primer so že navedbe iz tega zapisa. Kritični ozmerja vrsto filmov, med katerimi gresta dva na mednarodne filmske festivale, ne zato, ker ju pošilja producent, temveč zato, ker ju vabi selektor. Nekaj teh ozmerjanih filmov doživi odmev na jugoslovanski TV mreži, ne pa tudi v slovenski. V okvirih te zbegane politike nastane tudi hvaljenci film Poljubni mehka me radirka Zvonka Coha. Z vsako repertoarno politiko pri filmu pa je tako kot z izbiro v trgovini. Ni izbire, kjer ni ponudbe. Analiza tematske ponudbe bi dala snov za nedvomno mnogo ostrejši članek od tistega, ki ga je napisal Peter M. Jarh. Avtorji se zatekajo v povsem obrobne ali že nešteto krat obravnavane teme, ugotavljam, da so že pri izbiri naslova svojega filma povsem neinventivni. Razmišljam o tem. Čemu tako, zakaj? Sprašujem naokrog in dobivam zelo splošne odgovore. Starejši so se naveličali boja brez učinka, mlade mnogi problemi ne zanimajo. Zavladalo je malodušje, ki ga je opaziti tudi v družbenem in političnem življenju. Včasih smo se o mnogih stvareh sporekli, iskali rešitve, vsaj diskutirali smo, veliko delali, se sestajali... Od vsega tega so ostale samo še besede in sestanki. Človek bi se vprašal, kaj je s sekcijo avtorjev pri DSFD? In s sekcijo kritikov, publicistov? In soočil bi se s stališči programskega sveta, debatiral, tudi prepiral, če bi ravno bila nuja. Vsega tega ni, kot ni kratkega filma v kinih, tudi v drušvenih, kulturnih, tistih, ki jih ne upravlja vsemogoči komercializem, temveč ZKOS in njegova kulturna dobra volja. Ob koncu mi ostaja le ugotovitev, da hudič verjetno ni tako črn kot ga je naslikal Peter M. Jarh. Intimno so mi njegove ostre in kritične misli bližje. Ostaja mi ugotovitev, da če merimo z Jarhovim merilom tudi na področju igranega filma zadeve niso boljše. Kljub vabilom na festivale, spodbudnim zapisom v tisku in kritičnim pripombam na samoupravnih sestankih... In to človeka res lahko jezi!

## video/performance

### Borghesia – Noč na obroke

Pod imenom Borghesia se je doslej pojavilo več stvari: dve avdio kaseti (*Užitek discipline* in *Clones*), del gramofonske plošče (84), en koncert (*Novi rock 83*), ena video instalacija (*Kaj je alternativa?*) in dve performanci (*Video CD* in *Skuc-Forum-CD*), pripravlja pa se celo video kasete, ki bo pač prej produkt medijskih raziskav kot pa tržno komercialni podvig. Skupina napreduje v smeri submedijske, »ambientalne« predstave, v kateri je video kasete neobhodni element. Njihova zadnja performanca sicer vključuje še živ nastop, računalniško programiranje, instalacijo in film. Igrar na užitek, s katerim dobi pojem »zabava« precej manj neobremenjen in neobvezen smisel, kot ga ima običajno.

Potem ko sem dvakrat videl zadnjo performanco, lahko govorim o dvojih vtisih. Pri tem ni nepomembno, kje sta bili predstavi. Po tisti v Cankarjevem domu sem bil kar malo jezen. Kakor da mi nekdo prodaja ideje o užitku spektakla, samo da brez spektakla, če spektakel vzpostavlja ne le tehnološka, marveč tudi narativna-mitografska gradnja. Tako nekako sem si razlagal doživljeno nezadostnost predstave. Na tisti v Barceloni pa sem res užival – in to ne na podlagi kakega teoretskega razmisleka, temveč preprosto zato, ker je bila veliko bolj uprizorjena, kar pri spektaklu še najbolj cenim.

Ta razlika se mi zdi pomembna, ker z njo vračamo predstavo v njen temeljni okvir, namreč v okvir predstave, da bi iz nje izluščili njeno estetsko-ideološko jedro. Z drugimi besedami – ni opravičila za slabo predstavo in ni lahko opredelili razlogov dobre. Toda že sama ta razlika nas vrača k ideološkemu jedru predstave.

Ideologijo prepoznamo po obrazcih, formulah in formulacijah, ki imajo performativni učinek (postavijo zakon, načelo, imenujejo, učijo, začrtajo smernice, izhodišča, sodijo, odpuščajo). Uprizarjanje teh obrazcev je »politično gledališče« v pravem smislu besede. Čeprav je včasih smešno, deluje. In estetizacija je v njem prva zahteva.

»Politično« nam tukaj seveda ne pomeni zgolj sfere »političnega mišljenja«, marveč prav dnevno politiko, se pravi tisto, kar si najbolj neposredno podvrže vaš vdani subjekt, kar si ga praktično podvrže: njegovo razmerje z institucijo, v zadnji instanci z državo.

»Politične predstave« so v državi zmerom obstajale, četudi včasih omejene na ozek krog posvečenega občinstva. Z vdorom medijev (televizije) v najbolj posvečene prostore pa se je mnogo takih predstav odprlo



Borghesia (foto Božidar Dolenc)

najširšemu občinstvu in dejansko ustvarilo *žanr*, torej prešlo v območje množične kulture.

Tukaj, na področju množične kulture se srečata država in umetnost na istih tleh, kjer se predstava meri s predstavo, performanca s performanco, sposobnost z nesposobnostjo. Kajti predstava/performance ni nič drugega kot montaža performativov, katerih funkcija je, da subjekt podredijo označevalcu. Predstava brez učinkov na subjektu – tj. brez učinkov označevalca – bi lahko bila le nična predstava (kamor si res prizadeva del »avangarde«), predstava s »totalnim« učinkom pa je lahko samo ena; nemara eksekucija, nemara samomor. Na področju množične kulture vladajo predstave z delnimi učinki.

Če je »politična predstava« postala performanca (nastop obrazca) – mar ne govorimo danes o »političnem spektaklu«? – pa se je tudi performanca (v klasičnem gledališču morda še nastop subjekta) opredelila za obrazec (žanr) in razvila performativni učinek na prav politični način, se pravi z vpeljevanjem obrazcev, ki... definirajo subjektov užitek.

Ideologija se v predstavo vrača skupaj z občinstvom, namreč zato, (ker brez njega ni predstave) da ga priteguje: postalo je še kako pomembno, da predstava razvija estetiko, če je tudi bila še pred nedavnim pomembnejša ekonomičnost (ali morda škrtost).

Predstava v Barceloni je bila torej dobra, ona v Ljubljani pa ne. Obrazec je bil seveda isti, vendar je šele v Španiji, ki je navsezadnje kraj imena Borghesia, razvil določen performativni učinek in podredil vaš zvesti subjekt svoji definiciji užitka.

Kaj me je v CD motilo: nastop teles se mi je zdel kot izrazni ples, ki je pri amaterjih rad patetičen, in pa kot ulično gledališče, ki je v scenemskem prostoru rado medlo. Morda referenci nista najbolj posrečeni, zanesljiva pa je smer odpora. Motila me je tudi »abstraktna« (ali natančneje, psevdoestetska, poljubna) scenografija, kakršno lahko danes gledamo v Drami, k

žanrski predstavi, kakršna je Borghesia, pa ničesar ne prispeva.

Oder v Transformadorju je bil precej manjši kot v CD in že s tem je bila predstava bolj zgoščena. »Abstraktna« scenografija se je umaknila preprosti, a učinkoviti postavitvi monitorjev v falično obliko, patetika (ne)izraznega telesa pa erotiki minimalnega giba. Predstava je postala naravnost pretresljiva in učinek je bil tolikšen, da je naslednji dan katalonski dnevnik El Pais pisal o »neverjetnih Jugoslovanih« v superlativih.

Ta razlika pokaže, kako malo je performativni učinek performance odvisen od »koncepta«, če s tem mislimo načelno, deklarativno-idejno zgradbo, in koliko od koncepta, če z njim mislimo izvedbeni načrt, sam obrazec, ki se uprizarja. Šele ta podeli pravi status in mesto detajlom. Kajti detajli hkrati uredničujejo metodo (razvijejo obrazec) in prav oni tudi »detajljajo« učinke na subjektu. Sicer pa nas je več, ki moramo obzavečlovati, da šele detajli izdajajo mojstra.

Bogdan Lešnik

## manifestacije

### Znanstvena fantastika v Cankarjevem domu

Filmski del festivala znanstvene fantastike je poleg nekaterih starejših (iz rednega ali kinotečnega sporeda znanih) filmov, omogočil seznanjanje s tremi filmi. Med njimi je bil predvajan en sam film, ki ustreza »klasičnemu tipu SF-filma«. Namreč, gre za nemški film *Arche-Noach-Princip*, ki v osnovi temelji na znameniti predpostavki manipulacije znanstveno-tehnološkega podviga za militaristične načrte. Z relativno skromnimi sredstvi izdelan film kajpada ne more fascinirati z dekorjem vesoljske postaje, sama zgodba o manipulaciji vesoljcev pa je predvidljiva in potemtakem zaradi neoriginalnosti zapleta brez ustreznega suspenza.

Iz nemške produkcije je bil veliko zanimivejši film *Decoder*, ki bi ga v zdaj že zastareli terminologiji lahko proglasili za underground-film, saj ga odlikuje predvsem inovativna filmska stilizacija. Lahko bi rekli, da film v specifični novovalovski estetiški paradigmi aktualizira tradicijo nemškega ekspresionističnega filma, kar je mogoče podpreti s tem, da omenimo specifično osvetlitev pretežno mrakobnih kadrov z elektronsko žarečimi modrimi ploskvami (odsev videa), pa številne dramaturško učinkovito vkomponirane kadre, posnete v posebnih rakurzih nekako v stilu Caligarija ali Tretjega človeka.

*Tekoče nebo* (Liquid Sky) je zanimiv newyorški avantgardni

novovalovski stilski filmski proizvod. Element znanstvene fantastike v tem filmu (leteči krožnik, ki ubija ljudi v trenutku orgazma) je povsem zunanji »iracionalni« akcent upodobitve nihilistične subkulture. Bizarnost filma je dana z dekadentnim stilom novovalovske newyorške scene, ki na skrajnem robu medijske družbe problematizira status užitka glede na dezorientirani libido.

D. Š.

## predstavitve

### Herbert Achternbusch, bavorski sam-upravljalec

Slovenskemu gledalcu je nemški režiser Herbert Achternbusch, ki je oktobra gostoval s šestimi filmi v Cankarjevem domu, nezanimiv zaradi več zanimivih razlogov. Nezanimiv zato, ker se v njegovem opusu Slovenec prepogosto najde, in to na bolečih mestih, ki ga – kolikor se omenjeni Slovenec zaveda svojega slovenstva – ne morejo vedriti, zibati in gladiti. Travmatično srečanje je vse prej kot lagodno; sicer ni nujno, da je tudi nezanimivo, a najlepše ga je odložiti ali spregledati, tako kot je naredila večina tistih Slovencev, ki so do polovice zasedli Cankarjevo malo dvorano.

Kako se lahko Slovenec prepoznava skozi Nemca? Prvič je Achternbusch Bavarec, torej pripada istemu podnebjju – pod Alpami bivajočemu ljudstvu. Drugič: režiser je predvsem literat, zato je podobno kot Slovenec filmsko neartikuliran. Tretjič: sam-upravlja s svojimi filmi (večinoma je sam svoj producent, scenarist, igralec in šef več ali manj iste filmske ekipe), ne da bi imel pri tako izrazito direktorski poziciji kapitalne razsežnosti, saj kapitala ne mora kaj bistveno obračati, ker se njegovo blago slabo prodaja. In četrtič: njegov opus je do te mere sporen, da je sicer zanimiv oblastnim strukturam, a – kot logična posledica – nezanimiv občinstvu. Tistemu (večinskemu) občinstvu seveda, ki ne prenese političnega diskurza; ostalemu (manjšinskemu), ki pa bi ga, pa mu ga odvzamejo. To sklepamo med drugim po zapisu, ki ga je objavilo Delo 7. decembra 1983: neki tirolski ekstremist in državni tožilec sta bila pobudnika za zaplenbo Achternbuschovega filma *Das Gespenst* (v Delu so ga prevajali kot *Strah*, v CD pa kot *Prikazen*) – ne da bi sploh film videla. Neki avstrijski državljani Diess je potem, ko je zvedel, da si omenjeni film ne bo mogel ogledati na avstrijski televiziji, napisal protestno pismo, ki ga je podpisalo sedemsto ljudi; če bi bili podpisniki sistematični ali če ne bi ostala zadeva zasebnega značaja, bi v nekaj dnevih zbrali



Herbert Achternbusch

petkrat ali desetkrat več podpisnikov. Film, kot nadalje bremo v Delu, je bil v ZRN najprej dobro sprejet, pohvalila ga je celo protestantska verska komisija. Ko pa je »Bild am Sonntag« delo označil za »bogokletno obscenost« in ko je notranji minister Zimmermann izjavil, da je »žalitev verskih in moralnih čustev« in ko so nekateri državljani protestirali, je bilo delo zaplenjeno. Kasneje je bila zaplenitev preklicana in film celo prepoznan kot »izrazito religiozno delo, ki resno obravnava krščanstvo«. A Avstriji si film še vedno ne morejo ogledati, ker je v sodnem postopku.

Če se povrnemo k prvi stični točki slovensko-bavarskega skupnega geografskega porekla, k determiniranosti s podobno klimo in ujetosti v sorodne bivanske razmere, lahko po dovolj vulgarni, a zato nič manj resnični interpretaciji sklepamo, da se Achternbuschovo dojemanje Bavarca nebstveno oddaljuje od dojemanja Slovenca. (Ni naključje, da si je nedavno gledališče Glej sposodilo Achternbuschov tekst za *Elo*.) Kot da ta in oni zrak silita v obravnavanje individualnih in eksistencialnih usod posameznika, njegovih stalnih sporov s seboj in okoljem, ki ga tlači. Zasukana Bavarska, ki se ne vidi ven iz svojih hribov, Zwiebelturnov, njiv in tirolskih čipk, kjer se vse odbija nazaj v človeka, in če ta ni stena, ga ta odboj sili v introspekcijo, ki bi bila lahko kontemplacija če... če ne bi bilo ogromnih vrčev piva, ob katerih te zbegane duše obtičijo, namesto, da bi plezale čez Alpe.

Nenaključno je svetlo obzorje in kontrapunkt vsem tem zbeganjem (v tako rekoč vsakem Achternbuschovem filmu), ki bi radi zlezli čez pivsko peno, zračna, sončna, topla, polna in glasna Italija. Dežela, ki vse te uboge užete na prsi, krilo, navade, pivo, lonce, spomine, planke, gostilne, otroke... izziva, da v Italijo kar naprej potujejo ali se namenajo tja in hrepenijo po njenih spagheti ali vulkanih ali ljubimcih, ki – kot pravi oropana soproga v *Živijo Bavarska* (Servus Bayern, 1977) – »imajo manjšega, a dajo ženski občutek, vsaj za trenutek, da je nekdo... Toda čeprav je Italija, kamor hočejo ali celo potujejo Achternbuschevi protagonisti, mogoče še slabša luknja (personificirana z vsiljivim špa-

getarskim natakarnjem ali sicilijanskim porivačem), dopušča možnost in iluzijo uresničnega tistega, kar je onstran bavarske bivanske sfere, onstran preverljivega, izkušenega in realnega. To, v kar je v igranju z usodo rinil že Herzog v *La Soufriere*. »V tej temni deželi svinje-reje in avtomobilske industrije – tu nismo računali nate, Herbert,« pravijo bavarskemu pesniku, ki je tu zdržal, kot pravi, samo zato, ker je lahko pisal: »Led lomiti in led topiti, četudi izginjajo dežele ob morju. To je lepota pisanja.« Achternbuschevi individuimi, vsi izklopljeni in v sporu ne samo z okoljem, ampak tudi s seboj, ne povzročajo izginotja dežel ob morju, temveč se v njem sami utapljaajo.

In kako se ne bi Slovenec prepoznal v pivskem spektaklu na v živo obdelanih scenah Oktoberfesta? Tako kot bi se Bavarec prepoznal na vinskem sejmu ali kmečki ohceti: v igrah utaplajočih zbegancev, v praznini, ki nikogar več ne obseda, v sejmju rdečih in visečih teles, nabuhlih obrazov in v šlatanjih pod mizo, v razpuščenih strasteh in spovednih monologih... Zanimivo, da se zavedanje utesnjenosti in spoznavanje »vozlov reda« pri moških protagonistih dogaja na poudarjeno različnem nivoju kot pri ženskah. Moški se odvezujejo svetu, ki so mu pripisani, ženske pa se odvezujejo moškemu, ki so se mu zapisale. Kot da bi se prebudile nenadoma, potem ko jim je noč odkrila krivca. Z ogromno težo odložb in neskončnim jamranjem obojajo tistega, ki so mu dale vse, ne da bi jim bila kdaj ta dajatev povrnjena. Tu smo že pri drugi točki Achternbuschovega slovenstva – pri njegovi literarnosti, saj je monološko jamranje ženske lahko dolgo petnajst minut enega kadra. Ženske prepoznavajo skozi svojo opeharjenost moško blodnjo, ki je njihova dejanskost. Jamrajo, besnijo in grozijo z ogromnimi noži; prosijo za ljubezen in – če bi jo izprosile – bi zapadle v novo opeharjenost. Prosijo za svoj red – a njihov red je le kanček ljubezni, ščepec pozornosti, krepek dotik, noževa konica ugodja, kapljica pogleda – red, za katerega se borijo, naj jim ga moški podari, a si ga same komajda kdaj znajo vzeti. V filmu *Živijo Bavarska* soproga obtožuje moža-pesnika, da jo je »oskubil kot božično gos, da je njegova krpa za čiščenje, delovna žival brez volje, sužnja, ki čaka na osvoboditev, ki jo bo dobila takrat, ko jo bo nadomestila katera druga ženska, puščava, ki bi jo bilo treba namakati, in da je ni nikoli prebudil, temveč le preplašil...«

Filmsko neartikuliranost, ki smo jo omenili na začetku pisanja, oziroma ignoriranje filmskih izraznih postopkov velja razumeti prej kot Achternbuschovo prednostno naravnost od literaturni, kot pa zavestno odklanjanje filmskega jezika. Njegova ka-



Wanderkrebste, režija in glavna vloga H. Achternbusch

shemi monologa oziroma dialoga. Določeni kadri so (podobno kot v *Wanderkrebste*) posneti skozi masko, neke vrste okroglo odprtino, ki asocira na luknjo pištole (umor je vedno v zraku), pogled kamere ali zastrž pogled očesa. Tu ni toliko ironije, ki izhaja iz folklornih značilnosti in komičnosti Bavorcev, temveč nosi v sebi ogromno težo predhitlerjevske Nemčije, njenih idealov obscenosti in zločinov, predvsem pa večnih individualnih sporov, kjer je vsaka figura na svoj način spremenjena v žrtev: »Ne pustim ti, da bi zmagala (na olimpiadi), ker če boš zmagala, mi boš ušla« pravi Herbertov (Achternbuschev) oče pravi germanski dečvi, polni idealov in zavez domovini. Das Gespenst, *Prikazen*, eden boljših Achternbuschevih filmov, obdeluje (ponovno v bunuelovski, do skrajnosti bizarni formi) odnos cerkvene institucije in vere (dialog redovnice kot cerkve in Boga kot vere). »To religijo si poslal v svet, sedaj pa o tem nočeš nič več vedeti,« pravi cerkev veri in dalje: »To, kar si si ti zamislil, smo si morali mi domisliti...«

**Majda Širca**

mera je gledališko statična, z najbolj nujno montažo, z zane-marjanjem diegeze, z neobvladovanjem prostora in časa, posebnih efektov, maske, filmske igre in nekoliko manj glasbe. Zgodba je običajno banalna, obdelana trdo in večkrat brez kontinuitete – ob prevladovanju samosvojega humorja, ki je redko ciničen. To ni nemški ekspresionizem niti stilizacija ali »anarhična satira«. Achternbuscha ne moremo vzporejati z mladimi režiserji novega nemškega filma, ki ponekod dose-gajo visoko stopnjo estetske zaprtosti v formalno lepoto ali abstrakcijo. Po intenci in ne po obdelavi jim je soroden le v satiričnem (specifičnem) realizmu oziroma simbolizmu »skoroda mučne odmaknenosti, ki ni brez povezave s kulturno stisko, v kateri se duši danes dobršen del nemškega duhovnega življenja«.

Kolikor ne bi bili filmi še iz sedemdesetih let, bi lahko rekli, da je Achternbusch predstavniki novega primitivizma, avtor, ki ga pošteno razjedajo človeške zmote (»Eno (Susan) ubije, ker zanj ni nič pomembno v deželi, kjer se je zgodil tako množičen pokol – kjer je bilo ubitih 6000 Židov – iz filma *Zadnja luknja*, Das letzte Loch, 1981) in ker so te zmote tako temeljite, bodo – grobo, enostavno in primitivno obdelane – toliko bolj opazne. Po drugi strani je njegov skopi filmski postopek razumljiv: poglejmo npr. film *Andeški občutek* (Das Andechser Gefühl, 1974), v katerem besni nad bavarsko »zarukanostjo«. Niti enkrat ne besni nad deželo s kamero. Gledamo le statične posnetke v gostilni ali v interierju. Ne vidimo arhitekture (z eno monumentalno izjemo), prostor mu ne pomaga graditi metafor, znakov ali celo simbolov. Enostavno ga odreže in šele z njegovo odsotnostjo ga gradi. Edino, kar vidimo, je posnetek pogleda iz gostilne na makadamsko cesto, ki pelje v trg/vas, po kateri se vozi ali mrliški ali policijski avto. *Olimpijska zmagovalka* (Die Olympiasiegerin, 1983), ki je bunuelovski film o avtorjevih prednikih, predvsem film o Achternbuschevi (ali katerikoli) materi, ravno tako temelji na

Ker je Cankarjev dom posredoval ob projekcijah precej malomaren bilten z impresionističnimi podatki v polslovenski brez navedbe biografije, filmografije in bibliografije (kar vsak informativni katalog ali letak mora vsebovati), zapolnjujemo to pomanjkljivost s temi kratkimi podatki: Herbert Achternbusch, rojen leta 1938 v Münchnu, je študiral na Umetniški akademiji v Nürnbergu, deset let je delal kot slikar in se na različne načine preživljal. Po letu 1969 se je ukvarjal s pisanjem (romani, novele, gledališki komadi). Po letu 1974 je delal pri filmu. Leta 1975 je napisal scenarij za film *Stekleno srce* Wernerja Herzoga. Od leta 1974 dalje je posnel trinajst celovečernih filmov (prvi na 16 mm). Zadnji, *Der Wanderkrebste*, je bil leta 1984 prikazan na festivalu v Berlinu, o čemer smo na straneh Ekрана že poročali.

**festivali**

**Lux film v Locarnu**

Mednarodni filmski festival v Locarnu – letos je doživel sedemtrideseto ponovitev – se je vedno odlikoval po prilagodljivosti svojih struktur (nobenih velebirokratov kot v Cannesu in Benetkah), po cinefilski radevednosti svojih direktorjev (mladi in sposobni David Streiff je dostojen sedanjí dedič Vinicia Berette in Freddyja Buachea, ki sta zasnovala prireditve v Ticinu), po resnični odprtosti do režiserjev, ki šele prihajajo na plano: Marco Bellochio, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Kon Ichikawa, Miloš Forman in češkoslovaški »novi val«, István Szabó, Puriša Djordjevič so bili avtorji, ki so se prav v Locarnu prvič odkrili mednarodni javnosti in prejeli priznanja. Vse od napornega rojstva novega švicarskega filma proti koncu šestdesetih let (Alain Tanner, Francis Reusser, Claude Goretta) je ta festival nenehno deloval kot odskočna deska

sicer živahne, a s strani javnih finančerjev zapostavljene nacionalne kinematografije. Tako je na primer letos Locarno med deli v konkurenci in zunaj nje ponudil kar petnajst švicarskih celovečernih filmov ter še več srednjemetražnih in kratkometražnih. Omenimo naj vsaj ironični *Teddy Bär* Rolfa Lyssija: režiser iz Züricha (igra ga sam Lyssy, ki je na različnih festivalih dobival nagrade za satirično delo *Die Schweizermacher*, 1978) prejme v Hollywoodu nagrado oscar, se zmagoslavno vrne v domovino, toda potem doživi pri poskusu, da bi posnel nov film, toliko in takšna razočaranja, da konča v norišnici. . . . Mnogi mladi švicarski cineasti so vneto ploskali posameznim prizorom iz *Teddy Bära*, zlasti tistim, ki so napadali groteskno nesposobnost državnih uradnikov, ozkosrčnost producentov, nezainteresiranost povprečnih gledalcev za filme made in Switzerland.

Toda že več desetletij je za odlični festival v Locarnu značilna še ena temeljna posebnost: retrospektive in pionirski duh, v katerem so zasnovane in izpeljane (prav v nasprotju s »slavljenjem velikih mojstrov«, v kar so se spremenile retrospektive na beneški Mostri). Ko smo v šestdesetih letih v Locarnu odkrivali opus Andreja Munka ali Satyajita Raya, sta bila tadva cineasta praktično neznan, njune filme pa je bilo zelo težko videti celo v najbogatejših kinotekah. V zadnjih letih je Locarno dobesedno izkopal iz pozabe Michaela Powella in Emerica Pressburgerja, Japonca Mikia Naruseja, Marcela L'Herbiera; vsakokrat so izšli tudi nujno potrebni ilustrirani katalogi, polni še neobjavljenih razprav. Leta 1984 je prišla na vrsto slovita italijanska producentka hiša Lux Film.

Alberto Farassino in Tatti Sanguinetti sta več kot leto dni zbirala kakih dvajset redkih in zelo redkih filmov (nekateri so bili prav za Locarno ponovno kopirani), da bi začrtala zgodovinsko razvojno linijo Lux Filma. Njuno delo hkrati predstavlja prvo organsko študijo, kdajkoli posvečeno kaki italijanski producentki hiši (Titanus, Cines,

Vides in mnoge druge čakajo za vogalom . . .).

Na 310 straneh bogato ilustriranega kataloga – z naslovom »Lux Film, Esthétique et système d'un studio italien« (cena 27 Sfr.) – zvemo, kako je ustanovitelj tvrdke Riccardo Gualino, vsestransko aktivni piemontski industrialec in mecen, umetnostni zbiralec, estet in prijatelj slavnih slikarjev, razmeroma pozno vstopil v filmske kroge (fašistični režim ga je preganjal in zaprl). Leta 1934 je v Turinu ustanovil Lux Film, leto kasneje financial *Don Bosca* Goffreda Alessandrinija, versko propagandni film, ki je zapletenejši od običajnih religioznih filmov; leta 1939 se je nastanil v Rimu, v sloviti palači v ulici Po 24, ki je bila skoraj dve desetletji meka največjih talentov italijanskega filma.

Pred in med vojno je v produkciji Lux nastalo 22 filmov, med njimi Blassettijev spektakel *Železna krona* (La corona di ferro, 1940), nekaj dragocenih priredb literarnih del Manzonia, Fogazzara, Théophila Gautiera, pozornosti pa so bili deležni tudi mladi, npr. Alberto Lattuada in Renato Castellani, ki sta po vojni postala najpomembnejša režiserja tvrdke.

Prek ustnih pričevanj teh dveh ter mnogih drugih cineastov in producentov (Carla Pontija in Dina De Laurentiisa, ki sta skupaj začela pri Luxu) katalog iz Locarna obuja spomine na zlato dobo neorealizma. Tako imata Giuseppe De Santis in Riccardo Freda (oba sta bila na festivalu) popolnoma nasprotna mnenja glede zdaj veselih zdaj tragičnih dogajanj pri Lux Filmu takoj po drugi svetovni vojni: izvršni producenti, ki jim je Gualino za vsak film zaupal omejeni predračun, so se skušali koristiti z vsem, režiserji pa so poživili, da bi dobili šeststo obljubljenih stativov (De Santis za *Grenki riž*) ali pa lepe plesalke (Freda za eno svojih psevdogodovinskih fresk). Kot je pravilno poudaril Farassino, je to prva priložnost, da kritika v istem diskurzu sooči dva režiserja, ki sta doslej veljala za neprimerljiva (medtem ko v Združenih državah že dalj časa analizirajo različne *studie*, ki so si med seboj skrajno različni, v desetih letih historiografskih analiz).

Lux Film je najbolj zanemarjal Totója in velike ljudske komike z jугa, ki so bili na vrhuncu slave v petdesetih letih, stavlil je v glavnem na nekaj velikih spektaklov visoke kakovosti: *Neapeljski vrtijak* (Carosello Napoletano, 1953) Ettoreja Gianninija (asistent je bil Francesco Rosi in nekaj njegovih posegov je moč prepoznati), ponovno odkrit v bleščajočih barvah na razgretim Velikem trgu v Locarnu, in Viscontijev *Senso* (1953), katerega nepredvideni stroški so pospešili finančni propad Luxa.

**Lorenzo Codelli**  
prevedel Brane Kovič



Prepovedano kraati, režija Luigi Comencini, 1948 (iz retrospektive Lux Filma)

## reproduktivna kinematografija

### Novi obeti: skupni programski svet

Zazrti v dosedanje izkušnje lahko zatrdimo, da prihajanje filmov v slovenske kinematografe v letih, ki so za nami, vsebinsko, sistematsko in organizacijsko še zdaleč ni bilo urejeno tako, kot bi velevali normativno urejene družbe. To velja tudi in še posebej za njihovo izbiro. O kakršnihkoli enovitih in celovitih merilih ni bilo niti govora. Posamezni večji kinematografi, predvsem tisti, ki so organizirani kot delovne organizacije, sicer so uveljavljali določena lastna selekcijska merila, tu in tam vpeta v (ohlapno vodeno) delovanje programskih svetov, večidel odvisna od programskih vodij, ki poznajo distribucijsko ponudbo in so kos odbiranju po lastnih potrebah, toda velikanska večina kinematografov teh sit ni uveljavljala ne v kvantitativnem ne v kvalitativnem pogledu. »Pobirali« so – brez vsakršne selekcije – vse, kar so jim uvozniki/distributerji ponudili, pač po preprosti metodi »kupovanja mačka v zaklju«. Pot do zapolitne sporeda je bila nelokalno in že kar običajno močno poenostavljena. Predstavnik kinematografa je (na filmskem sejmju ali ob kakšni podobni priložnosti) potisnil polo s svojimi datumi predstav na mizo pred predstavnike distribucij ter jih poprosil, naj po svoji presoji in v skladu s časovno razpoložljivimi možnostmi vpišejo vanjo svoje filmske naslove. Največkrat o tem, kaj se skriva pod posameznim naslovom, ni vedel ničesar, saj je izneenovito koncipiranih in nepravčasno izhajajočih – distribucijskih katalogov ponavadi sila težko razbrati karkoli konkretno otipljivega, predvsem ne v smislu kritično-objektivnega ovrednotenja. Po tej poti zlepa ni bilo mogoče prihajati do načrtnega komponiranja filmskega sporeda v naših kinematografih – z redkimi častnimi izjemami.

Iz povedanega izhaja trditev, da je proces ponudbe in povpraševanja na slovenskem (in kajpak tudi celotnem jugoslovanskem) filmskem trgu potekal stihijno, brez družbeno urejajoče roke. S formalno organizacijskega vidika je tej trditvi seveda mogoče oporekati. Registrirani filmski uvozniki/distributerji so delovne organizacije s statusom organizacij širšega družbenega pomena ter imajo vsaj formalno, svoje družbene organe in programske svete, ki potrjujejo odločitve o tem, kaj na tujem kupiti in česa ne. Poleg tega so v posameznih republikah in pokrajinah obstajale in delovale tudi posebne filmske komisije, zadolžene, da z liste ponudb svojih matičnih distributerskih organizacij izločijo vse tisto, kar

po presoji ni primerno za naš družbeni in življenjski prostor bodisi z idejnega bodisi z etičnega in estetskega ali še kakšnega drugega vidika. Tako prečesanemu repertoarju je bilo – porečejo formalisti – mogoče zaupati, kajti sistem je bil vendarle vzpostavljen. Vendar pa je med formalnim videzom in dejanskim stanjem stvari tudi na tem področju zevalo velikansko brezno. Dobrišen del ali kar pretežna večina družbeno-programski sestavov, imenovanih v te namene, ni delovala. Nihče se ni zares sistematično loteval kakovostne selekcije na podlagi jasno zastavljenih stališč oziroma kulturne in filmske politike. Slednje pravzaprav nimamo formulirane niti v načelni, programski obliki. Spoznaje, da ta stihijna pot ne vodi nikamor, je – v okviru nove zakonodaje o kulturnih dejavnostih, njihovi namembnosti in njihovem organiziranju – porodilo tudi zamisel o preureditvi repertoarno-programskega sistema v tako imenovani slovenski kinematografski mreži. Dovolj očitno je namreč postalo, da prigrvarjanja k ustanovitvi programskih svetov pri vseh posameznih kinematografih niso uspešna in ne obrodijo sadov, ker pač res ni na voljo zadostnega števila ljudi, ki bi bili kot člani teh svetov neposredni in popolni poznavalci konkretne filmske ponudbe. Takih ljudi nimamo na voljo niti v regionalnih centrih, kaj šele v manjših krajih in na podeželju.

Odtod zamisel o ustanovitvi skupnega programskega sveta za potrebe vseh slovenskih kinematografov, ki bi ga formalni v okviru združenja kinematografije pri Gospodarski zbornici Slovenije, mu »dodelili« in omogočili sedež pri eni izmed filmsko delujočih organizacij (to naj bi bila – za začetek – slovenska distribucijska hiša Vesna film) ter ga »spravili v tek« neposredno po prvem januarju petinosemdesetega.

Skupni programski svet naj bi ocenjeval vse filme, ki so – s katerekoli strani – ponujeni v prikazovanje slovenskim kinematografom. Njegovo ocenjevanje naj bi seveda ne bilo administrativni filter, po kakršnem demokratsko naravnana kulturna politika ne kliče in ga tudi ne dopušča. Spričo tega programski svet po svojem statusu tudi ne bi imel vloge odločujočega selektorja, temveč vlogo strokovnega svetovalca. Programskim vodstvom kinematografov naj bi namreč pomagal oblikovati spored, in sicer tako, da bi jim stregel s potrebnimi objektivnimi opisi in oznakami posameznih filmov, jih seznanjal z izvelečki iz relevantnih domačih in tujih kritičkih zapisovanj ter jim prezentiral tudi lastno kakovostno oceno, sežeto v eno izmed štirih možnih in predvidenih »opisnih sodb«: zelo priporočamo – priporočamo – ne odsvetujemo – odsvetujemo... V pravilniku, ki določa delokrog in

naloge skupnega programskega sveta, so – kot pričakovani rezultati njegovega delovanja – omenjeni le ti skopo formulirani »predikati«, namenjeni temu, da jih programski svet razpošlje na naslove vseh slovenskih prikazovalcev, ti pa naj bi poskrbeli, da bodo objavljeni v njihovih oglaših, v reklamnih omarih, v filmskih listih in prospektih ali na plakatih ter v časopisju, hkrati z repertoarnimi načrti ali pregledi pa naj bi jih dajali v obravnavo in verifikacijo tudi svojim širšim družbenim organom in morebitnim programskim svetom. Po tej poti naj bi ocene skupnega programskega sveta vsaj posredno vplivale na repertoarno odločitve ter na repertoarno selektivnost, saj je pričakovati, da se bodo vodstva kinematografov vsaj sramovala, če se že ne bodo odrekala filmov, označenih z neprivačnim »odsvetujem«, predvsem pa se – tudi pred pogledi svojih krajevnih ali občinskih struktur – ne bodo mogla sprijazniti s prevelikim kopičenjem takšnih naslovov.

Zeleti in upati pa je seveda tudi, da se skupni programski svet ne bo zadovoljeval le s takšnim, črki pravilnika ustrezajočim izpolnjenjavanjem svoje naloge. Zastavljen kot dejavnik boja za kakovostno obdoro filmskega sporeda v naših kinematografih in s tem tudi za dvig splošne kulturne ravni na naših narodno kulturnih tleh, bo moral po logiki svoje funkcije težiti tudi k širše ekspliciranim ocenjevalnim zapisom. Ti naj bi prispevali h kolikor mogoče kakovostnemu oblikovanju sporedov v posameznih kinematografih, zlasti k oblikovanju njihovih kakovostnih jeder in repertoarnih rdečih niti, se pravi tistega dela filmske ponudbe, h kateri se vežejo filmskogledeališke oblike delovanja, organizirani pogovori o filmih ter filmskovzgojne akcije, namenjene splošnemu dvigu filmske kulture.

Delovanje skupnega programskega sveta in njegovi učinki bodo, upajmo – ob dosledni izpeljavi zastavljenega namena – vzvratno vplivali tudi na ravnanje jugoslovanskega filmskega uvoza in njegovih nosilcev, ki jim bodo dale slovenske ocene (zlasti v primerih prevlade »odsvetovanih« naslovov), če nič drugega, vsaj misliti.

V tem sem pa je navsezadnje tudi ključni pomen novega »instituta« v naši kinematografski organiziranosti in kultiviranosti: tehnologijo sestavljanja repertoarja morajo prepoznati kvaliteta usmerjevalna in vzvratna informacija, izčiščeni vsebinski odnos ter odgovorno opredeljevanje do ponudbe in povpraševanja v vseh njenih mnogoterih dialektičnih povezavah.

**Viktor Konjar**

## Vibina vitrina

### Pogačnikov Naš človek in ...

Nedvomno je mnogo filmskih dogodkov, ki se zgodijo med izidom dveh števil EKRANA in ki bodo tvorili kamenčke v mozaiku naše filmske zgodovine. Nemogoče je vse zabeležiti, a za pišimo vsaj najvažnejše, v prvi vrsti zgolj tiste iz domačih lo-gov.

#### Naš človek

Končano je snemanje slovenskega celovečernega filma *Naš človek* po scenariju Janeza Povšeta in v režiji Jožeta Pogačnika. Direktor fotografije je Janez Verovšek, scenograf Mirko Lipužič, kostumograf Irena Felicijan, kompozist Bojan Adamič, tonski mojster Željko Trtnik, maskerka Anka Vilhar, direktor filma Ivan Mažgon. V glavnih vlogah nastopajo Boris Juh, Miranda Caharija, Vesna Jevnikar, Brane Završar, Jožica Avbelj in drugi.

Gre za zgodbo iz našega vsakdana. Uspešnega direktorja odstranjujejo, ne da bi pravzaprav vedeli, zakaj. Je to zapoznena rotacija ali gre za kake očitke? V tem vzdušju negotovosti se osrednji junak sprašuje, kaj naj pravzaprav stori, da bi dokazal svoj prav in svojo kvaliteto? Juna- kak doživlja diskvalifikacijo, ker nocoj popusti.

Scenarij Janeza Povšeta sta za film adaptirala Jože Pogačnik in Zarko Petan.

Ti suhoparni podatki, polni imen ter z maksimalno skrajšano vsebino, nam pravzaprav malo povedo. Imena bodo zapisana na začetku in koncu filma, vsebina bo mnogo bolj obširna in predvsem kritično obravnavana na straneh EKRANA, ko bo prišel film na kinematografski spored in bomo o njem objavili mnenja kritikov. Sedaj se zamislimo nad nekaterimi podatki iz filmske pa tudi osebne biografije.

Po 18 letih je Jože Pogačnik, priznani dokumentarist in avtor številnih kratkih filmov, dobitnik vrste nagrad, domačih in mednarodnih, ponovno stopil za kamero celovečernega igranega filma. Od *Grajskih bikov* do *Našega človeka* je minilo pol človekovega ustvarjalnega življenja. Ta čas ni potekal v prazno, a je že tako, da v javnosti, celo filmski, obogateni z vsi strokovnostjo, kratki filmi nimajo tiste teže in veljave kot celovečerni. Če se človek ob tem zamisli in če primerja najplodnejše filmografije slovenskih avtorjev igranih filmov z nekaterimi tujimi, po rangu in kvaliteti povsem enakimi ali vsaj močno podobnimi, ugotovi neznanse razlike in ustvarjalnem opusu. Kaj v štirih ali petih desetletjih, kolikor človek ustvarja, če povprečno dolgo živi, ostaja za slovenskim filmskim režiser-

jem? Koliko enot filma? Koliko metrov, minut. Sklep Vibinega filmskega sveta, naj bi en avtor prišel na vrsto v povprečju na vsaki dve leti, povezan s staljšcem, da lahko en avtor dela samo enkrat v določenem času in da, ne oziraje se na kvaliteto, ne more hkrati priti v predlog programa z več projekti niti ne more snemati kratkega filma, če dela celovečernega ali obratno, ne navdaja slovenske bio- in filmografe s pretiranim optimizmom.

Pogačnikov film *Naš človek* uva-ja v filmski svet na Slovenskem še enega debitanta – direktorja fotografije Janeza Verovška. Po mnogih letih dela pri filmu, po več kot treh desetletjih ob kameri, debitira kot direktor fotografije. Prvo samostojno snemanje je opravil v zgodnjih šestdesetih letih za režiserja Milana Ljubiča, ko je za filmski arhiv posnel prof. dr. Franceta Koblarja, znanega slavista. Vračal se je na mesto asistenta kamere, snemal je samostojno kratke in dokumentarne filme, sodeloval pri celovečernih, da bi po hierarhični lestvici filmske kamere napredoval do direktorja fotografije. In tretji debitant je scenarist Janez Povše, sicer priznan gledališki režiser, avtor gledaliških in radijskih dramatiacij, publicist, ki s tem svojim scenarističnim prispevkom aktivneje vstopa v svet slovenske filmske ustvarjalnosti.

**Teden domačega filma – Celje 1984**

Ta že tradicionalna slovenska filmska prireditev, ki je stopila v drugo desetletje rednega delovanja, bo ostala zapisana po spodbudnem podatku: od 7. do 15. novembra 1984 je bilo v Celju, prvič predvajanih pet novih slovenskih celovečernih filmov, od tega dva premierna. Prapremiero v Celju sta doživela filma *Ljubezen* Rajka Ranfla in *Dediščina* Matjaža Klopčiča, ostali trije *Veselo gostovanje* Franceta Stiglica, *Leta odločitve* Boštjana Vrhovca in *Nobeno sonce* Janeta Kavčiča pa so doživeli filmski krst že v Pulju. Teh pet novih slovenskih filmov se približuje tistemu zamišljenemu številu slovenske filmske proizvodnje, ki si ga ustvarjalci želijo že nekaj desetletij. Čeprav so v enem letu posneti samo trije, saj sta *Veselo gostovanje* in *Nobeno sonce* filma iz leta 1983, je celjski nastop nedvomno spodbuden tudi s širšega družbenega vidika.

Dodajmo, da je bilo poleg petih celovečernih filmov za TDF prijavljenih kar 17 kratkih filmov, od tega je bilo štirinajst prikazanih, trije pa niso bili pravčasno končani. To so: *Jospdol* Igorja Prodnika, *Razglednice* Frančka Rudolfa, *To človeka jezi* Tuga Stiglica, *Kam so odtekle vode* Andreja Mlakarja, *Kamen* Konija Steinbacherja, *Kmetijskega proizvajalca* Mikolaša *prvi dopust* Filipa Robarja, *Poljubi mehka me radirka* Zvonka Coha, *Ritem življenja* Alenke Auer-



Dediščina, režija Matjaž Klopčič, 1984

perger, *Kje je moj mili dom* Milana Ljubiča, *Akne* Tuga Stiglica, *Portret Edvarda Kocbeka* Jožeta Pogačnika, *Kasač* Tuga Stiglica, *Čez Jureta Pervanje*, *»De profundis«* (Portret Maria Preglja) Vaska Preglja. Čeprav gre tudi pri kratkih filmih za seštevke delno lanske in delno letošnje proizvodnje, pri tem pa niso upoštevani filmi Unikala, DDU Univerzum in ostalih prijaviteljev, kot so AGRFTV, SKUC, Interfilm, amaterji in dr., je število v Celju prikazanih kratkih filmov precejšnje, saj so organizatorji kratkemu filmu nemanili kar osem terminov.



Ljubezen, režija Rajko Ranfl, 1984

**Slovenski filmi v Fanu**

Prvi teden v oktobru 1984 je bila v italijanskem mestu Fano prireditev pod geslom »Film, odpornišvo, mir«, posvečena 40-letnici osvoboditve. Na prireditvi je bilo prikazanih 10 slovenskih celovečernih in več kratkih filmov. Celovečerni filmi so predstavili prerez slovenske filmske ustvarjalnosti zadnjih desetletij. Predvajani so bili filmi *Trst* Franceta Stiglica, *Veselica* Jožeta Babiča, *Med strahom in dolžnostjo* Vojka Duletiča, *Sedmina* Matjaža Klopčiča, *Rdeče klasje* in *Na svidenje v naslednji vojni* Zivojina Pavloviča, *Rdeči boogie* Karpa Godine, *Razseljena oseba* Marjana Cigliča, *Dih* Boža Sprajca ter *Ljubezen* Rajka Ranfla. Selektor prireditve je bil Sandro Scandolara, ki je spregovoril o slovenskem filmu. Predstavitev slovenskih filmov v Fanu sodi med najbolj celovite nastope v tujini v zadnjem obdobju.

**Kranj – Desetič**

Od 2. do 7. oktobra je bil v Kranju 10. mednarodni festival športnega in turističnega filma, na katerem je sodelovalo 31 držav. Jugoslavijo je kot gostiteljico zastopalo šest filmov, vendar mednarodna žirija pod predsedstvom Predraga Goluboviča ni nagradila nobenega jugoslovanskega filma. Med največje uspehe kranjskega festivala lahko štejemo bistveno večjo odmevnost pri do-

mačem občinstvu kot tudi v sredstvih javnega obveščanja, zlasti na radiu in televiziji, ki je celotno jugoslovansko javnost seznanila s filmi kranjskega festivala deloma že med festivalom, deloma pa po njegovem zaključku.

**Nagrada Radu Likonu**

Na srečanju jugoslovanskih filmskih snemalcev v Bitoli, rojstnem kraju staroste jugoslovanskih snemalcev Miliona Manakija, ki je postalo že tradicionalno, je tričlanska žirija v sestavi Ljube Petkovski, Krešimir Mikič in Božidar Nikolič v kategoriji celovečernih igranih filmov nagradila Rada Likona za fotografijo v filmu *Leta odločitve*.

Milan Ljubič



Jutro, Puriša Djordjevič, 1967



Prekletstvo ljubezni, režija Andrew Horn, 1982-83

**Škucova vitrina**

**O trenutnem stanju**

Navkljub izredno težki finančni situaciji po prvih šestih mesecih letošnjega leta je filmska redakcija ŠKUC sklenila nadaljevati program v jesenskih mesecih s programom, kakršnega je mogoče izbrati iz katalogov FilMOTEKE 16. Ta del filmskega programa je bil že vseskozi zamišljen kot »rezerva« v primeru, če dalj časa ne bi bilo filmov, ki tvorijo osnovo škucovskega filmskega sporeda, se pravi eksperimentalnih, alternativnih in tistih igranih del, ki jih naša distribucija zaobide. Tako so bili na sporedu naslednji filmi: *Tri* Aleksandra Petroviča (ki je eden najboljših filmov o naši revoluciji) – *Jutro* Puriša Djordjeviča (mirno lahko zapišemo, da je to najbolj poetičen film o NOB), *Poslednja kino predstava* Petra Bogdanoviča (to je realistično zastavljen film o mladih v ameriškem podeželskem mestecu petdesetih let), *Vlak za dva klateža* Roberta Aldricha (o veliki krizi tridesetih let z odličnima Lee Marvinom in Ernestom Borgninom), in kot zadnji *Oče gospodar* bratov Paola in Vittoria Taviani (film, ki spregovori o uporu kot edini možni obliki osvoboditve osebnosti od vseh vrst nasilja). V programu nočnega video-kina pa so bili prikazani *WR ali misterij organizma* Dušana Makavejeva, *Posesivnost* Andreja Zулawskega, *Ghost Dance* Kena McMullena, *Mesto izgubljenih duš* Rose von Praunheima, *Indiana Jones in ukleti tempelj* Stevana Spielberga, *Polyester* Johna Watersa, *Srečen božič* Mr. Lawrence Nagishe Oshime in *Tron* Stevena Lysbergerja. Torej kar zanimiv program, ki pa ni bil deležen ustreznega zanimanja gledalcev in tako se je morala filmska redakcija zaradi vse večjih izgub odločiti za prekinitve programa. Razlogi za to, da je filmska redakcija porabila vsa sredstva že v prvi polovici leta, počivajo v preselitvi na Kersnikovo, kjer

najemlna prostorov pobere polovico sredstev, namenjenih za program. V takih razmerah seveda ne bo mogoče kontinuirano izpeljati programa tudi v naslednjem letu. Vprašanja, ki se tu zastavljajo, so predvsem sistemske narave, saj so sredstva, ki jih namenjata Kulturna skupnost Slovenije in Ljubljanska kulturna skupnost amaterski in neprofesionalni dejavnosti v Ljubljani (oz. Sloveniji), odločno premajhna; grozi prenehanje vse tovrstne dejavnosti v republikli. Zakaj in kako lahko v drugih republikah zagotavljajo dovolj sredstev amaterski in neprofesionalni dejavnosti navkljub temu, da smo vsi v obdobju intenzivnega vračanja dolgov in oživljanja gospodarstva, je seveda vprašanje, ki zadeva samo to republiko. Odločitev za varčevanje tudi pri ljubiteljski in neprofesionalni dejavnosti lahko pripelje do etničnega samomora. Škucova filmska redakcija predvideva nadaljevanje programa v marcu 85, do takrat pa naj bi uredili (pre)potrebno kabino s 35 mm projektorjem in postavili platno, hkrati pa se bo potrebno pogovoriti tudi o ustreznejši najemlnini za prostore.

**Dva filma s Foruma mladih v Škucu**

Študentski kulturni center je v zadnjem mesecu predstavil ljubljanskemu občinstvu dva filma s Foruma mladih v Berlinu, ki imata, poleg tega, da sta bila posneta na angleškem govornem področju in istega leta, še eno skupno lastnost, oba filma namreč utirata pot najnovejšim tendencam v igranem filmu, ki jih lahko na kratko označimo kot nova romantika in nova ironija. Kot prvi je že nekaj dni po koncu Berlinskega festivala pripotoval v ŠKUC Andrew Horn s svojim filmom *Prekletstvo ljubezni*. Film prikazuje starajočega se profesorja romantične književnosti, ki se odloči umreti, da bi se v smrti združil s svojim mrtvim lju-

bimcem. Prvi samomorilski poskus se mu izjalovi in v ordinaciji svojega psihiatra, ki ga skuša vrniti v življenje, spozna mlado medicinsko sestro, s katero se spoprijatelji. Ona je navdušena nad njegovo osebnostjo, hkrati pa tudi zmedena ob njegovih nenehnih samomorilskih poskusih. Njene lastne romantične predstave, ki dobivajo že mitične razsežnosti, so jo nehoti potegnile v dvojni trikotnik, ki grozi, da bo uničil tako profesorjevo obsedenost kot tudi njen lastni zakon. Vseskozi pa se poraja vprašanje, ali ona uteleša tisto, kar on išče oziroma, z drugimi besedami, kje je konec mita in kje se prične življenje.

Nova ironija in nova romantika tega filma se kažeta predvsem v netipični artikulaciji opisane zgodbe. Dialogi so zreducirani na vsega nekaj besed, ki jih akterji, da bo ironija večja, nekajkrat ponavljajo, vsa scena je umetno naslikana, najsi gre za stol, mizo ali morskobalo, celo gramofon, na katerem se vrti plošča, je posnet od zgoraj, kar kaže na to, da režiser nikakor ne želi sodelovati pri utvori, da film prikazuje tudi tretjo dimenzijo. Precejšnjo vlogo v tem filmu je odigrala tudi glasba, pri čemer je zanimivo to, da je Horna v veliki meri inspirirala glasba iz filma *La Paloma* Daniela Schmida, čigar opus smo lahko videli v Ljubljani v Organizaciji ŠKUCA in Cankarjevega doma. Drugi film je *Risarjeva pogodba* angleškega slikarja, pisatelja in režiserja Petra Greenaway (zapis o filmu glej v Ekranu 5/6, 1984 v tekstu Skucova vitrina). Dogajanje filma je postavljeno v leto 1664, ko podjetni slikar Neville obišče posestvo nekega angleškega plemiča. Le-ta mu naroči, naj nariše dvanajst slik njegove hiše in posestva, kot plačilo pa mu ponudi veliko dušno gostoljubnost in mnogo osebne pozornosti. Slikar sestavi dvanajst pogodb s točnimi določili, kako se bodo po posestvu gibali plemič in člani njegove družine, kod bodo tekali psi, kdaj bodo sobarice odpirale okna in zračile posteljnino, ne pozabi pa niti na osebno pozornost plemičeve žene. Kmalu se risar zaplete v družinske spore, plemič in njegovi prijatelji pa ga zaradi posebne pozornosti, ki jo je poklanjal plemičevi ženi, na koncu ubijejo. Film odlikujejo izredni kostumi, natančna igra protagonistov, bleščeči dialogi, po katerih so Angleži tako ali tako znani, provokativne ideje in smiselna uporaba sredstev komedije absurda.

Bojan Žorga

## EKRAN 7/8 1984 SUMMARY

# ekran

## REGULARS

begins with an extensive part dedicated to Alfred Hitchcock. Reviews of nine films, recently shown on Ljubljana TV network, are accompanied by translated bits of the legendary François Truffaut's interview with the great director.

The Days of Silent Cinema in Pordenone, Italy, gave Vladimir Koch an opportunity to talk to Jean Mitry. Their topic: a rediscovered American director of silent films, producer and consultant T. H. Ince. Mr. Mitry holds that Ince paved the way for the western, besides being the first film dramaturgist.

At Mostra Internazionale del Cinema in Venice, Italy, Italian films were prevailing, but French ones were better, according to Lorenzo Codelli.

The television and its capacity of »live« emissions of sport contests do not reduce the significance of sport documentary, they rather stress it, says Stanka Godnič, having attended the 10th (biannual) International Sport and Tourist Film Festival in Kranj, Slovenia.

There are, of course, reviews of many films from the theatres and the TV, and notices taken of, among other things, a video performance (of rock group Borghesia), a week-long presentation of German director Herbert Achternbusch's films, and so on. Look through the Contents by yourselves.

## NEW SLOVENIAN FILMS

is a controversial chapter here: while this Summary should give you an idea of what Ekran is writing about, of the texts in it, we also think we should give you some information about the films themselves, not only about their reviews, since we strongly doubt that many who read these lines will ever see them. Anyway, there are three Slovenian films (of the five Slovenian production afforded this year) reviewed in this issue: **The Merry Feast** by France Štiglic, **No Sun** by Jane Kavčič, and **Years of Decision** by Boštjan Vrhovec. **The Merry Feast** is an historical personal drama of a boy who decides he is **not** going to bow to any master but the people and his art, being a musician (a travelling »vagant«). Critics didn't like it very much. The film is actually an extended version of one of seven sequential stories, shot for the TV by the same director, titled **Told by my Uncles**, and also reviewed in this issue.

The teenage heroine of **No Sun** doesn't know what she wants, but she does know what she doesn't want: home ruled by a disillusioned father and an imaginationless mother, usual oppression at school, etc. In her world, there is »no sun« and people are condemned, yet the film avoids heavy dramatizing and happens to be quite entertaining, according to the critics.

The reviewers of **Years of Decision** call it a »literal« film (or something to that amount), claiming also that its subject, in Branko Gradišnik's screenplay – the hero gradually submitting to his father's (quite formal, that is, political) authority in a contemporary Slovenian setting – surpasses the cinematic outcome.

## ALL YUGOSLAV FILMS OF '84

are reviewed in this issue – if they appeared at the Pula Festival (which, as far as we know, they did), itself commented upon in the previous Ekran. Typically, most films deal with contemporary everyday; however, only a few do it with some knowledge of film, and fewer still, of (engaging) entertainment. Let us name these exceptions: Božidar Nikolić and Dušan Kovačević's **Balkan Spy**, Slobodan Šijan's **Strangler vs. Strangler**, Predrag Antonijević's **All the Best about the Decedent**, Rajko Grlić's **In the Jaws of Life**..

## DEPTH OF FIELD

by Silvan Furlan continues Ekran's Film Concept Series. Starting from Bazin's explications of depth of field and cadre-sequence as terms of a »dialectical progress in the history of film language«, the discussion then turns to the sharp critics of Bazin's »empirical idealism«, to the Althusserian film theorists of the 70's, and among them to Jean-Louis Comolli and his texts on »Technique and Ideology«. Thus the focus passes from a simple »technical invention« to the aesthetic, ideological, and economical category.

Ljubezen, režija Rajko Ranfl, 1984



v prihodnji številki  
novi slovenski film  
**LJUBEZEN**

teorija  
**DUŠAN STOJANOVIČ**

intervju  
**SLAVOJ ŽIŽEK**