

**EKRAN**

9, 10

vol. 10 (letnik XXII) 1985

p r e d s t a v l j a

**AVTOR**

**ŽANR**

**GLEDALEC**

*Jesenska  
filmska šola  
1985*

*I. mednarodni kolokvij  
filmske teorije*

# EKRAN

revija za  
film in televizijo

**9, 10 1985**

**vol. 10**  
**(letnik XXII) 1985**  
**cena 200 din**

**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij  
Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

**stalni sodelavci**  
Bojan Baskar  
Darko Štrajn  
Jože Vogrinc  
Melita Zajc

**oblikovanje**  
Miljenko Licul

**tehnični urednik**  
Darja Spanring Marčina

**lektor**  
Peter Kuhar  
Cveta Rotar

**sekretar uredništva**  
Majda Širca

**grafična priprava**  
Repro studio Mrežar

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

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

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

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

nenaročenih rokopisov  
ne vračamo

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

<b>uvodnik</b>	Avtor — žanr — gledalec	Zdenko Vrdlovec	1
<b>avtor</b>	O hitchcockovskem travelling in nekaterih z njim povezanih zadevah	Slavoj Žižek	3
	Dva hitchcockovska objekta	Mladen Dolar	9
	Fritz Lang v Hollywoodu	Zdenko Vrdlovec	15
	Rane, optične metamorfoze	Tomaž Brejc	19
	O avtorskem principu	Tomislav Gavrić	23
<b>žanr</b>	Žanr: standardnost in inovativnost	Steve Neale	27
	Na zvezdah je svet, na zvezdah je bogastvo žanrskega	Marcel Štefančič, jr.	33
	Vincennes, Indiana	Jože Vogrinc	38
	Klenost v slovenskih filmih	Bojan Baskar	42
	Totalitarizem in film	Lev Kreft	44
	Film, ideologija, narcisizem	Darko Štrajn	49
	Narava pojma „filmski žanr“	Hrvoje Turković	53
<b>intervju</b>	Steve Neale	Hrvoje Turković in	
	Britanski film in filmska teorija	Darko Štrajn	55
<b>summary</b>	Author — Genre — Spectator		59

# AVTOR-ŽANR- GLEDALEC



pielbergovi Iskalci izgubljenega zaklada (*Raiders of the Lost Arch*, 1981) in Wendersovo Stanje stvari (*The State of Things*, 1982) sta že dovolj znamenita primera, ki govorita tudi o tem, kaj je danes s tako imenovanim žanrskim filmom. Oba potrjujejeta, da je s tem filmom danes konec, vendar to počneta na različna načina. Pri Spielbergu gre za **revival**, za ponovno oživljanje in brkljanje po starih žanrih, toda oživljanje in brkljanje, ki je na neki način podobno odpiranju, shranjevanju in sortiranju tistih skrinj, ki so v finalnem prizoru spravljene v ogromnem skladišču. Iz te skrinje, za katero so se gnali skozi ves film, je že izpuhtel ves duh skrivnosti, toda tam v skladišču je še vse polno podobnih skrinj, ki pa so še zapečatene.

Toliko starih skrinj, toliko žanrskih krst, pomeni torej toliko novih filmov, s katerimi se stari vračajo kot fantomi, ali ki se s starimi igrajo kot s fantomi. V glavnem gre za igro oziroma za ponavljanje hollywoodske klasike kot burke, ki včasih premore tudi kakšno satirično ali parodično potezo.

Tako gre npr. Woody Allen v **Škrlatni roži Kaira** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) celo tako daleč, da fantomsko eksistenco hollywoodske klasike vzame dobesedno in jo konkretizira na ta način, da eni izmed oseb Hirshove komedije, ki jo preigrava v svojem filmu, dovoli stopiti z ekrana med gledalce. In kaj se zgodi s to režijo nemogočega realnega srečanja fantomske figure z ekrana in gledalca oziroma cinefilke Cecilije (ki jo igra Mia Farrow)?

Nič manj kot komična „dovršitev“ zgodovine razkrinkavanja in ožigosanja hollywoodskega filma kot laži, slepila in „sanjskega dopolnila“. Toda fantom se pojavi celo v westernu, kjer so bili mrlički doslej nepreklicno mrtvi. V **Bledem jezdecu** (*Pale Rider*, 1985) Clint Eastwooda se skrivnostni „Preacher“ oziroma „samotni junak“ pojavi kot zagrobna figura (prestreljen je s sedmimi krogli) oziroma kot evangelijski citat („Pogledal sem in videl prihajati bledega konja in njegov jezdec se je imenoval Smrt“). S tem „evangelijskim“ načinom pojavitve „samotnega junaka“ pa sam western prejme „dimenzijo čudežnega“, ki sicer neki tipični in že ničkolikokrat videni žanrski situaciji podeli vrednost ponovnega videnja (na to sicer opozarjajo gledalca tudi vse tiste osebe, ki ne morejo verjeti svojim očem, ko vidijo, kako se ta „Preacher“ nenadoma pojavlja in izginja).

Wendersovo **Stanje stvari** priča o radikalno drugačni izkušnji kot ti neohollywoodski **revivals** in **remakes**: sicer gre tudi tu pod naslovom **Preživeli** za neke vrste **remake** Dwanovega filma **The Most Dangerous Man Alive** (1961), toda prav to vračanje k staremu, črnobelemu, B-filmu se izkaže kot nemogoče in celo smrtno (režiser in producent to svoj željo klasičnega žanrskega filma plačata s smrtjo). V tej smrti kot plačilu za željo črnobelega filma (kot utelešenja filmske preteklosti) je zajeta tudi smrt klasičnega hollywoodskega filma, ki je lahko samo še objekt žalovanja in melanholije: a prav ta zguba objekta in nemožnost **remakea** sta nemara še edino, kar lahko danes vzdržuje željo filma. K zatonu tega, kar se že nekaj časa imenuje „klasičen hollywoodski film“, je v nemajhni meri prispeval pojav tako imenovanega „modernega evropskega filma“ v 60. letih, ki se bržkone ni po naključju (ali vsaj v Franciji) pričel s citiranjem „klasike“: tako se npr. v Godardovem filmu **Prezir** (*Le Mépris*, 1963) v vlogi na pol mitičnega režiserja pojavi Fritz Lang, ki je tedaj že končal svoj ameriški opus. S cinefilijo, s citiranjem je film že pričel s prstom kazati na samega sebe, se je že reflektiral in označeval kot „film“ oziroma — če parafraziramo še ta Barthesov izraz — kot „angažma forme“, kot „pisava“. V tem času se je oblikovala tudi famozna „avtorska politika“, ki je promovirala oblikovni koncept režije, kolikor je ta veljala hkrati kot „šifra“ cineastovih obsesij in stila ali, bolje, **touch**. To „politiko“ je odlikovala tudi neka paradokсна poteza, ki je odkrila avtorje tam, kjer se jim o tem pojmu ni niti sanjalo, in v imenih, ki so bila tedaj v Evropi in ZDA dokaj podcenjena: Hitchcock, Lang (ameriški opus), Hawks, Ford. Odkrila jih je torej v Hollywoodu, v žanrski produkciji, ki je ravno izključevala vsak avtorski pristop: in odkrila jih je kot režiserje, ki so se sicer držali žanrskih pravil in žanrske stereotipije, vendar so si jo uspeli prikrojiti in jo na neki način potujiti z vztrajnostjo in zvijačnostjo svojih obsesij in filmskih idej. Spomnimo se, da je Hitchcock tisto, brez česar noben žanrski film ne more, to je objekt, ki poganja zgodbo, imenoval „Mac Guffin“, kar je nekaj takega kot prazen nič, zgolj pretvezni objekt.

A kaj je pravzaprav ta žanrski film, ki nastopa celo kot sinonim za hollywoodsko klasiko? Po Thomasu Schatzu (**Hollywood Genres**, New York, 1981) so filmski žanri „rezultat materialnih pogojev komercialne kinematografije, ki tako dolgo ponavlja in variira popularne zgodbe, dokler ne zadovoljijo gledalčeve zahteve in s tem vržejo dobiček.“ Toda, če so žanri tako rekoč „naravni“ produkt „komercialne kinematografije“, jih je bilo vendarle treba tudi imenovati. Žanra ni, dokler ni imenovan, pa čeprav to imenovanje ni kaj več kot katalogiziranje. V katalogu Ameriškega filmskega inštituta za obdobje 1921—1930 so vsi filmi opremljeni z oznakami žanrske pripadnosti, vsak film ima svoje žanrsko ime, a prav to je — kot meni raziskovalec westerna Jean Leutrat, ki je imel v rokah to debelo knjigo — hiba

tega kataloga, ki ne upošteva zgodovinskih virov, tj. današnjih filmskih časopisov, revij ipd., kjer je bilo pogosto prav nasprotno, se pravi, kjer je bil en in isti film nosilec različnih žanrskih oznak. To omahljivo poimenovanje seveda pove veliko več kot „akademske“ žanrske oznake. Pove vsaj dvojje: da zgodovina filmskih žanrov ni le stvar produkcije, marveč tudi recepcije, ki je skušala te nove spektakelske forme zajeti oziroma „katalogizirati“ z literarnimi in dramatskimi zvrstmi; in drugič, če je že bilo tako težko najti primerne oznake oziroma žanrsko oznako, tedaj nemara zato, ker je bila ta učinek utrjevanja razlik znotraj mešanice podobnosti (Leutrata so npr. v zgodnjih westernih prenetile podobnosti z burlesko).

Zgodovina filmskih žanrov se nesporno povezuje s formiranjem kinematografije kot industrije oziroma z nastankom studijskega sistema, ki je v obdobju 1915—30 ekonomiziral in standardiziral tako rekoč vsak vidik filmske produkcije, dokler se ni peterica vodilnih studijev, famoznih Five Majors (to so MGM, 20<sup>th</sup> Century Fox, Warner Brothers, Paramount in RKO) specializirala za produkcijo posameznih žanrov. Za produkcijo, kolikor je pač postajala industrija, namreč ni bilo dovolj, da je bil film inventiven ali inovativen, kajti producenti so hoteli zaščititi svojo investicijo s tem, da so vsako novost, ki se je pri publiku obnesla, konvencionalizirali in standardizirali. In prav na ta način je hollywoodski studijski sistem s svojimi formulami in tehnikami razvil učinkovit filmski izraz, ki je dominiral v mednarodnem okviru.

Konvencije, formule, standardi, stereotipi, pravila in celo gramatika — to so pač najpogostejši izrazi, s katerimi strokovna literatura opisuje filmske žanre. Ameriški pisci<sup>1</sup> vidijo žanrski film tudi kot „nemo pogodbo“ med studiom in publiko, pogodbo, ki ponuja publiko fikcionalno razrešitev družbenih konfliktov in protislovij: „Žanrski film prinaša razpored ideoloških strategij za premagovanje družbenih konfliktov“ (Schatz, op. cit.), in to v različnih okoljih (Zahod, mestno podzemlje, ameriški Jug z mogočnimi družinskimi klani, svet glasbeno-plesnega spektakla itn.), kjer vsak žanr razvije svojo tipologijo karakterjev, konfliktov in razrešitev, svojo ikonografijo in scenografijo. Toda ključna postavka je vendarle neka konfliktna situacija (neka motnja, spor, prepovedana želja, grožnja), saj ravno prek njene razrešitve žanrski film znova vzpostavi ravnovesje ter s tem — kot meni Schatz — utrjuje vrednote „družbene integracije“ in „družbenega reda“.<sup>2</sup> A ne zgolj utrjuje: za žanrski film je nemara bolj značilno to, da igra na dve strani, tj. da na vrednotah, verovanjih in idealih, ki jih rešuje, hkrati pusti senco dvoma. Ena temeljnih ameriških vrednot je npr. plezanje po družbeni lestvici, težnja za „uspehom“, in žanr, ki jo je v 30. letih najučinkoviteje rehabilitiral v očeh množičnega občinstva, je bil prav gangsterski film, ki je izražal prezir do „poštenega dela“ in legalnih oblik socialne mobilnosti.

André Bazin je za pretežni del hollywoodske produkcije v obdobju 1930—50 iznašel izraz **découpage classique**, „klasični razrez na kadre“, ki mu je prisodil v glavnem dve značilnosti: verjetnost prostora ter izključno dramatične in psihološke težnje in učinke. Prva značilnost se morda zdi paradokсна ob dejstvu, da je bila večina hollywoodskih filmov posneta v studiu, torej ekscentno umetnem prostoru. Gre pač za to, da ta verjetnost prostora v filmu ni bila odvisna od realnega prostora, marveč je bila učinek členitve kadrov, členitve, ki jo Bazin imenuje **la transparence**, presojsnost. Presojnost zato, ker je bilo dogajanje sicer predstavljeno z ločenimi kadri, vendar je bila ta diskontinuiranost kar se da prikrita, da bi dala vtis povezane in homogene realnosti. Pri maskiranju diskontinuiranosti so imeli glavno vlogo spoji (npr. spoj pogledov, spoj gibanja, spoj kretenj), ki pomenijo izbris vsake spremembe oziroma menjave kadra. Spoji so bili potemtakem nekakšni šivi, ki so zakrpali prostor filmske fikcije in ki so morali biti čim manj opazni (oziroma so to postali s ponavljanjem, stereotipskim strjevanjem v proteze), da bi bila verjetnost filmskega vesolja tem bolj zanesljiva. Toda s spoji ni bil zakrpan le filmski prostor, marveč je bil vanj zapahnjjen tudi gledalec: z utrjevanjem verjetnosti filmskega prostora in v njem potekajočega dogajanja so hkrati krepili gledalčevo verovanje vanj. In prav zato, ker je šlo za gledalčevo verovanje, je bilo mogoče s temi spoji tudi varati. Če se npr. pri Langu in Hitchcocku osebe tako pogosto srečujejo z maskami, se varajo druga o drugi (in druga drugo), tedaj ne le zato, ker je tako zapisano v scenariju, marveč jih v to slepilo igro zapeljejo sami formalni postopki, ki pri Hitchcocku (npr. s travellingi) zastavljen prizor podvojijo z drugotnimi pomeni in prekrizajo „objektivni“ in „subjektivni“ vidik, medtem ko so pri Langu največkrat uporabljeni prav kot postopki prevare, videza in slepila (v filmu **Ženska v izložbi** npr. navaden preliv doseže, da tako protagonist kot gledalec verjameta v realnost tam, kjer so bile sanje). Langovske fikcije nemara najbolj prepričljivo dokazujejo, da tam, kjer gre za videz (tj. film), ni potrebna namerna laž (kot v gledališču, kjer je laž retorična figura). V filmu je laž povsod, v sami njegovi biti in vseh njegovih bitjih, zato je njegov zastavek v tem, kako iz tega izvleči neko resnico.

To na videz ne zadeva več vprašanje filmskega žanra, toda podobno kot so oblikovana pravila služila hkrati utrjevanju verjetnosti in nastavljanju pasti dvoma in prevare, tako so tudi žanrski filmi prišli do neke zgodovine prav s tem, da so se njihovi „narativni kodi“ transformirali oziroma da so vrednosti njihove „pripovedne ekonomije“ pretrpele prevrednotenje. Gilles Deleuze v knjigi **Slika-gibanje** (Image-mouvement) to lepo pokaže zlasti na primeru westerna. Medtem ko je npr. za Forda (v njegovih westernih) bistvena neka temeljna skupnost, ki je zdrava, dokler si deli iluzije o sami sebi, o svojih vrednotah, idealih in motivih in se ji junak prilagodi, da bi znova vzpostavil ciklični red, ki je bil slučajno narušen (z neko motnjo, konfliktom), pa se pri Hawksu pojavlja le slučajno nastala heteroklitna skupina, ki najde motive za svoje ravnanje v dolgu, ki ga je treba poravnati, v neki napaki, za katero se je treba odkupiti, v degradaciji, ki jo je treba premagati, ipd. Pri Hawksu so tudi že kali tako imenovanega neo-westerna, kjer se briše razlika med nasprotujočimi si osebami, med „dobrimi“ in „slabimi“, kjer ni več velike akcije, ki bi zacelila skupnost in kjer junak pripada „loserjem“ brez vsakršnih iluzij.

V Deleuzovi kategorizaciji filmske zgodovine in estetike na tri temeljne tipe slik: slika-percepcija, slika-afekcija in slika-akcija so hollywoodski žanri (western, zgodovinski film, gangsterski film, melodrama, burleska, komedija nravi) zajeti pod sliko-akcij. Slika-akcija je v bistvu to, kar Deleuzu pomeni filmski realizem, se pravi razmerje med zgodovinsko, geografsko in socialno determiniranim okoljem ter vedenjem oseb, ki jim okolje vrže izziv, da bi s svojo akcijo modificirale odnose z njim in med sabo. Deleuzova slika-akcija pozna „veliko“ in „malo formo“, ki v primeri s heroičnimi, mitološkimi, nacionalno-zveličavnimi in moralnimi razsežnostmi prve prenaša poudarek na koruptibilnost zakona, smešenje nravi in avtoritet ter dvomno zblíževanje nasprotnih situacij in vrednot. Toda s to sliko-akcijo je že lep čas konec: to sicer ne pomeni, da ne nastajajo več filmi po vzoru „velike“ in „male forme“, stvar je v tem, da v njih „ni več duše filma“ (Deleuze). Kriza in razkroj slike-akcije sta se pričela s filmi, ki so namesto globalne ali lokalne situacije uvajali disperzivno situacijo s številnimi osebami, med katerimi ne prihaja toliko do konfliktov kot „zgrešenih srečanj“; s filmi, kjer elipsa ni le pripovedna figura, marveč pripada sami vrzelasti in razpršeni realnosti, kjer postaja naključje vodilna nit, kjer osebe begajo, krožijo sem ter tja in se ne morejo lotiti odločilnega in premočrnega dejanja, kjer je svet preplavljen s klišeji in podvojen v videzi in kjer niti oblasti ni več mogoče prav locirati in reprezentirati, ker se je pomešala s svojimi prenosniki in učinki. „Duša filma danes zahteva več misli“, pravi Deleuze, pa čeprav ta misel pričanja z ugotavljanjem smrti nekdanje „duše filma“ in jo še obletavajo njeni fantomi.

**Zdenko Vrdlovec**

Opombe:

<sup>1</sup> Pregled anglo-ameriške teorije o filmskih žanrih je podal Jože Dolmark v članku „Beleške o žanru“, Ekran št. 4/5, 1981.

<sup>2</sup> Ta strategija deluje celo v glasbeni komediji, kot je pokazal Silvan Furlan v spisu „Glasbena komedija“, Ekran/Problemi, št. 9/10, 1983.

zhajajamo iz **Gospoda in gospe Smith**, tega najbolj ne-hitchcockovskega med vsemi Hitchcockovimi filmi; prav zato, ker v njem manjka glavna elementov, ki tvorijo t.i.m. „hitchcockovski univerzum“ (suspenz, zločin in krivda itd.), lahko ob njem izvršimo nekakšno spektralno analizo in izločimo v čisti, destilirani obliki neko potezo, ki jo je opazil že Deleuze, ko je poudaril, da omenjeni film pripada Hitchcockovskemu opusu „zato, ker par naenkrat zve, da njun zakon ni legalen in da torej nikoli ni bil poročen“ (*Image-mouvement*, str. 273). Zgodbo — *historijo* — Hitchcockovih filmov sproži torej vzpostavitev ali zničenje neke radikalno ne-psihološke, zunanje simbolne relacije: pride do nekega preloma v mreži simbolnih relacij, v katero so vpeti subjekti in njihova dejanja, in ta prelom hitchcockovega junaka *histerizira*. Zato je hitchcockovski univerzum navzlic svoji grozljivosti univerzum anti-tragedije: če je tragedija konec koncev zmerom tragedija značaja, imanentne nujnosti junakovega značaja, ki ga pripelje do tragičnega konca, pa je v nakazani spremembi simbolnega statusa zmerom nekaj komičnega — ta sprememba, ta prelom je povsem naključen, „iracionalen“, brez sleherne utemeljenosti v imanentni nujnosti junakovega značaja. Zato ni naključje, da je **Gospod in gospa Smith**, ki vzpostavi v čisti obliki to potezo hitchcockovskega univerzuma, prav komedija: vsa naključna srečanja, ki sprožijo dogajanje Hitchcockovih filmov, so v nekem radikalnem pomenu komična (npr. napačna identifikacija Thornhilla kot Kaplana v **Severu-severo-zahodu**), in film, s katerim je Hitchcock skušal poudariti tragičnost tovrstnega nepredvidljivega srečanja (**Napačni mož**, kjer je glasbenik Balestrero napačno identificiran kot vlomilec), to dokazuje *a contrario* s svojim neuspahom.

Ključnega pomena pa je *retroaktivni* značaj neke takšne spremembe simbolnega statusa: v **Gospodu in gospe Smith** par ne zve le, da *ni* poročen, marveč *zve*, da to *nikoli ni bil*, in ta retroaktivnost podeli spremembi simbolnega statusa njen vrtoglavi, brezdANJI značaj (kar je bilo dotlej legitimno uživanje zakonskih radosti, postane za nazaj izvenzakonski razvrat).

Od tod je seveda jasna implicitna *teološka* razsežnost tega retroaktivnega zničenja ali vzpostavitve neke simbolne relacije: greh ni nekaj, kar bi zadevalo našo notranjost, iskrenost naših namenov itd., marveč se v nekem radikalnem pomenu *odloči zunaj*: lahko smo povsem iskreno in s čisto vestjo uživali v zakonskem življenju, naenkrat pa se za nazaj zakonski vir izniči in to, kar je bil zakoniti užitek, postane umazani greh. Na tej podlagi je dojeti že večkrat zapaženo potezo hitchcockovskega univerzuma, da imamo opraviti s svetom radikalne dvoumnosti, kjer se čistost in moralnost vsak trenutek lahko izkažeta za masko zla, za obsceno travestijo pokvarjenosti: ne gre za to, da bi tu šlo za prodor izza maske h globlji resnici, da bi se npr. izkazalo, kako je človek, ki se razglša za moralista, v resnici (v svoji notranjosti) umazani pokvarjenec, marveč se stvari odločajo zunaj, v mreži zunanjih simbolnih relacij: nekdo, ki je bil povsem „iskreno“, v svoji najgloblji notranjosti, poštenjak, lahko z orisano spremembo mreže simbolnih relacij naenkrat retroaktivno postane umazani pokvarjenec in grešnik.

Natanko isto velja za znameniti motiv „prene-

šne krivde“, ki ga imajo številni interpreti za ključni motiv celotnega Hitchcockovega opusa: tudi tu ni stvar v tem, da bi subjekt kljub „zunanji“ nedolžnosti „notranje“ bil kriv, marveč se — četudi je notranje-psihološko povsem čist — krivda prenese nanj glede na splet, mreže intersubjektivnih relacij, v katere je vpet. Gre za to, da umor nikoli ne zadeva zgolj morilca in njegovo žrtev, marveč zmerom implicira referenco na nekoga tretjega — morilec ubije za tega tretjega, njegovo dejanje se vpisuje v okvir simbolne menjave s tem tretjim, s svojim zločinom realizira njegovo potlačeno željo, ga zadolži in tako obremeni s krivdo, četudi naslovnik tega dejanja nič ne ve oziroma, natančneje, nič noče vedeti o načinu, kako je vpleten v zadevo. **Vrv, Tujca na vlaku, Izpovedujem se**: v vseh treh filmih je umor člen v intersubjektivni logiki menjave, kjer morilec pričakuje od subjekta, na katerega prenese krivdo, nekaj v zameno — priznanje učitelja v **Vrvi**, novi umor v **Tujcih na vlaku**, molk pred sodiščem v **Izpovedujem se**. Vseeno pa zadnji film izstopa z neko svojo potezo: v prvih dveh naslovnik umora (profesor v **Vrvi**, Guy v **Tujcih...**) noče vzeti nase krivde, ki mu je bila prenešana, s katero se znajde okužen kot z neko boleznijo — v morilskem dejanju noče prepoznati člena komunikacije v lacanovskem pomenu: s tem ko realizira njegovo željo, mu morilec vrača lastno sporočilo v sprevrnjeni obliki (prim. presenečenje profesorja na koncu **Vrvi**, ko ga morilca spomnita, da sta zgolj udejanjila njegove teoretske postavke o pravični nadljudi do ubijanja). V **Izpovedujem se** pa se oče Logan nasprotno od samega začetka prepozna kot naslovnik, povezan s paktom z morilcem — zakaj? zaradi svojega položaja spovednika.

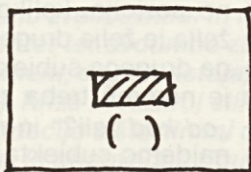
**Izpovedujem se**, ki povezuje motiv prenešene krivde s krščanstvom (prek cele vrste včasih celo nekoliko preveč grobih analogij med trpljenjem očeta Logana in križevo potjo), nam zato nudi privilegirano točko, od koder lahko zastavimo vprašanje Hitchcocka kot krščanskega umetnika. Subverzivnost Hitchcocka sestoji prav v tem pristopu h krščanstvu na podlagi logike prenešene krivde, s čimer nam da videti „škandalozno“, histerično jedro krščanstva, ki ga je kasneje zameglila njegova institucionalizacija v obsesivnem ritualu: vse Loganovo trpljenje temelji na tem, da se je znašel v položaju subjekta, na katerega je prenešana krivda, se pravi, da v želji drugega (morilca) prepozna svojo lastno željo; od tod pa se v novi luči prikaže pozicija samega Kristusa, tega nedolžneža, ki je prevzel nase grehe sveta — kolikor prevzame nase krivdo drugega, vzame nase tudi njegovo željo, se pravi, da se njegova želja identificira z željo drugega. *Kristus želi iz mesta tega drugega, Grešnika*, v tem je razlog njegovega „sočutja“ z grešniki, in če je grešnik po svoji libidinalni ekonomiji perverznej, pa sam Kristus zavzema histerično pozicijo, kolikor je histerik tisti, katerega želja je želja drugega, t.j. ki želi iz mesta nekega drugega subjekta. Ob tem nekem histeriku je namreč treba zmerom postaviti vprašanje „od kod želi?“ in ne „kaj želi?“: gre za to, da najdemo subjekta, ki histeriku uteleša „znatižletni“ in ki se ga histerik posluži kot sredstva za organizacijo svoje želje.

Nasploh bi lahko rekli, da je Hitchcock najbolj subverziven tam, kjer da videti histerično podlago, potlačeno histerično jedro neke obsesivne organizacije. Vzemimo obsesiven posto-

pek par excellence, slavni hitchcockovski *travelling*, ko se kamera, izhajajoč iz splošnega plana realnosti, upočasnjeno približa nekemu traumatičnemu, fascinantnemu detajlu — sam Hitchcock subvertira ta postopek v znanim prizoru iz **Ptičev**, ko junakova mati zagleda v sobi, ki so jo opustošili ptiči, truplo v pižami z izkljuvanimi očmi. Kamera nam najprej pokaže celotno truplo in pričakujemo tipično „hitchcockovski“ počasen *travelling* proti fascinantnemu detajlu, dvema okrvavljenima luknjama na mestu manjkajočih oči. Hitchcock pa spreverne ta pričakovani postopek: namesto upočasnitve *prehiti* naše pričakovanje in nam z dvema montažnima rezoma, z dvema hitrima preskokoma da hitro videti mrtvečvo glavo vsakič bolj od blizu. Subverzivni učinek teh dveh preskokov temelji na načinu, kako razočarata naše pričakovanje prav s tem, da mu zadostita, t.j., da zadostita naši želji in nam dasta videti grozljivi-fascinirajoči objekt od blizu: objektu se približamo *prehitro*, preskočimo „čas za razumevanje“, premor, potreben za to, da bi „prebavili“, da bi integrirali grobo zaznavo objekta.

Za razliko od običajnega *travellinga*, ki podeli objektu-madežu posebno težo z upočasnitvijo „normalnega“ toka, s tem, da odloži približanje, pa je objekt tukaj zgrešen prav kolikor se mu *prehitro* približamo. Če je potemtakem običajni *travelling* obsesiven, če nas fiksira na neki detajl, ki zaradi upočasnjenega gibanja kamere začenja delovati kot madež, pa nam *prehitro* približanje objektu da videti njegovo histerično podlago: objekt zgrešimo tudi v *prehitrem* približanju, ker je ta objekt že sam v sebi votel, prazen — evociramo ga lahko le v nekem „prepočasi“ ali „prehitro“, ker ni „v svojem lastnem času“ nič. Odložitev in *prehitvanje* sta torej dva načina, kako obkrožimo objekt-razlog želje, *objet petit a*, ta „nič“ čistejša dozdevka — s tem smo se dotaknili *objektalne* razsežnosti hitchcockovskega „madeža“: označevalna razsežnost madeža, način, kako madež podvoji pomen, kako podeli vsem ostalim elementom podobe dodatni pomen, ki sproži interpretativno gibanje, vse to nas ne sme zaslepiti za njegovo drugo pobočje, za dejstvo, da imamo hkrati opraviti z nekim inertnim, ne-transparentnim objektom, ki mora izpasti (v obeh pomenih besede) kot madež, če naj se vzpostavi simbolna realnost celotne podobe.<sup>(1)</sup> Drugače povedano, hitchcockovski *travelling*, ki proizvede madež sredi idilične podobe, natanko ponazarja lacanovsko tezo, da se „polje realnosti opira zgolj na odstranitev objekta *a*, ki pa ji vendarle daje njen okvir.“ (Ecrits, str. 554) — povzemimo tukaj natančen komentar J.-A. Millerja:

„Da je postavitve na stran, na varno, objekta kot realnega pogoja stabilizacije realnosti kot „nekaj-malega-realnosti“, to še lahko razumemo. Toda če objekta *a* ni, kako lahko kljub temu daje realnosti njen okvir?...



Objekt *a* daje polju realnosti njegov okvir natanko zato, ker je iz njega izločen. Če na površini tabel, ki je pred mano, odzvamem kos, ki sem ga zaznamoval s črtnim pravokotnikom, dobim nekaj, kar bi lahko imenovali uo-

kvirjenje: uokvirjenje luknje, a prav tako uokvirjenje prostale površine. Sicer pa že vsako najbolj navadno okno materializira takšno uokvirjenje. No, objekt *a* je neka takšna površinska krpa in njegova izzetost realnosti je tista, ki realnost uokvirja. Subjekt je kot zaprečeni subjekt ta luknja — namreč kot manko-bit. Kot bit pa je zgolj ta odtegnjeni kos. Od tod ekvivalenca subjekta in objekta *a*.“ (J.-A. Miller, „Pokazano v Premontreju“, Problemi 12/1984, str. 4—5)

To Millerjevo shemo bi lahko brali kot shemo hitchcockovskega *travellinga*: od splošnega plana realnosti napredujemo k madežu, ki realnosti podeljuje njen okvir (črtni pravokotnik). Napredovanje hitchcockovskega *travellinga* implicira torej strukturo Moebiusovega traku: ko napredujemo po strani realnosti, se naenkrat znajdemo na strani realnega, katerega izločitev konstituira realnost... Postopek je tu natanko nasproten dialektiki montaže: v montaži gre za to, da skozi diskontinuiranost rezov proizvedemo kontinuum novega pomena, ki drži skupaj razkosane in zlepljene fragmente, medtem ko tukaj samo kontinuirano napredovanje proizvede učinek zaokreta, zasuka, radikalne diskontinuiranosti, s tem ko nam da videti, s tem ko izloči, obkroži heterogeni element, ki mora ostati nesmiselni madež, pega, če naj preostali del podobe zadobi konsistenco simbolne realnosti.

Bolj „psihanalitično“ povedano: Če je „analni“ postopek par excellence montaža, pa je hitchcockovski *travelling* točka spreveritve, ko se „analna“ ekonomija prevesi v „falično“. Osnovno načelo montaže je namreč produkcija dodatnega, metaforičnega pomena, ki sledi iz soočanja dveh fragmentov, in kot poudari Lacan v *Seminarju XI*, je metafora po svoji libidinalni ekonomiji imanentno „analna“: damo nekaj (drek kot darilo), da bi s tem nadomestili nič, t.j. damo nekaj namesto tega, česar nimamo. Poleg montaže, ujete v okvire tradicionalne filmske naracije in katere klasični primer je t.im. paralelna montaža, imamo celo vrsto ekscesov, strategij, kako z montažo subvertirati kontinuum tradicionalne naracije:

— Eisensteinova ideja „intelektualne montaže“, t.j. *montiranja fragmentov, ki ne ustvarijo kontinuum linearne naracije, marveč razbijejo narativni tok in ustvarijo zgolj enotnost novega pomena*;

— t.im. „globinska montaža“, ki jo najdemo pri Wylerju in predvsem Wellesu, denimo samomor Kaneove ljubimke v **Državljanu Kaneu**, kjer vidimo v okviru enega samega statičnega kadra v ospredju steklenico s strupom, v sredi kadra speče (mrtvo?) žensko telo, v ozadju pa vrata, in slišimo trkanje na vrata: namesto da bi prizor razbili na množico fragmentov (nekdo se bliža vratom in potrka; odgovora ni, kamera pokaže speče (mrtvo?) telo, nato preskok k steklenici s strupom na mizi itd.), so vsi elementi združeni v enem samem kadru;

— bolj pretanjen je postopek, ki ga najdemo v nekaterih Bressonovih filmih, kjer avtor z montažo najprej ustvari off-prostor, t.j. zunanje polje, ki ga implicira polje videnege, nato pa v nadaljevanju prekrši pravilo tradicionalne naracije in tega off-prostora ne pokaže, kar daje filmu neko avtonomno poetsko dimenzijo, ki presega narativno linijo;

— končno pa moramo seveda omeniti anti-montažo, t.j. postopek, ki ga je prakticiral italijanski neo-realizem (predvsem Rosellini), teoretiziral pa Bazin, po katerem se mora kamera odpovedati nasilnemu poseganju v dogodke, manipuliranju, in predvsem podajati samo življenje, pustiti prikazanemu lastno bivanje v

ljegovi danosti, pomen pa bozniknik sam od sebe, po srečnem naključju, kot presežek, ne pa kot rezultat avtorjevega montažnega manipuliranja; ni nam težko ugotoviti vezi te koncepcije s krščanstvom: pomen je rezultat od naše volje neodvisnega naključja, skoz kate-rega se izraža (božja) milost, ne pa našega aktivnega poseganja v posneti material.

Vsi ti postopki pomenijo raznotere načine variiranja, radikaliziranja, obračanja itd. znotraj istega osnovnega polja montaže, t.j. polja, ki ga opredeljuje nasprotje posnetega gradiva in njegovega montažnega manipuliranja. Hitchcockovski *travelling* pa zamenja samo to polje, t.j. namesto montaže — ustvaritve novega „metaforičnega“ kontinuuma skozi kombinacijo razkosanih fragmentov — vpelje diskontinuiranost, zaokret realnosti v realno, ki jo proizvede sam kontinuum *travellinga*. *Travelling* bi namreč, kot smo pravkar že nakazali, lahko opredelili natanko kot premik od splošnega plana realnosti k tisti „nemogoči“ točki realnega, k tistemu detajlu, ki mora ostati madež, brezsmiselna pega, če naj celota realnosti ohrani svoj pomen. V tem smislu bi lahko rekli, da je *travelling* premik od splošnega plana realnosti k točki njene *anamorfoze*: vzemimo Holbeinove **Ambasadorje** — hitchcockovski *travelling* bi začel s splošnim planom celotne slike in bi se nato postopoma približal madežu na njenem dnu kot točki, ki mora ostati madež, če naj celotna slika deluje kot pomenska realnost. V **Ambasadorjih** se, če sliko pogledamo iz desnega kota, izkaže, da je ta objekt-madež lobanja: inertni fantazmatski objekt, ki je „nemogoči“ ekvivalent subjekta, v skladu s slavnim obrazcem iz Heglove **Fenomenologije duha** „duh je kost“, in nemara ni naključje, če naletimo na isti objekt večkrat tudi pri Hitchcocku (sklepno soočenje Lile z lobanjo Normanove matere v **Psycho**, soočenje z Ingrid Bergman z domorodsko lobanjo v filmu **V znamenju kozoroga**): objekt, ki se mu kamera približa skozi *travelling*, je prav objekt v strogem lacanovskem pomenu: inertni realni madež, v katerem najde subjekt svoj ekvivalent (\$ a). Realni objekt, do katerega nas pripelje *travelling*, ima pri Hitchcocku dve glavni podobi: ali gre za *pogled* v njegovih raznoterih variantah, t.j. za pogled Drugega, pogled, ki izpriča, da smo kot voyeurji že gledani, da smo že sami vpisani v gledano podobo (prazna luknja lobanje na mestu oces, če naj niti ne omenjamo najbolj slavnega *travellinga*, počasnega približevanja bobnarjevemu mežikajočemu očesu, v **Mladih in nedolžnih**), ali pa za hitchcockovski objekt par excellence, ne-spekularizabilni objekt menjave, tisti „košček realnega“, ki kroži med subjekti in kot tak realizira strukturo menjav med njimi (najbolj slaven zgled: dolgi *travelling* od splošnega plana dvorane z gosti do ključa v roki Ingrid Bergman v **Ravzpiti**).<sup>(2)</sup>

Vendar bi lahko izdelali tipologijo hitchcockovskih *travellingov* ne glede na naravo realnega objekta, ki se mu kamera približa, t.j. že na ravni raznoterih variant samega formalnega postopka: poleg „nulte“ ravni *travellinga*, se pravi *travellinga*, ki začinja s splošnim planom realnosti, da bi se nato približal madežu, točki *anamorfoze*, imamo namreč pri Hitchcocku opraviti vsaj še s tremi variantami:

— **travelling nazaj**, ki izhaja iz grozljivega detajla in se nato oddalji k splošnemu planu: posnetek v **Senci dvoma** od Tereze Wright, ki drži v roki prstan, ki ji ga je dal stric-morilec, nazaj

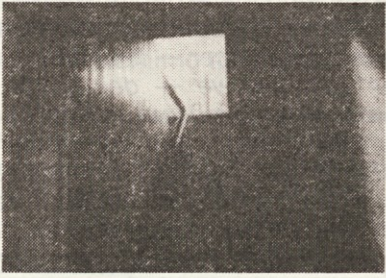
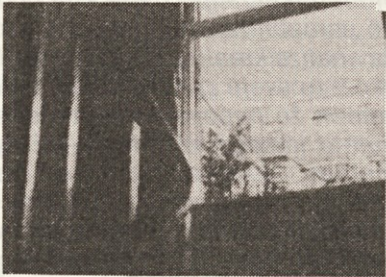
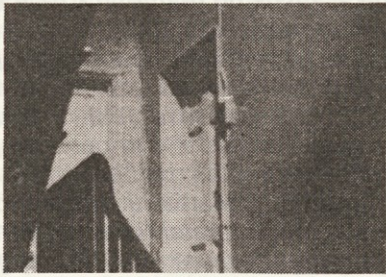
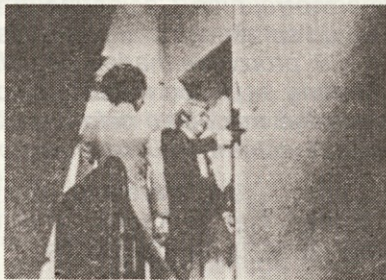
ce, kjer ona ostane le še droben madež sredi slike, če naj seveda niti ne omenjamo slavnega **travellinga** nazaj v **Frenzy**: Morilec se s svojo prihodnjo žrtvijo vzpenja po stopnišču do vhoda v svoje stanovanje, kamera jima sledi in ko se vrata stanovanja zaprejo za njima, se kamera počasi spušča nazaj po stopnicah do vhodnih vrat v hišo in nato še prek ulice, dokler se ne ustavi na nasprotni strani ulice, tako da zaobseže v okvir posnetka splošni plan celotne hiše. Kaj se medtem dogaja v stanovanju, nam kamera nakaže s smerjo svojega gibanja: spušča se po liniji kravate (spiralni zasuk, nato naravnost) — morilec davi žrtev s kravato... Ko kamera v svojem gibanju nazaj izstopi iz zatohlega, mračnega hodnika v odprt prostor ulice in ko mučno tišino notranjosti zamenja hrup ulice, splošni plan celotne hiše kljub temu ohrani mrakobno vzdušje, celoten prizor je že denaturiran, je že zgubil svojo idilično nedolžnost, ker vemo, kaj se medtem dogaja znotraj hiše. Če „normalni“ **travelling** naprej, od splošnega plana realnosti k realnemu detajlu, proizvede madež, pa bi lahko rekli, da **travelling** nazaj, od madeža k splošnemu planu, razlije madež po celotnem prizorišču, denaturira celotno idilično podobo realnosti.

— „histerizirani“ **travelling**: obravnavani prizor iz **Ptičev**, kjer se kamera prehitro, skokovito bliža madežu; ter končno še

— mirujoči **travelling**, kjer se kamera ne premika, zasuk od realnosti k realnemu pa sproži neki heterogeni objekt, ki vdre v okvir slike, npr. spet v **Ptičih** panoramski posnetek mesteca, ko naenkrat izza hrbta vdrejo v kader ptiči, s čimer se objektivni-nevtralni pogled kamere subjektivira in postane pogled samih ptičev na svoje žrtve, predvsem pa cela vrsta posnetkov v **Marnie**, kjer imamo opraviti z lepim zgledom dialektične sprevrnitve zaostajanja v prehitevanje: prvi vtis, ki ga vzbudijo, je seveda, da gre za nekaj zastarelega, pred-modernističnega, da je Hitchcock tu brezupno „zaostal za svojim časom“; toda temeljitejša analiza kmalu pokaže, da je Hitchcock prav skozi to svoje „zaostajanje“ **prehitel** modernizem in že napovedal post-modernistične elemente kakega Wendersa ali Syberberga. Tu merimo, denimo, na slavni, večkrat ponovljeni posnetek ulice, na kateri stanuje mati **Marnie**, s trupom ogromne tovarne ladje v ozadju. Prizor je očitno posnet v studiju, saj mu primanjkuje prave „globine“, t.j. očitno lahko razberemo, da je dno posnetka, ozadje z ladijskim trupom, narisano na ogromno platno. In prav to, kar sicer — iz tradicionalne „realistične“ perspektive — deluje kot slabost, daje omenjenemu prizoru svojsko sanjsko, fantazmatsko težo: gre za tipični post-modernistični postopek, ko se hiper-realizem prevesi v irealizem, ko se podoba derealizira, ko dobi sanjsko razsežnost prav skozi pretirani realizem detajla. Takšno „derealiziranje“ podobe skozi naslikano ali na platno projicirano ozadje, ki posnetku vzame globino, je obširno uporabljal Syberberg predvsem v **Parsifalu** (kjer projekcija na platno v ozadju komentira, ironično subvertira itd. „pravo“ dogajanje), medtem ko je Wenders v **Ameriškem prijatelju** skušal doseči predvsem prevešenje hiperrealizma v sanjski irealizem.

Lahko bi torej rekli, da omenjeni posnetek iz **Marnie** pomeni nekakšen paradoks negibnega, mirujočega *travellinga*, saj hkrati predsta-

# Hitchcock



Vse fotografije so iz „travellinga“ v filmu **Frenzy**, režija Alfred Hitchcock, 1972

vi realnost (dogajanje na ulici) in luknjino na dnu, ki jo zapolnjuje fantazma, t.j. praznino na platnu, ki jo zapolnjuje fantazmatska podoba na platnu. Ogromni ladijski trup je potemtakem fantazmatski objekt par excellence: nema prezenca-v-ozadju grozljive Stvari, utelešenje gnusnega-neznosnega-nesimbolizabilnega Užitka. Platno na dnu posnetka je dobesedno tisto, ki krpa, ki suturira celoto realnosti, izumetničeni, naslikani moment, ki se mora dodati, če naj se podoba realnosti sklene v celoto. Opraviti imamo s specifičnim tipom objekta pri Hitchcocku, ki ni izvedljiv na ostala dva prevladujoča modusa, kako v njegovih filmih nastopa objekt.

Nasploh bi namreč lahko rekli, da najdemo v Hitchcockovih filmih tri tipe objektov:

— „MacGuffin“, objekt, ki je praznina, katerega narava je povsem indiferentna, pomembno je le to, da kot neimenovana „skrivnost“ poganja dogajanje, nosi intersubjektivno željo. „MacGuffin“ je kot tak metonimični objekt želje par excellence: je odsotnost, ki žene k interpretaciji, v resnici je „nothing at all“, ves njegov pomen je v tem, da subjekti mislijo, da ima kak pomen. Zgledi: skrivni načrt letalskih motorjev v **39 stopnicah**, šifrirana melodija v **Lady izgine**, tajna klavzula pomorske pogodbe v **Dopisniku iz tujine**, steklenice z uranom v **Ravzpiti itd.**

— če sta glavni potezi „MacGuffina“ v tem, da je zgolj ime za praznino, za „nič“, ki poganja željo, in da je potemtakem njegova narava povsem indiferentna, pa naletimo v celi vrsti Hitchcockovih filmov na povsem nasproten tip objekta, na objekt, pri katerem je ključna prav njegova prezenca, prezenca v vsej njeni materialnosti, prezenca nekega ireduktibilnega „košček realnosti“, lepljivega izmečka, ki pa ima kot tak strukturno oz., natančneje, strukturirajočo vlogo: ključ v **Ravzpiti in v Kličih U za umor**, prstan v **Senci dvoma in v Dvoriščnem oknu**, vžigalnik v **Tujcih na vlakcu**, tja do otroka v **Možu, ki je preveč vedel**. Ta objekt bi lahko najustrezneje opredelili kot ne-spekularizabilni (ne-zrcalni, ne-podvojljivi) objekt menjave (če naj povzamem termin, ki ga je vpeljal tovariš Mladen, na katerega se tu opiram): gre za „košček realnega“, materialni objekt, ki cirkulira med subjekti in s svojo prezenco potrdi simbolni pakt, simbolno vez med njimi (npr. v **Tujcih na vlakcu morilski pakt med Guyem in Brunom**). Njegova vloga je paradokсна, ker se skozenj vzpostavi simbolna struktura med subjekti, hkrati pa ta objekt preprečuje, da bi struktura postala „čista“, da bi povsem „stekla“, t.j. deluje kot madež, košček realnega, ki blokira popolno realizacijo simbolne strukture — kantovsko rečeno, je hkrati pogoj možnosti in pogoj nemogućnosti simbolne strukture; heglovski-spekulativno rečeno, struktura se strukturira skozi nastop elementa, ki uteleša njeno lastno nemogućnost; lacanovsko rečeno, najprej imamo neko pred-simbolno, imaginarno homeostazo, ravnodušno ravnotežje, ko razmerja med subjekti sploh še niso simbolno strukturirana, in simbolna struktura, simbolni pakt ter sistem simbolnih menjav med subjekti, se vzpostavi šele skozi nastop nekega materialnega objekta, ki štrli ven iz imaginarne homeostaze, ki poruši njeno ravnotežje in jo vrže iz tira. Tukaj lahko lepo pokažemo, zakaj Hitchcock (in s tem Lacan) ni več „strukturalist“: „strukturalizem“ se definira s čisto simbolno strukturo, sistemom simbolnih menjav, glede na katero so materialni elementi zgolj



njeni ravnodušni nosilci; materialni elementi nas s polnostjo svoje prezence zaslepljujejo za simbolni zakon, ki jih strukturira, in analiza more prodreti izza imaginarne površine do te simbolne strukture. Lacan (in Hitchcock) pa k temu dodata, da se sama simbolna struktura lahko vzpostavi le skozi nastop nekega paradoksnega materialnega elementa, ki je neposredno, v sami svoji materialnosti, uteleša, t.j. da je struktura kot s popkovino vezana na neki patološki madež, košček realnosti, ki ni indiferenten in nadomestljiv: pakt med Guyem in Brunom v **Tujcih na vlaku** obstoji le dokler cirkulira med njima objekt-vžigalnik, vez med dvema paroma v **Možu, ki je preveč vedel**, le, dokler med njima cirkulira otrok, itd. — tako kot pri Heglu država kot umska totalnost obstoji le, dokler je utelešena v bebavi materialni prezenci Monarha.

— glede na ta dva tipa objekta, „MacGuffin“ (praznino, ki poganja intersubjektivno željo) ter objekt menjave (ki s svojim kroženjem drži skupaj intersubjektivno skupnost) pa pomeni ladja na dnu ulice v **Marnie** (ki bi ji lahko dodali še ptiče v **Ptičih**) povsem drugačen tip objekta: za razliko od „MacGuffina“ je prav tako kot pri objektu menjave ključna njegova materialna prezenca, toda za razliko od slednjega ne kroži med subjekti, marveč je zgolj navzoč v absolutno inertni prezenci, nemo utelešenje grozljivega Užitka, ki se ga ne da vpeti v simbolno cirkulacijo. Če bi za „MacGuffin“ lahko rekli, da je umestljiv med Imaginarno in Simbolno (čar imaginarne „skrivnosti“, ki uteleša simbolno praznino), in za objekt menjave, da je umestljiv med Simbolno in Realno („košček realnega“ v svoji materialni prezenci kot pogoj delovanja simbolne strukture), pa je tretji objekt treba umestiti med Imaginarno in Realno: fiksna, inertna podoba, ki uteleša bebavo, grozljivo prezenco Realnega.

In prav na podlagi specifičnega delovanja tega tretjega tipa hitchcockovskega objekta, ki je kot realen hkrati nekako derealiziran, sanjski, lahko razumemo Lacanovo postavko, da je realno konstrukt: realno je neka traumatična točka, moment, za katerega ni odločilno to, ali se je v realnosti „res zgodil“ ali ne, marveč zgolj to, da ima določene strukturne učinke, t.j. da deluje kot traumatična, nesimbolizabilna točka, ki opredeljuje delovanje strukture. Sanje so „bolj realne kot realnost“, kolikor se v njih najavlja fantazmatski konstrukt, ki kot ne-simbolizabilno jedro, kot točka ex-timnosti, pogoji strukturiranje simbolne strukture kot potlačitve, ponovitve tega travmatizma, obrambe pred njim itd. Za to gre pri Freudovem prehodu od teorije zapeljevanja (teorije, ki vidi vzrok nevroz v dejstvu, da so odrasli zapeljali otroka) k teoriji fantazme: za prehod od realnosti k realnemu kot fantazmatskemu konstrukt. In za to gre konec koncev tudi pri tem, kar se sicer Hitchcocku pogosto očita kot kompromis, npr. ob **Sumu**, kjer je Hitchcock povsem spremenil konec glede na literarno predlogo, psihološki thriller **Pred storjenim zločinom** Francisa Ilesa. V romanu je namreč mož pripovedovalke res morilec in vsa poanta zgodbe je v njenem postopnem odkrivanju tega dejstva in v tem, da iz svoje ljubezni pristane na to, da ubije tudi njo; v filmu pa se na koncu izkaže, da je mož nedolžen, da je bil ženin sum le projekcija njene prenapete domišljije. Na prvi pogled je Hitchcock tu popustil hollywoodskemu komercializmu, ki zah-

teva srecen konec, končno spravo zene in moža, v resnici pa je zadeva prav nasprotna: če je poanta romana v tem, da žena ne more sprejeti travmatične resnice, da je njen mož morilec, če se ji to najprej zdi nekaj smešnega, nemogočega, in se lahko le postopoma privadi na to, če je je torej v romanu strah oz. groza tega, da je njen mož morilec, pa Hitchcock vpelje dialektiko želje, ki jo izraža tako imenovani eskpletivni *ne*: v filmu je je dobesedno strah tega, da njen mož *ne bi bil* morilec, t.j. površinski strah, da je njen mož morilec, prikriva njeno pravo željo, da bi njen mož *bil* morilec, ne pa zgolj malomeščanski banalnež. Čeprav mož v realnosti ni morilec, pa je morilec v realnem ženine fantazme.<sup>(3)</sup>

Ista dialektika ekspletivnega *ne* kot mesta, kamor se vpiše subjektova želja, je na delu v drugem umoru (umoru detektiva Arbogasta) v **Psycho**. Če je prvi umor (umor Marion pod tušem) vdor nečesa povsem nepričakovanega, realnega kot nemogočega, *tyche*, ki poruši, ki vrže iz tira *automaton* simbolnega krogotoka, pa je drugi umor po svoji libidinalni ekonomiji mnogo bolj zanimiv: vse ga nakazuje, prikazan je kot povsem pričakovan, pa vendar nas, ko se dejansko zgodi, presenetiti — kot da bi v tej točki sovpadla *tyche* in *automaton*, kot da bi najbolj grozljivi vdor *tyche*, ki vrže iz tira krogotok strukture, nastopil tedaj, ko se strukturna nujnost realizira s polnim avtomatizmom. Zato drugi umor v **Psycho** v vsej svoji preproščini in čistosti implicira celotno dialektiko pričakovanega in nepričakovanega, dialektiko *želje*, če naj jo imenujemo s pravim imenom, ker je takšna paradokсна ekonomija, kjer realizacija pričakovanega vzbudi učinek nečesa nepričakovanega, možna le v univerzumu razcepljenega, se pravi želečega subjekta, v univerzumu, kjer je v pričakovanje investirana želja: *dobro vem*, da bo dogodek X (umor, eksplozija bombe) nastopil, *pa vendar sem presenečen*, ko do njega pride — zakaj? En sam možen odgovor: ker kljub temu, da sem to vedel, v stvar *nisem verjel*. Hitchcock nam tukaj, skozi to paradokšno sovpadanje pričakovanega in nepričakovanega, da videti nezavedno verovanje — gesta, ki je ideološkokritično izjemno subverzivna, saj prav neko takšno verovanje drži skupaj skupnost: družbena skupnost je v nekem radikalnem smislu etični konstrukt, opira se na postulat nekega *kot da* (ravnamo, *kot da* verjamemo v vsemoč birokracije, v to, da vodstvo države zastopa Voljo Ljudstva, da Partija uteleša interes delavskega razreda, čeprav dobro vemo...); če se to verovanje (na katerem ni nič „psihološkega“, marveč je radikalno zunanje, materializirano v samem delovanju ideoloških aparatov) zgubi, se razkroji samo tkivo, ki drži skupaj družbo. Toda kje je tukaj želja? Na prvi pogled preprosto v samem verovanju: dobro vemo, da ne-X, toda kljub temu verjamemo, da X, ker si tega želimo... Takšna rešitev pa v resnici sprejme pravo razmerje: tisto grozljivo, česar ne moremo verjeti, je natanko *sama želja* — nezavedno verovanje je obramba pred nezanosnim Realnim naše želje: dobro vemo, kakšni so ljudje (egoisti, sadisti...), toda kljub temu „globoko v sebi verjamemo v Človeka“, da bi tako pobegnili pred realnostjo želja... ali, če naj se vrnemo k Hitchcocku: naša želja je, da bi se strašni dogodek X (umor, eksplozija) *dogodil*, strah nas je dobesedno tega, da se X *ne bi* dogodil (ekspletivni *ne* prejme tu vso svojo vrednost), in nezavedno verovanje, da se „kaj tak-

snega in more zgoditi" (da materinska posast z nožem iz **Psycho** ne bo ubila detektiva Arbogasta, da bomba v dečkovem naročju v **Sabotaži** ne bo eksplodirala), je način, kako se zaslepimo z željo, investirano v pričakovani dogodek X.

Orisani razcep bi lahko opredelil tudi takole: za razliko od običajne prevare v njem subjekt ni prevaran, subjekt „dobro ve“, kako stoji stvari, prevaran je — kot v sleherni pravi, simbolni prevari, ne le nasedanju lažni podobi — „drugi v njem“, instanca Simbolnega, tako kot v znani zgodbi o otroku, ki izreče dejstvo, da je „cesar nag“: če so vsi vedeli, da je cesar nag, in če je vsakdo vedel, da vsi ostali to vedo, zakaj je potem dejstvo, da je bila ta očitna resnica izrečena, povzročilo takšen šok? *Kdo* je bil tisti, ki tega *ni* vedel, če pa so vsi subjekti to vedeli? En sam možen odgovor: *veliki Drugi*. Dejstvo, da izreka nečesa, kar že itak vsi vedo, lahko povzroči takšen šok, ima tako rekoč vrednost „ontološkega dokaza za obstoj velikega Drugega“, in lacanovski materializem, katerega osnovna teza je, da „veliki Drugi ne obstoji“, začena prav s tem, da pokaže luknjičavost, nekonsistentnost tega velikega Druga.<sup>(4)</sup>

## Slavoj Žižek

OPOMBE:

(1) Ti dve plati, ti dve pobočji hitchcockovskega madeža, pobočje S<sub>1</sub>, „čistega“ označevalca, ki sproži interpretativno gibanje, in pobočje inertnega, nesmiselnega, realnega objekta, bi lahko opredelili tudi kot pobočji *želje* in *nagona* (*pulzije*). Želja je namreč — v Lacanovi konceptualizaciji — metonimično gibanje v neskončnost, drsenje proti izvorno zgubljenemu objektu-razlogu in kot taka konstitutivno nezadovoljena; zato ne velja le, da se jo da interpretirati, marveč v nekem smislu celo sovpadajo z interpretacijo, je samo interpretativno gibanje, prehajanje od enega označevalca k drugemu, proizvajanje zmerom novih označevalcev, ki naj retroaktivno podelijo smisel prejšnjim. V nasprotju s to dialektiko želje pa je nagon v nekem smislu zmerom že *zadovoljen*, omejen na inertnost zaprtega krogotoka pulziranja — nagon se ne poganja za zmerom-drugim, marveč, kot pravi Lacan, obkroži svoj objekt, kroži okoli zmerom-istega in nahaja užitek v tem pulziranju. Zato nagon pripada registru realnega kot tistega, kar se „zmerom vrača na isto mesto“, za razliko od eminentno simbolne želje.

(2) Če že iščemo tipično „hitchcockovski“ postopek montaže, potem to ni hitro izmenjavanje fragmentov kot v prvem umoru v **Psycho**, marveč postopek, ki že implicira *travelling*, montaža na fonu *travellinga*: ko se neka oseba približuje nekemu vznemirljivemu, *unheimlich*, objektu, Hitchcock to približevanje praviloma pokaže tako, da gibljivi subjektivni posnetek pogleda te osebe (posnetek, ki kaže mirujoči objekt, kot se kaže pogledu bližajoče se osebe) izmenjuje s mirujočimi objektivnimi posnetki, ki kažejo samo to osebo v gibanju — enkrat je subjektivni pogled kamere v gibanju, objekt pa miruje, drugič mirujoča kamera kaže gibajoči se objekt, t.j. subjekt pogleda. (V samih **Ptičih** je lep primer tega prizor, ki ga je obširno analiziral Bellour, ko se Melanie po poti s čolnom prek zaliva bliža hiši, kjer prebiva Mitcheva mati.) Zakaj se tukaj montažno izmenjuje subjektivni pogled in objektivni pogled kamere, t.j. zakaj se Hitchcock ne zadovolji zgolj s kontinuiranim *travellingom*, ki bi kazal subjektivni pogled osebe, ki se bliža objektu? Odgovor bi moral izhajati iz tega, da je simbolna ekonomija *travellinga* v tem, da se izhodiščni objektivni pogled na realnost subjektivira, da dobi zlohotno, nadjazovsko razsežnost: hitchcockovski *travelling* ni nikoli subjektiven, nikoli ne kaže pogleda ene izmed oseb v filmu, kako se bliža objektu — „subjektivni *travelling*“ je *strukturno nemogoč*, ker je zastavek *travellinga* prav v tem, da se subjektivira sam nevtralnno-objektivni pogled kamere na realnost; zato je treba „subjektivni“ *travelling* nujno razkosati, ga izmenjevati z objektivnimi posnetki osebe, ki se bliža objektu.

(3) Isto bi lahko pokazali ob **Tujcih na vlaku**, kjer Hitchcock prav tako na prvi pogled izvrši banalizacijo romana in popusti hollywoodski ideologiji *happy end*: v romanu Patricie Highsmith Guy izvrši svoj del pogodbe in ubije Brunovega očeta ter je na koncu romana aretiran, pri Hitchcocku pa dejanja ne izvrši, ostane „nedožen“, kar omogoči srečen razplet. Toda tudi tu ima premik, ki ga izvrši Hitchcock, homologen pomen kot v **Sumu**: Guy resda v „realnosti“ ostane nedožen, ne preide k dejanju, toda kriv je na ravni želje, kriv je, ker Bruno s tem, ko ubije njegovo ženo, realizira njegovo fantazmo. Ob vsej psihološki pretanjenosti pa v romanu Patricie Highsmith zaman iščemo to razsežnost fantazme, ki uprizori željo in je s tem „bolj realna od realnosti“. Drugače povedano, prapotiščena scena, ki s tem, ko je izključena, omogoči simbolno menjavo med Guyem in Brunom, je scena, v kateri bi sam Guy lahko ubil Miriam, svojo nezvesto ženo.

(4) Takšen položaj, kjer ideologija deluje na način „cesar je nag“, t.j. na način orisanega razcepa, ko vsi vedo, da je cesar nag, pa vendarle v praksi ravnajo, kot da je oblečen, je kajpada — kot je splošno znano — v čisti obliki realiziran v sodobnem, post-stalinističnem „realnem socializmu“, kjer vsi vedo, da je vladajoča ideologija le instrumentalno sredstvo reprodukcije oblasti, nihče je ne jemlje resno, pa vendar se vsi udeležujejo vladajočega rituala in se disidentov, ki odkrito rečejo, da je „cesar nag“, celo drži stigma izobčencev, ki so s tem, ko so izrekli očitno resnico, storili nekaj obscenega. Samoupravljanje tu, kot povsod, zadeve vsaj do določene mere zaplete: danes je pri nas sam cesar (oblast) tisti, ki razglaša, da je nag (da še vedno prevladujejo birokratski odnosi, da samoupravljanje še ni zares zaživelo . . .), pa — v tem je čudo samoupravljanja — v imenu natanko te ideologije, ki razglaša njegovo nagost (ki razglaša, da je največja nevarnost za samoupravljanje odtujeni državno-partijski aparat), še kar naprej vlada . . .

**G**ovoril bom o enem samem zanru, o znanju Hitchcockovskih filmov. Ta žanr — beseda je latinska, *genus, generis*, in je prišla do nas preko francoščine — ta *genus*, skratka ime, kot se spodobi, eno sam o species, ta rod ima eno samo vrsto, namreč vrsto filmov, ki jih je napravil Alfred Hitchcock. Zmotno je mnenje, da je v ta rod mogoče uvrstiti še različne sorte shrlijvk, ali kar nasploh filme, ki tako ali drugače vzbujajo suspenz, recimo, filme Briana de Palme ipd. Žanr Hitchcockovskih filmov je jasno delimitiran in s smrtjo svojega avtorja zaključen korpus filmov, ki ga ne definira suspenz nasploh, niti kakšna shrlijvost ali strašljivost, temveč zelo partikularna mreža partikularnih obsesij in postopkov, ki jih v taki obliki ni najti drugje. Zato se bom tudi držal partikularnega. Skušal bom le nadaljevati in dopolniti analizo, ki je bila začeta v knjigi *Hitchcock* v zbirki *Analecta*, dopolniti z nekaj novimi fragmenti in podati nekaj novih elementov za odgovor na vprašanja: od kot fascinacija Hitchcockovih filmov?

Za izhodišče jemljem poseben mehanizem fascinacije, ki ga je najti le v nekaterih filmih, ki pa ponuja ključ — enega od ključev — do celote. Ta mehanizem je še posebej navzoč v **Senci dvoma** in v **Tujcih na vlaku** — osredotočil se bom predvsem na slednjega in izkoristil prednost, da je bil predvajan v okviru filmske šole (četudi v slabi kopiji) in smo ga pred par dnevi vsi videli. S tem se lahko s pridom izognem dovolj pogosti zagati govorjenja o filmu, da je nemreč treba veliko časa trošiti za pripovedovanje vsebin in opisovanja prizorov, ki jih večina publika ni videla — zagati, skratka, da je treba odsotno sliko nadomestiti z besedo (obratno kot v psihoanalizi).

Mehanizem, iz katerega izhajam, bi najlažje imenovali zrcalna prezentacija, ali zrcalna podvojenost, ki se vleče skoz celoten film. Najprej v **Senci dvoma** (tu deloma ponavljam še znané reči): celotni film je zrcalno podvojen okoli osrednje osi, ki jo predstavlja stric Charlie, za katerega se potem izkaže, da je morilec, in njegova nečakinja Charlie. Oba nosita isto ime. Začne se tako, da najprej vidimo kako v philadelphijskem predmestju leži na postelji stric Charlie, tako, da ima glavo na desni strani, desno zadaj vidimo vrata, in nekaj scen kasneje vidimo njegovo nečakinjo v natančno zrcalni podobi, namreč tako, da ravno tako leži na postelji v svoji sobi z glavo na levi strani ekrana in z vrati levo zadaj. Ta zrcalna prezentacija se potem nadaljuje v celi seriji: stric odide na pošto, nečakinja odide na pošto, stric odide na pošto zato, da bi poslal telegram nečakinji, ona, da bi poslala telegram stricu, in potem se vse skupaj srečno ujame. Okoli te osnovne osi, podvojitve Charlie-Charlie, so podvojeni vsi ostali elementi v filmu — to je analiza, ki jo je opravil Francois Truffant že leta 1954 in opozoril na generalno podvojenost tega filma, kasneje je to dopolnil še Donald Spoto, ki je razširil spisek teh podvojitvev. Kateregakoli elementa v tem filmu se dotaknemo, razpade na dvoje. Tu imamo dva para detektivov, dva v Philadelphiji, dva v Santa Rosi, imamo podvojenost samega zločinca, se pravi, ta stric Charlie, ki je poglavitna oseba in ki je morilec, je podvojen z nekim zločincem, ki ga v filmu ne vidimo in o katerem samo slišimo pripovedovanje — tukaj se vidi, da je to čisto strukturna funkcija; celo če ne vidimo tega drugega zrcalnega objekta, mora nastopiti nekaj, kar pač drži njegovo mesto.

Potem so podvojene vse ostale osebe: dva mlajša otroka, dva doktorja, dve sceni na železniški postaji, dve sceni v garaži, dva družinska obreda, dve sceni pred cerkvijo itd. Neka obsesionalna podvojitvev, formalna, zrcalna podvojitvev, ki teče skoz cel film v neverjetni formalni čistosti in ki doseže svoj ironični vrhunec v centralni sceni: namreč ko stric prizna nečakinji, da je on morilec, kar je ona sicer že deducirala — ta scena, ki je nekako v jedru filma, se dogaja v nekem baru, ki se imenuje *Till two*, in emblem tega bara je ura, ki kaže dve minuti do dveh; in v tem baru „Dve minuti do dveh“, stric naroči dva dvojna brandya. Hitchcock tu že ironizira lastno metodo. To je, skratka, **Senca dvoma**.

**G**ovoril bom o približno isti postopek ianko naitim pri **Tujcih na vlaku**. Tudi tukaj imamo to obsesijo s podvojenostjo, s simetrijo. Začne se s simetrično prezentacijo dveh parov čevljev, ki neizbežno korakata svojemu srečanju nasproti in se izmenjujeja vse do tega srečanja. Vmes je še ena scena, kjer vidimo, kako vlak steče, vidimo tire, ki se stikajo, se stapljajo v horizont, kot se bosta ta dva para čevljev neizbežno morala zadeti. Tudi ta par Guy-Bruno je usodno povezan par, kot je bil povezan par stric in nečakinja, Charlie-Charlie. In tudi ta par služi kot nekakšna os za podvojitve ostalih elementov. Tukaj sicer ne gre za tako dolgo ekspozicijo, kot v **Senci dvoma** in ne gre za takšno formalno dovršenost, ampak vseeno lahko znova najdemo celo serijo podvojitvev, tudi analitiki so že na to opozarjali. Imamo najprej dve mesti, Washington in Metcalf, dve mesti, v katerih se dogaja celotna zgodba, dve mesti, ki ju povezuje vlak, vlak kot prostor naključnega srečanja, prostor menjave. V teh dveh mestih sta dve ženski v Guyevem življenju, njegova žena Miriam in Ann Morton. Miriam je poleg tega podvojena, zrcalno podvojena z Annino sestro Barbaro, ki jo igra Hitchcockova hči, Patricia Hitchcock; je dejansko njen zrcalni protipol, nosi ravno tako debela očala in odlični je ravno refleks v očalih — ko Bruno prvič zagleda Barbaro, vidimo tisti refleksi njegovega vžigalnika v njenih očalih, kot v sceni umora, se pravi, da gre za čisto zrcalni refleksi. Okoli tega so nadaljnje podvojitve: dve sceni davljenja; Miriam v tisto zabavišče spremljata dva mladeniča; Guya spremljata dva detektiva. Na sprejemo imamo, recimo, dve dami. Potem sta dve sceni na zabavišču, obe ključni sceni na zabavišču, obe s smrtnim izidom. In na zabavišču imamo zopet dva otroka, tistega, ki mu Bruno počí balon, drugega na vrtiljaku, ki ga Guy na koncu reši; imamo dva paznika, ki sta pomembna, itd.

Skratka, cela serija podvojitvev, tudi v tem filmu, če jih iščemo. In na robu filma imamo dve Patricii, Patricia Hitchcock, Hitchcockovo hčer, ki je v tem filmu odigrala svojo najpomembnejšo vlogo (kasneje je igrala še v Psihu, popolnoma epizodno), in pa Patricia Highsmith, ki je avtorica romana, na podlagi katerega je film nastal — to je bil njen prvi roman, ki je tako doživel izreden uspeh. In naposled sam Hitchcock, ki se pojavi v svoji cameo appearance, se pojavi tako rekoč podvojen, podvojen s kontrabasom, ki ga prenaša. Kontrabas, ki se mu v angleščini reče tudi double bass, je tudi instrument, ki ga igra Emmanuel Balestrero, se pravi, tisti po krivem obtoženi, napačni mož iz enega kasnejših Hitchcockovih filmov. To srečanje Guya, Farleya Grangerja in Hitchcocka na stopnicah vlaka, takoj po tistem pogovoru v vlaku, nosi v sebi to usodno razsežnost. Kam hočem priti? Vse to, vsa ta zrcalna podvojenost, ki jo lahko najdemo v teh dveh filmih in ki je prisotna tudi v posameznih segmentih cele vrste ostalih Hitchcockovih filmov, ni pomembna sama kot taka, pomembna je kot ozadje, za to, kar se pravzaprav dogaja, namreč kot ozadje za menjavo nekega objekta. Za menjavo vsaj enega privilegirane objekta, ki zgošča v sebi celo mrežo relacij in ki zgošča v sebi tisto, za kar v teh filmih pravzaprav gre. Se pravi, ta vzpostavitev simetrije služi kot ozadje za krašenje nekega objekta, in ta objekt je naposled tisto, kar to simetrijo, to krhko simetrijo, ruši, kar jo postavi pod vprašaj, kar v tej simetrični podobi nastopi kot madež. Objekt igra to dvojno vlogo, da po eni strani vzpostavlja skupnost, drži skupaj to skupnost, po drugi strani pa je ravno tisto, kar jo že krši, najeda, kar jo hromi.

**V senci dvoma** — dajem zelo hiter pregled na ta film, ker dvomim da ga je veliko ljudi videlo — je ta funkcija objekta mogoče prignana do najboljše, najvišje forme. Objekt, ki kroži med tema dvema stranema zrcala, je prstan. Stric podari nečakinji prstan, kot simbol njune zveze, in ta prstan nosi inicialke, ki so seveda napačne. In že tisti trenutek, ko nečakinja dobi prstan in vidi inicialke, pade celo na relacijo senca dvoma. Darilo, ki ga dobi, je zastrupljeno. In seveda se izkaže, da so te inicialke začetnice ene izmed stričevih žrtev.

Drugi moment s tem prstanom je ta, da nečakinja prstan vrne stricu, in to zopet v neki zelo dramatični sceni, kjer s tem, da vrne prstan, s to nemo gesto pokaže, da ve, da ve vse. Do takrat skuša stric blefirati v stilu „vsi smo grešniki“, „saj ni nič hudega“ itd. Ko pa ona prstan vrne, se neha pretvarjati, on v hipu ve, da ona ve.

Četrty moment v cirkulaciji tega prstana je ta, da se potem situacija obrne, ker za te stričeve zločine primejo nekoga drugega — stric je na varnem in edino, kar ga lahko še ogroža, je njegova nečakinja, ki ve, da je morilec. Zdaj nečakinja zopet ukrade stricu prstan in s tem razpolaga z edinim dokazom proti njemu. To spet zvemo v nekem zelo lepem travellingu: nečakinja Teresa Wright se počasi spušča po stopnicah in zelo zelo počasi se kamera približuje, dokler ne fiksira prstana na njeni roki, prstana, ki ga je zopet ukradla stricu in s tem pokazala, da je pripravljena stvar gnati do konca, da je pripravljena z njim obračunati.

Na vsaki naslednji stopnji cirkulacije tega prstana, tega objekta med dvema stranema zrcala, na vsaki naslednji stopnji se veča fascinacija, če naj tako rečem. Prstan postane bolj fascinanten, čedalje bolj dobiva razsežnost sublimnosti in srhljivosti hkrati.

Tu bi se dalo še marsikaj reči, vendar se bom zdaj skoncentriral na **Tujca na vlaku**. V **Tujcih na vlaku** gre za cirkulacijo vžigalnika, zelo banalnega objekta. Če bi **Tujca na vlaku** bila novela v *Dekameronu*, bi lahko nosila boccacciovski podnaslov, recimo „Zgodba o tem, kako je Guy Haines iz Washingtona izgubil vžigalnik ter ga po dolgih in močnih zapetljajih spet dobil nazaj“. Skratka, celotna zgodba je strnjena v tem, kako nekdo v nesrečnih okoliščinah izgubi vžigalnik in ga naposled vendarle dobi nazaj.

Mimogrede opozarjam še na to, da je ta mehanizem prisoten v številnih Hitchcockovih filmih. Navajam samo eno sceno, na katero je opozoril Pascal Bonitzer, in sicer sceno iz filma **Mož, ki je preveč vedel**, iz druge verzije, seveda — sceno, za katero v prvem momentu sploh ni jasno, v čem je njena funkcija. Gre za dva para, dva ameriška para, ki se srečata v Maroku, par zločincev in popolnoma nedolžen par, ki pač potuje po Maroku. V neki sekvenci gredo v neko maroško restavracijo in tam sedejo v fotelje, ki se zelo globoko ugrezajo. James Stewart ima predolge noge in zelo nerodno sedi v tistem fotelju, zato mora zamenjati mesto z Doris Day, s svojo ženo. Pascal Bonitzer je zelo dobro opozoril, da oba sedita s hrbtom nasproti enemu drugemu paru, ki ga takrat še ne poznata, in zato, da bi menjava med njimi lahko stekla, je ključna ta zamenjava: James Stewart sede namreč na napačno mesto, sede s hrbtom nasproti ženi drugega para. In šele ko zamenja mesto s svojo ženo, šele takrat pride do tiste zrcalne podobe obeh parov, kjer se lahko seznanijo in kjer lahko potem steče menjava — objekt, ki se tam menjava, pa je otrok. Bonitzer pravi, da se zdi, kot da bi otrok stopil iz ene strani zrcala na drugo.

Zanimivost pripombe je v tem, ker je to scena, ki se pri gledanju popolnoma spregleda, ki pa ima neko ključno strukturno funkcijo. Otrok, kot objekt menjave, to pravi še Bonitzer (tekst je preveden v slovenski knjigi o Hitchcocku), otrok kot objekt, za katerega gre, ni spekulizabilen, otrok kot objekt nima svojega zrcalnega protipola.

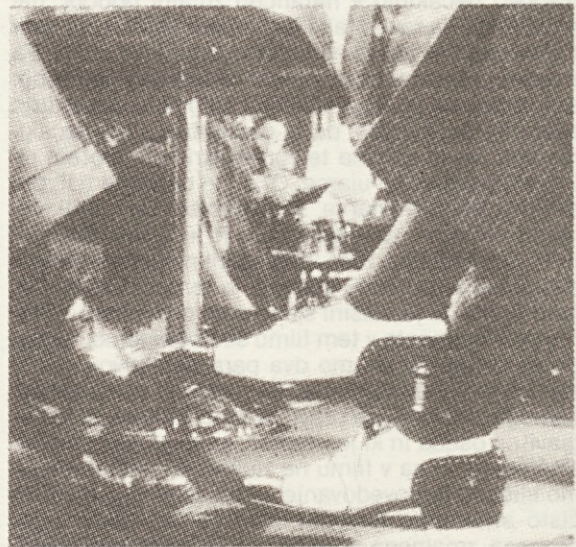
V **Tujcih na vlaku** cirkulira več objektov med tema dvema simetričnima partnerjema. Najprej so tu zlomljena očala, ki jih prinese Bruno kot dokaz, da je umoril Guyevo ženo, tudi v neki zelo zanimivi sceni, kjer Bruno ta očala podaja skozi ograjo, skozi re-

setke, on stoji v temi in Guy na svetlobi. Čudno je, da Hitchcock na ta očala naprej pozabi, ker izhodišče je zelo dobro, iztočnica je zelo dobra, samo potem se z njimi nič več ne zgodi. Potem sta tu še druga dva objekta, ki ravno tako cirkulirata, sta objekta menjave: ključ od Anthonyjeve hiše in revolver, ki ga pošlje Bruno Guyu, zato da bi umoril njegovega očeta, in oboje potem Guy vrne ob tistem neuspelem obisku v hiši in s tem dokončno prekine kontakt. Ampak tudi to ostaja neizkoriščeno.

Zdaj se bom skoncentriral samo na vžigalnik. Kot izhodiščno situacijo imamo dva simetrična partnerja, med katerima cirkulira objekt. Kako lahko imenujemo to igro, kaj je igra, katere izhodiščna situacija je, da sta dva simetrična partnerja, med njima pa cirkulira objekt? To je, recimo tenis. Se pravi, gre



Vse fotografije so iz filma **Tujca na vlaku**, režija Alfred Hitchcock, 1951



za neko partijo tenisa. V knjigi je Guy Haines dejansko arhitekt, in šele v filmu je postal tenisar, kar tudi ustreza neki imanentni zahtevi.

Problem knjige je popolnoma drugačen in ni primerljiv s filmom, analiza bi peljala čisto drugam; kot zanimivost samo povem, da v romanu Patricie Highsmith, ki je sicer izvrsten, da je tam objekt, ki ga pozabi Guy na vlaku, neka knjiga, in to nič manj kot Platonovi dialogi. Imamo torej partijo tenisa z objektom, ki cirkulira med dvema partnerjema. Ta partija tenisa spominja na neko drugo slavno, izjemno slavno partijo tenisa, namreč tisto, ki zaključuje Antonionijev **Blow up**. Ta se konča z neko metaforično sceno, kjer prihrumi neka skupina igralcev, ki gredo na teniško igrišče in začnejo igrati

## Hitchcock

enis brez objekta, začnejo se delati, da igrajo tenis, delajo vse popolnoma normalno, samo žoge ni nikjer. In David Hemmings, ki je zraven, glavni protagonist, v nekem trenutku, ko naj bi žoga padla proti njemu, dejansko pristane na to igro in tudi sam začne delati, kot da ta žoga dejansko obstaja in to fiktivno žogo vrne v igro. Protagonist pristane na to družbeno konvencijo, ki lahko teče brez objekta. Mesto objekta je izvorno prazno, to je konec koncev smisel te metafore. Tako kot lahko družbena igra v celotnem filmu teče naprej brez trupla, ki ga je David Hemmings odkril s povečavo, tako teče tudi igra tenisa brez objekta.

Hemingsova iluzija je bila v tem — Blow up, to je povečava — da bo, če bo dovolj povečal sliko, po-



tem lahko našel objekt. Če bo povečava dovolj velika, se mu zdi, da bo potem nekaj našel. Ne vidi, da je mesto objekta izvorno prazno, in kar najde, so v bistvu samo konture nekega izginjajočega objekta, nekega trupla, ki se izmakne in za katerega ni na koncu jasno, ali je samo njegova fikcija, saj družbena igra mirno teče naprej brez tega objekta.

Tukaj omenjam **Blow up** zaradi čiste specifične reference, namreč iz knjige *Problemi teorije fetišizma*, zadnje knjige v zbirki *Analecta*, ki je pred kratkim izšla. Tam razvija Slavoj Žižek prav ob tem primeru zaključne scene iz **Blow up** razliko med modernizmom in postmodernizmom — namreč modernizmom kot neko umetnostno držo, katere zadnja konsekvence je, da je mesto objekta prazno, ki je, skrat-

ka, zgrajena okoli praznega mesta, nekega manjkajočega objekta, zgrajena okoli tega, da Godot nikoli ne pride. V tej analizi sta vzeta ravno **Blow up** in **Godot** kot neke vrste paradigmatska zgleda za modernizem. (glej str. 129-135) In v tej analizi Slavoj naprej razvija postavko, da je Hitchcock v bistvu postmodernistični avtor, to dokazuje ob neki posebni sceni iz filma **Life boat** (Rešilni čoln). Tukaj skušam to samo podkrepiti, oziroma pokazati širšo upravičenost te teze za Hitchcockov univerzum sploh. In teza bi se lahko v splošni obliki glasila, da je za Hitchcocka prezenca objekta fundamentalna, da je navzočnost objekta ključna. Mesto objekta ne more biti prazno, ključna je ravno ta njegova prezenca; objekt je tisti, ki ujame pogled in ki fascinira s tem, ker je postavljen na neko posebno mesto v neko vrzel, neko slepo pego v intersubjektivnih razmerjih, ki se pletejo okoli njega. Postavljen je v njihovo vozlišče in po neki fetišistični sprevrjenosti se zdi, kot da ta razmerja emanirajo iz njega. Se pravi, objekt je tisto, kar sproža, omogoča ta intersubjektivna razmerja, kar jim služi za oporo, kar jim je glavni zastavek in hkrati tisto, kar jih razbija, kar jih notranje najeda. Tisto, kar ravno onemogoča, da bi se ta razmerja sklenila v neki polnosti ali v neki celoti. Se pravi, hkrati uteleša tisto, kar jih sproži in onemogoča. Je tisti tečaj, okoli katerega se sučejo, kar jih spenja, kar jih povezuje in hkrati tisto, kar jih ločuje.

Da ne bi ostali pri teh splošnostih, grem podrobneje v **Tujca na vlaku**. Kako, na kakšen način se Guy zaplete z Brunom? Mislim, da je treba tukaj ločiti dva momenta. Prvi moment zadeva vmeščenost do družbenih konvencij ali, v še splošnejši obliki, razmerje subjekta do označevalca. Drugi moment, pa, nasprotno, zadeva razmerje subjekta do tega objektne-ga momenta.

Ključno Hitchcockovo vprašanje, ključni Hitchcockovski problem je v tem, kako neko naključno srečanje sproži katastrofalne posledice. Vsi njegovi filmi so zgrajeni na nekem naključnem srečanju, nekem naključnem trku, ki naposled pripelje do fatalnih posledic in prav v tem je eden od ključev do Hitchcockovskega univerzuma. Da bi prišli do prvega momenta, začnem pri neki precej oddaljeni asociaciji. Zadnjič sem poslušal izvrstni referat Jožeta Vogrinca o problemu lokalizacije filmskega dogajanja, v vmesitve na neko določeno mesto, in ob tem sem dobil asociacijo na neki film z Marlene Dietrich iz poznih tridesetih let — film, ki nosi naslov **Angel**. Začne se z neko vmesitvijo ki deluje delirantno, namreč z neko dolgo sekvenco Slavoloka zmage — mislim, da se naslovi vrstijo na tej podlagi Slavoloka zmage — in poleg te razgledniške scene, ki za vsakogar neizbežno fiksira kraj dogajanja, se potem poleg tega pojavi še napis Pariz. In to, da se na neki sceni, ki jo vsi prepoznajo, pojavi še napis, deluje zmeraj tako, da se vzbuja spontan smeh v dvorani. V čem je delirantnost? Ta dodatni napis ne prinaša nobene dodatne informacije in kot tak je, grobo rečeno, čista incidenca označevalca, je kot tisto zrno, ki ga dodamo, da bi naredili kup, ali kot las, ki ga je treba še odvzeti, da bi bila glava plešasta. Se pravi, je nek čisti, nepotrebni dodatek, čista redundanca — v bistvu sta tukaj zlepljena dva koda, se pravi, da lokaliziramo neki kraj hkrati s splošno znano podobo na razglednici in z napisom. In s tem, da sta oba koda zlepljena skupaj, nastane nek kratek stik, ki deluje komično. Ime deluje kot del podobe, se pravi, ne kot ime podobe, ampak kot njen del, nastopa na isti površini kot podoba. To je sicer učinek, ki ga lahko srečamo tudi v kakšnih drugo ali tretjerazrednih filmih in lahko deluje grobo — ta film pa omenjam, ker mislim, da je bil ta učinek hoten, saj tudi ves preostali film temelji na celi vrsti označevalnih štosov.

Zakaj ta asociacija? V **Tujcih na vlaku** imamo neko osebo, ki se imenuje Bruno in ki nastopi z enako prezentacijo. Namreč, poleg tega, da se predstavi in reče „jaz sem Bruno Anthony“, pokaže še svoje ime na kravati, se pravi tudi pri njem ime na kravati deluje kot del, integralni del njegove podobe. Tudi tukaj pride do kratkega stika, kjer ime nastopi na isti površini kot podoba, kot na Moebiusovem traku. Ime, ki bi moralo delovati v nekem drugem, simbolnem kodu, nastopi kot integralni del podobe in s tem me-

šanjem dveh kodov pride do tega, da Bruno dobesedno nosi ime, realizira metaforo, je nosilec imena. Ime je fizični del nosilca, njegova pozitivna lastnost — ne vem, kaj naj bi na to rekel Kripke. Kripkeju bi se tukaj vse zapletlo, tega primera ne najdemo v **Naming and Necessity**. Se pravi, ime deluje kot nalepka na stvari.

Opozarjam še na eno zvezo s **Senco dvoma**. Tam nastopi mati kot instanca, ki podeljuje ime, tista, ki je poimenovala svojo hčer, to nečakinjo Charlie, po svojem najljubšem bratu, zato nosita isto ime, oba se imenujeta Charlie, in mati je bila tista, ki je poimenovala. To ime je tista unarna poteza, ki ju druži. Enako je tukaj: Bruno takoj pove v opravičilo, da je to mogoče tisti hip težko opaziti, je zraven imena nastopa kot instanca, ki je zvezana s tem imenom, nosi jo pravzaprav samo materi na ljubo. In v kasnejših scenah vidimo vsaj enkrat ali dvakrat, da nosi Bruno neko drugo kravato, na kateri pa je še vedno ime Bruno. Hodi okoli kot neki objekt z nalepko, na kateri piše njegovo ime.

Mimogrede rečeno, če od blizu pogledamo tisto kravato, ki jo pokaže (videl sem sliko iz filma, v filmu je to mogoče tisti hip težko opaziti, je zraven imena Bruno uvezen nekakšen rak, podoba raka. In če bi se šli divjo psihoanalizo, bi lahko rekli marsikaj: rak, žival s škarjami, kastracijska žival; ali pa, nadaljnja asociacija na tiste rakovice, ki požrejo svoje samce, potem ko so opravili svojo funkcijo itd. Skratka, če bi se šli divjo psihoanalizo, bi lahko rekli, da zagotovo ne pomeni nič dobrega, če človek od lastne matere dobi takšno kravato, ampak ker se divje psihoanalize ne gremo, tega ne bomo rekli.

V razmerju med Brunom in Guyem dejansko pride do istega psihičnega kratkega stika. Namreč, Bruno obravnava besede kot nalepke za reči, vzame jih dobesedno. Neposredno po tem, ko predlaga navzkrižni umor, pride do dialoga, kjer pravi Bruno: „Surely we speak the same language“, in Guy mu odgovori: „Seveda govoriva isti jezik“. Potem še malo naprej pravi Bruno: „Ali mislite, da je moja teorija v redu?“ in Guy odgovori: „Seveda, vse vaše teorije so v redu.“ S tem ironičnim distančnim podtonom. Bruno, ki misli, da so besede nalepke za reči, ne more ujeti ironičnega podtona in se obesi na njihov dobesedni pomen. Se pravi, poslušá to, kar je bilo dobesedno rečeno in dobesedno je bilo rečeno: govoriva isti jezik in vaše teorije so v redu. Nima nobene občutka za to, da dobesednost forme da vljudnostna forma, recimo, implicira negacijo. Implicira tisti JA, ki je NE. Da bi lahko to dojel, to zahteva določeno vmeščenost subjekta do konvencij, kar pomeni ravno to, da besede niso zgolj nalepke za reči.

Subjekt je skratka tista komplikacija, tisti ovinek med besedami in reči, premaknjenost, zaradi katere med njimi ni enostavnega razmerja denotacije. Bruno pa psihično druži oboje, besede neposredno lepi na reči, on je tisti, ki ne zna brati med vrsticami. Ne more, noče, ne zna brati med vrsticami, subjekt pa je ravno tisto, kar je konec koncev vselej med vrsticami, drsi med vrsticami.

To lahko ponazorimo z zgledom iz naše družbenopolitične prakse. Lani je revija Mladina delala reklamo zase z geslom: „Prenehajte brati med vrsticami, naročite Mladino!“ Kaj to implicira? „Režimski“ tisk nas obravnava kot subjekte, naslavljá se na nas kot na subjekte, nas interpelira kot subjekte — se pravi hoče od nas, da beremo med vrsticami. Noben normalen človek pač ne misli, da se da tisto, kar piše, recimo, v Delu, neposredno prevajati v realnost, da so besede v Delu zgolj nalepke za reči. „Režimski“ tisk, nam, skratka, da dihati, daje nam prostor, da se kot subjekti vmesimo v to vmesnost med besede in reči, v prostor posredovanja in prevajanja, kjer označenec neskončno drsi pod označevalcem. Nasprotno pa „alternativno“ novinarstvo hoče, da privzamemo psihično pozicijo, hoče nas izriniti izmed vrstic, hoče, da naj besede postanejo zgolj nalepke za reči, brez posredovanja, hoče skratka, da naj se reče bobu bob. S tem pa skuša ukiniti prav naš status subjektivitete, tisti prostor, kjer se kot subjekti lahko konstituiramo in dihamo — vse to, če naj uporabim zloglasno formulacijo, „pod krinko“ parol o nekakšni svobodi tiska ipd.

Če povzamem ta eskurz: vsa težava je v tem, da Guy nastopa kot „režimski“ novinar, Bruno pa kot „alternativec“. Guy pričakuje, da ga bo sogovornik bral med vrsticami, Bruno pa ga noče.

Lahko bi rekli še drugače: Brunova psihična pozicija je v tem, da jemlje besede in reči na isti ravni — še več, izmenjavó besed, to osnovno recipročnost replik v pogovoru, vzame na isti ravni kot, recimo, menjavo umorov. Osnovna forma vzajemnosti pogovora — dejstvo, da mu Guy v vljudni obliki vrača besede — mu deluje na isti ravni kot menjava umorov. Skratka, beseda za besedo, umor za umor.

Tukaj opozarjam, zelo na hitro, da ima to naključno srečanje med Guyem in Brunom na vlaku še celo vrsto reperkusij v nadaljevanju filma. Vsakokrat, kadar Guy potuje z vlakom, koga sreča, potuje pa štirikrat v toku celega filma. Drugič, ko potuje, sreča nekoga pijanega profesorja matematike, in Guyev odnos ostane točno isti. Se pravi, tako kot je Bruno načel komunikacijo, Guy pa ohrani isto vljudno formo. In ko mu profesor nekaj pijansko „naklada“, ga

## Hitchcock



vpraša v nekem trenutku, ali razume kar mu govori. Guy reče: „Ja, ja, razujem.“ Profesor se ob tem zdrzne in prekine komunikacijo, neha govoriti. Ključno je to, da je Guy obakrat naredil isto, obakrat je „na besedah“ pristal, ohranil to vljudnost forme, ampak v obeh srečanjih, v obeh naključnih srečanjih je ta vljudnost forme pripeljala do diametralno nasprotnih konsekvenc: v enem primeru je bila ta vljudnost še preveč dobro zapomnjena, v drugem primeru pa je potem profesor popolnoma pozabil na to srečanje. Profesor pa je bil tisti, ki je takoj razumel, da JA pomeni NE. Te nasprotni reakcije na isto vljudnostno formo so obakrat imele fatalne posledice.

Še dve srečanja doživi Guy na vlaku, in sicer eno naključno srečanje dveh drugih neznancev, ki se vozita zraven njega in ki se ravno tako zadeneta s čevlji, a njuno srečanje se izteče le v pogovoru o vremenu. In čisto na koncu — to je scena, ki je bila v tem predvajanju izrezana — se Guy in Ann srečno vozita nazaj v Washington in nasproti jima sedi nekdo, ki nekaj časa bulji v Guya in pravi: „Oprostite, ali niste v Guy Haines?“ Guy mu najprej že namerava vljudno odgovoriti, njegova prva reakcija je, da je treba biti vljuden do ljudi, potem pa se zdrzne in brez besed pograbi Ann in zapustita kupe. Tisti možak pa zgroženo gleda, kaj je vendar to. Guy na koncu vidi, da je sama ta forma vljudnosti preveč nevarna, da bi se lahko človek vanjo spuščal, da je polna marxovsko rečeno, metafizičnih zvitosti in teoloških ukan.

V tem filmu **Tujca na vlaku** gre za celo fenomenologijo takih naključnih srečanj. In to je ključna Hitchcockova obsesija, namreč kako neko naključno srečanje poruši neko homeostazo, poruši neki krogotok, in kako se skoz to naključno srečanje šele vzpostavi struktura. Kar je bilo prej, je bil homeostatični krogotok, šele skozi ta trk, to naključje, pride do nivoja strukture.

Drugi moment, ki je bolj bistven in za katerega tukaj gre zadeva razmerje subjekta do objektnega momenta. Kaj natanko je naključno srečanje v **Tujcih na vlaku**?

Mislím, da se ga da definirati, kot naključno srečanje nekega praznega mesta. Obstoji neko prazno mesto, ki čaka na subjekt. In subjekt, ki stopi na to prazno mesto, stopi vanj kot past, ki se za njim zapre, zapolni neko prazno mesto in iz tega ne more več ven. To je tako kot recimo, v filmu **Sever-severozahod**, kjer je neko ime, George Kaplan, ime brez nosilca, kot neko prazno mesto, na katerega se popolnoma po naključju prilepi v neki situaciji Cary Grant. Ali kot v **Napačnem možu** napačna identifikacija krivca. Prazno mesto, za katerega gre v **Tujcih**

**na vlaku**, je v bistvu prazno mesto v neki pogodbi, kontraktu, in v to pogodbo se subjekt ujame kot partner. Ta pogodba ni sama na sebi nič navadnega, je nekaj, kar je celo nadvse samoumevno. Pogodba, ki se sestoji samo iz tega, stori zame, kar jaz storim zate. Se pravi, pogodba, ki zahteva zgolj formo recipročnosti, pogodba, ki je baza družbenosti. *Criss-cross*, Križ-kraž, konec koncev je to osnova vsega družbenega dogajanja.

Na to prazno mesto v taki pogodbi — in to je ključno — stopi ne subjekt, ampak objekt. Kako pride do tega? Guy vzame iz žepa vžigalnik, da cigareto. Na tistem vžigalniku piše A to G, vžigalnik je bil darilo njegove zaročenke. Zopet objekt, ki zgošča celo vrsto relacij, objekt, ki gre iz roke v roke, cirkulira, v sebi je neka zgostitev. In dejstvo, da je tako označen, spodbudi razgovor o ločitvenih težavah, ta razgovor pa ima potem fatalne posledice. Na koncu razgovora o tej pogodbi Guy pozabi vžigalnik, in Bruno, ki ga najprej hoče vrniti, vžigalnik obdrži, obdrži ga kot zastavek, kot aro, kot garancijo, kot jamstvo proti kršitvi pogodbe. In kot takega ga potem tudi uporabi. Jedro je v tem, da pogodba ne bi mogla steči brez tega kančka realnega, brez tega *peu de reel*, brez tega minimalnega objekta, ki zapolnjuje to prazno mesto in ki kot tak šele lahko sproži menjavo. To je tisti nivo, kjer po mojem ne gre brez objekta, brez žoge. Guy si lahko kasneje še tako prizadeva odriniti Bruna, zavrniti vsako zvezo z njim — vžigalnik je dejansko tisti, kar drži njegovo mesto, kar je njegov objektni ekvivalent, kar drži njegovo mesto proti njegovi volji, je njegov reprezentant. Tukaj se da narediti ločnico med uporabno in menjalno vrednostjo: Guy ne kadi, najprej mu Bruno ponudi cigareto in pravi: „Hvala, ne kadim“, nato pa vzame vžigalnik, da bi Brunu prižgal cigareto. Za Guya objekt nima nobene uporabne vrednosti, nastopi kot zgolj objekt menjave. In to je razvidno tudi v kasnejši sceni (ki je bila tudi izrezana), ki je zelo važna: ko potuje Bruno sam v vlaku, si prižge z vžigalnikom cigareto in zraven njega sedi potnik, zopet naključno srečanje v vlaku, ki ga prosi za ogenj, in Bruno, ki ima v roki vžigalnik, spravi vžigalnik v žep in iz drugega žepa vzame vžigalice, da bi prižgal sopotniku cigareto. Ta objekt ima torej neko čisto drugo vrednost. Ta objekt, ki je bil puščen kot zastavek, je hkrati objekt nekega spodrsaljaja, neke pozabe, in kot objekt spodrsaljaja sam zahteva v zameno drug spodrsaljaj. Dejansko se zgodi, da ga Bruno po nesreči izpusti v kanal. Spodrsaljaj je nekaj, kar obvezuje, in tudi Bruno je vključen v to pogodbo; pogodbo, ki se lahko definira kot umor za umor, lapsus za lapsus.



Po tisti strani je ta objekt ekvivalent Guya v tej pogodbi, se pravi, tisti protipol v recipročnosti. Po drugi strani pa pride do tega, da je od tega objekta naposled odvisna tudi cela Brunova konsistenca: ta objekt je tisto, kar Brunu daje šele njegov status subjekta, tisto, kar ga žene, kar ga usmerja, kar sploh osmišlja njegovo delovanje, in tisto, česar se do kraja oprjema tako kot svojega življenja in ga dejansko stiska v pesti, takrat ko umre. In šele takrat, ko Guy dobi nazaj vžigalnik iz roke mrtvega Bruna, šele takrat se lahko pogodba prekine. In tako kot je Guy na začetku najprej srečal tujca na vlaku in potem pozabil, zgubil vžigalnik, tako mora po tej sceni, ko dobi vžigalnik nazaj, v zaključni sceni kot sem že rekel, zopet srečati še enega tujca na vlaku, zato da se simetrija lahko sklene. Vžigalnik je dejansko tista spona, ki drži skupaj par in ga hkrati razdvaja, tako kot prstan v paru Charlie-Charlie.

Iz tega bom skušal na koncu potegniti nekaj konkvenc. Do sedaj sem se držal zelo partikularnega, zdaj pa se vendarle spuščam v malo splošnejšo teorijo. Mislim, da se da nauk, ki ga lahko iz tega potegnemo, formulirati takole: obstajata dva tipa Hitchcockovskih objektov. Dva tipa objektov, ki sta samo na prvi pogled izvedljiva, mislim pa, da je treba nujno logiko strogo ločiti. Prvi tip objektov je to, kar Hitchcock sam imenuje Mac Guffin. Mac Guffin je tisti popolnoma irelevantni objekt, za katerega ni pomembno, kaj je in kaj pomeni, ki pa vendarle kot popolnoma irelevanten deluje, sproža delovanje, čeprav je zgolj dozdevek. Vse osebe delujejo ravno zato, da bi prišle do tega Mac Guffina in okoli njega se suče vse dogajanje. Kaj je Mac Guffin? — Dajem primer, ki ga daje sam Hitchcock. Recimo, Uran, steklenica urana v **Razvpiti** — scenarij Razvpiti je neki producent zavrnil, ker se mu je ta razlaga z uranom zdela premalo plavzibilna. To je bilo še pred Hirošimi, in po Hirošimi — to pripoveduje Hitchcock v pogovorih s Truffantom — je spet srečal tega producenta, ki mu je rekel: „Kako ste mogli vedeti, da je ta razlaga vendarle lahko tako plavzibilna?“ Hitchcock komentira, da se producent še vedno ni naučil lekcije: jedro ni v plavzibilnosti razlage, ampak v tem, da je ta razlaga popolnoma irelevantna za sam film.

Drugi primer je recimo, kipec z mikrofilmi v **Severo-severozahod**, objekt, vendar nikoli ne zremo kaj je na teh mikrofilmih, in to je za celo dogajanje sploh nepomembno.

Potem načrt za letalske motorje v **39 stopnicah**. Če me spomin ne vara, teh načrtov sploh nikoli ne vidimo v filmu, vemo le, da se je zaradi njih vse zgodilo, kar se je zgodilo.

V **Lady izgine** je to kodirana melodija, ki nosi neko sporočilo, za katerega nikoli ne zremo. Sporočilo, ki je zaupano le temu sublimnemu mediju — glasu. In najlepši Mac Guffin je po mojem v **Dopisniku iz tujine**. To je sploh film, ki je po mojem zelo dober in ki je po krivici zapostavljen — če se ga omenja, se ga omenja samo zaradi tiste famozne scene z mlino na veter, je pa v njem še zelo veliko dobrega. Tam gre za ugrabitev nekega diplomata, ki je vedel za tajno klavzulo pogodbe, ki ni bila zapisana v pogodbi in so jo morali ljudje, ki so pogodbo podpisovali, memorirati. Se pravi, gre za nek sublimni označevalac, ki niti ne prenese zapisa — ves njegov status je v tem, da je zgolj v spominu ljudi, ki so bili takrat prisotni. Potem lovijo tega diplomata in zaradi te tajne klavzule se stvar strahovito zaplete.

Kaj so Mac Guffini? Nikoli ne zremo, kaj pomenijo, pomenijo samo to, da pomenijo. Njihov pomen je samo v tem, da imajo pomen. O tem diplomatu vemo samo to, da ve. Ne vemo, kaj ve, tudi ni popolnoma nič pomembno, kaj je dejansko ta klavzula bila. Mac Guffini so tista točka, kjer presežni pomen, točka največjega pomena, tisto, kar daje smisel vsemu, sovpada v bistvu s popolno odsotnostjo pomena, s čisto samorefleksivnostjo. Pomenijo samo to, da pomenijo, in kot taki so, bog pomagaj, falični označevalci. V Mac Guffinu gre za objekt, ki lahko manjka: dejansko ni potrebno, da ga vidimo, da ta objekt sploh kadarkoli vidimo. Dovolj je, da je ta objekt samo evociran, lahko eksistira smo skozi besedo, dovolj je, da nam o tem objektu samo nekaj

povedo. Je neko prazno mesto, tako kot tisto prazno mesto objekta v **Blow up**.

Drugi tip objekta pa so objekti, na katere sem se poskušal danes v nekaj šolskih primerih skoncentrirati, namreč fascinanti, slepeči objekti, ki ne morejo manjkati, tisti objekti, ki delujejo ravno s svojo masivno prezenco in se od njih ne da odvrniti pogleda, in ki so na neki način naposled smrtonosni. Objekti, kot recimo prstan v **Senci dvoma**, kot vžigalnik v **Tujcih na vlaku**. Dajem še nekaj primerov: ključ v **Razvpiti**, tisti ključ, ki ga Ingrid Bergman ukrade svojemu možu, da bi ga dala svojemu ljubimcu, in ki je ključ do kletnih vrat, kjer se skriva tudi uran. Ta ključ v sebi zgošča vse relacije, cirkulira med ključnimi akterji, in s tem, da ga vrne zopet nazaj možu, se Ingrid Bergman šele razodene kot vohunka. Tam je tisti sloviti travelling (ki ga bomo danes videli), kjer se kamera počasi sprehaja skozi sprejem, ves luksuz sprejema počasi postane samo ozadje za to, da najdemo, da naposled kamera odkrije ključ v roki Ingrid Bergman, samo ozadje, za ta fascinanti objekt. Ključ imamo, recimo tudi v **Kliči M za umor**, kjer se ravno tako vsa stvar zaplete okoli ključa, ki ga da mož morilcu svoje žene, in zaradi katerega, zaradi vednosti o katerem naposled tega moža primejo. Ali recimo ogrlica v **Vrtoglavic**, tista ogrlica, ki jo je nosila v prvem delu filma lažna Madeleine in ki kot edini element ostane v drugem delu filma, kjer jo nosi potem ta druga lepota, ki je seveda ista, ta Judy Barton, in po tej ogrlici jo lahko naposled James Stewart definira. Ti drugi objekti so ravno tako objekti, ki so v centru relacij, ravno tako sprožajo relacije, ampak delujejo po neki drugi logiki. Ključna je ravno teža njihove prezenca, ta fascinanti prisotnost, ta netransparentnost njihove navzočnosti, nekaj, kar je hkrati materialnost in sublimnost. Recimo, dematerilizirana materialnost, obenem pa sublimnost, ki ni v sebi smrtonosni učinek. V nekem pomenu so tak objekt tudi ptiči v filmu **Ptiči** — tudi nekaj, kar cirkulira med subjekti in kar ravno s svojo prezenco uteleša blokado njihovih razmerij — tukaj napotujem zopet k analizi filma **Ptiči**, ki jo je Slavoj Žižek podal v knjigi.

Oba objekta sta v določenih filmih prisotna skupaj, delujeta tako, da eden nadgrajuje drugega. Omenil sem že **Razvpito**, kjer je prisoten uran, kot Mac Guffin, naposled v sebi irelevanten, in kot ključ do Mac Guffina nastopa ključ, ki je ravno ta objekt, fascinanti objekt, ki cirkulira med nosilci dogajanja. Še zanimivejši je mogoče **Severo-severozahod**, kjer je Mac Guffin tisti kipec z mikrofilmi, za katere nikoli ne zremo, kaj je na njih; mislim pa, da kot še boljši Mac Guffin deluje to prazno ime George Kaplan, ime fiktivnega agenta deluje kot Mac Guffin za napsprotno vohunske službe; je neko zgolj prazno mesto, ampak za njih efikasno deluje, prazno mesto, ki jih poganja, zavaja itd. Težava pa je v tem, da na to prazno mesto v nekem nesrečnem trenutku stopi Cary Grant in s tem to neha biti zgolj neka izginjajoča točka. Cary Grant na nek način v tem filmu sam igra vlogo vžigalnika, on sam je tisti objekt, ki stopi na prazno mesto in s tem sam postane ta fascinanti objekt, naposled objekt menjave dveh vohunskih služb, objekt, za katerega v tej menjavi gre.

Imamo torej dve logiki objekta, in za zaključek tvegamo to vzporednico, da gre pri Mac Guffinu za objekt želje, v drugem objektu pa za objekt pulzije, da je prvi torej tisti izginjavajoči dozdevek, zgolj evocirani dozdevek, ki poganja željo v neskončnost, drugi pa je tisti interni objekt masivne prezenca, ki uteleša, recimo, neko blokado, ki zahteva kroženje — ravno kroženje okoli objekta pulzije je tisto, kar Lacan opredeljuje kot specifično za pulzijo. Je kot tečaj, kot stožer, okoli katerega krožijo intersubjektivna razmerja. In temu drugemu objektu bi lahko dali tisti lakanovski naziv das Ding — tisto sublimno telo, ki je zgolj maska nič in evokacija smrti. Ti dve logiki, logiki teh dveh objektov, bi morda lahko naposled izvedli na logiki modernizma in postmodernizma, tukaj se spet opiram na analizo Slavoj Žižka, kjer pri Hitchcocku ta druga, postmodernistična logika nadgrajuje prvo, modernistično.

# Hitchcock



# v Hollywoodu

**K**o Wendersov režiser Friedrich v **Stanju stvari** s Portugalske pripotuje v ZDA in stopi na hollywoodska tla, tam spoštljivo dvigne nogo s plošče, na kateri je pod zvezdo vrisano ime: Fritz Lang. To ime je seveda eden izmed cinefilskih citatov, ki jih v **Stanju stvari** ni malo, vendar s to posebnostjo, da je edini citat nekega režiserjevega imena, citat, ki je figuriran s spominsko ploščo oziroma kot kraj neke smrti. Nemara celo dvojne smrti, konkretne in metaforične: konkretne Langove, ki pa je lahko nosilec metaforičnih smrti. Fritz Lang je eden izmed očetov nemškega filma, če ni kar njegov „oče“ (vsekakor je bil v dvajsetih letih vodilno ime nemške kinematografije), toda „oče“, ki je pokopan v Hollywoodu in ki je tudi prišel umret v Hollywood, potem ko je tam pred natanko 20 leti (tj. leta 1956) s filmom **Onstran vsakega dvoma** že končal svojo kariero ameriškega cineasta, in ko so mu v Nemčiji dopustili, da na stara leta realizira svoj mladostni scenarij — **Ešnapurskega tigra in Indijsko grobnico** — ter se vrne k svoji obsesivni figuri, ki pa v njegovih ameriških filmih ni bila mogoča — k Mabusaju. Lang je v Hollywoodu v 22 letih posnel ravno toliko filmov in se preizkusil v skoraj vseh žanrih, ki so jih tedaj tam producirali. Langovo ameriško obdobje se je približno ujemalo s časom največjega pogona žanrske produkcije, medtem ko je letnica njegovega zadnjega ameriškega filma tudi skorajšnji datum zatona tako imenovanega žanrskega filma. In v tem smislu bi lahko bil tisti spoštljivi odmik z Langove spominske plošče metaforična počastitev smrti če že ne hollywoodskega žanrskega filma, pa vsaj njegovega velikega avtorja, ki je to postal, ko je že imel za sabo „očetovske“ zasluge za nemški film (ali, točneje, ki je to postal mimo teh zaslug, kajti te v Hollywoodu pač niso veliko pomenile).

Tako kot Lang tudi Wendersov režiserski alter ego, Friedrich, pride umret v Hollywood, le da je njegova nasilna smrt plačilo za željo in nemožnost obnove „klasičnega“ žanrskega filma, ki ga tako fascinira. Friedrich na zapuščeni portugalski obali snema *remake* Dwanovega filma **Preživeli**, a ko mora snemanje zaradi pomanjkanja traku in zagonetne situacije s svojim producentom prekiniti, se zaman pokriva s forđovskim klobukom, prebira knjigo *Iskalca*, po kateri je John Ford posnel film, evocira Sirko-vo **Veličastno obsesijo**, skratka, zaman je vso to sklicevanje hollywoodskih duhov, zaman, ker je ta objekt režiserjeve želje, „klasični“ žanrski film, dokončno zgubljen. Zguba je celo konkretizirana, in sicer v zmanjkanju filmskega traku. Izkustvo tega „manka“ na režiserja in njegovo ekipo deluje naravnost travmatično, udari kot smrt in zguba ljubezenskega objekta (bržkone ni naključje, da direktor fotografije, ki ga igra Samuel Fuller, odpotuje hkrti zaradi pomanjkanja filmskega traku in zaradi smrti svoje žene) ter nazadnje kot nekaj nedoumljivega prejme „mistično“ in „grozljivo“ razsežnost, figurirano v tistem čudnem objektu, temnem kosu lesa, ki — kot od nikoder — prileti v Friedrichovo sobo. Filmskega traku namreč ni zmanjkalo kar tako, marveč zato, ker je bil črnobel. „Življenje je res v barvah,“ reče direktor fotografije, „toda črno-belo je bolj realno.“ A prav to realno je nemogoče: lahko je sicer realno sanj ali cineastove želje, vendar ne more več biti realna podlaga filma. Taka je na videz nesmiselna zahteva sodobnih hollywoodskih gospodarjev, ki so pripravljene investirati le v barvni film, da bi z njim „pobelili“ denar, pridobljen s korupcijami, v igralnicah, bordelih itn. Toda, „barvni film“, saj to vendar ne pomeni nobenih vsebinskih omejitev, to je videti kot goli formalni pogoj: vse je mogoče snemati, če je le v barvah, vse, se

pravi, tudi *remakes* in *revivals* starih žanrov, ki lahko v novih verzijah ostanejo tudi vsebinsko isti, zato pa morajo ustrezati novemu tehničnemu standardu, ki pa dejansko — in prav kot formalni element — predstavlja tudi vso pomensko razliko. Ta tehnični standard namreč prevaja nek presežek spektakularnosti oziroma možnost pokazati več in se v resnici ne omejuje toliko na barvni film (tak barvni „presežek“ je premogel že „klasični“ film), kot meri predvsem na specialne efekte, torej filmsko tehniko par excellence. In prav v remakeih in oživljanjih žanrskega filma imajo specialni efekti tako rekoč glavno vlogo, ki je v tem, da pokažejo tisto, kar je „klasični“ film skrival: vse tisto, kar je tam ždelo v mračnih kotih, na robovih ali zunaj slike, kar se je kazalo le v sumljivih podobnostih in asociacijah, kar torej ni bilo konkretno prisotno, a je bilo prav zategadelj toliko bolj navzoče v gledalčevem imaginarnem — vse to je zdaj razkošno pokazano, konkretizirano in „realizirano“. včasih tudi z anatomsko natančnostjo, če ne gre npr. za pošast ali strel v glavo. V tem „kazanju-več“ pa ne gre le za krepitev spektakelskih učinkov, marveč tudi — rečeno z bazinovskim izrazom — za zrno realnosti, toda zrno, ki klije v banalnosti, brutalnosti, monstroznosti, obscenosti in pornografiji. Sodobni *remakes* na ta način dejansko preobrnejo perspektivo: kar je bilo v „klasičnem“ filmu le prikrito, neke v ozadju, zgolj nakazano, je zdaj razkrito, pokazano in postavljeno v ospredje; in kar je prej vznemirjalo gledalčevo imaginarno, zdaj oblega njegove oči — kar je torej prej izzivalo gledalčevo željo pogleda, mu je zdaj dano v videnje.

To je novi hollywoodski standard in črno-beli film je v tej perspektivi razprodaja slik lahko le emblem „siromašnosti“ filma, njegove nepopolnosti in manjkavosti (medtem ko se sodobnim primerkom v tej tehniki kaj hitro prilepijo etiketa „estetske extravagance“ in „avtorskega narcisizma“). Kot je videti pri Wendersu, pa lahko postane tudi objekt prepovedi — kot je bila nekoč, čeprav le na teoretski ravni, prepovedana montaža — in celo smrtne nevarnosti, ki ogroža tako producenta kot režiserja (oba z življenjem plačata za črno-beli filmski trak). Wendersov režiser Friedrich torej ni uspel realizirati remakea „klasičnega“ oziroma Dwanovega filma, zato pa je Wenders prav prek Friedrichove detektivske vloge, ki jo odigra v Ameriki, kjer išče svojega producenta, napravil imeniten remake *film noir* (edinega žanra, ki so ga dosledno snemali v črno-beli tehniki). V „klasičnem“ *film noir* je privatni detektiv na koncu praviloma ugotovil, da se mogočni stebri kriminalne mreže skrivajo v razkošnih domovih uglednih poslovez, povezanih tako z oblastjo kot z zločinci; v **Stanju stvari** pa režiser Friedrich postane neke vrste detektiv, ki sicer ne išče kriminalca, marveč filmskega producenta, a ta se sam skriva pred neko kriminalno organizacijo, ki mu je dala denar za Friedrichov film. To odkritje, da ima kriminal čez tudi filmsko produkcijo, pa seveda še zdaleč ni tako presenetljivo kot dejstvo, da je lahko zločin kazen tudi za črno-beli film. Ta „kazen“ se zdi enostavno prehuda, če bi črno-beli film pomenil le zavoženo investicijo; s tem še ni rečeno, da bi moral pomeniti kaj več, kakšno „absolutno prepoved“ — dovolj je, da velja za „zgubljeno stvar“ zato, ker tako hoče Zakon, ki vlada v Hollywoodu. Navsezadnje je Coppolov **Boter** že pred dobrimi desetimi leti pokazal, kako potekajo stvari v „novem“ Hollywoodu: že takrat je nesrečni producent našel odrezano konjsko glavo v svoji postelji, ker ni hotel dati vloge varovancu Dona Corleoneja, ki pa ni bil le navaden mafijski šef, marveč „Oče“, mogočnejši od oblasti same.

Friedrichova zgodba v Wendersovem filmu ni brez veze s

Fritz Langom, s katerim jo veže že to, da Friedrich Schlegel podobno kot langovske osebe umre od razkritja resnice. Bolj neposredna vez pa bi bila prav v tem, ker v **Stanju stvari** predstavlja to resnico: to je namreč neka filmska prepoved („smrtna prepoved“ črno-belega filma). Ko je Lang leta 1934 prišel v Hollywood, je že med pripravami za svoj prvi ameriški film **Bes** (Fury) prav tako zvedel za neko (sicer ne tako kruto) prepoved oziroma zapoved, ki se je nanašala na karakter filmske osebe. Ta zapoved se je glasila: „Vaš junak mora biti Joe Doe.“ In kdo je ta Joe Doe? To je nekdo, ki ne izstopa s kakšnimi posebnostmi, je čisti povprečnež, ki ga filmska industrija potrebuje zato, da bi se lahko z njim identificiral sleherni gledalec.

Tak „Joe Doe“ je npr. Joe Wilson (v **Besu**), ki z zaročenko občuduje posteljo v izložbi in sanja o „družinski sreči“; ali Eddie Taylor (**Živiš samo enkrat**), ki je sicer bivši kaznjenelec, a bi rad postal spodoben državljan in družinski človek; ali profesor Wanley iz **Ženske v izložbi** in Chris Cross iz **Škratne ulice**, ki sta že družinska človeka in solidna občana; ali telefonistka Norah iz **Modre gardenije**, ki se spravlja k imaginarni večerji z odsotnim zaročencem; ali pisatelj Tom Garrett (**Onstran vsakega dvoma**), ki se mu ponuja ugodna poroka . . . Skratka, gre za povprečne figure sive vsakdanjosti, povprečne seveda pač v toliko, kolikor reprezentirajo standard neoporečnega državljana zakonskega stanu (oziroma težnjo k temu standardu) ter prav kot take nastopajo kot normativne točke gledalčeve identifikacije. S takimi liki je torej Lang ustregel pravilu o Joeu Doeju, vendar ga je hkrati prav mučno spodmaknil, in sicer tako, da ga je prestavil v zločinski fikciji oziroma v kontekst svojega obsesivnega vprašanja: „Mar globoko v nas ne obstaja tesnobni strah, da bi v določenih okoliščinah vsak od nas lahko postal zločinec?“<sup>1</sup> Langovska režija je režija takih „okoliščin“, kjer Joei Doei, čisti povprečneži, „navadni ljudje“, zabredejo v zločin, njegovi filmi so fikcije tega „tesnobnega strahu“, ki tako filmskim osebam kot njihovim gledalcem priključijo spomin na — če rečem z Jean-Louis Scheferjem — „ta drugi svet želje in to drugo telo, v katerem živimo, ne da bi vedeli.“<sup>2</sup> Zato langovskim osebam ni težko najti neke skupne značilnosti: to bi bila ta, da med njimi ni *faux coupable*, lažnega krivca (ki je Hitchcockova posebnost), niti ni možna prenešana krivda, ker so nekje zmerom že krive, pri čemer je pomemben prav ta „nekje“, ki je tam, kamor kažejo njihove drobne geste in besede, ki jim uidejo, želje in sanje.

To je lepo videti v **Ženski v izložbi**. Profesor Wanley (Edward G. Robinson) je resen, zadržan in spoštljiv mož, toda komaj se poslovi od svoje družine, ki nekam odpotuje, že zasanjano postaja pred portretom neke ženske (v izložbi), o kateri njegov klubski prijatelj reče, da je „ženska naših sanj“. Toda profesor noče „izkoristiti večera“ (se pravi, da bi se šel nekam zabavat), kot mu svetujeta prijatelja, tožilec in zdravnik, in s kozarcem whiskeya sam obsedi v klubu ter naroči natakarku, naj ga zbudi ob 22.30, če bo slučajno zaspal. Profesor počasi odloži kozarec na mizo in ta plan je s prelivom povezan z velikim planom ure, ki kaže pol enajstih. Pristopi natakark in prebudi profesorja, ki spi je kozarec in zapusti klub. Zunaj se znova ustavi pred ženskim portretom, toda iznenada se — najprej kot odsev na šipi — ob profesorju pojavi model sam, ženska s portreta, ki ga povabi k sebi domov. Tam mu pokaže še druge slike, toda zdaj se — prav tako nepričakovano — pojavi na vratih njen ljubimec, ki jo v navalu besa napade.

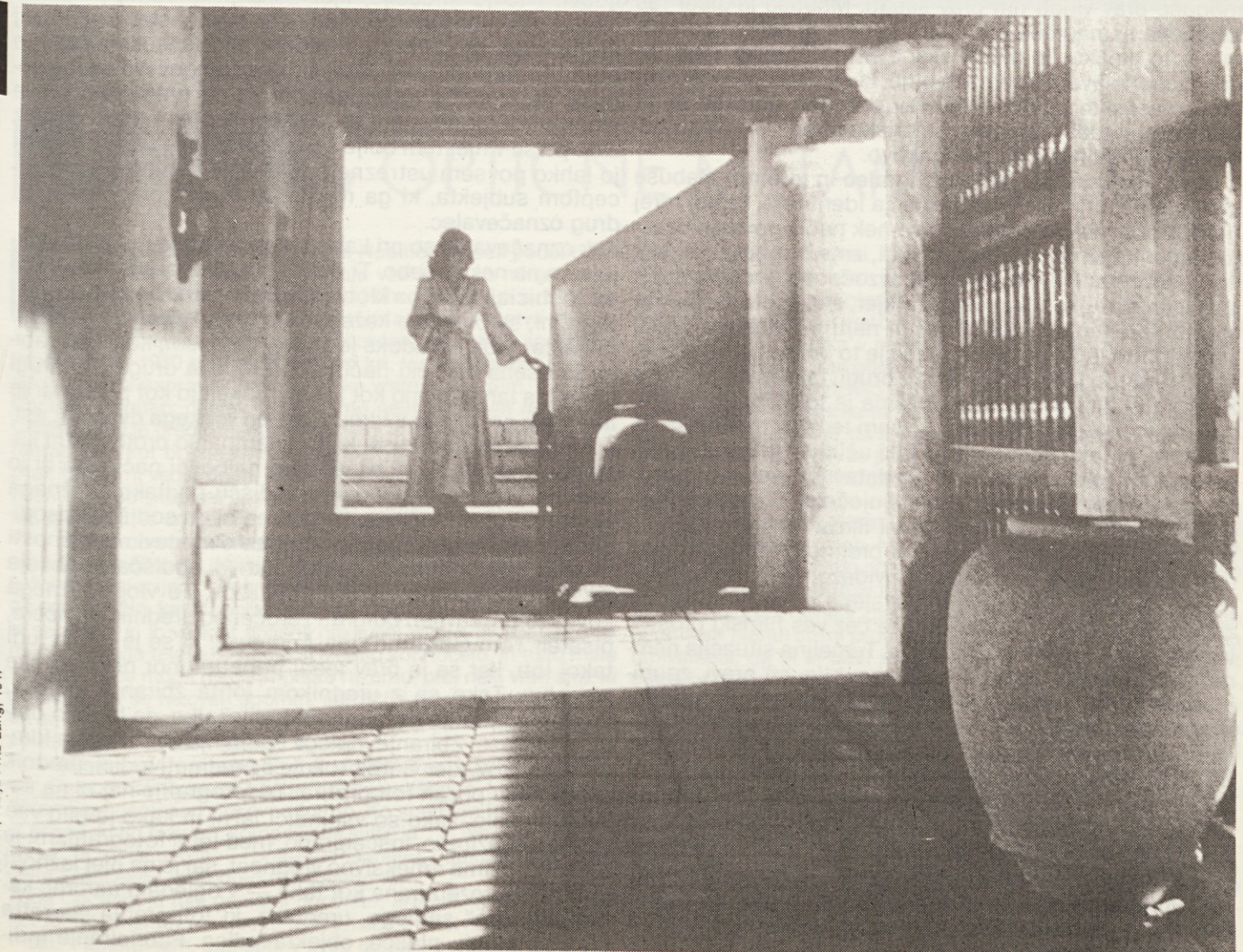
16 Profesor jo skuša braniti, ženska mu potisne v roke škarje in profesor ga z njimi zabode.

Profesor bi najraje takoj poklical policijo, če mu ženska ne bi omenila, da za to njeno ljubezensko zvezo nihče ni vedel in da njenega ljubimca verjetno nihče ni videl vstopiti: tako se profesor odloči, da se bo trupla znebil (ob cesti ga odvrže v grmovje). Za profesorja je že dovolj mučno, da se mora skupaj s svojim prijateljem, javnim tožilcem, ki sodeluje pri preiskavi, vrniti na kraj zločina, na katerega pa jih (preiskovalec) „nehote“ sam privede, v še hujši stiski pa se znajde, ko se — spet kot od nikoder — pojavi telesni čuvaj umorjenega moškega (ta je bil premožen in

malo sumljiv poslovnež) in pricne zensko izsiljevati. Profesor meni, da je najbolje, če se ga skuša takoj znebiti in ženski izroči strup, ki naj ga da izsiljevalcu v kozarec. Obupan profesor se odloči za samomor (spi je isti strup, ki ga je namenil izsiljevalcu), in to ravno v trenutku, ko policija izsiljevalca ustrela in v njem zmotno prepozna morilca. Ženska mu skuša to po telefonu sporočiti, toda profesor se že umirajoč pogreza v fotelj. Tedaj od zunaj poseže roka in ga zbudi. Ura kaže pol enajstih.

Vse, kar se je od tistega preliva naprej dogajalo, so bile torej „le“ sanje, čeprav je bilo videti povsem realno (realno pač v smislu fiktivne realnosti). In odločilno vlogo pri zagotavljanju te realnosti in gledalčevega verovanja vanjo je imela ravno ta klasična figura preliva, ki funkcionira kot garant časovne povezanosti prizora: a prav kot tak je pri Langu deloval kot past za gledalca, past, ki je bila torej v tem, da je gledalec zaradi te vloge preliva, da zašije časovne segmente in vzpostavi realnost prizora, spregledal, da gre za sanje. Tako je skupaj s profesorjem Wanleyem vse do konca verjel, da gre za realnost, toda mar je bil zato kaj prevaran, če se je nazadnje izkazalo, da so bile to „le“ sanje? Prevaran je bil pač v toliko, kolikor se je prebudil kot filmski gledalec, ki končno „zve“, da je bil to „le“ film. Vendar je tukaj langovski postopek veliko bolj subtilen in dvoumen kot kasnejša „modernistična“ demaskiranja filmske iluzije. Lang namreč „prebudi“ gledalca z istim trikom, s katerim ga je ujel v fikcijo — s prelivom, kar pomeni, da je ta oblikovni element oziroma to formalno filmsko pravilo tukaj hkrati indic svoje lastne artificialnosti in poljubnosti: po eni strani omogoči neko fiktivno realnost, pa drugi pa jo razkrije kot prevaro. Lang potemtakem upošteva oblikovne elemente kot to, kar so — filmska pravila, se pravi, pravila videza, slepila in prevare, toda videza, slepila in prevare kot „temelja“ resnice. Langov paradoks in obenem subtilni moment njegove filmske koncepcije je v tem, da vzame videz zares: to pa predvsem pomeni, da videz zares skriva resnico, vendar ne tako, da bi bila ta resnica nekaj, kar je drugje in onstran, marveč jo skriva na ta način, da jo vsebuje. Kar je na videzu varljivo, je torej prav to, da posreduje resnico na slepilen način, se pravi, da jo vsebuje tam, kjer vsi — tako filmske osebe kot gledalec — mislijo, da je prevara. V filmu **Ženska v izložbi** sta torej tako profesor Wanley kot gledalec verjela v realnost tam, kjer so bile sanje. To dejstvo, da se profesor reši smrti s prebuditvijo iz sanj, je videti kot nekakšen davek hollywoodskemu zakonu „happy enda“: vsa ta mora in groza, to so bile „na srečo“ le sanje. Toda, mar res „na srečo“? Mar ni ravno ta trenutek razkritja prevare (da je v resnici šlo za sanje, ne pa za realnost) tista prava prevara, ki prikrije, da je resnica tam, kjer naj bi bil le videz ali sanje? Profesor Wanley se (kot je videti v uvodni sekvenci) spozna na Freuda, ki pa bi ga lahko tukaj dopolnili z Lacanom: prav v sanjah, tam je tisto realno, neko nezanosno travmatično jedro, „ki bolj kakor sleherni drugo obvladuje naše dejavnosti.“<sup>3</sup> In če je Wanleyevo prebujenje videti kot *happy end*, tedaj ne zato, ker bi derealiziralo vse doslednejše dogajanje, marveč prej zato, ker predstavlja dobesedno „srečen konec“ sanj: Wanley se „na srečo“ zbudi, da ne bi še naprej sanjal, kar pomeni, da je to prebujenje „srečen“ beg pred nezanosnim realnim, ki se je motalo v sanjah, beg pred tem realnim v — realnost, v budnost. In da je Wanleyevo prebujenje res tak beg, kaže finančni prizor, kjer zbeži pred žensko, ki se obrne nanj natanko na tistem mestu, kjer je v sanjah srečal žensko s portreta. Realno je namreč prav srečanje, kolikor je zgrešeno srečanje.

Profesorja je sicer res prebudil „košček realnosti“, natakarkjeva roka, vendar se je prebudil tudi zato, da ne bi v sanjah umrl — umrl od uresničenja svoje želje. Ženski portret, ki je Wanleya tako uročil, je učinkoval kot past za pogled, past za željo, ki jo je uresničil v sanjah, kjer je ta portret pigmalionsko spremenil v živo podobo, kjer je torej ženski, zgolj bitju podobe, dal „realno“ eksistenco. Ta ženska s portreta je namreč v Wanleyevih sanjah edina oseba, ki nima dvojnika v realnosti (profesorjeva prijateljica se v njegovih sanjah prikazuje kot to, kar sta — toži-



ljevca). Ženska je torej „čisti plod metamorfoze, sam portret se najprej podvoji z odsevom na šipi in ta odsev je hkrati garant „realne“ ženske. Toda ta „realizacija“ objekta želje, uresničenje želje, je hkrati višek groze, saj pomeni ravno uresničenje zgube objekta. Pri Langu je vsak poseg onstran videza, kakršen je tu ženski portret, poguben in smrtonosen: za videzom se ne skriva objekt, videz je sam manko objekta, za videzom ni nič oziroma je nič sam.

V teh profesorjevih sanjah pa bi prav lahko šlo tudi za ojdipovski teater, kjer bi Wanleyev umor skrivnostnega ljubimca ženske s portreta prejel vrednost očetomora, kar na malo obscen način potrjuje tisti deček, tabornik, ki je v grmovju našel umorjenčev truplo in to prek televizije sporoča „naravnost“ Wanleyu. Izsiljevalec, ki se nato pojavi, pa bi lahko imel dvojno vlogo: vlogo terjatve simbolnega dolga in vlogo nemožnosti prenosa krivde, ki jo sicer Wanley s spodrsjlaji nenehno izdaja in prevzema nase.

Profesor Wanley bi bil torej langovski „Joe Doe“, ta povprečna, vsakdanja figura, ki pa „v določenih okoliščinah“ lahko postane zločinec. Vendar je treba profil tega lika dopolniti še z neko Langovo opredelitvijo, ki pravi, da „Joe Doe“ ne more biti Mabuse. Mabuse, ta genialni zlikovec in utelešenje Zla, je — kot pravi Lang<sup>4</sup> — možen samo v totalitarnem režimu, medtem ko je v ameriški demokraciji filmski junak lahko le „Joe Doe“. Seveda pa ne kaže spregledati, da Lang to figuro opredeljuje ravno prek negacije Mabuseja, in to negacijo bi nemara lahko interpretirali tudi tako, da je utelešenje zločina v eni sami osebi zanikano z množico zločincev, oziroma da se magična figura zla v kinematografskem režimu, ki terja realistično reprezentacijo, preobrazí v banalne, vsakdanje like. Vendar ne gre za to. Langove osebe iz ameriških filmov niso niti blede sence Mabuseja, pa vendar je Mabuse v zatajnih obliki tu. Zatajena oblika navsezadnje sodi k samemu bistvu njegove filmske eksistence: nikoli ga namreč ni mogoče prav videti niti prav slišati. Mabuse je sicer res mogočna in magična figura Zla, vendar ni samo to, oziroma je to, kolikor je hkrati ekselentno filmsko bitje, se pravi, neotipljivo, fantomsko bitje, ki se ohranja z vrsto reprezentacijskih učinkov. In prav prek teh učinkov se je pretihotal tudi v Langove ameriške filme, kjer pa so odprli bistveno drugačno perspektivo.

V obeh nemih filmih (**Mabuse igravec** in **Inferno**) Mabuse stalno spreminja svoj videz, menja identitete, vselej torej nastopa kot nekdo drugi in je na nek način neviden oziroma viden zmerom v drugi podobi, zmerom drugi maski, kar je ravno način njegove vsenavzočnosti; toda po drugi strani (in hkrati) pa Mabuse ni nikjer, saj ga prav zato, ker stalno spreminja videz, nikjer ni najti — Mabuse vselej zmanjka, ko je tu, nihče ne ve, da je to on, ko pa ga prepoznajo v eni podobi, ga zgrešijo v drugi, tako da je Mabuse zmerom le tisti, ki je bil tu oziroma je to nemože, prepovedano ime, ki se skriva za „vsem tem“. V ameriških filmih torej ni take figure, so pa taki učinki, vendar delujoči v drugačni perspektivi: tu ne predstavljajo več navzočnosti varljivega Drugega, zaslepljujočega in grozljivega Boga, marveč so utelešeni v sami filmski reprezentaciji, v filmskem prostoru in naraciji, ki prejmeta strukturo labirinta. Mabusejeva moč varanja z videzom in identitetami, torej ta učinek slepila oziroma slepe ulice, v kateri se znajdejo vsi drugi, se zdaj razleže čez ves filmski prostor in v vsa intersubjektivna razmerja. Temeljna situacija namreč postane tista, kjer se osebe zgubijo, se pravi, zgubijo svoje lastne sence, ali pa jih zamenjajo za nekoga drugega, izpostavljene so presenečenjem, ob katerih začuti-jo, da so brez moči, nosijo neko skrivnost, za katero sploh ne vedo, ter srečujejo skrivnost na vsakem obrazu, ki ni zgolj to, kar se kaže. Labirint pri Langu ni le arhitekturna forma, to niso le podzemni hodniki, tuneli ali skrivni prehodi, ki jih sicer v njegovih filmih res ni malo. Labirint je tudi omrežje intersubjektivnih razmerij, kjer se subjektivirajo drug ob drugem (in malce tudi varajo drug drugega), je omrežje pogledov, kjer se nikoli ne vidijo tam, kjer jih drugi gleda, kjer se torej zmerom malo preslepijo. In v

tem smislu je lahko labirint, kot pravi Pascal Bonitzer, tudi „vznemirljivo iskanje obraza“<sup>5</sup>, vznemirljivo, kolikor je namreč skrajno nevarno in pogubno. Tako je npr. v Langovem westernu **Ranč prekletih**, kjer Vern Haskell išče morilca svoje zaročenke: išče obraz, ki ga ni videl in o katerem domneva, da mora imeti neko prasko, ki naj bi mu jo zadali nohti žrtve. Vse svoje iskanje opira zgolj na to imaginarno „unarno potezo“, ki je hkrati preveč in premalo: preveč, saj bi lahko bil morilčev obraz vsak, ki nosi neko prasko, kar požene Haskella v pravi blodnjak sumničenja; in premalo, ker sama praska še nič ne pomeni oziroma lahko pomeni karkoli, je le sled, ki lahko vodi v pravo ali napačno smer in deluje kot nekak poganjek k videnju več (ali „gledanju skozi“, kot nekdo opiše Haskellov pogled). Ta manko videnja je torej past za pogled in past za subjekta, ki se zgubi v preziru do vseh obrazov, ker ne more uzreti tistega, ki ga išče. In ko Haskell vendarle odkrije ta obraz (ki seveda nima praske), je to že prepozno, ker je medtem po malem (z umori, triki in lažmi) že sam postal podoben tistemu, ki ga je iskal: v tem blodnem iskanju obraza je torej sam zgubil svoj obraz oziroma je našel tistega, za katerega ni vedel, da je tudi njegov.

V Langovih ameriških filmih torej osebe ne varajo več z obrazi, kot Mabuse, ki si je nadeval zmeraj druge maske, marveč se varajo v obrazu, tudi svojem lastnem. Pravo nasprotje mabusejevskega varanja z obrazom je, denimo, znanstvenik Jaspers (Gary Cooper) v filmu **Krinka in boldalo**, ki izda svoj obraz prav s tem, da ga skriva. Jaspers namreč sprejme neko vohunsko nalogo in se kot svežepičeni vohun pojavi na švicarskem letališču: tam nek nacistični špijon fotografira potnike in seveda išče prav njega; ko pa Jaspers to opazi, si s torbo zakrije obraz, kot da bi mu na obrazu pisalo, da je vohun. Njegove vohunske identitete torej ne razkrije fotografija, marveč jo kar sam s svojo nezavedno gesto, s katero se skriva pred fotografiranjem, tj. pred tem, da bi ga odkrili.

Temeljna situacija je tedaj tista, ki predstavlja neke vrste „kolofon dvoma“ v zgodbah o „Joe Doeih“ ali „navadnih ljudeh“: to je situacija, kjer neka povprečna, poljubna oseba prav kot taka spodleti, kjer ni več ista, najde svoj drugi obraz, za katerega ni vedela, ali z lapsusom razkrije obraz, ki ga je skrivala. V tej situaciji langovske osebe nemara res zgubijo individualnost in ne premorejo prave psihološke globine, kot se je glasil pogost kritiški očitek, zato pa se v njej tem bolje začrtuje pozicija subjekta, ki bi jo lahko povsem ustrezno opredelili z lacanovskim konceptom subjekta, ki ga nek označevalec predstavlja za drug označevalec.

Tak označevalec so pri Langu najpogosteje indici, ki vržejo sum na neko osebo. Ti indici (npr. drobci lešnikov v **Besu** ali inicialki E.T. na klobuku v **Živiš samo enkrat**) so vselej lažni, se pravi, ne kažejo na pravo osebo, pravega kriminalca, toda paradoks je v tem, da s tem, ko jo zagrabijo, ta oseba na neki način postane ona druga. Po drugi strani pa lahko ravno kot lažni učinkujejo kot pravi, kar je imenitno pokazano v filmu **Onstran vsakega dvoma**. Lastnik in urednik časopisa, ki vodi kampanjo proti smrtni kazni, se domisli, da bi bil nemara najboljši način, da bi jo odpravili, ta, da bi policiji in sodišču podtaknili lažnega krivca oziroma zločinca, tik preden bi ga sodišče obsodilo na smrt, pa bi predstavili dokaze o njegovi nedolžnosti — to bi bili torej hkrati dokazi o krivdi sodišča, ki obsoja na smrt na podlagi varljivih dokazov. To vlogo lažnega krivca je pripravljen odigrati zaročenec urednikove hčere, pisatelj Tom Garrett (Dana Andrews), ki se je lahko tudi takoj loti, ker se je prav tedaj pripetil umor neke barske plesalke. Tako se z urednikom lotita zbiranja indicov, Garrett pa prične osvajati drugo plesalko, da bi tako obrnil sum nase. Zbiranje indicov spominja na režiranje filmskih prizorov, kjer Garrett rokuje s predmeti-indici, urednik pa ga v teh pozah fotografira. Te fotografije naj bi na sodišču pričale, kako so vsi indici lažni in kako je bilo vse skupaj le režirano, inscenirano: med temi fotografijami je tudi ena, ki ima refleksivno vrednost, saj je na njej lažnost indicov reprezentirana kot taka — v ogledalu namreč kaže „režiserja“ samega, urednika, ki fotografija Garretta pri pomerjanju plašča, objekta-indica. Fabriciranje indi-

je torej fabriciranje videzov, toda kot garčar, da je vse laž, slepilo, ki naj prevara policijo in sodišče. Garretta na podlagi teh indicov res osumijo in obtožijo, policija in sodišče sta potem takem res nasedla lažnim indicom, toda prav v trenutku, tik pred razsodbo, ko naj bi triumfal s svojim dokaznim materialom in razkril varljivost pravice, se urednik z avtom smrtno ponesreči, v požaru, ki se vname, pa zgorijo vse njegove fotografije. Garretta obsodijo na smrt, v grozni tesnobi moleduje svojo zaročenko, ki ji je doslej vse prikrival in zaradi tega celo odlagal poroko, naj skuša najti kakšno fotografijo, dragocen videz, ki bi ga rešil. Fotografije sicer ne najdejo, zato pa očetovo pismo, v katerem je vsa zadeva popisana. Garrettu se že obeta oprostitev, tedaj pa z enim samim lapsusom vse tiste fotografije kot lažne dokaze o svoji nedolžnosti tako rekoč še enkrat zažge: Garrett je res umoril tisto plesalko, in indici, ki sta jih časopisni urednik in gledalec imela za lažne, so bili torej pravi. Resnica je bila prav tam, kjer sta videla „le“ videz, prevaro, slepilo, kot tudi samega subjekta preseneti tam, kjer reče ali stori nekaj drugega od tega, kar je hotel reči ali storiti, torej v nečem, kar se na videz ne ujema z njegovim „pravim“ namenom ali s tem, kar je „v resnici“ mislil. Garretta preseneti resnica v lapsusu, eni sami besedi (pravem imenu umorjenke), ki pa ga kot „iskra“ potlačenega zažge, še preden ga zaročenka pošlje na električni stol.

V langovski filmski igri je torej videz vselej poguben in smrtonosen, in sicer prav zato, ker je temelj resnice. Pri Langu resnica ni „skrivnost za vrati“, pa čeprav je tak naslov nekega njegovega filma. In prav ta film (**Skrivnost za vrati**) tudi imenitno pokaže, kako videz prinaša resnico. Tu bi omenil samo ključen prizor, to je tisti, kjer Celia (Joan Bennett) vstopi v prepovedano sobo. Njen mož arhitekt, je imel namreč v svoji hiši kopije sob oziroma zakonskih ali ljubezenskih spalnic, kjer so se zgodili umori (žrtve so bile vselej ženske). Nekoč je svojim gostom in ženi

pokazal vse te sobe razen ene. Ceno je potem seveda zanimala ravno ta soba: skrivaj si je oskrbela ključ in se ponoči — seveda v dovolj shrpljivi atmosferi — odpravila proti tej sobi. In ko je vanjo vstopila, je mislila, da je odkrila skrivnost: to je vendar soba bivše moževe žene, ki je bila umorjena. Tako je mislila, dokler ni stopila k zavesi, jo odgrnila in odkrila slepo okno. In šele to slepilo ta videz ji je pokazal resnico: to ni soba moževe bivše žene, marveč njene oziroma kopija njene lastne sobe: sicer le kopija, le videz, toda ta videz ima vrednost njene grobnice.

Tudi v **Oporoki doktorja Mabuseja** se v nekem trenutku odgrne zavesa. To je zavesa, izza katere je prihajal Gospodarjev glas, o katerem so vsi mislili, da je Mabusejev. Toda ko neki član Mabusejeve bande, Kent, ustrelji proti tej zavesi in jo raztrga, za njo ne najde človeka, marveč tehnično napravo (mikrofon in zvočnik) ter leseno lutko, ki je — osvetljena od zadaj — risala človeško silhueto na zaveso. To, kar Kent in njegova spremljevalka odkrijeta za zaveso, je torej na nek način prav tisto, kar bi odkril gledalec, če bi hotel prekoračiti pregrado, ki podpira njegovo verovanje v filmsko fikcijo, če bi torej hotel raztrgati ekran: tam bi namreč prav tako našel le zvočnik. Z raztrganjem te zavesse se potemtakem sam kinematografski dispozitiv razkrije kot mehanizem prevare. Ta mehanizem je Lang znova pognal v svojih hollywoodskih filmih, vendar zdaj tako, da je v njegovih prevarah, videzih in slepilih presenetil subjekta z resnico.

## Zdenko Vrdlovec

*Ta prispevek je nekoliko predelan odlomek iz eseja Resnica skozi videz v knjigi: Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec, Fritz Lang, knjižna zbirka revije Ekran „Imago“, 1985.*

- 1 Fritz Lang, „Zakaj me zanima zločin?“, prevedeno v zgoraj omenjeni knjigi.
- 2 Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
- 3 Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, 1980.
- 4 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (knjižna intervjujev z Langom), London, 1967.
- 5 P. Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, 1985.

avtor

# RANE, OPTIČNE METAMORFOZE

**L**eta 1928 se je vicomte de Noailles odločil podeliti Bunuelu in Jeanu Cocteauju vsakemu po milijon frankov, da naredita vsak svoj film. Bunuel je izdelal **Andaluzijskega psa**, ki je vicomta veljal članstva v ekskluzivnem Jockey clubu, Cocteau pa je med aprilom in septembrom 1930 posnel **Pesnikovo kri**. Vicomte de Noailles je od njega pravzaprav pričakoval neke vrste risani film, saj je bil Cocteau izvrsten, čeprav sorazmerno neinvenciozen risar, toda Cocteau mu je predložil, da naredi film, ki bo enako svoboden in fantastičen kot bi bila lahko „risanka“. O filmu, kot je sam priznal, takrat ni vedel dosti, odločil se je, da bo v film vstopil kot pesnik, da bo „napisal pesem z živimi bitji, z obrazi, rokami, lučmi, predmeti, ki so kot v preobleki postavljeni na mesto pesmi“. Vzel si je svobodo zasebnega naročila in se prepustil fantaziji, nekemu posebnemu stanju pravzaprav blizu sanjarjenju in psihičnim asociacijam: „**Pesnikova kri** je predvsem sestop v samega sebe, način, kako uporabiti mehanizem sanj brez spanca, kot bi se sveča, ki jo večkrat ugasne naključni veterc, sprehajala v temi človeškega telesa. Dejanja si sledijo kot hočejo, in tisto malo nadzora bi ne mogli nikoli pripisati razumu, prej neki vrsti sna, ki pomaga, da se razcveti spomin, sprostijo njegove kombinacije, da se deformira, zaplete, dokler se nazadnje brez naše vednosti polasti telesa in nam zastavi uganko.“

Kot režiser pravi v pogovorih z Andréjem Fraignauom: „Sem risar. Samoumevno se mi zdi, da vidim in slišim to, kar pišem, da opremiljam napisano s likovno formo. Ko snemam film, postanejo scene, ki jih režiram, kompozicije slikarja.“ In res je **Pesnikovo kri** — „ta trak alegorij“ — posvetil Pisanellu, Paulu Uccellu, Pieru della Francesca in Andreu del Castagno.

Toda Cocteau je tudi genialni *bricoleur*, *artisan*, ki mu film služi kot torišče menjav resnice in laži, privida in bistva: „Bolj ko sem v laži, v umetelnem, bolj sem v svoji resnici. In ne samo to, tudi

gledalci so spremenjeni. Gledalci,“ pravi, „so samo fantomi iz drugega sveta, v katerem je ljudi, ki so tako nanaglomla prebujeni, strašno strah vas, gledalcev.“

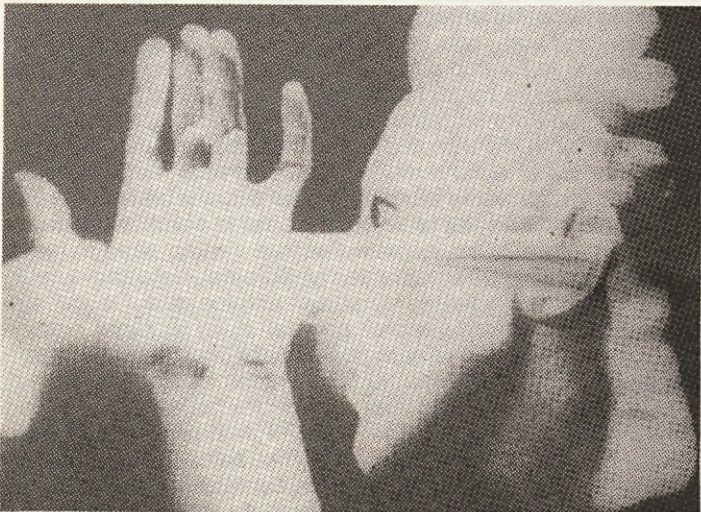
In res se film prične z vrsto nenavadnih dejanj. Takoj po uvodnih kadrih vidimo pesnika v njegovi sobi, ki na skoraj transparentnem listu riše stiliziran obraz. Ko se nagne, vidimo, da je od pasu navzgor gol, da nosi periko iz časa Ludvika XV. Ravno končuje risbo ust, ko nekdo potrka na vrata. V tistem hipu nam je obrnjen s hrbtom, toda vidimo, da dvigne levico, zadrži štafelaj in z desnico zbrše del risbe, in to prav na silo.

V bližnjem planu natančno vidimo, kako se risba nekoliko zabriše. Znova nekdo trka na vrata, in ko pesnik ponovno pogleda na risbo, ki jo je skušal izrisati, ugotovi, da so sedaj usta „živa“ in je razločno videti vrsto zob. Nagloma jih skuša izbrisati, toda trkanje se ponovi in končno odpre vrata prijatelju in mu ponudi roko — toda prijatelj se zgrozi spričo tega, kar vidi, in zbeži nazaj . . . Pesnik zmigne z rameni, gleda proti nam z izrazom presenečenja (v velikem planu) strmi proti gledalcem, s priprtimi usti. Stopi do umivalnika, da bi si umil roki, jih potopi v vodo, toda naenkrat opazi balončke zraka in brbotanje, ki se dviga iz umivalnika. Pogled od blizu razkrije, da prihajajo ti signali iz nekakšnih ustnic v dlani desne roke, ki so — pravi Cocteau — kot „rana in njene ustnice“. Pesnik je očitno zmeden (veliki plan), nato znova veliki plan dlani desnice, v katero je vpisana ustnica-rana. Osupel stopi do vrat, pa se zadnji trenutek premisli in jih ne zapre z desnico, temveč z levico. Ko se nato počasi bliža oknu, pazljivo opazuje desnico. Tedaj se na ekranu pojavi napis: „Zapustila je sliko, ko jo je gola dlan sprejela vase, kot bi bila gobava, in je skoraj utočila v mehkem polju bele svetlobe.“ Takrat prvič vidimo, kako je sedaj mavčev odlitek Cocteaujeve roke zamenjal igralčevo roko in nekaj pozneje se zgodi tole: pesnik si zaman prizadeva, da bi stresel z roke nadležna usta. Obupan se vrže na posteljo, ko



zasliši, kako iz dlani, ki je zdaj pri njegovem ušesu, usta zašepetajo: „Zraka!“ V tem trenutku se „kiparstvo“ v filmu pojavi v drugo: vidimo tilnik in Cocteaujevo masko na igralčevi glavi, na roki so vrisana usta, ki se razprejo in rečejo: „Zraka!“ Popolnoma zmeden, skoraj nor, skoči pesnik do okna, razbije z ного šipo in iztegne desnico navzven. Toda potem se njegov odnos do ust v dlani nekako spremeni: dlan si pritisne na prsi, zapre oči, dvigne desnico do svojih ust in se združi z njo v čutnem, globokem poljubu . . . Nekoliko pozneje ga vidimo, kako z napol odprtimi usti pusti, da se mu roka sprehaja po telesu, zdrsne z vratu na desni del prsi in pušča vlažno sled za seboj, potem pa potuje po telesu navzdol, zdrsne iz kadra in vidimo samo še pesnika, ki ga skoraj pretresa krč onanistične naslade.

Naslednje jutro. Pesnik spi. Kamera ga prikaže tako, da se spremeni v mavčni odlitek avtorja, kako spi naslonjen na mavčni odlitek roke, in ko se ta roka razpre, zagledamo usta, ki sanjajo. Tiho smrčijo, brez prestanka šušljajo neke besede brez smiselnege reda. Pesnik se zbudi in ko se premika, ugotovimo, da je v sobi statua, ženska figura. Pesnik se ji tatinsko približa, nagnjen naprej, kot bi skulptura spala in bi se jo bal prebuditi, nato pa ji naenkrat, kot bi bil morilec, ki hoče zadaviti žrtev, pritisne desnico na usta. Takrat zaslišimo glas Cocteauja, avtorja: „Mar ni dovolj nevarno, da si brišeš roko ob pohišstvo. Mar ni noro obuditi kip tako nanagloma iz njegovega stoletnega spanca?“ (k tej Cocteaujevi zamisli spečih kipov se bom še povrnil). Toda pesnik vztraja. V naporu mu izstopijo žile na roki, kot bi se razširilo vejevje drevesa. Toda, kot vidimo v velikem planu, kip odpre oči, tako da se na vekah zarišejo oči, ki so nato vse bolj resnične. V naslednjem trenutku kamera pokaže, kako si pesnik ogleduje roko, v kateri ni več rane. Toda obenem sliši kip, ki reče: „Mar res misliš, da je tako enostavno znebiti se rane, zapreti njena usta?“ Medtem ko statua govori, prepoznamo v njej Lee Miller, model in ljubico Man Raya. Šele takrat pesnik odkrije, da je zaprt v sobo brez oken in vrat in kriči kipu: „Odpri mi!“ Toda statua je ironična: „Ostane ti samo ena rešitev: vstopi v zrcalo!“ Pesnik se upre: „Saj ni mogoče vstopiti vanj“. Statua zatrjuje: „Prav ti je. Toda pisal si sam, da je moč stopiti v zrcalo, a tega nisi verjel.“ Pesnik okleva in kip ga spodbuja. Dodatke se zrcala in odmev trkanja se ponovi šele čez nekaj časa. V trenutku za tem vidimo pesnika do pasu golega, kako se še zrcali v njem, nato njegova podoba izgine in pesnik se zažene vanj: vidimo ga, kako izginja, kot bi padal v vodo. Nato sledi tema, noč, potem se znajdemo v hotelu in v zadnjem kadru tega dela vidimo pesnika, ki pritisne oko na ključavnico. Kaj vidi? Pustimo za hip film in pomislimo na likov-



umetnost, utegneto videti Degasove ženske, ki se umivajo, brišejo, skratka, opravljajo — kot je sam rekel leta 1886 — „običajne fizične posle, animalično zapletene v lastno dejavnost kot človeške živali, ki se ližejo kot mačke“. Toda Degas je bil tudi tisti, ki je rekel Georgeu Mooru: „Akt je bil v umetnosti vedno predstavljen v pozah, ki so suponirale prisotnost gledalca, toda te moje ženske so enostaven, pošten folk, ki jih ne zanima nič drugega kot njihova fizična stanja . . . Saj je tako, kot če bi jo pogledali skozi ključavnico.“

Pogled skozi ključavnico in metafora zrcala pa sta v Cocteaujevem filmu sredstvi, s katerima vstopi avtor iz sveta realnosti v svet fantazije — zanj je to sedaj film. Nam pa pogled skozi ključavnico pokaže tale Dubin kip, ki se imenuje „Tvoja rana, moja smrt“ iz leta 1883, ki nas nato vrne k posnetku Cocteauja s pritlikinami, ki so bile v filmu tako pomembne.

Zaustavimo se za trenutek pri interpretaciji prizorov iz filma. Nekateri interpreti so domislivo z živimi usti razlagali kot upodobitev moči poezije, ki transcendirajo mrtvo snov, iz katere izhaja, in ko oživi, govori višje resnice. In pesnik, seveda, ko odkrije ta nenavadna usta — pa naj bo zdaj preklet ali osrečen s tem spoznanjem — se zave, da ga glas poezije označuje z rano in poskuša se te stigme znebiti tako, da jo preda umetnosti antike in preteklosti.

Sam Cocteau se je odrekel kakršni koli interpretaciji. Sodil je, da razlaga nujno zgreši smisel, kajti bila bi samo „tekst“, ki je napisan po podobah, in ravno podobe so tiste, ki v filmu odločajo, se pravi tok podob, ne pa neka konceptualna shema, ki bi se ji gradivo imažerije podrejalo. Ko je po premieri govoril publiko, to je bilo 30. januarja 1932, je rekel, da je hotel filmati poezijo, nekako tako, kot podvodni fotografi snemajo morsko dno, kot če bi me spustili, je rekel, v potapljaškem zvonu v morje, vedno globlje in globlje. In ko je leta 1947 objavil scenarij, je v predgovoru zapisal, da so te podobe izšle iz nepredirne teme človekovega telesa“ (la grande nuit du corps humain).

Film sam, ki je po svojih učinkih še presenetljivo blizu nememu filmu in ima Meliesovo fantazijo podobotvorja v sebi (bistveno drugačen od Bunuela in zagotovo ne nadrealističen!), se ves čas giblje na magični osi menjav živega in mrtvega, materije in človeškega telesa; bel angel se spremeni v črnega, skulptura postane človeško meso in obratno, ustreljeni Mehikanec je vrnjen v življenje, svet živih se hipoma prelevi v svet mrtvih, svetloba v temo. Te pasaže, ki so tehnično gledane povsem enostavne in sploh ne zahtevajo nekakšnih zapletenih tehničnih posegov, spominjajo na sam postopek: negativ/pozitiv v obdelavi filmskega traku, toda istočasno spreminjajo tudi utečene vrednote in predstave gledalca: gledalec je izpostavljen Cocteaujevi igri, in ne znebi se občutka, da je Cocteau zavestno privzel Rimbaudovo figuro „pesnika vidca“ (poète-voyant) in ga spremeni v poeta-voyeurja, kajti sineast je lahko samo to, voyeur.

Tudi oko kamere omogoča pogled skozi ključavnico in v erotični ikonografiji je seveda ključavnica namenjena ključu, itd., itd. Določeni erotični ekstazi lahko sledimo tudi v Cocteaujevi strategiji prikaza pesnika, kako on sam na pol odpre ustnice v velikem planu, frontalno nasproti gledalcu, kako se mu oči vrtijo, kako se obračajo v pogledu, ki objame sobo, kot v transu, omedlevici ali v somnambulnem stanju. Pogled v tem filmu je nekako razcepjen: če je usmerjen navzven, je samo navidezen, kajti obvladuje ga interier, usmerjen je nazaj, v notranjščino, še več, v prav tisto temo telesa, ki ga ustnice oživijo v dlani pesnika. Zato so oživele ustnice podobne rani, toda nikdar ne izsiljujejo drugačne pozornosti kot nežnosti, ki se prelevi v masturbacijo. Nevarnost, da ta usta zaskrbijo pesnika kot vagina dentata (sicer izjemno popularen motiv med nadrealisti v času Dalijevega vzpona in njegove paranoično-kritične metode), je spodbita v trenutku, ko jih nalepi statui (čeprav seveda vedno obstaja možnost take transformacije, metamorfoze); prav tako ni v Cocteaujevem preišljevanju rane tistega videnja, ki ga je v istem letu, 1930, ko je Cocteau snemal film, izrazil Michel Leiris v L'Age d'Homme: „Dandanes vse bolj vidim ženski organ kot nekaj umazanega, ali kot rano, ki zaradi tega sicer ni nič manj privlačna, pa je, tako kot vse, kar je krvavo, sluzasto ali okuženo, obenem tudi nevarno.“ Zato je težko uporabiti znane Arthaudove ali Bataillove opredelitve rane/vagine. Zdi se, da je Cocteau — še posebej, ker tako izpostavi statuo in pa zrcalo — bližje starejši mitološki tradiciji, npr. Pigmalionovemu mitu (in v kulturi njegovih staršev, pa tudi v Cocteaujevem spominu je še živo obstajala znana Geromova upodobitev tega mitičnega prizora, ko kiparju kip oživi v prelepo deklo in je sam kot od strele zadet spričo tega dogajanja); tem v jedru sredozemskim mitom pa lahko dodamo še v 19. in v začetku 20. stoletja tako popularno občudovanje neoklasicistične skulpture, ki v romanih nadomešča živo osebo kot ljubezenski cilj; Cocteau je blizu Winchelamannu v svojem prepričanju, da je estetski užitek najvišji možni užitek, in da ga je mogoče doživeti seveda samo v umetnosti; toda Cocteau je morda poznal Heinejeve Florentinske noči (1836), kjer pripovedovalec opiše drama-

trčno noc, ko v poljubnih kipa odkrije vec erotičnega življenja kot v živi ženski, ali pa med nadrealisti in v širšem krogu znan „roman“ Sacherja Masocha *Wanda*, v katerem med drugim Severin von Kusiemski z nora slastjo poljublja kip antične Venere, dokler ga le-ta, ker pod poljubi oživi, ne odžene stran. Toda to se mu dogaja v sanjah. Cocteau pa izkoristi filmski medij, da „prevede“ metamorfoze v slikovito življenje. Toda, ko je tako klical v življenje metamorfoze ust/rane, si je kot pripomoček izdelal mavčne odlitke, v katerih vidimo rano/ustnice, ki ji sedaj prisluškuje Cocteau sam, toda v velikem kipu in v njegovem nenadnem prebujenju pesnik opozarja na nevarno frivolnost modernega človeka, ki je izgubil smisel za skrivnosti: „Kipi spijo pod zemljo,“ pravi, „v čudnem živalskem snu, človek, ki sovraži skrivnosti, saj ne zna drugega kot da počne zlo, uničuje to urejenost in pod pretvezo lepote grobovom iztrga sovražna božanstva.“

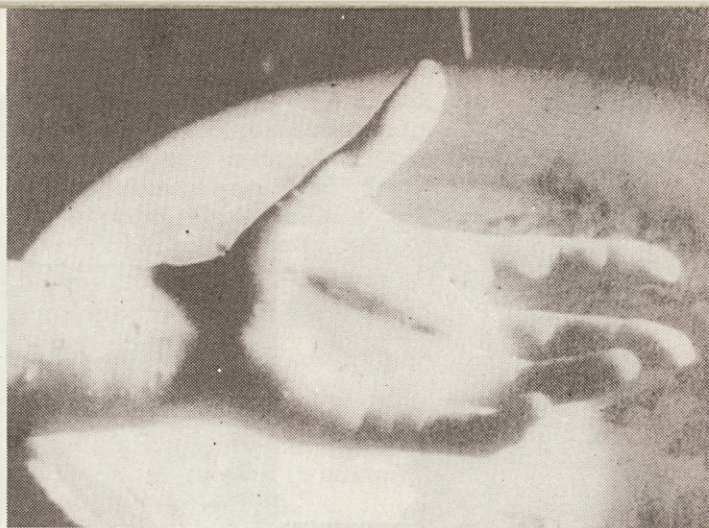
Ker se dogaja vsa stvar v filmu, je še toliko bolj presenetljivo kako Cocteau ob koncentraciji pogledov (pesnik, ki strmi v roko) upošteva tudi haptične, taktilne učinke. Kot da bi se zavedal neke teze Aloisa Riegla, da je v začetkih umetnosti pravzaprav taktilna izkušnja daleč nadvladovala optično, slikovito (*Historische grammatik der bildenden Kunst*), in da so začetki umetnosti izšli iz spoznanja stvarnosti kot taktilne izkušnje.

Seveda, naša civilizacija je optična, slikovita civilizacija, in postmodernistično kiparstvo, še posebej njegova specifična senzibilnost, izrecno nadaljujejo to „slikarsko“ optično tradicijo. Toda ne brez stikov z modernističnimi videnji in morda celo ne brez stikov s Cocteaujem. Temna gmota kipa, kot da je priklicana iz nekega izvirnega stanja v videnje in v njej se odpirajo ustnice, ki so lahko tudi rana, ali pa celo prazno zrklo, ki odbija penetracijo pogleda, tako kot so zaprti prostori in kadriranja v filmu onemogočali logičen razgled čez dogajanje. Ti kipi, kot da izhajajo iz tiste nezavedne, globoke noči človeškega telesa, o kateri je govoril Cocteau.

Toda najprej je treba razjasniti konceptualne negotovosti: vse kaže, da se tudi v postmodernističnem kiparstvu (umetnosti nasploh) dogaja nekaj, kar je bilo v formalističnem, sintaktičnem modernizmu zelo drugače: namreč da moramo teorijo kavzalnega, linearnega vplivanja, ki se dogaja predvsem na sintaktičnem nivoju, zamenjati z dvema tipoma vplivov. Eden je pomenske narave, in ker je forma v postmodernizmu sproščena obveznosti do medija samega, je mogoče določiti impulz iz enega področja sprejeti v drugega in ga formalno do nespoznavnosti preobraziti; drugo pa zadeva Kroeberjev princip „razpršitve nekega temeljnega civilizacijskega impulza na različna področja“, spet ne glede na konkretne oblikovne materializacije. Tako se v prvotno zamisel „ust/rane“ vpleta vrsta drugih dejavnikov: že v samem naslovu odmeva znana Beuysova instalacija, ki ima pomenljiv naslov „Pokaži svoje rane“ (ne da bi iskal kakršno koli vizualno potrditev, seveda); spremembe v statusu kipov v filmu sprožajo podobna vprašanja v Dubinem kiparstvu: ali so to objekti, kot je kiparske izdelke definirali William Tucker, ali so to figure, ki reprezentirajo (= spravljajo v sedanjik) malone mistične koncepte?

Kajti sedaj moramo v koncept Dubinih kipov vpeljati še eno filmsko izkušnjo, ki nam bo omogočila razumeti alegorično naravo njenih kipov: Syberbergov film projekt **Parsifal**.

Zgodaj poleti 1983 smo pet ur presedeli v Cankarjevem domu in naša čustva so valovala v skladu z nenavadnimi prigodami čiste ga tepčka, norčka Parsifala. V Syberbergovem filmu smo videli serijo prizorov, v katerih so se naglo izmenjavali poljub, ustnice in rana v čudni utripajoči „blazini“ in Amfortas jo je objokoval kot nekaj, kar je odmaknjeno z njegovega telesa v prostor doživlja zato, da bi šele ta dislokacija njegove fizične rane omogočila videnje rane in njeno avtonomno življenje — kajti ta rana utripuje, solzi kri in postane središčno mesto v vidnem polju, čeprav je njeno dejansko mesto na neuglednem boku; šele ta dislokacija jo napravi pomembno, rana postane simbolno mesto. Številni interpreti označujejo Gurnemannzovo arijo, v kateri opiše rano, kot namig na kastracijo, čeprav se sam pridružujem Levi-Straussovimi opozorilom: seveda ni vsako kopje falos in ni vsaka rana vagina. Syberbergova rana, tako predstavljena na ogled na pladnju, kot da bi bila nek poseben anatomski predmet, je pravzaprav živa kiparska figura, namesto projekcije navzen, je frapantna kot avtonomen „estetski“ pojav, kajti na svoj način živi, obstaja, tako kot so govorila Cocteaujeva usta v dlani pesnika. Toda Syberberg naredi poseben fetiš: vsi morajo zvedeti o Amfortasovi usodi, in rana je predmet tega spoznanja. Toda obenem je to fetišizirano razkrivanje enkratno izhodišče za postmodernistični kip: kajti sedaj je kip posebna figura, ki omogoča življenje, patetično Einfuehlung, še preden analiziramo njegov pomen: in če nadaljujem, še preden pridemo do kolikor toliko opredeljenega pomena, moramo skozi gosto asociativno polje: kip se razločno imenuje Ikarov let, Ikarov padec, in seveda vsi poznamo Ovidovo zgodbo, toda ta kip je wagnerjanski, oziroma syberbergovski, kajti očitno zaznamuje nevrotično čustvenost odsotnega telesa, ki bo padlo na medeninast gozd, in ko bo lka-



rus na njem naboden, bodo medeninasti lističi krvavi in bo prizor bližji, recimo Dürerjevi sliki Mučeništva 10.000 kristjanov ali pa pokrajinski sliki Altdorferja in obdonavske šole. Ta miniaturna spominska skulptura sproži predstavo puščico iz antične mitologije wagnerjanske preteklosti v postmodernistično imažerijo. Dubini kipi ustvarjajo nekakšno reanimacijsko polje fantazije in Syberberg in njegova instalacija na kasselskih Documenta 1982 je lahko samo eden od inspirativnih virov. Kajti Speča muza iz jeseni 1983 nas seveda spomni po naslovu Brancisijevih spečih muz, tistih lepih, briljantno spoliranih jajčnih form, toda istočasno je to eden od Cocteaujevih zakopanih kipov, „ki je bil zbujen v svetlobo: temna je, kot bi rekla nevesta v Visoki pesmi, „Črna sem, toda lepa“. Ženske elemente je nadomestila skoraj animalična vizija glave z rogovi, kar spominja na kretska mitologijo, toda potem je tu srečanje črne bitumna in pozlatelih lističev na „rogovih“ in to je mogoče samo zato, ker so ti materiali v popolnem semantičnem soskladju s **Parsifalom**, s filmom, kjer je zlato svetloba in je temno prebarvana scenerija znamenje za noč. Tako prihajajo kipi iz temne noči človeške fantazije postmodernizma.

Ta predstavniki sinkretizem pa odpira še eno, zadnje, interpretacijsko polje, ki zadeva gibanje podob iz enega območja produkcije podob v drugega, iz filma v kiparstvo, iz fotografije v sliko, iz televizije v retorično figuro poezije. Že zdavnaj je za nami Malrauxov, skorajda naivni *musée imaginaire*, zdaj ne gre več za morfološke verige, kjer je podobnost, neposredna formalna zveza ustvarjala planetarni kontekst vsej umetnosti. Ne pozabimo: Malraux je delal samo s fotografijami; danes je prenos podob bolj subtilen, tehnološko preciznejši, pretok imažerije je ogromen, je pač simbolna menjava, v kateri je, kot pravi Baudrillard, pomembnejša kodifikacija od videza, kajti vid je produciran v neskončnih plasteh, smisel pa le v izbranih točkah. Za umetnostnega zgodovinarja to pomeni, da je konec zavarovanega raziskovalnega polja, ki bi se omejevalo samo na likovno umetnost: vsi producenti podob so v postmodernizmu odločujoči, ne sicer kot producenti pomena, pač pa kot potencialni generatorji podob: kajti samo, ko je materialna plast kipa transcendirana na raven podob, je mogoče sprožiti primerjalni študij njegovega pomena in navsezadnje se — vsaj če primerjamo kip in motive Syberberga — podobne vedejo kot tertium comparationis: takrat šele moč podob oživi materijo v bolečino in v izkušnjo, takrat imamo opraviti z umetnostjo!

## Tomaz Brejc







# AVTORSKEM PRINCIPU

Kdo je avtor filma?

23

vprašanje je bilo pogostokrat obravnavano, vendar je bil problem zmeraj slabo postavljen. Zares, vprašati se, kdo je avtor filma, pomeni predpostaviti, da vsi filmi nastajajo na enak način, po istih pravilih ali metodah, se pravi, praktično zanemari materialne pogoje kinematografske proizvodnje. „Glede na to, da je kinematografija industrializirana, je vsak film proizvod kolektivnega dela“, pravijo zagovorniki takšnega pojmovanja, kar je po eni strani seveda točno, toda zadeva je — kot bomo pokazali — mnogo bolj kompleksna. V nekaterih razmišljanjih o tej temi, v katerih se zrcali nekritična praksa, so filmsko umetniško delo (izraz Romana Ingardna) razkosavali na tako imenovane „komponente“, kar je dejansko preostanek tradicionalnega industrijskega pojmovanja filma. Ena od posledic takšnega pojmovanja je, da je filmska industrija odpirala filmske šole, s čimer je hotela v raziskovanje uspehov vnesti oblike vajeništva. Delodajalci so na ta način postali učitelji, kajti za resnično je bilo treba vzeti vse tisto, kar so oni mislili o svojem delu. Najjasnejši v tem „pouku“ je primat osebnosti (razumljene na napačen način) nad teorijo. S tega vidika pomeni vsaka „komponenta“ samostojen, razpoznaven prispevek k celoti, kjer je režija zgolj ena od „komponent“, prva med enakimi. Toda, če morajo razni strokovnjaki reševati posebne probleme, je vprašanje celote zmeraj odvisno od osebnosti, ki usmerja to celoto v zaželeno smer. Nesmiselno je trditi, da je film kolektivno delo in obenem dopuščati pojmovanje, da je avtor kolektiv sam. Kolektivno je le delo. Umetnost kot ustvarjalni akt in kot rezultat je neogibno stvar režiserjeve individualnosti, kolikor sploh gre za režiserja-umetnika, kar nas tukaj tudi edino zanima.

Jean Mitry prav gotovo pretirava, ko pravi, da se „pri filmu prvi, ki slučajno pride, lahko predstavlja za umetnika — v tolikšni meri mehanična sredstva, s katerimi razpolaga, delujejo sama od sebe in dajo rezultat, ki je do neke mere že umetniško delo, ne da bi terjalo posebno nadarjenost“. „Če zna človek opazovati“, nadaljuje Mitry, „če je bister in ima nekaj smisla za film, mu šest mesecev dela v kakšnem studiu — in to predvsem ob kakšnem povprečnem režiserju — povsem zadošča za seznanitev s tistim, kar se z veliko besedo imenuje 'obrt', in za to, da se usposobi za vodenje snemanja igranega filma. Kakšen film bi bilo mogoče narediti tudi brez njega, ne da bi zato bil kaj slabši, kar pa niti malo ne moti našega režiserja v prepričanju, da je genij in da se skromno, kot je navajen, enači s Shakespearom.“

Toda jasno je, da pomenijo v jeziku umetnosti izrazi, kot so tehnika, *métier*, obrt, sinonime, kar opozarja na anahronistični vidik obrtništva. Kjer avtonomna umetnost zares absorbira industrijske tehnične postopke, ostaja ta vidik obrtništva vnanji. Celo v filmu pod družbenoekonomsko prisilo divergirajo estetski obrtniški momenti. Radikalna industrializacija umetnosti, njeno popolno prilagajanje doseženim tehničnim standardom kolidira s tistim, kar se v umetnosti upira vključevanju. „Če tehnika,“ kot pravi Theodor Adorno, „teži in se zateka k industrializaciji, potem gre to — estetsko vzeto — na račun imanentne strukturacije in s tem tehnike same. To vnaša v umetnost nek arhaičen moment, ki jo kompromitira.“ Glede na vsebino je tehnični vidik zgolj eden med drugimi; ni umetniškega dela, ki ne bi bilo nič drugega kot totaliteta lastnih tehničnih momentov. Če torej rečemo, da režiser pozna svojo obrt, s tem mislimo, da ve, kako se giblje kamera — skratka, da obvlada vse praktične zadeve, ki se jih da relativno lahko naučiti in ki nikakor ne pomenijo bistva režijske umetnosti. „Obrt je v izdelkih omejena na slabo neskončnost.“ Določa tisto, kar bi v skladu s Heglovo *Logiko* lahko imenovali abstraktna možnost umetniškega de-

la. „Zato je vsak avtor v umetniškem obremenjen s svojimi tehničnimi postopki; fetišizem sredstev prav tako vključuje svoj legitimni moment.“ *Métier* dela umetnost neprimerljivo z zavestjo predvsem zato, ker se umetnosti še daleč ni mogoče naučiti. Tisto, kar kakšen mojster s strogostjo najde v delih svojih učencev, je prvi model pomankljivosti obrti: korekcije so model same obrti. „Ti modeli bodo predumetniški vse dotlej, dokler bodo ponavljali vnaprej dane primere in pravila: nekaj bodo veljali, če bodo uporabljena tehnična sredstva primerjana z željeno stvarjo.“ Filmska tehnika ima potemtakem paradoksalno avtonomijo. V določenem smislu je netočno, če rečemo, da v filmu vse izvira od ustvarjalca. Toda če hoče biti režiser nekaj več kot nadzorNIK nad delavci, če hoče biti ustvarjalec, potem je njegova obrt med vsemi umetnostmi, tj. umetniškimi obrtmi, zagotovo ena od najtežjih.

Ali je režija pri filmu edina popolna kreacija, je film sam? Ali je prihodnost filma v rokah režiserjev, četudi so veliki stilisti, kakršni so danes najboljši med njimi, ali v rokah avtorjev, se pravi tistih, ki povedo to, kar povedo, s pomočjo vizualnega izražanja? Je filmsko delo odsev človeka ali tehnike? Potrebno je torej — po bergsonovski formuli — nadaljevati s preučevanjem različnih elementov in skupin dejstev, od katerih vsako, če že ne pelje k željenemu sklepu, vsaj kaže smer, kjer bi bilo ta sklep mogoče najti. Ne izhajamo iz vnaprej opredeljenih principov, na katere bi — kot na nekaj, kar je splošno — zvajali posebnost dela, ampak prav narobe — metodično izhajamo iz partikularnega ali singularnega, ki terja in uveljavlja pravico do specifične splošnosti, do principa, ki se iz njega izvaja kot individualni zakon in ki ga je nato treba privedi do sistematične skladnosti z drugimi principi te umetnosti. Nakazane relacije bomo skušali raziskati, pri čemer bomo izhajali iz tega, da nikoli nobena „komponenta“ ni iz filma naredila remek dela, kajti s seštevanjem „komponent“ nastajajo zgolj dobre vsebine, industrijski filmi.

Izhodiščna točka je seveda *teorija avtorjev*, politika avtorjev (*politique des auteurs*), pri čemer puščamo ob strani vprašanje, kako je „policy“, kakor bi se moral glasiti angleški prevod francoske besede „politique“, postala „theory“ — kot nekaj, kar spada v zgodovino zamenjave idej, kajti skupina okrog *Cahiers du cinéma* je, kadar je pisala „policy“, imela v mislih „policy“. Sam Andre Bazin to teorijo rezimira takole: „... Skratka, politika avtorjev je v tem, da osebni dejavnik umetniškega ustvarjanja izbere merilo, na katero se bomo sklicevali, potem pa predpostavljamo, da se bo to prenašalo in celo napredovalo iz filma v film.“ Ideja je sama na sebi videti zelo enostavna. V literarni teoriji bi veljala za očitno. V filmski teoriji pa ima drugačen pomen prav zato, ker je bil film — v primeri s književnostjo — mnogo dlje v neposrednem odnosu do mita, ker je bil dolgo pojmovan kot družbeni, ne pa kot osebni dejavnik. Velike hollywoodske filme tridesetih in štiridesetih let so snemali predvsem v filmskih studijih. Bazin in njegovi kolegi pri *Cahiers du cinéma* so bili obsedeni z ameriškim filmom, in v tem kontekstu je bila teorija, po kateri ima film svojega glavnega avtorja (ta avtor pa naj bi bil režiser), videti dokaj nedefinirana: evropske filme so identificirali z avtorji, ameriške s filmskimi studiji. Ideja o režiserju-avtorju dominira v večini Bazinovih del in pomeni pravzaprav odmev njegovega rojaka Alexandra Astruca oziroma njegove zahteve, naj se „to stoletje imenuje stoletje kamere-nalivnega peresa“.

Čeprav je enačba: *delo* = *avtor* + *tema* lahko koristna, pa izgubi svoje odlike, če kritik ves pomen pripiše izključno avtorju in gre celo tako daleč, da v svoji analizi zanemari njegovo delo. „Za njih v enačbi: avtor + tema = delo obstaja samo avtor,

## Kdo je avtor filma?

vse drugo ne pomeni nič. Meni se zdi, " nadaljuje Bazin, „da politika avtorjev varuje in brani temeljno kritično resnico, da film terja več kot druge umetnosti, prav zato, ker je v filmu akt resničnega umetniškega ustvarjanja bolj negotov in bolj ranljiv kot v drugih umetnostih. Toda izključnost takšne politike vodi k drugi nevarnosti — k negaciji filma v korist in slavo njegovih avtorjev.“

Iz tega je mogoče izpeljati dve konsekvenci avtorske teorije, ki sta inspirativni za našo teorijo. Prva vztraja pri osebnem razmerju med režiserjem in gledalcem. Filmi niso odtujeni proizvodi, ampak del množičnega občinstva: ustvarjalci za kamero in gledalci vodijo dialog, iz česar je mogoče sklepati, da etika *politique des auteurs* precej dolguje bazinovskemu moralnemu realizmu. Po drugi strani pa avtorska teorija pelje naravnost k dialektični točki vidika filmskega procesa, film postane vsota opozicij med avtorjem in žanrom, kajti zaradi presoje „osebnega dejavnika“ je treba upoštevati avtorsko delo v kontekstu, to pa je žanr; avtorski „standard reference“ pomeni vertikalno os, proti kateri se je film zarotil, in horizontalno os, tj. žanr: med režiserjem in gledalcem, med kritikom in filmom, med teorijo in prakso. Toda praksa avtorjev je bila pogostokrat zavajajoča in silovita. Avtorski kritiki pravzaprav izhajajo iz napačne predpostavke, da je vsak film katerega koli režiserja, ki ga je mogoče zaobseči z njihovo metodo, dober film, kajti kritiki drugih umetnosti so daleč od tega, da bi dokazovali, da je neko delo prepoznavno in tipično za njegovega avtorja. Avtorski kritiki se najbolje znajdejo v koordinatah hevristične sheme: paradoks te sheme je v tem, da svojo metodo preveč usmerja na aspekt obrtnišva. Precenjevanje ameriških režiserjev v primeri z evropskimi je imelo — kot glavna opora *politique des auteurs* — svoje slabe posledice, ki so se zrcalile v tem, da je uporaba pojma režiserja kot avtorja pri dotlej podcenjevanem komercialnem hollywoodskem filmu proizvedla celo vrsto izmišljenih veličin, pri čemer je pogostokrat prihajala do absurdnih sklepov v korist marsikdaj minornih režiserjev. Kadar pri presoji nekega filma izhajamo iz koncepcije o avtorju, je zmeraj mogoče, da tudi najslabše filme izbranega avtorja postavimo mnogo višje od najboljših filmov kakega drugega avtorja. Film mora biti dober, ker ga je posnel določen avtor. Reductio ad absurdum takega stališča je, da filma sploh niti ni potrebno gledati; dovolj je, če vemo, kdo ga je režiral. Čeprav to stališče ni nujno napačno, je vsekakor izključujoče in omejeno. Nekateri Bazinovi nasledniki pri *Cahiers du cinéma* so iz tega stališča naredili Prokrustovo posteljo. Zanimajo namreč, da bi lahko bil avtorski film povezan s čemerkoli drugim, kot s stališči svojega tvorca. Ko enkrat sprejmejo režiserja kot avtorja, postane ta nedotakljiv, podobno kot bog, in ni ga mogoče odstaviti. Avtor dobi kvaliteto zapeljive zakletosti.

V tem pogledu bi bilo treba avtorski princip razumeti kot opisni postopek, s pomočjo katerega skušamo ugotoviti, kakšna je temeljna struktura dela nekega režiserja, ne pa, ali je to velik režiser. Ta postopek bi temeljil na predpostavki, da vsak režiser ustvarja nove filme na podlagi neke osrednje strukture in da je vse njegove filme mogoče gledati kot variacije ali obdelave te strukture. Analiza se potemtakem ne sme ustaviti zgolj pri podobnostih ali ponavljanjih, ampak se mora ukvarjati s sistemom razlik in ortodoksnih pravil, da bi zajela njihovo izjemnost. Ta metoda bi našo pozornost pravzaprav morala usmeriti na skupino filmov, ki jih povezuje skupen dejavnik — namreč režiser, pri čemer bi bilo treba — kot meni Andrew Tudor — izolirati njegovo predstavo sveta, kot se kaže v filmih, in to v čim več posameznostih. Tudor torej ne misli na izbor določenih avtorjev, ampak na izbiro najbolj-

ših filmov. Kajti, kot pravi Stanley Cavell, dobri ustvarjalci razumejo tisto, kar počno in čemur dajejo smisel, slabši izpričujejo zgolj nesmisel. Na ta način kanon „velikih“, „ključnih“, „zanimivih“ ali „uporabnih“ filmov pridobi mnogo večjo raznovrstnost in nam prizanese s tem, da bi gledali suhoparne, malodušne ali ponavljajoče se filme, ki so jih od časa do časa delali vsi ti režiserji. Enako lahko padejo pod svoj najvišji nivo tudi pisatelji, ne da bi se literarni kritiki čutili poklicane, da jih branijo ali prezirajo. Neki film je lahko kulturno pomemben, čeprav je docela anonimen — podobno kot srednjeveško slikarstvo, ki nudi zelo malo ali nič podatkov o svojem ustvarjalcu-avtorju. Večina ljudskega pesništva je po definiciji brez določenega avtorja, kar ne zmanjšuje njegovega pomena in vrednosti. Dosedanja zgodovina filma nam kaže, da hodijo veliki umetniki po svoji poti, ne da bi se jim mudilo, medtem ko se drugi formirajo ali afirmirajo, film pa si medtem pomaga z velikim številom dobrih obrtnikov in z nekaj avanturisti. Ti iz najrazličnejših razlogov doživljajo usodo jezdecev, ki grede pač tja, kamor jih nese konj.

Avtorska teorija je bila kajpak neogibna stopnja v razvoju mišljenja filmskih avtorjev. Kot ugotavlja James Monaco, „je pritegnila v prvi plan pomembno vprašanje, kakšno je razmerje filma (in drugih umetnosti) do 'surovega gradiva' življenja; kako gledalec izkorišča film, kako ga spreminja, kako mu film pomaga pojasniti njegovo eksistenco, kako funkcionira kot jezik.“ Film tako prehaja od teorije abstraktnega oblikovanja k teoriji konkretne komunikacije. Ni več pomembno gradivo, celo psihološki realizem ne, ampak prej intelektualni realizem. „Ko so enkrat dojeli, da je film proizvod enega avtorja,“ nadaljuje Monaco, „ko je bil 'glas' tega avtorja enkrat razločen, so se gledalci lahko lotili filma kot izpovedi drugega individua, ne pa, kot da bi šlo za stvarnost ali sanje o stvarnosti.“

V času, ko je Alexandre Astruc pisal svoj znameniti esej o kameri-nalivniku, je Roland Barthes oblikoval teorijo književnosti, ki se ne razlikuje veliko od teorije avtorskega filma. Barthes ponuja teorijo, ki ne poudarja zgodovinske dimenzije književnosti (ki jo imenuje njen „jezik“) niti osebne dimenzije („stil“), ampak nekaj povsem tretjega — produkt obeh omenjenih teoretskih orientacij, ki ga imenuje pisanje: „Jezik in stil sta slepi sili; pisava je dejanje zgodovinske solidarnosti, jezik in stil sta objekta; pisava je funkcija: je odnos med ustvarjanjem in družbo, je književni jezik, ki ga je preoblikovala njegova družbena namembnost, je forma, razumljena v njeni človeški naravnosti in tako povezana z velikimi krizami zgodovine.“ Ta iztrgani odstavek iz Barthesove *Ničelne stopnje pisave* je v veliki meri vplival na Bazinovo politiko avtorjev, predvsem zaradi dialektičnega odnosa med zgodovino umetnosti in umetniško osebno akcijo („jezika“ in „stila“ pri Barthesu, „žanra“ in „teorije avtorjev“ pri Bazinu) ter pisave kot njunega sinkretičnega proizvoda. O filmskem avtorju je mogoče potemtakem razpravljati podobno kot o književnem avtorju; mogoče je preučevati njegove osrednje teme, vzorce slikovnosti in tehnike, mogoče je določati njegovo enotnost, njegova stališča in njegov „rokopis“, kajti vse to izhaja iz njegovega dela.

Očitno prehajamo k vprašanju stila. Pojem stila je gotovo uporaben za posamezna umetniška dela kot celota njihovih jezikovnih momentov: tudi delo, ki se ne podreja nobenemu stilu, mora imeti svoj stil. Dejstvo, da ima neki režiser individualni stil, samo na sebi ne prispeva k temu, da bi bili njegovi filmi bolj zanimivi (razen za tiste, ki zbirajo nenavadne stile, kot to počno zbiratelji s starinskimi črnilniki neobičajnih oblik). Poleg neogibnega daru in ideje, ki sta filmskemu avtorju potrebna enako kot roma-

nopiscu, mora imeti tudi določeni stil, se pravi, da mora znati svoje estetsko znanje prilagoditi oblikovanju osebnega dela in ga izvedensko uporabiti, še posebej pa mora znati postaviti nova pravila, ki bodo nemara veljala zgolj za to delo, vendar mu bodo dala izviren značaj in naredila iz njega nekaj več kot navadno in metodično aplikacijo akademskega znanja. A če vsako delo vsebuje svoje lastne zakone, jih mora tudi opravičiti.

Avtorski kritiki so jasno dojeli, da pomen filma — zlasti ameriškega — ne temelji na zgodbi ali scenariju; tematsko vsebino filma so usmerili na analizo režiserja samega, ki je v prvi vrsti pristojen za to, da določa pomen in strukturo filma. Kadar je režijski stil na dobri poti, da v režiserjevem opusu postane konsistenten in je utemeljen v pomenu, se pravi, da je obarvan z osebnim videnjem ali pogledom na svet, se status „avtorja“ prenese na režiserja. Pred vizualnim stilom ali režiserjem filma v skladu s tem ni nobenega pomena; pomen in struktura ne obstajata pred konkretnim individualnim izrazom. Avtorski kritiki so prav tako trdili, da ne obstajata vnaprejšnji tekst, da je filmski jezik prej stilističen kot gramatičen, čeprav se tega po vsem sodeč niso zavedali, kolikor seveda na to gledamo z današnje točke evolucije filmske teorije. Peter Wollen je eden tistih filmskih teoretikov, ki najlucidneje zapopada teoretske implikacije tega aspekta avtorske teorije: „Avtorjevo delo ima semantično dimenzijo, ni povsem formalno; po drugi strani pa režiserjevo delo na presega področja izvajanja, transponiranja vnaprej danega teksta-scenarija, knjige ali drame v poseben sklop filmskih kodov in kanalov. Kot bomo videli, se pomen filmov nekega avtorja konstruira *a posteriori*; pomen filmov nekega režiserja obstaja bolj kot njihova stilistična dimenzija ali izraznost — *a priori*.“ Wollen torej povsem izključuje stil iz področja pomena ali notranjega pomena v avtorstvu.

Največji filmi po njegovem niso kratko malo avtorski, marveč obenem čudovito izrazni in stilistični. Stil obstaja v vnaprejšnjem tekstu, scenariju, ki ga avtor kratko malo transponira v film. Tisto, po čemer se režiser razlikuje od avtorja, je dodatek semantičnega pomena. Wollenova analiza gotovo pomeni zanimiv poskus opisa razlike med režiserjem in avtorjem v avtorski kritiki, ki poudarja, da pomen avtorskega filma ne more temeljiti na tekstu. Wollen celo trdi, da stil nekega avtorja ni kar preprosto formalen ali zgolj izrazen. Skušali bomo raziskati utemeljenost takih izjav, ki lahko vnesejo zmedo, ker izvirajo iz stališča, da pomen filmov režiserjev obstaja *a priori*, po vsem sodeč v scenariju, kar diferencira „semantično“ od „stilističnega“ in „izraznega“.

Gre za malenkostno spremembo v uporabi izraza „semantično“, ki pa je v bistvu odločilna. Termin „semantično“ se po eni strani uporablja za to, da bi predstavili pomen, po drugi strani pa za to, da se zajame verbalno (ali pa vsaj konceptualno), drugačno od „stilističnega ali izraznega“. Z drugimi besedami, pomen je izenačen z verbalnim. Prav to istovetenje pomena z verbalnim razkriva Wollenovo, denimo, nepripravljenost, da bi se soočil s formalnimi elementi filmskega medija. Alfred Hitchcock je seveda lahko režiser in avtor, vendar te trditve ni mogoče dokazati s kakršnim koli prenašanjem pozicij na raven običajne vsebine. Tu je pomen še najprej vezan na stil in način filmskega izražanja, kar je — kot bomo pokazali — v nasprotju z omejenimi argumenti. Wollen piše: „Zaradi difuznosti prvotne teorije sta se sčasoma razvili dve glavni šoli 'avtorskih' kritikov: prvi so si prizadevali odkriti jedra pomenov tematskih motivov, drugi pa so poudarjali stil in *mise-en-scène*.“ Zdi se, da je izjava napačna, kajti avtorska teorija dejansko poudarja in postavlja v prvi plan prav vizualni stil in

*mise-en-scène* (režija). Od kod izvirajo jedra pomenov in tematski motivi, če ne iz stila in *mise-en-scène*? Ko skuša Wollen odgovoriti na to vprašanje, se vrne k semantični dimenziji. Pri oblikovanju „strukturnega pristopa“ si pomaga s stališčem Geofreya Nowell-Smitha o avtorski teoriji: „Bistvena posledica te teorije — v obliki, v kateri je razvita, je odkritje, da lastnosti, ki definirajo delo nekega avtorja, niso nujno najopaznejše. Cilj kritike je po temtakem, da za površnimi kontrasti teme in obdelave odkrije trdno jedro temeljnih in stalnih motivov. Shema, ki jo tvorijo ti motivi, je tisto, kar daje delu nekega avtorja njegovo posebno strukturo, ga definira od znotraj in razločuje en niz dela od drugega.“ Ta „strukturni pristop“, kakor ga imenuje Nowell-Smith — dodaja Wollen — je za kritika neogiben. Pri tem se kaže spomniti, da po Wollenu ti „tematski motivi“ konstruirajo „semantično dimenzijo“ filma. Ugotovili smo že, da „semantična dimenzija“ ni izenačena z verbalno-narativnimi elementi in da je različna od stila in izraznosti; zato je tema radikalno ločena od stila. Shemo, ki jo tvorijo ti motivi, ki dajejo delu njegovo posebno strukturo, je treba šele umestiti; s tem je po Wollenu zajet preekstentni vizualni stil. Če naj se iz teh motivov izoblikuje semantična dimenzija filma, morajo biti na določen način kodirani, se pravi, imeti morajo pomen, preden so kakorkoli uporabljeni v sistemu komunikacije. Zavrnitev „stila“ in „izraznosti“ predpostavlja, da imajo motivi vnaprej dano strukturo, se pravi, sintakso, ki je po Wollenu umeščena ločeno od preeksistentne strukture v razmerju do formalnih zahtev samega medija.

Zato išče Wollen racionalnejši pristop, racionalen lingvistični instrument, na katerem temelji filmski jezik in na podlagi katerega je mogoče s strukturalnim pristopom impostirati stil. Wollen pravzaprav išče jezik, ki bi imel svoj besednjak in gramatiko, ker noče sprejeti jezika, ki bi bil prej stilističen kot gramatičen. „Stilistično“ in „izrazno“ morata temeljiti za nečem, kar ima pomen *a priori*, kajti le tako ju je mogoče res stilizirati in izraziti. Nasprotno pa Pier-Paolo Pasolini meni, da posebne strukture ne uresničuje jedro abstraktnih motivov, marveč vizualni stil, ki formira jedro motivov ali, natančneje, vizualni stil, od katerega je abstrahirano jedro motivov. Vizualni stil filma nekega avtorja transponira v delo njegove formalne in strukturalne relacije. Struktura filma je tista, ki mu daje pomen, stil pa strukturo, ker je film prej stilističen kot gramatičen. Ni strukture *a priori*; režiserjev cilj je najprej lingvističen, nato pa estetski; režiser daje racionalno podlago za lasten poetski izraz. Če racionalna podlaga nastopa edinole v aktu ustvarjanja, je že stilistična.

Kot vidimo, režiserjevo delo ne more biti — Wollenu navkljub — čisto formalno. Delo katerega koli filmskega ustvarjalca zmeraj vključuje semantično dimenzijo, ker režiser tako rekoč izpisuje svoj besednjak; ni apriornih pravil za izdelavo filma, kar velja tudi za režiserja, saj njegov stil transponira strukture in pomene. To pač ni isto, kot če rečemo, da je mogoče pogled na svet abstrahirati od katerega koli stila — osebnega ali neosebnega, racionalnega ali intuitivnega itn. V književnosti, denimo, obstaja konceptualna struktura — sama na sebi je pomenska — na podlagi katere je mogoče impostirati stilistične ali izrazne formalne sheme. Stil je v tem primeru poljuben, ker obstaja jezik pomenov, ki je preeksistenten in poudarja vsako takšno izražanje, kar se pri filmu — kot trdi Pasolini — ne dogaja. Poseben vizualni stil nekega avtorja lahko temelji na pomenih, ki formirajo osrednje jedro motivov, toda motivi nikakor ne morejo obstajati pred vizualnim stilom. Če jedro motivov oblikuje posebno strukturo filma (pred motivi, ki jih struktura absor-

biraj, potem ti potemtakem ostanejo izven filma, pomen pa je aprioren. Toda kje obstajata struktura in pomen, ne da bi se najprej pojavila v vizualnem stilu? Morda v scenariju? Po mnenju Christiana Metza, denimo, „zoperstavljanje 'avtorskega filma' nekdanjemu filmu scenarista omogoča merila za določanje filmske modernosti, kajti film je bil prej pogostokrat zgolj naknadna in drugotna ilustracija nekega vnaprejšnjega 'zaprttega zapleta'“. Wollen zavrača takšne rešitve: „... Kot da bi bil film prej glasbena kompozicija kot glasbena izvedba, ko pa se vendar avtorski film konstruira *a posteriori*, medtem ko obstaja glasbena skladba *a priori* (kot scenarij)“. Wollen pravzaprav zavrača možnost, da bi lahko bil scenarij apriorni pogoj filmskega izražanja, ko trdi, da je lahko kompozicija v filmu konstruirana *a posteriori*. Namesto preučevanja avtorja kot psihološkega individua, režiserja ali njegove *Weltanschauung*, je treba po Wollenu preučevati avtorja kot neko vrsto „jedra“ *ex post facto*. Komparativna analiza dela nekega avtorja (ne le režiserja, ampak tudi scenarista, snemalca in drugih) omogoča kritiko, da lahko konstruira model, v skladu s katerim je vsak posamezen film bolj ali manj ustrezna realizacija. S tem pa kajpak še nismo odgovorili na poglavito vprašanje: „Kako film absorbira jedro *ex post facto*? Kako se dokopati do ustrezne analize režije, filmskega jezika, jezika, ki je specifičen za medij? Čeprav so primeri, ki jih navaja Wollen, v tematskem pogledu avtorski in zato prepoznavni in po semantični vsebini primerni za tradicionalni literarni pristop, je z njihovo pomočjo mogoče konstruirati avtorski princip.

Wollen pravzaprav poskuša raziskati arbitraren znakovni sistem — abstrakten, racionalen in končen — na podlagi katerega bi bilo mogoče filmski jezik konstruirati po Lévi-Straussovem konceptu mita, arhetipov in prvotnih zgodb, pri čemer ta strukturalizem poudarja, da miti nimajo avtorjev, porekla in zgodovine, pač pa nediahrono strukturo. Wollen pravi: „V različnih ljudskih pripovedkah se zmeraj znova pojavljajo isti motivi. Mogoče bi bilo sestaviti slovar teh motivov. Navsezadnje je Propp pokazal, da je mogoče celoten cikel ruskih bajk razčleniti na variacije zelo omejene skupine temeljnih motivov (ali — kot jih je on imenoval — potez).

Posamezne pripovedke temeljijo na prvotni zgodbi, katere variacije so. V zvezi s tem tipom strukturalne analize je treba opozoriti na neko pomembno okoliščino. Obstaja namreč nevarnost, kot je poudaril Lévi-Strauss, da z metodo preprostega opazovanja in kartografiranja podobnosti vse preučevane tekste (naj gre za ruske bajke ali ameriške filme) zvedemo na enega samega, abstraktnega in osiromašenega. Poleg analize mora delovati tudi sinteza, sicer je metoda bolj formalistična kot resnično strukturalna.“ Jezik filma torej po Wollenovem mnenju temelji na arbitrarnem sistemu znakov, kakršen je kod prvotne zgodbe v ljudski pripovedki in mitologiji. Toda te prvotne zgodbe so povedane v jeziku, ki je abstrakten; prvotne zgodbe so konceptualizacije in arhetipi teh pripovedk določajo zgolj strukturo jezika, ki lahko te abstrakcije izrazi. Jezik filma pa je „absolutno in neizogibno določen“ in mora povsod najti svoj kod. Wollen želi poudariti tisti element filma, ki spoštuje takšno konceptualno shemo, se pravi, verbalno/govorni/pisani jezik. To je edini element filmskega jezika, prek katerega prvotne zgodbe neposredno vplivajo na strukturo jezika, ki izraža te abstrakcije. Pomen filmov nekega avtorja in nekega režiserja obstaja po Wollenovem mnenju *a priori*; razlika, ki v primeru avtorja prinaša pomen, je neizogibno utemeljena na scenariju. Pomen filma je v vsakem primeru prej lingvističen kot stilističen. Ko transponira koncept strukture

iz književnosti in antropologije na film, se Wollen znajde na antiavtorski poziciji, kjer je pomen ločen od stila: „Kot je opozoril Lévi-Strauss, obstajajo miti neodvisno od stila, sintakse stavka ali glasbene-ga zvoka, evfonije ali kakofonije. Mit deluje na izjemno visoki ravni, kjer pomena praktično uspeva, da 'vzleti' z lingvističnih tal, po katerih se ne nehoma valja.“ Wollenova metoda zvađa strukturo filma na „mitsko shemo“, pomen filma pa na strukturo mita: „Kadar se mitska tema prenaša iz ene skupnosti v drugo in kadar obstajajo razlike v jeziku, družbeni organizaciji ali načinu življenja, ki mitu otežujejo komunikacijo, postaja vse bolj reven in zmeden. Isti tip osiromašenja in zmede nastopa v filmskem studiu, kjer je na pretek težav v sporazumevanju.“ Tudi ob predpostavki, da takšen metodološki pristop vključuje „moment sinteze in analize“, ni docela strukturalen niti formalističen, kajti Wollenova analiza ne postavlja v ospredje avtorja in režiserja.

## Tomislav Gavrić

Prevedel: Bojan Kavčič

### Literatura

- Teodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit Beograd, 1979  
 Roland Barthes, *Le Degre Zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953  
 André Bazin, *Šta je film I, Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd, 1967  
*The Birth of a new Avant-Garde: La Caméra-Stylo The New Wave*, Garden City N, Y Double day, 1968  
 Stanley Cavell, *Welt durch die Kamera gesehen-Weiter führende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“*, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iserc (hrsg): *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982  
 Raymond Durnat, *Autori i fabrika snova*, in: Filmske sveske broj 2, Institut za film, Beograd, 1979  
 Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma I*, Institut za film, Beograd, 1966  
 Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, psychoanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977  
 Christian Metz, *Ogledi o značenju filma I*, Institut za film, Beograd, 1973  
 James Monaco, *The new Wave*, Oxford University Press, New York, 1976  
 James Monaco, *How to Read a film*, Oxford University Press, New York, 1977  
 Bill Nichols, *Movies and Methods*, posebno, Pier-Paolo Pasolini: *The Cinema of poetry*; Peter Wollen, *Cinema and Semiology: some Points of Contact*  
 Claude-Lévi Strauss, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966  
 Andrew Tudor, *Teorija filma*, Institut za film, Beograd, 1979  
 Peter Wollen, *Znaci i značenje u filmu*, Institut za film, Beograd, 1972

# Zanr:

standardnost in inovativnost

Tri ženske, režija Robert Altman



Lasje, režija Miloš Forman



Ves ta jazz, režija Bob Foss



v pricujočem sestavku sformuliramo namero, obravnavati tri vidike žanra znotraj hollywoodskega konteksta. Najprej želimo izpostaviti nekaj splošnih problemov o žanru in žanrski kritiki. Osredotočil se bom na melodramo, da ponazorim določene vidike, ki osvetljujejo razliko med žanrom na ravni samih del — filmov — in žanrom na ravni občinstva. Nadalje bi rad poudaril nekaj dejstev o vlogi žanra v kontekstu hollywoodske industrije, ki se pojavljajo kot nadvse pomembna oblika artikulacije napetosti in ravnovesja med novimi in standardnimi tendencami, značilnimi za vso hollywoodsko produkcijo v klasičnem obdobju. Na koncu bi se ustavil pri spreminjanju se vlogi in pomenu žanra v sodobnem hollywoodskem filmu, ki sledi razpadu klasičnega studijskega sistema in preusmeritvi industrije od konca šestdesetih in v sedemdesetih letih do danes.

Filmski in literarni žanr sta opredeljena in se drug od drugega razlikujeta na mnogo največkrat nerazdružljivih in nasprotnih si načinov. Aristotel v *Poetiki* loči med dramo, epiko in liriko po narativnih oblikah, ki jih posamezne vrste uporabljajo. Lirika je pisana v prvi osebi, v dramu pripovedovalca ni, medtem ko v epski pesnitvi mešana nastopajo pripovedovalec in posamezni liki. Razdelitev je sama po sebi dosledna in sistematična in jo je mnogo kasneje, poleg drugih, prevzel tudi Roman Jakobson.<sup>1</sup> Toda ta razlikovanja so vseeno zelo splošna. Ne moremo jih na primer uporabiti za ločevanje med tragedijo in komedijo, čeprav je Aristotel to drugje skušal narediti tako na osnovi oblike kot na osnovi vsebine. Gotovo pa razdelitve ne moremo uporabiti za ločevanje različnih žanrov, ki so nastali v kasnejših stoletjih. Številni razpoznavni tipi, oblike in kategorije v literaturi so se pojavili v različnih obdobjih. Vsak od njih je imel svojo dejansko družbeno in institucionalno bit, toda vse njihove definicije — tako sodobne kot zgodovinske — so pogosto temeljile na nedoslednih kriterijih. V poeziji je bil na primer sonet definiran kot posebna oblika (ali vrsta) verz. Na drugi strani pa je bila elegija mnogo bolj označena z značilnostmi glavne teme in variacij nanjo. Roman, nekdanj izrazito amorfen in neenoten žanr, je v osemnajstem in devetnajstem stoletju presegel dotedanja delitev na epsko in lirsko kot poglobitveni pripovedni formi. Definicija je od tlej še težja in nedoslednejša, nanjo vpliva razcvet najrazličnejših podvrst: avtobiografski roman, epistolarni roman, politični, zgodovinski „gotški“ roman in tako naprej. Nekaterim tipom romanov (npr. epistolarni roman) je bolj ustrezala formalna definicija, drugim pa definicija po temi, vsebini in referentu. Izhodišča za razvrščanje so torej spet protislovna, nedosledna in teoretično neurejena. To je verjetno eden od razlogov, zakaj je bil Todorov v svoji knjigi o fantastiki primoran deliti žanre na zgodovinske in teoretične.<sup>2</sup> Samo slednje lahko sistematično opredelimo.

Isto lahko ugotovimo za področje žanra v filmu. Nekateri žanri, kot na primer western in gangsterski film, naj bi bili definirani predvsem po vsebini, umestitvi in referentu. Musical je opredeljen bolj po formalni plati — zahteva petje in ples — čeprav je vsebina tudi pomembna: mnogi musicali jemljejo kot snov svet show-businessa. Shrljivka, komedija in grozljivka so opredeljene glede na čustvene efekte, ki naj bi jih sprožile.

Naslednji problem pri filmu je lahko razhajanje v splošnih kategorijah, ki jih uporabljata filmska kritika in teorija na eni in filmske industrije (prek njenega komercialnega tiska in propagandnega aparata) na drugi strani. Western, musical in shrljivka so obojem skupne oznake, toda industrija uporablja tudi kategorije kot so „drama“, „dramska komedija“ in „psihološka shrljivka“, ki so redko uporabljene pri proučevanju žanra. „Melodrama“ kot oznaka in kot kategorija je posebno zanimiv primer, ker je pri njej razhod obraten. Oznako zelo različno uporabljajo filmska teorija, filmska kritika in recenzije, komercialni tisk in vsakdanja govorica. Reklamni in propagandni teksti se ga načeloma izogibajo, v glavnem zato, ker ima močne pejorativne konotacije. Kot je pokazal Russel Merritt, je bila oznaka pogosto uporabljena za razlikovanje (v glavnem implicitno in v nespecifičnih primerih) med filmi, za katere je značilna realistična verodostojnost (kakršno uteleša predvsem roman devetnajstega stoletja, a tudi naturalistična drama — igre Ibsena, Čehova in drugih), in filmi, katerih sistem(i) verodostojnosti tako ali drugače izhajajo iz predpostavke, ki je opredeljena ali vsaj mišljena kot realistična v diskurzivni rabi termina.<sup>3</sup> Zlasti od dvajsetih let dalje je po tem razlikovanju pogosto posegla industrija s svojimi spremenjenimi diskurzi za označevanje zgodovinskih sprememb v sistemih verodostojnosti in realizma:

„Zveza med melodramo in realizmom je doživela zanimiv preobrat v zlati dobi nemega filma. Vsaj od leta 1911, ko je Selig reklamiral *Dve siroti* (*The Two Orphans*) kot film, ki je 'vdihnil NOVO RESNICO v STAROMODNO MELODRAMO', je postala oznaka povezana z zastarelim oziroma opuščeni konceptom realizma. Skozi vsa dvajseta leta je melodrama pomenila namig na oživljanje in remake, da bi lahko ločili stare muzejske primerke od nji-

hovih posodobljenih in domnevno nadčasovnih predelav... To je bil zastavek teh novih filmov, kako prerasti melodramo iz nekdanjih časov z vpeljavo novih standardov za neposrednost.“<sup>4</sup>

Po objavi pionirskega članka Thomasa Elsaessera o melodrami v *Monogramu*<sup>5</sup> si je filmska teorija prizadevala prevzeti oznako, da bi ji dodala nekaj sistematičnosti kot pojmu (in kasneje kot žanru) ter tako oznako kot pojem uporabila za združevanje vrste filmov na osnovi določene števila njihovih skupnih značilnosti. Tedaj je šlo za nevtralnno in opisno, ne pa za pejorativno rabo oznake, a tudi za zagotovitev njene eksplicitne konsistence.<sup>6</sup>

Tri značilnosti ali skupine značilnosti se pojavijo kot označevalke filmske melodrame. Prva je čustvena hiperbola: stopnjevanje intenzivnosti emocij tako pri likih kot pri gledalcih. Melodrama vsebuje čustvene skrajnosti, ljubezen in sovraštvo, veselje in obup itd. Te skrajnosti v čustvenih nagnjenjih označujejo in so v zameno označene z nestalnostmi želje, ki je na več načinov osrednja tema melodrame. Želja, fantazija in zapore njuni izpolnitvi (zapore, ki zaznamujejo njuno intenzivnost, ne glede na to, ali se izpolnita ali ne) so zaščitne znamke melodrame — bodisi da so te zapore v nekem smislu opredeljene socialno (družinske okoliščine, razredna pripadnost in podobno), psihološko ali s pojmi naključja, sreče ali usode: posebne vrste sosledja dogodkov.

Tu se lahko ozremo na drugo osrednjo značilnost melodrame, na način, kako njene pripovedne vrstne strukturirajo in urejajo zaporedja dogodkov. Melodramo in njene pripovedne vrstne vedno določajo naključni dogodki, slučajnosti, zamujeni zmenki, nenadni preobrati, rešitve in razkritja v zadnjem trenutku, nenehna kršenja začrtane smeri razvoja pripovedi.<sup>7</sup> Zato se verodostojnost melodrame, splošna „pravila“, ki določajo razvoj dogodkov, njihovo zaporedje, motive zanje in način njihovega razumevanja, pravzaprav v načinu, kako so ti dogodki nemotivirani z realističnega vidika: zelo malo je vzročne motiviranosti v socialnem ali psihološkem smislu, tako kot na primer v realističnem romanu devetnajstega stoletja. Naključje, sreča in usoda se torej pojavljajo veliko dosledneje kot termini, ki opisujejo dejansko zaporedje dogodkov v melodrami.

Tretja zanesljiva značilnost melodrame se tiče tako emocij kot pripovedi. Nanaša se na način, kako melodrama računa prav na vzbujanje nesoglasij med gledašči občinstva in gledišči lika, da bi povzročila ironijo in patos.<sup>8</sup> Pomen tistega „Ko bi le...“, s katerim je prežeta melodrama in močni učinki občutja bridkosti, ki jih je sposobna vzbuditi, oboje je odvisno od te glediščne strukture.<sup>9</sup> Ta struktura je obravnavana v zvezi s tistim, kar je Franco Moretti označil za „ganljivo“ literaturo v svojem eseju „Kindergarten“, objavljenem v zborniku *Signs Taken for Wonders*.<sup>10</sup>

Morettijeva teza je, da so posebno „ganljivi“ pripovedni momenti, momenti zaznamovani s solzami, produkt specifične glediščne strukture, v kateri gledišče enega izmed likov sovпада s glediščem, vzpostavljenim s pripovedjo in bralcu že znanim. Ker lik narobe razume ali pa ne pozna dovolj stvari, je to treba popraviti glede na bralčovo prejšnje razumetje in presojo. Toda učinek občutja bridkosti in patosa je zato, ker je odvisen od te strukture, odvisen tudi od druge plati narativne strukture, od dejstva, da je ta usklajenost gledišča in vedenja prišla prepoznano:

„Mehanizem vračanja in ponovne vzpostavitve gledišča je bil dejansko zmeraj znan literarni teoriji kot „agnicija“. In agnicija je sama po sebi in v sebi nevtralna retorična procedura: ravno tako lahko služi za sesutje sveta okrog Othella kot za popolnoma srečen konec Toma Jonesa. Tisto, zaradi česar povzroči „ganljiv“ učinek, ni igra gledišča sama po sebi, temveč prej trenutek, v katerem se ta igra pojavi. Agnicija je pripomoček „ganljivosti“, ko pride prepozno.“

Ta prepoznost je pogosto označena s smrtjo enega izmed likov:

„Čas se ne ustavi in se ne ozira na nikogaršnje prošnje. Še manj pa se vrača nazaj, da bi nam omogočil uporabiti ga drugače. Tu je smisel protagonistove smrti: pokaže nam, da je čas ireverzibilen. In to ireverzibilnost zaznamo toliko bolj jasno, če ni dvomov o drugačni smeri, ki bi jo nekdo rad vsilil toku dogodkov.“

To je tisto, kar spravlja v jok. Solze so vedno produkt nemoci. Predpostavljajo dve nasprotujoči si dejstvi: da je jasno, kako bi bilo treba sedanje stanje stvari spremeniti — in da je ta sprememba nemogoča.<sup>12</sup>

Primeri tovrstnih filmskih melodram imamo hitro pri roki: *Pismo neznane ženske* (Letter from an Unknown Woman), *Imitacija življenja*, *Nekateri so pritekli*. V vseh primerih so solze produkt realizacije, uskladitve vedenja občinstva in lika, do katere pride prepozno; in v vseh primerih je to podkrepjeno s smrtjo enega izmed likov, tistega, ki so ga narobe razumeli oziroma ga niso priznavali oni, ki bodo sedaj žalovali za njim: Lisa v *Pismu...*, Anni v *Imitaciji življenja*, Ginny v *Nekateri so pritekli*.

Končno je treba točkam Franca Morettija vendarle doda-

ti še eno ali dve ključni oziroma dopolnilni. Najprej točka, ki ni ravno v protislovju z Morettijevo tezo, a jo je treba razdelati: solze se v melodrami lahko pojavijo, če je doseženo zahtevano skladanje stališč pravzaprav *preden* je prepozno; če bi bila kakšna možnost, da do tega ne pride ali da pride prepozno, a nazadnje kljub vsemu pride. Tu mislim na konec filma **Vse, kar nebo dopušča** (All that Heaven Allows) — skoraj prepozno; cena je (začasna?) onesposobljenost Rocka Hudsona — na konec **Čudovite obsedenosti** (Magnificent Obsession) in konec **Luči velemesta** (City Lights). **Luči velemesta** pravzaprav niso melodrama, vendar imajo nekatere značilnosti melodrame in na koncu seveda tečeje solze. A te solze so prav posledica spoznanja, uskladitve gledišč, ne pa tega, da spoznanje pride prepozno.

Drugič, kot pokaže Moretti, so „solze zmeraj posledica nemoči“.<sup>13</sup> In to je še ena povezava z načinom, na katerega skuša melodrama vpeljati glediščno strukturo, v kateri so poudarjena razhajanja med tem, kar ve občinstvo, in tem, kar ve filmski lik: odtod konstrukcija, da je občinstvo v poziciji, ko ima hkrati „moč“ in je „nemočno“. Občinstvo pozna dejstva in ve, kako in zakaj ravnajo liki, čuti z njimi, misli kot oni in tako naprej. Toda občinstvo ne more intervenirati, samo je podrejeno pripovedi, toku dogodkov, ki se razkriva, in času, v katerem jih odkriva. Odtod konstrukcija pozicije in želja „Ko bi le...“: ko bi le ta lik dojel pravo vrednost drugega, resnično čustvo, prave namene — stvari, katerih se mi s svoje pozicije relativnega vedenja, vse preveč zavedamo. Mi smo v poziciji moči, ker nekaj vemo, a brez moči v toliko, v kolikor ne moremo nadzorovati poteka pripovedi. Pripoved tedaj res lahko časovno strukturira dogodke in vedenje likov, tako, da preobrti in razkritja prihajajo prepozno. Nad tem nimamo nadzora, ne moremo nadzorovati sosledja dogodkov ali usod likov ali stopnje, do katere se bodo njihove želje — ki se jih vse preveč zavedamo — uresničile.

Tretjič in zadnjič, točka, ki se nanaša na obe zgornji: ta glediščna struktura je pogosto odvisna od razkoraka med mislimi in čustvi likov ter njihove sposobnosti, da jih artikulirajo: solze pogosto pridejo iz te vrzeli (ki se je mi s pozicije vedenja povsem zavedamo), vrzeli, ki je pogosto označena z zadržitvijo ali onemogočitvijo govora, s prenosom artikulacije čustva na gesto, ki jo lik, kateremu je namenjeno neizrečeno čustvo ali občutje ali misel — ali naj bi mu bilo namenjeno — lahko spregleda ali napak razume. Posebno ganljiv je prizor v filmu **Imitacija življenja**, ko gre Annie za oder obiskat svojo hči. Obe se pretvarjata, da je Annie hčerkinja pestunja in ne mati. Objameta se in hči se poslovi, nato ustnice tiho zašepetajo besedo „Mama“, točno tisto besedo (z vsem priznanjem, ki ga implicira), ki bi jo Annie rada slišala. Ni torej naključje, da je melodrama prežeta po eni strani s tematiko slepote (tisti, ki niso zmožni razbrati misli in občutij drugih) in po drugi s tematiko nemoči (tisti, ki niso zmožni artikulirati svojih misli, občutij, želja, ali vedenja), od **Sirov v viharju** (Orphans of the Storm) do **Čudovite obsedenosti**, od **Mesečine** (Moonrise) do **Pisem neznane ženske**.<sup>14</sup>

Težko bi bilo še naprej opredeljevati splošne lastnosti in značilnosti, ki naj bi označevale vse filme, ki so bili ali bi lahko bili poimenovani za melodrame. Vse tri širše sklope značilnosti, ki sem jih obravnaval, bi namreč lahko aplicirali tako na določene filme, ki jih navadno ne bi označili za melodrame (na primer, **Luči velemesta**), kot na filme, ki jih je v nekaterih ozirih težko označiti, ker se v njih značilnosti melodrame prepletajo z elementi, značilnimi za druge žanre: westerni kot je **Dvoboj na soncu** (Duel in the Sun), srhljivke kot **Živijo ponoči** (They Live by Night), gangsterski filmi kot **Dekle za zabavo** (Party Girl) in filmske biografije kot je **Sla po življenju** (Lust for Life). Kaže, da je v resnici za melodramo manj pomembna opredeljenost z elementi, ki so samo njeni, kot s posebno kombinacijo elementov, ki so značilni za skorajda vse hollywoodske filme. Večina klasičnih hollywoodskih filmov je namreč zaznamovanih z intenzivnimi čustvi in čustvenimi zapleti. Medtem ko je za mnoge izmed njih značilna večja stopnja vročne motivacije kot za melodrame, so večinoma sociološko manj zapleteni v svojih motivacijskih oblikah, kot na primer filmi italijanskega neorealizma, ravno tako pa so psihološko manj zapleteni v motivacijskih oblikah, kot, recimo, filmi Ingmarja Bergmana. Poleg tega so vsi hollywoodski filmi klasičnega obdobja odvisni od glediščne strukture, ki povzroča disrepanco med občinstvom in glediščem lika. Zato je pomembno, da še v dvajsetih letih, ko je oznaka začela dobivati različne pejorativne konotacije znotraj produkcije, melodrama pogosto nastopa kot izraz, ki skupaj z drugimi pomaga opisovati filme, ki bi jih danes pripisali drugim žanrom (Jean-Luise Leutrat navaja številne primere westernov iz dvajsetih let, za katere je komercialni tisk na ta način uporabil oznako 'melodrama'. *Motion Pictures News Booking Guide* opisuje film **Braveheart** samo kot melodramo, *Film Daily* pa **Rdečekožča** (Redskin) kot 'melodramo iz indijanskega življenja', itn.<sup>15</sup>) Pomembno je tudi, da se proučevanje melodrame lahko konča z uporabo oznake za opisovanje in posplošeno hegemonizi-

ranje velike večine hollywoodskih izdelkov.<sup>16</sup> Vsi ti pomisleki pa ne opozarjajo le na določene težave z melodramo. Ravno toliko, kolikor se dotikajo težav popolne in splošne sistematske klasifikacije, nemožnosti jasnega kategoriziranja vseh hollywoodskih filmov glede na žanr ali izčrpnega katalogiziranja vseh opredeljujočih značilnosti žanra, opozarjajo in ponazarjajo splošnejšo težavo in splošnejšo ter pomembnejšo posebnost vseh žanrov. Žanri uvajajo novosti in razlike tako kot podobnost in ponavljanje, nestalni so, dinamični, spremenljivi, nagnjeni k modifikacijam in variacijam. Prvine in konvencije najstabilnejšega, najdoslednejšega in najbolj utrjenega žanra se lahko spremenijo. Prav vsak žanrski film zajema izbor iz repertoarja dostopnih generičnih elementov, od katerih jih nekaj sprejme, nekaj pa izloči. Res se nekateri med seboj izključujejo. Po **Psychu** grozljivka lahko označuje svoje pošasti bodisi metafizično in nadnaravno, bodisi psihološko. Z eno odločitvijo izključimo drugo. Repertoar razpoložljivih žanrskih elementov vedno presega ne le posamezen žanrski film, temveč tudi niz filmov, ki trenutno nastajajo v določenem časovnem obdobju. Poleg tega vsak žanrski film skuša razširiti svoj repertoar, bodisi z dodajanjem novih elementov in /ali s preseganjem kakega od starejših (čeprav je te limite lahko preseči le do določene stopnje). Tako je **Psycho** razširil repertoar grozljivke s tem, da je nadnaravni karakterizaciji pošasti dodal psihološko, medtem ko je film **Noč čarovnic** (Halloween) v bistvu presegel delitev med tema dvema načina karakterizacije, kajti njegova pošast ima tako psihološke kot nadnaravne razsežnosti. S tega vidika so elementi in konvencije žanra vedno v igri bolj kot so zgolj pre-igrane.

To je eden od vzrokov, zakaj je taksonomični impulz pri proučevanju žanra v osnovi na napačni poti. Gre pa še za nekaj, kar je morda še pomembnejše, namreč za predpostavko taksonomične teorije in kritike žanra, ki implicitno ali eksplicitno zatrjuje, da žanr obstaja samo (ali predvsem) na ravni stvaritve — na ravni filmov samih. Toda žanri obstajajo tudi na ravni občinstva ali gledalca, kot nizi pričakovani in hipoteze, ki vzajemno delujejo s filmi med predvajanjem.

Če film za sedaj obravnavamo znotraj preprostega modela komunikacijske teorije strukture procesa pomenjenja, modela, ki zajema pošiljatelja, sporočilo in prejemnika, ga lahko označimo za enosmerni sistem komunikacije, katerega cilj ni feedback s strani prejemnika, potem ko je bilo sporočilo „prebrano“. Prejemnik nima možnosti, da bi vplival ali spreminjal sporočilo, niti da bi preveril svoje razumevanje sporočila pri pošiljatelju, deloma zato, ker pošiljatelj in prejemnik nista istočasno prisotna v času ali prostoru. V industriji, ki je skušala proizvajati „sporočila“ za množično občinstvo, sporočila, ki bi bila takoj dojemljiva čim večjemu številu ljudi — tak primer je filmska industrija v svojem klasičnem obdobju — je bila hitra in razširjena diseminacija stabilnih osnovnih konvencij gotovo bistvenega pomena. Razen tega, da je zagotavljala take konvencije na osnovni ravni — na ravni, na kateri se občinstvo lahko zelo hitro nauči, kako brati hollywoodski pripovedni slog in tako razume njegov osnovni proizvod, celovečerni igrani film — je industrija zagotavljala pod-konvencije in pod-kode — pravzaprav žanrske kode. Žanri in žanrski kodi so torej obstajali, na splošno v zelo čvrstih oblikah, deloma kot sistem redundanc — kot sredstvo minimaliziranja „šuma“ na ravni del in odtod nerazumevanje ali preprosto nedojemljivost na ravni občinstva.

Na nek način je torej prav *zato*, ker je komunikacijski sistem enosmeren, vloga občinstva — torej predznanja in pričakovani občinstva — absolutno odločilna. Proces ne more delovati, če občinstvo nima nekega sistema pričakovani in razumevanja, ki mu omogoča, da dojame vsako posamezno delo. Če je ta pogoj izpolnjen, žanre lahko razumemo veliko natančneje kot *modele* in ne kot filmske korpuse. Teh modelov ne moremo skriti na filme same. Obstajajo in predstavljajo okvir tako za produkcijo kot za potrošnje. Za občinstvo so sredstvo spoznavanja in inteligibilnosti, način ugotavljanja, kako se stvari na platnu dogajajo in zakaj se dogajajo, zakaj so liki oblečeni tako kot so, zakaj tako govorijo in ravnajo, itd. Zagotavljajo sisteme verodostojnosti, ki motivira (in s tem pojasnjuje) naravo pripovednih dogodkov ter naravo nastopa in obnašanja likov. Če nek lik na primer nenadoma začne prepevati, je ta dogodek razumljiv znotraj sistema verodostojnosti musicala — znotraj okvira pravil, ki določajo, kaj je primerno (oziroma kaj naj bi se zgodilo) znotraj določenega žanra. Ljudje v musicalih pogosto zapojejo — pravzaprav nekje nekdo mora zapeti. Vendar pa tega ne poskušajo v grozljivkah ali srhljivkah ali melodramah. Impulz vzpostavitve sistema verodostojnosti za določeno delo je namreč tako močan, da je treba poiskati sistem pravil, ki bo ustrezal tistemu, kar se dogaja na platnu in zakaj; in celo ob soočenju s popolnoma novo vrsto filma bomo kot gledalci skušali po potrebi izumiti žanr, da bi si pomagali najti vzroke in razlage za to, kar se dogaja.

Zanimljivo kot na ravni spoznavanja in komunikacije kot na ravni definicij in klasifikacij, pri čemer so pričakovanja in razumevanje občinstva ravno tako pomembna kot skupine filmov, ki jih družijo specifične značilnosti. Zato žanri obstajajo v cirkulacijskem kontekstu, ki povezuje dela in njihovo občinstvo. Ta kontekst zagotavlja filmska industrija. Industrija hkrati proizvaja in distribuira filme ter zagotavlja občinstvo zanje. Sedaj bi se želele neposredne dotakniti vloge žanra znotraj in za industrijo, znotraj in za strukturo družb, ki proizvajajo posebno vrsto blaga za posebno vrsto trga. Kakšno vlogo je odigral žanr nasproti industriji in njenim ekonomskim ter organizacijskim pritiskom, strukturam in procesom? Z zgodovinskega vidika so se žanri najprej pojavili kot cikli. Elemente izjemno popularnih in finančno uspešnih filmov so predelovali in ponavljali v naslednjih filmih. Tako so bila zgodnja leta filma zaznamovana zlasti z remakei ter z rahlo spremenjenimi verzijami popularnih in uspešnih filmov. (To je bil čas, ko zakonodaja okrog avtorskih pravic pri filmu še ni bila povsem razvita, tržišče se je hitro širilo, izdelovanje filmov je bilo lahko in razmerna poceni, zato je plagiatorstvo cvetelo). Ustalitev določenih ciklov kot stabilnejših žanrov opažamo po letu 1910, ko se je tržišče razširilo, ko se je industrija začela organizirati, da bi lahko redno pošiljala svoje proizvode na trg (najprej je bil to film v enem zvitku, glavni izdelek tvrdke Oligopoly, ki je bila ustanovljena v dvajsetih letih), in ko je ta organiziranost zajela tudi nadzor (ali vsaj jamčila zanj) nad predvajanjem. Ti cikli in žanri so pogosto prilagajali in si izposajali konvencije in elemente od prej obstoječih, nefilmskih oblik popularne zabave: westerni iz pogrošnih romanov in Wild west showa, melodrama iz gledališča in literarnih virov, kakršna sta na primer Dickens in Harriet Beacher Stowe, grozljivka pri Mary Wollstonecraft in Robertu Louisu Stevensonu, komedija pri vaudevillu in burleski, in kasneje detektivski film in srhljivka pri literarnem detektivskem romanu ter musical pri broadwayskih predstavah.<sup>15</sup>

Ciklična in standardna produkcija sta imeli nedvomno ekonomsko in organizacijsko vrednost za filmsko industrijo, zlasti na vrhuncu množične proizvodnje v klasičnem studijskem obdobju. Zmanjšali sta ekonomska tveganja in hazardiranje, vključena v filmsko produkcijo, kajti obseg ciklične in standardne produkcije je pripomogel k hitri diseminaciji in asimilaciji sistemov verodostojnosti ter omogočil vzpostavitev širokega in stabilnega trga za filme. Poleg tega je produkcija po žanrih zagotovila merila za organizacijski in logistični nadzor nad kakovostjo, dolžino in raznolikostjo filmov, ki jih je bilo treba narediti. Proizvodni načrti so bili lahko pripravljani glede na žanre in studio je morda določil, kolikšen odstotek posameznih žanrov je treba narediti vsako leto; tudi samo delo v studiu je bilo moč organizirati po tem ključu, z režiserji, igralci in scenaristi, ki so se še posebej specializirali za določene tipe filmov. Hkrati je za industrijo kot celoto stalnost različnih žanrov od neke mere omogočala specializacija studijev (glede na ekonomsko izbrabo možnosti vsakega studia tako z ozirom na tehnične pogoje kot na racionalnost dela in angažiranost osebja). Tako se je Universal v tridesetih in štiridesetih letih specializiral za grozljivke, v petdesetih pa za westernne in melodrame, Fox v štiridesetih za srhljivke, RKO za musicale in pravljice v tridesetih (za slednje deloma zaradi svojega oddelka za specialne efekte) in za *film noir* v štiridesetih, MGM v štiridesetih in petdesetih za musicale in melodrame, itd. Žanr ima za industrijo tudi ekonomsko vrednost, glede na to, da se spreminja in zagotavlja spreminjanje svojih proizvodov. Kot estetski izdelek je celovečerni igrani film zahteval spremembe, variacije in raznolikost: industrija ne more v nedogled predelovati enega in istega filma. Vsak film mora biti drugačen. Toda v drugačnosti je vedno neko potencialno tveganje. Žanri predstavljajo vezni člen med celovečernim igranim filmom kot splošno postavko na eni in posameznim filmom na drugi strani: režim različnosti in ponavljanja. Vsak žanr je drugačen od ostalih, toda znotraj žanrov je precej ponavljanja. Kot sem že prej poudaril, je znotraj vsakega žanra vedno določena stopnja ponavljanja, a tudi vedno večja stopnja podobnosti. Vsak žanr je zagotovil hollywoodskemu celovečernemu filmu neko obliko variacije, a tudi svoj *lasten okvir*, po katerem je bilo lahko narejenih več posameznih filmov.

Žanri so torej zagotovili industriji estetski kategoriji ponavljanja in raznolikosti, nadzor nad vrstami, zadržane in urejene variacije, kar vse ima ekonomsko in organizacijsko vrednost. V kolikor je žanr opravljal te funkcije v obdobju množične studijske produkcije v Hollywoodu, je bil eno pomembnejših meril artikulacije ravnotežja (in napetosti) med standardizacijo in inovativnostjo, ki sta zaznamovali industrijo, njeno zgodovino in prakse v tem obdobju.

Kot dokazuje Janet Staiger v svojih prispevkih v *The Classical Hollywood Cinema* ter v številnih revijalnih člankih, je napetost med standardizacijo na eni ter inovativnostjo ali diferenciacijo na drugi strani ključnega

njenega zgodovine. Piše namreč: „Standard' pomeni dve rahlo različni stvari. Ena je regularnost ali konformnost. Na primer, 'industrija je skušala standardizirati perforacije' — oziroma poenotiti velikost, število in položaj le-teh v vsakem fotografumu... k industrijski standardizaciji spada enotna nomenklatura in dimenzije, poenostavitev tipov, velikosti in stopenj, varnostni ukrepi in navodila za predvajanje. Takšna standardizacija je olajšala masovno proizvodnjo.“<sup>19</sup>

Standardizacija se razširi in zajame vrsto blaga, ki je bilo proizvedeno v studijskem obdobju, klasični hollywoodski celovečerni film, katerega poglavitve in zavezujoče značilnosti so: „prevlada narativnosti in jasnosti, verodostojnost, kontinuiranost, zvezdnitvo in spektakularnost.“<sup>20</sup> Toda,

„Poudarek na uniformnosti ne jamči, da se standard ne bo postopoma spreminjal. Nova tehnologija, novi izdelki in novi modeli se nenehno pojavljajo kot alternativni standardi za določeno področje.“<sup>21</sup>

Ne glede na to, kako je standardizirana industrija še tako standardnega proizvoda, pa je v njej nekakšna notranja potreba po inovativnosti in diferenciaciji, v procesu, v katerem inovacije vzpostavljajo nove standarde (in nove oblike uniformnosti), ki pa jih nato spet spremenijo kasnejše inovacije:

„Nek analitik standardizacije je zapisal: 'Inovacija je uspešna samo takrat, ko postane nov standard.' Ta proces je dinamičen, s številnimi praktičnimi dejavnostmi, ki ustvarjajo spremembe. Za filmsko industrijo je bilo spreminjanje njenih izdelkov ekonomska nuja. Na področju zabave so inovacije standardov zaželele lastnosti. Ekonomski razlog pri tem je, da je vpeljava razlike med proizvode kompetitivna metoda, ki spodbuja potrošnjo. Frazo diferenciacija proizvoda uporabljamo za opis prakse, da tvrdka poudarja, kako se njeno blago ali storitve razlikujejo od drugih... Na posebno občutljivem področju potrošnje se je moral film bojevati s hitro se spreminjajočimi cikli proizvodov, ki jih je pomagal inducirati. Filmska industrija se je tako kot druge industrije soočala z inovacijami — z vrednoto, ko jo je sama standardizirala v iskanju novosti in prednosti pri diferenciranju proizvodov.“<sup>22</sup>

To napetost s ciklom standardov, inovacij in novih standardov lahko najdemo v številnih industrijskih praksah v zgodovini. Kar se distribucije tiče, so filme najprej (pred pojavom filmske borze) prodajali po standardni ceni za čevelj traku. Med filmi ni bilo razlik, ravno tako ne med predvajalci in kraji predvajanja. Ko je nastala General Film Company kot distributerska organizacija, povezana z Motion Picture Patents Company, je bilo treba plačevati standardne najemnine, toda General Film Company je delala razliko glede na velikost dvoran in njihovo lokacijo.<sup>23</sup> Ko se je po 1910 pojavil Paramount in nato v dvajsetih letih Oligopoly, je prišlo do še večjih razlik med dvoranami glede na to, v katerem krožju so se nahajale, toda naročanje na slepo in v blokih ni še dopuščalo razlikovanj glede na vrsto filmov (čeprav je bila primerna motivacija te prakse dejstvo, da je šlo za predvajanje in s tem potencialni dobiček od filmov, ki se sami ne bi morda zdeli zanimivi za predvajalce). Na nek način so torej te prakse označile priznavanje razlik med proizvodi — nekateri filmi so bili bolj zaželeni in so se bolje prodajali kot drugi — in s tem so bili prikriti negativni ekonomski učinki, ki bi jih lahko potegnili za seboj takšna diferenciacija.

Na področju produkcije in zlasti glede na naravo proizvoda lahko standardizacijo in diferenciacijo pomežemo na primer s pojavom fikcijske pripovedi kot dominantnega proizvoda ob prelomu stoletja. Obstajajo dokazi, da je bil prej najbolj popularen in prevladujoč takoimenovani „aktualni“ ali „dogodkovni“ film. Ko se je tržišče filmov razširilo, so morali producenti redno izdelovati filme in jih redno dobavljati proizvajalcem. Potrebna je bila kontinuiranost produkcije in kontinuiteta proizvodov. V teh okoliščinah so morali producenti zagotoviti zadovoljivo raven nadzora nad proizvodom, da bi zagotovili redno proizvodnjo. „Aktualni“ film je bil vse preveč odvisen od samih dogodkov, katerih okoliščini producenti niso mogli nadzorovati in standardizirati. Igrani film je bilo lažje nadzorovati in standardizirati. Začel je nadomeščati precej prevladujoče nefikcijske izdelke, kot je prepričljivo dokazal Robert C. Allen:

„Močna navezanost filmskih producentov na filmske novice je seveda pomenila, da se je popularnost posameznih filmskih dogajanj občutno spreminjala iz tedna v teden, kajti odziv občinstva je bil v veliki meri odvisen od vpliva, ki so ga nanj imeli dogodki, zajeti v novicah. Problem je načel Thomas Armat v pismu Thomasu Edisonu novembra 1911:

„Pri poslih s filmi je problem v tem, da posli zelo nihajo. Če pride do tekmovanja jadrnic ali do uboja kakega predsednika, to pomeni, da bodo nekaj tednov filmi o teh stvareh zelo iskani. Ko pa takih aktualnih dogodkov ni, zanimanje upade in veliko denarja se potroši za eksperimentiranje z dragimi temami, ki ljudi potem ne zanimajo.



pridem, da je prav negotov uspeh filmov iz novicami, ki so pospešil razmah komičnih vložkov in nazadnje vzpor dramatskega narativnega filma — ti dve obliki namreč nista, kar se njune popularnosti tiče, neposredno odvisni od zahtev, ki so stanju v sami proizvodnji tuje.<sup>24</sup>

Z ustanovitvijo Motion Pictures Patent Company je film v enem zvitku postal standard tako za producente MPPC kot za neodvisne, z občasnimi filmi v dveh zvitkih kot variacijo, vse do uveljavitve celovečernega filma okrog 1915 in malo kasneje.<sup>25</sup> Celovečerni film, za katerega so veljali visoki proizvodni standardi zlasti glede scenografije, kostumov in nastopov zvezdnikov v ključnih vlogah, je bil standardni proizvod firme Oligopoly.<sup>26</sup> Skozi vse obdobje prevlade Oligopolyja in studijskega sistema je bila za industrijo v veljavi stabilnost tako za kvaliteto proizvoda kot za njegovo tržišče in strukturo le-tega, kar vse je zagotavljalo pogoje ravnotežja med standardizacijo in inovativnostjo, vendar tako, da je prva prevladovala. Seveda je potem, ko se je uveljavil zvok, prihajalo počasi do inovacij na ravni tehnologije in sloga, ki pa so se premišljeno vključevale v prevladujoče in preverjene prakse in v okvir klasičnega sloga, ne pa na njihov račun.

Gotovo so bile inovacije in spremembe cenjene lastnosti. Uniformnost nikoli, niti v tridesetih letih, ni prevladovala. Chaplin, Goldwyn in Selznick so bili neodvisni producenti, bilo je veliko razprav o dveh sistemih organizacije in produkcije, Central Producer Systemu in Producer unit Systemu: prvi je imel glavnega producenta za kontrolo nad vso studijsko produkcijo (in je bil zato bolj naklonjen standardizaciji), drugi pa je imel delegacijo nadzornikov, sestavljeno iz skupine pridruženih producentov, od katerih je vsak nadzoroval manjšo produkcijo kakih šest do osem filmov letno (zato je bil bolj naklonjen individualizaciji in diferenciaciji).<sup>27</sup> Razlike so bile tudi v specializaciji studijev, vsaj do neke mere je šlo za delitev na tiste, ki delajo A filme, in tiste, ki delajo B filme, pa tudi različni zvezdniki so bili vezani na različne producente. Vendar diferenciacija in inovacije niso šle nikoli tako daleč, da bi bistveno motile strukturo industrije, njene osnovne proizvodne postopke, distribucijo in prikazovanje ali temeljno naravo proizvoda.

Vidimo, da je ekonomija žanra in žanrske produkcije jasno povezana z ekonomijo standardizacije in inovacije ter uravnotežena v vsem studijskem obdobju. Zato bi rad nazadnje opozoril na nekaj sprememb glede mesta, funkcije, pomena in ekonomije žanra po tem obdobju ter jih povezal s spremembami v strukturi, organizaciji in praksah v industriji. Začel bom pri spremembah v industriji. V klasičnem studijskem obdobju je imel žanr ključno, privilegirano in varno mesto v institucijah in v industriji. Množična produkcija za zajamčene možnosti predvajanja in množično občinstvo je zagotavljala ravnotežje med standardizacijo in inovacijami prek cele vrste žanru naklonjenih praks (hkrati z ravnotežjem med ponavljanjem in razlikami, podobnostmi in novostmi v samem žanru), naklonjena pa je bila tudi redni proizvodnji vrste različnih žanrov. Ravnovesje se je začelo spreminjati v štiridesetih letih, deloma pod vplivom davčnih ukrepov, uvedenih med II. svetovno vojno, in deloma zaradi državne pravde proti Oligopolyju. Po vojni je prišlo do zmanjšane obiska in dohodkov od prodanih vstopnic v primerjavi z medvojnimi boomom in to je sovpadlo s korenitimi spremembami v strukturi in praksah trdke Oligopoly, ki se je morala podrediti vladnim zakonskim ukrepom. Posledica tega je bila preusmeritev ravnotežja — diferenciacija,

inovacije in individualizacija so postajale vse bolj pomembne. Med vojno je industrija ugotovila, da lahko naredi manj filmov, toda dobiček od njih bo večji. To je spodbudilo težnjo, ki se je začela pojavljati v poznih tridesetih letih. Producerski standardi so se povsod zvišali in vsak film je bil deležen posebne pozornosti. Poleg tega so se povečali davki na dohodek, zato so lastniki kapitala iskali načine, kako bi se izognili plačilu teh davkov — številni zvezdniki, režiserji in producenti so začeli ustanavljati lastne družbe za proizvodnjo filmov. Pravosodno ministrstvo je leta 1940 postavilo omejitve glede vezane prodaje, kar je pospešilo težnjo po diferenciaciji izdelkov. Zakonodajca je tudi pospeševala ločevanje dvoran in prikazovalcev od proizvodnih in distribucijskih kril glavnih, vertikalno povezanih družb. Posledica tega je bila zmanjšan pritisk na kinodvorane, ki niso več prevzemale celotne produkcije, saj so prikazovalci imeli več vpliva in so sami izbirali filme, ki so jih nameravali predvajati. Ker se je zmanjševalo število gledalcev, je bilo treba delati čim bolj različne filme in jih tudi bolj reklamirati; obseg produkcije se je zmanjšal, studiji so se izogibali sklepanju dolgoročnih pogodb. Distribucija je postala ključ nadzora v industriji in studiji so vse bolj postajali servisi za neodvisne producente. Produkcija po „paket sistemu“ je sredi petdesetih let postala norma. Producerska družba bi bila ustanovljena za snemanje enega samega filma in paket bi vseboval scenarij, režiserja, zvezdnike in drugo osebo, vsi pa so se združili zato, da bi zbrali denar in nato naredili film.<sup>28</sup>

Vsi ti dejavniki in premiki (hkrati z drugimi, vključno z od-

prtemu trga za mladiške filme, sprostitvijo cenzure in potrebo po ločitvi filmskega izdelka od rutinskega izdelka televizijskih družb) so pripeljali do dokončne odprave pogojev, ki so podpirali žanrsko produkcijo, žanrsko estetiko, ekonomijo žanra in rutinsko produkcijo širokega in ustaljenega niza žanrov. Ključna vloga in funkcija žanra se je spremenila hkrati s spremembo ravnovesja med standardizacijo in diferenciacijo.

To seveda ne pomeni, da je odtlej žanr izginil (čeprav nekateri žanri so). Vendar pa so se njegov položaj, funkcioniranje in nekatere njegove značilnosti precej spremenile. Za zaključek bi rad na kratko, čisto shematično in nekoliko bolj poljubno povzel le nekatere izmed trendov in razvojnih smeri, ki se tičejo žanra in žanrov v post-studijskem obdobju.

V petdesetih letih so bili vsi glavni žanri iz tridesetih in štiridesetih še vedno živi. Z zmanjševanjem obsega proizvodnje in s težnjo po proizvajanju večjega števila A filmov (B filmi so doživljali zaton) se je povsod pojavila zahteva po zvišanju proizvodnih standardov žanrskih filmov. B filmi in B žanri so sicer ostali (mnoge grozljivke in znanstveno-fantastični filmi so bili posneti za malo denarja, a bilo jih je vse manj. Uvedba tehničnih/estetskih inovacij, kakršna je na primer široko platno in opredelitev za barvo kot značilnost standardnega A filma, je deloma vplivala na žanrske konvencije. Zlasti široko platno je povzročilo razmah zgodovinskih spektaklov na začetku petdesetih ter nato spet v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih. Stabilni žanrski okviri so se obrnili tudi v pogosto produktivni napetosti med težnjami, ki so vodile k inovacijam, diferenciaciji in individualizaciji ter s premikom proti „odraslejšemu“ realizmu, ki se je pojavil tik pred odpravo cenzure, medtem ko so iz Evrope prihajali umetniški filmi, ki so jih prikazovali v posebnih dvoranah (art cinemas), primež Haysovega urada je vse bolj popuščal (povod za to je bil razpad vertikalne integracije).

V šestdesetih letih so umetniški film, „odrasli“ realizem in druge težnje v smeri diferenciacije in individualizacije (katerih znamenje sta tako umetnost kot realizem) povzročile znatne spremembe v formatu in vsebini hollywoodskih filmov in znatne spremembe v žanrskih konvencijah. Te spremembe so bile veliko pomembnejše od katerihkoli dotlej, celo od tistih v petdesetih letih. Nanje sta opozorila Peter Lloyd in Thomas Elsaesser v člankih v *Monogramu* in kasneje David Bordwell<sup>29</sup>:

„Najmočnejši argument za Novi Hollywood se opira na trditev, da režiserska dela predstavljajo neklasičen pristop k pripovedi in tehniki. Stvar je leta 1971 zaslutil Peter Lloyd, ki je trdil, da je prišlo do dezintegracije hollywoodskega sloga po letu 1961. Lloyd pravi, da se je narativna struktura razpustila, dvoumnost je zamenjala linearnost in individualnega protagonista ni bilo več mogoče obravnavati kot junaka. Sredi sedemdesetih let je Thomas Elsaesser omenil, da je Novi Hollywood s filmi, kot so *Vsi smo tatovi* (*Thieves Like Us*, 1974), *Sugarland Express* (1974), *Goli v sedlu* (*Easy Rider*, 1969) in *Ameriški grafiti* (*American Graffiti*, 1973) odkril nemotivirane protagoniste, pikareskne strukture potovanja in samozavedanje, ki je zdrsnilo v pastiche, parodijo ali 'patos propada'...“<sup>30</sup>

Bordwell pa je glede obsega teh sprememb nekoliko skeptičen, kar se tiče stopnje, do katere predstavljajo resnično transformacijo v naravi hollywoodskega igranega filma. Ugotavlja in analizira, do kje se Novi Hollywood gleduje pri umetniškem filmu (pri njegovih različicah — francoskem novem valu, Felliniju, Bergmanu itd.). Vendar trdi, da izposojanje izraznih sredstev prej lahko označimo za proces absorpcije kot za proces transformacije: „To absorbiranje ni preprosto posnemanje; principi umetniškega filma so povezani z določenimi konvencijami klasičnega sloga. Proces najlažje opazimo na tehnični ravni. Sodobni ameriški film je izrazna sredstva umetniškega filma podredil kavzalno ali generično motiviranim funkcijam: jump-cut za nasilje ali v komediji, zvočni most za kontinuiteto ali šok efekt, odprava postopnega prehoda ene slike v drugo kot izginotje, zaskočitev posnetka, ki naj bi pomenila zaključek. Nekateri tehnični triki umetniškega filma so bili zlahka asimilirani...“

... dva faktorja sta ločevala Novi Hollywood od tega, da bi postal zgolj *pastiche* evropskega umetniškega filma. Najprej, skoraj popolna konservativnost sloga. Noben sodoben ameriški režiser ni izoblikoval tako značilnega sloga, kot je na primer Truffautov ali Bergmanov, da ne govorimo o Antonionijevem ali Bressonovem. Klasične premise prostora in časa so krepko veljavne, z le manjšimi instrumentalnimi spremembami (na primer, več kamera, ki naj dogajanje posnamejo iz različnih kotov, zoom pri zasledovalnih posnetkih)... Drugič, niti najbolj ambiciozni režiserji se ne morejo izogniti žanrom. Novi hollywoodski film sestavljajo gangsterski in kriminalni filmi, srhljivke, westerni, musicali, znanstveno-fantastični filmi, komedije in občasno melodrame.<sup>31</sup>

Bordwellovo stališče je, da je stopnja spremembe, do katere je prišlo z uvožem teh izrazil, če že ne minimalna, pa vsaj ne tako velika kot sta trdila Elsaesser in Lloyd. Stop-

# Steve Neale

na spremembe — ter iz nje izhajajo slogovni in estetski prelomi in preusmeritve — ni večja od tiste v studijskem obdobju, ko je Hollywood nenehno absorbiral izrazna sredstva umetniških filmov tedanjega časa:

„Čeprav so *Lloydova* in *Elsaesserjeva* opažanja zanimiva, ti novi filmi ne tvorijo ostro ločenega sloga, ampak jih je moč bolje razložiti s procesom slogovne asimilacije, ki je v Hollywoodu deloval skozi vsa njegova zgodovino. Tako kot je 'stari' Hollywood prevzemal in predeloval izrazna sredstva iz nemškega ekspresionizma in sovjetske montaže . . . , si 'novi' Hollywood selektivno izposoja iz mednarodnega umetniškega filma.“<sup>32</sup>

Čeprav sem tudi sam v preteklosti zagovarjal podobna stališča o novem hollywoodskem filmu, sedaj mislim, da je stopnja spremembe na vseh ravneh — industrijski, slogovni in žanrski — večja kot dopušča Bordwell.<sup>33</sup> Skušal sem nakazati nekatere od proizvodnih sprememb — in spremenjene pogoje, ki jih postavljajo tako filmom kot žanrom. Kar se sloga tiče, bi dejal, da je sprememba klasičnega sloga v površno označen Novi Hollywood bolj izrazita kot modifikacije klasičnega sloga, nastale zaradi asimilacij, na katere se sklicuje Bordwell. Da, narativnost še vedno prevladuje, toda enota narativnosti je sedaj *kader* in ne *prizor*, kot je bilo v klasičnem obdobju. Pomen določenih izraznih sredstev umetniškega filma je vsaj deloma vzrok teh sprememb, kajti umetnost je sedaj veliko bolj upoštevana kot je bila nekoč in je del premika v ravnovesju med standardizacijo in diferenciacijo (v primerjavi s preteklostjo je sedaj slednja bolj poudarjena). Večji poudarek industrije inovacijam in individualizmu je pripomogel k poudarjanju umetniškosti in s tem tudi k vpeljavi vrste izraznih sredstev umetniškega filma do take mere, da se je spremenila narativna/stilna osnova igranega filma.

Vse to je tudi imelo večji vpliv na žanr kot misli Bordwell. Od začetka sedemdesetih let seveda ni več tolikih strnjениh skupin žanrov kot jih je bilo v tridesetih, štiridesetih in celo petdesetih letih. Morda je res, da se „celo najbolj ambiciozni režiserji ne morejo izogniti žanrom“, toda rekel bi, da je to veljalo bolj nekoč kot danes (kateremu žanru pripadajo *Nashville*, ali *Pet lahkih komadov* ali *Ameriški graffiti* ali *One from the Heart* ali *Paris, Texas* ali, če vzamemo manj „ambiciozne“ filme, *Letališče* ali *Hotel?*). Še preprosteje, če dodamo, da „novi hollywoodski film sestavljajo gangstrski in kriminalni filmi, srhljivke, westerni, musicali, znanstveno-fantastični filmi, komedije in občasno melodrame“, dobimo vtis, da je žanrska produkcija razširjena in pomembna v vseh fazah zgodovine Novega Hollywooda od sedemdesetih let dalje. Koliko musicalov je bilo od tedaj posnetih? Koliko westernov po *Jezdecih na dolge proge*? Fraza „občasno melodrame“ je zgodba zase. Žanr ni izginil, toda za žanrsko produkcijo sta bili značilni kriza in transformacija žanrskih konvencij do mere, ki ji v klasičnem obdobju ne moremo najti primerjave, v določenih trenutkih in v kateremkoli obdobju odtlej sta en ali dva uspešna žanra prevladovala nad ostalim, kot še nikoli prej. Uspešni žanri se uveljavljajo *na račun* ostalih. Primer za to je prevlada srhljivk in grozljivk v drugi polovici sedemdesetih let ter kasneje vseh žanrov fantastike (grozljivke, znanstveno-fantastični filmi in podobno).

Slogovne spremembe so stvar še bolj zakomplicirale: uporaba upočasnjene posnetke in naglega reza v *Divji hordi* (*The Wild Bunch*) ta film ločuje od klasičnega westerna veliko bolj kot po strogo žanrskih konvencijah. Tako do slogovnih kot do žanrskih premen je prišlo v špageti-westernu, zlasti v filmih, ki jih je režiral Leone. Med izrazitejše odstopke od žanrskih konvencij lahko prištejemo opustitev musicala v vseh oblikah, ki so bile za ta žanr značilne v klasičnem obdobju. Tako imenovani rock-musical morda ima nekatere elemente klasičnega musicala, toda razen nekaterih izjem, kot je na primer *Briljantina* (*Grease*), jih je zelo malo, v veliki meri zato, ker se je razmerje med glasbo, plesom, pesmijo in zgodbo zelo očitno spremenilo. Hkrati so na srhljivko in detektivko posebno vplivale transformacijske težnje izraznih sredstev umetniškega filma od šestdesetih let dalje. Da, še vedno imamo opravka z enigmo in še vedno je običajno nerazrešena, toda sporočilo narativne informacije je pogosto veliko bolj dvoumno (veliko bolj enigmatično), medtem ko je lik detektiva izgubil svojo klasično moč preiskovalnega agenta in raziskovalca enigme. Tu mislim na filme, kot so *Point Blank*, *Nočni premiki* (*Night Moves*), *Kitajska četrt* (*Chinatown*), *Prisluškovanje* (*Conversation*) in *Dolgo slovo* (*The Long Goodbye*).

**Dolgo slovo** je režiral Robert Altman. Zlasti v sedemdesetih letih je Altman predstavljal novohollywoodskega avtorja, figuro, ki jo je vepjala preoblikovana industrija in je bila do te mere eksemplarična, da je ponazarjala premik Hollywooda k individualizmu in „umetnosti“. Altmanovi filmi so zlasti simptomatični za stilistični premik in odmik od klasičnih žanrskih konvencij in vrednot, s tem, da je Altman naredil veliko „žanrskih“ filmov, ki so sistematično vpeljevali distanco od klasičnega Hollywooda,

klasičnimi hollywoodskimi estetikami. Klasični hollywoodski žanrski konvenciji posebej: **Vsi smo tati**, **Kockar in prostitutka** (MacCabe and Mrs. Miller), **Buffalo Bill in Indijanci** (*Buffalo Bill and the Indians*) ter **Dolgo slovo**.

V sedemdesetih letih se pojavi povsem nov tip filmskega ustvarjalca: imenovani, individualni avtor, katerega individualnost je vsaj deloma še zaznamovana z *nostalgijo* za klasičnim Hollywoodom in klasičnimi hollywoodskimi formami, John Carpenter, George Lucas (vsaj kot producent) in seveda Steven Spielberg. Ti liki so se lahko pojavili le v post-klasičnem obdobju in v pogojih Novega Hollywooda, zlasti pa ob *odsotnosti* žanrskih skupin in njihovega izvora kot značilnosti klasičnega hollywoodskega sistema.<sup>34</sup>

Nazadnje je bilo obdobje po 1970, razen z odsotnostjo konsistentne produkcije vrste žanrov v primerjavi s klasičnim obdobjem ter s prevlado enega ali dveh žanrov, zaznamovano s cikli (prej kot z žanri) in s fenomenom nadaljevanj. Izrazit primer prve tendence so bili filmi katastrofe, ki so prevladovali na začetku sedemdesetih let, **Letališče** (*Airport*), **Potres** (*Earthquake*), **Peklenški stolp** (*The Towering Inferno*), in drugi. Lahko bi trdili, da cikel ponovno oživiljenih *films noir* sredi sedemdesetih let (**Kitajska četrt**, **Zbogom, draga moja**, **Veliki sen** in drugi) predstavlja podoben trend, čeprav se tu cikel pojavi znotraj žanra (srhljivke) bolj kot namesto njega in je veliko bolj podoben funkciji žanrskega cikla v studijskem obdobju. Morda bi bila boljša in sodobnejša instanca „mladostniški film“, ki pogosto (čeprav ne vselej) prevzame komično obliko: **Porky**, **Wierd Science**, **Back to the Future** in drugi. Fenomen nadaljevanj je zelo opazen trend, čeprav je bil kot tendenca v sodobni hollywoodski produkciji redkokdaj razumljen v smislu, da (vsaj deloma) izhaja iz odsotnosti stabilne žanrske produkcije z namenom, da bi čimbolj zmanjšal finančno tveganje in zagotovil uspešen obisk. Kot je nekdanji okvir konsistentne žanrske produkcije pomenil, da se ponavljanja celovečercerjev, ki so veljali za jamstvo uspeha pri občinstvu, lahko rutinsko prilagodijo ekonomiji ponavljanja žanrskih značilnosti, so sedaj, ob odsotnosti tega okvira, ponovitve zaznamovane in manj oslABLJENE z ekonomijo razlike, ki jo vsebuje tudi žanr. Odtod **Boter I** in **II**, **Žrelo I** in **II** in **III**, **Rocky I**, **II**, **III** in **IV**, **Petek**, **13. I**, **II**, **III** in **IV**, **Noč čarovnic I**, **II**, **III**, **Superman I**, **II** in **III** in tako naprej. Kako stalen je ta trend, pa bomo šele videli.

## Steve Neale

Opombe:  
Glej na str. 58!

# Na zvezdah je svet, na zvezdah je bogastvo žanrskega

**B**i bilo plavzibilno, če bi rekli, da je mogoče iz neke, recimo, dovolj pripravne in usmerjene filmske fotografije, mirujoče sličice, vsaj hipotetične — seveda s pomočjo „nezastarljive“ spekulativne konstrukcije — izpeljati zgodbo filma, katerega integralni — če ne celo integrirajoči — del ta fotografija predstavlja. Tovrstna sileptična detekcija se vsekakor zdi dovolj kredibilna in bi lahko na njej tudi vztrajali, saj bi nas nedvomno lahko precej poučila o marsikaterem aspektu „narativnega“ filma z eksplicitno-linearno vzročnostjo v njegovem boju s slabo matematiko „umetniškega“ filma, ki se tako rad ponaša z odsotnostjo vzroka in zgodbe. Seveda pa obstaja tudi možni očitok, češ — da filmske zgodbe pač ni mogoče izpeljati iz ene same fotografije. Iz take ovržbe naše podmene pa izhaja preprosto dejstvo, da na ravni določene, te ali one interpretacijske mašine izpeljava zgodbe iz ene same fotografije očitno ne velja kot „pertinentna“. Naš ugovor tovrstnemu očitku bi se glasil: dobro, zgodba ni izpeljiva iz ene same fotografije, ena sama fotografija ni „pertinentna“ za izpeljivost filmske zgodbe, toda kaj pa če dodamo tej eni fotografiji še eno fotografijo — je potem zgodba izpeljiva? Seveda ne, bi rekel ta, ki nam očita: iz dveh „nepertinentnih“ enot ni zgodba sama nič bolj izpeljiva kot iz ene same. Lepo, bi rekli mi in tako potem postopno dodajali po eno fotografijo, vsakič pa seveda vprašali — je zdaj zgodba izpeljiva? Odgovor tega, ki očita, bi bil vsakič negativen. Tako bi progresivno dospeli do določenega števila teh „nepertinentnih“ sličic, do točke, v kateri bi se ta „nepertinenca“ sprevrnila v „pertinenca“: to pa bi se zgodilo natanko takrat, ko bi se število teh „nepertinentnih“ sličic ujelo malo s številom sličic, ki sestavljajo zgodbo filma. To bi bil seveda tudi trenutek, ko bi moral ta, ki nas spodbija, nujno priznati, da je zgodba izpeljiva zgolj in samo iz zgodbe same. Po analogiji z očitki Zenonovim aporijam bi se možni očitok lahko glasil tudi: prostor vendar ni razdeljen na enote, je le deljiv na enote! Ta očitok pa lahko ovržemo takoj, ko upoštevamo funkcijo montaže: filmski prostor je razdeljen — filmski prostor je razkosan!

Precej bolj intelegibilna bi bila razširitev pravkar omenjene silepse, se pravi, izpeljave filmske zgodbe iz ene same fotografije, na silepse z daljšim — tokrat gibljivim — trajanjem, recimo, na kakglasbeni „video-spot“, ki reklamira ta ali oni film. V zadnjem času smo pogostokrat tu pri nas videli Princeov „Purple Rain“ iz istoimenskega filma Alberta Magnolija. Ta „video-spot“ zaznamuje nekakšna „enostavnost“, „naravnost“ in „nedolžnost“, saj nam razen nekaj uvodnih trenutkov v garderobi ne pokaže nič drugega kot kake tri minute iz nekega koncerta: pač publika, oder in ansambel — sestavljajo ga pripadniki moškega in ženskega spola — ki igra pesem „Purple Rain“. Nič posebnega, si mislimo, nobene zgodbe, nobenih emocij — razen tistih povsem rutinskih, ki k taki zadevi po definiciji spadajo. Toda, dovolj je, če vzamemo „zares“ le tistih nekaj rezov, namreč paralelno montažo v svoji najsplošnejši hevrstični vrednosti, in že se vse prevrne, že lahko sestavimo oz. izpeljemo zgodbo tega filma. Najprej nam v nekaj kratkih zaporednih kadrih v garderobi pokaže muzikante, ki čakajo na nastop, pokaže malce potrtega, a ne strtega Princea, ki reče: „Let's go!“; dekle iz ansambla pa dahne nekaj takega kot „Pokažimo jim!“... in odkorakajo na oder. Vse se odvrti le v nekaj pičlih trenutkih. Že smo na odru in začne se pesem. Kamera nam izmenično kaže, po eni strani, v napol srednjem napol ameriškem „two-shot“ planu Princeov ansambel, po drugi strani, v splošnem planu, publiko, po tretji strani pa — kot proti-kader tema posnetkoma — nastopi tudi veliki plan temnopoltega debeluha, ki vznemiri prva dva posnetka. „Zares“ moramo tedaj vzeti prav to izmenjavanje, paralelno montažo teh kadrov in proti-kadrov. Prvič pokaže temnopoltega debeluha: njegov obraz je leden in tako rekoč brezdušen. Ansambel še kar igra, pesmica pa postaja vse bolj patetična, vzburljiva, melodična, vse bolj gre v uho, publika je še vedno hladna: to potrjuje tudi skrajno leden obraz temnopoltega debeluha, ki ga spet, zdaj drugič, zagledamo v velikem planu. Pesem postaja vse bolj vzneseana, všečna, postaja „hit“ in Prince se precej razživi: publika se tudi malce razživi, njene oči so solzne. Tretjič pokaže veliki plan temnopoltega debeluha, ki sicer še nekaj časa ohranja leden obraz, vendar kmalu zatem — še v istem kadru, seveda — odbravajoče prikima: res je, stvar je O.K. Bistveno in odločilno pri tem pa je dejstvo, da naelektrini Prince — čeravno sam ne more

videti debeluhove reakcije, ki je v velikem planu le za nas — že takoj v naslednjem kadru odskaklja k dekletu s kitaro, ki je v uvodnih kadrih dahnila „Pokažimo jim!“, in jo triumfalno poljubi. To seveda lahko pomeni le: Seveda! Tako je! Pokazali smo jim! Uspelo nam je! In res jim je uspelo! To pa nam seveda tudi v hipu sestavi zgodbo, tisto zgodbo o osebkju, ki se iz dna povzpne na sam vrh. Dobili smo zgodbo, morda celo otipali njen žanr — vsekakor je ogled filma po vsem tem nepotreben. Osrednje vprašanje tegale ekspozicije pa je: *ali je mogoče izpeljati filmsko zgodbo iz star-systema, zvezdniskega sistema? V čem se sploh kaže funkcija star-systema? Kaj je to — filmska zvezda?*

Za začetek lahko funkcijo star-systema otipamo — seveda v grobih potezah — s pomočjo Hitchcockovega manj cenjenega filma **The Wrong Man**. Manny Balestrera, igra ga Henry Fonda, obtožijo, da je ropar. Film teče in išče se pravega moža, krivca, pravega roparja, saj je vendar vsakomur jasno, da je Henry Fonda napačni mož, kajti Henry Fonda ne more biti krivec, ropar: to nam je skušal Hitchcock sugerirati prav z izborom Henryja Fonda, kajti le kako bi bil Fonda ropar, ko pa je uterleš vse tiste vrline in kvalitete, ki so bile ameriške in meščanske in dobro — ponos, poštenost, vztrajnost, zanesljivost: spomnimo se le nekaterih njegovih *decent* vlog v westernih (npr. v **My Darling Clementine**), njegovih vlog ameriškega predsednika ali pa njegovega namodestnika (npr. **Young Mr. Lincoln, The Longest Day, Fair Safe**), predsedniškega kandidata (npr. **Advise and Consent**). A kdo je pravi mož, kdo je krivec, kdo je ropar? Vse bolj in bolj se množijo dokazi o njegovi krivdi, prav narobe pa ni niti enega samega dokaza njegove nedolžnosti, razen seveda dejstva, da Henry Fonda pač ne more biti zločinec. Vse to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker v sami zgodbi ni nobenega potencialnega pravega krivca, nobenega sumljivega, saj Hitchcock nobenega izmed akterjev, ki nastopajo v tem filmu, ni dramtiziral ali pa tematiziral do te mere, da bi lahko za nedolžno površinsko masko skrival kakšno globljo zločinsko naturo. In v tem je neki smisel! Ko namreč tik pred koncem filma ponoči na ulici nenadoma pokaže moža v dežnem plašču z zlobnim pogledom, je takoj vse jasno — to je ropar! To je pravi mož! Če bi pa, recimo, v film tak kot je, postavili nekoga drugega, ki je bil Hitchcocku nadvse blizu, to je Caryja Granta, ki ni nikoli igral v westernu ali kakšnem kostumskem super spektaklu, ki nikoli ni igral divjega, mrkega, ostrega ali zviščenega moža akcije, Granta, ki je ostal mestni, urbani, moderni mož, civiliziran, sofisticiran, nonšalanten, arogant, ciničen in v vseh Hitchcockovih prejšnjih filmih (**Notorious, To Catch a Thief, Suspicion**) vselej potencialno nevaren (za razliko od Fonde ali pa Stewarta, ki sta postala očetovska, razsodna, razborita) — če bi torej Caryja Granta injecirali v ta film, bi se z njegovim nastopom v hipu vse zavrtelo: nastop Caryja Granta bi bil najmanj dvoumen in sumljiv. Pauline Kael pa celo trdi, da si je mogoče predstavljati Fondo v Grantovih vlogah in obratno: Fonda bi bil v Grantovih le bolj zabit, Grant pa v Fondovih ne bi bil ravno tako nedolžen, kot je bil Fonda.

Iz vsega tega pa nemara sedaj že lahko potegnemo tudi prvi vizoričen sklep: *filmsko zvezdo si moramo predstavljati kot bitnost, ki vsebuje samo sebe in karakter, ki ga v določenem filmu uteleša*. Ta sui-referencialni vzgib, samo dejstvo, da filmska zvezda vsebuje samo sebe in karakter, ki ga uteleša, lahko ponazorimo tudi s presekom oz. tenzijo med narativno in spektakelsko funkcijo v filmu, med gledalčevo željo, da bi videl tudi tisto, kar se bo zgodilo po tem, in gledalčevo željo, da bi se slika zaustavila in bi tako lahko gledal zvezdo: karakter je torej nameščen na narativno os, zvezda pa na spektakelsko.

Po drugi strani opazimo, da pride pri strukturi filmske zvezde do nekakšne duplikacije, podvojitve, do refleksivnega samonanašanja, do refleksivne samovključitve, kajti — kot smo rekli v prvem delu naše definicije — filmska zvezda vsebuje samo sebe: to pa ne pomeni, kot bi radi po eni strani sugerirali sociologi, da so filmi pomembni le, če v njih nastopajo zvezde ali po drugi strani semiologi, da so filmi pomembni le, ker v njih nastopajo zvezde, temveč da filmska realnost implicira zunanost, prav tisto izrinjeno zunanost, ki jo determinirajo in vzdržujejo raznorazni potratni in pleonastični „objekti“ in „vrednosti“, ki na samo „naracijo“, „narativno os“ pretendirajo od zunaj, z agresivnostjo, nasiljem, subverzijo, perversizjo, narcisizmom. Karakter, se pravi to, kar se giblje po narativni osi, opredeljuje neko vrsto „identičnost s sa-

milu sabo", model istosti podobnosti (vsakdo lahko v enem filmu uteleša le en karakter), prevzede pa je „identičnost s samim sabo“ le zunanja (filmska zvezda pač vsebuje samo sebe!), dosegljiva je le z nasilno, subverzivno, perverzno diferencialnostjo: *filmska zvezda vsebuje samo sebe na površini, kjer „identičnost s samim sabo“ zlahka preide v „ne-identičnost s samim sabo“, meja je le tehnična.*

Kaj pa konstrukcija karakterja? Leo Braudy je zapisal v *The World in a Frame* tale stavek, ki neposredno zadeva funkcijo karakterja: „Temeljno za karakter v filmu je izpuščanje veznika med posameznimi akterjevimi nastopi, izpuščanje referenc na akterjeve eksistence v drugih filmih, izpuščanje notranjih meditacij, na kratko, izpuščanje vseh drugih možnih svetov in jazov razen tega, ki ga vidimo pred sabo.“

Torej: *karakter ni tu zato, da bi izključil diferencialnost filmske zvezde v odnosu, temveč zato, da bi izključil samo zunanost in s tem odvzel površini tisto „tehnično“ obrnljivost.* „Vidno telo“ postane edini dokaz za „nevidno dušo“, za „notranje življenje“. Prav lepo pa lahko pokažemo, da refleksivna diferencialnost filmske zvezde izraža le samo funkcioniranje zvezdniskega sistema, ki je integriran v filmski realnosti kot taki. *Tako zaprtemu polju, ki ga artikulira funkcija karakterja, potemtakem ni videti nobene meje razen tiste, ki jo obkroža izrinjena zunanost in jo s tem naredi na inverzno simetrično „ideologiji“: to mejo pa lahko seveda v skladu s klasično tradicijo imenujemo „žanr“.*

Kako prehaja ta zunanost v notranost, lahko ponazorimo na primeru *William Holdena*; še toliko bolj, ker je ta „zlato deček“ *Hollywooda dolgo utelešal lik, ki ga imenujejo „Good Joe“.* *Potem ko je leta 1953 prejel Oskaria za vlogo v Wilderjevem Stalag 17*, se je v letih 1954, 1955 in 1957 znašel med desetimi najbolje plačanimi zvezdami. Povsem novo obdobje pa je pričel v filmu *Wild Bunch* (1969) Sama Peckinpaha: ta zastavek je raztegnil na vse velike filme, ki jih je potem še posnel: *Network* Sidneya Lumeta (1976), *Fedora* Billyja Wilderja (1978) in *S.O.B.* Blakea Edwardsa (1981).

Če ob prvih treh Peckinpahovih westernih (*Deadly Companions*, 1961, *Guns in the Afternoon*, 1962 in *Major Dundee*, 1965) govorijo o sintezi mitskega in anti-mitskega, o demitizaciji, ironizaciji, demanizeaciji in dearhetizaciji westerna kot filmskega žanra, potem, to velja za *Wild Bunch* le, kolikor vsi ti disolutivni izrazi v tem filmu zadevajo razpad nekega posebnega načina življenja, sloga akcije in tehnologije preteklosti, ki se na aktualni ravni naracije lahko realizira le kot čista „smotnost-brez-smotra“, brez iluzije, interesa in koristi. Junaki naj bi bili tako soočeni z razpadom starega Zahoda in nastajanjem novega Zahoda, kateremu pa več ne pripadajo, njihov čas je minil, neko obdobje se je končalo — na skrivaj nosijo očala, dolgo ježo prekinejo, da bi si sezuli škornje in si utrujene noge namočili v hladni vodi, sanjarijo o dobrih starih časih, vedo, da ne morejo več dolgo trajati. Toda v *Divji hordi* Peckinpah s specifičnim manevrom samo filmsko strukturo psihotizira in žanr se tako rekoč virtualno ohrani. Toda kako? V spomin je treba priklicati samo tisti končni, tako sporni, a briljantni masaker, finalni masaker teh izkoreninjenčev, ki je bil tako odločnih in razločnih potez, do te mere hiperboliziran, eksorbitanten in koreografiran, da naj bi po mnenju mnogih izražal Peckinpahovo temeljno vizijo westerna kot razpadajočega in izginjujočega filmskega žanra. V tem smislu naj bi šla divja tolpa — sicer vnaprej obsojena na propad in zlom — v smrt v imenu izključno znotraj — filmske, narativne ideje — v imenu tiste dramtizirane „ljubezni“, o kateri sanjari najmlajši član tolpe, Mehčan Angel, Jaime Sanchez, v imenu dobrih starih časov, ki jih obsedajo, ali pa kar v imenu „preteklosti“, ki jih preganja — skratka, v imenu nekega vzvoda, ki je na delu v sami filmski realnosti, in sami realnosti filmske naracije. Seveda pa v tem ni kake posebne nujnosti — ni namreč nujno, da morajo ti junaki na koncu ravno propasti, saj bi, prav narobe, lahko tudi triumfirali, nenazadnje pa bi lahko povsem mirno odšli, kot so se tudi najprej namenili. Peckinpah pa nam ponudi odgovor na vprašanje, zakaj vsi junaki umrejo: ta odgovor montira na isto raven kot narativno dejstvo, da gredo v smrt v imenu „preteklosti“, se pravi, da to narativno raven Peckinpah specifičira, akcentuira in s tem podvoji, seveda pa podvoji prav to „preteklost-v-imenu-kateregre-do-v-smrt“, te „može-s-preteklostjo“ oz. „preteklost“ samo. Ta podvojitveni manever na narativni osi pa izpelje tako, da nas prisili, da vzamemo to „fiktivno“ oz. „fikcijsko“ preteklost „zares“, „dobesedno“, kot „realno dejstvo“, ki se s psihotično maniro vpeljuje prav iz zunanosti. Zato bi lahko rekli celo, da Peckinpah to „dobesedno preteklost“ izrine iz zunanosti na narativno os.

Kaj pa to sploh pomeni ta „preteklost“, ki jo moramo vzeti „zares“? Zakaj člani tolpe ne morejo uspeti in zakaj morajo nujno umreti? Preprosto: *umreti morajo zato ker so prestari, faktično, biološko so prestari, se pravi, da ta realna-organska preteklost obremenjuje akterje in obseda samo narativno os: „zares“ moramo vzeti prav realno starostno strukturo akterjev, ki v tem filmu*

pa imajo tele rojstne letnice: William Holden (Pike Bishop) 1918, Ernest Borgnine (Dutch) 1917, Edmond O'Brien (Sykes) 1915, Ben Johnson (Tector Gorch) 1919, Warren Oates (Lyle Gorch) 1928, pa tudi ostali niso nič mlajši: Robert Ryan (Thornton) 1909, Emilio Fernandez (Mapache) 1904, Albert Dekker (Harrigan) 1905, Strother Martin (Coffer) 1919, L.Q. Jones (T.C.) 1927. Ta manever ni naključen: Peckinpah ga je izkoristil v *Guns in the Afternoon*, kjer sta dva večna revolveraša Randolph Scott in Joel McCrea, ki sta bila v času snemanja stara že skoraj šestdeset let, še zadnjič jezдила, sa je bila tudi faktično to njuna zadnja vloga — potem se umakneta iz filma. Torej: *če nam narativna os po eni strani govori, češ fantje so pač morali nujno umreti (kajpada v imenu transmisije mnezicnih sledi preteklosti) nam ta ponovno vpeljana zunanost, ta preteklost, ki jo vzamemo „zares“, govori — seveda so fantje morali nujno umreti, saj kaj pa je za starega človeka bolj normalnega, naravnega in v pravem smislu realističnega kot to, da umre.* To na narativni osi funkcionira kot prezentifikacija dejstva, da filmska zvezda vsebuje samo sebe. Njihova smrt je v pravem smislu motivirana, še več — je strukturirana, saj bi smeli reči, da ne pozabijo umreti: prav ta vednost, da pač nastopajo v filmu, v katerem se spleča umreti, in s katero akterji razpolagajo na aktualni ravni pripovedi, pa spet nekako ciklično — v materialni abstrakciji — začrta mejo žanra, žanra, v katerem so bile vse meje že prekoračene, tedaj žanra, ki realizira dobesedni smisel metaforiziranih, prenesenih transgresij. In prav na ravni materialne abstrakcije žanrske strukture ti akterji ne morejo drugam, ne morejo ven, ker pač nimajo kam, kot v smrt. Vedo, da ne morejo več trajati, ne morejo več trajati, ker to vedo. Ne morejo drugam, ne da bi to ne bil zdrs v nek povsem drugi žanr, saj se kakršnakoli demitizacija ali pa transgresija žanra ne bi mogla dokopati do ustrezne kredibilnosti, kolikor pač vsak žanr vstopa v razmerje „verjetnosti“ s svojimi lastnimi zakoni in kolikor nas ne skuša prepričati s kakšno deformacijo iluzije ali fetišizacijo svojega lastnega produkcijskega procesa, da je zunanost, se pravi, raven „ironije“, „parodije“ ali pa „vase obrnjene kamere“ že vedno znotraj. Drugače rečeno: *kamorkoli drugam bi ti starci šli, bi lahko padli le v kak sosednji hollywoodski studio.* In kakšna je ob tem funkcija Williama Holdena alias Pikea Bishopa! Prav Holden, kot pohabljeni vodja tolpe, je tisti, ki v odločilnem trenutku, ko že hočejo mirno odditi in vstopiti v sosednji hollywoodski studio, zapove: „Let's go!“ In četvorica se požene proti tisočglavi mehiški vojski. In ko Ben Johnson in Warren Oates že prešetana ležita v mlaki krvi, se Holden in Borgnine — prav tako že nekajkrat preluknjana — spogledata, in Holden reče: „We've done it right this time!“ Vse je jasno! Holden igra vlogo tistega realističnega elementa, ki zlepi in sestavi tiste zakone, s katerimi vstopa žanr v razmerje „verjetnosti“. Holden potemtakem drži skupaj žanr, nenazadnje pa že kar tudi Hollywood, kolikor pač western nastopa kot drugo ime za Hollywood. Prek Holdena — kot agenta nivojev realnosti, kot izrazito realističnega momenta — se ta film drži definicije žanra, če upoštevamo, da vsakemu žanru notranje pripada njemu lastna struktura verjetnega, ki jo pa „od zunaj“ zasnavlja in oživlja neki nezastarljivi realizem.

V filmu *TV mreža* ima Holden identično funkcijo. Spet smo soočeni s transformacijo nekega načina življenja, sloga akcije, tehnologije preteklosti, sicer ne neposredno v srcu Hollywooda, pač pa „televizijske mreže“, ki pa še vedno eksplicitno ostaja v domeni hollywoodskih strategij. Stari časi v „show businessu“ se nenadoma razsujejo s prihodom novih časov, katerih znanilka je t.i. „televizijska generacija“, ki jo v filmu predstavljata Faye Dunaway in Robert Duvall, staro gardo pa predstavljata William Holden in Peter Finch: njun čas je minil, vse je zunaj njune moči. Toda za razliko od Petra Fincha, ki zblazni, zgubi stik z realnostjo in postane nekakšen „nori prepok“, pa Holden spet igra vlogo tistega realističnega elementa, skozi katerega se preceja „vtis realnosti“, torej elementa, prek katerega vstopa ne gledalec, temveč sama realnost v razmerje „verjetnosti“ s svojimi lastnimi zakoni. *Prav s pomočjo Holdena vemo, kje je v sami filmski fikciji nameščena meja realnosti.* V tem smislu moramo tudi dojeti trenutek, ko Holden zabrusi Faye Dunaway: „Jaz sem tvoja zadnja zveza z realnostjo!“

Če v tem filmu Holden drži Hollywood skupaj le posredno, pa ga v filmih *Fedora* in *Pasji sinovi* (S.O.B.) neposredno: v obeh filmih imamo eksplicitno opraviti s tematizacijo Hollywooda, ki ga preči super-zvezdniska zasedba obakrat pa spet razpada neka specifična oblika Hollywooda, in Holden pač spet zaseda točko, na katero je nameščena meja in smer realnosti, njen perspektivni vektor. Holden je spet reaktor „smotnosti-brez-smotra“: *tam je le zato, da spravi v tek in funkcioniranje tisto, kar je že tako in tako tam — filmsko realnost.* Tam je torej le zato, da oživlja tisto utopično točko v filmu, za katero bi lahko rekli: „Glejte! Odtod prihaja realnost! Tukaj izvira realnost!“ Drugače rečeno: *William Holden igra očitno vlogo „načela realnosti“, celo do te me-*

„da se „nacelo realnosti“ preesi v „nacelo ugodja“, se pravi — v funkcijo „star-systema“, saj ga pritira do skrajnosti, do točke, ko lahko rečemo, da akterji ne preostane nič drugega, kot da gleda samega sebe, kako se reprezentira; seveda pa se v tej točki funkciji zvezde in karakterja pomešata do te mere, ko jih je preprosto nepotrebno in nesmiselno razlikovati, saj očitno samo „nacelo realnosti“, sama površina strategij realnosti izraža le funkcioniranje „star-systema“, sploh pa ne bi mogli več trditi — kot Braudy — da se pri funkciji karakterja opušča referenca na akterjeve eksistence v drugih filmih in drugih svetovih. Če bi skušali z banalnim, a praktičnim primerom ponazoriti tole tezo, potem bi lahko navedli De Nirove ali pa Pacinove utelesitve v različnih karakterjih, za razliko od vedno istega Caryja Granta ali pa Slya Stalloneja: to uteleševanje in raztelesevanje se — kot je pač za karakter značilno — razvija v vse smeri, celo tako daleč, da Al Pacino v De Palmovem **Brazgotincu** (Scarface) postane „Sly Stallone“.

Ne bi pa mogli trditi, da žanrski in zvezdniški sistem delata filmsko realnost „ne-realno“, prav narobe, *ponovna vpeljava žanru najbližje zunanosti, se pravi, zvezdniškega sistema, izzove realnost filmske fikcije, saj nas nikakor ne zanima to, kar časovno predhaja žanru, temveč to, kar v vsakem trenutku vodi rojstvo žanru. Zvezdniški sistem ni nekaj, kar bi bilo znotraj, pa bi bilo potem tako mogoče prodreti v vse smeri, saj vendar obstaja vsaj ena meja — žanr; prav tako zvezdniški sistem ni nekaj, kar bi bilo v strogem pomenu zunaj, saj bi lahko rekli, da je zvezdniški sistem nekaj, na kar žanr meji. Iz tega se vsiljuje tale sklep: zvezdniški sistem predstavlja žanr v meri, v kateri vsi ostali filmski žanri nanj mejijo. Z drugimi besedami: zvezdniški sistem tvori žanr, kolikor drugi žanri nanj mejijo in kolikor se vmešča na mejo vseh sosednjih žanrov.*

Po eni tezi naj bi bil izumitelj star-systema veliki hollywoodski producent Carl Laemmle, po drugi tezi pa naj bi bil izumitelj veliki hollywoodski režiser David Wark Griffith. Faktično pa je izumitelj star-systema seveda *Platon*. Če bi lahko rekli, da v klasičnem novoveškem filozofskem diskurzu, kot je npr. Descartesov, najprej naletimo na neko Drugo Sceno, se pravi, na „cogito“, ki jemlje samega sebe kot jamstvo in dokaz za obstoj velikega Druga, potem moramo reči, da pri Platonu najprej naletimo na navadno sceno, polno vsakovrstnih akterjev. Vdor funkcije star-systema pa lahko odčitamo s pomočjo dveh paradoksov, ki ju bomo potegnili iz Platonovega razpitega dialoga *Simposion*, imenovali pa ju bomo po dveh Platonovih minornih zvezdah — Apolodorosu in Eriksimahosu. Najprej Eriksimahov paradoks. Kot je znano — vsaj v določenih platonističnih dialogih — akterji kar brbljajo in brbljajo, vse dokler na specifični točki ne nastopi Sokrat in bolj ali manj triumfalno izusti neko, recimo, dovolj temeljito in subverzivno resnico, s tem pa postavi svoje sogovorce najmanj na negotova, če ne že kar razkosana tla. Vsi fabulativni elementi platonističnega dialoga potemtakem — v sebi lastnem crescendo — očitno tendirajo proti temu Sokratove mu zmagoslavnemu klimaksu. Vlogo teh elementov-z-očitno-tendenco igrajo v *Simposionu* prav enkomiji oz. paiani v čast bogu Erosu. V tem smislu je ta dialog zelo nazoren, saj vsebuje šest elementov-z-očitno-tendenco oz. enkomijev, namreč — s svojimi hvalospevi v čast Erosu nastopi po vrsti šest akterjev: Faidros, Pausanias, Eriksimahos, Aristofanes, Agaton in Sokrat. Vsi ti elementi-enkomiji pa so seveda v diahrono-fabulativni verigi vrednostno hierarhizirani od najslabšega, najgršega do najboljšega, najlepšega, celo najresničnejšega: začne se z najslabšim in konča z najboljšim. Ta fabulativna hierarhizacija diskurzov je v tem dialogu očitna, skoraj že kar „tezna“ (še več: lahko bi rekli, da si ta dialog jemlje hierarhizacijo diskurzov za „temo“ — kako, bomo videli): fabulativna gradacija je že tudi hkrati hierarhizacija omenjenih elementov-enkomijev-diskurzov, ki samo fabulo historizirajo in linearizirajo. Na paradoks pa zadenemo v trenutku, ko Eriksimahos — tik preden steče veriga šestih diskurzov — ad hoc vzpostavi neko regulativno pravilo, ki postane definitivno za samo ekonomijo pripovedi. Glasi pa se takole:

„Moj predlog se glasi, naj sleherni med nami govori po vrsti od leve proti desni na čast Erosu, in naj se potruji, da bo govoril, kar more lepo. Začne pa naj Faidros, ker sedi prvi na levi in je hkrati oče domisleku.“

To je torej to! Kljub temu, da so akterji spacialno razmeščeni popolnoma naravno, naključno, poljubno, nevtralnno, tako kot pač padejo v prostor, in kljub temu, da začnejo tudi govoriti v popolnoma naključnem, poljubnem in nevtralnem vrstnem redu — pač od leve proti desni, kot pač ravno sedijo — so njihovi diskurzi vrednostno hierarhizirani od najslabšega do najboljšega, se pravi, kljub nevtralni ekspoziciji so vsi ti elementi hierarhizirani, kljub naključni in poljubni zasedbi mest so strukturirani: sama fabulativna distribucija mest v „realnosti“, ki jo zasedajo, je strukturirana. Kljub naključju torej hierarhija, kljub arbitrarnosti struktura, saj pride do srečanja dveh heterogenih serij smisla: serije fabulativnih distribucij in serije žanrskih fascinacij. Sami

Akterji platonističnih dialogov vedo, da nastopajo v platonističnih dialogih. (Spomnimo se **Divje tolpe**.) To slednje pa je že tudi definicija žanra, vsaj v najsplošnejši vrednosti, saj ta vrednost, s katero razpolagajo akterji na aktualno-površinski ravni pripovedi, zaznamuje točko pozitivizacije in objektivizacije tistih diskurzivnih lastnosti, ki se nikakor ne morejo brez ostanka pomešati z naracijo in fikcijo. Mejo tako zaprtega polja fikcije, obkroženega z izrinjeno zunanostjo „lastnosti“, ki jih sicer lahko „interioriziramo“, ne moremo jih pa učinkovito in brez ostanka pomešati z „notranjostjo“, da bi s tem dobili ali naracijo, v kateri je vse dovoljeno in ki potemtakem meji sama nase, ali pa čisto-edinstveno žanr. In definicijo žanra nam je prinesel Eriksimahov paradoks: akterji platonističnih dialogov vedo, da nastopajo v platonističnih dialogih.

Kaj pa Apolodorov paradoks? Pripovedovalec *Simposiona* je kompliciran in tako Apolodoros pripoveduje Tovarišu, da je on dan srečal Glaukona, ki ga je zaposil, naj mu pripoveduje o Agatonovem banketu. Samemu Apolodorosu pa je o Agatonovem banketu pripovedoval Aristodemos, zato Apolodoros pripoveduje na način, kot da pripoveduje Aristodemos. Aristodemos pripoveduje, kako je srečal Sokrata in kako ga je le-ta povabil s sabo na Agatonov banket. Družnosta sta jo mahnila proti Agatonovemu domu, toda Sokrat se je spotoma zapičil v neki problem ter začel zaostajati, zato je Aristodemu velel, naj gre sam naprej. Aristodemos prispe do Agatonovega doma, iz hiše priteče sluga in Aristodema, misleč, da je Sokrat, odpelje v jedilnico. Aristodemos vstopi v jedilnico — pazite! — Agaton ga takoj zagleda in — pazite! — vzklikne:

„Lej no, Aristodemos! Ravno prav prihajaš, da zajameš z nami! Če imaš kaj za bregom, kar pozabi in preloži na prihodnjic! Že včeraj sem te iskal, pa te nisem mogel najti. Kje imaš pa Sokrata? A ga nisi pripeljal?“

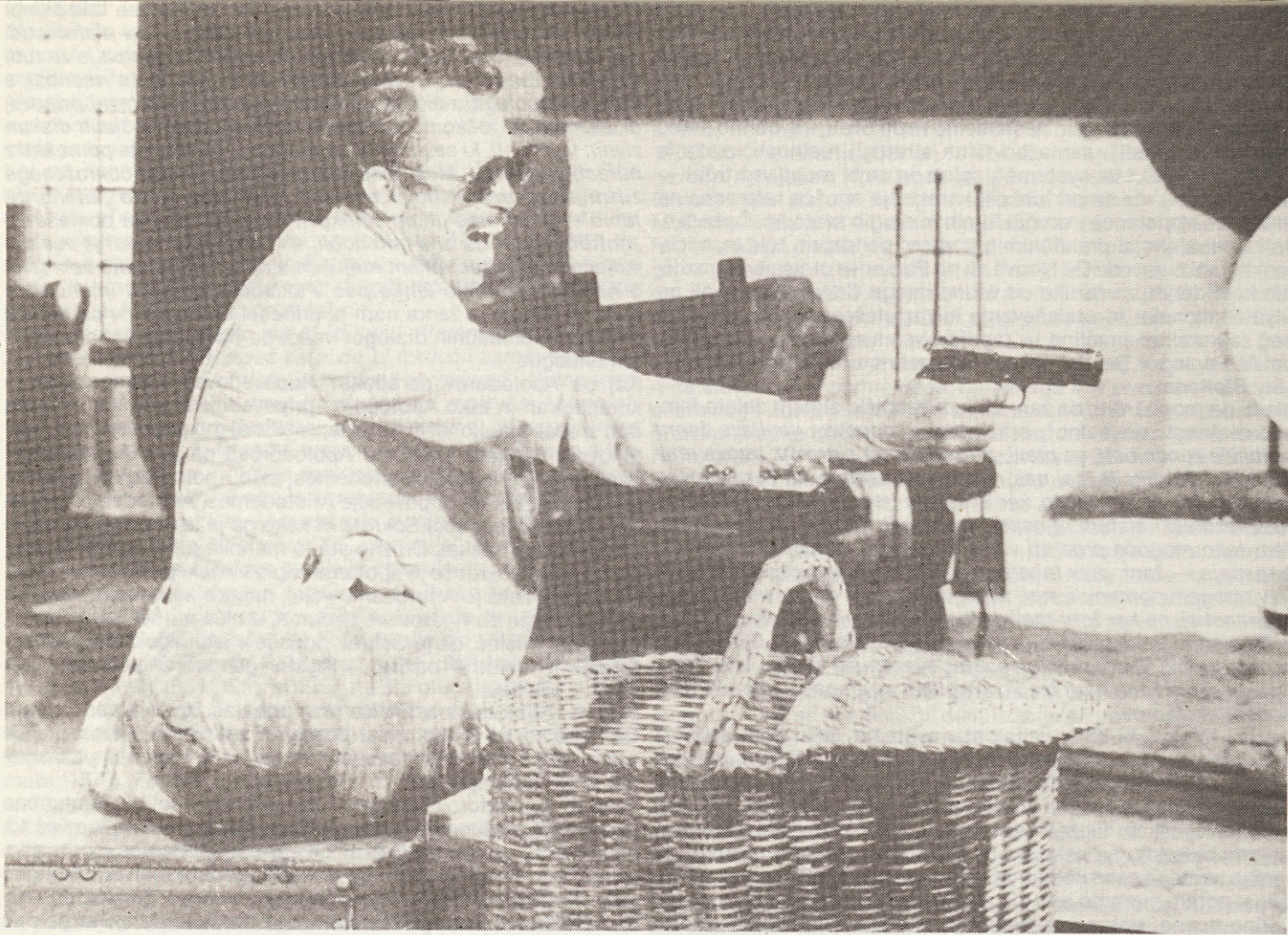
To je to, Apolodorov paradoks! Za kaj gre? Ni toliko pomembno to, da se Aristodemos pojavi na Sokratovem mestu, temveč to, da se sploh pojavi, saj je prav on sam, Aristodemos, pripovedovalec. Tam ni toliko zato, da bi nosil zgodbo, marveč izključno zato, da bi vpeljal žanr, saj je njegova funkcija v *Simposionu* ne-dramatizirana, pravega fabulativnega dometa nima, ker ga pač ne moremo brez ostanka pomešati z naracijo. Aristodemos je tako rekoč režiser, in ko Agaton reče: „Lej no, Aristodemos!... Kje imaš pa Sokrata?“, hoče s tem le reči, „Lej no, Aristodemos!... Kaj zlomka pa ti počneš tukaj, saj si vendar pripovedovalec, priti bi moral Sokrat!“ „Apolodorov paradoks“ na najlepši način — s tem „kaj vendar počneš tukaj, ko pa si režiser“ — potrjuje našo tezo, da akterji platonističnih dialogov vedo, da nastopajo v platonističnih dialogih. To pa je, kot že vemo, definicija žanra.

Kot zgleden primer Apolodorovega paradoksa lahko navedemo film Sidneyja Pollacka **Tootsie**, v katerem igra Dustin Hofmann ambicioznega brezposelnega igralca Michaela Dorseyja, ki ga noče nihče angažirati, ker da je preveč prepirljiv. To mu pojasni njegov reklamni agent George Fields, ki pa ga igra sam režiser — Sidney Pollack. Tedaj pa Dorseyju šine v glavo tale domislek: če mu kot moškemu v igralstvu ne gre, bo pa spremenil spol in se maskiral v žensko ter odšel na avdicijo, kjer pozneje tudi uspe, tako da dobi glavno vlogo v zelo gledani „soap-operi“, ki ga naredi slavnega. Toda nihče ne ve, da je moški, ta spolnost pa zanj kmalu postane nevzdržna, zato odkoraka k svojemu agentu, ki ga igra režiser Sidney Pollack, in mu reče tole: „Dovolj mi je! Potegni me iz nadaljevanke, potegni me iz filma! Moraš me potegniti ven!“

Sklep je enostaven: akter Pollackovega filma ve, da nastopa v Pollackovem filmu in s to vednostjo kajpada razpolaga na aktualni ravni pripovedi. Tako proizvedeni žanrski zglob se vsekar ne more brez ostanka pomešati z naracijo. Tovrstna „apolodorovska“ pojavitev režiserja pa ni priličljiva niti Hitchcockovi točkovni „statistični“ inskripciji niti je ne moremo poistovetiti s filmi, v katerih režiser odigra tudi glavno vlogo (npr. Welles). Kdor je prebral knjižico *Making Tootsie*, ve, da je imel Pollack pri snemanju tega skupnega prizora z Dustinom Hofmannom pred sabo na mizi montiran skrivni ekran, prek katerega je režijsko superviziral snemanje njunega prizora: lahko bi torej rekli, da se v filmu fizično pojavi kot režiser, ne pa le kot kak režiser, ki tudi igra in obratno, čeravno seveda ne bi mogli trditi, da lahko režiser režira samega sebe. Apolodorovega paradoksa ne prizadevata hitchcockovska ali wellsovska skrajnost, temveč tista vrst režijske forme, za katero velja Flaubertov credo: „Madame Bovary sem jaz!“

Tako pa je bilo rokovanje Josepha von Sternberga z Marlene Dietrich. Sternberg je v filmih **Der Blaue Engel**, **Morocco**, **Dishonored**, **Shanghai Express**, **Blonde Venus**, **The Scarlett Empress**, **The Devil is a Woman**, posnetih v letih 1930-1935, Dietrichovo namestil v slikovno polje tako, da se je s pomočjo posebne osvetlitve glamurozno odlepila od temnega ozadja in s tem prešla v

Warren Oats v filmu *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie*, režija Sam Peckinpah, 1974



Warren Oats v filmu *Two-lane Blacktop*, režija Monte Hellman, 1971



5099-20

veko drugo realnost. To pa naj b' bilo v skladu s tendenco njene- ga „iznajditelja“ von Sternberga, da bi jo vzpostavil kot lik enigmatično/očarajoče/nepristopne ženske in v tem smislu se jemlje Dietrichovo kot medij Sternbergovih fantazijskih in formalističnih fetišizmov, kot obsceno kanonizacijo Sternbergovega ideala. S tem naj bi Sternberg skušal potlačiti žensko kot „družbeno“ in „seksualno“ bitje, obenem pa že tudi opozicijo moški/ženska: sistematično se vztraja na impotenci moškega protagonistista (od Emila Janningsa, Victorja McLaglena, Cliva Brooka, prk Herberta Marshalla in Carya Granta do Johna Lodga, Cesarja Romera in Lionella Atwill) in na brezobzirnosti, krutosti in nadutosti („insolence“: Robin Wood) Marlene Dietrich, ki postaja s tem vse bolj in bolj nezgrajljiva in nepristopna. Sternberg Dietrichove ni hotel prepustiti moški domišljiji, saj je temeljito spodmaknil tla identifikacijski in identifikatorični virilni fantazmi, znotraj naracije pa je po padcu opozicije moški/ženska vzpostavil opozicijo moški/ne-moški, neposredni voyeurizem med režiserjem in igralko, ki ga je dosegel s posebno „negativno“ kostumografijo“: Dietrichovo je namreč oblačil po moško — cilindar, frak, suknič ipd. Ta maškarada naj bi kazala na odsotnost moškega in poslej je edini moški, ki je prisoten, čeravno faktično odsoten, on sam, Joseph von Sternberg, režiser sam, ki se prav z režijo te nezgrajljivosti namesti v filmsko polje kot prvi moški protagonist. Sternberg je rad rekel: „V mojih filmih Marlene ni ona sama. Zapomnite si to. Marlene ni Marlene. Jaz sem Marlene, in ona to zelo dobro ve.“ Paradoksalnost te Sternbergove pretenzije izhaja iz paradoksalnosti njegovega režijskega manevra: *hotel je namreč režirati nepristopnost in nezgrajljivost ženske, se pravi, to, kar ženska še tako in tako je, s tem pa je proizvedel nujno refleksivno iluzijo, češ da je treba to vse skupaj še režirati, Sternberg torej režira to, kar v resnici sploh ni treba režirati* in lahko bi celo rekli, da Sternberg režira Dietrichovo samo zato, da bi utajil, da je dejansko ne-režirana. Ta režirana ne-režiranost pa se ujema z načinom, kako je režiran on sam kot režiser, se pravi, Sternberg, ki v filmski realnosti nastopi tako, da moškemu protagonistu odzvame tisto pozitivno moč, ki bi tega moškega „happy-endovsko“ združila z Dietrichovo v finalni skupni strasti in bi s tem zagotavljala, da ta ljubezen ne bo umrla ali pa da bo ljubila le tega moškega. Ne-režirana je tako, kot je ne-režiran v svojem režijskem manevru, v svoji utopični pojavitvi na platnu, s katero moškega oropa za vlogo, sam režiser, sam Sternberg, saj nikakor ne bi mogli trditi, da režiser lahko režira samega sebe.

V tej legi pa moramo omeniti tudi Paula Mazurskega, ki je sicer že kot mladenič igral v filmih drugih režiserjev (Kubricka, Richarda Brooksa, itd.), kot igralca smo ga srečali tudi v zadnjem času (pri Franku Piensenu, Melu Brooksu, itd.), večkrat se je pojavil tudi v svojih filmih (**Blume in Love, An Unmarried Woman, Willie and Phil, Next Stop, Greenwich Village**), v bližino Apolodorovega paradoksa pa lahko pritegnemo njegov drugi film **Alex in Wonderland**, ki si že za „temo“ jemlje samo „filmsko industrijo“, natančneje, novi Hollywood v prepletu s starim Hollywoodom, saj je vse polno referenc na „klasično obdobje“: Jean Harlow in Spencerja Tracya vidimo na TV ekranu v „Riff-Raff“, Doris Day poje „Hooray for Hollywood“, otroci prepevajo „Over the Rainbow“ ipd. Alex, igra ga Donald Sutherland, je režiser in je posnel svoj prvi film, ki pa ga še sploh niso prikazali, a že kuje načrte za drugi film. Stvari postanejo bolj točne, če upoštevamo, da v filmu v vlogi Alexovega producenta Hala Sterna nastopi Mazursky, ki sicer „faktično“ in „zares“ snema svoj drugi film — rekli smo, da je **Alex in Wonderland** njegov drugi film, prvi pa je bil **Bob + Carol + Ted + Alice** — prav tako kot v filmu Alex snema tudi svoj drugi film: to se vsiljuje še toliko bolj, ker v filmu nikoli ne zvemo ničesar o Alexovem prvem filmu, poleg tega pa je bistveno tudi dejstvo, da ima Alexov producent, se pravi, sam Paul Mazursky, dosti boljše in lucidnejše domisleke v zvezi z novim filmom kot pa sam Alex (češ: zakaj ne posnameš Don Kihota v obliki westerna ipd.). Povrh vsega pa Alexovo hčerko Meg igra hči Paula Mazurskega.

Komentar se zdi odveč. Ugotovimo lahko le, da je struktura Apolodorovega paradoksa precej fleksibilna, raztegljiva, toda — opozarjamo — *raztegljiva ni v vse smeri, temveč le v eno smer*. V katero? Karte pokažemo še bolj, če rečemo, da lahko pod Apolodorov paradoks spravimo, tudi trenutek iz Bogdanovičevega filma **What's Up, Doc?**, ko se Ryan O'Neal z Barbaro Streisand na koncu mastno norčuje iz filma **Love Story**, s katerim je Ryan O'Neal sploh zaslovel, ali pa trenutek iz Brooksovega **Looking for Mr. Goodbar**, ko Diane Keaton v nekem baru prebira Puzov roman **Godfather**, v filmu **Godfather** pa je prav ona odigrala glavno žensko vlogo. *Vidimo, kako raztegljiva je struktura Apolodorovega paradoksa, toda raztegljiva ni v vse smeri — razvija se le v eno smer, namreč v smer zvezdniškega sistema. Žanr se lahko odvija v smer zvezdniškega sistema, kolikor pač vsi žanri mejijo prav na zvezdniški sistem.*

Robert Altman je šel v filmih **Nashville** in **A Wedding** celo tako

dalec, da je navidez subvertiral zvezzanski sistem s temi, ko je spodnesel red hierarhije od „leading“ do „supporting actor“, od glavnega do stranskega igralca; v filmu **Nashville** je namreč namestil štiriindvajset glavnih igralcev, v filmu **Poroka** pa je to številu sistematično podvojil na osemindvajset glavnih igralcev. Vsi ti glavni igralci pa seveda niti ne morejo biti glavni igralci, temveč le „supporting actors“, „stranski igralci“, saj so po eni strani ti igralci faktično in zares praviloma — v drugih filmih — le supporting actors, nikoli ne nastopijo kot „glavni igralci“, po drugi strani pa niti nimajo časa, da bi lahko bili „glavni igralci“, ker jih je pač 24 oz. 48 in si „materialno“ in „moralno“ potrebnega časa praktično ne morejo vzeti: to, da je „časa premalo“, pa podpira tudi opresivno dejstvo, da gre v obeh filmih za „enotnost časa in prostora“; v **Nashvillu** imamo opraviti s časovno in prostorsko omejenostjo „koncerta“, v **Poroki** pa z zaokroženostjo poročnega ceremoniala. In če pravimo, da si vsi ti glavni igralci ne morejo vzeti časa, da bi sploh lahko bili glavni igralci in da so potemtakem lahko le stranski igralci, kar tudi faktično v resnici so, potem moramo pač dodati, da tu Altman profilira „sternbergovsko“ refleksivno iluzijo, češ, da je treba te stranske igralce potem še tudi režirati v vlogi stranskih igralcev. Da je naša teza pravilna, nam potrjuje tudi dejstvo, da edini pravi zvezdi, ki se pojavita v filmu **Nashville** Elliot Gould in Julie Christie, igra sama sebe: Elliot Gould igra Elliota Goulda, Julie Christie pa Julie Christie, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker je Elliota Goulda naredil za zvezdo prav sam Altman (kaj pa je bil Gould pred Altmanovimi filmi **M.A.S.H.**, **The Long Goodbye** in **Californica Split?**) In če trdimo, da vsi ti glavni igralci zaradi časovne stiske ne morejo biti kaj drugega kot le stranski igralci, se pravi, to, kar tako in tako ravno so, da se torej ne morejo razviti v glavne igralce, potem moramo spet reči, da zaradi iste časovne stiske ne morejo razviti tudi kakšnega karakterja, se pravi, psihologije. Če pa stranski igralci ne morejo odigrati vloge glavnega igralca in razviti funkcije karakterja, pa to ne pomeni, da ne morejo razviti funkcije star-systema, prav narobe, saj kaj pa je bolj definitivno, funkcionalno in — nenazadnje — praktično za filmsko zvezdo, kot to, da se v filmu pojavi le za kratek čas, hipno in izginjujoče, kot je hipen in izginjujoč sam zvezdniški sistem. Altman z negativno postavitvijo Apolodorovega paradoksa potemtakem ni subvertiral zvezdniškega sistema, temveč funkcijo karakterja, psihologije, s tem pa je postal zvezdniški sistem tako precizen, kot je nekoč že bil.

Eriksimahov paradoks pa je manj raztegljiv, od ene skrajnosti do druge, od definicije žanra do definicije star-systema je razdalja manjša, zato pa je bolj enostaven in ga lahko ponazorimo že s kratkim prizorom iz filma **A Star Is Born** Franka Piersona, v katerem sta glavni vlogi odigrala Barbra Streisand in Kris Kristofferson. Takole: Kristofferson vstopi v zabavišče; na odru stojijo tri dekleta, ki prepevajo, in kamera še pred Kristoffersonovim pogledom tendenciozno zajame in izloči Streisandovo. Ta kader, ta tendenciozna izločitev Streisandove, pa ni niti „point-of-view shot“ niti kakšen subjektivni kader, ker pač sama raven reprezentacije materialno predhodi vsaki subjektivni akciji oz. produkciji. To, da kamera v tej specifični situaciji pokaže Streisandovo še preden jo ujame Kristoffersonov pogled, pomeni preprosto — *Zvezda je rojena!* Se pravi, da na ravni filma „Eriksimahov paradoks“ zajema trenutek, ko zunaj „star-systema“ ni ničesar: še več — *Eriksimahov paradoks traja natanko trenutek, ko ni zunaj „star-systema“ prav ničesar. In tega dejstva vsekakor ne moremo brez ostanka pomešati z naracijo in fikcijo.*

## Marcel Štefančič, jr.



# Vincentes, Indiana

Fragmenti filmske geografije

**M**nogi med drugim tudi šarimo po filmu, pa je vseeno za vse nas filmska šola le prostočasovna aktivnost. Tega ne omenjam zato, da bi vlekel na dan izvorni pomen grške *scholé* (po Doklerjevem slovarju brezdelje, prosti čas, počitek) in ga razglašal za naš smoter. Grški intelektualci so se šli šolo, ker jim ni bilo treba delati; mi se gremo šolo 'ob delu'. Da je šola zame prostočasovna aktivnost, bom vzel na znanje tako, da vas bom moral s križanjem svojih konjičkov: gledanja filmov in branja zemljevidov. Za začetek si v mislih ogledimo tole uvodno sceno v nekem barvnem igranem celovečernem filmu: zima, zasneženo polje ob robu gozda, lesena kočica, k verandi privezanih nekaj konj, dva moža vstopita. V notranjosti je hrup, robati, večinoma neobriti in oboženi može v usnju in krznu pijejo, kartajo, se pogovarjajo, prepirajo. Vse kaže, da smo med trapperji ali med iskalcem zlata nekje na Divjem Zahodu. Tisti hip pa se oko kamere, ki se je počasi sprehodilo po prostoru, ustavi na kovinski pripravi in nam jo približa: *samovar*.

Dobro kondicionirani gledalec ta trenutek premesti domnevno prizorišče filma za deset tisoč milj ali še več proti zahodu, s Skalnega gorovja v Sibirijo. Namesto westerna zdaj pričakuje eastern. Za potrditev pričakovanja čaka na napis v cirilici ali na zven mehke, bratske slovenske besede. Recimo, da dočaka vprašanje: „Čto mol'čyš, Serjoža?“ ali vzklik: „Pojdjom, rebjata!“ Pred sto leti se je na severozahod ZDA priselilo veliko ruskih kmetov in mnogi pripadniki verskih sekt, kakršna so Duhoborci, ki so v zaprtih skupnostih do danes ohranili svoj jezik in tradicionalni način življenja. Prav mogoče bi bilo, da gledamo hollywoodski western, ki se začne s sekvenco o življenju ruskih priseljencev. Na drugi strani pa nas tudi to, če zaslišimo besede v angleščini, še ne more do konca prepričati, da nismo za Uralom: kaj, če gre za ruski film, sinhroniziran v angleščino? Če pa je tako, pa spet ni rečeno, da ne gledamo pravcatega sovjetskega westerna, 'boršč' westerna, ki so ga resda snemali na Uralu ali na Kavkazu, katerega diegetsko prizorišče pa je kljub temu Wyoming ali Colorado, medtem ko je razgled na samovar zgolj ironična gesta, poudarjajoča fiktivnost tega, kar bo v filmu sledilo, saj vendar ne gre, da bi sovjetski režiser in sovjetski gledalec, dediča kritikov Hollywooda, kakršna sta bila Eisenstein in Vertov, sklenila tihi pakt o enoinpolurni dobri veri v resničnost westernov. V tem kontekstu bi pomenilo pokazati samovar požugati gledalcu: „Tudi pri nas v realnem socializmu znamo delati westernne in uživati v njih, pri tem pa ne pozabljamo, kje v resnici živimo.“ Ni mi več treba prikrievati, da v tem zgledu samovar igra *označevalca*; če bi si bil fetišizem kamere v tem trenutku izbral za predmet čaščenja colt ali winchesterko, bi s tem utrdil gledalčevo porajajočo se vero v žanrsko pogojeno samoumevnost domnevnega prostora dogajanja filma, ker pa samovar v razliki do dotlej pokazanega ne pripada temu redu samoumevnosti, prizorišče nenadoma postane negotovo. Kot sem nakazal, je to negotovost mogoče še nekaj časa vzdrževati, a ne prav dolgo. Če naj naracija steče — in ker se prav očitno zadržujemo v območju filma par excellence, takšnega, ki ga vsaj v osnovi določa sloviti Bazinov 'ontološki realizem', naracija vsekakor mora steči — ji je treba dati oporo in jo umestiti, pritrlditi na kraj dogajanja s kako referenco. Tu moram biti določnejši: z referenco merim na *krajevno lastno ime*. Ni nujno, da je to ime izrečeno ali zapisano, dovolj je, če ga podoba nedvoumno evocira. Če gledamo western, ki ni natančno krajevno umeščen, nas podatka, da je prizorišče puščava in da je žanr western, postavitva nekam med Teksas in Kalifornijo, vsekakor pa na zahod ZDA. Eifflov stolp, kot se za retorični topos spodobi, diegetsko prizorišče ekonomično in učinkovito utrdi.

Diegetsko prizorišče se v civilizaciji, ki dela filme in jih gleda, zasida tako, da se mu pripíše ime kraja, ki ga najdemo na zemljevidu. Pojem *diegetsko*, če povzamemo Vrdlovčev povzetek Metzovega povzetka Souriauja, zajame prostor, čas in osebe fiktivnega vesolja filmske zgodbe, v razliki od „*filmofanske*

ga“, ki se nanasa na projekcijo filma v dvorani, in od...*profilmškega*, to je vsega, kar se nahaja pred kamero“ (Zdenko Vrdlovčev, *Diegeza*, v: Filmski pojmi, str. 16, Ekranova knjižnica 1985). Vrdlovčev lepo pokaže, kako se fikcija filma dogaja prek in s pomočjo teh ločnic, celo z njihovim medsebojnim poigravanjem in izigravanjem, ki je mogoče zato, ker je v filmu končno pravzaprav vse fiksijsko, saj gledalec v nobenem primeru ne neha zaznavati gibljivih podob, ki 'kot da' so realnost. Za svojo potrebo — ki se razlikuje od Vrdlovčeve, ko je opredeljeval koncept diegeze — bom poudaril ta v *razliki*. Razlika namreč nastopi na ozadju neke dovolj problematične istosti. Status podob, ki jih film kaže, ni toliko irealen kot *kvazirealen* in ker ga konec koncev zmerom lahko razčlenimo na končen niz posnetkov, fotografij, ki so same zase brez 'filmskega' pomena, ki eksistirajo na ravni, ko še ni artikulacije, a oko vseeno 'prepozna to, kar je posneto', je Metz lahko v določenem trenutku diegetsko naivno zvedel na raven filmske *denotacije*: ker gre za percepcijo, gre bojda za nekakšno temeljno nedvoumnost, primerljivo z enako dvomljivo samoumevnostjo naravnega jezika v lingvistikah. Ne gre mi za kritiko prikritega psihologizma v pripisovanju *identitete* (np. identitete denotativne ravni) diegetskemu kot takšne vrste kvazirealnemu, ki je dojeta pravzaprav kot *Verneinung* realnosti (je „tako kot realnost, le da ni realnost“), kot nekakšna naravna baza, od katere se razločita profilmsko in filmofansko (v drugačnih razlikovanih bi se na analogen način: od perceptivne kot-da-realnosti razločile pač druge instance). Označevallec samovar je indeks krhkosti identitete diegetskega prostora, saj se ta zamaje takoj, ko je brez reference na krajevno lastno ime, ki mu drži skupaj identiteto *od zunaj*, iz varne razdalje zemljevida (skoraj odveč je pripomniti, da je referencialnost zemljevida spet zgodovinska, civilizacijska pridobitev in je 'samoumevna' pač samo v mejah te samoumevnosti). Z druge strani pa je ena od definicij klasičnega hollywoodskega B-movieja, da „se vsakokrat, ko igralec zaloputne vrata, zamajejo kulise“ pa vendarle majanje kulis ni niti malo zamajalo vere gledalcev B-moviejev v trdnost diegetskega prizorišča. Klasični gledalec B-movieja bi naš samovar 'dal v oklepaj', saj je bil, če se nekoliko pohecem, v poziciji Tertulijana ali vsaj njemu pripisanega „credo, quia absurdum est,“ medtem ko mi gledamo filme s stališča kasnejših, tomističnih teologov, ki podkrepljujejo svojo vero z razumskimi dokazi in jim je majanje kulis sploh predpogoj, da ob gledanju B-movieja še uživajo kaj ugodja.

Da se vrnem k stvari: vzeli bomo samo takšne primere, ko filmarji nič kaj ne slepomišijo in naravnost povedo ali napišejo, kje da se film godi. Primeri bodo razmejeni preprosto glede na to, kaj takšna umestitev prinese.

Z imeni ne bomo začeli v Parizu, pač pa v Teksasu. Kar samo se ponuja ime *Dallas*. To ime je za lep čas stigmatiziralo ne le podobo Američanov in ostalega sveta o Teksasu, marveč predvsem samo hollywoodsko ideologijo, zaradi nečesa, kar je posnel na film nek amater. Pisal se je Zapruder. 22. novembra 1963 je bil na obisku v Dallasu takratni predsednik ZDA John Kennedy in Zapruder je posnel, kako so avto, v katerem se je peljal, zadeli za predsednika usodni strelji. Diegetsko prizorišče lahko tu lociramo tako rekoč do pike natančno. Še tako natančne analize pa niso mogle zanesljivo ugotoviti predmeta fikcije, namreč: je bil atentator eden ali jih je bilo več? Vse, kar je o tem filmu mogoče reči, je mogoče reči izključno na podlagi tistega, kar je zunaj, okoli filma in od tega je tudi popolnoma odvisen užitek ob gledanju. Eno generacijo kasneje toponim Dallas ne pomeni več kraja, kjer je bil ubit Kennedy, pač pa kraj, kjer se godi TV nadaljevanka *Dallas*. Pomeni torej diegetsko prizorišče. Če tako ponazarja 'dallaškost', 'teksaškost' ali kar počez 'ameriškost', je to mogoče zaradi vloge toposa, ki jo je v ameriški filmski zgodovini in z njeno pomočjo v zgodovini ameriške kulture sploh, odigral Teksas. Glede te vloge se opiram na zabavno knjigo Dona Grahama, rojenega in doraščajočega na ranču blizu Dallasa, ki se imenuje *Kavboji in cadillaci*. *Kako Hollywood gleda na Teksas*. (Cowboys and Cadillacs. How



Hollywood Looks at Texas, Texas Monthly Press, Austin, Texas 1983). Kot piše Graham, je Teksas že pred letom 1920 postal najbolj eksploatirano krajevno ime oziroma prizorišče v ZDA za New Yorkom. Bil je prizorišče relativne večine westernov, ki so obdelovali troje še nam dobro znanih 'mitičnih' tem: 1.) teksaške *Rangers*, milico v jugozahodnem Teksasu, na meji z Mehiko, primerno iztočnico za šovinizem; 2.) najbrž najznamenitejšo temo westernov, kavbojsko gonjenje živine v času po državljanski vojni iz Teksasa v kraje ob zahodni železnici v Kansasu (Abilene, Dodge City, Ellsworth idr.), podjetje, ki v ameriški mitologiji dobesedno zaceli ameriško Zvezo na več ravneh: fizično-geografski (znova se vzpostavi komunikacija med Jugom in Severom, ki bo Vzhodu omogočila osvojitve Zahoda), ideološki (ponovna navezava stikov v skladu z obojestranskimi koristmi v nasprotju z okupatorsko represalijo yankeejske vojske nad Južnjaki) in predvsem ekonomski, ki v mitu vzdržuje prejšnji dve: Teksas pod jarmom trpi pomanjkanje klijub preobilju govedi, Kansas in Zveza imata denar, ne moreta pa se razvijati brez hrane; in 3.) prostovoljna smrt borcev za neodvisnost Teksasa od Mehike v Alamu leta 1836, tema, kjer je mogoče eksponirati svobodoljubje kot prvo ameriško vrednoto. Poleg tega, da je bil Teksas do sprejema Aljaske v Zvezo prepričljivo največja država v ZDA in že zato primerna metonimija zanjo, bi lahko že v tem, kar sem naštel, našli več kot dovolj empiričnih vzrokov, zakaj pripada prav Teksasu tako odlično mesto v filmih. Vendar pa prikladno podmeno o naravni primernosti dežele postavi na hladno že piščev podatek, da je bil že prvi film s Teksasom v glavni vlogi, **Texas Tex** iz leta 1908. leta, posneti reci in piši v Københavnu na Danskem (a s tapravimi Indijanci iz gostujočega Buffalo Billovega Wild West Showa) in da je tudi sicer večina filmov, katerih diegetske prizorišče je v Teksasu, bila posneta drugod, največkrat v Kaliforniji in Arizoni, med njimi npr. znameniti **Red River**. V večini filmov, poudarja Graham, nima Teksas v naslovu filma nikakršne vsebinske zveze s katerosibodi ekskluzivno značilnostjo Teksasa; besedica Texas je najpogostejše priložnost za učinkovito aliteracijo, npr. **Trouble in Texas**, ali pa eksploatira retorični topos, kakor **The Yellow Rose of Texas**. Isto velja za ime Dallas, ki se je od krajevnih imen že spočetka največkrat omenjalo. Primer sta naslova porno filmov **Debbie Does Dallas** (Debbi obdeluje Dallas) in **Wild Dallas Honey** (dvoumno: Dallaški divji med ali Divja ljubica iz Dallasa), kjer je prizorišče irelevantno in ga po posnetkih tudi ni mogoče identificirati z 'resničnim' Dallasom. Grahamova poanta je sicer, da ti filmi 'v resnici ničesar ne povedo o Teksasu' (oziroma Dallasu), vendar pa Graham na srečo pove veliko več, kot obeta poanta. Že na začetku knjige izrecno pove, da so ne le podoba Američanov nasploh o Teksasu in njegovih prebivalcih, pač pa predvsem podoba prebivalcev Teksasa o njih samih (in tudi njegovo lastno podobo) v veliko večji meri oblikovali filmi o Teksasu (poudarjam: *ne glede* na to, ali so po njegovem bili 'neresnični' ali ne in, ali so sploh kaj povedali o Teksasu), kakor pa njihovo 'zunajfilmsko', 'realno življenje' v Teksasu. Narobe pa bi bilo meniti, da je zvočniost imen Dallas in Teksas tista, ki bi sama na sebi utemeljila izbor. Ne bi bilo isto, če bi Debbie obdelovala Dubuque ali Davenport. „Dallas in Teksas sta zelo na očeh ljudi (orig.: imata „high national visibility“), zato sta proizvajalce fantazij, pornografskih in drugih, kurantni (orig.: „marketable“) imeni.“ Kar se vzroka tiče, smo kajpak zabredli v cikel: vprašamo se, kako sta Dallas in Teksas postala 'marketable' imeni, in odgovoriti si moramo, da tako, da so ju pogosto omenjali; na vprašanje, „kdaj,“ seveda lahko odgovorimo le z Zenonovim paradoksom o plešču. Zato bom rezultat kar povzel: fascinantno je ime *Dallas kot tako* (oziroma Teksas). Je ime fantazme *neodvisno* od njene 'vsebine'; kot ime filma vnaprej obljublja 'zaželjivost' tega, kar bomo videli. S tem pa smo pri povzetku dalaške lekcije — bila je nekoliko dolga — v celoti: ime prizorišča, še bolj pa ime filma, če je z njim znamenovano prizorišče, lahko sproži iluzijo, da vsebinsko zajema oziroma povzema film, *že zato, ker je ime in ne podoba*. Neizogibno se nanaša na to, na

la. Pride do efekta samonanašanja: ko se ime ponovi v filmih, v očeh gledalcev privzame 'vsebinsko' filma in, kar je najpomembneje, ime nadomesti nepojasnljivi razlog, zakaj je film ugajal.

Na vrsti sta še dva zgleđa, izbrskana iz Grahamove knjige. Prvi lepo ponazori, kakšne stvarne omejitve lahko določeno prizorišče vsili filmu. Ko se Graham sprašuje, zakaj so vsi filmi o Alamu pravzaprav spodleteli, saj so statični in brez zapleta, navede poleg dramske manjkavosti zgodovinskega poteka zadeve (saj je z začetno odločitvijo za prostovoljno smrt vse razrešeno) še tale lep in resničen geografski razlog (kot bomo videli, je tudi tu atribut 'geografski' mogoč šele na fonu filmske in drugih ideologij, v katerih obzorju so delali filme o Alamu): „Zgodba o Alamu razočara, ker ne more izkoristiti filmskih kvalitete, ki iz Teksasa delajo idealno državo za western. Alamo je zaprt prostor, Teksas pa pomeni prav nasprotno: brezmejen prostor, veliko deželo. Alamo zmanjša epske razsežnosti Teksasa na nekaj tisoč kvadratnih čevljev (nekaj deset metrov v širino in dolžino) in to v glavnem zidov in barikad. Ves prostor zunaj zidov pripada Mehičanom. Filmsko vzeto Alamo kar kliče po rešitvi od zunaj... Seveda je to fantazija, ne zgodovina, in z nejevero bi gledali kaj takega, toda na skrivaj, po filmski plati, je to tisto, kar filmu (o Alamu) manjka. Samo pomislite na tiste trenutke v filmih, ko nenadoma prijaha konjenica in reši oblegano kočijo ali zasledovani vlak.“ K temu le zloben komentar: do takšnih nevshečnosti pride nemara vsakokrat, kadar film iz tega ali onega razloga od geografskega prizorišča upošteva še kaj več kakor le dobro ime.

Drugi prizor: film Williama Wylerja **The Westerner** (1940) je postavljen ob reko Rio Grande, kjer je vladal legendarni samozvani sodnik Roy Bean, danes bolj znan iz Houstonovega filma. Film demonstrira pozitivni oziroma negativni model ljubezenskega para skozi nasprotje dveh mož, ki sta se podala na Zahod, da bi ukrotila naravo. Prepotentni Roy Bean je preveč moški, preveč nasilen in ljubi preveč idealno, preveč žensko žensko (nedosegljivo igralko Lily Langtry). Njegov protipol Cole Hardin (igra ga Gregory Peck) se pusti kultivirati 'ženski iz mesa in krvi', zato on sam ukroti naravo (= obdela zemljo). Najprej pa je narava, ki čaka na kultivacijo, sam Teksas, prazna širjava. Film se začne z razgledom na zemljevid Teksasa, kot nekaka obljuba realnosti, ki je dosegljiva. V končni sekvenci pa se kamera odmakne od istega zemljevida, zdaj pritrjenega na steno v hiši mladega para, zgrajeni sredi obdelane zemlje, kjer je bila prej divjina; kamera se za parom zazre skoz okno in ugleda zaseženo realnost. Ta realnost se potemtakem realizira z realizacijo harmoničnega para. Zemljevid se nahaja na mestu sredi poprejšnje praznine, čiste potencialnosti z začetka filma: je temelj sam sebi, vmes med zemljevidom in *tem istim* zemljevidom je kompletna realnost. Vpenjanje diegetske realnosti v zemljevid in v koledar je v hollywoodski tradiciji standardna gesta. Zemljevid kot shramba lastnih imen, dodanih točkam oziroma površinam na karti, ki niso toliko znaki kot pomanjšane replike krajev, ki jih je načeloma mogoče obiskati, rabi v filmih za *alibi*. Pomen tega alibi je hkrati 'izvedeni' pomen znan iz detektivk, in 'dobe-sedni': *drugje*. Naj namreč film neki kraj kaže še tako do onemoglosti zvesto, naj je ta zvestoba natančnost pri izdelavi in postavitvi kulis ali ujemanje fikcijskega kraja dogajanja s prizoriščem snemanja, v vsakem primeru ostane film samo quasi, 'skoraj-realnost', in se lahko na realnost, na katere kazanje pretendira, sklicuje le kot na neki drugje. S tem seveda pretendira na to, da je v nekem temeljnem smislu drugje od samega sebe, v podobah, ki se vežejo na evocirani kraj in datum. Najizraziteje je to v vojnih filmih: 7. junij 1944 na obali Normandije in Bretanje je glede na **Najdaljši dan** transcendenten vir v filmu pokazanega in povedanega, ki pa je filmu nedosegljiv, saj je transcendentnost, nedosegljivost, prav pogoj za film 'o 7. juniju 1944'. Zemljevid kot označevalna mreža ima seveda v drugačne vrste filmih nasprotno vlogo; v filmih, ki jih snemajo raziskovalne odprave v še ne dobro poznane kraje, je film vpotegnjen v samo dogajanje ekspedicije kot nekaj,

kar skozi delo, skozi zaporedje odprave, spremnja svoje konture in svoj smisel.

Tudi če je treba geografsko umestitev filma vzeti na znanje kot arbitrarno odločitev scenarija (tak je namreč vsaj prvi vtis ob gledanju večine celovečercerjev), še ni rečeno, da v filmu ne more imeti specifično, diferencialne vloge. Za kratek oddih od Hollywooda bom navedel evropskega 'avtorja', katerega začetna 'prise de position' v filmu nikoli ni nepomembna. V Bunuelovem filmu **To se imenuje zora** vidimo v uvodni sekvenci osamljeno mlado žensko, kako sedi na pristaniškem pomolu. Kasneje izvemo, da je kraj dogajanja Bastia na Korziki. Ženska je zdravnikova žena, ki hrepeni po udobju in živahnosti Nice, od koder je doma. Njen mož se bo zaljubil v žensko, ki je zbežala iz Genove; skupaj bosta ostala na otoku, žena pa se bo vrnila v Nico, od koder je prišla z možem. Pristanišče je za protagoniste vstopna in izstopna točka: s celine, iz mesta, kjer 'se zmerom kaj dogaja', so se umaknili v domnevni mir, kjer pa se še soočijo s svojimi usodami in ko so te odločene, bodisi ostanejo na otoku, bodisi ga zapustijo. Pristanišče tako veže nasprotja, ki so za zgodbo določujoča: celina/otok, preteklost/sedanost/prihodnost, Nica/Genova (Francija/Italija kot različni deželi, protagonisti se še ne poznajo, še niso v medsebojnem odnosu; Nica in Genova sta, tako kot Bastia, pristanišči).

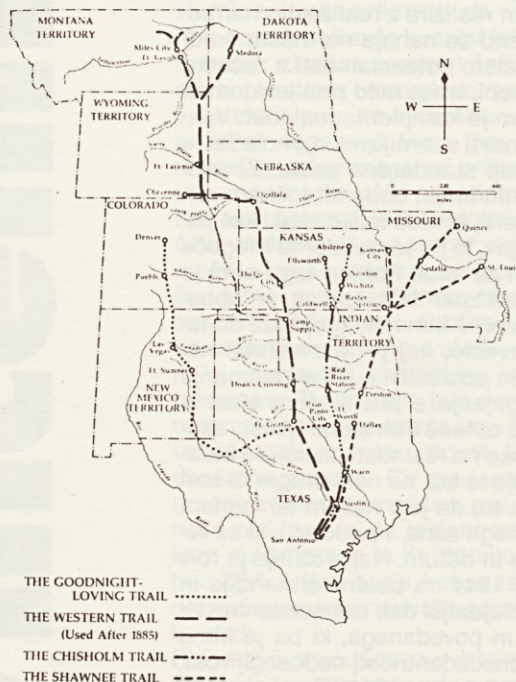
Za Hollywood bi se dalo pokazati, da ima vsak žanr svojo geografijo; če je western zahteval odprte, široke planjave, ki so se tako zlahka poistile s Teksasom (in ni naključje, da je western nazadnje oživel v deželi še bolj odprtih, še širših planjav: v Avstraliji); če so kriminalke komentar k urbani geografiji Združenih držav (privilegirana prizorišča so velemesta New York, Chicago in kasneje Los Angeles), pa so prizorišča grozljivk praviloma sicer sorazmerno anonimna, vendar pa prostorsko natančno zamejena in tipizirana; predstavljajo sektorje, kamor bo Zlo uskalo presenetljivo, selektivno, upravičeno: eno samo hišo ali več hiš, med katerimi je še neodkrita povezava, izolirano mestece, kamp, bolnica, šola, družina. Bastardizacijo žanrov v filmskem 'postmodernizmu' spremlja bastardizacija tipičnih prizorišč, ki sprevača njihovo rabo: prejšnje okolje gangsterskih filmov je zdaj kulisa za glasbeni film, po preriji jahajo komedijanti, neizčrpno diegetsko prizorišče

pa je predvsem sam Hollywood kot generator igre razlik med diegetskim in profilmskim.

Na ravni preproste geografske umestitve so retorično, topično rabo prizorišč učinkovito subvertirali nekateri science-fiction filmi. John Carpenter s filmom **New York 1997** (Escape from New York) in Ridley Scott s filmom **Bladerunner** sta subvertirala ne le megalopolis kot retorični topos nasploh, marveč vsak svojo različico (obstajata vsaj dva tipa megalopolisa). Carpenter je izrabljeno publico o New Yorku, ne dolgo tega še največjem mestu na svetu, kot „ječi“, kjer so si ljudje „odtujeni“ in „utesnjeni“, vzela kot da dobesedno drži, in je iz Manhattan, ki je dejansko otok, napravil resnično ječo (ali, če hočete koncentracijsko taborišče, ki pa ni nič drugega kot realizirani ideal svobodomislecev izpred 15, 20 let saj vsakdo počne, kar hoče, le da ima to destruktivne nasledke). Fizično-geografsko utemeljena poteza je socialno-geografska transgresija: 12 let pred Carpenterjem je New York razen tega, da je metaforična ječa, še finančna metropola in center politične moči. Tu velja dodati, da New York — gotovo najbolj filmano mesto v ameriški zgodovini — nikoli ni bil filmski reprezentant Amerike vobče niti ameriškega velemesta posebej, saj je geografsko in zgodovinsko preveč specifičen: lahko je on sam, lahko je Evropa-v-Ameriki, lahko je univerzalno urbano prizorišče v abstrakciji od geografske konkretosti. V vsakem primeru pa je mesto, ki ima, tako kot evropska velemesta, korenine v preteklih stoletjih, ko so mesta rasla okrog središč, oprtih na izrazite topografske temelje: ovinke ali sotočja rek s hribi, primernimi za utrdbne itn. Los Angeles pa je mesto, zrastle v tem stoletju, brez naravnega in socialnega središča, konglomerat povsem raznorodnih tipov urbanih tvorb — od naselij najrazličnejših etničnih in socialnih skupin preko poslovnih centrov, tovarn, parkov, avtocest, odpadov, vojaških poligonov, do zabaviščnih centrov in plantaž — ki zasedajo prostor med gorami in oceanom. L.A. je urbana džungla, prerasel je sleherne človeške mere in ta aspekt izkoristi R. Scott. L.A. je pri njem do konca speljana *urbana narava*, saj producira in reproducira samo sebe brez ozira na ljudi: ima svojo klimo, pri dnu zmeraj dežuje, zgoraj je jasno; pri dnu vse stari, arhitektura sproti odмира v fosile, ljudje si lahko najdejo tu le provizorična zatočišča.

Če je prizorišče fiktivno, še ne pomeni, da ga ni mogoče poiskati na zemljevidu. To je eksemplarično napravil John Carpenter v **Megli**. Mestece Antonio Bay in rt s svetilnikom, Spivey Point, sta izmišljena. Vendar za njuno identifikacijo ne potrebujemo podatka, da sta bili lokaciji snemanja tudi Point Reyes in Inverness v Kaliforniji. Dovolj je biti pozoren na besede v filmu. V določenem trenutku radijska napovedovalka Stevie Wayne (igra jo Adrienne Barbeau) pove, da megla prihaja z *morja* nekaj milj *vzhodno* od svetilnika, kjer je radijska postaja. Ker smo na *zahodni* obali ZDA, so točke, vzhodno od katerih bi bilo kaj morja, nadvse redke. Zaliv San Francisco ne pride v poštev, ker je naseljen okrog in okrog, ti kraji pa so samotni. Isto velja morda malo manj za zaliva Monterrey in Santa Barbara, ki pa ležita preveč južno. Če nas torej že ta podatek pripelje k rtu Reyes, nas potrdijo besede mrliškega oglednika, ki čaka na šerifa. Šerif bo prišel iz mesteca *Bodega Bay*, ki leži nekaj milj severno od rta Reyes. Bodega Bay ne poznamo: to je kraj snemanja in fiktivno prizorišče dogajanja Hitchcockovih **Ptičev**. Carpenter je v zemljevid vrisal imaginaren kraj in s tem, če smem tako reči, povampiril celo obalo severne Kalifornije. Končajmo potovanje po zemljevidu tako, da z vrnitvijo v Evropo ostanemo v Ameriki. **Paris, Texas**. Naslov Wendersonovega filma je treba najprej pravilno prebrati. Če ga zapišemo po slovensko — Paris, Teksas — ne more biti dvoma, da gre za *dve* imeni: za Paris z z, ki je en sam in ki je bil ime za takšne in drugačne fantazme že davno, preden je v Teksasu ali kje drugje kdo vedel za to drugo ime, ime za „wide, open spaces“. V nemščini ali v angleščini je naslov filma dvoumen, saj hkrati pomeni francosko prestolnico plus ameriško zvezno državo in mesto Paris v Teksasu. Če bi jugoslovanski distributer (oziroma prevajalec) pustil filmu originalni naslov, to sicer ne bi bilo po Karadžiću in Toporišiču, bi pa bilo

MAJOR CATTLE TRAILS



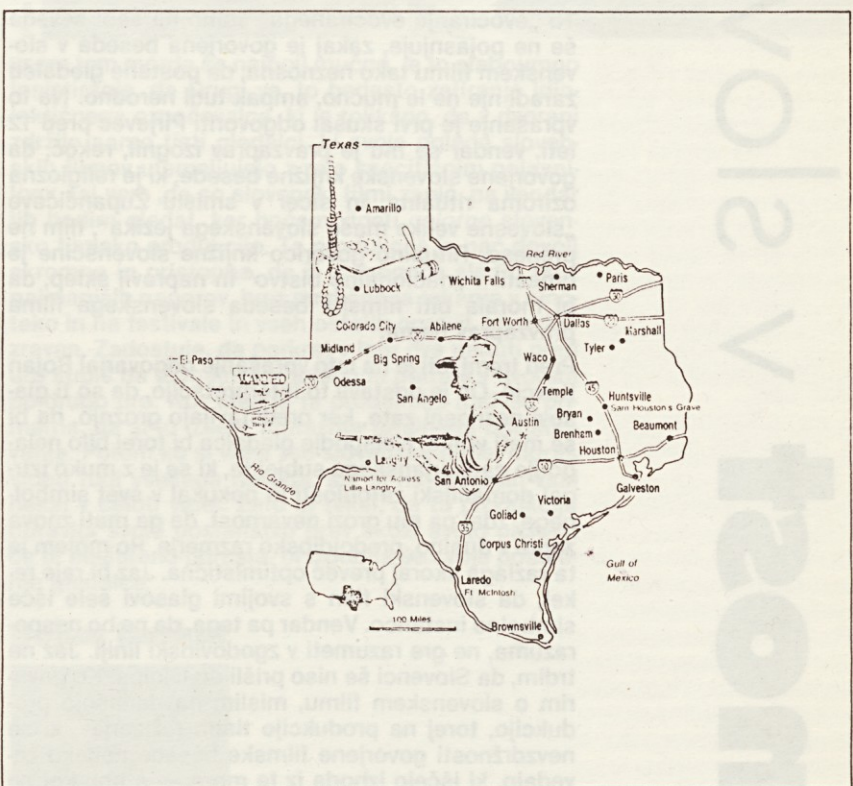
# OVERLAND ROUTES OF THE PIONEER WEST



malo bliže Wendersu. Šele zaradi identičnega zapisa in izgovorjave imena obeh krajev, francoskega in ameriškega, filmska fikcija sploh lahko steče — vsaj z aspekta režiserja in z aspekta gledalca. Edini aspekt, s katerega je nedvoumno, za kateri kraj gre, pa je aspekt protagonista, Trávisa. „Paris, Texas,“ sta prvi njegovi besedi, ki ju slišimo. Fikcijo in Trávisa poganjata v iskanje izgubljenega kraja, sta ime fantazme, ki je za Trávisa konstitutivna. Za Trávisa, ne za gledalca: za gledalca pač ni posebno fascinantna nepremična, nerazložna fotografija puščobnega kraja, ki je zanj dokument družinskega romana njegovih staršev. Našo fascinacijo pač poganja zaradi naslovne dvoumnosti: Paris je ime, ki obljublja veliko, morda celo vse. V približku bi lahko rekli, da gre za Mc Guffin, zastavek fikcijskega iskanja, ki se mora v trenutku, ko naj bi bil dosežen, sprevreči v „to ni tisto“. Vendar pa to ime (ti dve imeni) poganja(ta) našo fantazijo zato, ker je (sta) pravilno ime za Wendersovo lastno fantazmo. Za dokaz bi lahko vzeli njegov curriculum vitae: filmsko iniciacijo je doživel v Parizu, od nekdanjega sta ga fascinirala hollywoodski film in Amerika. Dodali bi lahko, da sta Pariz in Teksas privilegirani prizorišči hollywoodske diegetike. K sreči pa to ni potrebno, saj je popolnoma jasno iz Wendersove pripovedi o poteku snemanja filma (gl. pogovor z njim v *Cahiers du cinéma* 360/361, 1984, prev. v *Ekranu* 3/4, 1985). Na ime Paris, Texas je Wenders prvič naletel neke noči že sredi snemanja, ko, kot pravi, ni mogel spati in si je ogledoval cestni atlas ZDA. V njem je naletel na vrsto mest z imeni evropskih velemest: Paris, Rome, Berlin, Warsaw, Moscow... Prišlo mu je na misel, da bi ga v filmu nekako uporabil; kasneje mu je določil vlogo kraja, ki ga išče Travis, in šele nazadnje je to postal naslov filma. Wenders sicer pravi, da je izbral med Parizom, Berlinom in Varšavo, a k temu se lahko le nasmehujemo; izbral je pač zato, ker je že vnaprej izbral. Ne da bi vedel: da je bil za razsežnost ujemanja izbranega imena z lastno zgodbo predvsem on sam, je najboljši dokaz, da se je šel s scenaristom, Samom Shepardom, staviti, da premore Paris Texas gotovo pomanjšani model Eiffelovega stolpa. Stavo je kajpak dobil domorodec: namesto Moulin Rouge in Eiffelovega stolpa imajo v Parisu Texasu za poglobljeno privlačnost Campbellovo tovarno juh (vsaj nekaj za postmoderniste: Campbellova jušna konzerva jim je znana iz izbranih del Andy Warhola). Predpostavka Wendersonovega načina snemanja je, da se je fascinantno gibati po diegetskem prizorišču filma, slednje pa je v tem primeru razpeto prav med rodni kraj filmske produkcije in prostor fikcijskega dogajanja, ki je v zgodovini Hollywooda fiksiran: med Hollywoodom in Teksasom, na 'resničnih' planjavah, po katerih je speljana meddržavna avtocesta številka 10. Lahko bi rekli, da je kaj takega fascinantno pač samo za nekoga, ki ga fascinirata Hollywood in Amerika kot taka, v svoji generalni kulturni razsežnosti, skratka, za Evropej-

ca v času nastopa ameriškega gospostva. Recimo manj: da je Paris, Texas moral *zanj samega* označevati dejansko obstoječi kraj v Teksasu in da ga je iskal in našel predvsem on sam. Skoz vsa njegovo pripoved o teku snemanja so razvidne težave scenarista in režiserja o tem, kako zaustaviti to prijetno, neustavljivo iskanje, kako film, za katerega je že zmanjkovalo denarja, pripeljati h koncu. Wenders se je odpovedal verziji, po kateri bi se Travis z avtom dejansko pripeljal v Paris in je našel salomonsko rešitev: film se konča z odhodom iz Houstona proti severu, kjer leži Paris, Travis je še zmerom na poti tja, kamor je že ves čas namenjen.

## Jože Vogrinc



**G**las je tisto, po čemer slovenski film se posebej slovi, to se pravi, po čemer je še posebej nevzdržen. Najsplošnejše bi se lahko reklo, da izvira nevzdržnost iz tega, ker se v slovenskem filmu govorene besede ne uporabljajo v običajne namene, ampak je skoznjo zmerom nekaj evocirano. Če običajno, če normalno rabo govorene besede v filmu prženemo do roba, dobimo Hitchcockovo prakso, kjer so človeški glasovi, ki govorijo, konverzirajo, izrekajo stavke s pomenom, obravnavani kot zvoki med zvoki. Torej so obravnavani neizrazno: ne izražajo nobene duše, so zvočni tok, so prazni, „nečloveški“, prav kot taki pa delujejo hipnotično. Prav zato, ker so tako rekoč nečloveški, ves čas visimo na ustnicah igralcev in se udeležujemo kriminalnega užitka, ki poganja naprej njihove dialoge. Slovenska raba, evokativna raba glasov pa gre v nasprotno skrajnost: v teh glasovih naj bi zaslišali nek idealni glas, vzpostavila naj bi se neka izvirnejša klima, v kateri naj bi se empirični glasovi in pomen povedanega pomaknili v ozadje in postali drugotnega pomena. Pri tem se najprej izkaže, da skušajo ti glasovi materializirati oziroma ponavzročiti glasove, ki jih evocira nacionalna književnost, natančneje, kmetijska povest. Kmetijska povest evocira glasove govorcev, ki so po nacionalnem aksiomu izvirni, pristni, zares slovenski glasovi; to je hkrati aksiom, da je glas teh govorcev, ki izrekajo modre ruralne misli, izvirni, pristni, zares slovenski glas. Filmski glasovi potemtakem evocirajo glaove, ki jih je evocirala že nacionalna književnost: teh glasov ni noben Slovenec nikdar fizično slišal, pozna pa jih vsak Slovenec, saj je vsak Slovenec hodil v šolo, se učil nacionalne književnosti in morebiti tudi prebral kako kmetijsko povest. Medtem, ko je nemi film z lahkoto evociral idealne glasove zgolj s svojo sliko, pa ima slovenski zvočni film, ki tudi želi proizvesti idelne glasove, s tem neizmerne težave. Te težave pa ne izhajajo toliko iz nacije in njene mistike, kot je menil Pirjevec, pač pa so to težave, ki bi jih imel sleherni film, ki bi želel z govornjo besedo sistematično evocirati idealne glasove.

To „evociranje evociranega“ samo na sebi seveda še ne pojasnjuje, zakaj je govornja beseda v slovenskem filmu tako neznosna, da postane gledalcu zaradi nje ne le mučno, ampak tudi nerodno. Na to vprašanje je prvi skušal odgovoriti Pirjevec pred 12 leti, vendar se mu je pravzaprav izognil, rekoč, da govornje slovenske knjižne besede, ki je religiozna oziroma ritualna, in sicer v smislu Župančičeve „slovesne velike maše slovenskega jezika“, film ne prenese. Ritualno govornico knjižne slovenščine je umestil v „nacionalno bistvo“ in napravil sklep, da bi morala biti filmska beseda slovenskega filma pravzaprav nema.

Pred tremi leti je na isto vprašanje odgovarjal Bojan Kavčič. On je postavil to interpretacijo, da so ti glasovi neznosni zato, ker predstavljajo grožnjo, da bi se mati vrnila. Nelagodje gledalca bi torej bilo nelagodje cankarjanskega subjekta, ki se je z muko iztrgal domačijski zatohlosti in pokukal v svet simbolnega, zdaj pa mu grozi nevarnost, da ga mati znova zapre v dualno, predobjdipsko razmerje. Po mojem je ta razlaga skoraj preveč optimistična. Jaz bi raje rekel, da slovenski film s svojimi glasovi šele išče simbolno instanco. Vendar pa tega, da ne bo nespoznavna, ne gre razumeti v zgodovinski liniji. Jaz ne trdim, da Slovenci še niso prišli do Ojdipa. Ko govorim o slovenskem filmu, mislim na današnjo produkcijo, torej na produkcijo tistih režiserjev, ki se nevzdržnosti govornje filmske besede nekako zavedajo, ki iščejo izhoda iz te more — a bolj kot se trudijo, bolj postaja stvar moreča.

Zahvaljujoč Rastku Močniku, ki je vpeljal antropološki pristop k obravnavanju Slovencev, nam ni težko ugotoviti, kaj natančno je tisto, kar evocirajo, kar skušajo realizirati govorniki v slovenskih filmih. Ker so med nami kolegi, ki jim slovenščina ni materni jezik, jim je treba povedati, da beseda *klenost* kot samostalnik in *klen* kot pridevnik ni prevedljiva v noben drug jezik, je element slovenske *lalangue*. To pa še ne pomeni, da je tudi slovarji ne prevajajo. Slovarji dajejo nekako tele prevode:

angl.: *vigorous, strong, solid, figurative*,  
concise, pithy,  
francoščino: *qui peut germer, germinatif, pur, solide*,  
nemščino: *kerngesund, kernig*.

Najprej vzemimo, da je *klen* čisti flatus vocis, čisti sonorni piš, za katerega vsak domorodec misli, da ve, kaj pomeni, v resnici pa ne ve. Če domorodca vprašate, ga boste spravili v zadrego, mencial bo in nazadnje povedal: klen je klen. Razen seveda slavista, ki je verziran, in ta poreče: jednat, čvrst, krepak, zdrav itn. Vendar pa ima tu prav domorodec, ne slavist. Domorodec prav tako ve, da se klenost povezuje s čvrstostjo, zdravjem itn., to spada k njegovi lingvistični kompetenci, pa vendar čuti da *klen* ne sodi preprosto v to serijo sinonimov, da je nekako privilegirana, nosi presežek smisla, ki mu ni mogoče določiti sinonima, medtem ko slavist s svojo operacijo to ravno prikrije — prikrije si in prezre, da pravzaprav ne bi znal povedati, kdaj je beseda *klen* rabljena dobesedno in kdaj metaforično.

Slovenski pravopis namreč, to vsi veste, predpisuje za besedo *klen* tri kanonične zveze: kleno žito, klen rod, klena beseda (slog). V drugih jezikih, vsaj nam bližnjih, ne najdemo ustreznega enotnega označevalca, ki bi povezal skupaj žito, rod in besedo, torej tri različne krogotoke, ki jih, po Lévi-Straussu, konstituirajo tri oblike menjave: menjava dobrin, menjava žensk, menjava besed. Po drugi strani pa ni mogoče svobodno uporabljati označevalca *klen* zunaj navedenih zvez. Skratka, označevalec *klen* ne pomeni nič določnega, pač pa je njegova funkcija ta, da spoji omenjene tri krogotoke, tri tipe menjav. Da bi mu to uspelo, da bi mu torej uspelo povezati med seboj krogotoke, ki nimajo nič skupnega, razen tega, ko jih konstituirajo menjave, da so torej družbeno dejstvo — da bi mu to uspelo, ravno ne sme pomeniti nič določnega. Primarnega pomena pri označevalcu *klen* je to, da ga znamo kompetentno uporabljati, to se pravi, uporabljati v pravih zvezah: naučiti se je treba, kdaj ga lahko rabimo in kdaj ga ne smemo rabiti. Ko se tega naučimo, že tudi razumemo njegov smisel, ne da bi sicer vedeli, kaj pomeni. Sinonimni prevodi, ki jih navajajo slovarji, potem ne počnejo nič drugega kot to, da zbirajo skupaj možne pomene, t.j. imaginarne, sanjane pomenne besede *klen* kot učinke označevalnega spoja treh krogotokov. Slovensko-francoski slovar npr. daje prednost klitju; njegov sestavljalca je najbrž menil, da se *klenost* skriva v žitu, medtem ko je sestavljalca slovensko-nemškega slovarja, ki je dal prednost zdravju, najbrž domneval, da se klenost skriva v rodu, torej v pravilnem upoštevanju sorodstvenih struktur. Sestavljalca slovensko-angleškega slovarja pa je sanjal, da je raba besede *klenost* v pomenu konciznosti figurativna raba; domneval je torej, da klenost *ne* tiči v besedi oziroma slogu.

Zdaj bi seveda že radi slišali tisto, kar ste že slišali in kar že veste, namreč to, da je za Slovence *klenost* to, kar je za Polinezijca *mana*. Marcel Mauss je pokazal, da je *mana* hkrati sila in akcija, kvaliteta in stanje, samostalnik, glagol in pridevnik obenem, abstraktna in konkretna, povsod navzoča in lokalizirana. Lévi-Strauss pa je dodal: *mana* je vse to hkrati zato, ker ni nič od vsega tega, ker je simbol v čistem stanju, ki prav zaradi svoje praznine lahko sprejme vase katerikoli pomen. Klenost je torej, kot bi rekel Lévi-Strauss, ničelni označevalec: ni niti čvrstost, niti jednatost, niti zdravje, niti konciznost; prav zato, ker ni nič od tega, pa lahko vse to pomeni.

Ta zadeva s klenostjo kot *mana* slovenskih domorodcev pa je še posebej delikatna po tem, ker *klenost* sploh ni ruralni označevalec. Genetično gledano je izvor te besede najbrž res ruralen, toda spoj treh krogotokov s tem označevalcem je dejstvo kmetijske povesti, torej privilegirane žanra nacionalne književnosti, nacionalna identiteta Slovencev pa se je, kot je splošno znano, konstituirala prav skozi nacionalno književnost. Nacionalna identiteta je torej kar se le da tesno povezana z označevalcem „klen“, zato bi se na prvi pogled lahko zdelo paradoksnost, da ga v jezikovni rabi praktično ni srečati. Če to besedo danes še kdo uporablja, jo uporablja z očitnim namenom, da bi govoril „kleno“ (kajti edina beseda, ki je nespodbitno klena, je prav beseda

„klen“) uporablja jo torej z namenom, da bi združeval razdružene Slovence; razen če jo seveda uporabi kot predmet lingvističnega oziroma teoretskega interesa. Zato jo lahko danes slišimo samo v kulturniškem diskurzu in morda še v tistem sektorju politiškega diskurza, ki je kulturniško inspiriran. Če te besede kdo *ne* uporablja, pa so to povsem ruralci, torej tisti, ki po nacionalnomističnem aksiomu govorijo klen jezik. Pri ruralcih označevalec „klen“ nima nobene znanstvene vrednosti, v klasifikacijah ruralne „pensée sauvage“ nima nobene vloge. Beseda *klen* danes sodi v domeno kulturniškega diskurza, socialni nosilec tega diskurza pa je malomeščanska srenja. Če bi se izrazili sociolingvistično, bi rekli, da je razlikovalna poteza malomeščanskega žargona v njegovi domnevni klenosti, torej v tistem značilnem teatralnem spakovanju, v tisti „zveneči“ besedi, v kateri menda odzvene prista slovenska beseda.

Iniciacija subjekta v to srenjo potemtakem zahteva, da subjekt sliši ukaz „Govori kleno!“ in ga prične izpolnjevati, ne da bi ga razumel. Kajti pogoj, da ukaz lahko izpolnjuje, je seveda prav ta, da ga ne razume. Ukaz mora delovati kot absurden, po možnosti tudi travmatičen, če naj bo mogoče ubogati njegov smisel.

O tistih, ki delajo slovenske filme, lahko mirno rečemo, da so ta ukaz še predobro slišali: ker ga niso razumeli, se trudijo, da bi ga vestno izpolnjevali in se po tej poti vključili in skupnost posvečeni, v kateri se sicer nahajajo že od samega začetka. Od *tod* postane jasno, zakaj se neki režiser, po svojem lastnem priznanju, loti pravih dialektoloških študij, preden posname film, ob katerem se potem nemo čudimo vsem tem narečnim finesam. On namreč brklja, preskuša razne dialekte, v upanju, da bo v nekem dialektu klena slovenska beseda vendarle zazvenela: če že noče zazveneti v dialektu knjižnega jezika, bo nemara zazvenela v koroškem dialektu, če pa tudi v tem ne bi hotela zazveneti, bi nemara hotela v primorskem. Ta režiser je obsojen na to, da ob vsakem preskusu ugotovi, da „to ni tisto“, ker pa verjame, da bo „tisto“ slednjič ujel na zvočni trak, se mu zmerom bolj posveča in prej ali slej tudi začne misliti, da je nekaj vendarle že dosegel, in terjati, da bi se mu to tudi priznalo.

Po drugi strani pa vidimo, da tisti izredno redki režiserji — eden ali morda dva — ki že od samega začetka stojijo zunaj nacionalne mistike, nimajo z zvočnim trakom nobenih večjih težav. Nimajo jih zato, ker ne poslušajo ukaza, da je treba govoriti kleno. Da pa bi tega ukaza ne poslušali, je potrebna neka minimalna teorija. Zadostuje že minimalna teoretska distanca, da napravimo iz označevalca „klen“ predmet teoretskega interesa. Ko to storimo, smo že zunaj kroga posvečenih. Filmska kritika in teorija, kakor sta se v tem mestu oblikovali v zadnjem desetletju, sta že od samega začetka stali zunaj tega kroga, ki ga zarisujejo interpelacijski učinki označevalca „klen“, zato bi bilo noro pričakovati, da bi lahko slovenskim filmarjem lahko dopovedali, zakaj njihovih filmov nihče ne gleda. Njihovo podjetje se ohranja ob pogoju, da se o nacionalni mistiki in predvsem o označevalcu „klen“ ne govori: temelji torej na tem, da je antiteoretsko in antiintelektualno — in na tem temelju se bo tudi razsulo.

Do istega sklepa bi lahko prišli tudi po drugih poteh, npr. po tej, da bi se lotili alegorizma slovenskega filma, t.j. njegove težnje, da bi se vzpostavil kot presojen znak, kot Avguštinov prst, ki kaže na nevidno stvarnost, nato pa od gledalca topoumno zahteva dobronameren in ortoskopičen pogled, na koncu pa, ob dejstvu praznih dvoran, njegovi tvorci sveto-pisemsko jadikujejo, da ni vsakomur dano videti.

Če sem prejle rekel, da glasovi v slovenskem filmu iščejo simbolni instanco, sem s tem hotel reči, da so jo že našli, saj sicer ne bi vedeli, da jo morajo iskati. Iščejo jo skozi zveneče intoniranje glasov, ki naj bi zadostilo slepemu ukazu zakona, da je treba govoriti kleno. Pri tem pa nikoli ne morejo vedeti, ali je bila intonacija prava ali ne. Lahko se zgolj ozirajo po drugih glasovih: vsak glas se ozira po vseh drugih glasovih, se uglašuje glede nanjo, in tako vsi skupaj tvorijo občestvo glasov, ki se uglašujejo, da bi v njih zazvenel pristen slovenski glas. Kar je pri



Onkraj, režija Jože Gale, 1970



Moja draga Iza, režija Vojko Duletič, 1979

vsem tem morda še najbolj mučno, je to slaboumno insistiranje, da Drugi ve, to bedasto zatiranje idiolektičnega označevalca, ki je tolikšno, da v dvorani zdržijo samo tisti gledalci, ki svoje ogledе slovenskih filmov utemeljujejo z zelo specifičnim pojasnolom: saj vem, da so slovenski filmi zanič, pa vendar jih hodim gledat, ker hočem videti *celotno* slovensko filmsko produkcijo. Ta produkcija je pač dovolj skromna in pristopna, da ji je mogoče slediti brez najmanjših naporov, brez mrzličnega tekanja v kinoteko in na festivale in vseh ostalih opravil, ki sodijo zraven. Zadostuje, da parkrat v letu dve minuti pred uro kupiš na blagajni vstopnico in potpiš v dvorani poldrugo uro. Kot taka je ta produkcija nadvse primerna, da si jo izbere fantazma totalnega obvladovanja. Potem ko si videl vse slovenske filme, moraš videti tudi vsakega novega, saj si na ta način vsaj nekaj v celoti videl. Zato bi rekel, da ta produkcija opravlja svoje poslanstvo prav skozi svojo pičlost: če bi nesluteno porasla, bi izgubila še svoje poslednje gledalce.

## Bojan Baskar



**P**ojem „totalitarizma ima svojo specifično težo; postal je že pravi bavljav, s katerim strašimo sodobne frajgajste. Skorajda bi lahko rekli: kot se prenekateri trda poteza marksističnega tradicionalizma ohranja s pomočjo zarotivne kritike stalinizma, ki nas na videz odvezuje kritičnega razmerja do lastne, vedno nove dogmatike, tako se tradicionalni liberalizem ohranja prav s pomočjo zarotivne, ideološke in površne kritike totalitarizma. Totalitarizem je torej ideološki pojem, na-videz-pojem, mesto kritičnega izživljanja nad predmetom, ki je že vnaprej poražen.

V knjigi *Teorije o totalitarizmu* Todor Kuljić prikazuje, kako je pojem nastal leta 1923 med antifašističnimi liberalci v Italiji kot podarek in ločnica od običajnega pridevnik 'totalen': totalitaren je novodobna skovanka. Najprej je bila v pridevniški rabi (Amendola 1923), izraz 'totalitarizem' pa je domnevno prvi rabil Lelio Basso leta 1925 v *Revolucione liberale*. Fašisti izraz prevzamejo kot oznako lastnega početja in stremljenja, in mu tako vrednostni predznak obrnejo v pozitivno smer. V uradni rabi se prvič pojavi v Mussolinijevem govoru v gledališču Augusto leta 1925 kot veza 'totalitarna volja', leta 1932 pa kot 'stato totalitario', ki je organski spoj 'stato corporativo' in 'partito unico'. V Nemčiji se sicer pri desničarskih teoretikih pojavlja, vendar v uradnih nastopih srečujemo drugačne oznake, iz domačega repertoarja žargona pravšnjosti (Jargon der Eigentlichkeit). V Španiji pojem potuje od prvotne pozitivne oznake za lastni fašistični program do povojne negativne konotacije, ko se naslavlja na družbeno prakso socializma in komunizma. Osrednji pomenski naboj se razvije v blokovskih konfrontacijah, sredi obdobja hladne vojne — izenačevanje boljševizma oz. komunizma in fašizma kot istovrstnih načinov družbene organizacije, ki sta obenem antiteza demokratičnemu svetu zahodnega bloka. Tudi kot kritični odgovor na tako teoretsko slabitev in neuporabnost pojma mnogi avtorji uporabljajo izraz totalitarizem kot oznako za tendence, ki so prisotne v vseh sistemih, nastalih na tleh krize tridesetih let in izteka druge svetovne vojne. Njegova vsesplošna uporabnost pa je izpričana pri Brzezinskem, kjer velja tudi za novolevičarske tendence v ZDA. Izraz uporabljajo tudi marksisti Herman Heller, Otto Bauer, Franz Neumann in Herbert Marcuse, seveda pa številni pojmi v marksističnih ali levičarskih kritikah merijo na isti cilj (na primer avtoritativna država, enodimenzionalnost in podobni). V današnjem času, ko kriza dviga na površje tudi tiste totalitarne tendence, ki so se lahko skrivale za ideologijo družbe blagostanja in družbe realno obstoječega socializma, je za marksistično analizo pomembno, da obudi nekatere na margino potisnjene teoretične momente, metode, instrumente, pojme in avtorje:

1. marksistične kritike totalitarizma (Heller, Bauer, Neumann, Marcuse)...
2. nemarksistične kritike blokovskih teorij,
3. marginalni marksizem antifašističnih in antistalinističnih avtorjev,
4. kritično soočenje umetnikov s totalitarnimi tendencami v kulturi.

Brez širjenja arheološke osnove zgodovine marksizma se bo v sodobnih protislovjih marksistična teorija zadušila in postala nadzgodovinska, kot je večkrat že bila.

Podobno široko razprta mora biti marksistična misel seveda tudi v svojo sočasnost. Danes deluje mnogo novih, zlasti anglosaksonskih avtorjev, ki odpirajo vprašanje s področja analize krize in kritike politične ekonomije sodobnega sveta; njihovi prispevki imajo tudi umetnostni pomen, govore pa obenem o totalitarizmu.

**44** Nov poskus definiranja sodobne družbe in države, zlasti v razvitem kapitalističnem svetu v obdobju krize, vsebuje knjiga Joachima Hirscha *Država varnosti* iz leta 1980. Pri nas je v „Tremem programu Radia Beograd“ izšel njegov krajši esej „Fordistična država varnosti in nova družbena gibanja“, kjer s pojmom fordistične države varnosti skuša opisati karakteristike razvoja po drugi svetovni vojni — pojem se lepo vključuje v kontekst kritike totalitarizma. Fordistično državo varnosti karakterizira intenzifikacija akumulacije kapitala in spremembe v proizvodnji relativne presežne vrednosti, temelji pa na taylorizirani množični proizvodnji potrošnega blaga (torej na avtomobilski liniji Henryja Forda kot zgledu) in relativno visokih mezdah, na ostrí polarizaciji

med kvalificirane in nekvalificirane, torej „taylorizirane“ delavce, ter na širjenju državne intervencije, skupaj z visoko stopnjo administrativne regulacije dela.

Če računamo z dejstvom, da danes na svetu ni socialistične države, katere cilj ne bi vseskozi bil „dohiteti in prehiteti kapitalizem“, je seveda paradoksalno — „fordistična država varnosti“ tudi ideal realno obstoječih socializmov. Obenem pa predstavlja Hirschov model tudi primerni okvir za razlago povojne demontaže „New Deal“ v Združenih državah.

## 1. Umetnost in totalitarizem

Ker ni mogoče podati kakorkoli celovitega prikaza vseh komunističnih odpadnikov, levih socialistov in socialdemokratov, osamljenih in marginalnih profesorjev in raziskovalcev, avantgardistov in levofrontovcev — ki so vsi razmišljali tudi o spopadu z avtoritarnostjo in totalitarizmom v umetnosti, kulturi in kulturni politiki, bomo to raztreseno skupino teorij in pristopov le bežno nazkazali.

Iz predvojnega obdobja si namesto običajnih avtorjev Frankfurtske šole (Adorna, Marcuseja, Benjamina) oglejmo, kako je kritiko fašizma v estetskih konceptih načel Leo Lowenthal v svoji analizi avtoritarnih tendenc v umetniškem opusu Knuta Hamsuna (*Zeitschrift für Sozialforschung*, letnik 1937). Besedilo je nastalo seveda še pred Hamsunovim kvizlinštvom, po vojni pa ga je Lowenthal kot ponosen napovedovalec Hamsunovega nacizma vključil v svoj prikaz podobe človeka v evropski literaturi od zlate španske dobe do 20. stoletja (*Literature and the Image of Man*, 1957, str. 295-345). Prava vrednost njegovega besedila seveda ni v tej „napovedi“, ampak v označevanju avtoritarnih tendenc v umetnosti.

Temeljni pojem, ob katerem se izkaže avtoritarnost, je pojem narave. Če Marcuse v obravnavi boja z liberalizmom poudarja skupno osnovo liberalizma in fašizma (podobno kot kasneje kritizira pojem tolerance), kaže Lowenthal prav ob pojmu narave predvsem na ločnico, zaradi katere Rousseaujevega pojmovanja narave, ki je družbeno kritičen, ni mogoče izenačevalno primerjati z avtoritativno naravo. To ni le človekov pravi dom, ampak mu dodeljuje samo človekovo digniteto, ponos, ki ga v družbi nima več. V tem se izraža antiintelektualizem, saj je odsotnost rati temeljna kakovost, oziroma je naravni nadrazum tisti, ki se mu mora človek podrediti in ukloniti, kljub brutalnosti tega nadrazuma. Brutalnost je ravno naravna kvaliteta. Naravi podrejeni človek, slednik naravnih tokov, je nealieniran, sestopa v svoje pravo bistvo. Ta sestop ni toliko kritika družbe in njene veleumestne civilizacije, kot povratek k pravemu. V samoti se uveljavlja vzvišenost kot nadomestek za družbeno vrednost človeka, in v naravi je smisel, ki ga družba nima več. Liberalizem vidi tekmovanje med naravo in človekom, človeka kot nerealizirano potencialo in naravo kot material realizacije te potence — zdaj pa narava ni objekt znanstvene ali praktične kontrole, ampak se subjekt naravi podredi, in v totalni kontroli narave, ki se ji podvrže, najde lastni mir. Zgodovine ne potrebuje več, in narava ni zgodovinska, ampak mitska kategorija. Zato sta človekovi naravni korenini rasa in narod. Večni ritem, elementarne sile, vse to mora ponovno obvladati človeka. Elementi pojmovanja narave so torej: sentimentalizem in brutalnost, beg, samota, identiteta, jeza elementov in ritem. Klic zakonov narave zahteva pokorščino in sledništvo, slepo disciplino.

Drugi pojmovni element avtoritativne kulture (Marcuse bi rekel „herojskega realizma“) je *herojstvo*, ki obsega mit kmetstva, v katerem je mit narave ohranjen kljub zgodovini alienacije v družbi, in mit vagabunda kot polboga izven urbanih vezi, simbola brutalnosti in samosvoje moči. Temu se priključujejo tudi avtoritativno pojmovanje odnosov med spoloma s sadomazohistično ekstazo in omejevanjem na seksualno zadovoljitev ljubezni kot podrejanja. Ženska je gospodinja in mati, in kult matere je že pri Hamsunu pritiran do skrajnosti, tudi v kritični soočenosti z lbsenovimi ženskimi postavami.

Tretji motiv je zaničevanje urbane družbe kot družbe židovstva in amerikanizma, družba kavarnišva in pokvarjenega liberalizma, bolne in degradirane družbe. Nasproti tej dekadenci, impotenci in bolezní pa stopa zdravi nordijski heroj. Značilno je tudi, da

## film

prav v prizadevanjih delavstva vidi Hamsun vir načela pohlepa in vulgarnega boja za dohodek v sodobni civilizaciji.

Četrty motiv je nihilizem, označen z antiintelektualizmom kot prepričanem, da napredek ne obstaja in ni možen. Odgovor na stiske alieniranega bivanja je posameznikova podreditve silam izven njega, pomiritev s položajem v družbi in sestop v naravni mir. Del tega nihilizma je zato tudi mizantropstvo kot metafizika človeške reve — človek kot posameznik in kot družba sta nesmišljivi in nesmotrni sili. Tako Hamsun negira novoveško podobo človeka in njegove progresivne poti k svobodi: njegov junak je Anti Promotej.

Ideje, ki jih Lowenthal odkriva v delu Knuta Hamsuna (mimogrede, bilo bi zanimivo primerjati to kritiko iz leta 1937 s kritiko Plehanova na račun Hamsuna iz leta 1912 v besedilu *Umetnost in družbeno življenje*), so skoroda obča mesta fašističnih, desno populističnih in fašistoidnih ideologij, obenem pa vsaj del možnih karakteristik za totalitarne tendence v umetniški produkciji. Ali ima v odnosu do umetnosti pojem totalitarizma kak specifičen pomen, širše od same totalitarne estetike? Tak možni pomen morda nakazuje že študija Helmuta Lehmann Haupta *Umetnost pod diktaturo*, ki je izšla leta 1954 v New Yorku (Oxford University Press). Leto 1954 je čas, ko v Združenih državah še poteka kampanja proti 'boljševiški umetnosti', zlasti pa kampanja proti komunistični zaroti, ne le med ustvarjalnimi in intelektualnimi krogi (npr. v filmski industriji), ampak tudi v državnem aparatu. To je znano obdobje makartizma, ki se decembra 1954 sicer navidezno konča s tem, da McCarthyju odvzamejo moč in funkcijo, ker je začel komunistične agente odkrivati tudi v armadi, toda dejanske posledice antikomunistične gonje se vlečejo še dalj časa. Helmut Lehmann Haupt je nasprotnik tedaj veljavne politike, čeprav je svojo analizo razvil kot oficir, ki je ostal v Zahodni Nemčiji, da bi se izginulo in razpršeno umetniško blago spet našlo in uredilo, da bi se spet vzpostavili muzeji in galerije, kot so bili pred nacističnim posegom. Analizi nacistične umetnosti in estetike tretjega Reicha je dodal še analizo tega, kar se je v petdesetih letih začelo dogajati z umetnostjo v DDR. Na osnovi obojega sklepa takole:

*prvič* — umetnost ima v totalitarni državi centralno mesto, *drugič* — totalitarna država dojema izolacijo umetnikov v meščanski družbi kot problem, ki ga je treba odpraviti z integracijo, ki jo želi tudi del umetnikov, *tretjič* — umetnost ima dvojno funkcijo (kompletna absorpcija individuov v totalitarno družbo in demonstracija moči, dosežkov in slave),

*četrtič* — izdeluje se tudi totalitarna estetika, ki pa ni zasnovana na umetniških, ampak na bioloških, socioloških, političnih konceptih indoktrinacije,

*petič* — spodbuda se išče v oblikah in stilih, ki naj bi bili najbolj „ljudski“ in najlažji za priobčanje totalitarnih žargonskih pojmov in predstav,

*šestič* — stalno se govori o novi umetnosti in slikanju novega sveta, čeprav realnost umetniške produkcije preje predstavlja kliširano ponavljanje dovolj starikavih vzorov,

in *sedmič* — negativna kontrola izničuje vso umetnost, ki ne more pasti pod zgornje zahteve.

Končno Lehmann Haupt ugotavlja tudi obstoj totalitarnih tendenc v ZDA in torej kritizira prav tisti proces, ki je bil po letu 1945 tam prisoten kot družbena tendenca (gibanje) in kot državna politika. Tako kot tretji Reich označuje sodobno avantgardo in moderno za boljševiško, degenerirano in židovsko; tako kot se v Sovjetski Zvezi o isti umetnosti trdi, da je buržoazno degenerirana; tako se v Združenih državah to isto umetnost napada kot komunistično, subverzivno in obnormalno, in zahteva prava, zdrava in čista ameriška kultura. V analizi estetskih in kulturnopolitičnih razsežnosti totalitarizma, ali pa fašizma, nacizma, stalinizma in tudi desnega populizma je medtem teorija seveda šla že precej daleč. O tem lahko, na primer, priča študija Berthodla Hinza *Umetnost v tretjem Reichu*, ki je leta 1979 skoraj istočasno izšla v nemškem izvorniku in angleškem prevodu. Sodobno zanimanje za totalitarizem v umetnosti, posebej pa za kulturnopolitično prakso in estetsko ideologijo nacizma in fašizma, ni slučajno.

Ustreza nekaterim novim strahovom visoko organizirane informacijske družbe in tudi procesom upravljanja družbene preobrazbe, ki so že na delu.

## 2. Totalitarizem in film

Predpostavka pričujočega, še vedno površnega ukvarjanja s totalitarizmom in filmom, je tale: temeljna tendenca totalitarizma v odnosu do filma je program *organizacije socialne percepcije množic*. S tem se odmikam od pristopov, ki totalitarizem v filmski produkciji vidijo le v valovih preganjanja leve in v desničarski oz. kakorkoli upravljani politizaciji v ožjem pomenu besede. Prav tako tudi pojave avtoritarnih ideologij kot podlag za filmsko ustvarjanje obravnavam le kot del totalitarnih tendenc, ne pa kot samo bistvo.

*Nacistični koncept filma* in tehnično-industrijskih, sodobnih množičnih medijev sploh, povsem ustreza splošni Benjaminovi oznaki „estetizacije politike“. Kot pa je že večkrat opozoril mag. Janez Strehovec v svojih študijah o estetiki tretjega Reicha (n.pr. v reviji „Anthropos“, leto 1985, št. 3/4), nacistične estetike ni moč do konca stlačiti v povratek k primitivizmu, v goli „Blut und Boden“, v sovraštvo do sodobne urbanizirane in mašinizirane civilizacije — v oris, ki smo ga podedovali od Lea Lowenthala. O tem priča tudi nacistična filmska industrija z razglašenim primerom Leni Riefenstahl (mimogrede, hollywoodska Antinacistična zveza je preprečila njen vstop v filmske studije — o tem poročata n.pr. David Talbot in Barbara Zheutlin v knjigi o ameriških filmskih disidentih *Creative Differences*, Boston 1978). V nacističnem filmu ne gre le za prikazovanje množic množicam, s poudarjenim ideološkim učinkom oz. politično propagando. Berthold Hinz v svojem delu *Art in the third Reich* ugotavlja, da je prav kontrastiranje oz. specifična dialektika med zahtevo po prikazovanju realnega in idealnega izvor filmskega izraza nacizma. To kontrastiranje, ki se je sicer izrazilo tudi v fotografiji, je moglo najbolje priti do podobe na filmu, ki je kombiniral iluzijo „zvesto prikazane“ realnosti z „realnostjo“ prikazane iluzije-ideala. Značilen primer so, po njegovem mnenju, prav posegi Leni Riefenstahl, ko v filmu *Festival narodov-festival lepote* o Olimpijadi v Berlinu leta 1936 povezuje kadre s klasičnimi skulpturami s kadri, ki prikazujejo „žive“ gole atletske postave arijskega ideala. Zdi se mi, da je postopek idealiziranja realnega in predstavljanja idealnega kot že obstoječega še prepričljivejši, kjer ne potrebuje niti klasičnega umetnostnega posrednika — v množičnih scenah. Tam se idealno in realno brez mehničnega povezovanja kadrov v sleherni podobi prepletata v kontrastno idealizirano apoteozo slehernika totalitarne množice kot slehernika samozgube in samopozabe.

Ob tem naj, morda le kot zanimivost, navedem študijo Miriam Hansen o zgodnjem nemškem filmu (Miriam Hansen, *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?*, New German Critique 28/1983). Tu avtorica ugotavlja razliko v pojavih zgodnjega nemškega filma v Združenih državah, ki je običajni predmet teoretizacije ideoloških tendenc v filmu in zoper njega, in v cesarski Nemčiji. Nemške komentatorje in spremljevalce zgodnjega nemškega filma že od samega začetka zanima družbeno kolektivizirajoča funkcija novega medija in nevarnost za red in mir kot negativna plat te iste funkcije. Poskusi presejanja protislovja med zabavno funkcijo filma in njegovo možno visoko, takorekoč klasično auratično umetniško vrednostjo, se v Nemčiji pojavijo že kar od začetka. Tudi gibanja za reformo filma, ki med drugim izhajajo iz zahteve po njegovih presnovi v čisto in ugledno visoko umetnost, nastajajo sočasno s prvimi nemimi filmi. Gibanja in pobude so tudi tu prinašale s seboj paket moralizma, seveda specifično pruskega. Zato v nemškem filmu in odnosu do njega ni mogoče zaslediti ideologije o demokratični umetnosti, tako značilno za ameriški prostor, ampak takojšnje poskuse obrambe ruske patriarhalnosti, reda in družbenega miru pred filmom oziroma poskuse povzdigovanja teh vrednot s pomočjo filma.

Tudi o *sovjetskem stalinističnem konceptu* filmske produkcije le na kratko. Ob splošnih socrealističnih formulah (partijnost, ljudskost, patriotizem itd.) je tudi tu odnos do filma še posebej izoblikovan s pomočjo njegove obstoječe ali možne funkcije razsvetljevanja množic, za kontrolo njihove socialne percepcije. Ta-

ko ruski moralistični klasik Kolbanovski v drobni brošuri *O socialistični morali*, ki je seveda že le 1946 izšla tudi pri nas, pravi o filmu takole: „Izredno velik je pomen filma kot borbenega idejnega sredstva naše partije in sovjetske države v kulturni in politični vzgoji ljudstva. Karakteristična odlika sovjetskega filma je njegova idejnost, ki ga postavlja neizmerno višje od tuje kinematografije. V delu sovjetskega filma, najbolj množične od vseh umetnosti, še zlasti ni mogoče trpeti apolitičnosti, oddaljevanja od sodobnosti in pristopanja k temam iz daljne preteklosti, pretirano navduševanje nad starimi književnimi in dramskimi deli. Film mora biti najtesneje povezan z življenjem, s sovjetsko stvarnostjo, in mora biti njen natančni odraz. To postavlja filmskemu režiserju zahtevo po največji vestnosti v obdelavi sižeja. Film, ki je na hitro narejen, brez dovolj globokega proučevanja karakterja in okolja, ki ga snema, predstavlja stvarnost v izkrivljeni luči in ovira pravilno politično vzgojo.“

Film kot vzgojno sredstvo v proizvodnji novega človeka, ki ga krasijo odlike komunistične morale, mora propagirati vestno in marljivo pokorovanje državi in partiji, čut državljanске dolžnosti, potrebo po surovem in neomajnem boju proti kršiteljem državnih zakonov in ostankom živalskega v človeku. Citiram:

„Nosilec najvišjih moralnih lastnosti in vzgojitelj ljudstva v duhu komunistične etike je velika partija Lenina-Stalina.“

Postavljanje kolektivnega subjekta za neomajni vzor, ki opravičuje njegovo trdo in pogosto krvavo vladarsko vlogo, govori v prid podmeni Grege Tomca (na simpoziju „Marksizem in rezialna gibanja“ v Ljubljani novembra 1985), da gre pri realno obstoječih socializmi prava zaprav za predkapitalistične družbe. Kot vidimo, je stalinistični koncept filma dejansko dovolj prazen in dolgočasen, saj ga ni mogoče ustrezno popestriti niti s primitivizmom „Blut und Bodna“, niti z „nasedanjem malomeščanskemu okusu“. V tem je verjetno tudi njegova filmska nemoč, kakršne gotovo ni mogoče pripisati izredno močnim potezom nemškega propagandnega filma. Sicer pa je temu paradoksalno Goebbels kot vzorec za delo priporočal Eisensteinovo tehniko, prav njo pa sovjetski so-realizem iz filma izganja, kar je čutiti tudi v citiranih stavkih Kolbanovskega.

V *Združenih državah* — če gremo najprej k neposredno politiziranim posegom v ameriško filmsko industrijo — lahko govorimo o treh valovih odpora moderni umetnosti in odpora levičarstvu sploh, v katerih se je izrazila tudi želja po neposredni kontroli filmske industrije. Prvi val je t.i.m. *Red Scare* — Rdeči strah po prvi svetovni vojni. To je čas močnega antilevičarstva in antikomunizma, obdobje prvih demontaž delavskega gibanja tudi z organiziranjem gangsterskih tolpa (o tem dobro poroča Luis Adamič v *Dinamitu*), val vzpona skrajne desnice s Ku Klux Klanom vred, ki je prav v tem obdobju svoj rasistični program dopolnil z bojem zoper sindikate in socialne politične programe (leta 1924 je imel 9 milijonov članov). Del tega vala je propaganda zoper boljševizem, ki se je loti tudi filmska industrija. Naredili so tudi prvi antiboljševiški film, po Dixonu narejen *Bolshevism on Trial*. To najavlja kasnejše procese ideološkega urejanja filma, kjer se je v ZDA vedno kazala posebna občutljivost. Kot potekajo spopadi v SZ vedno predvsem v literaturi, gre v ZDA v prvi vrsti za film. Filmska industrija se ni nikdar posebej globoko upirala tovrstnim pritiskom, da se je le lahko izognila državnim centralnim cenzuri kot neameriški ustanovi. V tem je bila tudi uspešna. Antiboljševizem je bil seveda že tedaj le del programa, ki je zahteval pravi ameriški film, film z ameriški vrednotami in njeno veliko tradicijo. Prosperiteta je te težnje zaustavila in omejila.

V *tridesetih letih*, z depresijo, pa nastopi novo obdobje spopada z modernim in levičarskim kot neameriškim. Pritiski v smeri totalitarne kontrole so toliko zanimivejši, ker do njih prihaja v deželi in okolju, ki razglašanja odrešiteljske in mesijanske vloge države težje prenese. V tridesetih letih v Ameriki ni uradne državne totalitarne politike, obstajajo pa totalitaristični pritiski v sferi javnosti ali, kot danes radi pravimo, v sferi civilne družbe. Samoorganizacija civilne družbe je bila v *Združenih državah* pogosto izrazito fašistična, korporativna ali vsaj fašistoidna. Tedaj se obnove pritiski po pravem umetniškem umetnostnem izrazu in po izničenju tujega, evropskega in levičarskega. To je tudi čas, ko se največji del predhodno nastalih filmskih šablon in modelov utrdi v tipične like, atmosfero, zgodbe, skratka, nastana ameriška film ska mitologija. O nacionalni legiji dostojnosti in z njo povezanih pritiskih, presenetljivo uspešnih, bomo govorili posebej. Tu povejmo le, da predstavlja tudi poskus, zlasti z odklanjanjem socialne tematike na filmu, oblikovanja kulturne politike desnega populizma, ki bi bila politično usmerjena proti New Dealu. Kljub vsemu pa se v tridesetih letih razvije tudi ameriško filmsko levičarstvo, boj za demokracijo, antifašistična angažiranost in podobno. Levi obrat je sicer v filmski industriji manj izrazit kot v drugih umetniških zvrsteh, ki so bile tudi močnejše navezane na program New Dealu (slikarstvo, arhitektura, literatura). Že leta 1940 pa radijski komentator Martin Dies z izrazito tendenco nastopanja proti Rooseveltovi politiki obtoži, da na filmu delujejo

komunizmi in njihovi simpatizerji. Pri tem je dovolj jasno, da ne gre predvsem za komuniste, ki so tedaj sicer res delovali v Hollywoodu, ampak za nasprotovanje vsakršni levici sploh. Kot komuniste obtoži Frederica Marcha, Humphreya Bogarta, Jamesa Cagneya, Fritza Langa in druge, toda obtožbe mora preklicati. Vojna in predvsem zavezništvo s Sovjetsko zvezo je ta proces tretjega vala politiziranega pritiska na film zaustavila. Med vojno postane film privilegirana umetnost, saj v njem ni obvezne mobilizacije, pristvoljna mobilizacija pa zajame okrog 29 odstotkov filmskih delavcev. Med njimi je seveda tudi Ronald Reagan.

Povojno obdobje nato prinese veliko antikomunistično čistko, *Great Fear*, ki traja nekako do leta 1954. Te čistke ni mogoče preprosto povezovati z makartizmom, saj nastopi dejansko že veliko prej, pa tudi nastopanje McCartyja je pravzaprav le prenašanje Nixonovih idej iz senata v javnost. Značilno je, da ima proces demontiranja New Dealu dve fazi. Prva faza je Trumanov obračun s sindikati, ki mu sledi še obračun z levimi političnimi strankami in skupinami. Tedaj je politično organizirana levica dokončno razsuta in razbita. Rojevanje že omenjene fordistične države varnosti je bilo povezano s številnimi varnostnimi ukrepi, in v drugi fazi čistke, ki jo McCarthy le izostril do skrajnosti, nastopi tudi čiščenje šolstva, kulture, filma posebej. Komisija za protiameriške aktivnosti /HUAC/ je bila zdaj na višku, in ukinjena je bila uradno šele leta 1975.

Ne bom popisoval obsodb deseterice, črnih list in vseh posledic, ki so s tem doletele ameriški film, in ki gotovo predstavljajo pomembno dopolnilo siceršnje podobe o demokratični družbi in demokratični kulturi. Omenil bi le primer Ronaldu Reaganu.

Njegova angažiranost v tem času je že povsem ustrežna podloga kasnejši politični vlogi. Reagan nastopa kot žolčni antikomunist in uspešen sindikalni aktivist, ki vodi akcijo podrejanja filmskih umetniških sindikatov. O tem priča tudi avtobiografija, ki je izšla leta 1965, kjer obnovi celotno, tedaj že dovolj neprijubljeno teorijo o komunistični zaroti v Hollywoodu, sebe pa predstavi kot bojevitega zaščitnika pred njo in njenega dejavnega razkrinkovalca. Tako navaja tudi izjavo skesanega komuniste Sterlinga Haydna: „Komunisti nismo uspeli, ker smo naleteli na 'one-man batallion', ki mu je bilo ime Ronald Reagan.“ (glej knjigo *Where's the Rest of Me?*, Karz Publishers, New York 1981). Grobo naivni, otroško naivni način obravnave vseh vprašanih, ki postane Reaganov način političnega izražanja in propagande lastnih stališč, je dovolj viden že tedaj: zarota je igra in se sprejema kot igra, v kateri se zdravi dečki igrajo in zmagajo nad pokvarjenimi. Dejstva ne igrajo kake pomembnejše vloge, pač pa modeli in kalupi ameriških filmskih žanrov. Ta „igrivi“ pogled na svet gotovo ni posledica kasnejše skleroze avtorja, ampak že dovolj mladostni poskus koketiranja s totalitarno sklerozo množičnega političnega komuniciranja na osnovi ideoloških učinkov in s pomočjo filmskih in kasneje televizijskih obrazcev množične zabave. Poleg tega je za njegovo dejavnost že od začetka značilno, da ni v ospredju antikomunistična čistka posamičnih umetnikov, ampak osvajanje filmskih sindikatov. Pri tem osvajanju ima podpora filmske industrije zaradi povojnih stavk v Hollywoodu, posluži pa se taktike, ki še danes daje sadove na različnih prizoriščih protisindikalnega oz. protidelavskega boja: vsa njegova taktika je zgrajena na poglobljanju nasprotja med umetniškimi in tehničnimi sindikati filmskih delavcev. Reagan se loteva umetnikov s strahom komunizma, ki bo ogrozil ves ameriški filmski mit in njegove finančne posledice, tehnično osebe pa pridobiva z meznimi argumenti in „osiranjem“ levičarske prevlade med umetniki kot razloga za slabo ekonomsko stanje in ugled neposrednih proizvajalcev.

Ko sem se imel priložnost tudi sam smejeti na račun „igralca predsednika“, ki naj bi bil zgolj paravan in lutka skupine v senci, si vendarle nisem mogel kaj, da se ne bi spomnil časa, ko je pri nas Čkalja skušal kandidirati za poslanca, da bi tudi v skupščini igral svojo vlogo „človeka iz množice“. Reagan pa je vendarle kaj več kot le drugorazredni zabavljavec, kar kaže tudi zgodovina njegove politične kariere.

### 3. Film in kontrola socialne percepcije množic

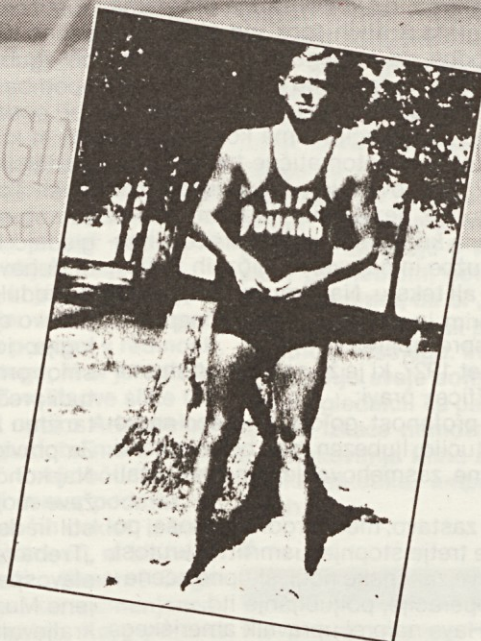
Obdobja neposredno totalitarnih pritiskov in vidnih politiziranih kontrol in čistk so v ZDA vendarle izjemna, ali vsaj vrh ledene gore. Fordistični državni varnosti načelno niso tuji posegi avtoritarnega tipa, ki kar spominjajo na druga dva modela (fašizem in stalinizem), vendar je njena policia z zdravili bolj založena in njen repertoar za vzgojo množic mnogo širši, seže globlje od preprostega priganjanja in preganjanja. Glavno sredstvo za usmerjanje filma, — in s tem njegovega občinstva, — v predvidene oblike socialne percepcije, je bilo pridiganje *morale kot ideološkega aparata* za vzpostavljanja reda in miru, pri zmernejših poskusih kamuflirano z bojem za človeku primerno zabavo in filmu primer- no umetniško raven.

Razlog za posebej močne pritiske „Moral Majority“ na filmsko



WARNER BROS' BIG NEW LAUGH-HOLIDAY!!

# THE GIRL ONES FROM BEACH



Roland Reagan v **Lowell Parku** kot reševalec

v letih 1926—1932: „Spoznal sem, da ljudje ne marajo, da bi jih reševali.“

industrijo je že od začetkov, pred prvo svetovno vojno, v tem, da s filmom nastopi množična kultura, množična zabava, množično občinstvo. Jedro te množičnosti so urbane mase dvajsetega stoletja, ki se jih silno boje ne le pristaši stare patriarhalne morale in umirjenega farmerskega življenja, ampak vsi privrženci reda in miru v državi. Ta urbana masa je nevarna tudi zato, ker se zdi, da je v filmu dobila svoj pravi izraz, svojo pravo zabavo in svoj primerni način združevanja. V odnosu do filmskega občinstva se zlasti v Združenih državah izražata strah in obup, zelo podobna kasnejšim stališčem Ortega Gasseta iz **Upora množic**. Ortega ugotavlja, da so mase pragmatične, nasilne — torej demokratiško necivilizirane, in nesposobne zgodovinskega spomina — manjka jim 'cultura storica'. Urbane mase so torej pravi vir totalitarizma, boljševisjega in fašističnega. Ta strah pred filmsko množico kot uporno množico se na poseben način odraža tudi v srednjeveško mrakobnih pritožbah nad atmosfero v kinodvoranah, kjer vlada tema, mešanje neznancev in spolov, nehigienične razmere in nekulturna razposajenost in razpuščenost; ta obup izraža prepričanje, da je film najvplivnejši aparat oblikovanja neoblikovanih, nekultiviranih in neciviliziranih množic. Predstava o urbanih množicah se namreč značilno, posebej pri obravnavi filmskega občinstva, povsem prekriva z imperialistično predstavo o zaostalih, primitivnih, nerazvitih, polčloveških in džungelskih plemenih, ki morajo postati predmet civiliziranja in kultiviranja. Tako je treba tudi film bodisi prepovedati in prepre-

čiti, ker je škodljiv per se, bodisi narediti iz filma sredstvo za civiliziranje in kultiviranje množic, kot menijo progresivni konzervativci. V demokratičnih ureditvah je to sredstvo vedno vezano predvsem na moralno etične kodekse in manj na cenzuriranje in neposredno politiziranje.

Ko Benjamin pravi, da je „masa matrica, iz katere danes preroben izhaja celoten tradicionalni odnos do umetniških del“, in da je „občinstvo izpraševalec, čeprav raztresen“, ima prav tudi v tistem smislu, zaradi katerega se sodobnega izpraševalskega raztresenca množične zabave boji vsak reformator, vsak vzgojni režim, vsak varuh reda in miru. Ko so, na primer, letos na moskovskem festivalu mladine in študentov nasilno prekinili koncert „Bijelega dugmeta“, ni šlo za strah pred rockom nasploh, niti za strah pred posebnim sporočilom jugoslovanskih estradnih zvezd. Šlo je za strah pred stotisočglavo množico, ki je ni mogoče kontrolirati, razporejati v stotnije, usmerjati po predvidenih poteh, ki je — skratka — neobvladljiva po sistemu običajni in naravni poti.

Če danes pritiski na filmsko produkcijo niso več tako žolčno usmerjeni v moralno kontrolo množic, leži razlog v razvoju televizije, ki nekatere pritiske koncentrira nase, druge pa izniči, saj si je moralni kodeks raztresene vzgoje raztresenih ljudi že vpisala v lastno ideologijo od samega nastanka. Optimisti vasarijevskega prepričanja so sicer verjeli tako v film kot kasneje v televizijo kot nova medija, ki bosta človekove sposobnosti produciranja slike

dalom in ogledanim skorajda ne bo več razlike. Te iluzije so seveda izgubile izpred oči, da se v filmu ogleduje kontroverzni svet in da je film kot možni izraz urbanih množic poleg te funkcije vse-skozi izpolnjeval predvsem funkcijo urejevalca teh množic.

Kapitalistična produkcija filmske umetnosti pa je tu vendarle pogojena s protislovnima načeloma, za razliko od podržavljenih produkcij nacizma in stalinizma. Na eni strani ji vlada načelo množične produkcije zabave s smotrom proizvodnje presežne vrednosti za vsako ceno, na drugi strani pa upravlja z njo načelo proizvodnje ideološkega aparata za organiziranje socialne percepcije množic.

Očitno je, da je sicer prav osvražena proizvodnja presežne vrednosti tisti kriterij in filter, ki onemogoča uveljavljanje takih vzgojno-totalitarnih idej, ki ne gredo dobro v promet, in ki spodbuja proizvodnjo nekaterih občinstvu privlačnih izdelkov ne glede na pomisleke s pozicije ideološkega aparata, ki mora zato iskati načine pacifikacije tovrstnih tokov, ne pa prepovedi proizvodnje. Proizvodnja presežne vrednosti je v filmski produkciji tudi prostor in meja prostora ustvarjalne svobode. Odlična knjiga Gartha Jovetta *Film: demokratična umetnost* (v že omenjeni ameriški levičarski reviji „New German Critique“ mu Miriam Hansen „prizna“, da je ob presenetljivi nekritičnosti jasna in razločna apoteoza filma kot agencije amerikanizma) kot osrednji zgodovinski tok prikazuje spopad filmske industrije z zahtevami po neameriški ustanovi zvezne državne filmske cenzure, in mehanizme, s katerimi je te pritisk premagala. Zlasti gre pri teh mehanizmih za samoregulacijo, ki jo je bodisi obljubljala bodisi obojavljiva izvajala. Prav zaradi obsežnosti gradiva, ki ga knjiga s to tendenco prikazuje, pa je razvidno, kako se je v vsaki fazi razvoja že omenjeni strah pred filmsko publiko — urbano maso širil, pritisk krepil in akcija za totalitarno upravo ali usmeritev filma pljuskala na vedno nove sloje in organizacije. Ta proces širjenja strahu in obupa lahko spremljamo po stopničkah od nickelodeona do filma v vodviljskem programu, od vodviljskega programa do specializiranega kinematografa kratkih točk, od kinematografa kratkih točk do filma zgodbe, od nemega do zvočnega filma: vsaka nova stopnička v razvoju in razmahu je prinesla novo kvantiteto in kvaliteto v gibanju za pacifikacijo urbane množice s pomočjo filmskega izraza, in za pacifikacijo filma kot možnega izraza upora množic. Oglejmo si le simptomatične točke.

*The Thirteen Points* iz leta 1921 prepovedujejo kakršenkoli izziv spolnosti, prikazovanje prostitucije, nezakonite ljubezni, golote, ljubezenske strasti, podzemlja in kriminala, iger na srečo, pijančevanja, smešenje avtoritet družbe in narave, religioznih žalitev, nasilja in vulgarnosti v podobi ali tekstu. Na filmu je torej prepovedana zmaga zlega nad dobrim in vse, kar bi lahko napravilo greh privlačen in krepkost nesprejemljivo.

*The Don't and Be Carefuls* iz let 1927, ki je že nastal pod znamenito Haysovo upravo (Hays Office), pravi:

— prepovedano je prikazovati profanost, goloto, uporabo narkotikov, spolno perverzijo, prostitucijo, ljubezen med belci in črnci, rojevanje, otroške spolne organe, zasmehovanje duhovnika, žalitev rase in naroda itd.;

— pazljivo je treba prikazovati zastavo, mednarodne odnose, požige, kriminalni nasploh, metode tretje stopnje, usmrtnice, krutost, prodajanje žensk, posilstva, prve zakonske noči, skupne scene v postelji, poroke, medicinske operacije, poljubljanje itd.

Zanimivo je omeniti, da je bil Hays najprej upravnik ameriškega poštnega sistema, torej idealna reformatorska osebnost tudi po Leninovi predstavi o družbi bodočnosti, ki naj bo organizirana kot pošta.

*The Production Code*, ki je najprej izšel 1930. leta le s preambulo in zahtevami, nato pa leta 1934 tudi v celoti, skupno z obrazložitvijo, je bil prva oblika samoregulacije filmske civilne družbe, ki je bila učinkovita — seveda zaradi kombinacije s pritiski katoliške Legije dostojnosti. Vsebinska tega zakona je takorekoč izdelan socrealizem državne varnosti. Že preambula mitologizira filmski posel:

*Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion picture universal form of entertainment.* “Mogotcem filmske proizvodnje se je razkrilo, da je film na lastnem področju zabave lahko neposredno odgovoren za duhovni in moralni napredek, za višji tip družbenega življenja in za pravilno mišljenje.

Splošna načela zahtevajo, da se ne dovoli nikakršen padec moralnih standardov, posebej ne z omogočanjem simpatije za zlo, zločin in greh; prikazovali se bodo pravi življenjski standardi, zgolj prilagojeni zahtevam dramske oblike in potrebam zabave; niti naravni niti človeški zakon ne bosta zasmehovana.

Spisek konkretnih prepovedi in poostrene pazljivosti, ki sledi, je bolj izdelan kot prejšnji. Natančnejši je in zato tudi določnejši, manj grobo restriktiven, torej uporabnejši.

Drugi del, spisek razlogov, ki podpirajo preambulo zakona, pred-

stavlja kratki kurs dialektičnega in zgodovinskega materializma fordistične filmske ideologije. Filmi so najprej predstavljeni kot zabava, ki izvaja regeneracijo telesa in duha človeških bitij. Zabava seveda lahko dviguje ali pa degradira. Film pa ima obenem pomen tudi kot umetnost, in umetnost je „*appeal to the soul through the senses*“ (kot bi pisci prebrali svojega Plehanova!), ki je prav tako lahko dobra in zla. Film ima posebne moralne obveznosti kot zabava in kot umetnost, ker se obrača ne le na zrele ljudi, tako kot to počno klasične umetnostne produkcije, ampak na vse: zrele in nezrele, ponižne in uporne, pismene in nepismene; ker nastopa izredno dostopno in filma ni mogoče delati posebej za posebne vrste občinstva; ker knjiga opisuje, film pa živo prikazuje, ker pri filmski projekciji prihaja do intimnega kontakta s publiko.

Delovanje *Legije dostojnosti*, ki ni zajelo le katolikov, je temu zakonu dalo moč in dokazalo, da je mogoče totalitarne programe v filmski industriji uveljaviti brez državne intervencije, le s skupno voljo producentov-monopolistov in organiziranega desnega populizma. Program Legije je dobil vso pohvalo z najvišjega mesta, saj je Pij XI. dne 29. juija 1936 izdal nezmotljivo okrožnico „*Vigilanti cura*“ („S skrbno pozornostjo“) o kinematografu, in s tem potrdil, da se mora delovanje Legije dostojnosti razširiti na ves svet in med vse poštene ljudi, ne glede na vero, raso in spol. Kompletan opus znanega korporativnega papeža o filmu si po zaslugi naše „Katoliške akcije“ lahko preberete tudi v slovenščini, saj je leta 1937 izšel v posebni knjižici iz serije „*Naša pot*“ s pripombami in pojasnili dr. Ignacija Lenčka. Zato naj sklenem prikaz le s kratki navedkom:

Vsem je jasno, da je postal dušni in telesni oddih v vseh svojih načinih in oblikah za vse ljudi, ki so zaposleni z delom v skrbi za vsakdanji kruh, prava potreba; toda biti mora ta oddih vreden razumnega človeka in zato tudi npravno zdrav in dober; dvigniti se mora do tega, da bo budil in razgibal res plemenita čustva. Narod, ki se v času počitka vdaja zabavam, ki kršijo načela dostojnosti, časti in npravnosti ter tako postanejo grešna priložnost, posebno za mladino — tak narod se nahaja v resni nevarnosti, da bo zgubil svojo veličino in svojo nacionalno moč... Te naše opombe pa postanejo še tehtnejše, če pomislimo, da kino ne govori posameznikom, ampak celi množici ljudi, in to v takih časovnih in krajevnih okoliščinah, ki so silno pripravne, da vzbude v gledalcih veliko navdušenje tako za dobro kakor tudi za slabo stvar. To navdušenje pa se lahko sprevrže v neko divjo in brezumno razdraženost, kakor nas uči skušnja. Ljudje namreč, ki gledajo filme, sede v temnih prostorih, njih duševne zmožnosti in duhovne sile so pogosto kakor v polsnu.“

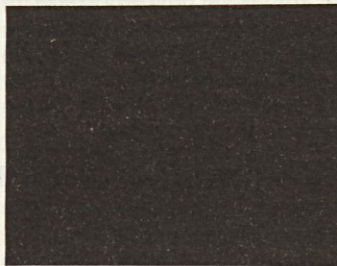
S Produkcijem zakonom, delovanjem Legije dostojnosti in papeževo okrožnico je film dobil svojo zaokroženo totalitarno ideologijo, ideologijo organiziranja socialne percepcije množic s smotrom obrambe družbe in države — ne pred filmom, ampak tudi pred njegovim množičnim občinstvom. Zato je odpor totalitarizmu zgolj z zavzemanjem za ustvarjalne svobode prekratek. Za pravice uporne ali zgolj prisotne mase gre.

Naj končno evociram spomine na ugotovitve iz desete knjige *Države* mojstra Platona, da Homer ni še nikoli nobeni državi koristil in da pesem ugaja *brezumnemu delu duše*. Citiram:

„Trebja je vedeti, da se od pesništva smejo v državo sprejeti le slavospevi bogovom in pohvale dobrih. Če pa bi tja sprejel zasla-jeno Muzo v ilirsko-dramskih in epskih pesmih, ti bosta v državi kraljevali naslada in bolečina namesto zakona in razuma.“

Ne razumite tega kot napad na Platona, bojda prvega totalitarca, ampak samokritično; verjetno vendarle ne bi bilo dobro, ko bi film prepustili filozofom.

## Lev Kreft



Morda je res povsem nemogoče, da bi bili ljudje takšni, kot jih je upodabljal Zevskis; toda ti ljudje so boljši kot v resnici, kajti podoba mora presegati predlogo.

ARISTOTELES: Poetika (prev.: K. Gantar)

O Zevskisu, ki ga omenja Aristoteles, je Cicero za beležil tole anekdoto (Cicero: *Deventione*, 2,1):

„Ko so Zevskisa naprosili, naj za Herino svetišče v Krotonu nariše Heleno, ki bi bila podoba popolne ženske lepote, si za model ni izbral enega, marveč pet najlepših deklet, češ da ena sama ženska ne more imeti vseh darov, ki sestavljajo popolno žensko lepoto.“<sup>(1)</sup>

Kar je za Zevskisovo sliko — produktom — je enostavno pač proizvodni postopek. Pustimo ob strani vprašanje, ali je podoba, ki je sinteza „petih najlepših deklet“ popolna, ali je še vedno samo partikularni odsev temporalno določene in kompleksno pogojene paradigme popolnosti. (V vsakem primeru v platonovski perspektivi v umetniški produkciji ni mogoča nikakršna popolnost.) Tisto, kar nas je spodbudilo k navedbi te zgodbe, je relacija, v katero je sploh umeščena „podoba popolne ženske“. Kakor namreč o Zevskisovi umetnosti govori Aristotel in kakor Aristotelovo sentenco ilustrira Cicerova anekdota, je razvidno, da v razpostavitvi: realni objekt-avtor-izdelek (podoba) vlogo relacije zaseda *realno*. Skratka: opraviti imamo s tisto antično opredelitvijo umetnosti, v polju katere je avtor vezan na realno, toda tako, da mu je skozi njegovo zmožnost percepcije realnega dana neka moč nad realnim. Mesto tega obvladovanja realnega je imaginarno. Za nas je tukaj pomembno to, da imaginarna podoba ženske lepote v njeni popolnosti ni izzzveta iz realnega, ampak je nasprotno iz realnega, kot relacije med slikanim objektom in kasneje dokončano podobo, narejena. Toda narejena je kot nemogoči objekt. In kaj je ta drugega kot objekt želje?

Podoba popolne ženske lepote, ki je Zevskisov proizvod, je na ogled v svetišču, kjer se kot nemogoči odsev realnega nudi kot realna podoba v realnosti, kakršno podoba pač ima za tistega, ki si jo ogleduje. Denimo, da je občudovalec Zevskisove slike toliko kultiviran, da jo gleda skozi optiko Aristotelove zahteve in potemtakem ve, da „podoba mora presegati predlogo.“ Skupaj s podobo torej občuduje Zevskisovo slikarsko spretnost, pri čemer podatek, ali gledalec ve ali ne ve za pet najlepših deklet, iz katerih je slikar sestavil podobo popolnosti, ni bistven. Kaj ima ta antični primer opraviti s filmom? Odgovor se ponuja iz območja tistega, kar v omenjenem primeru pomeni relacijo, ki je realno. Kajti pozorni bralec je moral ugotoviti, da o realnem v zgornjem primeru ne govorimo kot o „realnosti“ objekta (empiričnih petih lepih dekletih), ampak o tistem realnem, ki proseva skozi imaginarno podobo kot njena nemožnost, kot „preseganje predloge“, s čimer se na stran same predloge (empiričnega objekta) v podobo vpiše njena pomanjkljivost, nepopolnost — *realno* je torej relacija objekta (modela) in podobe.

Toda objekt slikanja je videz subjektivnega, ki se kot gledalec sreča s svojo pomanjkljivostjo zroč v podobo, ki s svojo popolnostjo to manjkavost<sup>(2)</sup> izpostavlja pogledu. Pri tem ni potrebno posebej opozarjati, da je ta manjkavost proizvod delovanja želje, iz česar je tudi razvidno, da se realno vrača subjektivnemu kot nemožnost realizacije želje. To, kar v teh relacijah določa avtorja imaginarne popolne podobe, je torej v določenem preseku *proizvodni postopek*, ki deluje vzdolž tiste linije, na kateri deluje tudi sama želja. Na isti ravni tega shematizma se odvija tudi izdelava filma.<sup>(3)</sup>

Če naj najprej samo ilustriramo to premiso, vzemimo primer, ki omogoča primerljivost na ravni videza. Če Zevskis za svojo podobo uporabi pet modelov, se zdi, da v filmu nekaj podobnega ni mogoče, vsaj dokler si n.p.r. Greto garbo mislimo v njeni empirični eksistenci, ki je predloga za posnetek, kate-

rega lahko neomejeno reproduciramo in neštetokrat predvajamo. Vendar pa Zevskisov problem, razumljen le v okviru proizvodnega postopka, v filmu naleti na rešitev, ki se zdi še boljša od Zevskisove, če naj gre seveda za problem naslikave empiričnega objekta, „takšnega kot je v resnici“, kjer pa vseeno podoba presega predlogo. Filmski režiser, ki ima za predlogo Greto Garbo, katere podoba naj bo v filmu „popolna“, bo vsekakor izkoristil možnosti, ki mu jih ponuja gibanje — izbral bo tiste posnetke gest Grete Garbo, ki dopolnjujejo njeno podobo (eventuelne nerodne geste bo izločil), nadalje bo uporabil možnost velikega števila pogledov kamere na snemani objekt (govorimo o velikem planu, srednjem planu, pogledu iz profila itn.), ustrezne osvetlitve itn. Podoba Grete Garbo v filmu, v katerem, denimo, prevladujejo posnetki njenega obraza v velikem planu, se potemtakem sintetizira v vtis nedosegljive podobe popolne ženske lepote. Toda na ravni te povsem površinske primerjave antične estetske zahteve in njene realizacije ne moremo mimo določenega presežka, ki ga film tej zahtevi postavi nasproti. Če bi namreč Zevskis hotel posnemati film, bi njegova popolna podoba ženske lepote bila popačena: na podobi bi n.p.r. dominiral obraz, ali oprsje, ali noge itn. Učinek njegove slike bi bil seveda bizen. Vprašanje, v kolikšni meri določene slikarske smeri dvajsetega stoletja motivirajo iskanje upodabljanja vizualnega (kot je filmsko k prav takšnemu bizarnemu slikanju (z oziroma na realistično umetnost) tu puščamo ob strani.

Tisto, kar nas namreč zanima, je dejstvo, da se film, kakršnega v dosedanji filmski civilizaciji pač poznamo, vendarle ohranja v neki ireduktibilni zvezi z objekti iz reda realnega. Kajti „čisti filmi“, ki v bolj ali manj abstraktnih gibljivih formah reproducirajo neko idejo gibanja, konec koncev nimajo druge funkcije, kot to, da označijo meje polja, v katerem so determinirani možni objekti filmskega. V določenosti filma z implicitnim „realizmom“ kamere, pa danes ne moremo prezreti tega, da je Aristotelova zoperstavitev podobe in objekta, kakršen je „v resnici“, pri filmu obrnjena. Če se namreč naivni filmski gledalec sprašuje o tem, kaj je „v resnici“ za filmskim posnetkom, potem njegovo vprašanje ni namenjeno temu, da bi „razkrinkalo“ trik, olepševanje realnega ipd., ampak prav obratno - gre mu za insuficientnost realnega. In v tem pogledu smo ne glede na stopnjo svoje sofisticiranosti — prav vsi naivni filmski gledalci. Tu pa smo že prišli do točke, na kateri se izkaže nemožnost doumevanja proizvodnje in učinkovanja filma z aparatom ne samo aristotelovske estetike, ampak vsakršne „čiste estetike“ sploh.

## II

Pri prvem „pravem“ kinematografskem filmu *La Sortie des Usin es* (pri nas: *Odhod delavcev iz Lumiérove tovarne*) lahko ugotovimo samonanašajočo metaforično razsežnost, iz katere lahko izvedemo sklep, da se je film pojavil ravno v tistem trenutku zgodovine, ko je bilo primerno, da se pojavi. Pri tem se nam različne humanistične evolucionistične pojasnitve, ki kličejo za pričo risbe s sten Altamire, da bi zatrdile, da si je „človek“ vedno želel upodobiti vidni svet v gibanju, a mu pač niso bila dana tehnična sredstva — take razlage se lahko zdijo utemeljene ali ne, pomembno je to, da so irelevantne. Kajti ta „prvi pravi“ film v zgodovini, ki ga je bilo mogoče prikazovati množični publiki, ima za objekt neko nastajajočo realnost, ki je kot takšna sploh možna v hkratnosti same sebe in svojega odseva na filmskem platnu in, če hočete, konec koncev na ekstenzijah tega platna, ki je produkt elektronike. Že dejstvo, da je dokumentarni prizor odhajanja delavcev z dela bil posnet podnevi (kar so takratne tehnične možnosti edino dopuščale), priča o tem, da film naznanja epoho krajšanja delovnega časa. Delavci Lumiérove tovarne so podoba ponavljajočega se vsakodnevnega cikla sveta dela, v katerem se postopno povečuje dolžina tistega dela dneva, v katerem potekajo dejavnosti prostega časa. „Prvi pravi“ film v zgodovini torej pomeni elementarno metaforo sa-

me svoje možnosti: delavci odhajajo v epono prostega časa, v katerem je gledanje „živečih fotografij“ ena od pomembnih vsakodnevnih dejavnosti.

S stališča kakšne pozitivistične sociologije bi — sicer ne povsem neupravičeno — lahko rekli, da nastop filma (ki je v izvrstnem naključju označen ravno z omenjenim Lumièrovim dokumentarcem) naznana obdobje, v katerem si delavski razred prisvoji kulturo: po eni strani zato, ker mu je dan prosti čas, po drugi za to, ker mu šolski aparat da pismenost, in ne nazadnje zato, ker industrija izdelava pomagala za množično distribucijo razmnoženih (reproduciranih, tiskanih) kulturnih artiklov. Če bi se hoteli še opirati na argumente, ki jih ponuja zgodnje obdobje filma, bi se zdelo, da je ideologija „kultiviranja delovnih slojev“ bila dejavna, še preden je bila povsem artikulirana. Že v obdobju filma kot sejmarske atrakcije naletimo na poskuse ekranizacije velikih gledaliških del iz tradicije, ki jo je ovekovečila buržuazna kultra. Vendar pa je hitro postalo jasno, da je vloga filma kot transmisije tradicionalne kulture bolj ali manj obrobna. Prav poskusi, da bi film uvrstili med umetnosti, ga prištili kot „sedmo umetnost“ k prejšnjim, še najbolj potrjujejo, da je razmerje filma do drugih umetniških praks vse bolj zapleteno.

Če film nekako sintetizira prejšnje umetnosti tako, da uporablja v svojem proizvodnem postopku literaturo, likovno umetnost s scenografijo, glasbo itn., je razvidno obenem tudi to, da so v zaposlenosti pri filmu vse te umetnosti „instrumentalizirane“, vrnjene na raven obrti, ki se vključuje v industrijsko proizvodnjo filma. To razmerje filma in drugih umetniških produkcij je seveda samó razmerje na tisti plati filmske proizvodnje, kjer ima nekakšen interni značaj in je kot takšno druga plat destruiranega urejenega področja estetiškega predmeta. Kajti s prihodom filma v zgodovino na področju umetnosti nič več ne funkcionira tako kot „bi moralo“. Ne pravimo, da zaradi filma, ampak zaradi tiste občepostopne reorganizacije fikcije celote, ki ji pravimo družba, ker v primeri z zgodnjim kapitalizmom sfera reprodukcije pridobi na svoji kvantiteti in pomenu. Pri tem si vsekakor ne moremo te reorganizacije v njenem empiričnem poteku predstavljati brez delovanja filmske mašinerije.

V tako reorganizirani strukturi pa se mora vse urediti tudi v sferi ideologije.

### III

„Kar kamera pravzaprav registrira, je zamegljeni, neformulirani, neteoretizirani, nepremišljeni svet vladajoče ideologije. Film je eden od jezikov, prek katerega svet samega sebe vidi v komunikacijo s samim seboj. Ti jeziki tvorijo njegovo ideologijo, ker reproducirajo svet, kakršen je dan v izkušnji, potem ko je prefiltriran skozi ideologijo.“<sup>(4)</sup>

Ta Comollijeva in Narbonijeva trditev je v svojem kontekstu izrečena na ozadju ugotovitve, da ideologija zatrjuje, da film „reproducira“ realnost. Kakor hitro pa ugotovimo cirkularni značaj ideologije, je jasno, da gre za tisto „realnost“, ki ni nič drugega kot izraz ideologije. Avtorja lahko potem konsekventno ugotovita, da je „film ideologija, ki se prezentira sama sebi, govori sama sebi, se uči o sami sebi.“<sup>(5)</sup> Toda, kar oba avtorja v svoji težnji, da bi dešifrirala funkcijo filma v ideologiji in ideologije v filmu, prezreta, je funkcija *imaginarnega* v krožnem samovzpostavljanju ideologije. Čeprav skozi Althusserjeva očala vidita, da je ideološko izražanje ljudi zlepljeno iz realnih in imaginarnih razmerij, pa preskočita točko ireduktibilne razlike med ideološkim in imaginarnim.<sup>(6)</sup> To seveda ne pomeni, da imaginarno lahko kar izpišemo iz ideološkega, toda kolikor je imaginarno odgovor na realno, ki se vtiskuje v mehanizme nezavednega, je v njem vedno instanca odpora realnemu, ki se prav skozi delovanje imaginarnega subjektu prikaže kot lažno, tj. ideološko. In prav kolikor se film ne more plasirati kot iluzija realnega, če ni nabit z imaginarnim, se v njegovi ideološki funkciji, ki jo navedena avtorja dovolj toč-

iluzorno zmogla dokončno skleniti svoj drog. Moramo se vrniti k „delavcem, ki zapuščajo tovarno.“ Če smo rekli, da ta film najavlja epoko prostega časa, potem hkrati najavlja neko novo ekonomijo, katero mora ideologija nekako „pokriti.“ *Kultura narcizma* Christopherja Lascha to zahteva, pred katero se je znašla ideologija, razbira iz dokaj enostavnega opažanja dejstva, da je v ameriški civilizaciji ideologijo puritanizma zamenjala hedonistična ideologija. Če je prva bila funkcionalna za obdobje zgodnejših faz akumulacije kapitala, pa je druga lahko funkcionalna v obdobju množične potrošnje. Da se film posebej vidno (v dobesednem in prenesenem pomenu besede) vpisuje v proizvodnjo hedonističnega tipa ideologije, je bolj ali manj evidentno. In pri tem gre seveda za veliko več kot samo za ugodje gledanja, ki ga oskrbi *pogled drugega*, identificiran s pogledom kamere. Vpisa filma v polje tega tipa vladajoče ideologije ne preberemo do konca, tudi, če ugotovimo, da je baza množičnega hedonizma transformacija ekonomske funkcije družine, transformacija torej, ki odreja „sproščenost“ v seksualnih odnosih in prizna ženski užitek. Kajti dokler se gibljemo na ravni tovrstnih dešifracij možnosti filmskega „diskurza“, se pač postavljamo v pozicijo, iz katere je mogoče samo mehanično-materialistično „pojasnjevati realno osnovo“ ideološkega privida. Z Laschevo pomočjo namreč lahko ugotovimo drugo stran te ideološke celote, lahko uzremo producirajočo potenco ideologije, kakor se navsezadnje nudi branju tudi skozi film:

„Naša družba je narcistična v dvojnem smislu. Ljudje z narcističnimi osebnostmi, čeprav niso nujno številnejši kot prej, igrajo opaženo vlogo v sodobnem življenju, pogosto se dvigajo na eminentne položaje. Okoriščujoč se s prilizovanjem množic, te slavljene osebe (*celebrities*) dajejo ton javnemu življenju in tudi privatnemu, kajti mašinerija slavnosti ne priznava meja med javnim in privatnim kraljestvom. Lepi ljudje — naj uporabimo ta razkrivajoči izraz, da bi lahko vključili ne samo bogate globetrotterje, ampak vse tiste, ki se grejejo, kakorkoli hipno, v polnem žaru kamer v živem prenosu iz fantazije narcisističnega uspeha, ki ni sestavljen iz ničesar drugega bolj substancialnega kot iz želje postati neskončno občudovan, ne zaradi svojih dosežkov, ampak preprosto zaradi sebe, nekritično in brez rezerv.“<sup>(7)</sup>

Narcisistična osebnost v Laschevi dešifraciji, posneta s kamero, približana množičnemu občinstvu, torej skozi mehanizme identifikacije reproducira samo sebe v množici v simptomu, ki ni več nič „abnormalnega“ v t.i.m. *borderline personality*. Reproduciranje narcizma je v tem pogledu centralna os „samovzpostavljanja“ ideologije, ki ujame individua na reklamo individualizma, ga zapelje v uniformnost raznolikih form doseganja užitka.

Film deluje v tej ideološki produkciji na način, ki je na zunaj podoben aristotelovskemu modelu. Deluje torej s „podobami, ki presegajo predlogo.“ Vzemi-mo samo fenomen „podobne ženske lepote“, kakršno je sfabriciral Hollywood. Kakor v omenjeni knjigi ugotavlja Lasch, so markantna oprsja n.p.r. Jeanne Russell ali Jane Mansfield zamenjala svojo funkcijo: ne reprezentirajo več materinske podobe, ampak so falusni simbol. Lasch sicer ne govori o pomenu poznejše tiranije dolgih nog in mršavih zadnjic in tudi ne o praktiki, ki jo je popularizirala Jane Fonda z aerobiko, vendar vse to<sup>(8)</sup> samo še dodatno pričra o tem, da ideologija v prostem času sugerira *delo* samoprodukcije individua v „železni in željeni“ objekt. Kako se prav skozi „osvobajanje seksualnosti“ (ki naj bi sicer emancipiralo žensko kot bitje užitka) ponovno plasira falokratizem, je tu dokaj evidentno. Subjektivno je ujeta z „aristotelovsko metodo“ na točki, kjer se estetska Aristotelova zahteva „ontologizira“, zagrabljuje individua v točki, kjer se producira želja — v pogledu, seveda, in mu zastavi nalogo, da samega sebe proizvede v narcisistični *objekt*. Kar sledi kot subjektivna posledica, je nujno *borderline personality*.



Greta Garbo v filmu *Kraljica Kristina*, režija Rouben Mamoulian, 1934

Kakor seveda ni mogoče zanikati, da film — podobno kot struktura, ki je subjektu prezentna kot nestransko celota. 2.) V filmu Breakdance imamo nadalje „komunikacijo“ med plesnimi gangi: vsa agresija je ponazorjena povsem simbolno. Opraviti imamo z najelementarnejšim performativom. Besedam: „Raztrgali jih bomo, zmečkali jih bomo“ itn. sledi zgolj breakdancing, ki kot vsaka igra poteka po nekakšnih pravilih, iz katerih se nekako razbere, kdo je koga „raztrgal“. Agresija, ki jo zapoveduje ideologija, je v plesu prenesena na raven simbolnega, s čimer je sama zapoved izpolnjena tako, da je zavrnjena. 3.) In ne nazadnje imamo v Breakdance oprava z glavno akterko, ki za razliko od delavke-balerine v Flashdance (ki opravi vzpon — skozi ideološki aparat baletne šole — v višji sloj) sestopi s pozicije „elitne“ plesalke med ljudstvo. Konec koncev pa se v obeh primerih realizira SHOW!

**Darko Štrajn**

OPOMBE:

- 1.) Aristoteles: *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982 (glej Opombe K. Gantarja), s. 125
- 2.) Opozarjamo, da v tem primeru ne gre za manko (manque) — Lacanovo kategorijo, v območje katere je sicer manjkavost (glede na popolnost), o kateri tukaj govorimo, mogoče vpisati.
- 3.) Skorajda samoumevno govorimo o filmu kot o tistem, čemur v Hollywoodu pravijo „feature movie“ — torej o filmu, kakršen danes dominira v vsej filmski produkciji.
- 4.) J.-L. Comolli in Jean Narboni: *Cinema / Ideology / Criticism* v: *Screen Reader* 1, London 1977; s. 4
- 5.) *Ibid.*, s. 5
- 6.) Na točko ireduktibilne razlike med biološkim in imaginarnim je l. 1977 opozorila Catherine Clément v zborniku *Pour une critique marxiste de la theorie psychanalytique*.
- 7.) Ch. Lasch: *The Culture of Narcissism*, Sphere Books, London 1980, s. 390-391.
- 8.) Kot zanimivo dopolnitev Laschu v mnogih specifičnih aspektih tukaj pripočamo knjigo esejev Rosalind Coward: *Female Desire*, Paladin Books, London 1984
- 9.) Comolli, Narboni: *ibid.*, s. 7

je (skupaj z drugimi „generatorji“ te ideologije, kot so reklama, pop-glasba, ženski magazini itn.) pri produkciji te ideologije, pa bi bilo seveda povsem absurdno vztrajati na orisanem „negativnem“ stališču. Že iz zgoraj nakazanega je namreč razvidno, da je ideologija hkrati tudi *prezentirana* skozi film. „Za to gre n.p.r. tudi v mnogih hollywoodskih filmih, ki se ob svoji popolni vključenosti v sistem in ideologijo zaključijo v delni demontaži sistema od znotraj.“<sup>(4)</sup> Ravno v najodličnejšem žanru vseh filmskih žanrov — v melodrami — je ta potencia filma še posebej očitna. Vzemimo samo impresivno metaforo subjektivnega v Sirkovi imitaciji življenja, kjer podoba bele ženske, ki je „v resnici“ črnka, ponazarja subjektivno, ki ni to, kar samo hoče biti, ki mora razpoznati, da ga v tem, kar je, v tem, kar želi, določa nekaj zunanjega, potentnejšega od biološke konstitucije. V tem žanru bi lahko našli tudi veliko novejših primerov, ki demonstrirajo možnost, da je mogoče proizvesti odgovor ideologiji v filmski proizvodni praksi, da je torej mogoče samo „narcisistično osebnost“ subvertirati tako, da jo upodobimo ne nazadnje tudi z „neopazno“ rabo brechtovske tehnike. Pravimo, da bi lahko našli tudi veliko primerov, kajti subverzivno učinkovanje filma na ideologijo, ki jo na drugi strani sam film sproizvaja, je glede na to, da demontaža ideologije „od znotraj“ vedno poteka na specifičnih točkah, najučinkovitejše takrat, ko je partikularno. Imaginarna zgodba potemtakem zmore učinkovati tako, da se šele v imaginarnem prikazuje razsežnost realnega. Primerjava, ki jo omogočata filma Dan potem in Testament, je glede tega dovolj zgovorna. Medtem ko Dan potem uprizori spektakel bleščečih atomskih eksplozij in grozo radiacije upodablja precej skromnejše kot kakšna povprečna grozljivka, pa je Testament film brez vsakršnih spektakularnih efektov, nuklearna vojna se je zgodila v „zunanjem svetu“, majhno ameriško mestce pa na zunaj ostaja nedotaknjeno. Toda imaginarna groza deluje ravno v počasnem in postopnem osipanju navadne vsakdanjosti, torej prav na mestu, kjer se individuum izgublja v pozabi realne razsežnosti ideologije, ki mu to pozabo vsiljuje, in do katere vodi samo še najbolj razgreta imaginacija. Poglejmo še na področje žanra plesnega filma. Najprej citirajmo, kar smo zapisali v skupni številki EKTRAN/PROBLEMI (1983) na strani 82: „Jennifer Beals na glavi“ — Ta mednaslov je seveda zapisan zato, da bi evociral Marxovo pripombo na račun dialektike pri Heglu. Ima potemtakem Jennifer Beals, *chicano* — lepotička v Flashdance Adriana Lyneja, kaj skupnega s Heglovo dialektiko? Ima — če se kajpak spomnimo na morda vse premalo eksploatirano Barthesovo formulo *političnega telesa*. Seveda stóje na glavi, ki jo mlada delavka opravi po vrnitvi iz materialne produkcije v svoje stanovanje, preden se loti plesnega treninga, je prisposodba prehoda iz produkcije v umetniško prakso. Konkretno gre za vprašanje predpriprave telesa na ples, pri čemer zavzete poze Heglove dialektike bolj kot takšno muskularno pripravo pomeni odgovor telesa ideologiji, kolikor ta vceplja delavskemu razredu zdravorazumarsko krilatico o 'vrlini stanja na trdnih tleh z obema nogama.' In kolikor se v plesu skuša realizirati želja drugega, nanasena na lastno telo, kar je prvi pogoj za vstop v institucijo plesa kot ideološko transcendenco razrednega, je stója na glavi izkušnja svobode delavstva v historičnem procesu, svobode, da se v ustrezni konkurenci prebije iz lastnega razreda — v tem primeru med balerine. Tako je primerno, da delavka-plesalka na sebi izkusi heglvsko dialektiko.“

To je bilo zapisano še preden je bilo mogoče videti drugi film iz tega žanra Breakdance. Toda zdaj lahko zgornjo razčlemba dopolnimo in ugotovimo, da Breakdance pomeni svojevrstno materialistično subverzijo glede na Flashdance v okviru samega žanra: 1.) Sam ples „breakdance“ se (ne da bi to njegovi izumitelji sami videli) vključuje v Meyerholdovo tradicijo, saj „breaking“ ponazarja figuro *človekastroja*. Tej figuri moramo seveda pripisati določeno mero ambivalence, kajti obenem gre tudi za metaforo „zlomljivosti“ subjekta, ki se „lomi“ ob monotonem taktu glasbe — metafore determinirajoče

na celota. 2.) V filmu Breakdance imamo nadalje „komunikacijo“ med plesnimi gangi: vsa agresija je ponazorjena povsem simbolno. Opraviti imamo z najelementarnejšim performativom. Besedam: „Raztrgali jih bomo, zmečkali jih bomo“ itn. sledi zgolj breakdancing, ki kot vsaka igra poteka po nekakšnih pravilih, iz katerih se nekako razbere, kdo je koga „raztrgal“. Agresija, ki jo zapoveduje ideologija, je v plesu prenesena na raven simbolnega, s čimer je sama zapoved izpolnjena tako, da je zavrnjena. 3.) In ne nazadnje imamo v Breakdance oprava z glavno akterko, ki za razliko od delavke-balerine v Flashdance (ki opravi vzpon — skozi ideološki aparat baletne šole — v višji sloj) sestopi s pozicije „elitne“ plesalke med ljudstvo. Konec koncev pa se v obeh primerih realizira SHOW!

## Darko Štrajn

OPOMBE:

- 1.) Aristoteles: *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982 (glej Opombe K. Gantarja), s. 125
- 2.) Opozarjamo, da v tem primeru ne gre za manko (manque) — Lacanovo kategorijo, v območje katere je sicer manjkavost (glede na popolnost), o kateri tukaj govorimo, mogoče vpisati.
- 3.) Skorajda samoumevno govorimo o filmu kot o tistem, čemur v Hollywoodu pravijo „feature movie“ — torej o filmu, kakršen danes dominira v vsej filmski produkciji.
- 4.) J.-L. Comolli in Jean Narboni: *Cinema / Ideology / Criticism* v: *Screen Reader* 1, London 1977; s. 4
- 5.) *Ibid.*, s. 5
- 6.) Na točko ireduktibilne razlike med biološkim in imaginarnim je l. 1977 opozorila Catherine Clément v zborniku *Pour une critique marxiste de la theorie psychanalytique*.
- 7.) Ch. Lasch: *The Culture of Narcissism*, Sphere Books, London 1980, s. 390-391.
- 8.) Kot zanimivo dopolnitev Laschu v mnogih specifičnih aspektih tukaj pripočamo knjigo esejev Rosalind Coward: *Female Desire*, Paladin Books, London 1984
- 9.) Comolli, Narboni: *ibid.*, s. 7



# Narava pojma »filmski žanr«

žanr

**N**ekateri zatrjujejo, da je žanrska delitev filma izmišljena, da so si jo izmislili producenti v želji, da bi vkalupili občinstvo, ali kritiki in teoretiki, ki nimajo pametnejšega dela, kot je izmišljanje klasifikacij in tlačenje filmov v najrazličnejše predalčke. Drugi pa so prepričani, da je klasifikacija na žanre objektivna stvar, nekaj, kar so producenti in režiserji odkrili intuitivno, kar pa se kritiki in teoretiki šele trudijo dojeti.

Tu smo pred vprašanjem, ko se moramo odločati, katero od obeh mnenj je pravilno.

Oporo za presojanje lahko poiščemo v načinu, po katerem se učimo uporabljati pojem žanra.

Ločevanja žanrov se namreč ne učimo s pomočjo formuliranih navodil (verbalnih in grafičnih). Pri gledanju filma ne dobimo takih navodil, kakršna dobimo na primer ob nakupu električnega mlinčka ali mešalca in ki nam omogočajo, da se naučimo uporabljati predmet, ki ga doslej še nismo uporabljali. In večinoma se ga tudi ne učimo na način klasičnega poučevanja tujega jezika — z učenjem slovnice in utrjevanjem s pomočjo primerov. Žanr se učimo razpoznavati z *intenzivno izpostavljenostjo filmom*. Pomoč okolja se najpogosteje zreducira zgolj na omembo žanrske pripadnosti posameznega filma. Že lepak vas na primer opozori, da je film, ki si ga nameravamo ogledati — vestern. Ali pa vam bo prijatelj ali režiser povedal, da je to, kar ste pravkar gledali, bil vestern. Pa tudi brez te pomoči bi se verjetno kmalu naučili ločevati med žanri, le da tedaj ta razlikovanja ne bi imela standardiziranih imen. Ne bi jih znali poimenovati.

Od izpostavljenosti posameznim tipov filmov bo odvisna tudi naša spretnost razpoznavanja žanrske pripadnosti posameznega filma: nekatere žanre bomo bolje poznali kot druge, nekatere bomo lažje prepoznavali in vanje lažje uvrščali posamezne filme kot druge. Vendar pa gre vedno za spontano pridobljeno sposobnost, ne pa za sposobnost, ki bi nastala s pomočjo zapletenega sistema inštrukcij.

Zaradi tega lahko trdimo, da žanr ni *umetna*, ampak *naravna kategorija*. Naravna v tem smislu, ker smo jo spontano oblikovali med srečevanjem s filmi in ker jo avtomatično uporabljamo. Umetne kategorije se praviloma spoznavajo s pomočjo inštrukcij in izrecnih definicij. Naravne kategorije so torej spontana družbena in kognitivna tvorba in niso odvisne od posameznika ali od zavestne odločitve, medtem ko lahko umetne kategorije ustvarja kdorkoli po lastni volji in potrebi.

Ravno zato, ker kategorijo žanra uporabljamo avtomatično, imamo toliko težav, ko hočemo o njej povedati kaj določnega. Spreten razpoznavalec žanrske pripadnosti filmov bo najpogosteje nadvse nespreten poročevalec o karakteristikah, po katerih razpozna žanrsko pripadnost posameznega filma. Zelo težavno je razmišljanje o naravnih kategorijah in o avtomatiziranih sposobnostih.

Nesoglasja glede pojma žanra delno izvirajo prav iz te težave. Po drugi strani pa iz dejstva, da se ljudje precej razlikujejo po naklonjenosti do posameznih žanrov, zato tudi od tod izhajajo nesporazumi in negotovosti pri določanju posameznega žanra.

Če pristanemo na to, da je žanr naravna kategorija, potem o njej ni primerno normativno teoretizirati — za žanr ne moremo proglasiti karkoli, podati kakršnokoli definicijo in od drugih zahtevati, da se je držijo. Taki poizkusi so obsojeni na družbeni in izvedbeni neuspeh. Naše raziskovanje, kaj vse je žanr, stalno spremlja *intuitivni empirični nadzor* — naša spontana sposobnost razpoznavanja žanrske pripadnosti posameznega filma. Tudi tisti, ki ne marajo in ki prezirajo žanrske filme, bodo nekatere filme zlahka razpoznali kot žanrske in bodo imeli vsaj rudimentarno sposobnost za razlikovanje enega žanra od drugega.

Zato je proučevanje žanra empirična stvar: pravzaprav analiziramo lastno žanrsko izkušnjo in jo preverjamo ob intuicijah o posameznih žanrih, kot tudi s pomočjo sistematičnih empiričnih preverjanj svojih teoretičnih hipotez o žanrih ob filmih, ki se nam zdijo žanrski. Naša spontana sposobnost razlikovanja ima pri tem vedno prednost v primeri s teoretičnimi trditvami — če teoretična določila ne ustrezajo naši izkušnji, potem ne bomo izkušnje proglasili kot ničvredno, ampak teorijo kot pomanjkljivo ali neustrezno.

Nasprotniki razvrščanja filmov na žanre tudi menijo, da je tako početje umetna stvar. Eden od razlogov je tudi v dejstvu, da obstajajo filmi, pri katerih nismo povsem gotovi, kam naj bi jih uvrstili. Ti filmi imajo značilnost več žanrov, ali pa v njih ne moremo odkriti značilnosti nobenega žanra. Drugi vzrok negotovosti je v dejstvu, da ne obstaja soglasje o številu žanrov. Večina se strinja glede nekaterih žanrov, glede drugih pa je prisotno nesoglasje, če sploh gre za žanr ali ne. Take negotovosti pri določanju skupnega števila žanrov in pri razvrščanju posameznih filmov v posamezne žanrske kategorije so videti kot zadosten razlog, da žanrska kategorizacija ni zanesljiva in da je poljubna.

Čeprav bi se nam zdelo, da so „prave“ le tiste kategorije, v katere posamezne primere lahko vključimo ali ne, pa so legitime tudi tiste kategorije, v katere lahko nekatere primere vključimo v večji, druge pa v manjši meri. To pomeni, da od nekega filma ne moremo zahtevati, da je *popolnoma* vestern, če pa ni *popolnoma*, potem sploh ne bi mogel biti vestern. Lahko namreč dopustimo možnost, da so nekateri filmi v večji meri vesterni kot drugi, ki so v manjši. Nekateri so boljši prototipi vesterna, drugi pa slabši, manj izraziti. Kategorije, pri katerih dopuščamo približno pripadnost, imenujemo *prototipske kategorije*.

Prototipske so zato, ker imajo ljudje ustaljeno podobo o tem, kak mora biti dober primer žanra, na primer vesterna. Vsak nov vestern, ki ga gledamo, nehote primerjamo s tem dobrim primerkom. Če ustreza dobremu primerku ali prototipu, nam bo ostal v spominu kot tipičen vestern. Če pa temu prototipu ustreza v manjši meri, ga bomo težje uvrstili med vesterne in bo zato netipičen ali slabo tipičen vestern.

Fordov film *Iskalca* (The Searchers) na primer bo za večino poznavalcev vesterna že po prvem gledanju (brez napovedi, da gre za vestern) dober primer, prototip vesterna. Vendar pri **Bobnih ob Mohawku** (Drums Along the Mohawk) ne bomo več gotovi, ali gre za vestern ali zgodovinski film.

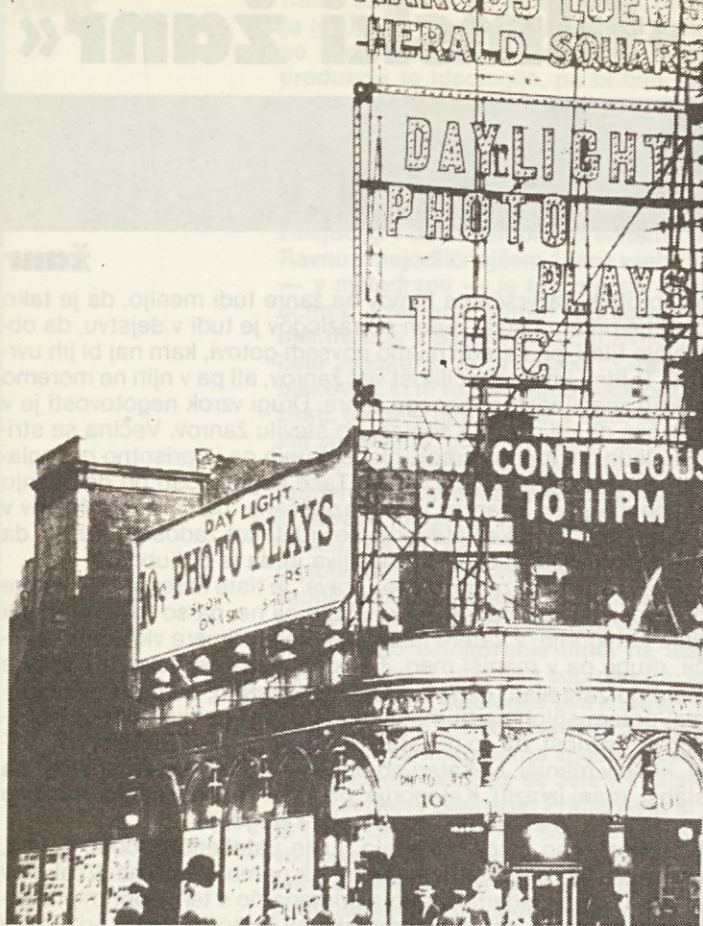
Spoznavne vrednosti prototipskih kategorij ne zmanjšuje dejstvo, da vsi filmi niso čisti pripadniki kategorije in da tudi vsi filmi niso njeni enako dobri predstavniki. Na podlagi raziskovanj sodobnih kognitivnih psihologov se zdi, da je večina naravnih kategorizacij pravzaprav prototipske narave. Vsi ptiči niso enako dobri primeri ptičev in tudi vse nianse rdeče niso enako dobri primeri rdeče barve. Za večino ljudi je na primer kos boljši primerek ptiča kot noj, plakatno rdeča pa boljši primer rdeče barve kot obletela rdeča. Če gre za naravne kategorije, je videti, kot da vsak posamezen primer, ki ga opazimo, skušamo podzavestno primerjati s prototipsko predstavo o določeni stvari in pri tem lahko dobre primerke hitreje in lažje kategoriziramo kot slabe.

Tako kot so posamezni filmi boljši, drugi pa slabši v primeri žanra, tako so tudi nekateri žanri bolj žanri kot drugi. Vestern je na primer čvrst žanr, socialna drama pa ni. Nekatero kategorijo so očitno boljši prototipi „žanrstva“, druge pa slabši. Pri boljših prototipih se bodo ljudje v večji meri strinjali v ocenah značilnosti žanra in v ocenah o pripadnosti posameznih filmov samo eni kategoriji. Pri slabših prototipih bo ocena žanrskih značilnosti in pripadnosti posameznega filma določenemu žanru bolj negotova in težavnejša.

Seveda obstajajo tudi nežanrski filmi, pri katerih ne občutimo potrebe, da bi jih razpoznavali kot kak določen žanr. Pa tudi meja med žanrskimi in nežanrskimi filmi se lahko razblini: nekateri filmi so očitno nežanrski (na primer Resnaisov film **Lani v Marienbadu**), medtem ko je pri nekaterih drugih to bolj nejasno, niso niti dobri primeri nežanrskega filma, niti dobri primeri žanrskega filma (spet nam kot primer lahko pomaga Resnaisov film **Previdnost**, ki bi ga lahko imeli za znanstveno-fantastičnega, vendar precej negotovo, kot zelo slab primer znanstvene fantastike). Zatorej bo tudi pripadnost in nepripadnost žanru in nežanru prototipska, ne pa izključna.

Pri ocenjevanju pripadnosti posameznega filma določenemu žanru ali žanru nasploh, obstaja še en pomemben izvor negotovosti. Negotovost je lahko tudi načrtovana; proizvajalci filma lahko celo želijo, da gledalec ne bo povsem prepričan, kateremu žanru pripada njegov film.

Žanr namreč proizvodno *načrtujejo*, proizvajalec se opredeli, kateremu žanru bo pripadal film in v skladu s tem planira in uresni-



čuje načrt. Nekateri filmarji želijo pomešati značilnosti posameznih žanrov in tako ustvariti film z mešanimi žanrski značilnostmi. Lahko pa se tudi želijo izogniti žanrskim okvirom in zato potem film načrtujejo kot nežanrovski, ali pa si sploh ne belijo glave z žanrsko pripadnostjo ali nepripadnostjo. In tako dalje.

Žanr lahko torej razložimo ne le kot gledalčevo kategorizacijo filmov, ampak tudi kot proizvodno specializacijo. Proizvajalci lahko to specializacijo sprejmejo, lahko jo tudi samo delno sprejmejo in si prizadevajo vanjo vnesti posamezne novosti in tako spreminjati žanr, lahko podirajo meje specializacije in uporabljajo izkušnje več različnih specialnosti, tako da proizvajajo mešane žanre, navsezadnje pa lahko povsem zavrnejo specializacijo po žanrskih načelih in iščejo kakšna druga načela.

Žanr očitno ni samo receptivna, ampak tudi proizvodna kategorija.

Prav dejstvo, da obstajajo tudi proizvajalci, ki — kot pravimo — „rušijo“ žanrske meje ali ki sploh ne delajo „žanrskih“ filmov, je ustvarilo mit o irelevantnosti žanrov, o njihovem neobstoju, o iluzornosti žanrov v sodobnem filmu. To pa je zmotno. Če nekateri ustvarjalci ne delajo žanrov, če ne upoštevajo notranjih zakonitosti žanra, še ne pomeni, da žanrov in njihovih zakonitosti ni. Vsekakor so prisotni, vendar pa niso edini zakon in niso obvezni za vse.

Spoznanje, da žanr ni samo receptivna, ampak tudi proizvodna kategorija, nas opozarja tudi na določene obveznosti proizvajalca. Če se je opredelil za žanrski film — s tem pa se je oprl na nekatera izoblikovana prototipska pričakovanja gledalca — bo moral upoštevati tipske značilnosti žanra, če naj bo film žanrovski. Proizvajalec je z odločitvijo za žanrski film torej prevzel tudi določene obveznosti in zato mora imeti tudi ustrezne sposobnosti, da jih bo izpolnil.

Nejasnosti glede žanrske pripadnosti posameznega filma so pogosto posledica proizvajalčeve nespretnosti za uspešno žanrsko načrtovanje filma. Filmar je lahko zgolj nespreten pri načrtovanju in realizaciji žanrskega filma. Pri nas so številni poizkusi v žanrskem filmu nespretni, zato filmi niso dobri primeri žanra, ne sicer zato, ker bi avtor hotel „prekoračiti“ omejitve žanra, ampak zato, ker filma ni znal uspešno oziroma pravilno žanrsko načrtovati in realizirati.

Tudi, če priznamo upravičenost obstoja žanrov, se pravi njihov obstoj, pa pogosto naletimo na skrajno podcenjevanje žanrov. Glavni razlog je dozdevna uniformnost žanrskih filmov. Nepoučen kritik žanrskih filmov ima že na ustih parolo: „Če si videl en film določenega žanra, si videl vse“, vsi so narejeni po istem kalupu.

Seveda so to prazne marnje. Čeprav žanrske filme nujno povezuje nekaj splet podobnih značilnosti — saj jih sicer ne bi mogli

kategorizirati — pa to še ne pomeni, da so identični. Celo tako imenovani „remaki“ so daleč od tega da bi bili podobni kot jajce jajcu. Hitchcock je dvakrat snemal **Človeka, ki je preveč vedel** (A Man Who Knew Too Much). Čeprav sta filma narejena po isti zgodbi, se močno razlikujeta. Liki v obeh se razlikujejo, drugod so locirani, scene so drugače izpeljane, drugačne so posamezne situacije v razvoju fabule, drugačne so stilske rešitve. Če ju človek gleda, ne da bi vedel, da gre za remake, bo precej negotovo spoznal fabulativne podobnosti — tudi če oba filma gleda zaporedoma, v kratkem časovnem presledku.

Vsak film se fabulativno in izvedbeno individualno snuje in kljub vsem žanrskim skupnim točkam z drugimi filmi, ga je moč brez težav prepoznati kot individualen film.

Žanr ne preprečuje, ampak spodbuja inovacije — seveda inovacije, ki ne rušijo žanrske razpoznavnosti. Nad vsemi inovativnimi potezami v okviru posamezne žanrske tradicije lebdi neuklonljiv kriterij: vsakršna inovacija ne bo priznana kot žanrska, ampak samo tista, ki jo bodo sprejeli gledalci. Žanr je namreč socialno-receptivna kategorija: žanr je tisto, kar gledalci sprejmejo kot žanr, kar zadovoljuje kriterije pripadnosti žanru, ki so vgrajeni v temeljno doživljajsko kulturo filmskih gledalcev. Žanr je kulturna kategorija.

Z drugimi besedami: žanr ni samo proizvodna specializacija, ampak tudi receptivna specializacija. Gledalci so sposobni ločevati žanre — ob napovedi določenega žanra se v njih prebudijo posamezna *žanrska pričakovanja* in posamezni kriteriji za ocenjevanje, če so ta žanrska pričakovanja ustrezno izpolnjena ali ne, če je film dober ali slab predstavnik žanra. Prav ta žanrska pričakovanja gledalcev obvezujejo proizvajalca, da ne more postopati arbitrarno.

Predstavljam si, da bi režiser želel v žanrsko tradicijo vnesti bistvene inovacije. Te inovacije bodo žanrsko legalizirane, če jih bodo gledalci brez težav sprejeli in še vedno zlahka razpoznavali film kot žanrski. Tako legalizirane inovacije potem lahko uporabljajo vsi naslednji filmi kot standardno značilnost določenega žanra. Če pa takih inovacij gledalci ne sprejmejo kot žanrskih, če jim podrejo jasno žanrsko pripadnost določenega filma in izneverijo žanrska pričakovanja, potem take inovacije najpogosteje ne preživijo v žanrski tradiciji, čeprav jih lahko uporabljajo izven nje. Seveda pa je tudi možno, da nekatere inovacije, ki svoj čas niso bile sprejete po pogostem in vztrajnem pojavljanju v več filmih končno sprejmejo kot žanrske. Niti doživljaji gledalcev niso nesprejemljivi in žanri tako evoluirajo.

Očitno pa stabilnost žanra ne ogroža niti inovacionizem niti evolucija. **Divja horda** (Wild Bunch) danes velja za vestern, čeprav je svoj čas vzbujala pomisleke glede svoje pripadnosti. Velja za vestern, vendar tudi za stilsko drugačnevo od klasičnega vesterna. Evolucija znotraj žanra se najpogosteje manifestira kot stilska evolucija, kot menjava stilskih obdobj.

Čeprav s temle razmislekom nismo odstranili vseh dilem, ki jih odpira pojem žanra, pa smo pretresli vsaj del najbolj vpadljivih vprašanj.

Glede statusa pojma „žanr“ smo ugotovili, da ne moremo vsakega filma imenovati žanrski oziroma pripadnika določenega žanra. Obstajajo tudi nežanrski filmi, pa tudi filmi, ki so slabi primeri posameznega žanra oziroma filmi, v katerih se mešajo značilnosti različnih žanrov. Pojem žanra ni vseobsegajoč, vendar to ni napaka pojma, temveč specifičnost: pojem žanra je prototipska kategorija, ne pa izključna kategorija. V vsakem žanru obstaja mnogo filmov, ki so dobri prototipi tega žanra, obstaja pa tudi precej filmov, ki so slabši primeri žanra.

Ugotovili smo torej, da je ta kategorija prototipska, verjetno zato, ker temelji na izkušnji: žanr je socialno-kulturna kategorija; žanre skupno oblikujejo gledalci in proizvajalci, skupno pa tudi vplivajo na oblikovanje selektivne žanrske tradicije, ki vključuje določene obveznosti ustvarjalcev in pričakovanja gledalcev. Zaradi tega je kategorija žanra dinamična, evolutivna kategorija — variacije, ki obstajajo v samih žanrih in v odnosu filmov do žanrskih značilnosti pa so posledice tega dinamizma.

**Hrvoje Turković**

Prevedel: Slobodan Valentinčič



# Britanski film in filmska teorija

## pogovor s filmskim teoretikom Stevom Nealom

**EKRAN:** Vaša dejavnost je „poučevanje filma na univerzi Kent. Pa začnimo s tem. Zakaj pravzaprav gre pri „proučevanju filma?“

**NEALE:** Na univerzi Kent študentje lahko študirajo film v kombinaciji z drugimi humanističnimi predmeti. Lahko študirajo bodisi dva, ali več predmetov. Poglavitni kurzi pri filmu so: uvod v hollywoodski film, ki vključuje zgodovino filmske industrije in študij enega režiserja, v naslednjem letu imajo študentje kurz iz filmske teorije, ki vključuje Bazina, realizem in Eisensteina ter sovjetski film. Potem pa so še drugi kurzi: o britanskem filmu, o eksperimentalnem filmu in o podobah moških in žensk v filmu. To so osnovni kurzi. Predvidevamo pa več novih v prihodnosti, kot upamo.

**EKRAN:** Ali so v teh kurzih študentom predloženi različni pogledi in ali so študentje aktivni v kakšni vrsti kreativne diskusije?

**NEALE:** Upamo, da je tako. Je pa zelo težko. Skušamo uvesti študente v sklope idej in morajo se prej kaj naučiti o teh idejah, preden lahko o njih diskutirajo. Tako skušamo pri režiserju, ki ga študiramo, uporabiti določeno število člankov in knjig, ki predstavljajo različna gledišča o določenem režiserju. Skušamo torej predstaviti razpon gledišč, o katerih študentje lahko razpravljajo in zavzamejo svoja lastna stališča. Mislim pa, da je ustrezno reči, da spodbujamo določene vrste mišljenja — semiotiko na primer. Študente skušamo pripraviti k temu, da se najprej angažirajo in zainteresirajo, preden začnejo kritizirati. Isto je tudi z drugimi idejami. Gre torej za zelo težaven proces. Včasih je študentom lažje kar zavzeti lastno pozicijo. Včasih tudi traja dlje, kajti najprej jih je treba uvesti v ideje, preden kritizirajo.

**EKRAN:** Ali so pri tem pasivni, ali od njih pričakujete, da bodo tako interpretirali in diskutirali o stvarih?

**NEALE:** Format poučevanja je takšen, da imamo predavanja in projekcije in tudi po dve uri diskusije na teden v vsakem kurzu. Res je, da so včasih te diskusije bolj podobne predavanjem kot razpravi, a drugič so to zelo odprte diskusije, posebno takrat, ko se pogovarjamo o filmih, ki jih vidimo neposredno pred diskusijo. Gre torej za zmes treh pristopov. Ko pa študentje pišejo seminarje, se pogovarjamo z njimi individualno o njihovem delu. Na ta način vidimo, kako napredujejo in kako jim lahko pomagamo. Hkrati je to možnost, da se pogovorimo o problemih, ki jih imajo, o njihovih stališčih. Včasih je težko diskutirati, ko je prisotno veliko število ljudi: študentje so plašni in nočejo govoriti. Včasih je torej lažje, če se z njimi pogovarjamo na bolj neformalen način.

**EKRAN:** Obrnimo se k drugi temi. Za nas predstavljate generacijo filmskih teoretikov v Britaniji. Gre za generacijo, ki je zelo aktivna in producira veliko revolucionarnih pogledov v filmski teoriji. Za naše

bralce bi utegnili biti zanimivo, da bi spregovorili o poglavitnih smereh te teorije.

**NEALE:** Po mojem je to zanimiva zgodovina. Začela se je v zgodnjih sedemdesetih letih z velikim prispevkom francoske teorije. V začetku je bila omejena na zelo majhno skupino ljudi in ni bila široko znana.

**EKRAN:** Ali bi lahko omenili kakšno ime?

**NEALE:** Da, npr. Metz, njegovo delo...

**EKRAN:** Mislim, britanska imena...

**NEALE:** No, *Screen* je objavil leta 1973 veliko prevodov Metzove zgodnje teorije. Prav v tem letu je bilo posebej opaziti veliko sprememb. Nato je bila kasneje uvedena psihoanaliza sredi sedemdesetih. Imeli smo veliko diskusij, ki so bile včasih zelo razgrete, ker nekaterim te ideje tudi niso bile všeč. V tem času večina ljudi, ki so prevajali in uporabljali te ideje, ni imela mest v formalnem izobraževanju. Od takrat se je odvil zanimiv razvoj, kajti veliko ljudi

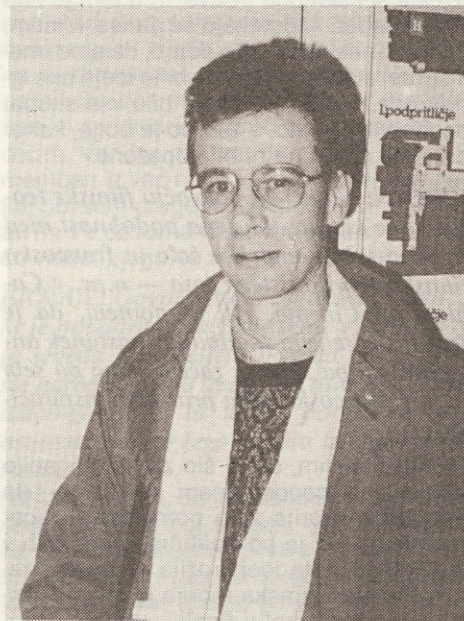
opravljajo. Zgodila se je torej znatna sprememba v obdobju kakšnih desetih ali dvanajstih let.

**EKRAN:** Zdi se mi pomembno to, da ste v Britaniji imeli strnjeno skupino ljudi, ki se ukvarja s teorijo. Če ta položaj primerjamo z ameriškim, imamo tam opraviti predvsem s posamezniki, razpršenimi po vsej deželi brez vidne zveze med njimi...

**NEALE:** To je popolnoma res. V Ameriki so ljudje lahko več delali na univerzah in collegeih, ker je bil film tam bolj etabliran v izobraževanju, kakor v Britaniji. In kakor pravite, to je bilo bolj fragmentirano in individualno delo deloma tudi zato, ker je dežela zelo velika. V Angliji je — imate prav — skupina ljudi zbrana okoli revije *Screen* v Londonu. Ta skupina ni več tako strnjena. Deloma zato, ker ljudje delajo bodisi v drugih deželah, bodisi v različnih predelih Britanije. Tako se torej ne videmo več toliko kot poprej. Sam *Screen* se je spremenil. Zdaj je tam angažirana mlajša generacija. Kar zadeva mojo generacijo, nismo več tako strnjena skupina. Toda to moramo pripisati tudi dejstvu, da nismo več samo majhna skupina v spopadu. Zdaj so ideje bolj sprejete. Skupina ljudi, ki je zainteresirana za te ideje, je zdaj mnogo širša in številnejša in tako torej ne čutimo več potrebe, da bi toliko tičali skupaj. Mislim, da je to kar zanimiva sprememba. Peter Wollen n.p.r. dela v Ameriki, drugi snemajo filme; Ben Brewster, ki je včasih urejal *Screen*, dela tam, kjer delam jaz; Paul Willeman dela pri Britanskem inštitutu za film (British Film Institute) in še drugi ljudje poučujejo po vsej deželi. Torej že zato, ker smo geografsko razpršeni, se toliko ne vidavamo. To je po mojem vodilo k manj intenzivnemu razvijanju idej, toda tudi k njihovi veliko večji razširjenosti. To ima torej dve plati.

**EKRAN:** Tu se mi zdaj postavlja dokaj delikatno vprašanje odnosa med teorijo in prakso. V tem polju se to vprašanje zastavlja v relaciji med teorijo filma in proizvodnjo filmov. Govori se o krizi britanskega filma. Kako teoretiki definirajo to krizo in ali iščejo poti izhoda iz nje?

**NEALE:** To je po mojem zelo zanimivo vprašanje. Največja bližina med izdelovalci filmov in teorijo je obstajala v območju neodvisnega in avantgardnega filma, ki je v Angliji dokaj poceni in ni zlahka široko dostopen. Na določeni točki je prišlo do tesne povezanosti med temi izdelovalci filmov in teoretiki. Nikoli ni bilo bližjega stika med filmskimi teoretiki ali kritiki nasploh in med ljudmi, ki snemajo celovečerne filme, ali delajo na televiziji. Tu je bila vedno razločenost. Kar pa se je zgodilo v poznih sedemdesetih letih, je to, da je določeno število ljudi, ki so prej delali v neodvisni produkciji in jim je bila teorija blizu, dobilo priložnost za delo na televiziji (zlasti na Channel 4). Ta odnos je zdaj manj tesen, kar je po mojem dokaj dobro. Kajti, kar nekaj teoretskih idej izdelovalci filmov niso dovolj razvili, niti niso bile dovolj razvite za njih. Le-ti pa so težili k temu, da bi snemali filme, ki bi zelo natančno sledili



je zasedlo mesta učiteljev in so tudi zmogni pisati knjige s to teorijo, ki jih založniki tudi izdajajo. Ideje so zdaj postale bolj razširjene. Mislim, da imamo zdaj veliko bolj raznolik obseg dejavnosti. To ni tako zelo razvito teoretsko delo, kar je po mojem škoda, ker mislim, da bi bilo treba več tega. Veliko dela je v tem trenutku posvečeno poskusom povezovanja filma z družbenimi temami. Zdaj je opaziti tudi veliko zanimanja za zgodovino filma, posebno pod vplivom dela, ki so ga opravili v Ameriki, kjer so raziskovalci dobili v roke primarne dokumente, ki so jim jih odstopili filmski studiji in so napisali nove zgodovine. Mislim torej, da je še veliko zanimanja za teorijo. To je še posebej razvito v povezavi s feministično teorijo. Razumevanje filma iz družbenega konteksta in filmska zgodovina sta sicer bolj fragmentirana kot sta bila svoje čase. Menim pa, da je to del uspeha te teorije, saj so danes ideje, ki so bile prej povsem nove, postale bolj sprejete in ljudje jih rabijo za ozadje dela, ki ga zdaj

ber razvoj. Po mojem gre za to, da bi bil ta odnos bližji, toda ločen, kajti gre za dve ločeni stvari. V nekaterih pogledih je položaj za neodvisne in eksperimentirajoče izdelovalce filmov boljši kot je bil sredi sedemdesetih let, čeprav še vedno le ni tako zelo veliko priljubljenosti, še vedno primanjkuje denarja. Trenutno je v javnosti največji interes za britanske celovečerne filme. Od **Ognjenih kočij** (*Chariots of Fire*) in **Risarjeve pogodbe** (*Draughtsman's Contract*) in drugih filmov, ki so bili zelo reklamirani, so mnogi ljudje verjeli v renesanso britanske filmske proizvodnje. Glede tega nisem zelo gotov, kajti ni kapitala, ki bi lahko podpiral dolgoročno stabilnost britanske filmske industrije. Tu gre tudi za nacionalistično občutje v slabem smislu. Bilo je nekaj dobrih filmov, čeprav mislim, da spet ne tako dobrih kot mnogi govorijo. Ravno tako domnevam, da bo določeno število izdelovalcev filmov odšlo v Ameriko, ali na televizijo. Zato mislim, da filmska industrija ne bo doživela dolgoročnejšega razvoja iz sedanjega položaja. To po mojem ni nič dobrega. Toda v Britaniji je zmeraj zmanjkalo denarja za investiranje v filmsko industrijo. Država pa se ne zanima kaj veliko za to in ne pomaga posebno filmski industriji.

**EKRAN:** *Kako pa je s tem glede teorije. Kakšne so možnosti za objavljane teorije?*

NEALE: Zdaj so kar dobre. Od nastopa ekonomske krize v Britaniji je založništvo prizadeto — objavljeno je bilo manj knjig. Toda teoretiki imajo zdaj pristop k objavljanju knjig, česar prej niso imeli — lahko so le objavljali članke v revijah. Če to upoštevamo skupaj z razvojem v izobraževanju na univerzah in collegeih, kjer je zdaj veliko več filmskega izobraževanja, potem je položaj za teoretsko in zgodovinarsko delo kar dober. Univerze so prizadete z ekonomskimi prikrajševanji in se torej ta položaj lahko poslabša. Toda za zdaj lahko rečemo, da je položaj veliko boljši kot je bil pred desetimi leti. Položaj ljudi, ki se želijo kaj naučiti o filmu, je prav tako veliko ugodnejši.

**EKRAN:** *Zastavil bi vprašanje o profilu te teorije. Zdi se namreč, da se pojav radikalizma v filozofiji, sociologiji in na ostalih sorodnih področjih dokaj izrazito zrcali v filmski teoriji. Tako se zdi, da so najplodnejše ideje precej radikalistične...*

NEALE: Da, da, to je povsem res. Mislim, da so tako ideje o filmu, kakor kulturne in družbene ideje bile radikalne. Le-te so izzvale dvom o mnogih predsodkih v etabliranih idejah v različnih disciplinah. Mislim na filozofijo, ki ste jo omenili, prav tako na zgodovino, pa tudi na literaturo. Vpliv te ideje je bil na vsakem od teh področij različen, toda nekaj tega vpliva je videti v vsakem od njih. Če pa se vrnem k objavljanju in izobraževanju, mislim, da je „film“ večinoma daleč najradikalnejši izmed vseh teh predmetov. To seveda ne pomeni, da v polju kulture in družbenega ni bilo opravljenega veliko zelo zanimivega dela. Mislim, da je nastalo nekaj študij o seksualnosti in feminizmu, ki so bile zelo pomembne in so se v določeni meri oprle na ideje, ki so bile uvedene v polju filma. V naši deželi je manj tega na področju zgodovine, ki je ostala dokaj konservativna. Nekaj je bilo storjenega na področju pisanja — literature. Toda v Angliji je literatura v veliki meri del *establishment*. Osebnostno mislim, da bi lahko bilo narejenega veliko več teoretskega dela v zvezi z literaturo,

torej ne morem o tem kaj veliko reči. So revidije, ampak filozofijav naši deželi ni kaj posebnega in torej težko opredelim njen vpliv. Lahko rečem, da je šlo za cirkulacijo idej, med katerimi je treba posebej omeniti lacanovsko psihoanalizo, delo Michaela Foucaulta in Jacquesa Derridaja, kar se je pokazalo skozi filmsko teorijo, vendar pa je njihov vpliv na različne predmete različen.

**EKRAN:** *Vaša skupina je bila močna in je kot takšna bila tudi percipirana. Toda kolikor mi je znano, je bila soočena tudi z dokaj močnimi reakcijami. Kako ste to izkusili, kako ste se soočili s temi reakcijami?*

NEALE: Ker le ni bilo vpletenih tako veliko ljudi, je bila izkušnja pogosto zelo osebna (z nekom si se sprl). Težko je reči... mislim, da smo tisti, ki smo bili pristaši teh idej, čutili, da so pomembne, in da jih je važno braniti. Drugi, ki se niso strinjali, lahko še vedno publicirajo in poučujejo. Mislim, da je bilo najbolj sporno področje, področje psihoanalize, ki pa je zdaj že veliko bolj sprejeto. Posebno lacanovske ideje so se zdele težke in ljudje niso marali težavnosti, ali pa so mislili, da gre zaradi težavnosti za elitistično teorijo. Tako smo o teh idejah imeli dolge diskusije, ki so se mešale z razpravami o težavnosti jezika. Nekaj opozicij psihoanalizi je bilo tudi s strani feminizma na osnovi mnenja, da sta Lacan in Freud v nekaterih svojih tekstih izrekla seksistične trditve, in o tem je bilo veliko debat, ki potekajo še danes. Mislim, da je na nek način bilo dobro, da smo imeli spore; slabše bi bilo, če bi te ideje bile ignorirane. Morda je včasih bilo vse skupaj osebno in mučno, a tudi to je bolje, kakor da ideje sploh ne bi bile opažene.

**EKRAN:** *Na ožjem področju filmske teorije se je kazala določena podobnost med (recimo tako) angleško šolo in francosko filmsko teorijo tistega časa — n.pr. v Cahiers du Cinéma. Ali to pomeni, da je francoska teorija spodbudila nastanek angleške, ali pa se je ta začela sama po sebi in je v francoski našla primerno inspiracijo?*

NEALE: Mislim, da je šlo za kombinacijo obojega. V neposrednem smislu je bila francoska teorija zelo pomembna. Sicer pa mislim, da je po političnih dogodkih v maju 1968 vrsta idej krožila na obeh straneh Preliva. Filmska teorija je bila v Franciji bolj razvita kot v Angliji v tistem času. V obeh deželah pa je vladal skupni interes n.pr. za teorije ideologije in politike filma. V Britaniji smo videli, da so bile v Franciji ideje že razvite — posebno v *Cahiers du Cinéma*. V začetku je torej prišlo do prevajanja teh idej. Hkrati je šlo za interes za strukturalizem (ki je že bil močno prisoten v Franciji) kot za alternativno metodologijo glede na vrste metod, ki so bile v uporabi v družbenih vedah v Britaniji. Te so na splošno bile percipirane kot idejno dokaj šibke — zmogne navajati fakte, ne pa izdelovati okvire mišljenja. Tukaj je spet bilo opravljeno delo v Franciji — posebno pomemben je bil Claude-Lévy Strauss. Pomembno pa je omeniti tudi delo ruskih teoretikov literature iz dvajsetih let, t.i. ruskih formalistov, katerih dela so prav tako postala dostopna prek francoskih prevodov. Šlo je torej za kombinacijo mnogih stvari. Potem ko so bile ideje enkrat uvedene, so po mojem razvile svojo lastno dinamiko v Britaniji. Tako mislim, da je zdaj verjetno več zanimivega teoretskega dela

dobene razlage, a lahko bi rekel, da *Cahiers du Cinéma* danes niso več tako dobri kot so bili deset let nazaj. Ne vem dovolj, da bi lahko odgovoril, kaj se je zgodilo v Franciji mimo povsem splošnih političnih dogajanj. Mislim pa, da je precej francoskih teoretikov zamenjalo smer, ki se britanskim teoretikom ne zdi več tako zanimiva.

**EKRAN:** *Zdi se mi karakteristično, da ste se bolj naslanjali na francoske ideje kot na britansko filmsko kritiko, denimo na Sight and Sound ljudi, kot so Perkins, Robin Wood... in zdi se mi, da je odnos bil dvoumen.*

NEALE: Da. Mislim, da je v zgodnjih sedemdesetih letih nova teorija bila posebno nenaklonjena *Sight and Sound* in že dolgo časa dobro etablirani britanski filmski kritiki, ker se nam je zdelo, da nima sistema, nobene epistemologije in tudi zato, ker je bila tudi kulturno konservativna. Cenila je le „visokokultivirane“ filme, za hollywoodski film pa se sploh ni zanimala. Vladala je nenaklonjenost tudi nasproti Robinu Woodu in filmskim kritikom okoli *Movie-Magazine*. Toda *Movie-Magazine* je bil vedno cenjen zaradi svoje pozornosti, ki jo je namenjal filmom (zlasti njihovi vizualni plati) in zaradi načina, na katerega je zagovarjal hollywoodski film in ga proglašal za zanimivega, kar je bilo zelo pomembno v naši kulturi, kjer so ta film motrili zelo snobovsko kot film, ki pravzaprav ni vreden kritične pozornosti. Nam pa se je zdelo pomembno to, da so vsi filmi vredni kritične pozornosti. V izrekanju za resno obravnavanje hollywoodskega filma je bilo veliko polemične vrednosti. Ta nenaklonjenost je torej bila manjša in na drugih osnovah ter iz drugih razlogov. *Sight and Sound* je še vedno tu in je po mojem enako slab kot je bil — zelo malo se je spreminil. Zdi se zelo informativen glede filmskih festivalov in pregledov filmov, a je še vedno nedotaknjen od teoretskih idej, ali novega dela na filmski zgodovini. Zdi se enostavno manj seriozen časopis kot vrsta drugih v Veliki Britaniji, Ameriki in Franciji. Ostaja zadaj. Ureja ga še vedno ista oseba, kar ima po mojem precej opraviti pri tem.

**EKRAN:** *Nekajkrat ste omenili feministične ideje v filmski teoriji. Kolikor sem informiran, je razvoj feminističnih idej v Britaniji kar impresiven. Vendar se zdi, da — drugače kot v Nemčiji — v Britaniji ni veliko režiserk. Kaj bi lahko rekli — ali je nekaj takega kot feminističen film možno?*

NEALE: Feministični film obstaja, toda najdemo ga na področju nizkoporačunskega in eksperimentalnega filma. V Britaniji je globoka delitev med eksperimentalnim ter dokumentarnim tipom filma ter celovečernim in televizijskim filmom. Tu obstaja zelo globok prepad. Tako je zelo težko prestopiti iz enega v drugi (četudi bi izdelovalci filmov to hoteli). Znotraj neodvisne produkcije je veliko zelo zanimivega feminističnega filma, ki je verjetno najaktivnejši in pomeni področje največjega zanimanja. Toda zelo redko je prikazovan v komercialnih kinematografih, redko ga prikažejo na televiziji — razen včasih na Channel 4. Na ta način je odrezan od javnega razpravljanja, ker ga ne vidi veliko ljudi. V tem smislu je drugače kot v Nemčiji, kolikor vem o položaju tam. V osrednji komercialni filmski industriji ni skorajda nobene ženske, če je sploh kakšna. V tem pogledu je položaj enako tako slab kot je bil. Verjetno pa je zdaj več študentk, ki bi

NEALE: Da, absolutno. Mislim, da nas še vedno čaka veliko dela s področja psihoanalize filma. Npr. koncepti, kot je fetišizem, so bili že uporabljeni, vendar so jih nemara uporabljali preveč zlahka, ne da bi se poglobljali vanje. Področje, ki je še vedno premalo teoretsko razvito, je po mojem zvok, zvočni zapis in glasba. Zdi se mi, da se delo Michela Chiona (ki ga sicer še premalo poznam) razvija v zanimivi smeri. Mislim, da je filmska teorija v preteklosti iz utemeljenih razlogov poudarjala vidno, potrebno pa je upoštevati tudi zvok. To področje pa je bilo manj obravnavano deloma zato, ker je bilo v psihoanalitski teoriji manj razprave o poslušanju in zvokih. Vidim znake tega, da je na tem področju več dela. Nekaj so ga opravili v Ameriki in zdaj v Franciji. Še veliko več pa bi bilo mogoče. Kajti po mojem je doživljanje filma zelo kompleksno in potrebno je preiskati teme, ki so za film zelo specifične, ne da bi prehitro preskočili s filma na družbo. To je vselej zelo komplicirano. Zmeraj pa obstaja skušnjava, da bi izvajali lahkotne generalizacije o filmih in ideoloških ali družbenih temah. Mislim, da se je odvil premik od običnih teorij o ideologiji — čeprav je Michel Foucault do neke mere vplival na poskuse pristopov k družbenim temam na drugačne načine: reprezentacijske prakse v specifičnih institucijah. To je področje, ki ga kaže razvijati. Toda, kot sem dejal, mislim, da je še veliko dela, ki nas čaka v zvezi s posebno naravo filma in načini njegovega učinkovanja. V tem smislu je zvočni zapis področje, kjer bi bilo mogoče narediti še veliko.

*EKRAN: In kot ste omenili — obstaja interes teorije za zgodovinski razvoj, kar je potrebno še elaborirati. Takrat, ko je bil pojem ideologije apliciran na film, se je to nanašalo predvsem na klasični, na hollywoodski film. Zdaj pa je tu vprašanje „primitivnega“ filma...*

NEALE: Mislim, da je pri Althusserju obstajal določen problem. Vse se je zdelo preveč monolitno, preveč podobno. Če si rekel: Hollywood je enako kapitalizem, je bilo to skoraj vse, kar si rekel. Nekaj historiografskega dela je bilo opravljenega (posebno v Ameriki), ki je bilo pomembno zato, ker ni skušalo le locirati različne ideje o zgodovini industrije, ampak tudi različne ideje o tem, kako se je spreminjala filmska forma. In — kot pravite — obstaja zelo zanimiva skupina (čeprav ni široko poznana), ki se ukvarja z zgodnjim filmom, denimo od 1895 do celovečernih filmov. Če zdaj gledaš te filme, se zdijo drugačni od tistega, kar so prej trdile zgodovinske obravnave. Tako se spreminja percepcija tega, kako se je film dejansko razvijal. Menim, da je to zelo pomembno. Mislim, da je tista stran, kjer gre za raziskovanje, za brskanje po arhivih... zelo pomembna in to se zdaj odvija v večji meri.

*Za EKRAN sta se pogovarjala:*

**Hervoja Turković** in

**Darko Štrajn,**

*ki je razgovor pripravil za objavo.*

tegnile zategnile zainteresirati za režiranje filmov, in če jim bo dana možnost, bodo morda lahko delale ali na televiziji ali v filmski industriji. Če bi naša filmska industrija bila zaščitena in podprta na ta način kot je nemška, bi bil celoten položaj drugačen in možnosti vstopa posebno za nove ljudi in ženske bi bile večje. Toda, ker je ta proizvodnja drobna in negotova, je dokaj težko za kogarkoli, ki prihaja na novo.

*EKRAN: V zvezi s feminizmom je zanimivo, da je odprl splošnejša vprašanja manjšin, mislim na zatirane manjšine. Torej ne gre za razpravo s stališča feminizma, ampak s stališča osvoboditve vseh vrst manjšin.*

NEALE: Šele nedavno se je razvil interes posebno za rasne teme. V zvezi s tem se je pojavil poskus, da bi črnice spravili k izdelovanju filmov, k čemur so prej komaj imeli pristan. Zdaj sta kakšni dve delavnici črnkega filma v Britaniji. Domnevam, da bomo v bližnji prihodnosti — v kakšnih petih ali šestih letih — videli kakšna njihova zanimiva dela, čeprav je to zdaj dokaj novo. Vprašanje je, kako se bo ta dejavnost sploh vzpostavila. Toda končno se vsaj nekaj dogaja. Strinjam se, da je v zadnjih dvajsetih letih veliko več pozornosti veljalo zatiranim skupinam.

*EKRAN: Ali mislite, da se bo skrb vlade za filmsko proizvodnjo spremenila v primeru, če se bo spremenila stranka na oblasti?*

NEALE: Rad bi temu verjel? Preden je na oblast prišla konservativna vlada l. 1979, so bile diskusije o Channel 4, kar se prej ni dogajalo. Gotovo je, da je nekaj izdelovalcev filmov in teoretikov nekoliko vplivalo na razmišljanje v laburistični stranki. Na splošno so politiki, s katerimi smo govorili, bili dokaj naklonjeni nekaterim idejam in so menili, da bi bilo treba izdelovati več filmov, in da bi jih kazalo bolje podpreti, kakor tudi, da je treba ščititi tisto, kar so imenovali inovativna proizvodnja za televizijo. Vse to se je spremenilo, ko je nastopila torijevska vlada. Na splošno mislim, da bo laburistična vlada nudila večjo podporo vsej industriji, v kateri je filmska industrija le en primer. Ves čas po vojni se je položaj spreminjal, toda vedno je bilo vsaj nekaj podpore, čeprav ta ni bila velika. Zdaj je britanska vlada to podporo enostavno eliminirala in je film torej povsem odvisen od komercialnega financiranja. Mislim, da to ni dovolj za napredovanje industrije v kontekstu, v katerem na področju prikazovanja prevladuje hollywoodski film — še posebno v naši deželi, kjer imamo isti jezik. To je bil vedno problem. Na splošno torej mislim, da bodo laburisti podpirali proizvodnjo filmov. Kako daleč pa bodo šli v nekaterih smereh, v katere bi mi radi, da bi šli, je seveda zelo težko reči. Mislim, da bi položaj v Britaniji moral biti bolj podoben tistemu v Franciji in v Nemčiji, kjer vlada veliko bolj spodbuja filmsko proizvodnjo in ji tudi nudi veliko pomoči.

*EKRAN: Priča smo n.pr. prodoru avstralskega filma. Ali je ta bolj naslonjen na vladno podporo, ali...*

NEALE: Da, da... mislim, da se je dejansko začelo v zgodnjih sedemdesetih letih, ko je avstralska laburistična vlada vložila veliko denarja v filmsko šolanje in filmsko proizvodnjo, pa tudi v podpiranje kinematografov, ki prikazujejo avstralske filme. Kot kaže, je to imelo viden učinek na avstralsko filmsko proizvodnjo posebno s stališča, kakor jo vidimo v drugih deželah. Mi-

slim, da je avstralski film danes mednarodno dobro znan, pred petnajstimi leti pa nihče ni vedel zanj. Res je tudi, da je v Avstraliji opaziti zelo aktivno filmsko izobraževanje in veliko teoretskega dela, ki je podobno temu, ki poteka v Britaniji. Mislim, da tam, kjer je vladna podpora, pride do živahnije in bolj zdrave filmske kulture, kakor če se bojuješ sam zase z malo denarja.

*EKRAN: Torej mislite, da je edini način, na katerega je mogoče konkurirati Hollywoodu, vladna podpora, in da ideologija svobodne iniciative ni uporabna za Evropo?*

NEALE: Mislim, da je tako. V britanskem filmu so že tradicionalni poskusi, kako konkurirati Hollywoodu, kako izdelovati filme, ki bi bili uspešni tudi v Ameriki. Skoraj vedno pa se je izkazalo, da so ti poskusi neuspešni. Vendar pa povsem ne nasprotujem komercialni filmski proizvodnji. Mislim pa, da v manjši deželi mora obstajati državna podpora, če naj obstaja kakršnakoli večja filmska proizvodnja. Amerika je lahko takšna kot je, ker ima tako veliko domače tržišče za svoje filme in ker ima močno industrijo, ki ne potrebuje podpore te vrste. Večina drugih držav — razen če nimajo zelo velikega domačega tržišča — mora podpirati svojo proizvodnjo, če želi svoje filme prikazovati zunaj. To velja za skoraj vse dežele prvega sveta, kjer je večinoma prisotna kakšna vladna podpora filmski proizvodnji. Domnevam, da je končno veliko odvisno od tega, zakaj se komu zdi film potreben. Nekateri menijo, češ da ga ni vredno razvijati, ker ga ljudje ne hodijo gledat, kar so tudi trdili v naši deželi. Zavzeli so se za to, da bi pozabili film in se ukvarjali samo s televizijo ali videom. Vendar mislim, da je film zelo pomemben iz več razlogov. Poleg tega je nekaj povsem drugega, če gledaš film v kinu ali na TV oziroma videu. Po mojem bi se to do nadaljnjega še moralo nadaljevati.

*EKRAN: Govorili ste o „skupini Screen“, ki je poudarila družbene teme v filmu. To je seveda le oddaljeni pregled na to, kar ste naredili. Toda uvedli ste tudi vprašanje ideologije. Ali bi lahko poglobljevali osnovne poteze tega nazora in morebitne razlike?*

NEALE: Mislim, da je v začetku (v zgodnjih sedemdesetih do sredine sedemdesetih) na naše delo močno vplivala Althusserjeva teorija, zlasti njegova ideja, da ideologija ni enostavno iluzija, ampak je del vsakdanjega življenja. Sčasoma je sledilo nekaj kritik, Althusserjevih idej, ker da nezadostno dopuščajo kompleksnost in protislovja med ideologijami in reprezentacijami. Mislim, da bi danes večina ljudi pripoznala dolg Althusserjevemu delu kot splošnemu družbenemu okviru za veliko teorij. Mislim pa, da je danes položaj veliko kompleksnejši. Gre za vprašanje proučevanja posebnih praks reprezentacije v posebnem institucionalnem in družbenem kontekstu. Tega ni mogoče reducirati le na en vseobsežen princip, kar opredeljuje bolj fragmentiran pristop k filmu v okviru splošnega družbenega konteksta. Ljudje raziskujejo posebne zgodovinske trenutke ali posebne načine, na katere so družbene teme artikularne v filmih. Danes moramo biti zelo pazljivi, da ne spregledamo specifične narave filma kot ideološke in psihološke izkušnje. Osebnost vidim nevarnost v prehudih generalizacijah o filmu in družbi. Mislim, da je to specifična nevarnost, glede katere bi se nekateri z mano ne strinjali...

## Opombe:

- 1 Glej: Rene Wellek in Austin Warren, *Theory of Literature*, Jonathan Cape, 1949, pp. 237—8.
- 2 Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, Cornell University Press, 1975.
- 3 Russell Merritt, „Melodrama, Postmortem for a Phantom Genre“, *Wide Angle*, vol. 5, no. 3, 1983.
- 4 *Ibid.*, p. 29.
- 5 Thomas Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, *Monogram*, no. 4, 1972.
- 6 Poleg Elsaesserjevega članka, glej še: Pam Cook, „Melodrama and the Woman's Picture“, v Sue Aspinall in Robert Murphy (ur.), *Gainsborough Melodrama*, BFI, 1983; Mary Ann Doane, „The Woman's Film“: Possession and Address“, v Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp in Linda Williams (ur.), *Re-Vision: American Film Institute Monograph Series*, vol. III, AFI 1984; Laura Mulvey, „Notes on Sirk and Melodrama“, *Movie*, no. 25; Geoffrey Nowell-Smith, Griselda Pollock in Stephen Heath, „Dossier on Melodrama“, *Screen*, vol. 18, no. 2, summer 1977; in geslo o melodrami v Pam Cook (ur.), *The Cinema Book*, BFI, 1985.
- 7 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, 1976, p. 12.
- 8 Za razpravo o zgodovinskem pojavu tega sistema in njegovem mestu v opusu D. W. Griffitha glej: Ben Brewster, „A Scene at the Movies“, *Screen*, vol. 23, no. 2, July—August 1982.
- 9 Za nekaj opazk o teh učinkih znotraj melodrame in njihovem razmerju do stališč in ironije glej: Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, Secker and Warburg, 1971, zlasti pp. 95—6 in p. 119.
- 10 Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, Verso, 1983.
- 11 *Ibid.*, p. 160.
- 12 *Ibid.*, p. 162.
- 13 *Ibid.*, p. 162.
- 14 Za razpravo o teh elementih v literarni melodrami glej: Brooks, op. cit., pp. 65—75. Brooks se skuša osredotočiti na nemost, neartikularnost in posebno vlogo geste v tem kontekstu. Slepoto skuša povezati s tragedijo. Nisem popolnoma prepričan, da taka delitev lahko vzdrži. Zdi se mi, da so temelji razlikovanja med melodramo in tragedijo precej drugačni in bi ustrezali nekaterim opazkam Geoffreya Nowell-Smitha v *Screenovem* „Dosjeju o melodrami“, op. cit.
- 15 Jean-Louis Leutrat, „La Danse des fantomes“, v Raymond Bellour (ur.), *Le Cinéma Américain*, vol. 1, Flammarion 1980, p. 120.
- 16 To se na primer zgodi v članku Michaela Walkerja, „Melodrama and the American Cinema“, *Movie* no. 29/30, 1982.
- 17 Kolikor vem, je bilo zelo malo narejenega okrog pojva žanrov v Ameriki med 1900 in 1920, kakor tudi o prepletu kinematičnih in ne-kinematičnih oblik v celi vrsti žanrov. Nekaj raziskav je bilo opravljenih v zvezi z melodramo, zlasti A. Nicholas Vardac: *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith* (Harvard University Press, 1949), a treba bo še veliko dela okrog zgodnjega obdobja filma v Ameriki (in drugod) v zvezi z uveljavitvijo žanrov ali na primer v zvezi z obsegom epskih, „spektakularnih“ razsežnosti kot nosilcev uveljavitve celovečernega filma med 1910 in 1920, kajti podatki o žanru in žanrskem ozadju (prilagoditev zgodbe in teme celovečernemu filmu) so izredno pomembni.
- 18 David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, RKP 1985; Janet Staiger, „Mass-Produced Photo-Plays — Economic and Signifying Practice in the First Years of Hollywood“, *Wide Angle*, vol. 4, no. 3, 1980, in „Individualism versus Collectivism“, *Screen*, vol. 24, no. 4—5, July—October 1983. Glej tudi: Jeanne Allen, „The Industrial Content of Film Technology: Standardisation and Patents“, v Stephen Heath in Teresa de Laurentis (ur.): *The Cinematic Apparatus*, Macmillan Press, 1980.
- 19 Bordwell, Staiger, Thompson, op. cit., p. 96.
- 20 *Ibid.*, p. 96.
- 21 *Ibid.*, p. 97.
- 22 *Ibid.*, p. 97.
- 23 Janet Staiger, „Combination and Litigation: Structures of U.S. Film Distribution, 1896—1917“, *Cinema Journal*, vol. 23, no. 2, Winter 1984, zlasti pp. 49—50.
- 24 Robert C. Allen, „Contra the Chaser Theory“, v John L. Fell (ur.): *Film Before Griffith*, University of California Press, 1983, p. 114.
- 25 Bordwell, Staiger, Thompson, op. cit., pp. 126, 128—134.
- 26 George Mitchell, „The Consolidation off the American Film Industry“, *Cine-Tracts*, nos. 6 in 7—8, 1979.
- 27 Bordwell, Staiger, Thompson, op. cit., pp. 134—140, 317—329; Janet Staiger, „Individualism versus Collectivism“, op. cit., pp. 68—9.
- 28 Bordwell, Staiger, Thomson, op. cit., pp. 330—335; Janet Staiger, „Individualism versus Collectivism“, op. cit.; Michael Connant, „The Impact of the Paramount Decrees“, v Tino Balio (ur.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, 1976.
- 29 Peter Lloyd: „An outlook“, *Monogram*, no. 1 in Thomas Elsaesser: „The Pathos of failure“, *Monogram*, no. 6.
- 30 Bordwell, Staiger, Thompson, op. cit., p. 373.
- 31 *Ibid.*, pp. 374—5.
- 32 *Ibid.*, p. 373.
- 33 Steve Neale: „New Hollywood Cinema“, *Screen*, vol. 17, no. 2, Summer 1976.
- 34 To sem obravnaval do določene mere, zlasti ob Spielbergovih **Iskalcih izgubljenega zaklada**, v „Raiders of the Lost Ark“, *Framework*, no. 19, 1982. Stevilna stališča v tem sestavku se nanašajo na predavanja o filmu, ki sta jih na University of Kent imela Ben Brewster in Elisabeth Cowie.

prevod: Brane Kovič

## SUMMARY

# AUTHOR—GENRE—SPECTATOR

*Organized by film magazine Ekran and the Society of Slovenian Film Makers, from November, 14<sup>th</sup> to November 17<sup>th</sup>, 1985, the first international symposium on film theory took place at Cankarjev dom, Cultural and Congress Centre in Ljubljana. The theme of the symposium, being also called the „Autumn Film School“, was Author—Genre—Spectator. Among the participants, there were some of the most important yugoslav film critics and theoreticians, as well as specialists from other fields (sociology, philosophy, art history, etc.) and foreign guests Steve Neale from England and Enno Patalas from FRG.*

*The abstracts of their lectures are published in this issue.*

## ON THE HITCHCOCKIAN TRAVELLING AND A FEW THINGS RELATED TO IT

Hitchcock is most subversive there where he shows the hysterical basis, the suppressed hysterical heart of an obsessive organization, affirms **Sla-vož Žižek** in his paper proving this thesis by analysing a formal procedure — travelling. The camera at the Hitchcockian travelling is slowly approaching from the master shot of reality towards a traumatic, fascinating detail which forms the stain. The author understands the Hitchcockian travelling which produces the stain in the middle of an idyllic image as illustration of Lacan's thesis that the „field of reality is supported only by eliminating the object *a* which, nevertheless, gives the reality its framework.“ The real object travelling brings us to is the look in its diverse variations and, particularly, the look of the Other, that is to say, the look revealing to us that as spectators we are being watched, that we ourselves are written in the image we are watching; or this is the Hitchcockian object par excellence, a non-specularizable object of change, that „piece of the real“ circulating among the subjects and realizing the structure of changes among them.

The author also presents a typology of the Hitchcockian travellings, and that on the level of variations of a formal procedure itself. Besides the „zero“ level of travelling, that is to say, the travelling beginning with the master shot of reality and then quickly verging toward the stain, the point of anamorphose, Hitchcock knows of at least three more variants:

- backward travelling which begins with a thrilling detail and then moves toward the master shot (e.g. the famous travelling in the line of a tie in **Frenzy**);
- „hysterized“ travelling, e.g. the one in **The Birds** where Mrs. Brenner catches sight of a corpse with pecked-out eyes — the camera there too quickly, leapingly, approaches the stain;
- dormant travelling where the camera does not move, and the turn from reality to the real is released by a heterogeneous object breaking into the framework of a shot (e.g.: the panorama shot of a small town in **The Birds** when the birds suddenly break into the scene from the rear).

## TWO HITCHCOCKIAN OBJECTS

The starting-point of **Mladen Dolar's** paper are two Hitchcock's films — **The Shadow of a Doubt** and **The Strangers on the Train** — both basing upon a parallel presentation of two mirror-reverse worlds facing each other (uncle Charlie and niece Charlie in **The Shadow of a Doubt**, and Guy and Bruno in **The Strangers on the Train**). However, the specularity and the duality are just the background for circulation of a certain object (the ring, the lighter) which, by passing over from one side to another, thickens the net of intersubjective relations webbing around it; it acts like their hinge, their pawn, the solid core, their „bit of the real“. From this point the author is trying to outline (and by using numerous other examples) a theory of two types of Hitchcockian objects: the one Hitchcock calls McGuffin and which acts like an empty and an unimportant place in itself, the only meaning of which rests on the fact that it bears a meaning; and, the other, which like the Lacanian **Das Ding** acts with a fascinating sublimity of its presence with which it fixes the attention of the look. The first object, we may also call it the object of desire, is that disappearing appearance driving desire into the infinity, and the

other is that inert object of the massive presence which, for instance, embodies the blockade demanding circulation, and which may also be called the object of pulsion. The author also dwells on phenomenology of accidental meetings in **The Strangers on the Train**, particularly the meeting of an empty place waiting for the subject: actually, in **The Strangers on the Train** such an empty place is the contract the subject is caught in as a partner. It is the contract demanding just a form of reciprocity (you'll do for me what I do for you) and which, in fact, is the basis of sociality.

## FRITZ LANG IN HOLLYWOOD

Zdenko Vrdlovec's paper proceeds from the „rule“ Lang was told in Hollywood by J. Mankiewicz: „Your hero must be Joe Doe.“ Joe Doe means an average, everyday person every spectator can identify with. Lang payed regard to this „Rule on Joe Dole“ in his American films but he subverted the „rule“ at the same time by transposing it into the criminal fiction or in the context of the question he was obsessed with: „Doesn't there, deep inside of us, exist an anxious fear that in certain circumstances everyone of us could become a criminal?“ The Langian direction is direction of such „circumstances“ where Joe Does, „ordinary people“, get into crime; his films are fictions of that „anxious fear“ which recalls to the characters and to the spectators the memory of that other world of desire and that other body we live in without being aware of it. Therefore it is not difficult to find a common characteristic for the Langian characters: there is no *faux coupable* (which is Hitchcock's speciality) among them because these characters are always already guilty, as their lapses, wishes and dreams show (the author analyses the film **The Woman in the Window**).

„Joe Doe“, above all, can not be Mabuse. And the characters in Lang's American films are not even the pale shadows of this malefactor of geniuses: but in a concealed form Mabuse is there all the same: no longer in personal but as a principle of deceit that film presentation is based on now, and which receives the structure of labyrinth. Mabuse's ability of deceiving with his appearance and identities, thus this effect of illusion and a dead end street in which all others find themselves, now overwhelms the whole film space and all intersubjective relations. Therefore the labyrinth in Lang's films is not just an architectural form but it also means a network of intersubjective relations where the subjects are mistaken about each other (and also deceive a little each other), it is the network of looks where the subjects never see themselves at the point where the Other is watching them, thus the point where they are always slightly deluded.

## WOUNDS, OPTICAL METAMORPHOSES

In his paper Tomaz Brejc analyses that sequence of Jean Cocteau's film **Le Sang du Poete** where the mouth the poet painted becomes alive on the canvas and when he tries to erase it moves to his arm, to his hand, where it then gapes like a wound; finally it becomes alive on the statue the poet's hand touched. This Cocteau's film is incessantly moving on the magical axis of changes of the living and the dead, of the matter and the human body. These passages remind of the negative/positive procedure in developing the film, but at the same time they also change the established spectator's values and images: the spectator can not get rid of a feeling that Cocteau consciously took over Rimbaud's figure of „poete voyant“ and altered it into „poete-voyeur“. The author also evokes Syberberg's film **Parsifal** where the kiss, the lips and the wound exchange as well (Amphortas' wound presented as removed from this body). The wound becomes a symbolic place, but at the same time, an autonomous „aesthetic“ phenomenon. In this context the author relates to postmodernistic art that lives on migration, moving of the images from one production sphere to another, from film to sculpture, from photography to painting, from television to the rhetorical figure of poetry.

## ON THE AUTHOR PRINCIPLE

Is directing the only perfect creation, is it film alone? Is the future of film in the hands of directors, although they are great stylists as, nowadays, are the best of them, or in the hands of the authors, that is to say, in the hands of those who say what they say, first of all, with the help of visual expressing? Such questions Tomislav Gavrić is asking himself in his paper where he is trying to call our attention to the relativity of the so called „author principle“. The author of the paper maintains that the

work of a director could never be just formal. Any film-maker's work involves semantic dimension, for, so to say, everyone in his film writes out his own vocabulary — there are no a priori rules on how to make films, and this holds true for both, the author and the director, because their style transposes the structures and meanings.

The structure *a priori* does not exist in film. In opposition to literature where we have to do with the structure of meanings on the basis of which it is possible to impose stylistic or expressional formal schemes, it is true that in film the specific visual style of an author can be based on the meanings forming the central core of the motives, but these motives can not exist before the visual style. While style in literature may be optional because there is a language of meanings which is preexistent, the style in film is bound to a specific core of motives which determinate composition. The author (director or any other creator) of film therefore can not be studied as a psychological individual but as a kind of „core“ *ex post facto*.

## GENRE

Steve Neale in his paper discusses three aspects of genre within the Hollywood context. Firstly he outlines some general issues around genre and genre criticism, focussing on melodrama to illustrate a number of points and turning then to highlight a distinction that need to be made between genre as it exists at the level of the works — the films — themselves, and genre as it exist at the level of the audience. Next, he makes some points about the role of genre within the industrial context of Hollywood, situating genre as a specific and highly important site of the articulation of a tension and a balance between innovation and standardisation as two tendencies marking all Hollywood' practices during the classical period. And thirdly, he discusses the changing role and importance of genre in contemporary Hollywood cinema, following the breakdown of the classical studio system and the industry's re-orientation during the late sixties and seventies through to the present day.

Genres involve novelty and difference as well as similarity and repetition, they are shifting, changing, dynamic, subject to modification and variation. The elements and conventions of even the most stable, rigid and well-established of genres are liable to alter. Each and every genre film involves a selection from a repertoire of available generic elements; some are included, others excluded. Indeed some are mutually exclusive. Following the appearance of **Psycho**, the horror film could characterise its monsters either metaphysically and supernaturally or psychologically. The one choice excluded the other. Hence the repertoire of generic elements available always exceeds not only the individual genre film, but also the range of films actually produced at any one point in time. In addition, each genre film tends to extend this repertoire, either by adding a new element and/or by transgressing one of the old ones (though there are always limits to the degree of transgression involved). Thus, the elements and conventions of a genre are always *in* play rather than being simply *re-played*.

## THE WORLD IS ON THE STARS, THE RICHNESS OF GENRE LIES IN THE STARS

Marcel Štefančič, jr. is trying to show that the star-system is something genre borders with. The star-system represents genre to the extent where it places itself to the border of all the neighbouring genres. In continuation he shows that a film star must be understood as an entity containing himself and the character he embodies in a certain film: the film star contains himself on the surface where „identity-with-himself“ easily passes over to „unidentity-with-himself.“

In this sense, William Holden (**Wild Bunch, Fedora, Network, S.O.B.**) is playing the role of that realistic element through which genre enters the relation of „probability“ with its own laws. Holden thus plays the agent of the levels of reality, even to the extent where the „principle of reality“ turns into the „principle of pleasure“, that is to say: star-system. Holden practically appears just to set in function what has been there anyway — the film reality. In film he gives life to that utopian point for which we may say: „Look. That's where reality arises from.“ And, through this element the reality itself enters the relation of „probability“ with its own laws. The author also proves that the inventor of the star-system was neither Carl Laemmle nor David W. Griffith, but Plato. The definition „The protagonists of the Platonic dialogues know they perform in

Platonic dialogues" is already the definition of genre (at least in its commonest value). And the only possible advancement from genre leads towards the star-system.

## VINCENNES, INDIANA/ FRAGMENTS OF THE FILM GEOGRAPHY/

**Jože Vogrinec's** lecture on film geography problematizes the self-evident habit of naming the diegetic scene of the majority of films, so that it can be found on the map. The thesis developed in the lecture suggests that the name signifying a scene only makes sure of the identity and intelligibility of the diegetic space of a film. The effects of various ways of locating a film scene in a real place, that is to say, the one that is drawn and named on the map, are worked out fragmentarily. Because the certainty of film watching is superdefined by the Hollywood production, the examples are focussed on the history of the American film.

Following D. Graham's book **Cowboys and Cadillacs. How Hollywood Looks at Texas**, the phantasmatic dimension of the names Dallas and Texas is allotted to western. The possibility of making specific geographies of particular Hollywood genres (western, detective films, horror films) and the ways of subverting the introduced referential context used in some John Carpenter's and Ridley Scott's films are pointed out. The lecture concludes with a discursion on the name **Paris, Texas** in Wim Wenders' film of the same title. The effects embrace three levels at the same time: the level of the protagonist of film fiction, the level of the spectator, and the level of the director who is the first and the principal victim of the diegetic location of a film scene.

## „MANA“ IN SLOVENIAN FILMS

**Bojan Baskar's** lecture proceeds from perception that the unbearable (the „unwatch ableness“) of Slovenian films originates primarily from in the part of their sound. He is trying to establish a presumption that in Slovenian films the voices are looking for something they had found already, that is to say, an instance of the symbolic. The voices in the Slovenian film evoke the voices which have already been evoked by the national literature, particularly by its privileged kind: the country tale. This means that they are trying to reproduce the voices that no Slovenian has ever empirically heard, for they are ideal, mental voices, as evoked by literature. Such treating of voice is easiest to imagine as an antipode to the Hitchcockian praxis wherein the voices are unexpressive, „inhuman“, „a thing among the things“.

The knot of the Slovenian film and the national literature can be cut by taking an anthropological distance towards the subject. It turns out that there is a privileged signifier secretly circulating in the national-mystic, discours, and it sort of behaves like a Polynesian signifier „mana“, as known from Mauss and Levi-Strauss: as the „zero signifier“ or „the signifier without the signified“. This signifier is called „klen“ (adjective) or „klenost“ (substantive) which Slovene-English dictionaries translate by: vigorous, strong, solid; fig. consist, pithy. The use of this word, as ordered by Slovene Orthography, shows that „klen“ joins three heterogenous circles that, according to Levi-Strauss, mean three types of exchange: exchange of goods, exchange of women, exchange of words. The demand for „klen“ speech may function as long as the subject believes that somebody else (the Great Other?) spoke or still speaks „klen“ Slovenian language. The Slovenian film which is practically completely submerged into the national-mystic discours (it usually tries to get out of it by blasphemy) is a kind of a theatre where the local and the central dialects experimentally have a regard to each other until, finally, a „klen“ (meaning: original) Slovenian word sounds from somewhere.

## FILM, IDEOLOGY, NARCISSISM

**Darko Štrajn's** lecture treats four topics: Aristotle's definition in **Poetica** saying that „the image must surpass the model“, the role of film in the definition of mass-culture, the problem of ideology in relation to the real conveyed through the cinematic imaginary, and Christopher Lasch's definition of **The Culture of Narcissism**. From the point of view of the formal aesthetic demand set by Aristotle, it is first ascertained that this demand can be effectively fulfilled with film because it brings to perfection the very process of „modifying“ the object into the image. In treating the problem of relation between film and mass-culture, the first „real“ cinematic film **La Sortie des Usines** is exposed as the film containing the „self-relating metaphoric dimension“ which points out that „film deve-

loped in the proper historical moment.“ The workers of Lumiere's factory are leaving for a new epoque of prolonged leisure time. Within reorganized structure of society, however, „everything must be settled in the sphere of ideology.“

Author claims that in the circular character of ideology the point of impossibility of closing the ideological circle is incorporated. This point is the imaginary in its ambivalent relation to the real. By the reference on the relation of film to mass-culture, Štrajn proceeds to thematization of film withing Lasch's concept of „hedonistic ideology“ as the ideology of „media society“. Film certainly participates in production of the subject of this ideology which is characterized by the „borderline personality“. But, by comparing a few genre films (two films on atomic catastrophe — **The Day After** and **The Testament**, and two dance films — **Flashdance** and **Breakdance**) the article ends with the statement that while producing ideology, film at the same time presents and subverts this same ideology.

## TOTALITARIANISM AND CINEMA

The notion „totalitarianism“ is suspicious because instead of becoming a critical connotation it immediately became a sphere of self-awareness of fascism and, later, the sphere of bloc equalization of bolshevism and fascism. However, owing to the contributions of the theory of social criticism, socialist left-wing and the critical use in general, it is still useful. The analysis of the relation between totalitarianism and film presumes that the basic totalitarian aspiration of totalitarianism in relation to film is included in the programme of organizing repressive social perception of the masses. The lecturer **Lev Kreft** is thus moving away from interpretations which only see the temporary waves of chasing film makers and the totalitarian propagandistic use of film, or they think of the totalitarian bases of the film contents according to the „Blut und Boden“ principles. The way of organizing social perception may be shown either in Nazi or in Stalinistic approach to film, and the analysis of formation of the American film mythology, connected with catechisms like „The Thirteen Points“ (1921), „The Dont's and Be Carefuls“ (1927), and „The Production Code“ (1930), can be particularly interesting. The latter, with the help of „The Legion of Decency“ and the adjoined movements, also had the strongest influence on film.

The pressures on film from the part of totalitarianism do not arise from fear of film but from fear of its mass-audience. Therefore resistance to totalitarianism only with aspiration for creative freedom does not reach far enough. The rights of the rebellious masses are at stake.

## THE NATURE OF THE NOTION „FILM GENRE“

We learn how to recognize a genre by intensive exposure to films, maintains **Hrvoje Turković** in his aper. For this reason, genre is, first of all, a natural category, natural in the sense that it was spontaneously formed by watching films and that it is not necessary to get into the swing of it by means of explicit definitions. Second, genre is a prototypal category, which means that some films are better and some worse representatives of a certain genre; similar holds true for particular genres also — some are better, and some worse prototypes of „genreism“. Genre is also — and at the same time — a producer's category: that is to say, genres are planned by producers, just as innovations and changes in a certain genre can be planned. Genre namely does not prevent but stimulates innovations which were legallized as genre only if spectators easily accepted them. Thus legallized innovations may later be used in all the following films as the standard form of a certain genre. Turković therefore affirms that genres are mutually formed by spectators and film makers, and their influence on formation of a selective genre tradition which includes certain commitments of the creators and expectations of the spectators is also mutual.

**nastopajo:**

**BOJAN BASKAR  
TOMAŽ BREJC  
MLADEN DOLAR  
TOMISLAV GAVRIĆ  
LEV KREFT  
STEVE NEALE  
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR  
DARKO ŠTRAJN  
HRVOJE TURKOVIĆ  
JOŽE VOGRINC  
ZDENKO VRDLOVEC  
SLAVOJ ŽIŽEK**

**režija:**

**EKTRAN**

**proizvodnja:**

**EKTRAN, DRUŠTVO SLOVENSkih FILMSKIH DELAVCEV in  
CANKARJEV DOM**

**v sodelovanju z:**

**ZVEZO KULTURNIH ORGANIZACIJ SLOVENIJE,  
sekcijo za kulturo pri MC CK ZKS in  
SLOVENSkim GLEDALIŠKIM IN FILMSKIM MUZEJEM**