

revija za film in televizijo

# ekran

vol. 22  
letnik XXXIV  
5, 6 1997  
600 SIT

**dosje**

lynch

**intervju**

david lynch

**festivala: benetke, sarajevo**

**slovar cineastov**

yasujiro ozu

# LJUBLJANA

mednarodni *filmski* festival  
mednarodni filmski festival  
international *film* festival  
international film festival

## PREDPREMIERE

L.A. Confidential, ZDA, Curtis Hanson  
Funny Games, Avstrija, Michael Haneke  
Hamlet, Velika Britanija, Kenneth Branagh  
Sweet Hereafter, Kanada, Atom Egoyan  
Kolja, Češka republika, Jan Svěrák  
Chinese Box, Francija/Hongkong, Wayne Wang  
Assassin(s), Francija, Mathieu Kassovitz  
La tregua, Italija/Francija, Franco Rosi  
The Van, Velika Britanija, Stephen Frears  
Le polygraphe, Kanada, Robert Lepage  
Touch, ZDA, Paul Schrader

## FILM PRESENEČENJA

## PERSPEKTIVE

Stereotip, Slovenija, Damjan Kozole  
Mondo Bobo, Hrvaška, Goran Rušinović  
Gipsy Magic, Makedonija, Stale Popov  
Rache, Nemčija, Bernd Michael Lade  
The Headhunter's Sister, ZDA, Scott Saunders  
Budbringeren, Norveška, Pål Slettaune  
Esperanza & Sardinias, Španija, Roberto Romeo  
Jugofilm, Avstrija, Goran Rebić  
Kicked in the Head, ZDA, Matthew Harrison  
The Full Monty, Velika Britanija/ZDA, Peter Cattaneo  
Poludeli ljudi, Jugoslavija, Goran Marković  
Moja domovina, Jugoslavija, Miloš Radović  
Dong gong, xi gong, Kitajska/Francija, Zhang Yuan  
Naar de Klotel, Nizozemska, Ian Kerkhof  
Sunday, ZDA, Jonathan Nossiter  
Limitsu no hanazono, Japonska, Shinobu Yaguchi  
Transatlantique, Francija, Christine Laurent  
SubUrbia, ZDA, Richard Linklater  
Not a Love Song, Nemčija, Jan Ralske  
Doing Time for Patsy Cline, Avstralija, Chris Kennedy  
Savršeni krug, BiH, Ademir Kenović  
My Son the Fanatic, Velika Britanija, Udayan Prasad  
East Side Story, Nemčija, Dana Ranga

## FOKUS

Mike Leigh – celovečerni filmi:  
Hard Labour, Nuts in May, The Kiss of Death, Who's Who,  
Grown-Ups, Home Sweet Home, Four Days in July,  
Life Is Sweet, Naked, Secrets & Lies  
3 večeri šestih erotičnih zgodb:  
Wet (Bob Rafelson), The Insatiable Mrs. Kirsch (Ken Russell)  
The Dutch Master (Susan Seidelman), The Waiting Room (Jos Stelling)  
Caramelle (Cinzia Torrini), Hotel Paradise (Nicolas Roeg)

## PREZRTI

Duoluo Tianshi, Hongkong, Wong Kar-Wai  
The Madness of King George, Velika Britanija, Nicholas Hynter  
Truly, Madly, Deeply, Velika Britanija, Anthony Minghella  
Peter's Friends, Velika Britanija, Kenneth Branagh  
Much Ado About Nothing, Velika Britanija, Kenneth Branagh  
Mr. Wonderful, ZDA, Anthony Minghella  
The Perez Family, ZDA, Mira Nair  
Palookaville, ZDA, Alan Taylor  
Rebecca's Daughters, ZDA, Karl Francis  
Ubistvo s predumišljajem, Jugoslavija, Gorčin Stojanović  
Indochine, Francija, Régis Wargnier  
Hollow Reed, Velika Britanija, Angela Pope  
Small Faces, Velika Britanija, Gilles MacKinnon  
The Pillow Book, Velika Britanija, Peter Greenaway

8.

IMEIDA8000

3. – 16. november 1997  
CANKARJEV DOM  
LJUBLJANSKI  
KINEMATOGRAFI

Generalni sponzor festivala:

mobitel

SLOVENSKI OPERATER NMT & GSM

revija za film in televizijo

<b>namesto uvodnika</b>	<b>3</b>	<b>michel chion</b> david lynch is alive
	<b>4</b>	
<b>dosje: lynch</b>	<b>michel chion</b>	lynch-kit
	<b>serge grunberg</b>	vodič: kako se izgubiti v lynchevem univerzumu
	<b>simon popek-intervju</b>	david lynch
	<b>stojan pelko</b>	cesta v nedogled
	<b>thierry jousse</b>	izgubljena cesta: čutna izolacija po lynchu
	<b>nejc pohar</b>	o.j.simpson se zaleti na izgubljeni cesti, a vseeno uide poroti
	<b>18</b>	
<b>festival: benetke</b>	<b>s festivala poročajo živa emeršič-mali,</b>	<b>ženja leiler, simon popek</b>
	<b>24</b>	
<b>festival: sarajevo</b>	<b>igor prassel</b>	dobrodošli v sarajevu
	<b>26</b>	
<b>poletna filmska akademija</b>	<b>uroš goričan</b>	grožnjan
	<b>27</b>	
<b>video</b>	<b>nerina kocjančič</b>	stari in novi video
	<b>29</b>	
<b>branje</b>	<b>mateja valentinčič</b>	pogib in počas
	<b>stojan pelko</b>	zrcaljena podoba
	<b>32</b>	
<b>temnica</b>	<b>max modic</b>	zadnji kriki iz kinodvorane
	<b>36</b>	
<b>eseji</b>	<b>andrej šprah</b>	moder v obraz skozi zaveso dima
	<b>slavoj žižek</b>	zakaj režiserji nihajo med različnimi konci filma?
	<b>marcel štefančič, jr.</b>	clint za predsednika
	<b>50</b>	
<b>kako razumeti film</b>	<b>matjaž klopčič</b>	prisluhnite britaniji
	<b>55</b>	
<b>slovar cineastov</b>	<b>stojan pelko</b>	yasujiro ozu

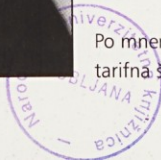
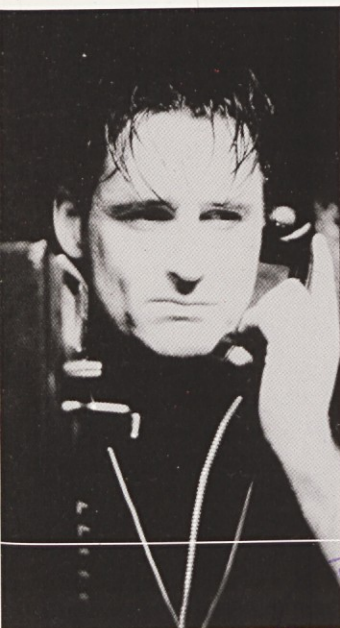
Na naslovnici: Bill Pullman  
Izgubljena cesta, režija David Lynch, 1996

vol. 22 letnik XXXIV 5, 6 1997

600 SIT

**ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Simon Popek **uredništvo** Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **lektorica** Anja Kosjek **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **stavek** dariš gregorič perme **osvetljevanje filmov** Alten **tisk** Matformat **naslov uredništva** Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana, tel 061 318 353; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci in naročniki** vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) **žiro račun** 50100-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana  
Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).





David Lynch

# david lynch is alive

michel chion

*Encore une fois*, še ena zgodba o ušesu...

Edino, kar v filmu *Izgubljena cesta* družijo jazz-saksofonista Freda Madisona, odraslega moškega, ki s soprogo živi v lepi prazni hiši, in (dvojnika? masko? alter ega?) Peta Daytona, mladega mehanika, ki živi pri starših, je dejstvo, da oba aktivno uporabljata uho: prvi kot glasbenik, drugi pa kot strokovnjak, ki po posluhu popravi napako v avtomobilskem motorju. Kot pravi "Mr. Eddy", ki Petu naroči, naj poišče rešitev za moteč hrup v njegovem mercedesu: "najboljše uho v tem zafukanem mestu". Problem z zgodbami, ki vstopijo skozi uho, je v tem, da se jih ne znebimo nikoli več.

Lacan je nekoč latinski izrek *Verba volant, scripta manent* – se pravi, izrečene besede letijo, zapisane pa ostanejo – komentiral z besedami: "daj bog, da bi bilo to res!" V resnici pa v kabinetih analitikov skušajo ujeti prav tiste besede, ki jih je nekoč slišal subjekt in ki so postale neizbrisna šifra njegove usode.

"Dick Laurent is dead", stavek, ki ga moški glas vrže v interfon Freda Madisona, je eden tistih zvokov, ki smo jih slišali samo enkrat, a ne nehajo odmevati nikoli. Obstajajo večno, kot tisti "šelest", o katerem govori Malarmé v svojem mladostnem besedilu *Igitur*, in ki se odtlej venomer krožno ponavlja.

Ta stavek zveni v angleščini kot svojevrstno suho trkanje na vrata, kot zvok trka, v katerem seveda prepoznamo začetnici režiserja; znova ga bomo slišali na drugem koncu filma, cela zgodba pa se bo vmestila prav v ta interval, ki to ni: "Dick Laurent is dead".

To je čas, ki je potreben, da Fred Madison postane tisti, ki spoji zgodbo s svojim glasom – glasom, ki ga na začetku ni prepoznal kot svojega. (Toda, ali je svojilni zaimpek, kadar govorimo o glasu, sploh upravičen? Ali lahko za svoj glas sploh rečemo, da je naš? Mar ni vedno že odtujen v oponašanju, ki se ga loteva – oponašanju utelešenega glasu drugega – in zaradi dejstva, da sploh ne moremo drugače, kot da se slišimo govoriti, tako kot s seboj vedno vlečemo svojo senco?)

Vse se začne s smrtjo, ki to ni. Pri Lynchu je težko zares umreti. Televizijska serija *Twin Peaks* se začne z novico, ki jo po telefonu sporoči neki Pete Martell (pokojni Jack Nance, junak filma *Eraserhead*, ki je nedavno umrl v nepojasnjenih okoliščinah): "She is dead, Laura Palmer is dead." Ne samo, da celotna skupnost od tega trenutka dalje oživi, vse se sploh šele zares spoji! A tudi Laura Palmer mora oživeti: tako v svoji podobnici kot tudi v celovečernem filmu, ki ga je Lynch posvetil njenim zadnjim dnevom in jih zaključil s pravo apoteozo... Smrt ni nikoli dokončna: babica v filmu *The Grandmother*, ki ga je Lynch posnel pred dvajsetimi leti, pred *Eraserhead*, se le dela, da je umrla in izginila: na koncu jo najdemo, kako se reži na kraju, ki bi moral biti njen grob. Videti je, kot bi pošastni dojenček v filmu *Eraserhead* črpal svojo moč in vitalnost ter začel rasti kot fetus iz filma *Odiseja 2001* prav od trenutka, ko mu je oče snel poveje, prebodel njegovo telo in ga izpostavil smrti.

Človek-slon John Merrick umre le zato, da ga sprejme nežen ženski glas, ki mu obljubi, da ne bo nič umrlo. Bodimo torej pozorni na to,

da v prvih treh Lynchevih filmih nihče ne napove smrti, ni trupla, ni sledi, ni napovedi.

Paul Atreides v filmu *Dune* (ta detajl je Lynch sicer našel v romanu Franka Herberta, a mu je dal bistveno večji pomen) sliši v polsnu, kako mu Prečastita Mati šepeta ob vzglavju: *for the Father nothing*, za očeta nič – te besede pa nato odzvanjajo v glavi Paulove matere, Jessice: *for the Father nothing*. Narativni sistem filma, ki izmenjuje visoko doneče in notranje glasove, pogosto pripelje do takšnih odmevov: nekateri stavki, ki smo jih slišali na začetku, dobesedno vzvalovijo skozi film... *Dune*, kakor ga je zasnoval Lynch kot avtor scenarija, je potemtakem tudi zgodba o fantu, ki je vržen v bivanje z besedami, ki ne nehajo odzvanjati v zavesti in ki se izmikajo času. Pri Lynchu so še druge besede, očetovske, oziroma besede tistega, ki privzame očetovsko figuro v obeh junaka v intervalu, ki ga predstavlja čas filma. Tak je Frank (Dennis Hopper) v *Modrem žamet*, tak je "Mr. Eddy" (Robert Loggia) v filmu *Izgubljena cesta*. Oba nastopita v podobnem prizoru, v katerem odigrata eno od simbolnih vlog očeta, ki označuje prepoved, zakon, in oba pospremita svoje besede s fizičnim nasiljem in ekstravagantnim vedenjem – kot da besede drugače ne bi šle nazaj "v uho" ali kot da jih je treba zanikati, sprevrniti v posmeh s kontekstom, v katerem so izrečene. V svoji knjigi o Davidu Lynchu (*Cahiers du cinéma*, 1992; angleški prevod pri BFI, 1995) sem obširno govoril o dvoumnem značaju Frankovega lika. Natanko tako, kot se je občinstvo ob gledanju *Modrega žameta* obenem zabavalo in bilo v skrbeh, ko je Frank dajal lekcijo Jeffreyju – naj ne posega v njuno razmerje z Dorothy – obenem pa mu ob brutalnem trpinčenju izrekal svojo ljubezen, tako se tudi tokrat publika zagatno reži v trenutku, ko "Mr. Eddy" pridiga vozniku, ki se je preveč približal njegovemu lepemu avtu, obenem pa ga nadira in udriha po njem z revolverjem. Zakaj to počne? Zato, ker ga hoče naučiti pravil varnosti in spoštovanja življenja, tistih "fucking rules", v svojo razlago pa vnaša prekipevajočo vnetje, ki tako manjka vsem drugim likom. Tako kot baron Harkonnen v filmu *Dune* je tudi on hudobnež, poln tesnobe, a obenem tudi življenjske vneme, gromovnik, ki na vse strani razdaja življenje – obenem pa "deli pravdo". Treba je le prisluhniti njegovim besedam.

Toda, ali je to sploh mogoče?

Na začetku filma, v delu, ki se mi osebno zdi najmočnejši in najbolj izviren, v tistem dolgem čakanju v dizajnirani in prazni hiši, gre namreč prav za nasprotno: moški in ženska, kot obtežena in omrtvičena, brez moči, v prostem padu, ki ju vleče proti praznini: ko se ljubita, brez besed, zlovešče švigne mimo nekaj turobnega. Morda otrok, ki ga nimata, fantom, ki ju obenem družijo in ločuje? "Dick Laurent is dead": besede, vržene v prostor, novice, govornice, ki vas poženejo na pot, v vrtinec življenja. •

*Napisano posebej za to številko Ekрана, v Parizu, 8. oktobra 1997.*  
Prevedel Stojan Pelko



Dennis Hopper, Isabella Rossellini  
Modri žamet

# lynch-kit

## ABECEDA

*The Alphabet* – naslov in tema Lynchevega prvega kratkega filma, dramatični pregled vseh črk od A do Z, ki prihajajo od vsepovsod in so vsepovsod, a nikoli ne morejo uiti neraložljivi linearnosti seznama. V *Twin Peaksu* FBI pod nohti žrtev najde majhne listke s črkami. Pod Teresinim T, pod Laurinim R. Tako morilec (Bob) namiguje na svoje ime (Robert). Če upoštevamo režiserjevo razlago, da je *The Alphabet* film o nasilnosti pedagoškega procesa, lahko sklepamo, da je Bob učitelj, ki preveč goreče poučuje svoje mlade učenke abecedo, tako da jim jo dobesedno zrine pod kožo.

## BANDA

Še malo prej so vsi sedeli, sedaj pa so kar naenkrat vsi pokonci: v Lynchevih filmih se skupine vedno obnašajo v leni solidarnosti – po vzoru vodje. Naj bo to skupina nepridipravov (v Benovi hiši v *Modrem žametu*) ali dijaki, orgijaši (*Ogenj, hodi z menoj*), gostje na banketu (*Divji v srcu*), vedno so to negativne zlovesče skupine, gruče posameznikov, ki jih loči, a tudi združje posnemanje. In Lynch vedno najbolj nazorno najraje pokaže osamljenost, ki jo v takšni homogeni množici občutijo izločenci (hotel Great Northern v *Twin Peaksu*).

## DEBLO

Dva konca, ki ponazarjata, kje sta bila ločena od celote. V *Modrem žametu* nas kamioni, naloženi z debli, opominjajo na to, da mestece Lumberton živi od sekanja narave na koščke. Napovednik lokalne radijske postaje ("Ob zvoku padajočega drevesa...") je še en opomin. Celo čas je razsekan kot drevesa. Pravzaprav je v Lumbertonu veliko sekanja, zato ni čudno, da je odrezano tudi kakšno uho. Morda Lynch s tem kaže na to, kaj jezik naredi s celoto telesa. Gospa z deblom svoje ime dolguje polenu, ki ga prenaša naokoli kot dojenčka. Pravzaprav njeno poleno zelo spominja na dojenčka iz *Eraserheada*. Poleno, trdi gospa, sliši marsikaj; in v vsaki družini je dojenček tisti, ki mora poslušati marsikaj. In največkrat niti ne more početi kaj drugega, saj njegov vid še ni povsem razvit, medtem ko je sluh že izostren.

## GOVOR

Lynch si menda rad mrmra v brado, in včasih to navado vsili tudi svojim likom: notranji glasovi v *Dune* so en odraz te navade, ki je hkrati spremenila cinematične konvencije. V nekaj prizorih *Človeka slona* se Merrick in Treves pogovarjata sama s seboj. Torej se je del izvorno gledališkega preselilo v filmski govor, saj ni več nujno, da besede tvorijo del psihološkega dialoga (besede, namenjene drugemu liku), pač pa lahko obstajajo same po sebi, posredovane neposredno gledalcu. S takšnimi prijemi Lynch poživlja (prej kakor prenavlja) filmsko govorico.

## KIT

Vemo, da ima Lynch bizarno navado, da raztelesa živali in jih potem spet "sestavlja", da jih tlači v steklenice, jim nategne kožo in organe in to potem imenuje "mačji skupek" ali "mišji skupek". To zanj pomeni, da odrta mačka ni več platonška forma mačke, a je vseeno njen skupek. Pri tem pa ga najbolj privlači tisto, kar najde: podrobnosti in, kot pravi, texture, ki jih ni mogoče videti, če ne zradiraš njihovih imen... Toda v povsem drugačnem okolju, o peklu na Zemlji Philadelphie, je Lynch vzkliknil: "Mnogokrat ko vidiš samo del, je to še huje, kot če vidiš celoto. Celoto je mogoče dojeti z logiko, izven tega konteksta pa delec postane neznansko abstrakten. To lahko postane obsesija." Ustvarjanje za Lyncha pomeni ustvarjanje skupkov, ki v naravi ne obstajajo, a iz nje jemljejo svoje dele, in ki bi v idealnem primeru morali upoštevati zakone nesorazmernosti tako dela kot celote; tako ima del svojo težo v celoti, hkrati pa lahko celoti pobegne. "Na prizorišču imam rad kakšno stvar, ki sama po sebi ne pomeni nič, v kontekstu in ravnovesju stvari okoli nje pa izstopa in sije in zato deluje tudi vse drugo."

## LESTVICA

Letalo brni na prostranem nebu. Drobne mravlje gomazijo v travi. V Lynchevih opisih njegovega otroštva, ujetega med nebom in Zemljo, je opaziti vrtoglavost skrajnih nasprotij, med katerimi živimo. Zato tudi njegova ljubezen do kontrastov, predvsem so močni v *Divji v srcu*, med neznansko širokimi in skrajno, mikroskopsko bližnjimi plani. V *Divji v srcu* vidimo kozmični razpon obzorja, ki ga barvajo zadnji žarki zahajajočega sonca, poljub Zemlje in neba, in

makroprizor s prižgano vžgalico. Lynch je zaradi svojega načina prikazovanja kontrastov – zelo podobnega načinu Victorja Hugoja – v vseh pogledih (liki, zvok, ritmi, besede in velikosti od pritlikavcev do velikanov) ločevalec svetov. V naravni kontinuum vpeljuje razdvojenost; v kontinuum, ki ga sicer simbolično dojemamo kot nediferenciranega, saj je vse stvar posrednih stopenj, ali, kot bi rekel Leibniz, *natura non facit saltus*. Njegova je stvaritev.

## MOČ

Pri Lynchu moč ni le sredstvo akcije ali doseganja ciljev. Je tudi izrazno sredstvo dimenzij nekega življenja; Lynch moč vzpostavi tam, kjer smo jo pozabili videti. Pri seksu je moč ravno toliko ali še bolj pomembna kot užitek. Ko se dva privlačita in se naposled telesno zbližata, se sprostí neznanska sila. Hard rockerski komad v *Divjih v srcu* (izvaja ga ustrezno poimenovana skupina Powermad) je izraz te sile.

## MRK

Lyncheva resničnost je nestalna; je stvar izginotij (mrkov) in povratkov. Kar se običajno zgodi, kadar čezmerna moč vznemirjenja izniči vse drugo. Seveda gre tudi za "mrke" likov. Za vedno (agent Desmond v filmu *Ogenj, hodi z menoj*) ali dalj časa. Ali pa samo za trenutek: ob koncu večera pri Benu v *Modrem žametu* Frank vzklikne "Gremo fukat!" in povsem izgine, za njim pa dve sekundni ostane praznina (kar pa gledalec redko zavestno opazi). Frank je v naslednjem prizoru že na svojem mestu. Morda ga je za nekaj trenutkov požrla druga dimenzija...

Tudi Dale Cooper izgine v prizoru v rdeči sobi zadnjega dela *Twin Peaksa*. Za nekaj trenutkov. Lynch se kot otrok, ki ga je opazoval Freud, igra, da stvari izginjajo in se spet prikažejo, igra s svojimi liki. Odsotnost ni več motnja ali rez. Režiser obvlada skoke iz ene dimenzije v drugo (tudi major Briggs v *Twin Peaksu* izginja in se vrača).

V tem duhu ima tudi utripajoča svetloba pomembno vlogo. Neritmično žmrkanje žarnic, preden počijo, nestalnost električne svetlobe – predvsem v usodnih trenutkih – že premočno izražajo željo po kratkem stiku. Kratki stik in električne strele so v logu emblema družbe Lynch-Frost Productions in pomemben del vsaj štirih njegovih filmov: smrt in preobrazba otroka v *Eraserheadu*, Cooperjev prihod v rdečo sobo v zadnji epizodi *Twin Peaksa*, Laurin umor v *Ogenj, hodi z menoj* (samo tu je izmenjavanje svetlobe in teme ritmično).

## NOČ

*Eraserhead* je bil v večini posnet ponoči, saj se takrat dogaja večina zgodbe. Odtlej je noč kraljestvo Lynchevih filmov; v njej se vse zbližuje, združuje in fragmentira. *Now it's dark*, pravita Frank Benu v *Modrem žametu* in Julee Cruise v pesmi *Into the Night* v nadaljevanki *Twin Peaks*. Noč, tema in mrak so za Lyncha čas, ko se dogaja vse: ponoči privrejo na plano skrivnosti in sence šepetajo besede. Noč je črna luknja; je negativ dneva in v *Ogenj, hodi z menoj* se noč in dan izmenjujeta tako hitro, da se zdi, kot bi bila prisotna eden v drugem. Morda je pomen noči takšen zato, ker pod plaščem teme izginejo izrazite oblike stvari in se stopijo v izgubljeno celoto. Tema združuje in staplja vse, kar svetloba razdvaja.

Eraserhead

Kyle MacLachlan, Sean Young  
Dune



Noč postavi prvinsko gledališče – gledališče zvoka.

#### ODER

Če verjamemo, da nas življenje postavlja v neizbežen položaj, da moramo potovati med različnimi svetovi (in pri teh prehodih preživeti), je za Lyncha gledališče gotovo eden od teh svetov. To je svet, ki ga pod okriljem noči lahko nadzoruje.

Henryjevo zasebno gledališče s pevko v radiatorju, nenavaden in staromodni nočni klub, v katerem Dorothy poje *Blue Velvet* v velikanski mikrofoni iz tridesetih, Roadhouse v *Twin Peaksu*, kjer žgoli Julee Cruise, vse to so predstave, ki si jih želi Lynch zase in za nas. Prostor, kjer lahko človek sedi in se naslaja ob ženski, ki na odru poje s tankim, nežnim glasom. Toda dolgo ne moremo ostati gledalci. Kmalu je na nas vrsta, a stopimo na oder.

Isabella Rossellini  
Modri žamet



#### OKVIR

"Vsak film je drugačen. Neglede na žanr si takoj, ko ga začneš, znotraj kadra in tu moraš ostati." Lynch gotovo govori o črni hiši, svetu, ki je nastal za *Twin Peaks*. Vsak, ki zaide vanj, je obsojen, da v njem ostane za vedno.

Glavni junak vsakega Lynchevega filma živi v okolju, v celoti, v svetu, ki je tudi njegovo prvo okolje; natančno je zakoličeno in omejeno; junak je v resnici zaprt. Svet, ki je orisan že takoj na začetku filma. Le v *Divji v srcu*, ki je nekakšen *road movie*, se zdi, da je Lynch pobegnil iz okvirjev, ki so utesnjevali njegove junake. Kajti edino *Divji v srcu* ljubijo odprte prostore in tako ponujajo nepozabno podobo (ob glasbi Riharda Straussa) obzorja ob sončnem zahodu, obzorju, ravno dovolj velikemu, da sprejme vso ljubezen med Lulo in Sailorjem. Toda hkrati se moramo zavedati, da je Lynch pri snemanju *Divji v srcu* uporabljal lečo, ki skrivi obzorje in nas tako opomni, da se totalnost zapira sama vase in tako ponazarja kristalno kroglo čarovnice (Luline matere), ki opazuje glavna junaka.

Sicer pa je edina resnična stalnica Lyncheve kinematografije, da obstaja več kot en svet.

6 Že v *The Grandmother* fant živi dvojno življenje v

dveh nadstropjih, ki ju povezuje stopnišče, po katerem se vzpenja in spušča samo on. Ločnica med obema svetovoma sta dve materi. Dve ženski (kot dve plati iste ženske), torej dva svetova. Tudi *Ogenj, hodi z menoj*, film o eni ženski, je hrati film, v katerem so različni svetovi prepleteni tako tesno, da so kot en, čeprav nestabilen in utripajoč.

#### PRAZNINA

Puščava, praznina človeških bitij, je lahko bogat, primarni gozd ali prazna narava. Ko Lula in Sailor potujeta skozi noč po cesti, ki jima jo riše trak rumene črte, je to praznina, ki odmeva osamljenost malim črvom podobnih bitij. Najglasnejši kriki groze se vedno porazgubijo.

#### RADIRANJE

Nekoč so Lyncha vprašali, kakšen je njegov okus glede teksture in materialov, tudi glede stvari, ki veljajo za odvratne (na primer serija mrtvih muh, ki jih je nekoč uporabil). Odgovoril je, da je ime, ki ga nečemu damo, torej beseda, s katero povezuje predmet ("mrtve muhe") tisto, kar nam onemogoča, da stvar vidimo kot lepo. Da bi jo videli drugače, moramo izbrisati besedo. Torej si naposled le lahko razlagamo, čemu naslov *Eraserhead* in čemu tovarna radirk. Lahko bi sicer rekli, da kosov razrezanega mačka ne moremo imeti za lepe, ker je bila to nekoč mačka; Lynch bo trdil, da je to le zato, ker se kosov še vedno drži ime mačka...

#### SANJE

"Ko spiš, ne moreš nadzorovati svojih misli. Rad se potopim v sanjski svet, ki si ga ustvarim sam, svet, ki si ga izberem sam in v katerem imam nadzor nad vsem." So sanje svet Drugega? Na začetku uvodne epizode *Twin Peaksa* se Bobby Briggs v okrepevalnici od Nore poslovi z besedami "Videl te bom v svojih sanjah." "Ne, če te prej vidim jaz," mu odvrne Nora. Spominček na pesem *Blue Velvet* v *Modrem žametu*, ki jo Ben poje Jeffreyju, da bi dojel njegovo grožnjo: *In dreams you walk with me/In dreams you are mine*. Torej se glavno vprašanje, ki se mu mora izogibati Lynchev junak, glasi: V čigavih sanjah sem? "Speči se mora prebuditi" pove princu Paulu njegov oče v *Dune*. Jeffrey v *Modrem žametu* na koncu spolzi v Sandyjin sanjski svet, v katerem samo ena malenkot poruši umišljeno harmonijo: taščica ima v kljuno gosenco. Kajti taščice so roparice in resničnosti ni mogoče ubežati. Ali ni navsezadnje Laura Palmer stopila v pekel samo zato, ker je hotela ulti zadušljivi sladkobi *Twin Peaksa*, ki spominja na osladne sanje televizijske žajfnice?

#### SEDEŽ

V notranjih posnetkih filma *The Grandmother* vsi člani družine najraje sedijo. V rdeči sobi *Twin Peaksa* pritlikavec, velikan, Dale Cooper in Laura Palmer sedijo kot bogovi. V *Modrem žametu* sta Jeffreyeva mati in teta skoraj vedno v foteljih pred televizorjem. Vedno, kadar Lynchevi liki sedijo, so videti kot kolosalni egipčanski kipi. Film je pripomoček, da posname njihovo nepremičnost in mikroskopske pemičke, ki se zgodijo, ko je vse drugo na videz pri miru. Morda pa vsi ti liki... čakajo... Ali "potujejo brez premikanja" (kot pravi princ Paul v *Dune*).



## STATI POKONCI

Lynch rad orisuje dvoumno vertikalnost, naj bo otrdela in nekoliko neudobna, arhaična, mitična (Dale Cooper je v svojem dežnem plašču pokončen kot pravica sama), ali pa tresoča in spotikajoča se, kot ostareli ali pohabljeni ljudje. Takšna vertikalnost pogosto potrebuje oporo: človek ostane pokončen le s pomočjo vertikalnega pripomočka. Zato se Leland Palmer oklepa gumba ob grlu šerifa Trumana, Dorothy Valens pa se, gola in vsa v modricah, kot vzpenjalca obeša Jeffreyju za vrat.

## TEKSTURA

Potem ko je nekoč obril miš, je Lynch raztelesil mačko, da bi "izsledke" uporabil v *Eraserheadu*. "Pregledal sem vse njene dele, membrane, dlako, kožo in našel teksture, ki so po eni strani ogabne, a če jih osamiš in nanje gledaš bolj abstraktno, so popolnoma lepe." Zanj ima samo tekstura zelo osebni pomen, čeprav je takšno sklepanje iz njegovih besed, izrečenih v različnih kontekstih, lahko preveč pavšalno. Tekstura, kot jo skuša predstaviti v svojih filmih, je sestavljena iz različnih plasti in ravni z množico pomenov. V širšem smislu tekstura označuje podobo površine ali kože, njenih vzorcev, njeno granulacijo in mikroreliefe, ki se pojavijo, ko zrdiramo besede. Takrat tekstura ponazarja idejo delca iz naravnega kontinuuma, bližnji plan obleke narave. Lynch je že zgodaj svoje filme "odpiral" s špico ali prvim prizorom, v katerem se premika tekstura, ki povezuje film z določenim materialom ali snovjo. Človek slon se začne z belim dimom v obliki gobe in film je poln tako gledališkega kot naravnega dima, megle, ki priteka v močnih tokih ali razpršeno in se hrati skriva in razkriva. V špici *Dune* so seveda peščine, ki jih valovi veter, čeprav pesek ni glavna snov filma. Že tu Lyncha bolj zanimajo les, kovina in usnje na notranjih prizoriščih. V špici *Modrega žameta* valovi modri žamet (črno-beli Hollywood je svojčas najavne špice izpisoval na kakšnem nepremičnem blagu ali pergamentu), a takrat še ne vemo, da bomo žamet še videli na Dorothy Valens. Težka temna zavesa napoveduje, da bosta v filmu prevladovala noč in čutnost.

Tekstura, ki jo vidimo v špici vseh delov *Twin Peaksa*, je voda (ki jo je kot valujoče morje je uporabil v odjavni špici *Dune*). Najrej pada v slapovih, potem se zlije v nežno vzvalovano površino in teče naprej z zahrbtno mehko, skrivajoč nešteto nevarnosti. Voda nadaljevanki daje melodijo in ritem. Živahni plameni špice *Divjih v srcu* ob glasbi Richarda Straussa so grandiozni in gledališki. Najavljajo rdečo nit filma, ogenj, povezan z močjo seksa. In *Ogenj, hodi z menoj* se začne z elektronskim gibanjem modrih delcev (v naslovu obljubljenega ognja ni skoraj nič, pač pa je nenavadno veliko hoje). Izkaže se, da gre za povečavo snežne slike na televizijskem zaslonu.

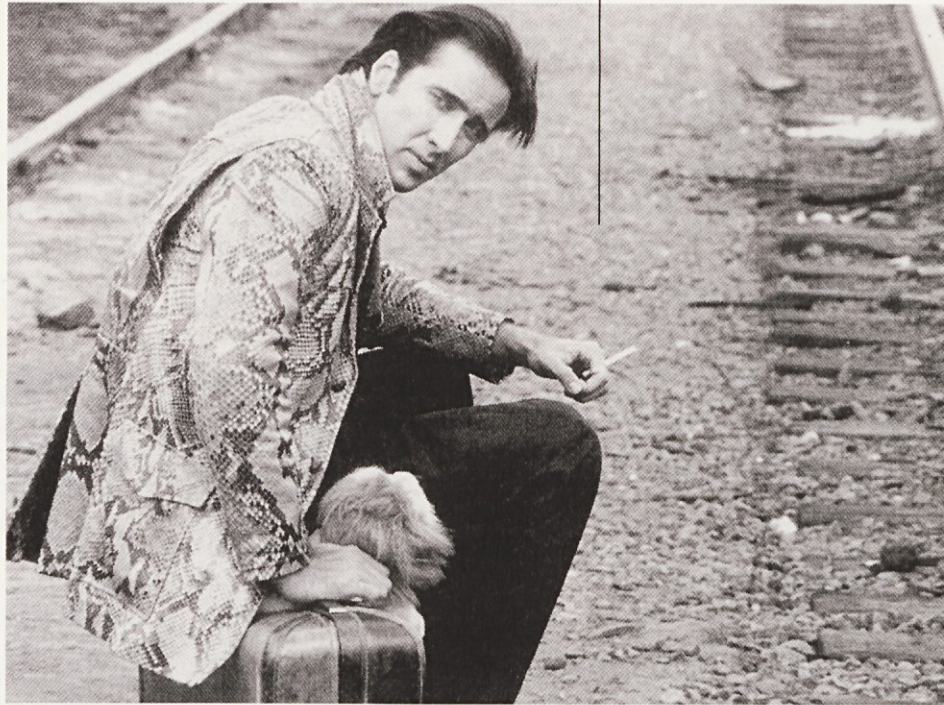
## TELO

Za Lyncha je telo največkrat primarna masa; spodnje okončine so stebri, roke in glava pa izpostavljena in praviloma na voljo za odstranitev, torej izvzete iz celote. Glede na funkcijo nog večina Lynchevih likov skorajda ne hodi (vse je zelo statično in zamrznjeno, kot grški kipi) ali pa hodi tako, da noge komajda razširi (učinek "škarij").

Vse to ohranja falično enotnost telesa.

## TOK

Uriniranja v *Modrem žametu* ne gre zanemariti. Je celo paralela med Jeffreyjem in njegovim očetom, ki po srčnem napadu na vrtu leži na travi, cev za zalivanje pa ima blizu mednožja in je tako videti, kot da urinira. Jeffrey mora, ko vdre v Dorothyjino stanovanje, takoj "odtočit", ker je popil preveč piva; ker med splakovanjem školjke ne sliši Sandyjinega opozorila, ne more pravočasno uiti iz stanovanja in tako je ujet v usodno zaporedje dogodkov... Z istim namenom – da zadovolji klicu narave – se Bobby Peru zrine v Lulino hotelsko sobo (*Divji v srcu*). Celo pošali se: "Slišala boš zvok iz globin Bobbyja Peruja." Moteč, a lep prizor, saj si Lynch ne more kaj, da ne bi stopnjeval vsega, česar se dotakne.



Nicolas Cage  
Divji v srcu

Seveda je tu še tok časa, podoben uriniranju. Spremembe, težave, bolečine... in užitki. Lahko bi pravzaprav govorili o Lynchevem "urinarnem" času, saj je v *The Grandmother* čas poln tresljajev, prekinitvev in krčevitih popadkov; zaustavljajo ga rezi. V nasprotju s tem pa čas v nadaljevnaki *Twin Peaks* teče nežno, počasi in harmonično, kot reka, ki jo kaže v svoji špici. Seveda – na televiziji je imel Lynch časa na pretek...

## UHO

Tisto, kar Sandy, ki ima sobo nad očetovo domačo pisarno, pove Jeffreyju, je značilno za mnoge Lyncheve like: "Marsikaj slišim." Poleno gospe z deblom tudi "marsikaj sliši". Lynch je nekoč rekel: "Ljudje me imajo za režiserja; a o sebi v resnici razmišljam kot o tonskem mojstru." Ni težko opaziti, da sta uho in sluh srčika Lynchevih filmov. Dale Cooper se zaupa diktafonu Diane, v *Modrem žametu* imamo odrezano uho, jezni pes (v Lynchevem stripu *The Angriest Dog In the World*) tudi marsikaj sliši in konec koncev imajo vsi Lynchevi filmi zelo osebno zvočno podobo, poleg tega pa režiser med snemanjem vedno nosi slušalke, da sam sliši glasove igralcev. Vse to bi lahko imeli zgolj za anekdote in osebna

mnenja, če bi Lynch na svoje filme obesil "originalne" soundtracke, kot to počno drugi režiserji. Namesto tega njegov film oblikuje zvok znotraj pripovedi ali celo slike. Tudi če bi Lynch delal neme filme, bi bili slišni. Torej je treba njegovim filmom prisluhniti. Poslušati z očmi, opazovati, kaj se dogaja v sliki, kakšne so njene ritmične modulacije in vibracije; le tako lahko opazimo variacije, valove in premike, ki jih lahko vidimo le, če ne gledamo. In spremembe v odtenku glasu, vrhunci in nižine intonacij in odstopi v zvoku, ki jih lahko slišimo le, če ne gledamo.

#### VETER

Kozmična sila matere narave. Tisto, kar ga ustvarja, kot na primer v *Ogenj, hodi z menoj* vzdržuje nenehne vrtince slišnih sil: nevihte, viharji, sunki, vzdihji, zavijajnje, vrtinci pod ventilatorjem na stropu. Veter je tisti tok med svetovi, ki jih slišimo v Lynchevih filmih; začne se v *Eraserheadu*. Veter se pretihotapi v vsak prehod, prebuja enegije in morda združuje tiste, ki bi se morali ljubiti: *Sometimes the wind blows/And you and I/Float/In love/And kiss/Forever/In a darkness/And the mysteries of love/Come clear*. Himnična melodija *Mysteries Of Love* te besede šepeta Jeffreyju in Sandy. In za Lyncha je glasba dih, ki potuje skozi prostor, pravzaprav veter: "Vsaka nota ima dovolj diha, da te ponese daleč proč. Kot režiser moraš dopustiti, da ti pravi veter zapiha ob pravem času."

John Hurt  
Človek slon



#### ZA VEDNO

Večnost čaka povsod. Celo dolgočasen trenutek se lahko zdi kot večnost. In tu je Lyncheva genialnost: iz čakanja osebe, pa čeprav le za trenutek, zna ustvariti večnost. Seveda je za to moral iz rdeče sobe narediti čakalnico. In na policijski postaji v Deer Meadowsu (*Ogenj, hodi z menoj*) potrebuje zgolj sekundo, da ustvari občutek večnega čakanja.

"Vedno te bom ljubil" je bržkone najbolj obrabljena fraza na svetu. V *Modrem žametu* si Jeffrey in Sandy izpoveta ljubezen, medtem ko plešeta na pesem Julee Cruise, ki v *Mysteries Of Love* poje "I Kissed You For Ever." Pesem ne traja dolgo, a pred zaljubljenca je večnost.

Obljuba večnosti so seveda nebesa. V nebesih je vse čudovito. "Jaz imam svoje stvari, ti pa svoje," poje gospa v radiatorju. In če se ta obljuba pozneje spremeni v peklensko parodijo - kot na primer valček, med katerim Leland Palmer v *Twin Peaksu* ubije Madeleine - to ne pomeni, da ji nihče več ne verjame. Nasprotno: neozdravljiva nostalgija in hlepenje po nebesih Lynchevim filmom pridihne avtentičnost čustvovanja in jih obvaruje pred ironičnimi podtoni.

#### ZAVESA

Modri žamet valovi kot zavesa v najavnem prizoru *Modrega žameta*; težke rdeče zavesa obdajajo rdečo sobo in črno ložo v *Twin Peaksu*; in verjetno tudi gledališke zavesa v radiatorju (črnobelega) *Eraserheada*; zavesa, ki skriva *Človeka slona* pred "predstavo" in njegova kapuca, ki jo po tridesetminutnem pričakovanju dvignejo z njegovega obraza kot gledališki zastor; očarljivo nor prizor v uvodni epizodi *Twin Peaksa*, kjer zmedena enooka ženska odpira in zapira zavesa, ker skuša ustvariti neslišne karnise. Prav njene zavesa odprejo nočno življenje *Twin Peaksa*...

#### ZNOTRAJ

Ko Lynch še ni bil znan širokim množicam gledalcev, so bili vsi novinarji presenečeni, ker se njegova pojavnost ni ujemala z njegovimi filmi. Tip, ki je ustvaril bolno nočno moro *Eraserhead* in odurnega dojenčka, tip, ki naj bi za zabavo disektiral mačke, je v resnici uglajen, prijazen in čist mladenič, ki izstopa samo zaradi pridiha gizdalizma. Ker ni bil podoben svojim filmom, je bil nazorna potrditev mnenja, da zunanost ne odraža notranjosti. "Vsi moji filmi," pravi, "govorijo o svetovih, v katere lahko vstopiš le, še jih ustvariš in posnameš. To je pomembno."

#### ŽUŽELKA

Gomazeča žival, ki je vedno karseda povečana, je imela že pri Lynchevem projektu pred *Eraserheadom* (nikoli ga ni končal) pomembno vlogo (verjetno vpliv Kafke). Potem je dobila pomembno vlogo v *Modrem žametu* - na začetku filma se kamera spusti med rdeče mravlje in tudi v ušesu, ki ga najde Jeffrey, gomazijo mravlje. Jeffrey pride v Dorothyjino stanovanje pod pretvezo, da je *bug-man*, iztrebljevalec žuželk. •

Priredil in prevedel Boštjan Malus,

iz poglavja Lynch-Kit knjige Michela Chiona: *David Lynch*, zbirka Auteurs, Cahiers du Cinéma, 1992

# vodič:

## kako se izgubiti v lynchevem univerzumu



1. Robert Blake  
2. Robert Loggia

Filmski svet Davida Lyncha ima zelo kompleksno zgradbo, labirint, kjer je vse znak, a nič nima pomena. Lynch je kot cineast intenzivnosti nezaupljiv do jasnega umovanja. Njegova edina logika so sanje – pogosto nočne more – in morali bi zavzeti položaj spečega in ne več položaj gledalca, od filma do filma odkrivati podobe in situacije, ki so v svojem ponavljanju kot manifestacije neke podtalne, podzavestne dejavnosti. Kot junaka v *Izgubljeni cesti* tudi nas režiser manipulira (skrivnostni mož – "Mystery Man" – na fotografiji 1), nas neprestano snema; smo nekakšne lutke v njegovih rokah (na koncu *Twin Peaksa* Leland, Laurin oče, kot lutka lebdi v prazno). Lynchev junak je poizvedovalec, ki išče resnico in hoče vselej rešiti žensko (Dorothy v *Modrem žametju*, Lula v *Divji v srcu*, Lauro v *Twin Peaksu*, Renee/Alice v *Izgubljeni cesti*), a da bi jo rešil, se mora soočiti z očetovsko figuro in figuro sadista (Frank v *Modrem žametju*, Marcelo Santos v *Divji v srcu*, Leland/Bob v *Twin Peaksu* in g. Eddy v *Izgubljeni cesti*); očetovska figura je najpogosteje s pištolo oboroženi gangster (fotografija 2). Oče – ki je ponekod "pravi" oče kot Leland Palmer v *Twin Peaksu* – si lasti žensko, ji grozi (vendar se zdi, da kot Dorothy, Lula, Laura ali Renee/Alice, ta ženska ob njegovih grožnjah mazohistično uživa). Junak mora torej ubiti "očeta", a pri tem mora skozi več faz iniciacije (tu sreča svojega dvojnika): po žensko mora v pekel, saj je kot Orfej tudi on pesnik; v *Izgubljeni cesti* je Fred saksofonist (fotografija 3), njegov dvojnik Pete pa mehanik, ki popravlja motor "po zvoku". Pekel je osamljen kraj: v gozdu (*Twin Peaks*), v Dolini smrti (*Izgubljena cesta*), v temačni stavbi (*Modri žamet*), nekje daleč v Ameriki (mesto Big Tuna ali mračni Novi Orleans v *Divji v srcu*). Ti osamljeni in peklenski kraji so povezani s paralelnimi in okultnimi svetovi; najznačilnejša je "rdeča hiša" v *Twin Peaksu*, katere gospodar je pritlikavec – demiurg; v *Divji v srcu* imamo javno hišo zla g. Reindeerja, katerega ljubica je tudi pritlikavka; v *Modrem žametju* je to Benova javna hiša, kjer sta ujetnika Dorothyjin mož in sin; v *Izgubljeni cesti* je to Billova hiša, javna hiša in prizorišče snemanja pornografskih filmov (tudi v motelu v Big Tuni v *Divji v srcu* jih snemajo). Peklenska mesta so zmeraj javne hiše, ker je Lyncheva ženska predvsem kurba in mati (Dorothy je najboljši primer zato: prostitutira se, da bi rešila sina). Renee je materinska soproga, a bo postala pod Aličinimi potezami kurba (fotografiji 4 in 5). Trdi, da so jo k snemanju pornografskih filmov prisilili, vendar dobro vidimo, da kljub grožnjam s pištolo pri tem uživa, kot Dorothy uživa ob bolečinah, ki jih ji zadajata Jeffrey in Frank v *Modrem žametju* ali kot se Lula pusti zapeljati ostudnemu Bobbyju Peruju. Fred, kot smo lahko videli, je pesnik, ki se je spustil v pekel, da bi rešil svojo Evridiko, vendar tako kot Bill Lee iz Cronenbergovega *Golega kosila* najde ženino dvojnico, ki mu reče: "Vse je izgubljeno", tako saksofonist, potem ko je doživel ekstazo z Alice, zasliši: "Nikoli me ne boš imel". Ob izgubljeni cesti (lost highway) se nahaja kolonialna hiša, kakršne ima Lynch rad, nenadoma jo osvetli blisk. In prekinjena rumena črta se vije pred nami s svetlobno hitrostjo (kot v *Modrem žametju*, *Divji v srcu*...). Lynch je sam narisal načrt za hišno pohištvo (fotografija 6), kot da bi se želel popolnoma polastiti sveta, ki nam ga ponuja, med Hitchcockom in serijo *Zona somraka* (*Twilight Zone*); sveta, ki je obtičal v petdesetih letih, kjer nam služi kot vodič ... zato, da se bolje izgubimo. •



3. Bill Pullman  
4.,5. Patricia Arquette  
6.

# David Lynch

simon popek

(Pariz, 13.01.1997)  
 Intervju je bil v prvič in  
 v celoti objavljen  
 januarja 1997 v *Delovi*  
*Sobotni prilogi*;  
 V *Ekranu* objavljamo  
 najbolj zanimive  
 odlomke, ki se  
 neposredno nanašajo  
 na *Izgubljeno cesto*.



**Najprej klasika: kaj je privedlo do nastanka *Izgubljene ceste*?**

Dve stvari, besedi *Lost in Highway*. Barry Gifford ju je uporabil v svojem romanu *Night People*. V zgodbi je šlo za dialog med dvema ženskama. Vozita se po cesti in v nekem trenutku ena izmed njiju namigne, da se vozita po *lost highway*. Ti besedi sta spočeli moje sanje, zdeli sta se mi odlični za naslov filma. Vse skupaj sem omenil Barryju in takoj je bil zainteresiran, da nekaj napiševa. Ponovno sva se srečala dve leti kasneje in ugotovila, da naju družijo iste ideje, a da se z njimi vendarle ne strinjava. Nakar sem Barryju posredoval idejo, ki se mi je porodila na poslednji dan snemanja filma *Twin Peaks: Ogenj hodi z menoj*. Barryju je bila všeč, tako da sta naju ta ideja in naslov *Lost Highway* dokončno spravili skupaj.

***Izgubljena cesta* pa ni le naslov filma in naziv motela nekje proti koncu filma, pač pa tudi psihično stanje junakov, izgubljenih v iskanju lastne identitete. Tako je, ne najdejo svoje poti.**

Večino svojih filmov, tudi *Izgubljeno cesto*, gradite na posebni, nekako neudobni, neugodni atmosferi, kar danes pri režiserjih zasledimo le redko. Sam obožujem idejo "oditi v nek drug svet". Ravno ko opažaš, da se obračaš proti neki zgradbi – nakar vstopiš vanjo in tam nekaj vidiš –, takrat zagledaš le zunanost stvari, hkrati pa dobiš občutek prostora, bodisi dimenzij bodisi svetlobe in zvoka, vse skupaj pa ustvari neko občutenje. In prav ta občutek ti omogoči identifikacijo s prostorom. Ko delam film, hočem pasti v nek drug svet, kjer me bodo obkročali ti občutki, ki pa so pogojeni s toliko elementi; ne gre namreč za to, kaj pri tem misliš, temveč za to, kar občutiš. Gre za eksperimentiranje, ki mora trajati toliko časa, dokler občutek ni "pravilen".

**V vašem filmu lahko najdemo tri ali štiri primere "občutenja" oziroma ritma, podobno kot npr. v filmu Todda Haynesa, *Safe* (1995), nakar se *Izgubljena cesta* spreminja v psihološki horror. So vse te spremembe že tam ali...**

Spremembe so tam, toda diktira jih zgodba, diktirajo jih ideje, ki se v nekem smislu končajo kot simfonija – z vsemi premiki in spremembami vred. Film zelo spominja na glasbo; nekatere stvari je treba povedati naglas, bučno, nekatere pa potih. Veliko je kontrastov, ideje pa jih gladijo. Odtod spremembe ritma.

**Vaš film bi lahko bil zgodba o norosti, simbolna zgodba o absolutnem zlu, morda celo "fantomska" zgodba.**

Morda vse troje. Veste, človeško obnašanje oziroma razmišljanje je zanimiva stvar. *Izgubljena cesta* sicer ne pripoveduje le o tem, pač pa je nenavadno, da

obstaja stanje, znano kot – obstaja čudovit izraz – "psychogenic fugue", ki razlaga, vsaj tako mislim, pojav, ko se človek odpove svoji identiteti in sprejme neko povsem drugo. Pojavijo se novi prijatelji, nov dom ipd. Včasih ideje visijo v zraku. Ne vem sicer, če se zaljubite v ideje, toda zaljubiti se v njih je zelo pomembno. Prav tako ne vem, koliko jih prihaja iz kolektivne podzavesti in koliko iz notranjosti, niti kaj točno pomenijo. Nekateri ljudje pravijo, da je današnja družba shizofrena, kar bi lahko sovpadalo s filmom.

**Kar je pri vsej stvari najbolj zastrašujoče, je nemara dejstvo, da gre za vaš najbolj realističen film doslej... Čudovito ste to rekli (smeh).**

In če grem naprej – zlo je v *Izgubljeni cesti*, če ga primerjamo z vašimi preostalimi filmi, najbolj "udomačeno". Medtem ko, npr. v *Modrem žametu* ali v *Divji v srcu* prihaja zlo od zunaj, je v *Izgubljeni cesti* že doma, v hiši, na kar kaže sijajen prizor, ko Bill Pullman fantomsko izgine v temi domačega hodnika, Patricia Arquette pa si ne upa za njim, temveč ga skuša "vrniti" s svojim glasom, z apelom. Predstavljajte si situacijo: mož in žena sedita v sobi. Zelo dobro se poznata, toda potrebno je zelo malo, da bi misel enega izmed njiju ubrala povsem drugo pot. Zdi se, da se ljudje znajdejo v težavah predvsem zato, ker iščejo majhne rešitve, izhode. Takrat se sproži njihova imaginacija, obenem pa se zaradi te nenavadne paranoje veča prepad med njimi. V njihovih glavah se nenadoma znajde ves svet. Mož in žena pa še vedno sedita v isti hiši. Oba čutita ta različna svetova, a se o tem ne pogovarjata, nakar se zgodijo te magične stvari.

**To je to, o čemer sem govoril prej, da gre za realistično zadevo. Te stvari se dogajajo. Točno, lahko se zgodijo vsakomur od nas.**

**Se imate potemtakem za realističnega režiserja? Definitivno (smeh). Veste, tako veliko ravni realnosti je. Vse je resnično in le težko najdete nekaj, kar ne bi bilo realno.**

**Bi se strinjali, da je *Izgubljena cesta* nekje med *Modrim žametom* in serijo *Twin Peaks*: na eni strani navidezna idila z začetka "dr drugega dela" filma – bela ograjica in poplesujoči tulipani –, ter misteriozna, "dvodelna" identiteta na drugi?**

Podobnosti z obema deli so verjetno prisotne, toda prisežem vam, ko se Balthazar Getty pretegeuje na svojem dvorišču in se kamera spusti do njega, za njim pa so ti tulipani in bela ograja, prisežem, da nisem sam postavil ograje, bila je že tam. Vem, vsi mislijo, da sem jo sam postavil, toda bila je že tam. Veliko takšnih ograj je v Ameriki, težko se jim je izogniti

(smeh). Nedvomno je veliko podobnosti z mojimi deli; že ko posnameš dva filma se pokažejo vzporednice, sam pa vendale na vsak film gledam kot na ločeno celoto.

Pustimo konkretne vzporednice, na nek način pa **Izgubljena cesta** vendarle spominja na *Eraserhead*. Res je, mnogi so rekli isto. Barry Gifford denimo; ko sva pisala scenarij, je v nekem trenutku omenil, da ga zadeva spominja na moj prvi celovečerec. V *Eraserheadu* se je na nek način čutil Henryjev notranji svet, *Izgubljena cesta* pa v bistvu prav tako govori o včih notranjih svetovih.

**Izgubljena cesta** je, v pogledu človeške narave, zelo pesimističen film, na koncu ni nobenega upanja, človek je zelo šibak in na nek način popolna zmota narave.

Torej... zelo dobro vprašanje. Človek je ujet sam v sebi, kar ne pomeni, da se – ko se film konča – nekega dne ne bo pobral. Všeč mi je ideja, da skuša junak problem rešiti iz večih zornih kotov, čeprav tega nisem imel v mislih od vsega začetka, ampak se je ideja porodila vzporedno z nastajanjem scenarija. Menim – ne gre namreč le za mentalno bolezen –, da si je težko predstavljati mentalno bolno osebo, ki bi čutila, da ni nobenega izhoda. Zadeva je delikatna, junakov um je povsem racionalen, a vendarle ne najde vrat.

V svojih filmih ste nas navadili, celo razvadili, da pričakujemo popolnoma nemogoče stvari, češ, "pri Lynchu je vse možno". Morda jih ravno zato radi gledamo, toda, ste si mar sedaj, pri nastajanju sedmega filma, porekli, poskusimo še bolj nemogoče, saj to vendarle vsi pričakujejo?

Ne, ne, ne, ne. Toda včasih, ko se porodi ideja, čutim, da se podajam v neznano in da se v resnici lahko zgodi karkoli. Kar je zelo razburljivo – videti, kaj se bo zgodilo. Nakar se zaljubiš, tako da sledi cela vrsta prijetnih izkušenj, ki te ideje precedijo v film. Prav gotovo pa je napačno na nekem mestu reči, "tule pa lahko občinstvo obrnem na stari trik". Verjemite mi, da ne razmišljam na ta način, raje si porečem, "tule bom občinstvu ponudil delček sebe".

Zdi se, da v *Izgubljeni cesti* počnete mnogo stvari, ki jih kot filmar "ne bi smeli" početi. Recimo, da je nasilje komercialno, v redu; da eksplicitni goli prizori niso, prav tako "biti misteriozen" ter "ne povedati vsega" in še bolj "biti mestoma dolgočasen" – kar bi nekateri lahko očitali, vsaj zaradi počasne, "nekomercialne" montaže –, kot npr. v prvem delu, kjer, poleg vsega, ni niti nobene glasbene podlage. Saj tega ne delate namenoma, v nameri biti komercialen in pritegniti producentovo zaupanje oziroma obratno, izigravati kvazi-intelektualca s kamero?

Vem, o čem govorite. Metoda, kakršno uporabljam, vam pač govori, na kakšen način se želi zgodba razvijati. Takšen ritem in razkrivanje emocij sem odkril ob nastajanju *Eraserheada*. Tam gre Henry po hodniku, nakar izgine; takrat sem pustil kamero teči, čeprav bi večina ljudi na tem mestu rezala. Sam sem počakal, da je izginil za vogalom, nakar sem počakal še malo in nato v nekem trenutku v temi razbral obrise hodnika. Šele nato sem rezal. V tej metodi ne

gre za nikakršno ekskluzivnost, češ, imam dovolj časa in denarja, da si lahko privoščim nekaj takšnega. S tem svetu v filmu enostavno podarim določen karakter. Dandanes je ogromno prisitka in hitre montaže, tako da je ves prvi del *Izgubljene ceste* kontrasten sodobnim metodam, še posebej, ker sem trajanje kadrov podaljšal do neskončnosti, da je raztegotvanje postalo že moteče. Toda prav takrat se utrne magična iskrica in film lahko stopi v čudovito, novo dimenzijo.

Sicer pa, ne ubijte me, če samo namignem; ste imeli pri nastanku *Izgubljene ceste* v mislih *Vrtoglavico*? Ne. Mnogi namigujejo nanjo, predvsem zaradi blondinke in rjavolaske, ki sta v bistvu ena oseba. Rad imam Hitchcocka, *Vrtoglavica* je moj drugi najljubši Hitchcockov film, takoj za *Dvoriščnim oknom*. Prisegam, znova, da nisem pomislil nanj (smeh).

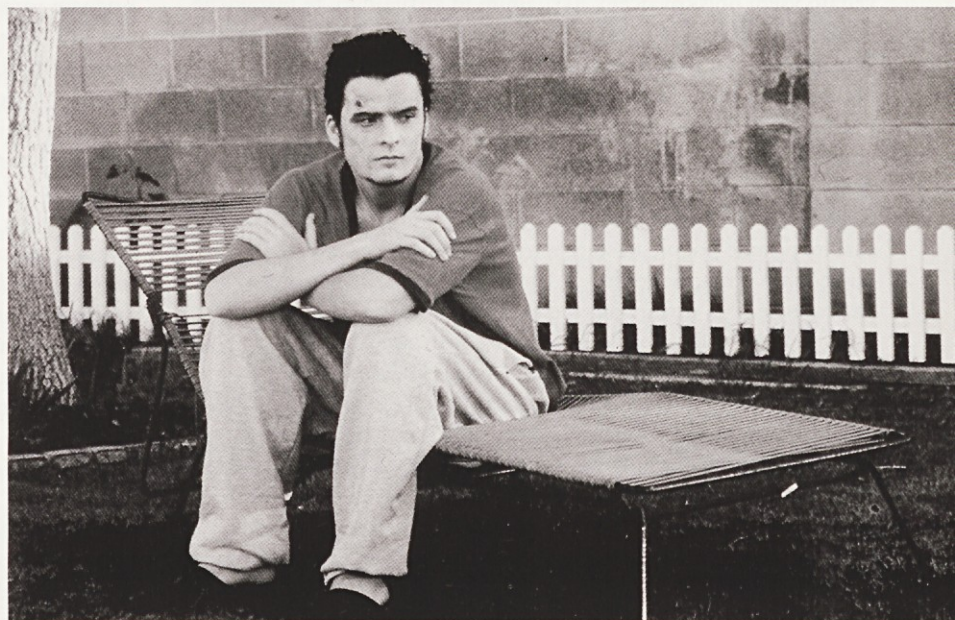
Za *Izgubljeno cesto* se ne ve, kje se dogaja, čeprav ste v prejšnjih filmih specificirali lokacijo: Lumberton, London, Twin Peaks in podobno. Gre še za korak bližje k misterioznemu, fantomskemu?

Verjetno, morda je podzavest tako narekovala, čeprav določeni detajli kažejo na Los Angeles. Pisici v detektivskih romanih običajno prav tako niso določili mesta, temveč na primer le ulico, ki je definirala določen občutek; ljubil sem naziv "Deep River Apartments", kjer je živela Dorothy v *Modrem žametu*. Imena tako veliko povedo, tako je v *Izgubljeni cesti* vrstica, ko Patricia reče "pri observatoriju", kar se ti vsede v spomin.

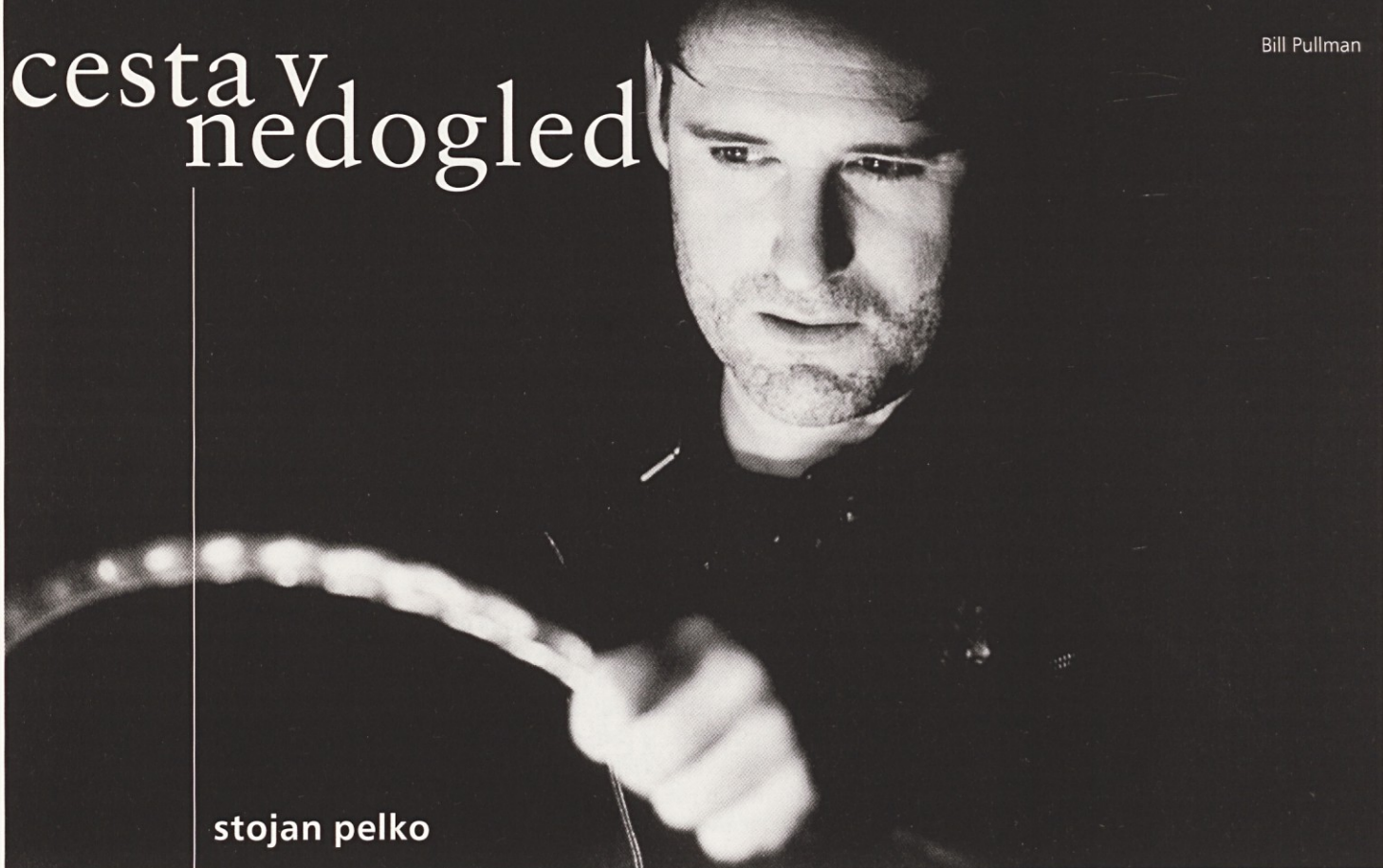
*Izgubljena cesta* nam da tudi enega najbolj svinjskih prizorov vašega opusa; človek se spotakne ob Billa Pullmana, nakar se s čelom nasadi na stekleni rob mize, in to skoraj do tilnika.

Povedal vam bom anekdoto. Na snemanju filma *Dune* smo imeli kostumografa, Boba Reinwooda; ko je prišel iz Anglije v Mexico City, kjer smo snemali, se je pritoževal nad hotelom. Vprašal sem ga, kaj je narobe, stanuješ v najboljšem hotelu, bodi srečen in uživaj. Izkazalo se je, da ima hotelska soba preveč ostrih kotov in robov (smeh). V nekem trenutku sem se zavedel, da ideja morda prihaja ravno od tega oddaljenega spomina. •

Balthazar Getty



# cesta v nedogled



stojan pelko

Mislím, da ni daleč čas, ko bo v ameríškem paviljonu Beneškega bienala ali na častnem mestu kaselske Documente razstavljen kak nov film Davida Lyncha. Namenoma pravim "razstavljen", saj ga gotovo ne bodo predvajali v klasičnem kinematografskem dispozitivu – pogled iz teme na belo platno – temveč bo na ogled gigantska instalacija, kjer posamezni svetlobni fragmenti, vidne teksture, zvočne fuge in govorna dejanja ne bodo več shranjena na celuloиду, temveč v – formaldehidu! Vmes, med njimi, bo sam avtor v živo risal nove kartone svojega stripa *Najbolj besen pes na svetu* na še tople prosojnice, ki jih bo dobil s seciranjem črevesja mrtve mačke, roje muh, ki ga bodo pri tem nadlegovali, pa bo sproti pípsal in iz njih sestavljal fraktalne vzorce, ki se bodo presenetljivo ujemali z grobo zrnatno strukturo sneženja na televizijskem ekranu, zaradi česar "gledalci", ki bodo njegovo multimedijsko instalacijo spremljali prek interneta po vsem svetu, ne bodo čisto natančno vedeli, ali gre za avtorsko kreacijo ali za motnje na zvezi! Zato bi veljalo vsem obiskovalcem, aktualnim in virtualnim, te instalacije namesto razstavnega kataloga podariti še knjigo Jeana Baudrillarda *Prosojnost zla* s podnaslovom *Esej o ekstremnih fenomenih*. Ne, nobenih findsieclovskih lamentacij o sprevrženi umetnosti ne mislim obujati, tudi ne iskati "zanašanj s poti" tam, kjer gre, prav nasprotno, za izjemno premočrtnost nekega opusa in avtorske vizije. Zdi se mi le, da se je mogoče nelagodnosti Lynchevega zadnjega filma *Izgubljena cesta* približati tudi tako, da skušamo razumeti same pogoje nastanka te izgubljene avtoceste, da torej pogledamo teren, še predno je Lynch nanj položil svoj črni asfalt, narisal bele črte, utrdil bankine in pognal mašino. In prav za ta teren še kako velja tisto, kar je Baudrillard zapisal kot motto zgoraj omenjene knjige o prosojnosti zla: "*Since the world drives to a delirious state of things, we must drive to a delirious point of view.*" To seveda ne pomeni "ker se je svetu zbledlo, se mora zblesti tudi nam", ampak veliko bolj natančno: ker svet nezadržno drvi v stanje čiste, prosojne zblojenosti, se moramo hudičevo potruditi in se dobesedno sami zapeljati (ne pa bi se pustili zapeljati) do točke, s katero bomo sploh še videli ta zblojeni svet. Podajamo se torej na vožnjo, na *drive*, na kateri pa se na koncu ne bomo izgubili, ampak bomo ugotovili, da se je izgubila sama cesta: *Lost Highway*. Zato to

pač ne bodo lamentacije nad umetnostjo ali očitki umetniku, temveč kar lamentacije nad samo usodo sveta. Baudrillard postavlja svojo študijo o ekstremnih fenomenih v znamenje epidemije vrednosti. Katastrofalnosti aktualnega trenutka se približa tako, da ga najprej vpne v časovno klasifikacijo, katere pojmovnik bo vsem historičnim materialistom zvenel presenetljivo domače. Če je naravni stadij zaznamovala uporabna vrednost, tržni stadij menjalna vrednost, strukturalni stadij pa znakovna vrednost, tedaj je četrti stadij fraktalni ali kar viralni. Nobenih metafor več, samo še splošna metastaza vrednot, epidemija vrednosti, ki v skrajni konsekvenci onemogoči, zradira samo vrednotenje. Ob tem se velja spomniti stalne Lyncheve fantazme, da se nam zdijo reči grde zato, ker se jim pač grdo reče: zradirajte "grdo" besedo, pravi Lynch (npr. "mrtve muhe"), pa bo cela reč videti drugačna. Ravno kolikor je razvezana "svoje" besede, osvobojena prezence črke, se začne reč množiti in razraščati, po drugi strani pa – kar je še veliko bolj fascinantno – pričnejo same besede kot smrtonosna ljubezenska pisma letati naokoli in proizvajati še kako realne konsekvence! Vsak od Lynchevih filmov bi lahko nosil podnaslov *How to do things with words*. Ne poznam namreč opusa, ki bi bil tako bogat s pomenljivimi stavki, ki so včasih prav pitijski v svoji banalnosti, a obenem kot nalašč za to, da se – kot v kompjuterskih operacijah tipa "cut", "copy" in "paste" – selijo iz filma v film, nato pa še v pisanje o teh filmih. Se spomnite stavkov *the sleeper must awake* (*Dune*), *the owls are not what they seem* (*Twin Peaks*) ali *daddy wants to fuck* (*Modri žamet*)? Če gremo dovolj daleč v teh magrittovskih poskusih razveze med podobo in besedo, se nam dejansko sesuje cel sistem, ali kot pravi Baudrillard, dobrega ni več na vertikali zla, nič več se ne uvršča na abscise in ordinate. Tako kot se v mikrofiziki ne da hkrati izračunati hitrosti in položaja delca, se preprosto ne da več računati s pojmi dobrega in zla, lepega in grdega, resničnega in lažnega. Baudrillard v opisu "deliričnega stanja stvari" naleti na svoj priljubljeni koncept kulture simulakra: "Sleherni delec sledi svojemu lastnemu gibanju, vsaka vrednost ali fragment vrednosti za hip zažari na nebu simulacije, nato pa izgine v praznini, sledeč razlomljeni liniji, ki le izjemoma sreča drugo. To je shema fraktala – in to je aktualna shema naše kulture.

Ko pa so enkrat reči, znaki in dejanja osvobojeni ideje, pojma, bistva, vrednosti, izvora in cilja, tedaj vstopijo v proces neskončne samoreprodukcije. Stvari še naprej funkcionirajo, le da je ideja že davno izginila. Funkcionirajo v popolni indiferentnosti do lastne vsebine. In paradoks je, trdi Baudrillard, da funkcionirajo celo toliko bolje. Funkcionirajo dobesedno v nedogled – kot techno glasba, kot neskončne *soap-opere*, kot zaprta zanka *Izgubljene ceste*. Vzporedno branje Baudrillardovega eseja o ekstremnih fenomenih in Lynchevega filma se tu še zdaleč ne konča. Baudrillard si zastavlja vprašanje, če morda ni v vsakem sistemu, tako kot v vsakem posamezniku, skrivni gon, kako se znebiti lastne ideje, lastnega bistva, da bi se lahko razrasel v vseh smereh? Toda konsekvence te epidemije, tega razraščanja, te razslojitve so lahko edinole fatalne. Vsaka reč, ki izgubi svojo idejo, je kot človek, ki je izgubil svojo senco – pade v delirij, v katerem se izgubi in ki ga pogubi. Vprašajmo se zdaj, naivno in aktualistično: kdaj tvegamo izgubo sence? Mar ne ravno v ekstremnih situacijah, bodisi da nam srepeče opoldansko sonce medijskih luči sije naravnost nad glavo in nas reducira na piko, bodisi da pademo v polnočno črno luknjo? Natanko tako gre razumeti uvodoma omenjeni delirij, v katerega drvi svet – in ki se mu nikakor ne gre pustiti zapeljati, pa naj bo gon, drive, še tako močan: gre dobesedno za boj za senco! Kako torej ne izgubiti lastne sence, kako ne pustiti, da ti neznan zmikavti ne odnašajo tvoje podobe, kako se ne pustiti prežgati univerzalni prosojnosti zla? Senca v tej perspektivi ni več klasična ekspresionistična grozeča slutnja smrti, temveč pogoj preživetja, edino zatočišče posameznika pred transparentnim delirijem sveta. Zato bi morda veljalo dramatično napetost Lynchevih filmov iskati v neki kompleksni dialektiki audiovizije, ki mora po eni strani temniti popolnoma prežgano, transparentno sliko, da bi prišla do senčnih lis, v katerih je sploh možno življenje, po drugi strani pa mora svetliti temo, da bi dala slišati zvoke, da bi podoba lahko zapela. Znana je Lyncheva opazka o antologijskem prizoru iz *Modrega žameta*, v katerem Dean Stockwell poje *In Dreams*, namesto mikrofona pa ima v rokah svetlečo luč: – "Temnejše ko je bilo Benovo stanovanje, slabše se je slišala pesem. Čim je bilo svetleje, je bil zvok brezhiben." Svetloba torej prinese jasnost zvoka, omogoča razbrati glasove in prisluhniti glasbi – a kaj, ko je telo zaradi tega najprej osmešeno v klovna, nato pa reducirano na klon, na klonirano truplo brez spola in brez sence. Razmnoževanje se je umaknilo kloniranju, enostavni delitvi Istega, kot pri enoceličnih organizmih. Telo ni več metafora duše ali spola, temveč metastaza, ljubezen je bolezen. Zato je veliko zanimiveje kot razpredati o soprogu, ki mu je prehitro prihajalo, pa je zato v kroničnih napadih ljubosumja razkosal ženo in ustrelil njenega ljubimca (Lynchev *hommage* O. J. Simpsonu), pogledati intersubjektivno dramo našega para prav skozi specifično lynchevsko dialektiko audiovizije. Za tak pogled – in posluš – pa sta zagotovo najbolj pomenljiva prav prizora uvodne črne luknje in finalne prežarjene prežganosti. Kar me osebno daleč najbolj fascinira v filmu, ki mi sicer povzroča velike probleme, sta prav ta dva "ekstremna" prizora. Prvi je trenutek, ko saksofonist Fred Madison dobesedno izgine v temi niča, v črni luknji sredi stanovanja. Glede na to, da smo v prostor njune zakonske spalnice doslej že večkrat vstopili, enkrat celo s posebej pozornim pogledom detektivov, si ga upamo že med samim ogledom vsaj približno rekonstruirati – in črna luknja se izkaže kot čista izvotlenost prostora z neko novo, nemišljivo razsežnostjo, ki celo sanjska ni, saj so jo sanje že prej anticipirale ("Veš, draga, sanjal sem, da me kličeš..."). To je čista časovna zanka sredi prostora, to je četrta dimenzija, čas brez senc, čisti negativ. Na drugem koncu filma, tik pred koncem, smo spet soočeni z izbrisom sence – le da tokrat zaradi preveč svetlobe. Ko se Pete Dayton v dolini smrti ljubi s svetlolasko pred avtomobilskimi žarometi, sta njuni telesi vse prej kot polteni – sta le še s svetlobo prežarjeni membrani, klovna, klona, trupli brez sence v upočasnjem posnetku, reducirani na množenje enega. Besede, ki jih ona dahne njemu v uho, bi bile kaj lahko besede, ki jih senca v prežarjenem

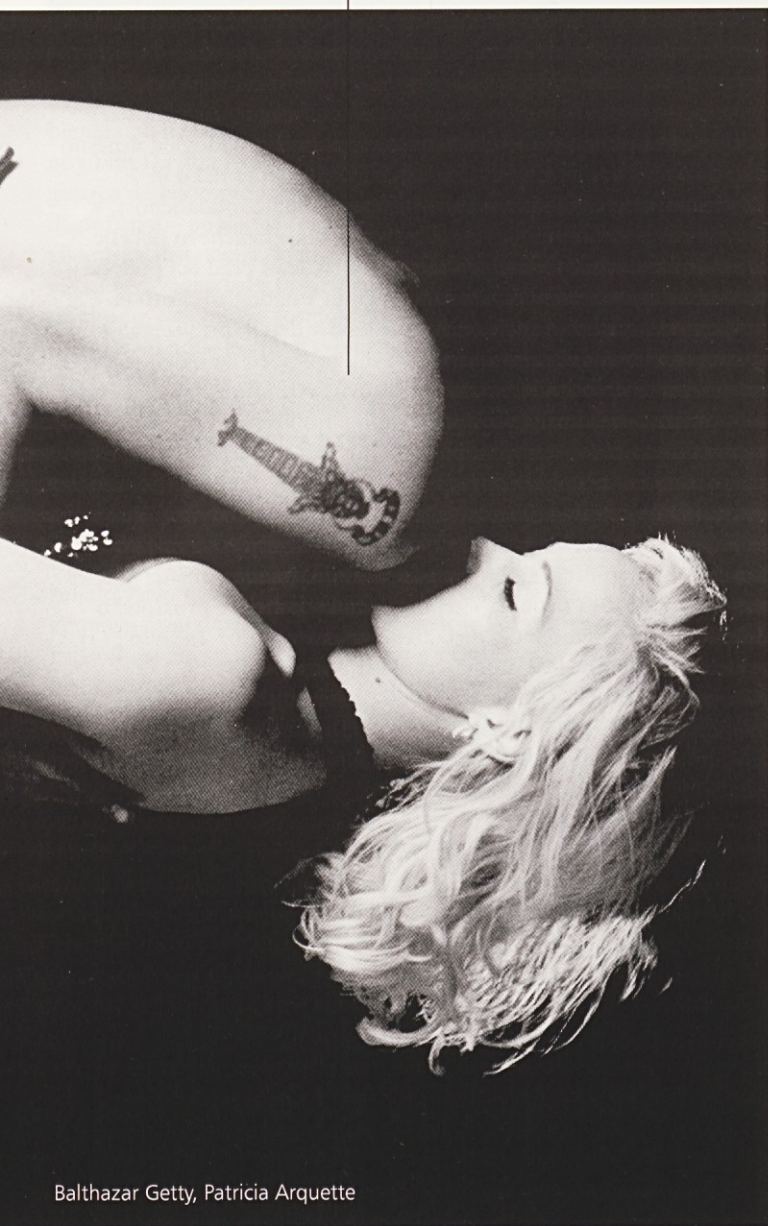
svetu zašepeta telesu: nikoli me ne boš imel. Na obeh koncih verige smo torej soočeni z radikalno izgubo sence, enkrat zaradi prevelike teme, drugič zaradi preveč luči – in obakrat je moški posameznik soočen s samim seboj, s tisto nemogočo podobo, ki je nikoli ne vidimo, kolikor pač ni zrcalna, narobe obrnjena podoba, ampak prava podoba. Ko ni več sence, se Lynchev junak vidi takega, kakršen je. In prične ubijati. V Lynchevem opusu pa vendarle obstaja neka podoba, ki skuša misliti oba ekstrema skupaj – ki skuša s svetlobo posvetiti v temo tako, da sama tema dobi svojo senco. Michel Chion je temu poskusu v svojem abecedariju na koncu odlične monografije o Davidu Lynchu (*Cahiers du cinéma*, Pariz, 1992) namenil posebno geslo: *pool*. Pravi, da je pravzaprav neprevedljivo, definira pa ga takole:

"*Pool je prostor, ki se prižge v črni praznini – kraj prostorskega ali časovnega razodetja, ki izolira in tesno uokviri osebo, detajl ali predmet, okrog sebe pa da hipno čutiti izvorno noč, nedogled, kontinuum praznine.*"

Chion to agresivno svetlobno razsežnost, ki da čutiti temo, detektira že v Lynchevem kratku filma *The Grandmother*, nato pa še posebej v *Eraserheadu*, kjer se te "svetlobne luže" brez slehernega pojasnila pojavijo na zidu, v postelji, osvetlijo Henrijevo glavo ali dojenčka za mizo. V poznejših filmih pa je opazno postopno mehčanje teh "luž" in njihova sistematizacija v formo časovnih pljuskov, bliskovitih pojavov posamične podobe ali zvoka, katerih časovne meje so zabrisane, saj namesto z ostrim rezom posežejo v aktualno sliko z bliskovitim prelivom in se tako iz nje tudi poslovijo. Taki so, denimo, številni mentalni pljuski v filmu *Divji v srcu*. Zdi se, da se je Lynchu v *Izgubljeni cesti* znova uspelo približati izvirni razsežnosti teme niča, ki ni več nikakršen *flash* ali mentalni preblisk, ampak čisto soočenje s hrbtno stranjo časa, z ne-časom ali nedogledom, soočenje podobe z lastno senco. V tej zvezi je slovenščina izjemno pomenljiva, saj prav v besedi nedogled uspešno spoji obe razsežnosti – krajevno in časovno, topografsko in temporalno – in ju še dodatno zaplete z definicijo: oddaljenost, v kateri postane kaj nevidno. Zdi se, da bi lahko Lynchevo početje definirali prav kot vztrajno poskušanje priklicati pred oči podobe – in na ušesa zvoke! – ki so enkrat že izginili v nedogled. Zato je klasično gibanje njegove kamere od totala v detajl, približevanje oddaljenega. Lynch dobesedno postavlja nedogled na ogled. Zato se mu seveda radikalno zamaje sama časovna struktura filma, odprejo se zevi časovnih zank in vrzeli časovnih paradoksov. Prav skozi razumevanje črnih lukenj filma kot tistih luž, v katerih se svetlobne hitrosti neposredno mešajo s časom, je mogoče razumeti svet, iz katerega izginemo skozi časovno luknjo v praznem niču temne zakonske spalnice, vanj pa se vrnemo skozi prežgano luč v dolini mrtvih. Je mar potem sploh še čudno, če se ključna zamenjava teles izvrši v zaporniški temnici, v tej obskurni kamri, ki v prostorsko temo zgošča časovno mejo med življenjem in smrtjo? Tako se prav temnica izkaže kot tisti ultimativni kraj, v katerem se bo v črni praznini prižgal *pool*, ki pa bo ravno prav oddaljen od našega pogleda, da bo ostala ključna zamenjava identitet (Fred - Pete) za nas nevidna. Taisti *pool* je očitno "obžgal" tudi trato pred hišo Petovih staršev in tako omračil njun pogled, da sinu nikoli ne bosta v celoti razodela dogajanja tistega temačnega večera, temveč bosta raje – kot mnogi Lynchevi starši, še posebej v *Modrem žametu* in seriji *Twin Peaks* – srepo buljila v zblojeno televizijsko škatlo. In prav ob tej podobi pride na misel prelepa Baudrillardova analiza tišine kot nedopustnega lapsusa, s katero zaključuje uvodni tekst knjige *Prosojnost zla*, ki nosi pogosto parafraziran naslov *Po orgiji: Podoba človeka, ki stavka tako, da sedi pred ekranom prazne televizijske škatle, bo nekega dne veljala za eno najlepših podob antropologije 20. stoletja.* •

# izgubljena cesta čutna izolacija po lynchu

thierry jousse



Balthazar Getty, Patricia Arquette

Branje pred kratkim objavljenega scenarija za *Izgubljeno cesto* (Založba Cahier du cinéma) je zelo poučno. Odkrije nam, da je končna inačica filma Davida Lyncha rezultat subtilnih rezov. Vse razlagalne sekvence so bile izključene. Vse pripovedne stične točke so bile skrbno odstranjene. Film je s tem seveda pridobil na eliptičnosti. To pripovedno krajšanje mu je predvsem omogočilo, da je dosegel vznemirljivo neprozornost, ki izhaja iz niza močnih ritmičnih sunkov, ki nas spravijo v začudenje. Iz tega stališča je *Izgubljena cesta* prav gotovo eden tistih sodobnih filmov, ki so vzbudili največ vprašanj na strani gledalca; ta pa se kljub svoji izgubljenosti skuša znajti. Predpostavimo lahko, da je s tem zelo inovativnim filmom Lynch hotel ustvariti povsem nov odnos s svojim gledalcem.

Na eni strani film distribuira množico znakov, indicev, ugank, lapsusov, ki kot pri igri z zasledovanjem nakazujejo skrivnega dvojnika resničnosti; ta pa bi se kot zelo aktivna nezavednost stalno, nekontinuirano pojavljala in obdajala življenje z lahno paranoično tančico. Gre za zarotniško in ezoterično funkcijo scenarija. Vse v *Izgubljeni cesti* kot sicer tudi v *Twin Peaksu*, v filmu in nanizanki, nas navaja na neko neizrekljivo zaroto, ki jo tvorijo slutnje in nadčutne percepcije. *Izgubljeno cesto* lahko povežemo z določeno tendenco v modernem filmu, z odloženim pomenom in hkrati z logiko romana v podlistkih, katerega primer je serija *X Files*, povsem zadovoljiva preobrazba z estetiko, ki veliko dolguje seriji *Twin Peaks*. Znaki lebdijo in se ne povezujejo med seboj. Pripoved ni več v ospredju, ampak ima predvsem funkcijo ritma in vzdušja. Pripomnimo, da ta lirična oblika abstrakcije nikakor ni prisotna izključno v avtorskih in umetniških filmih, ampak najde nesluten odmev tudi v akcijskih filmih – od *Zadnjega junaka* (The Last Action Hero, 1993; John McTiernan) do še svežega in zanimivega *The Long Kiss Goodbye* (1996, Renny Harlin) ter do *Umri pokončno 3* (Die Hard With A Vengeance, 1995; spet McTiernan) ali *Eraserja* (1996, Charles Russell), je razdelitev enigmatičnih znakov in odsotnost očitne vezi med znaki postala prava retorična figura.

Odsotnost prostorskih povezav končno najde svojo povezavo na mentalnem nivoju. V *Izgubljeni cesti* je zarota brez konca, brez dna, sovražnik je znotraj države ali znotraj možganov in pomeni blaznijo. Kajti vsa Lyncheva umetnost, ki je v *Izgubljeni cesti* na svojem vrhuncu, je ravno v poblaznevanju Amerike – njenega puritanizma, *soap oper*, skritih perverznosti, njenih zarot – v razburjanju Amerike torej.

Po drugi strani pa Lynch išče hipersenzoričen stik s svojim gledalcem, želi ga spraviti v določeno stanje receptivnosti, tako da hkrati povzroči, da izgubi tla pod nogami in najde novi odnos s tokovi izredno subtilnih percepcij, ki so podobne tistim, dosegljivim s posredovanjem drog. Gre za glasbeno ali obredno funkcijo režije. Iz tega stališča najdemo očitno sorodnost med filmi Kennetha Angerja in filmi Davida Lyncha. V obeh primerih je režiser neke vrste vrač, neke vrste medij, ki išče gledalčevo vznemirjenost, da bi tako lahko prebudil anestetizirane dele njegovih možganov. To še posebej velja za ljubezenske prizore v *Izgubljeni cesti*, ki so pravi skrb vzbujajoči obredi in ki porojevajo ne samo erotične, ampak tudi kozmične tokove. Glasba tako pri Lynchu kot pri Angerju igra pomembno vlogo. Mimogrede, Anger je uporabil pesem *Blue Velvet* kar nekaj let pred Lynchem. V *Izgubljeni cesti* vsako glasbeno delo, od genialne Bowiejeve *I'm deranged* do *This Magic Moment* Louija Reeda in sublimnega *Insensatez* Antonia Carlosa Jobima, da ne pozabimo vse intervencije Trenta Raznorja (ustvaril je glasbeno podlago za film *Rojena morilca* (Natural Born Killers) Oliverja Stonea) deluje hkrati kot komentar vzporedne sekvence in kot ojačevalec odvijajočega dejanja. Lynch tako s pomočjo Badalamentija ustvarja pravcato vzporedno glasbeno pripoved z nasilnimi rezi in liričnimi poleti. Tako kot je glasba popolnoma vizualna, režija postane sama muzikalna. Od *Modrega žameta* naprej Lynch rad daljša sekvence, jih razteguje, jih metastazira in jih dojema kot avtonomne entitete, ki so obdelane muzikalno.

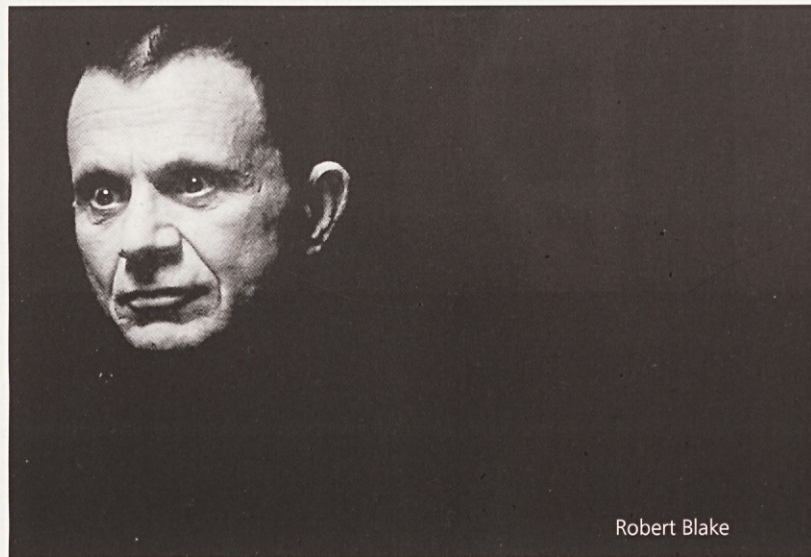


V *Izgubljeni cesti* je ta hipnotičen in glasbeni nagib režije filmu tako zelo ponotranjen, da lahko rečemo, da je Lyncheva umetnost včasih bliže nekaterim glasbenim ustvarjalcem – kot so Brian Eno, Tricky ali Björk, ki ustvarja fascinirano glasbeno realnost s presejanjem nasprotij med tehnologijo in tradicionalno instrumentacijo – kot filmski umetnosti. Film, ki je sam po sebi realnost in ki nima drugih referentov kot samega sebe, je na točki, kjer se vse te funkcije srečajo. Za razumevanje *Izgubljene ceste* bi bil najslabši položaj gledalca-detektiva (v filmu so policaji njihovi idealni, vedno zbegani substituti), ki bi želel za vsako ceno dešifrirati ali interpretirati s pomočjo diskurza, znanja, enopomenske mreže, pa če je ta analitična, policijska, cinefilska, mistična ali preprosto filozofska, vendar zmeraj filmu-škattli zunanja. Ne da film-stroj ne bi mogel sprejeti vseh vrst pomenov, vendar je zato, da bi jih prižgali in da bi stekli, zelo pomembno vstopiti v film kot znotraj živega organizma, se z njim zlititi, v njem prebivati in biti prežet z njim, ga preganjati in biti preganjan od njega. Michel Chion v svoji odlični monografiji o Lynchu (v založbi Cahier du Cinéma) uporabi podobo Moebiusovega prstana s dvema stranema, ki se obračata ena na drugo. Zelo dobro ustreza *Izgubljeni cesti*, saj igra dvojnosti, resonanc, odmevov, ki tvori samo podlago filma, ne trdi nič drugega. Vse je dvojno v *Izgubljeni cesti* – osebe, položaji, predmeti – in vsak element lahko dojemamo v povezavi z mrežo vzporednic, ki je lastna filmu. Gledalec je ujet v integriran krog, v vase iztekajočo se krožnico, znotraj katere mora ustvariti lastne oporne točke. *Izgubljena cesta* je bolj kot *Level 5* (1996) ta sestavljanka, o kateri govori Chris Marker in katere skica nas ne spominja več na vzorec, ampak le na samo sebe.

Časovni krogotok v *Izgubljeni cesti* je zelo nenavaden. Četudi je filmska pripoved navsezadnje dovolj linearna in predvideva časovno kronološko zaporedje, se vse dogaja, kot da povezave med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo ne bi več ubogale pravil časovne odvisnosti. Lynch onemogoči časovno identifikacijo, ne da bi na ekspliciten način spreminjal časovno sosledje. Zamenjava identitete med Fredom Madisonom in Petom Daytonom je osrednja točka v filmu, vendar nam nič ne zagotavlja, da se to, kar kronološko sledi, ni v resnici zgodilo prej, saj nas konec filma napoti na začetno sekvenco. Natančneje, pripovedni čas v *Izgubljeni cesti* je tudi tukaj povsem ponotranjen, čas in njegovo odvijanje sledi pravilom, ki nimajo s kronološkim zaporedjem ničesar skupnega. Govorimo o poprostorjenem času. Kot "Mystery Man" (Robert Blake) ima čas na nek način dar vseprisotnosti. Vendar je samo navidez zaprt v samega sebe, saj lahko zmeraj posvoji informacije, ki mu spremenijo smer. S tega vidika je morda Lynchu najbližji Bergman, ki je v sredi šestdesetih let ustvaril "možganske" filme. Njih logika je enaka stroju, proizvajalcu podob in spirali časa, oba pa sta sama sebi interna. Primerjava ni naključna, saj je Lynch velik Bergmanov občudovalec, do te mere, da obraz "Mystery Mana" v *Izgubljeni cesti* zelo spominja na masko Smrti v *Sedmem pečatu* (Det sjunde inseglet, 1957). Rečemo lahko, da če je bil *Twin Peaks* za Lyncha možna enakovrednica *Volčje ure* (Vargtimmen, 1968), potem je *Izgubljena cesta* nekoliko njegova *Persona* (1966), s svojo igro dvojnosti in razkrajanjem časa in identitete, kot jo predvideva omenjena igra. V anglosaksonskem svetu sta samo Kubrick in Cronenberg znala ustvariti tako fascinirane časovne kristale. *Odiseja 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) in *Sijanje* (Shining, 1980) sta povzročila v svojem času prav takšno osupljenost in zmedenost. Isto velja za *Videodrome* (1983) in za *Trk* (Crash, 1996). Predhodnik takšne časovne strukture je seveda Hitchcock, ki je z *Vrtoglavo* (Vertigo, 1958) ustvaril povsem avtonomen časovni trak, osnovan na ponavljanju in dvojnosti. Vendar je *Vrtoglavo*, ki je seveda matrica Lynchevega filma, (Lynch nam predlaga obrnjeno inačico, v kateri je rjavolaska frigidna in blondinka eksplozivna) kot v toliko drugih primerih še vedno, svoji izredni poetični moči navkljub, povezana s še precej tradicionalno kronologijo. *Izgubljena cesta*, *Sijanje* pred njo ali *Trk* pred kratkim pa lahko razumemo kot film-inštalacijo, ki nas gleda

dokler jo mi gledamo, ki nas obdaja, dokler ji mi stojimo nasproti. V tem smislu je Lynchevo delo blizu Hitchcocku kot drugim sodobnim umetnikom, tako kot sta Bill Viola ali Gary Hill. Ali še natančneje, morda je ponovno branje Hitchcocka v času spekulativnih inštalacij. Kasete in nadzorovalne kamere v *Izgubljeni cesti* so kot raziskovalne ladje, sonde podob, ki ustvarjajo virtualni horizont, nekoliko podoben inštalacijam Garyja Hilla. V nekaterih drugih primerih uporaba multiprojekcije in dvojnih ekspozicij na filmu neposredno spominja na umetnost Viole. *Izgubljena cesta* je sanjski trak, podoben izgubljeni cesti, ki drvi pred nami na začetku filma. A za ta trak je značilno, da je v času videa in elektronike pridobil hitro vrtenje naprej in nazaj. Tako smo lahko ob vsakem trenutku filma v stiku s katerim koli drugim filmskim trenutkom. Spet in povsod dar vseprisotnosti.... Lyncheva filmska umetnost je abstraktna ravno zaradi svoje figurativnosti. *Izgubljena cesta* predstavlja kljub svoji nabitosti z ameriškimi podobami – od najbolj umetniških, Lyncheva fascinacija za Edwarda Hopperja se tudi tu potrjuje, do najbolj trivialnih (reklame ali seveda pornografija), od fotografije, televizijske nadaljevanke ali nekaterih silovitih del: *En quatrieme vitesse* ali Wellesov *Dotik zla* (Touch of Evil, 1957), ali če omenimo njegove lastne filme, *Eraserhead* in *Modri žamet*, ne smemo pozabiti zgoraj citiranih – nasprotje filma citatov. Lahko bi rekli, da Lynch, daleč od manierizma ali referenc, vključi vse te podobe v nediferencirano podlago, v kateri soobstajajo globočine, ki še poudarjajo njegove figure. Figurativnost, ki je zelo prisotna v ameriških filmih (glej *Mars napada!* (Mars Attacks!, 1996) Tima Burtona, ki je črpal svojo moč ravno iz strogo figurativne umetnosti) je pri Lynchu še posebno nasičena. Pretirana figuracija, katere najbolj žgoč simbol bi bila dvojna osebnost Patricie Arquette, vodi do ikonoklazma (razpodobljanje in razpočenje), ki pa je sam presežen z abstrakcijo, ki poteka s pomočjo razbremenitve vseh figur in je zelo podobna cibernetičnemu procesu zgoščevanja podatkov. Ko je tako izpolnila svojo lastno revolucijo, lahko *Izgubljena cesta* končno lebdi v etru in gre nasproti vsem virtualnostim, kot miselni stroj, ki zaznamuje presenetljiv prihod velike figurativno-abstraktno filmske umetnosti. •

Prevedla Anja Kosjek



Robert Blake

o.j.simpson  
se  
zaleti  
na  
izgubljeni  
cesti,  
a vseeno  
uide poroti



*Kajti tisto (bitje), ki je zmožno z umom predvidevati, je po naravi vladajoče in po naravi gospodujoče; tisto pa, ki je zmožno (to predvideno) s svojim telesom izvršiti, je vladano in po naravi služeče.*

Aristotel, *Politika*

Na losangeleški avtocesti so policisti 17. junija okrog 18.45 opazili velik bel avto, ford bronco. Poleg voznika je sedel temnopolti baseballski igralec Orenthal James Simpson, obtožen umora svoje nekdanje belopolte žene Nicole Brown Simpson in njenega intimnega prijatelja Rona Goldmana. Lov šestih policijskih avtomobilov je iz helikopterja spremljala tudi ena izmed kamer velike televizijske hiše in gledalci so lahko v živo spremljali začetek dogodka, ki je poleg pravnih, porodil tudi rasne in končno, čeprav nekaj let kasneje, tudi filmske spore. Simpsonu se je hitra cesta zazdela temna, osredotočil se je na prekinjajoče rumene črte, zatem se je na ekranu prikazal velik napis – Lost highway –, spodaj pa je zazvonilo. "Dick Laurent je mrtev". Ura je bila približno 5.30, ponedeljek, 13. junij. Arnelle Simpson je prebudil zvonec. Nicole Simpson je mrtva. Zatem se je na ekranu odvrtela odjavna špica *Izgubljene ceste* (Lost Highway, 1996).

Primer O.J.-ja je ponovno razplamtel predvsem rasno razlikovanje in Afroameričanom omogočil, da ponovno spomnijo na staro južnjaško idejo o gospodujočih in vladanih, s katero so hoteli beli spet potrditi svojo oblast na severnoameriškem podkontinentu. A obenem opozoril na mnoge izmed, vsaj estradnih, če že ne drugačnih zvezd, ki so poskušale spremeniti svojo barvo in se prav s pomočjo tehnologije preleviti v predstavnike belopoltnih Američanov, ki se še vedno vztrajno cmarijo na soncu in mažejo s kremami – vse z namenom, da postanejo temni in zagoreli. Telesa vseh transformatorjev se, kot bi rekel Stelarc, povežejo z drugimi telesi na drugih krajih na najrazličnejše načine, mogoče prav zaradi tehnologije. Idealno inačico seveda predstavlja takšna, ki omogoča nenehno prehajanje med različnimi rabami in uporabami telesa, ki torej omogoča poljubno spreminjanje količine pigmenta v človeški koži, s tem pa narekuje poljubno umeščanje posameznika v et(n)ični spekter. Ampak še vedno nas mori, zakaj se je uspešni O.J. Simpson poročil s

povprečno belopolto natararico, ki mu razen neskončne ljubezni in sijoče bele polti verjetno ni ponujala bogvekaj. Zakaj je Fred Madison, saksofonist, showman torej, ubil svojo temnolaso Renee in se kasneje kot Pete, človek tehnologije (avtomehanic) spečal s peroksidno Alice, belolaso inačico Renee. *Izgubljena cesta* nam torej ponuja odgovor na vprašanje "procesa stoletja", ki leži tako globoko, da pravo do njega ne more oz. noče, čeprav se mu z omejevanjem svobode vedno znova približa in ga omeji. Vprašanje svobode torej, vprašanje mej sveta, ki so tako v O.J.-jevem kot Lynchevem primeru tudi meje njune barve oz. tehnologije, s katero je barvo, natančneje telo, moč tudi spremeniti. Od tod do Cronenbergovega *Trka* (Crash, 1996) nas loči le še skrivnostna Simpsonova rokavica. Pripeljali smo se do ključnega dokaznega materiala, kjer je morda propadel Simpsonov primer, do okrvavljene rokavice torej, tiste usnjene rokavice, ki je bila na sodišču premajhna za O.J.-jevo dlan. A dogodki so se začeli razpletati precej kasneje, ko je Simpsonov odvetnik Robert Blaker za časnik USA Today 12. januarja 1996 Nicole označil kot izgubljeno žensko, ki je zašla v nevaren svet pijače, mamil in seksa, imela mnogo moških, a se na koncu vedno vrnila k Simpsonu. Začnimo torej tukaj. Kakšna zgleda ženska Freda Madisona? Izgubljeno in omamljeno zalotimo, kako odhaja z Andyjem, strokovnjakom za številčne perverzalijske bogatejših slojev. Je vzrok Fred, ki si želi belolaske in je zato morda celo impotenten, ali je vzrok Renee, ki si pač želi več moških in Fredu ne ponuja intelektualnega zadovoljstva (nasmeje ga celo misel, da bere). O.K., O.J. je jasen – vseeno mu je, če njegova ženska prodaja svoje (čedno belo) telo, če ji mora ob ločitvi izplačati več kot milijon dolarjev, če ga kasneje še vedno klicari po telefonu in sprejema v svojem stanovanju, navkljub novemu ljubimcu Ronu. Za njo bi celo kradel in moril kot mori Fred alias Pete, ko porine roko v drobovje pornografske industrije. Veliki denarji, dobri avtomobili. O.J. v belem ford, Pete na začetku v črnem mercedesu. Kot spremljevalec oz. človek, ki se spozna na tehnologijo tako dobro, da črni avto pripravlja celo na tako pogumno dejanje, kot je uničiti oz. zaleteti se v bel avto, ki je poskušal Eddyjevega lepota prehiteti. Zakaj Pete vse to sploh počne? Zato, da bi lahko

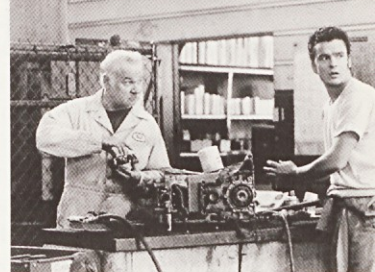
Eddy, temu belopoltemu mačistu odvzel njegov največji dragulj, Alice. A celo ona mu sredi puščave razloži: "You'll never have me!". Morda me res lahko porivaš, a vendar nisi dovolj bel. Petovo tajno orožje je prav njegovo prijateljevanje s tehnologijo, čeprav nam vzrok oz. način njegovega ponovnega spremenjenja v Freda ostaja neznan. Ko se torej, takorekoč skopljen, spremeni v Freda, se tudi blondinka Alice spremeni v temnolaso Renee pod zaščito Andyja in Eddyja. Zato Fred poskuša poseči na začetek zanke, če o njenem začetku sploh lahko govorimo. Po pomoč se zateče k edinemu bitju, skrivnostnemu možu, ki nikdar ne izda svoje prave barve (ves čas je debelo napudran z belo), a zmore prav tisto, česar si vsi želijo – povezati telo z drugim telesom (v tem primeru s svojim) na drugem kraju (njegov mobilni klic na Andyjevo zabavo). Prav on z videokamero snema finalni obračun pred leseno kolibo in nas napelje na misel, da so vse črno-bele videokasete pred hišnimi vrati njegovo maslo. Mogoče se z njimi splazi celo v vsakega izmed akterjev, v sodno dvorano (leseno kočjo na koncu ceste) ali v sam medij, v film torej? Končno je on tisti, ki potrди Eddyjevo smrt s toplo cevjo pištole (začel je že Fred s hladnim noževim rezilom). A za njim(a) je že cel policijski eskadron. Fredu se je hitra cesta zazdela temna, osredotočil se je na prekinjajoče rumene črte, zatem se je na ekranu odvirtela odjavna špica *Izgubljene ceste*. Pred hišnim vhodom se je v nenaslavljeni kuverti znašla videokaseta, v sodno dvorano so prinesli rokavico. In porota reče: ni kriv. Če okrvavljeno rokavico, ki se prilega desni roki, obrnete, se spremeni v rokavico leve roke, kri pa se ne vidi več, saj je skrita na rokavičini notranji strani. Še več, rokavico lahko obrnete ponovno. Njena glavna "tehnološka" lastnost je obrnljivost. Prav takšni so vsi Lynchevi junaki. Izgubljeni so prav zato, ker v nobeni točki filma ni mogoče zatrditi, kje je meja med dokončnim in začasnim spreminjanjem. Ko se Fred spremeni v fizično popolnoma drugega človeka, v Peta, ostaja temnolaso Renee v svoji koži, ki jo obdaja le drugačna barva las in novo ime. Odnos med Fredom in Petom je podoben odnosu najsplošnejše evoliucijske prilagoditve, odnos med Renee in Alice spominja na mimikrijo. Čeprav se zdi, da govorimo le o dveh rokavicah, levi, to je o Fredu in Petu, in desni, o Renee in Alice. A vendar: ko se Pete loti Andyja, na fotografiji poleg Renee uzre tudi Alice, ko pa stanovanje preiskujejo kriminalisti, lahko poleg Eddyja in Andyja vidijo le Renee. Petu je dana možnost obračanja rokavice (to pred zakonom seveda ni mogoče), policija ostane le pred okrvavljenim dokazom (temno in razkosano Renee). Policijska se je v Cronenbergovem *Trku* znašla pred bistveno lažjim problemom. Akterji vratolomnih avtomobilskih voženj so telesa z dokončnim spreminjanjem postavljali v natančno rabo. Meje sveta in s tem tudi rokavice so s pomočjo tehnologije razširili, jih raztegnili, vendar niso poznali načina, kako jih spet skrčiti, kako svoja telesa ponovno narediti "normalna". Zato vprašanje krivde ni ostalo nerazrešeno. Lynchev svet telesnih preobrazb njihovo rabo ves čas rahlja – nenehno spreminja in kroži, ob tem pa ostaja izgubljen, saj nikjer ni moč razbrati motiva oz. odgovoriti, zakaj se je rokavica obrnila, kako se je pred vrati znašla videokaseta. Morda si lahko pomagamo s cestami in avtomobili.

Cronenbergovo cesto najprej opazimo iz ptičje perspektive. Svetla večpasovna avtocesta je polna različnih vozil. Lynchev *highway* je temen, a raven in prazen. Cronenbergove avtomobile v mehaničnih delavnicah preoblikujejo z namenom, da jih kasneje uničijo in na ta način zacelijo svoje, v preteklosti odprte rane. Preteklosti se spominjajo prav zato, da lahko z njo zacelijo sedanost, rokavico oz. avtomobilsko pločevino torej skrčijo, kot krčijo svoja telesa, da bi se spominjali njenega prvotnega, originalnega stanja. V *Izgubljeni cesti* poskuša Pete do skrajnosti povečati avtomobilske sposobnosti (ga čimbolj raztegniti), da bi jih lahko kasneje skrčil (in ponovno raztegnil). Avtomobil v *Izgubljeni cesti* je res zgolj tehnološko zapleteno prevozno sredstvo, s katerim se glavni igralci (glavna igralca) pripeljeta do sodne dvorane, lesene kolibe, ki pa se sestavi iz ognja (nereda) samo zato, da bi lahko sodni proces potekal pred njo, torej ostal skrit pred žarometi zakona pod sojem avtomobilskih luči, kjer se menjajo in spreminjajo barve v katerikoli smeri. V *Trku* je prav avtomobil sodna dvorana, kamor lahko pogleda tudi policijsko oko. Sprememba je dokončna, avtomobil razbit in ohranjen kot dokaz in obenem kot prostor sodnega procesa. Čas se vrti samo v eno smer (lahko se ali skrči ali raztegne) in tako omogoča dokončno sodbo, do katere se pripeljemo prav s pomočjo logistične napake v prometnem zamašku. V Lynchevem primeru se na prazni cesti ne moremo sklicevati na sosednje avtomobile. Niti na premočrtnost časa ne. Celo porota ostaja uganka. Se spomnite, koliko problemov je v O.J.-jevem primeru predstavljalo sestavljanje porote. Willie Craven, porotnik, ki v procesu ni zdržal do konca, je izjavil, da je ena izmed družinskih članic ves čas molila, da ne bi odločal o primeru. Zato, ker se ga ne bi rešil do konca življenja. A vendar jim je ob koncu, po desetih spremembah uspelo: osem temnopoltih in dve belopolti ženski, en temnopolt moški in en moški španskega porekla. Težave z barvami? V *Trku* je vsaj porota jasno določljiva. Težava je zgolj v tem, da jo sestavljajo osumljenci sami. S tem pa kršijo osnovne pogoje za normalen sodni proces, saj "ne zagotavljajo ločitve zakonodajne, izvršilne in sodne oblasti", čeprav vsaj vedo, kdo in kakšni so in kaj jih po procesu čaka. Ko se v *Izgubljeni cesti* končno pripeljemo na kraj, kjer bi bila sodba mogoča, kjer torej zaseda porota, pa ugotovimo, da je le-ta spremenljiva in popolnoma nedoločljiva. Menjajo se barve in spoli, menjajo se imena. Začne se Hobbesova vojna vseh zoper vse, vojna sebe zoper sebe. Porote sploh ni mogoče sestaviti, saj se ves čas nenadzorovano spreminja, umorjenih in ponovno živih pa je vedno več. Porotnike, tako kot v Simpsonovem primeru, zamenjujejo zaradi različnih razlogov. Nekdo je domnevno zlorabljal ženske, drugi si je potek procesa zapisoval v beležko (morda celo snemal (domneva pisca)). Končno je čudno celo to, da je bil Simpson v kazenskem procesu oproščen, v civilnem pa obsojen. Mar je šlo res zgolj za drugačne kriterije pri uporabi dokazov? Ne, samo rokavico so obrnili, kri so skrili na drugo stran. In prav zaradi popolne obračljivosti (svobode) rabe svojih teles se celo porotniki vedno znova izgubijo in pristanejo na začetku *Izgubljene ceste*. Zato je ta temna, skrita in strašljiva. Porota pravi: kriv. •

Bill Pullman, Patricia Arquette

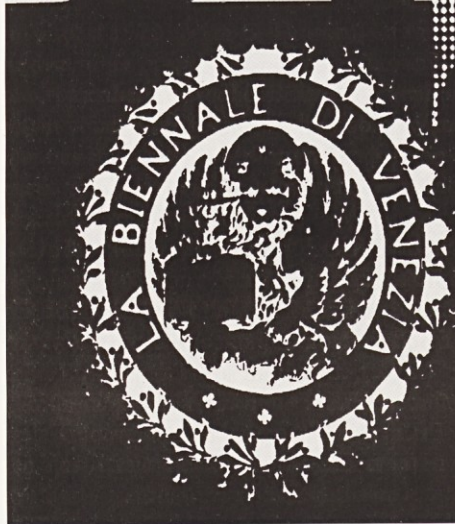
Balthazar Getty, Robert Loggia

Jack Nance, Balthazar Getty



**54. mostra  
internazionale  
d'arte cinematografica**

**54**



**benetke**

živa emeršič-mali  
ženja leiler  
simon popek

# hana-bi

Japonska, režija Takeshi Kitano

Z zlatim levom nagrajeni **Hana-bi** (Ognjemet) renomiranega japonskega režiserja (pa tudi igralca, pisca časopisnih kolumn, pesniških knjig ter esejev, slikarja in risarja stripov) Takeshija Kitana je na letošnji tekmovalni Mostri izzival nagrade že na prvi pogled.

V nasprotju s prevladujočim delom Laudadiovega izbora je namreč vedel, da obstaja neka bistvena razlika med filmom in literaturo. *Hana-bi* bi sicer na osnovi svoje zgodbe (o detektivu, ki mu ubijejo enega in telesno prizadenejo drugega partnerja; v bolnici mu umira žena; potem se odloči, da zapusti policijo; si, da bi denarno pomagal vdovi in invalidnemu partnerju, sposodi denar pri mafiji; za nameček oropa še banko in na koncu ubije ženo in sebe) lahko izgledal povsem drugače. Kot še eden izmed filmov, ki z obrabljenimi klišeji in žanrsko predvidljivostjo kot da tematizirajo nasilje sodobnega časa.

Kar je *Hana-bi*, kot se film glasi v izvirniku (brez vezaja gre za ognjemet, z njim pa za pojma roža in ogenj), porinilo iz v večini povprečne množice letošnjih Mostrih "tekmovalcev", je izrazit osebni zastavek k temi, ki jo obdeluje. Nadalje dejstvo, da Kitanova kamera ne steče z namenom neke predvidljive in zato sladkobno moralčne in predvsem zelo splošne obsodbe nasilja, ki obdaja sodobno urbano družbo, ampak je to izjemno itnimizirano, izrazito personificirano in reducirano na konkretne učinke in neizbrisne odtise, ki jih pušča na posameznikovem življenju. K temu seveda sodi še izogibanje šablonam, kompleksnost, verjetnost in predvsem življenjskost značajev, izjemno artikuliran in visoko estetiziran filmski jezik, ki v kompaktno celoto združuje tako ritem filmske pripovedi in barvnih tonov kot atmosfero, s katero uspe Kitano tako rekoč brez besed ustvariti zelo dramatično (a ne tudi melodramatično) in poetično (a ne tudi patetično) zgodbo.

Govoreč o nasilju se namreč Kitano tako rekoč izogne njegovim šokantnim, realistično krvavim pojavnostim, ne da bi jih pri tem zanikoval. Govoreč o smrti ne dramatizira. Govoreč o ljubezni počne to na nem način. In slikajoč življenje uporablja tako kruti humor kot sproščajočo igrivost. Skratka, *Hana-bi* izgleda kot film, ki ga lahko posname samo nekdo, ki je, prvič, v življenju videl že ogromno filmov in prebral nepregledno vrsto knjig; ki, drugič, ve, kaj želi z njim sporočiti; ki, tretjič, ve, kako bo to naredil; in ki se, četrtič, zaveda, da je vizualna podoba tistega, o čemer bo film spregovarjal, pomembnejša ali vsaj enako pomembna od tega, o čemer govori. To pa je lestvica, na katero se večina filmov Mostrinega tekmovalnega programa ni povzpela.

Kitano, ki je zaigral tudi glavno, skorajda nemo vlogo melanholično resigniranega, a v dejanjih odločno radikalnega detektiva, v tem smislu postavlja *Hana-bi* kot tiho zrcalo miljeju filmov, kot sta denimo **Šund ali Rojena za ubijanje**. A ne, da bi jih napadal, smešil ali govoril o nevarnosti njihovega realističnega predoziranja in posledičnega "no way out" cinizma; *Hana-bi* se namreč ne sprašuje, zakaj nasilje, ne raziskuje njegovega portreta, ne išče poti iz njegovega začaranega kroga; kaže "le" njegove učinke – neznosno težo bivanja.

Ž.L.



## keep cool

Kitajska, režija Zhang Yimou

Yimoujev film bi morali vrteti že v Cannesu, a ker so tam kljub protestom kitajske vlade predvajali **East Palace, West Palace** Zhanga Yuana – ta pa zelo odkrito govori o homoseksualnosti, tudi v policijskih vrstah – so tamkajšnje oblasti v "povračilo" začasno zbunkerirale Yimoujev film. Felice Laudadio, novi šerif beneške Mostre, je gotovo vesel, da je **Keep Cool** padel v naročje njemu, saj je predstavljal enega redkih inovativnih dosežkov tekmovalnega programa. *Keep Cool* bi zlahka ločili tudi na dva kratka filma, saj se njegova naracija nekje na polovici prelomi tako radikalno, da bi enega od drugega pripovedoval povsem avtonomno. V prvem delu Xiao Shuai-a zapusti dekle, An Hong, a on se ne da zlahka, ponovno si hoče pridobiti njeno zaupanje, na takšen ali drugačen način, zato ji sredi blokovskega naselja trmasto "dvori" – najprej tako, da klošarju plača, da namesto njega vpije njeno ime, ker pa njegov glas ne zadostuje, mu v roke potisne še megafon, kar sproži pravo poplavo komičnih situacij, teh pa smo bili v kitajskem filmu le redko vajeni, še manj pa v filmih samega Zhanga Yimouja, morda z izjemo uvodnih prizorov njegovega prvenca **Rdeče klasje** (1988). Prav sproščeno obravnavanje sicer resnega "družinskega" problema ter atraktivne pozicije kamere nas sprva sumljivo napeljujejo na *wong-kar-waijevsko* poetiko, kar se v drugem delu izkaže kot povsem upravičeno. A če je uvod evociral predvsem duha Wong Kar-waija, potem drugi del do skrajnosti radikalizira predvsem njegov vizualni stil – kričeče barve, neonsko iluminacijo in seveda povsem ponorelo kamero, ob kateri delujeta denimo Kar-waijev **Fallen Angels** ali Von Trierjev **Lom valov** kot televizijski dnevnik, kar seveda lahko postane moteče in boleče za oči, še posebej, če sedite v prvih vrstah. A zdi se da je Yimou 360-stopinjske obrate v *fast-forwardu* uporabil "v kontekstu", saj drugi del (pogojno) obravnava nastanek nasilja: An Hong nagovori kolega, lokalnega gangsterja, naj jo malo obvaruje pred posesivnim Xiao Shuai-om, kar ta vzame dobesedno in mu premontira rebra, v tem pretepu pa uničita prenosni računalnik naključno prisotnega japija. Slednji najde Xiao Shuai-a in zahteva povračilo škode, in ko po seriji dogovarjanj na povračilo škode pristane gangster, se Xiao Shuai odloči, da mu bo ob srečanju – iz maščevanja in zavoljo časti – odrezal roko. Sledi izjemno dolga zaključna sekvenca (nekako tretjina filma), ko japi in Xiao Shuai v gostilni čakata na gangsterja, kar prvi izkoristi za prepričevanje Xiao Shuai-a v zmotnost njegovega početja. A žrtev nasilja, ironično, nazadnje (ponovno) postane japi, ki ga Xiao Shuai zveže in zapre v shrambo, nakar mu v spletu naključij nevedno osebje lokala ponovno "sodi" – kot v prvem primeru njegovemu računalniku; japi prestane pravi pasijonski cikel, kar povsem zadostuje, da ponori in grozi s pobitjem kompletne osebje lokala.



Takeshi Kitano

Nasilje, ki spodbuja nasilje torej, k čemer je treba dodati, da je povsem skarikirano, že na meji animiranih filmov, zato ne drži le, da *Keep Cool* ne deluje kot simptomatičen film Zhanga Yimouja, kaj šele kitajske kinematografije, temveč bi ga zlahka pripisali vsaj ponorelemu Hong Kongu ali s tehniko obsedeni Japonski, če ne kar kakšnemu Oliverju Stonu.

S.P.

## porzus

Italija, režija Renzo Martinelli

Italijanski film **Porzus** ali po slovensko Porčinje (gre namreč za kraj na dvojezičnem ozemlju v Furlaniji), prikazan v posebnem programu, novi sekciji 47. beneške Mostre, sodi med filme, o katerih je težko, še bolj pa nevhvaležno pisati. Če bi šlo samo za kvaliteto filmske zgodbe in njeno obrtniško in še kakšno izpeljavo, bi lahko že nekaj tednov prej dodobra razvpiti "partizanski vestern" režiserja Renza Martinellija odpravili z zamahom roke. Ni vredno besed, bi rekli, le kako se je sploh znašel na beneškem festivalu? Ampak v primeru *Porzusa* se takšna klišejska spekulacija sesuje kot hiša iz kart. Gre namreč za film, ki ima več "zadaj", kot pa je v sorazmerno preprosti zgodbi na platno potem videti. Najmanj: POLITIČNI KONTEKST napetih odnosov med Italijo in Slovenijo. Največ: ZGODOVINSKO HIPOTEKO kosti pod preprogo. Za boljše razumevanje zadeve je treba najprej nekaj stvari pojasniti. Filmska zgodba se opira na sicer v Furlaniji znan dogodek iz februarja leta 1944. Takrat je skupina "rdečih" partizanov, ki so bili povezani tudi s slovenskim partizanskim vodstvom, na planašariji *Porzus* (Porčinje) pobila 16 pripadnikov italijanske "bele" partizanske grupacije Osoppo. Osopovci so se na planašariji bolj skrivali kot bojevali proti Nemcem, za nameček pa je bila med njimi še neka ženska, ki jo je radio London razglasil za vohunko. V krogih italijanskih zgodovinarjev je doslej veljalo prepričanje, da je likvidacijo zelo verjetno naročila videmska federacija italijanske KP, da pa je tudi slovensko partizansko vodstvo italijanski brigadi Garibaldi Natisone priporočilo, naj enkrat za vselej "počisti z osopovci". Film Renza Martinellija, ki naj bi obveljal za verno rekonstrukcijo teh dogodkov, je uporabil optiko, skozi katero je "rdeče" pokazal kot brezkompromisne, fanatične morilce, "bele" pa kot

nedolžne žrtve ukaza, ki da je prišel s strani slovenske partizanske vojske. V ta kontekst sodi tudi nekaj zelo konkretnih namigov o slovenskih ekspanzionističnih težnjah in idejah o "sovjetizaciji" Furlanije. Vse skupaj najbrž ne bi bilo toliko problematično, navsezadnje Martinellijev film ni ne prvi in še manj zadnji umetniški izdelek, ki po svoje interpretira zgodovino, če ne bi bil film deležen več kot samo simbolične podpore italijanske države. Rimska vlada je namreč Martinelliju, sicer strokovnjaku za reklamne filme, namenila več kot dve milijardi lir produkcijskih sredstev. V medijskem cirkusu, ki je nastal kak mesec pred beneškim festivalom, se je Martinelli sicer skušal skriti za floskule, da "ne gre za resnične dogodke", ampak je porčinjski pokol njegov film samo "navdihnil", vendar to ni več nikogar prepričalo. Za piko na i pa je poskrbel eden od glavnih akterjev drame, preživeli partizanski poveljnik Mario Tofanin Giacca, ki je vodil akcijo proti osopovcem. Tofanin je poskušal sodno zaustaviti predvajanje filma na beneškem festivalu, vendar mu ni uspelo. Njegova glavna zamera Martinelliju je bila, da ga je upodobil kot zver brez čustev in hladnokrvnega fanatika, svoje odgovornosti za pokol pa tudi po pol stoletja ni skušal zmanjšati. "Če bi bilo treba, bi vse skupaj storil še enkrat," je izjavil za časopise. Tudi italijanska javnost, politika in zgodovina niso imele enotnega stališča. Najbolj trezni so upravičeno opozarjali na "škodljivo izenačevanje kolaboracionistov in partizanov", najbolj hujskaški pa svarili pred slovenskimi "ozemeljskimi težnjami", ki naj bi Italiji po mirovni pogodbi prizadejale hudo gorje.

V takem vzdušju so potem na Lidu končno zavrteli Martinellijev film. Prvi vtis: slabo, slabo. Končni vtis: še slabše. Zgodba se začne v sedanjem času. Soočita se partizanski poveljnik Giacca in po čudežu preživeli osopovec. Njun dialog prekinjajo spominski flash backi enega in drugega, iz katerih razberemo vso zgodbo. Kar pa ni pretežko in gre nekako tako kot pri davnem Vinetuju, če se spomnite. Indijanci, v tem primeru osopovci, so dobri, kavboji, komunisti, pa slabi fantje. Brez izjem. Ko se eden od rdečih hoče igrati Old Surehanda, hitro konča v jami skupaj z osopovci. "Med revolucijo nimaš kaj misliti, samo streljaj." Osopovci so mirni, kultivirani fantje, ki se ne morejo prav odločiti, proti komu bi se borili, čeprav je Furlanija pod nemško okupacijo, zato se zdi skrivanje na porčinjski planašariji idealna odločitev. Šele ko se mednje zateče nemška vohunka, postanejo skupaj z njo žrtve pokola. In prav na koncu filma tudi zvemo, da je partizanski poveljnik Giacca še danes prav zverinsko ponosen sam nase, pa čeprav so mu dnevi šteti. Pravzaprav nas spekulacije o zgodovinskem ozadju in številnih "resnicah" ne bi smele prav dosti zanimati. Važno, ali je film dober ali slab. Toda, tudi če odmislimo vso medijsko gonjo, je jasno, da Martinellijev film preprosto ne more biti dober, če gledalca pita s klišejskimi rešitvami na etični relaciji črno-belo, v katerih naštopajo karikature resničnih oseb. Fanatični revolucionar, resignirani očetovski filozof, ruski klavec, kontemplativni poveljnik, preplašeni kmečki fantje, usodna ženska. Kot da smo vse skupaj že nekje videli, recimo v kakšni stotnji partizanskih filmov šestdesetih in sedemdesetih let. Vse skupaj bi bilo hudičevo dolgočasno, če ne bi ljudje, prekleto veliko ljudi, vzeli tega filma tako prekleto zares. Zakaj se je Feliceju Laudadiu zdelo, da ta film "mora" zavrteti na Lidu, pa ostaja še ena nerešena uganka zgodovine.

Ž.E.M.



# one night stand

ZDA, režija Mike Figgis

V Angliji rojeni Mike Figgis, ki je v svojem burnem življenju počel skoraj vse, od rokarskega glasbenika do finančnega svetovalca, da bi na koncu pristal pri filmu (vmes je bila seveda še televizija), je opozoril nase leta 1988 z neobičajno močnim prvcem **Stormy Monday**. V tem tipično angleškem trilerju je ameriško igralsko trojico, Melanie Griffith, Seana Penna in Tommy Leeja Jonesa uigral v napeti kriminalni in psihološki trikotnik. Figgisov prvenec je odlikovala tudi inovativna kinematografska tehnika, ki jo je z večjo ali manjšo mero uspešnosti potem prakticiral v vrsti naslednjih filmov. Med njimi je treba vsaj še omeniti surovi thriller **Internal Affairs** (1990) o preiskovalcu policijske korupcije, ki v postopku iskanja krivca prekorači mejo med poklicno profesionalnostjo in osebno "vendeto". Figgis je tudi v tem filmu izkoristil odlično igralsko zasedbo, Richarda Gera in Andya Garcio. Nadaljeval je s festivalskimi filmi, melodramskimi konstrukti tipa **Mr. Jones** in **The Browning Version**, ki pa obvezno prinašala razvidne žanrske "presežke", po katerih smo si Figgisa zapomnili vsaj tako kot po uvodnem thrillerskem stampedu. Da lahko celo zadevo povzdigne do pravih holivudskih solzavih razsežnosti, pa je dokazal v svojem šestem celovečercu **Leaving Las Vegas**. Prinesel mu je nominaciji za režijo in scenarij, njegovemu igralcu Nicolasu Cageu pa oskarja za najboljšo glavno vlogo. Takoj za holivudsko epizodo je za streznitev posnel dva televizijska dokumentarca in napisal scenarij za film **One Night Stand**. Ta je kdove kako in zakaj pristal v tekmovalnem programu letošnje Mostre, kjer se je med svojimi mnogo bolj neuglednimi vrstniki zdel vsaj korekten in spodoben, če drugega ne.

Nekaj tednov kasneje pa festivalskega obiskovalca razsvetli časovna distanca in z njo zadnja Figgisova špekulacija zgubi precej svojega primarnega šarma. Gre za zgodbo o Maxu Carlylu (Wesley Snipes), uspešnem kalifornijskem managerju, ki ima urejeno življenje tipičnega japija. Neko noč se po pravilu, da priložnost pač dela tatu, na službeni poti v New Yorku znajde v skupni hotelski postelji s privlačno neznanko Karen (Nastassja Kinski). Ko gre Max leto dni pozneje v New York k smrtni postelji prijatelja iz mladih dni, Charlieja (Robert Downey), ki umira za aidsom, se znajde iz oči v oči s Karen, soprogo Charliejevega brata Vernona (Kyle McLachlan). Po spretnem, čeprav klišejskem, preigravanju predvidljivih različic zakonolomstva, mladostnih frustracij in sodobnih predsodkov, določi Figgis vsakemu od svojih junakov ustrezno nagrado/kazen. Charlie gre ustrezno patetično (kdo se še spomni Toma Hanksa!) v nebesa, prešuštniška para pa zamenjata partnerje in se razideta na svojo stran. Enonočni skok čez plot se torej lahko konča tudi v resni zvezi, sploh če je tu še prijatelj z aidsom kot takorekoč materializirani opomin, da so časi nekaznovane promiskuitete na žalost mimo. Sodobni ameriški japiji si lahko privoščijo evropske avtomobile in Armanijeve sukniče, toda seksa s tujci, nak, to pa ne! Toda če je človek seksi kot Snipes in lep kot Nasti, jo pri Figgisu morda še odnese s celo kožo. Glavna teža te spekulativne moralke je padla na glavne igralce, predvsem na presenetljivo dobrega Wesleya Snipesa, Nasti pa je tako vedno enako lepa, da ima tudi zasebno rada črne moške, pa je najbrž posebna draž njene vloge. Običajni Figgisov "presežek" je tokrat definitivno odpadel, zato se zdi, da bo potreboval vsaj tri dokumentarce, da spet najde samega sebe. Melodrame definitivno niso njegov revir. Naj začne spet s thrillerji.

Ž.E.M.



Jerzy Stuhr

## historie milosne

Ljubezenske zgodbe

Poljska, režija Jerzy Stuhr

*Ljubezenske zgodbe* so drugi režijski poskus nekdanjega stalnega igralca v filmih Kieślowskega, zato nič čudnega, da je film "očetu" tudi posvečen. Stuhr sam igra štiri različne možakarje, ki se spopadajo z ljubezenskimi težavami. Kot velela naslov: poročeni polkovnik sreča nekdanjo ljubezeno; duhovniku se predstavi njegova enajstletna hči, za katero ni nič vedel; v profesorja na fakulteti se zaljubi študentka, nakar ga prosi za posredovanje v izpitni komisiji; kaznjenec (zaradi neuspelega šverca droge) pa slepo in vztrajno naseda na ljubezenske izjave izkoriščevalske ljubice. *Zgodbe* so lahko precej zabaven socialno-družbeni komentar, ki deloma - še najbolj v epizodah z vojakom in zapornikom - odseva poljsko realnost v tranziciji (in kakršnih smo bili že od šestdesetih vajeni predvsem v češkem filmu), na drugi strani pa želi avtor delovati "cinefilsko"; Stuhr namreč zgodbic ne pripoveduje linearno, temveč jih prepleta, čeprav dramaturško ena z drugo niso povezane (razen nekajkratnih naključnih srečanj s "samim seboj"). Zaključek lepo - in moralno-etično vzorno - izpelje predvsem pri duhovniku, ki se odreče bogoslužju, da bi vzgajal svojo hči; zaporniška epizoda je skorajda burleskna, saj Stuhr znova nasede "ljubezni" ljubice, čeprav mu je za časa prestajanja kazni ukradla že ves denar, medtem ko sta ostali dve precej manj prepričljivi: učitelj v tretji ljubezenski zgodbi svoja čustva zavre in študentki na izpitu ne pomaga, zaradi česar jo izključijo, polkovnik pa se mora na službeno komando odpovedati nekdanji simpatiji. Kot vsem igralcem-režiserjem se tudi Stuhru pozna močan očetovski vpliv, nenazadnje je v vlogi kamermana-dokumentarista nastopal v najbolj cinefilskem delu Kieślowskega, **Amaterju** (1979). A če je bil Stuhr tam radikalni purist, verist, bi moral v tako barvitim štiridelnem imaginariju vendarle popustiti vajeti in vrata bolj na stežaj odpreti domišljiji, pa čeprav pravilni in "nerealni". Nenazadnje so že štirje Jerzyji Stuhri, ki se sprehajajo po palači pravice, srečujejo drug drugega, ter po nasvet eden za drugim prihajajo k "pravici", nakar jih "Lucifer" popelje v vice, delujejo dovolj fantazmatsko, da več kot očitno niso del realnosti (pa naj gre za kritiko sistema ali ne). Stuhr je *Ljubezenskim zgodbam* sicer vdihnil marsikaj lastnega, a kot bi se bal očetovskega nadzora "od tam zgoraj". Naslednji film bi moral že biti povsem stuhrovski.

S.P.



Wesley Snipes

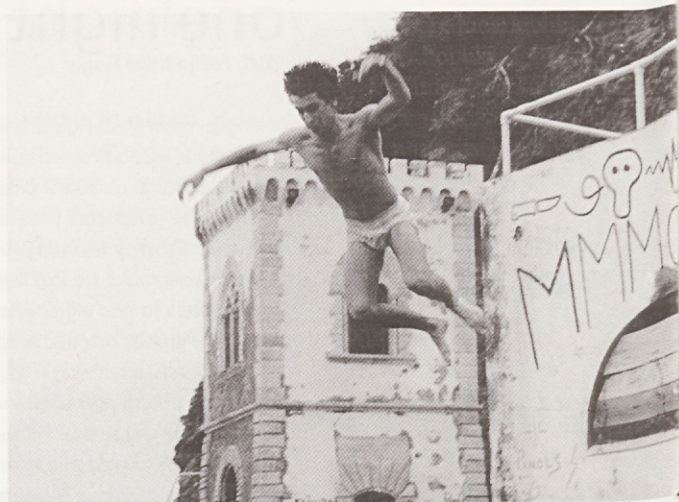
# chinese box

Francija, režija Wayne Wang

V Wangovo *Kitajsko škatlo* je bilo usmerjenih veliko pričakovanj. A Hong Kong, sicer Wangovo rojstno mesto, ni newyorški Brooklyn. Kot Jeremy Irons ni Hervey Keitel. In če slednji iz filma v film izžareva več vitalizma, potem Irons samo še umira. Res, po **Dimu in Modremu v obraz** je bilo mogoče sklepati, da bo Wang tudi svoj hommage Hong Kongu, glavnemu junaku *Kitajske škatle*, intimiziral. In ga tako naredil univerzalnega. A Wang je storil ravno nasprotno. Prek ljubezenske zgodbe med angleškim novinarjem, ki nekaj mesecev pred vrnitvijo mesta v kitajske roke izve, da je smrtno bolan, in anemično bivšo lokalno elitno prostitutko (Gong Li), v katero je nesmrtno zaljubljen, je želel izstreliti na veliko platno totalno, še pa še koloritno podobo tega sodobnega poslovnega Babilona, ki prestrašeno pa tudi prijetno vznemirjeno trepeta pred svojo prihodnostjo. A naredil je potem frenetične razglednice (pa ne po krivdi Vilka Filača), na katerih osrednja ljubezenska zgodba in individualne tragedije le statirajo. Če je bila v *Dimu in Modremu v obraz* lokalna brooklynska trafika nostalgichen spomin na čase, ko je še obstajalo "vesolje v malem", pomembnejše od "velikega sveta", potem je Wangov Hong Kong ekspanzionistično vesolje, v katerem ni več mesta za male intimne zgodbe. Ta poanta bi sicer še zdržala, če bi se Wang zanj transparentno odločil. A *Kitajska škatla* je nekako šizofrena, ne ve, ali bi mašno zavila okoli umirajočega Ironsa in Gong Li ali okoli hitrega, histeričnega hongkonškega ritma in ognjemetnega blišča, ki pospremlja mesto v njegovo negotovo prihodnost. Ali drugače, Wangova težnja, da bi prek intimne drame portretiral to izjemno in kompleksno svetovno metropolo, ki sta jo določila dva povsem različna kulturna prostora, pripelje film le na pol poti. Glavni junak je potemtakem dejansko le utrudljivo utripajoči Hong Kong, ki se ogleduje v objektivu v roki držače kamere. *Kitajska škatla* je zato bližje dokumentarcu, kjer sta Jeremy Irons in Gong Li predvsem za okras.

Ž.L.

Jeremy Irons, Gong Li



# ovosodo

Italija, režija Paolo Virzi

Triintriidesetletni italijanski režiser ima za seboj dva filma, prvenec **Lepo življenje** (1994) in **Avgustovske počitnice** (1995), oba ovenčana s kupom domačih in mednarodnih nagrad. Velja za enega najbolj obetajočih italijanskih filmskih režiserjev, in to ne brez razloga. Na letošnji Mostri je nedvomno reševal italijansko filmsko čast, saj niti z velikimi pričakovanji pospremljeni omnibus petih neapeljskih režiserjev, **Ljudje z Vezuva** niti predozirano sofisticirano in larpurlartistično **Kroženje lun med zemljo in morjem** Giuseppeja M. Gaudina nista navdušila.

**Ovosodo** (gre za ime polproletarske soseske v Livurnu, sicer režiserjevega rojstnega mesta) je s humorjem nabita sodobna zgodba o odraščanju bistrega in nadarjenega lokalnega mulca Piera, ki živi s svojo mlado mačeho, duševno prizadetim bratom in očetom, ki je stalno v zaporu. V grobem gre sicer za tipsko prepoznavno, tako rekoč žanrsko zgodbo. Vendar pa jo film, ki ga poganjajo Pierovi retrospektivni filozofično humoristični komentarji odraščajočih postaj, presega z izrazito dinamično speljano naracijo na eni in s kopico lucidno intelektualnih refleksij na drugi strani. Te ne gradijo le posameznih, kompleksno sestavljenih likov, ampak uspejo ustvariti koloritno fresko "duha časa in prostora". Realizem je namreč ena večjih odlik *Ovosoda*, saj se film ne pusti zapeljati skušnjavi, ki večino odraščanje tematizirajočih filmov parkira v območju stereotipnih in predvidljivih polkomedij, v katerih se je treba do srečnega konca prebiti prek kopice ovir. In v katerih je glavni junak ponavadi predozirano in predvsem neživiljenjsko supermanovski. Virzi, ki je v *Ovosodo* razen redkih izjem pripeljal naturščike, čisto prave livurnovske mulce, namreč ostaja na realnih tleh. Njegov Pier je sicer resda bolj nadarjen od svojih vrstnikov, kar mu odpre za njegov socialni milje le redko odprta vrata. A kolikor bolj jih (ponavadi povsem po naključju) zapira nazaj in kolikor bolj se približuje tistemu, čemur pravimo konvencionalni življenjski obrazci, toliko bolj dejansko odrašča. *Ovosodo* je izrazito topel in optimističen film, katerega *happy end* ni "nič drugega" kot Pierova zadnja izjava, ko postane poročeni oče otroka in delavec v lokalni tovarni: "Mogoče sem popolnoma pobebavil, mogoče pa sem bil samo srečen. Vem le to, da me tisti votel občutek v želodcu ni zapustil nikoli več". Ali drugače, Virzi sporoča, da ni sprejetje konvencij, ki jih kot mladostniki z gnusom zavračamo, in bi storili vse, da bi se jih kot odrasli izognili, nič manj pogumno in zavezujoče (pa tudi ne prinaša nič manj "življenjske sreče"), kot odločitev, da jih zavračamo celo življenje.

Ž.L.



# metroland

VB, režija Philip Saville

Sedemdeseta so spet v modi, bi lahko rekli po letošnjih festivalskih izkušnjah – pa ne v žanrskem tarantinovskem smislu, temveč bolj v nekako "starševskem". Generacija, danes v petdesetih, doživlja množične *flash-backe*, sedemdeseta, seksualna revolucija, politična angažiranost pa so najbolj razvidni obsesivni indikatorji. A zanimivo je, da nobenega izmed najbolj izstopajočih naslovov – v mislih imam predvsem v Cannesu prikazanega **Ice Storm** Anga Leeja ter Savillovega **Metroland** – te "smeri" ni zrežiral *insider*, se pravi nekdo, ki tej generaciji časovno tudi dejansko pripada. Saville je *Metroland*, svoj prvenec, posnel pri dvainšestdesetih, kar ga avtomatsko postavlja v starševsko vlogo obravnavanih junakov, Tajvanec Ang Lee pa ni le premlad, temveč v neki meri tudi dislociran od epicentrov *free-flower-power* gibanja, ne glede na to, da je nekaj časa študiral v Angliji.

*Metroland* je simpatična "življenjska" komedija o dveh nekdanjih najboljših, v šestdesetih odraščajočih prijateljih. Chris (Christian Bale), tisti iz Spielbergovega **Imperija sonca** je leta 1977 poročen (z Emily Watson) in ima otoka, Toni (Lee Ross) pa se ima še vedno za upornika. Pa pride k njima na obisk – v londonsko predmestje, povsem na koncu proge, do koder vozi metro – ter skuša na vsak način Chrisa vrniti v divje življenje; zato ima pravzaprav dovolj "tehtnih" razlogov in deloma celo razume Chrisov umirjeni družinski vsakdan. Interpretacija gre lahko tudi takole: v času Chrisovega spokoja se je hiپی generacija utrudila, toda leta 1977 nastopi punk, kar je po Tonijevem mnenju idealna priložnost za *comeback*. Saville ne utruja z vivisekcijo srednjega spodnjega razreda, temveč so s pomočjo številnih *flash-backov* pogumno vrne v šestdeseta, najprej v leto '63, ko sta fanta spoznavala prva dekleta, nato pa še v '68, ko je Chris živel v Parizu in živel za fotografijo, obenem pa spoznal svojo prvo veliko ljubezen. Philip Saville svoji starosti navkljub zmore veliko količino igrivosti, ki pa kljub temu ne postane *modus vivendi* njegovega filmskega izraza; če je *flash-back* kot preteklost nekaj, s čemer se lahko poigrava

ter v naraciji, štosih in vsemu, kar spada zraven, celo pretirava – spomin pač ni popoln, kar je tudi njegova lepota –, če torej v njegovem okviru lahko, po domače rečeno, naklada, potem je filmska sedanost (leto 1977 namreč), logično, povsem realna. Chris namreč ne sledi Tonijevemu uporniškemu nagonu in ostane zvest ženi, čeprav mu slednji podtika marsikatero "zločine in prekrške" (med drugim ga hoče spraviti v posteljo z drugo žensko). Zelo simpatično, vprašanje je le, koliko se bo Savillov stil pri njegovi starosti še lahko razvijal.

S.P.



# regeneration

VB, režija Gillies Mackinnon

Po sijajnem **Small Faces** (1995) se je Mackinnon lotil precej ambicioznega, skorajda epskega projekta, postavljenega v leto 1917, na angleško podeželje, kjer stoji vojaška psihiatrična bolnišnica; tam skušajo stravnirane vojake, borce prve svetovne vojne, bodisi ozdraviti resničnih travm bodisi "prevzgojiti" oziroma ideološko "preusmeriti" – kot našega junaka, Sasoono (James Wilby), ki se ne želi več bojevati, saj se je po njegovem osvobodilna vojna sprevrgla v vojno osvajanja in ozemeljskih apetitov. Vojaški psihiater (Jonathan Pryce) se ukvarja tudi z drugimi (v filmu bolj izpostavljenimi) primeri: komandantom, zaradi šoka začasno nezmožnim govora, ki ima v spominu štiridnevno luknjo, ta pa naj bi bila ključna za obrazložitev vzroka poraza v neki bitki, in pesnikom, ki ne želi pisati domoljubnih pesmi. Skratka, Mackinnon se ni spopadel le z vojaško tematiko, temveč še v veliko večji meri z ideološkimi pregradami, ki so očitno obstajale tudi v t.i. demokratičnem okolju. Ali kot v nekem trenutku reče vojaški psihiater, na njihovi kliniki ne gre "za zdravljenje, temveč za spreobrnitev pacientov", a le zato – in v tem je tragična ironija – da bi jih čimprej vrnili na bojišča.

**Regeneration** je težak, 135-minutni "ep", po zelo uspelem, "malem" *Small Faces* pa deluje kot preveliko breme za Mackinnona; vseh epizod enostavno ne zna izpeljati, tako da "pacifist" in "amnezik" kmalu ostaneta tako rekoč osamljena primera, med katerima režiser občasno lepi precej nefunkcionalne *flash-backe* z bojnega polja. Ostali karakterji tako ostanejo le obstranci in bi jih Mackinnon lahko izpustil že na začetku ter s tem ohranil konsistenco. Če bi delal v Hollywoodu, bi se Mackinnon lahko vsaj izgovarjal na "film za sistem" (če je bil *Small Faces* denimo film "za njega"), tako pa ogledu vendarle ostaja grenak priokus – dovolimo si za izraz – avtorjeve pretencioznosti. Ni slabo, a daleč za predhodnikom.

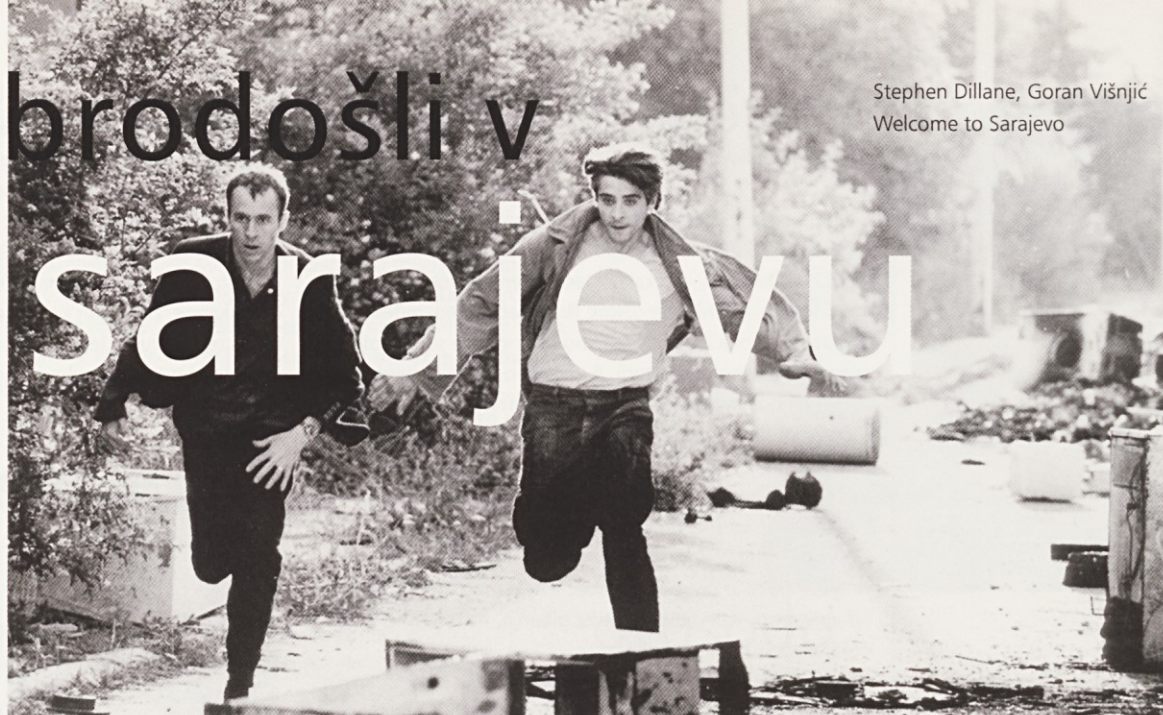
S.P.

Emily Watson · Christian Bale



# dobrodošli v sarajevu

Stephen Dillane, Goran Višnjić  
Welcome to Sarajevo



igor prassel

Indijansko poletje, ki je od drugega do desetega septembra 1997 spremljalo tretji Sarajevski filmski festival v glavnem mestu Bosne in Hercegovine, je bilo predvsem za organizacijsko ekipo iz Obala Art Centra in njenega direktorja Mirsada Purivatro velika nagrada.

Letošnji Sarajevski filmski festival pa si bomo poleg lepega vremena (blagodejni sončni žarki dajo gledalcu v kratkem odmoru med filmi tisto nujno energijo, da preživi v vakuumu kinodvorane povprečno štiri filme na dan) zapomnili predvsem zaradi filmov o Sarajevu (vsi so bili prikazani izven tekmovalnega programa), ki smo jih gledali v postapokaliptičnem mestu heroju, po neopisljivem vzdušju, ki je vladalo na projekcijah otroškega programa, izrazito široki selekciji "nehollywoodske" filmske produkcije (45 od skupno 55 filmov) ter po udeležbi številnih gostov iz drugih festivalskih prizorišč in fondacij (London Film Festival, Indian Film Festival, International Film Festival Rotterdam, Locarno Film Festival, Göteborg Film Festival, Soros Documentary Fund, Pro Helvetia, NYU ...).

V primerjavi z lanskoletnim festivalom so organizatorji uvedli nekaj manjših konceptualnih sprememb v programski shemi. Ob glavnem programu, ki je potekal v novonastali, tehnično in estetsko moderni kinodvorani (osnovali so jo v okviru festivalskega centra Obala Art Centar – Meeting Point) in programu poletnega kina (gimnazijsko igrišče z 2500 sedeži in platnom v razmerju 20 x 11 metrov), so publiki ponudili še filme v spremljevalnih programih OUT OF EUROPE, J'AIME LE CINEMA ter v otroškem programu (v sodelovanju z UNICEF-om).

Festival je svečano otvoril film Ademira Kenovića *Popolni krog* (Savršeni krug), katerega pa smo na žalost gledalci iz Ljubljane zamudili (cesta iz Ljubljane v Sarajevo se vleče bolj, kot smo si predstavljali) in komaj čakamo, da ga bomo lahko videli v naših kinematografih. Zgodba, po scenariju Kenovića, Abdulaha Sidrana in Pjera Žalice, se dogaja v obkoljenemu Sarajevu, v katerega iz bližnje vasi pribežita vojni siroti, dečka Adis in Kerim. Otroka se v mestu ne znajdeta najbolje in samo usodno srečanje s pesnikom Hamzom (Mustafa Nadarević) ju reši pred tragičnim koncem (njun prehod iz vaškega v urbano okolje še bolj potencira vojno vzdušje, ki vlada v mestu). Na tiskovni konferenci se je Kenović posebej zahvalil Nadareviću, ki ni samo odlično odigral dodeljene glavne vloge, ampak se je še posebno izkazal v vlogi pedagoga. Njegova igralska interakcija z obema otroškima likoma na samem snemanju filma je povzročila tisto čarobno, "filmično" stanje podoživetja intimnih človeških občutkov in neverjetnega stanja duha, ki je prebivalce Sarajeva ohranilo pri življenju, ko je cel svet le nejeverno opazoval. Kenović se je na tiskovni konferenci vzdržal vseh komentarjev o sporočilnosti filma ("če bi vam hotel kaj sporočiti, bi vam poslal telegram," je odgovoril novinarki, katera ga je vprašala,

zakaj se film konča temačno). Film je nastal predvsem zaradi potrebe ljudi, ki so preživeli sarajevski pekel znotraj "popolnega kroga", da svoje občutke delijo s tistimi zunaj. In to je ekipi, ki je sodelovala pri snemanju *Popolnega kroga* tudi uspelo!

Po aplavzu sarajevske publike sodeč, pa je osebni uspeh doživel tudi Michael Winterbottom. Njegov film *Welcome to Sarajevo* (Dobrodošli v Sarajevo) je svečano končal festival (naj na tem mestu omenimo zgovorni podatek, da bo producent Winterbottomovega filma za prikazovanje na severnoameriškem kontinentu iz naslova izpustil besedo Sarajevo – zaradi medijskega cirkusa, ki je spremljal petletno vojno na Balkanu, so Američani očitno siti prizorov iz njim nerazumljive vojne). Pred projekcijo je režiser javno izrazil svoj strah in napetost ter prevzel vso odgovornost za morebitno neodobranje filma s strani publike. Vendar pa se je na koncu izkazalo, da so bili vsi njegovi strahovi odveč. Winterbottomu, človeku/režiserju, ki je bosansko morijo opazoval posredno preko medijev, iz varne distance, je uspelo prikazati nekaj več, kot samo moralistično protivojno zgodbo. Protivojno sporočilo se na direkten način ponuja z uporabo realističnih televizijskih posnetkov umirajočih civilistov, ki se križa s prav tako realnimi posnetki zahodnih politikov na obisku v okupiranem Sarajevu in njihovimi izjavami za javnost. Za razliko od Kenovićevega pa Winterbottomov film prikazuje predvsem intimne človeške občutke, ki se dogajajo med tujimi vojnimi poročevalci (scenarij je adaptacija knjige angleškega zunanjepolitičnega poročevalca Michaela Nicholsona). Toda tisti deli filma, ko pride do stikov med tujimi novinarji in lokalnim prebivalstvom (prav v tem je prišel pogled "od zunaj" najbolj do izraza in prav tukaj postane film nekaj več kot samo vzgojna protivojna zgodba – za drugačno mnenje glej tekst v Ekranu št. 3, 4 / 1997), poustvarijo pri gledalcu tisto neverjetno stanje duha sarajevskega prebivalstva, ki si ga je racionalno nemogoče predstavljati. *Dobrodošli v Sarajevu* pa neposredno predstavi še en problem, če ne že pravo tragedijo v tragediji. Govori nam o eksodusu. Deklica Emira ne more več prenašati vsakodnevnega nasilja in strahu, zato je trdno odločena, da čim prej odide in za seboj pretrga vse vezi. Po drugi strani pa se Željko, pripadnik starejše generacije, zavestno odloči, da ne bo zapustil mesta, kjer je preživel najlepše trenutke svojega življenja. Na primeru teh dveh "Sarajlij" je prikazana žalostna usoda mesta, ki je ob koncu vojne ostalo brez cele generacije mladih ljudi (pravzaprav se mladi še danes organizirano odseljujejo, predvsem v Kanado in ZDA). In ravno v trenutkih, ko se "outsiderski" pogled novinarjev (dejansko pa je to pogled filmarjev) srečuje z očmi lokalnega prebivalstva, se je sarajevska "raja" identificirala s filmom. To pa ne moremo trditi za tretji film o obleganju Sarajeva, ki smo ga gledali

na festivalu. **Territorio Comanche** (1996), četrti film španskega režiserja Gerarda Herrera, prikazuje zgodbo slavne španske TV-novinarke Laure na njenem prvem "novinarsko-vojnem potovanju", ki v Sarajevo pride zato, da bi dvignila gledanosti svoje TV-postaje. *Rating* gledanosti tega filma pa v Sarajevu ne bo dosegel visoke stopnje, to lahko trdimo po reakcijah publike na festivalu. Žvižgi in cinični (bolje rečeno specifično sarajevski črno humoristični) medklki ob redkih poskusih prikaza vojnega vsakdana civilistov so dosegli višek z odhodom večine publike petnajst minut pred koncem filma, ko je iz tehničnih razlogov na platno zazevala petminutna praznina (čeprav je v zraku ostalo vprašanje, ali bo med tujima novinarjema prišlo do ljubezenskega odnosa in ali bo snemalec uspel posneti eksplozijo mostu). Zgodba, ki bi se lahko dogajala v katerikoli "lokalni vojni", se vrta izključno v krogu profesionalnih medijskih plačancev. Čeprav Laurin poročevalski stil, ki se po emocionalnem naboju in stopnji osebne vpletenosti v konflikt povsem razlikuje od stila njenih veliko bolj izkušenih kolegov (prav zato pa so jo tudi poslali v Sarajevo), sproža določena etična vprašanja za razprave na novinarskih simpozijih (in to je tudi njegova edina pozitivna plat), se po ogledu tega filma kar ne morem znebiti občutka medijske manipulacije. Tako kot je snemalec Jose na koncu filma uspel ekskluzivno posneti eksplozijo zadnjega mostu, ki je povezoval Sarajevo s svetom in mu je bilo pri tem mar samo za osebni uspeh, je režiser (podobno kot pri *Dobrodošli v Sarajevo* je scenarij nastal po knjigi vojnega poročevalca) prvega zahodnega filma, ki je bil posnet takoj po koncu štiriletnega barbarskega uničevanja mesta, v katerem smo ta film tudi gledali, (v nepravem trenutku) izkoristil tragedijo za aktualno peonostavljeni (vulgarni) prikaz vloge medijev v vojni (po besedah režiserja je to najboljši film, kar jih je do sedaj posnel). Igrani filmi o Sarajevu bodo še naprej burili duhove, dvigovali prah in sprožali polemike. Četrti film, ki je tematsko povezan z bosansko vojno, je bil dokumentarni. **Calling the Ghosts – A Story About Rape, War and Women**, film Američanke Mandy Jacobson in Hrvatice Karmen Jelinčič, govori o dveh ženskah, ki sta preživeli trpljenje v četniškem taborišču Omarska pri Prijedoru. Ne samo, da sta po vrnitvi iz taborišča o vseh zločinih javno spregovorili, še naprej se borita, da bi tudi druge ženske pričale o travmatičnih izkušnjah. Avtorici filma, ki mu je pripadla posebna nagrada žirije, sta film posvetili umrlim v taborišču Omarska, njuna največja nagrada pa bo sojenje vsem odgovornim pred mednarodnim sodiščem. Ta intimna in srhljiva dokumentarna zgodba je bila dokončana s finančno pomočjo Sorosove dokumentarne fundacije, tako kot tudi drugi dokumentarec, ki smo ga videli na festivalu. **Licensed to Kill** Američana Arthurja Donga je pretresljiv kolaž režiserjevih pogovorov z morilci homoseksualcev v ZDA. Za svoja dejanja so skoraj vsi intervjuvani morilci iskali opravičilo v Bibliji in javnih nastopih (shodi, televizijski in radijski "talk-showi") predstavnikov "moralne večine". Dokumentarec je avtorjeva subjektivna reakcija na katoliške fundamentalistične verske skupine, ki jo je povzročilo njegovo osebno doživetje sovraštva do drugače spolno usmerjenih. Zaradi obravnavane tematike, ki jo v slovenskem prostoru ne srečujemo vsak dan, lahko samo upamo, da ga bomo imeli priložnost videti v okviru festivala dokumentarnih filmov, ki bo marca 1998 v Ljubljani. Nagrada Mednarodne federacije filmskih kritikov (FIPRESCI) pa tudi nagrada publike je bila podeljena prvencu belgijskega režiserja Alaina Berlinerja **Ma vie en Rose** (Moje življenje v rožnatem). Film si je nagrado zaslužil predvsem zaradi rušenja tabujev in preprostega prikaza zapletene družinske drame, ki je posledica družbeno nesprejemljivega spolnega odraščanja. Ludovic, najmlajši član tipične malomeščanske družine, ki živi v tipičnem malomeščanskem predmestju, globoko v sebi čuti, da deklški geni v njegovem telesu prevladujejo nad deškimi. Igra se s punčkami, oblači v sestrina in mamina oblačila in nenazadnje se zaljubi v sošolca. Starši od začetka njegova dejanja, ki so nasprotna naravnim zakonom in družbenim normam, tolerirajo, vendar pa se

kmalu pokaže (opravljanje sosedov, izključitev iz šole, očetova izguba delovnega mesta), da je zunanji pritisk premočan in družina se začne sesuvati. Ludovicovo trpljenje in s tem tudi trpljenje njegove družine se konča šele, ko se odselijo v manj malomeščansko okolje, kjer so ljudje bolj tolerantni. Na še bolj radikalen način je problem morale obsodil francoski režiser David Fourier s svojim šestminutnim prvencem **Des Majorettes dans l'espace** (Mažoretke v vesolju). Hudomušno in satirično stališče, ki ga režiser zavzema do svobodnega odločanja posameznikov (ruski vesoljec ljubi mažoretke, heteroseksualni par se rad ljubi v naravi, papež rad poljublja letališka tla, Vincent ljubi dečke in pri tem seveda uporablja kondom); žirija mu je podelila posebno nagrado. Nasploh se je program kratkih filmov (v glavnem programu smo jih videli kar devet) po svoji satirični noti razlikoval od dolgometražnih filmov.

Naj na koncu predstavim še nekaj filmov, ki jih pri nas še nismo imeli priložnosti videti.

V glavnem programu smo videli tretji film novega upa francoske kinematografije Mathieua Kassovitza **Assasin(s)** (Morilci). Zgodba se dogaja v urbanem getu Pariza in prikazuje življenje plačanega morilca, ki poskuša pred odhodom v pokoj najti primerne naslednika. Sama zgodba ne bi bila nič posebnega in originalnega, če ne bi Kassovitz (režija, scenarij, montaža, glavna vloga) s frenetično montažo sekvenc iz krvave medijske realnosti ter z nizanjem nasilnih scen ustvaril film, ki izrazito obsoja nasilje, in ga prikazuje kot razlog osebne propada. Podobne zaključke bi lahko povlekli tudi iz filma **Illtown** režiserja Nicka Gomeza, s to razliko, da nam Gomezov film bolj podrobno prikazuje (nasilne) odnose v organiziranem trgovanju z mamili. Gomez je prav tako kot Kassovitz pripadnik mlajše generacije avtorskega filma, ki v svojih filmih (*Illtown* je prav tako njegov tretji film) prikazuje nasilno realnost suburbanih getov in mladih ljudi, ki v njih živijo. Režiserja in njihova zadnja filma, pa si delita še eno skupno lastnost – negativen sprejem pri filmskih kritikih na letošnjih festivalih. Tudi naslednja dva filma, ki sta po originalnosti zgodbe prav izstopala od "krvavega povprečja", lahko primerjamo na več nivojih. **Junk Mail**, prvenec norveškega režiserja Pala Sletauna in **Postman Blues** Japonca Sabuja, sta črni komediji, ki vsaka na svoj način raziskujeta socialno okolje, iz katerega izhajata. Glavna igralca v obeh filmih sta poštarja. Njun vsakdanjik je monoton in nič kaj razburljiv, zato se norveški poštar Roy zabava z odpiranjem pošte (branjem in krajo le-te), japonski poštar Sawaki pa postane žrtev mafijaškega nesporazuma (in samo neetično dejanje odpiranja tuje pošte ga reši pred maščevanjem yakuze). Oba poštarja se nezavedno zapleteta v kriminalna dejanja in oba reši ljubezen. Za razliko od Sabujevega poštarja, ki pisma raznaša po svetlih ulicah obmorskega mesta, kjer vlada organizirana mafija, se Sleutanejev poštar (oba režiserja sta tudi scenarista) sprehaja po najbolj umazanih in socialnih ulicah Osla (režiser je na tiskovni konferenci dejal, da je to prvi norveški film, ki je pokazal na temno stran norveške realnosti).

Čisto na koncu bi omenil še dva filma, ki sta v letošnjem letu nastala na prostoru bivše skupne države in sta bila v Sarajevu prikazana kot svetovni premieri (razen hrvaškega, ki je doživel izjemen uspeh že na letošnjem festivalu v Puli). Makedonec Antonio Mitricevski je s prvencem **Preku ezero** (Preko jezera), makedonsko-poljski koprodukciji, pokazal nemogočo ljubezensko zgodbo, ki je ni mogla uničiti niti železna albansko-jugoslovanska meja. Film odlikuje magična fotografija, zanimiv pa je tudi zaradi prikaza družbenih razmer v izolirani stalinistični Albaniji. **Mondo Bobo**, prvenec hrvaškega režiserja in scenarista Gorana Rušinovica in prvi hrvaški neodvisni film (nizkoprorračunski film, sneman v črno-beli tehniki s 16mm kamero), je tipični žanrski film pobega, iz lokalnih mafijaških krogov (od tod tudi uporaba specifičnega slenga). Nasvidenje Sarajevo! •

# snemaj!



Zgodba: v majhni istrski vasi živijo štirje starci – starejši par in dve vdovi. V nekoč živahni vasi z več kot dvajsetimi prebivalci so ostali sami. Njihove hiše, ki še edine stojijo, so dobrih deset metrov narazen. Ne ločijo jih ograje, loči jih sovraštvo. Starka iz para je namreč za eno od vdov prepričana, da je čarovnica, ta pa zanjo, da je cipa. Naloga: posneti kratki dokumentarni film o nenavadnih odnosih med edinimi preživeli v umirajoči vasi.

10.00: začetek prvega snemalnega dneva. Producent: Imate zgodbo, opravili ste raziskavo. Na voljo imate dva snemalna dneva. Gremo! Šestčlanska ekipa se z vsi pripadajočo tehniko strpa v dva avtomobila in odpravi v vas. Na polovici poti se utrgajo oblaki, cesta se spremeni v potok. Slab začetek. Odločimo se, da počakamo na konec dežja.

13.00: prikaže se sonce. Producent: Izgubili smo pol snemalnega dneva. Treba bo pohiteti.

Odpravimo se v vas. Nikjer žive duše. Potrkamo na vrata starke, ki je prejšnji dan privolila v snemanje. Odpre nam in se izgovori na slabo počutje. Potrkamo pri sosednjih vratih, pri "čarovnici" – nič. Iza vogala se pojavi tretja starka – noče sodelovati. Naj pridemo kdaj drugič. Kdaj? Ne ve. Konec. Dva dni raziskovanja zgodbe, pogovorov z vaščani in poskusnih snemanj je šlo v nič. Po kratkem posvetu se odločimo, da nima smisla vztrajati. Zapeljemo se na bližnji hrib in opazujemo vasico z vrha. Kje smo zgrešili, zakaj se to zgodi ravno sedaj, ko smo našli dobro zgodbo? Tuhtamo. 15.00: pristopi producent: Imate še dobre štiri ure dnevne svetlobe. Kaj boste storili?

Vsi mrzlično debatiramo, ne najdemo prave rešitve. Sklenemo, da se bomo lotili nove raziskave.

Producent: Ostal vam je samo še en snemalni dan. Pravkar pa ste pokurili dva tisoč petsto mark. Še veste, kaj boste storili?

Kaj smo storili? Poiskali novo zgodbo.

Vlogo producenta je "odigral" Malcom Brinkworth, priznani britanski režiser in producent dokumentarnih filmov, ki je začel svojo kariero pri BBC-ju in kasneje ustanovil svojo lastno produkcijsko hišo Touch production. Ekipa pa smo bili neodvisna filmska skupina TraLaLa in še dva madžarska kolega. Takšen, neuspešen dan te prisili v razmišljanje o snemanju filmov kot umetnosti, obrti in poslu. Kako obvladati vse troje hkrati? Kako najti dobro zgodbo, jo kar najbolje izpisati in z njo navdušiti producenta, kje sploh iskati producenta, kje dobiti denar, kako posneti film in komu ga prodati? To je namreč nova realnost filmske produkcije v vseh deželah, kjer država odreka podporo filmu in kjer filmska industrija ni dovolj razvejana. Odgovor je v profesionalnem odnosu – od razvijanja začetne ideje do organiziranja končne distribucije. V to so prepričani organizatorji Poletne filmske akademije, ki je letos potekala od 14. do 25. julija v Grožnjanu. Univerza Ohio (ZDA), Center za dramsko umetnost in Akademija dramske umetnosti (Hrvatska) so si

zastavili nalogo pomagati na noge neodvisni kinematografiji v Srednji in Vzhodni Evropi. Iz te ideje se je razvila Poletna filmska akademija s tremi delavnicami: scenaristično, produkcijsko in dokumentaristično. Z njimi želijo pripeljati različne filmske projekte, od sinopsisa, scenarija, do izdelanega produkcijskega paketa in seveda distribucije. Prednost te filmske akademije je zelo ambiciozen in vendar pragmatičen koncept, izkušeni predavatelji ter vsa potrebna tehnična in organizacijska podpora.

Na letošnji peti akademiji je sodelovalo več kot trideset udeležencev iz ZDA, Madžarske, Bosne in Hercegovine, Hrvaške in Slovenije (Helena Pivec, Igor Šterk – scenarij, TraLaLa: Matej Frančeskin in Uroš Goričan – dokumentarni film ter kot predavatelja Karpo Godina in Igor Koršič). Vsaka delavnica je imela natančno zastavljen cilj. Lew Hunter, priznan predavatelj na UCLA (ZDA) in številnih tovrstih delavnicah po svetu, je bodočim scenaristom že prvi dan zadal domačo nalogo: Do jutri napišite na list papirja tri genijalne ideje. Te so nato reševali in jih po pravilih ameriške filmske industrije razvijali naprej. Po njegovih besedah je potrebno pisanje scenarija očistiti vsakršne akademsko-psihološke ideologije. Vsaka ideja mora vsebovati konflikt: Nikoli ne postavite v sceno dveh junakov, ki se strinjata drug z drugim. Producenti so analizirali scenarije, ki so jih razvili na lanskoletni scenaristični delavnici, in sestavljali produkcijski paket (časovni raspored, budžet, *casting*,...). Predstavili so tudi CD-ROM s programom za načrtovanje produkcije in izjemno zanimiv CD-ROM z naslovom *Kako posneti film?*, ki je neke vrste zgoščena filmska akademija. Dokumentaristi smo se pod vodstvom Nenada Puhovskega, režiserja in predavatelja na zagrebški Akademiji dramske umetnosti, razdelili v manjše skupine. Vsaka je imela na razpolago dva dni za raziskavo in nato še dva dni za snemanje kratkega dokumentarnega filma. V teh štirinajstih dneh smo šli skozi ustvarjalni in produkcijski proces nastajanja filma z vsemi vzponi in padci. In tudi na neuspelem snemalnem dnevu se lahko ogromno naučiš. O filmu in o sebi. Draga šola, bi pripomnil producent. Iz srečanj z zanimivimi in popolnoma različnimi ljudmi, od energičnega Malcoma Brinkwortha do skoraj sramežljivega Paula Schnabela, ni težko izluščiti nauk poletne basni: najdi pravo (svojo) zgodbo, izdelaj lasten pristop in snemaj! V Grožnjanu je začela krožiti zanimiva ideja o podobnem projektu pod okriljem Zavoda za odprto družbo tudi v Sloveniji. Če se ozremo na stanje naše filmske industrije in ne-stanje neodvisne produkcije, je takšen projekt še kako potreben. Morda bo vzpodbudil nove filmarje in bomo končno prebili potrebno kritično maso filmske produkcije ter na filmskih platnih in televizijskih ekranih gledali slovenske filme, ki nas bodo pripelili na sedež. •

**uroš goričan,  
tralala**



nerina kocjančič

# stari in novi video

## Postaja 25

Slovenija, 1997, Betacam SP, Digital D5 mastering, stereo, 30'

**scenarij in režija** Ema Kugler **producenta** Eva Rohrman, Andrej Kregar **produkcija** Forum Ljubljana in Video produkcija Kregar **igrajo** Manca Dorer, Janez Habič, Andrej Lutman, Sanja Neškovič, Brane Potočan, Sebastjan Starič, Janez Škof, Metoda Zorčič idr. **snemalec** Izidor Farič **montaža** Neven Korda **glasba** Goran Majcen **zvok** Boris Romih **kostumografija in scenografija** Ema Kugler **premiera** 22. 6. 1997, Ljubljana

## Staro in novo

Slovenija, 1997, Digital D5 mastering, stereo, 66'

**avtorja** Neven A. Korda in Zemira Alajbegović **producenti** Eva Rohrman, Andrej Kregar, Jaroslav Skrušny **produkcija** Forum Ljubljana, Video produkcija Kregar in TV Slovenija **pripovedovalki** Mira Berginc, Vera Kovačević **napovedovalci** Nada Vodušek, Matjaž Pikalo, Robert Horvat, Jure Longyka **snemalec arhiva** Stojan Femec **zvočna obdelava** Damijan Kunej **premiera** 3. 10. 1997, Ljubljana

Video produkcija ima v slovenskem filmskem prostoru povsem specifično mesto: večina cinefilov ne mara video produkcije, manjšina pa meni, da je ravno ta najbolj vitalen del slovenske filmske produkcije. Ta delitev zgolj odpira novo vprašanje: zakaj večina oboževalcev filmskih slik ne mara podob, ki jih proizvaja elektronska kamera, in zakaj nekateri tako prisegajo nanje? Moje mnenje je, da gre v obeh primerih za sprenevedanje. Tisti, ki t.im. umetniškega videa ne marajo, elektronski sliki ne priznavajo nadaljevanja filmske tradicije z

novo tehnologijo. Zanje je samo nekakšen novodobni spaček, ki ga je vsilila televizija, prisvojili pa so si ga tehnološko najbolj dovetni likovni ustvarjalci, za katere je kombinacija *slika+video* = *instalacija* pomenila nov izziv za predstavitev njihovih del. Vendar se je video že od samega začetka zapisal kot eksperimentalni in komercialni medij. Na prvem področju je zasedel mesto, ki ga je nekoč imel eksperimentalni film, na drugem pa je z glasbenimi spoti ustvaril novo podobo glasbene industrije. Video medij vsekakor ni nadaljevalec narativnega filma, kajti video slika je res samo površina, kot je to pravilno označil mnogokrat citirani Pascal Bonitzer. Video ne more pripovedovati zgodbe, kajti dvome in tesnobo, prevaro in sum, lahko zbuja samo globina polja. Če že pripoveduje zgodbo, pa takoj prihaja na drugo področje, na komercialni učinek televizijske zgodbe za hitro uporabo in še hitrejšo pozabo. Zato videu ne moremo oporekati povezave s filmskim medijem, ravno tako pa njegovih dosežkov ne moremo primerjati s filmi, ki sicer izbirajo različne načine naracije, vendar pa ima njihov vizualni izraz skupno osnovo-zgodbo.

Video film **Staro in novo** Nevena Korde in Zemire Alajbegović nam pokaže osemdeseta leta in dogajanje na ljubljanski subkulturni sceni, obenem pa tudi razvoj video medija na obeh področjih. Na začetku je video tehnologija služila predvsem dokumentiranju takratnega živahnega glasbenega, družabnega, kulturnega in tudi politično-

subverzivnega dogajanja, ki pa je zelo kmalu preraslo v iskanje lastnega izraza. *Staro in novo* je dokument časa, vendar pa je ta omejen s pogledom dveh posameznikov, ki se danes ozirata v lastno in tudi našo preteklost. Zaradi tega je naslov, ki parafrazira znani Eisensteinov film iz leta 1928, še posebej posrečen. Naslov Eisensteinovega filma je bil najprej

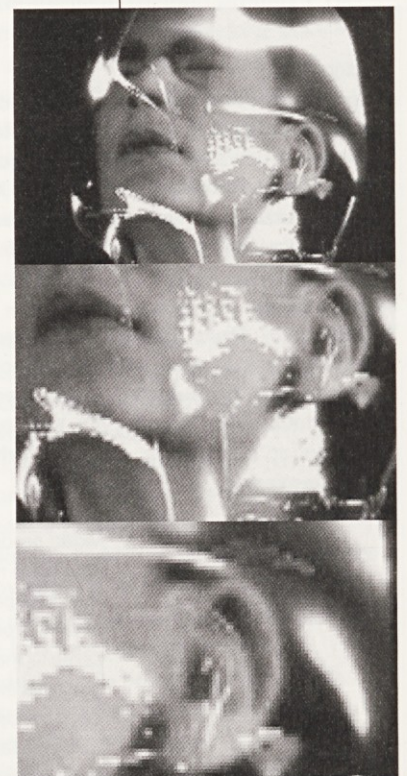
**Generalna linija**, po Stalinovem ogledu pa je režiser moral spremeniti naslov in dodati še nekaj prizorov. Pogled oblasti je spremenil vizijo filma, v našem primeru pa si avtorski pogled prisvoji čas in prostor. *Staro in novo* postaneta individualni kategoriji, v kateri lahko iščemo tudi sebe. Predvsem pa lahko sledimo razvoju video medija, ki je s tem delom zgodovine neizogibno povezan. Iz začetnega dokumentiranja se razmahne čas fascinacije z elektronsko podobo, ki je dostopna brez ogromnih finančnih vložkov in se lahko rojeva v kleti, na cesti, v galerijah. Vedno in povsod pa je povezana s pankovsko in kasneje hardcorovsko ter elektronsko glasbo skupine Borghesia. Glasba je najprej podlaga za dokumente in video eksperimente, pri katerih sta sodelovala oba avtorja. Kmalu pa sta svoje raziskovanje video medija prenesla na prve avtorske spote glasbene skupine Borghesia, ki je izdala prvo glasbeno video kompilacijo na področju bivše Jugoslavije. Video medij zavzame tudi drugo, komercialno področje, ki pa ga v tem primeru ne moremo strogo ločevati, saj je bil komercialni učinek vezan le na omejeno skupino odjemalcev. Eksperiment in video spot se v tistem trenutku nista izključevala, vizualni izraz je bil zaradi svoje provokativnosti in inovativnosti daleč od vsake podrejenosti masovni prodajni uspešnosti, kar je v današnjem razumevanju glabenih video spotov skoraj povsem izključujoče. Toda zaton ljubljanske glasbene scene pomeni tudi konec enotnosti obeh video področij. Na tej točki se *Staro in novo* tudi konča. Legendarna osemdeseta leta so se iztekla, ljubljanska scena ni več stičišče živahnega dogajanja in tudi video medij postane izraz različnih individualnih umetniških praks, ki niso več zavezane nekemu sicer nezapisanemu, vendar ne glede na to povezujočemu vizualnemu manifestu. Konec filma prinaša resignacijo in je v popolnem nasprotju s prvim delom, ki prikazuje čas neverjetnega ustvarjalnega naboja. Z vsebinskega stališča je to dokaj nenavadno, kajti čemu tako na hitro pokopati čas, ki je v marsičem botroval spremembam in nas pripeljal do današnjega "novega sveta", obenem pa je bil tudi čas umetniške rasti obeh avtorjev? Odgovor nam je na dlani, če zopet pomislimo na to, da sta si avtorja prisvojila čas in da gledalci ne gledamo dokumenta o legendarnih osemdesetih letih ljubljanske subkulturne scene, temveč video film o življenjski poti dveh videastov. *Staro in novo* je nostalgичni prikaz izgubljene nedolžnosti video medija, ki je v neki sredini obstajal kot enotnost vseh svojih izraznih možnosti: bil je živ, kreativen in dostopen. To je tisto, kar poimenuje pridevnik "staro" iz naslova, druga polovica, tisto kar je "novo", pa je mesto, ki ga video, pa naj ga imenujemo art, umetniški ali eksperimentalni, zavzema danes: elektronske podobe, ki so na voljo le manjšini profesionalno zvezanih ali neprofesionalno radovednih.

Ema Kugler se s svojim opusom vpisuje v "novi" čas. **Postaja 25** je njen četrti video film, ki je nastal na osnovi performansa. Tudi tokrat se avtorica ukvarja s svojimi glavnimi "obsesijami": odnosom med moškim in ženskom, mitologijo in modernostjo, voljo do moči in intimo. Razumevanje videa je verjetno drugačno, če smo pred tem videli tudi performans, ali pa če video film gledamo kot samostojno delo. Tokrat moram priznati, da me je poznavanje performansa oviralo pri spremljanju filma. Glavna kvaliteta performansa *Postaja 25* je bila v povezovanju gibov igralca v dvorani in gibov akterjev na platnu. Pred nami so nastopajoči prehajali iz ene v drugo igrano realnost. Določene osebe so obstajale v obeh svetovih, nekatere pa zgolj na video površini. Ta delitev je ustvarjala prostor realnosti in prostor medijske podobe, *Postaja 25* pa je bila simbol ujetosti obeh prostorov, kjer je meja med obema vedno bolj neulovljiva.

Video z istim naslovom te dvojnosti ne more prikazati na enak način. V videu sicer obstajajo nekateri deli, ki so bili uporabljeni tudi v performansu, toda brez scenske postavitve dobijo drugačen pomen. Moja težava je v tem, da me je performans navdušil z jasnostjo svojih podob, ki pa jih v videu ne morem najti. Če so bili v **Tajgi** (1996) odnosi med akterji izčiščeni, že skoraj linearni, vendar vizualno mojstrsko prikazani, pa je v *Postaji 25* preveliko število akterjev in vizualnih rešitev zabrisalo vizualni ritem podob, ki edino s premišljenim nizanem ustvarijo fascinacijo video "postaje". Ker video ne more pripovedovati zgodbe, lahko ustvarja samo podobe, ki prikazujejo drobce resničnosti in sanj.

V performansu so vsi drobci gradili nasprotje dveh svetov. Toda koliko svetov sestavlja področje realnosti in sanj v *Postaji 25*? Na začetku dirigent na zasneženi gori zamahne s paličico in ustvari svet ženske-pramatere, ki iz svoje notranjosti "izvrže" množico otrok. Zatem je tu svet, v katerem se "odmrznejo" podobe na slikarskih platnih, včasih pa podobe na video površini zamrznejo v slike. Potem je tu temni svet, kjer se moški in ženska ne moreta najti; pa svet moškega, ki kljub noremu teku ne najde samega sebe, svet nevrotičnih žensk in svet, kjer vlada zgolj nasilje; svet narave, ki ga simbolizirata morje in konj, svet eksekutorjev-oblastnikov, ki nima podobe, ter astralni svet izgubljene podobe. Skratka, *Postaja 25* gledalca ujame v svet prenasočene podobe, zaradi katere tudi nekateri domiselni vizualni učinki izgubijo svoj pomen. Video ustvari občutje tesnobe in ujetosti, ki nas ne gane, ampak nam povzroča nelagodje. Performans pa nam je dal vedeti, kako majhni smo vsi skupaj, če nimamo nikogar, ki bi se ga lahko dotaknili in mu rekli: "Hej!"

Mogoče pa je nelagodje ena izmed poti, ki vodi s *Postaje 25*, v prostor resničnosti in sanj (saj drugače tudi ne more biti), kjer bo prezasičena video podoba ponovno našla izhodišče, razlog svojega obstanka. Obsesije lahko še vedno ostajajo, toda najti morajo lastno ravnovesje, zaključen vizualni svet, ki se giblje med resničnostjo in sanjami. Najti morajo tisto, kar je uspelo performansu, video filmu pa se je tokrat izmuznilo, mogoče tudi zaradi podcenjevanja lastne zmožnosti ustvarjanja podob in ne zgolj njihovega "štancanja".





## pogib in počas

Stojan Pelko: *Pogib in počas. Podobe Wima Wendersa*.  
 Andrej Šprah: "Utrujen od podobe svojega pogleda".  
 ISH (Studia Humanitatis. Apes; 6), Ljubljana, 1997.

Ni naključje, da je Stojan Pelko v svoji prejšnji knjigi z naslovom *Očividci* (Analecta, 1994) na sam začetek zadnjega poglavja, ki je bralce prvič zapeljalo na Wendersovo potovanje z angeli, postavil citat iz njegove *Imaginarne zgodovine filma*, uvodnika k zbirki nerealiziranih scenarijev kolegov v jubilejni 400. številki Cahiers du cinéma, ki se glasi takole:

*"Ko sem bil še otrok, sem se pogosto spraševal, če res obstaja dobri Bog, ki vse vidi, in kako mu vendar uspe, da ničesar ne pozabi: ne gibanja vsakega oblaka na nebu, ne vseh gibov in vseh korakov slehernega med nami, ne sanj vsega sveta... Rekel sem si: nemogoče si je predstavljati, da tak spomin obstaja, še bolj žalostno in nemogoče pa je pomisliti, da ne obstaja, da se vse izgublja v pozabi. Ta otroška domišljija me še vedno preganja: neskončno velika je torej zgodovina pojavov, a neskončno drobna zgodovina podob, ki preživijo".*

V pričujoči knjigi nas namreč oba avtorja prepričljivo prepričujeta, da so Wendersove podobe, vsaj tiste iz njegovih najlepših filmov, nedvomno med njimi, saj s svojo izvirnostjo, enkratnostjo in kompleksnostjo kljub aktualnemu "slabenju zgodovinskosti" (F. Jameson) kot priče "vidnega in slišnega rojstva spomina" (G. Deleuze) vzpostavljajo časovno razsežnost v svetu, v katerem vse bolj dominira prostorska logika brezglobnosti Baudrillardove "kulture simulakrov". *Pogib in počas* v prvem delu sestavljajo trije elegantni eseji Stojana Pelka, *Francoski prijatelj*, *Konec prvega polčasa* in *Trajektoriji libida*, v katerih pisec ob obilju filozofskih, filmskih in literarnih referenc, v navezavi na Deleuzove koncepte pronicljivo analizira posamezne vidike Wendersovega opusa, njegovega ustvarjalnega zorenja in sodobnega filmskega ustvarjanja nasplo.

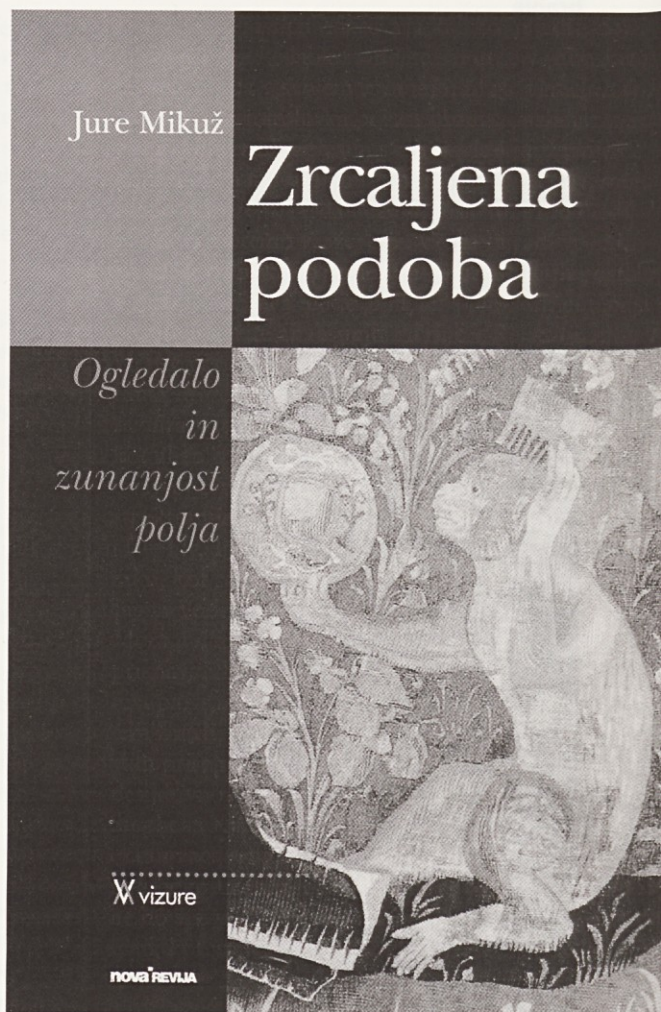
V drugem delu Andrej Šprah v tekstu s šalamunovskim naslovom *Utrujen od podobe svojega pogleda* obravnava režiserja v kontekstu t.i. postmodernizma in njegovih različnih avtorskih tematizacij, pri čemer se podrobneje ukvarja s filmoma **Stanje stvari** (1982) in **Zgodba iz Lizbone** (1995), ki ju poleg "mesta" nastanka ter strukture filma v filmu družijo še Wendersova zavestna refleksija o "stanju stvari" v kinematografiji ob koncu 20. stoletja, opotekajoči se med ranljivim avtorstvom in primatom hollywoodske produkcije ter novih vizualnih elektronskih tehnologij. Tretji del je namenjen natančni filmografiji Wima Wendersa, ki jo je pripravil Simon Popek, in izbrani bibliografiji, ki vključuje tudi Wendersa v slovenščini. V zvezi z neologizmoma "pogib" in "počas", ki že v naslovu bralca neizogljivo napotita na Deleuzovo delo o filmu v knjigah *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, Pelko zapiše, da je prvi izraz v natanko deleuzovskem pomenu v slovenski publicistični prostor ob nekem prevodu vpeljal že davnega leta 1952 Jože Gale, režiser slovitih Kekčevih prigod; drugi izraz je po analogiji s prvim skoval kar avtor sam. *Pogib in počas* je knjiga, ki Deleuzovim re-teritorializacijam konceptov vztrajno išče njihove izmikajoče se objekte na teritoriju Wendersovih nenehnih preizpraševanj lastnega medija, v njegovih "filmih potovanja in postajanja", ki jih zarisuje vedno prisotna težnja, kako premikanja v prostoru spojiti z razvojem v času.

*"Neizogibno je bilo, da se je film ob krizi podobe-akcije zatekel k melanholičnim heglovskim refleksijam o lastni smrti; ker ni imel več zgodb, ki bi jih lahko pripovedoval, je za svoj objekt izbral samega sebe in je bil sposoben pripovedovati le še svojo lastno zgodbo,"* pravi Gilles Deleuze v *Podobi-času* in ob omembi Wendersa pristavi, da film znotraj filma ne naznanja konca zgodovine, temveč da gre zgolj za (novo) metodo dela, za način podobe-kristala. Stojan Pelko z esejem *Francoski prijatelj* bralca najprej uvede v vse tri razsežnosti (nominalno, temporalno in teritorialno) Deleuzove taksonomije filmskih podob, pri čemer ugotavlja, da na Wendersa v njej naletimo ravno tam, kjer se artikulirajo ključni koncepti: podoba-gibanje, podoba-afekcija in predvsem podoba-kristal kot središčna figura podobe-časa, ki odpira novo poglavje filmske zgodovine, ko se klasične podobe-gibanja umaknejo seriji novih, ki aktualnost zvežejo z virtualnostjo spomina, sna, privida in *deja-vuja*. Metafora podoba-kristal je v Deleuzovi interpretaciji določena kot točka neločljivosti dveh razločenih podob, aktualne in virtualne, v kateri se čas podvaja na sedanost, ki mineva, in na preteklost, ki se ohranja: postajanje, ne-kronološki čas je potemtakem naša edina subjektiviteta. Ta shizofrena narava časovnosti je vtisnila pečat tudi Deleuzovemu "kopernikanskemu" obratu, ki ga je po Pelkovem prepričanju treba videti v prehodu od monadnega subjekta k "nomadskemu trajektu", ki preseže tradicionalno filozofsko opozicijo med subjektom in objektom. Če Wenders svoje lastno početje definira kot "umetnost stvari in oseb, ki postajajo identične same s seboj" in se ob japonskem režiserju Yasujiro Ozuju, pionirju podobe-časa, sprašuje, kako nekaj pokazati, a mu obenem pustiti lastno identiteto, je Deleuzova koncepcija umetnosti v tekstu *Kar pravijo otroci* (Kritika in klinika, 1993) Wendersovi na moč podobna: tudi njega bolj kot izviri zanimajo premiki, umetnost kot proces vzajemnega prevajanja poti in postajanj, kot kartografija ekstenzivnih in intenzivnih kart. Wenders se nedvomno uvršča med take kartografe, zemljemerce, potohodce, skratka vandravce, kot ga označi Pelko, saj je geneza večine njegovih filmov zavezana aktu potovanja in hkratnega postajanja: **Golmanov strah pred enajstmetrovko** (1972), **Alice v mestih** (1974), **Napačna poteza** (1975), **V teku časa** (1975), **Paris, Texas** (1984), **Tokyo-Ga** (1985), **Do konca sveta** (1991), **Zgodba iz Lizbone** (1995)... Wenders je nekoč v svojem predgovoru k fotomonografiji o železnici na filmu takole primerjal vlak s filmom: *"Eden omogoča potovanje telesa, drugi duha – oba pa predvsem oči. Potovanje z vlakom je film, ki se dogaja pred očmi enega samega gledalca in katerega negativ je izgubljen.*

Lepi filmi in lepa potovanja odpirajo oči in srce in porajajo avanture v prostoru in času. Oboji so veliki vzgojitelji – morda prav zato obojim grozi izginotje". V Koncu prvega polčasa, drugem eseju, se Stojan Pelko loti problematike časa skozi analizo filma *V teku časa*, ki ga razume kot pot iskanja točke subjektivacije, kot prvi zreli Wendersov film, v katerem se tudi prvič radikalno soočita podoba-gibanje in podoba-čas. *V teku časa*, ki se začne kot klasičen road-movie, se kmalu izkaže za svojevrsten mrtvi tek, v katerem postanki veljajo več od poti. Paradoks podobe-časa je v tem, da so ravno ti drobci mrtvega, negibnega časa pogoj za vzpostavitev njenega časovnega horizonta (npr. v t.i. Ozujevih "pillow-shotih", vmesnikih med dvema kadroma, ki se osamosvajajo v tihožitja, trenutke čiste kontemplacije, v katerih prihaja do identitete fizičnega in mentalnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza). Brez tega Wendersovega iniciacijskega potovanja, pravi Pelko, ne bi nikoli prišli tako daleč, da bi lahko ves film sestavili samo iz prostih dni, mrtvega teka, tihožitij, neme zgovornosti podob brez cilja in časa v prvi osebi. Šele zato, ker je na koncu filma *V teku časa* simbolno umrl John Ford, mojster podobe-akcije, se je lahko Wenders v *Stanju stvari* tako neposredno in neizprosno soočal s smrtjo filma, s "pogibom" podobe-gibanja, čemur je v veliki meri posvečen zadnji esej *Pogiba in počasa*, Šprahova primerjalna analiza prelomnega *Stanja stvari* in nostalgичne *Zgodbe iz Lizbone*.

"Postmoderna reflektivnost ne potrebuje več nikakršne motivacije, ker je sama postala razlog svojega obstoja; subjekta, obsedenega z gledanjem, ni treba 'izoblikovati', ker v bistvu ne obstaja več nikakršen centralni subjekt takega tipa: v 'družbi spektakla' je gledanje povsod in nikjer; odtod izvira povsem nov odnos do filmske podobe: gledalec 'umetniško delo' kratko malo raztrga in požre..." (F. Jameson) V svetu, kjer je prostorsko-časovno spremenljiva vizualnost postala prevladujoča, kjer se realnost v največji možni meri reprezentira in reproducira na način podobe, kjer so slike že dolgo predvsem svoj lasten izvir forme in vsebine, se je Wendersova odrešilna funkcija kamere kot orožja, ki naj bi stvari branila pred tragedijo izginjanja, od filma *Stanje stvari* do *Zgodbe iz Lizbone* povsem spremenila. "Ko usmeriš kamero, je, kot bi nameril puško. Vsakič, ko sem usmeril kamero, se mi je zazdelo, da je življenje izpuhtelo iz stvari..." pravi resignirano izgubljeni in znova najdeni režiser iz *Zgodbe* svojemu snemalcu zvoka, ko mu razlaga o "knjižnici nevidnih, neomadeževanih podob", ki jih je posnel brez lastnega pogleda, zgolj z objektivnim očesom kamere, pripete na hrbet. Če Wenders v *Zgodbi iz Lizbone* svoj alter-ego, režiserja Friedricha Munroeja, pošlje na misijo, ki naj bi filmu povrnila njegov izgubljeni vid, pa od Sama Farberja, junaka filma *Do konca sveta*, ki ga materina slepota požene na potovanje in očetova želja postavi na neznosno mesto vmesnika med njenimi očmi in vsemi podobami tega sveta, zahteva, da pogled dobesedno utelesi. Stojan Pelko se v svojem tretjem, najbolj filozofičnem eseju, v *Trajektorijah libida*, posveti ravno problematizaciji pogleda, vidčevstva in slepote protagonistov postmodernega filma, kar ga prek vprašanja ljubezni pri Wendersu pripelje do Deleuzove tematizacije sublimnega in do tistih vidikov modernega filma, ki jim lahko pripišemo razsežnosti avtentične avdio-logo-vizije.

**Mateja Valentinčič**



## oranžna sozvezdja civilizacije

Jure Mikuž, *Zrcaljena podoba*. *Ogledalo in zunanost polja*, zbirka Vizure, Nova revija - Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1997.

Ko smo sedanji "overthirties" še hodili na gimnazijo in nam je že začelo dišati po humanističnih študijah, a so nam bile tuje knjigarne še predaleč, je bila pogosto najbližja pot do velikega znanja polica kakšne ljubljanske knjigarne z edicijami geografskega Nolita. Za hitre prevode hitrih tekstov (Althusser, Foucault, Barthes) si segel po mehkih platnicah rumenih Sozvezdijh, bolj monumentalni projekti pa so si prislužili trdo vezavo in črne platnice Književnosti in civilizacije: Adornova *Estetska teorija*, Auerbachova *Mimesis*, Gombrichova *Umetnost in iluzija*... Če si v rumenih glasno občudoval briljanco poguma, ki si drzne z ostrino duha zarezati v hipnost trenutka, tedaj so bile črne prej podoba večne knjižnične teme izza borghesovskih enciklopedičnih oči. Če so rumene platnice nehote priklicale pred oči pariške granitne kocke in cigarete brez filtra, potem si pri črnih lahko le nemo listal nakopičeno znanje in se počutil kot v podzemnem hodniku aleksandrijske knjižnice: vse je bilo tu, a je bila teža nakopičene erudicije včasih kar prehuda za mladostno vihravost. Potem so prišla študijska leta, pogledi so se razbistrili, izkazalo se je, da so tudi za barikadnim angažmajem pogosto od knjižnične teme razvnete oči, da pa tudi v velikih enciklopedičnih bukvah ni vedno vse "po regljah". Pa vendar, barvi sta ostali: rumena za reakcijo in črna za refleksijo. Mikuževa *Zrcaljena podoba* me dobesedno sili, da v ta dualizem vpeljem tretjo, bogato, toplo barvo, podobno zrelim mediteranskim oranžam, ki zorijo vse tja od stare Grčije do vročega francoskega juga. Zaradi velikopoteznosti ambicije – reflektirati podobo in pomen



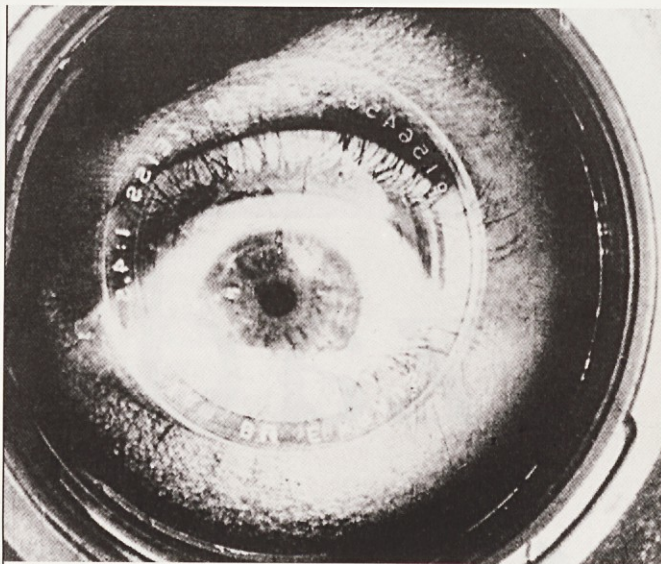
ogledala v mitologiji, filozofiji, veri, likovnih umetnostih in likovni teoriji ter nenazadnje filmu skozi celotno evropsko civilizacijo – bi njegovi knjigi namreč še kako pristajale trde črne platnice, ki bi dale bralcu vedeti, da ima opravka z večletnim trdim študijem in nebroj referencami. Toda za tem trdim delom, za črnimi platnicami književnosti in civilizacije, se razkriva lucidni analitik trenutka, ki zna prebosti sozvezdja podobe z novim pogledom in vam dobesedno odpreti oči. Tisti Mikuž, ki nam je že na Petkovškovi sliki *Doma* razkril praznino stola in slikarjevo podobo na materini glavi (*Podoba roke*, 1983); ki nas je opozoril, kako obsesivno je Fritz Lang polagal roko v svoje filme (*Fritz Lang*, skupaj z Zdenkom Vrdlovcem, 1985); ki nam je pokazal ameriški plan v *Kraljevem portretu očeta* (*Nema zgovornost podobe*, 1995) in ki mu, nenazadnje, dolgujemo izjemne avtorske študije Stupice, Jemca in Maraževe. Od kod torej plemenita oranžnost Mikuževega pisanja, če ne ravno iz kombinacije velikih, skoraj sakralnih tem (identiteta, telo, podoba, umetnost) in profanega, včasih namerno heretičnega branja, ki rado poseže po psihoanalizi, lingvistiki in filmski teoriji? Zato se mi zdi nekako samoumevno, da prav Mikuževa knjiga odpira novo zbirko *Vizure*, ki ji je uspelo v eno zvezati književnost in civilizacijo Nove revije in cinefilska ozvezdja Slovenske kinoteke. Je neke vrste programska knjiga, kolikor z vsakim svojim elementom – od podnaslova *Ogledalo in zunanost polja* do naslovov posameznih poglavij (najbolj zgovorno morda prav pri prvem: *Platon in James Bond*) – vztrajno opozarja na ta preplet velikih referenc in drobnih prebliskov, metafizike in fizike, svetega in posvetnega. Takih del se v recenzijah preprosto ne da povzemanjati, saj bi s tem zanikali prav njihovi dve najzgovornejši razsežnosti: bogatstvo primerov in suverenost njihovega nizanja. Lahko pa tvegam nekaj bolj osebnih spekulacij o Mikuževi metodi. Potihem sem prepričan, da je osebni angažma, ki ga je slutiti za enciklopedično erudicijo, posledica neke paradoksnе pozicije, ki jo nosi s seboj takšno pisanje: po eni strani se s prebiranjem množice briljantnih tekstov o problematiki ogledala krepi samozavest, da si na sledi nečesa, česar so se pred tabo dotikali le najlucidnejši umi svojega časa (Platon, Nikolaj Kuzanski, Borghes, Lacan); po drugi strani pa se prav s poglobljanjem raziskave prično krhati celo najosnovnejši pojmi gotovosti, prostor se izmika, čas se votli, besede začnejo odzvanjati v svoji dobesednosti (puncica očesa, špekulacija, meduser, to gorgonize) in celo razpadati na vidne prafaktorje (najbolj fascinantno je gotovo Mikužovo poigravanje s shemo skopične pulzije, ki jo v slovenščini razpne med besedi oko in okno – str. 82). Povedano drugače: ko si prepričan, da veš vse, kar naenkrat ne moreš ničesar več povedati. Zato zadeve strukturno nujno ostanejo nedorečene, vedno mora zmanjkati časa ali prostora, hiteti moramo naprej, saj bi se drugače kaj hitro ujeli v peklenski krog samo-zrcaljenja. Zato je morda najlepša prisposoba Mikuževe knjige tisti trenutek, ko na 37. strani ugotovi, da se nam, če stojimo meter proč od ogledala, pogled zaradi hitrosti svetlobe vrne v naše oči po 0,00000006 sekunde! In dodaja: "Strogo teoretično vzeto nam ta sicer izredno kratki čas ponuja veliko spekulativnih možnosti. V ogledalu vidimo le svojo preteklost, lastno podobo, kakršna je bila in ki že v hipu, ko jo vidimo, ni več čisto taka. Pogled v zrcalo našim očem ne vrača popolnoma enake slike gledanega, saj ta ni sočasna, ampak se njen odsev z zamikom vpisuje v minuloost." Knjiga *Zrcaljena podoba* je fenomenologija tovrstnih "zamaknjenih vpisov v minuloost", ki sega od antičnih mask do filmov Kieslowskega in Loseya, od Dürerjevega kristomorfne avtoportreta do reklamnih oglasov za visoko modo. Lahko vam zagotovim, da se jo da brati tako pod senco oranževca na jadranski obali kot ob lučki v temnem študijskem kabinetu. Še več, knjiga bi po zgledu tobaka ali močnih medikamentov morala nekje pri strani nositi opozorilo, da obstaja resna nevarnost, da bodo bralca tudi po odloženi knjigi preganjali odbleski Mikuževih zrcal in iz

zunanosti polja vdiral v njegovo vidno polje ter diktirali percepcijo drugih podob, s katerimi si trenutno kvarijo oči. Prevajam Baudrillarda – in na koncu naletim na borghesovsko priliko o maščevanju ljudstva iz zrcal; pišem esej o Macbethu – in v finalni prerokbi prvič postanem zares pozoren na to, da se Macbeth zagleda v ogledalu. In če si dovolim še aktualistični skok na druge strani taiste številke Ekрана, tedaj si velja ob dosjeju o Lynchevem filmu **Izgubljena cesta** in poskusih tematizacije poti njegovega glavnega junaka (njegovih glavnih dveh junakov?) priklicati v spomin prav Rilkejeve verze, ki jih najdete že takoj v uvodu Mikuževe knjige:

"Zrcala: doslej nihče še ni uganil  
temnega bistva, ki sije iz vas.  
Vi, kakor z luknjami sit presejani  
vmesni prostori, ki cepite čas."  
(Soneti na Orfeja II/3, prevedel Kajetan Kovič)

Ta "epidemičnost", ki se razrašča čez strani same knjige in pričenja vdirati čez rob kadra, je odlika dobrih knjig. Zaradi njih več beremo, več pišemo, predvsem pa bolj spoštujemo tisto bistveno razsežnost človeškega uma, ki ji skuša ta furjasti konec našega stoletja s svojo "live" tehnologijo odvzeti pravico do obstoja. Razsežnosti se reče refleksija, za svoje preživetje pa potrebuje čas, mir, modrost, dvom in – zrcalo!

**Stojan Pelko**



Mož s kamero,  
Dziga Vertov



Drew Barrymore  
Krik

# zadnji kriki iz kinodvorane

Recimo, da ste moja generacija, ki je zdaj v Kristusovih letih in je potemtakem prvič zašla v temo kinodvoran tam nekje v začetku sedemdesetih, v spremstvu staršev morda celo konec šestdesetih. Ste generacija, ki je uživala v razkošju žanrov, v prelestih in večplastnosti filma, ki se je požvižgal na nacionalnost, cenzuro, spodobnost, realnost, proračun in *box office*. Da, generacija, ki je uživala v špageti vesternih, hongkonških ninja fu odisejadah, nemških soft porničih, indijskih melodramah, francoskih komedijah, izraelskih romantičnih komedijah, jugoslovanskih akcionerjih, ameriških hororjih in skandinavskem hardkoru – kakopak doma, na super 8. Še več, če ste kot otrok šestdesetih veliko platno deflorirali v sedemdesetih, ste lahko videli še marsikaj čudovitega, kar dandanes velja za čisto eksotiko. V mislih imam nemške, ruske, romunske in jugoslovanske vesterne, italijanske kanibalske hororje in snuff dokumentarce, ameriške paranoične drame, mehiške komedije, argentinske ljubiče, hongkonške šokerje, francoske akcionerje, skandinavske kriminalke in slovenske *blockbusterje*. Ni dvoma, žanr je bil kralj, film malodane bog, gledalec pa podložnik in vernik, ki je svoj okus lahko povzdignil v kult, pogled pa v oltar, na katerega je filmska industrija polagala sveže, sočne žrtve. Eh, film je bil nekoč

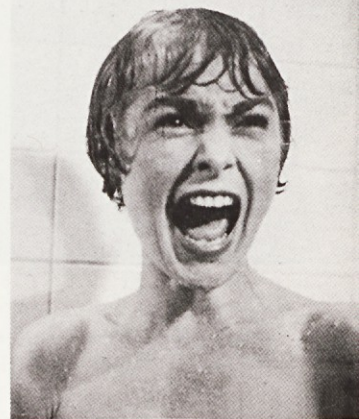
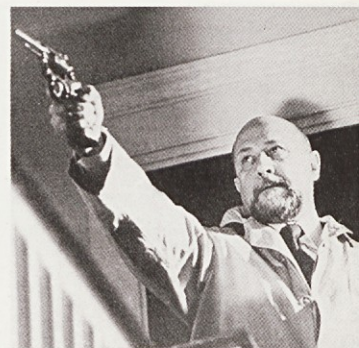
obred. Celo v osemdesetih, ko se je z videoeksplozijo in agilnim piratskim konzorcijem preselil v vaš dom, vam postregel s filipinskimi akcionerji, ameriškimi protikomunističnimi epi, vzhodnoazijskim baletom zlobe in nasilja ter skrbel, da zaradi zbranih del razvpitih starlet pornografskega imperija niti v najtišjih jutranjih urah niste zatisnili očesa. Priznajte, da ste takrat prvič ugotovili, da je pornič prav tako žanr z lastno hierarhijo, zvezdniškim sistemom, igralskim potencialom in umetniškimi ambicijami, skratka žanr, ki je po krivici odrinjen na rob filmske zgodovine. Če ne verjamete, skočite do vašega videotekarja in vzemite karkoli frišnatnega iz ameriške produkcije. Ne samo, da imajo pornjaki zdaj naslove in *sequele*, da njihova dolžina pogosto preseže 100 minut, proračun pa več stotisoč dolarjev; opazili boste še, da je vsak pornič že v celoti gola fotokopija hollywoodskega filma.

Torej, če ste bili nekoč premladi, da bi se v imenu čiste umetnosti po diktatu prostovoljno posiljevali z italijanskim neorealizmom, francoskim novim valom in Ingmarjem Bergmanom, potem ste imeli lepo otroštvo. Videli ste najlepše barve filma, doživeli njegova najlepša leta in spoznali kinematografijo, ki je ustvarjala za izbrance, za gurmane, skorajda za vsakega posebej. Spielberga ste spoznali, preden je stopil za kamero, in oba **Jurska parka** videli, preden sta bila posneta. Ne le to, videli ste vse tiste filme, ki jih šele bodo posneli, in včasih tudi filme, ki ne bodo posneti nikoli. Vsakdo od vas je bil Quentin Tarantino. Uravnalovke ni bilo, kompromisov še manj. *Take it or leave it*, je pisalo na vsakem filmu. Nihče vas ni gnal v kino, a če ste šli, tega potem nikoli niste pozabili. Vaših osebnih zvezdnikov si vam ni bilo treba deliti z mulci iz sosednje ulice. Imeli so namreč svoje. Tako kot zgodbe. Da, zgodbe, svetove in resničnosti. Stephen King je nekoč zapisal, da je pomembna zgodba in ne tisti, ki jo pove. Film, potemtakem, ne Mel Gibson, Julia Roberts ali pa kak štirinožni hišni ljubljencek.

Čas je, da se vprašamo, ali nam lahko po bogatih sedemdesetih in širokih osemdesetih devetdeseta sploh še kaj ponudijo? Globino? Ja, če naredijo tridimenzionalen film. Višino? Ja, če strope kinodvoran predelajo v kupole, na katere bodo projicirali 70 milimetrske filme. Dolžino? Ne se hecat, mar vam **Pogumno srce** (Braveheart, 1995) in **Angleški pacient** (The English Patient, 1996) nista bila dovolj? No, kaj pa potem? Črna varianta je ultimativni snuff ali smrt filma v živo, kar glede na hollywoodsko strategijo produciranja politično, družbeno in rasno korektnih, seksa in nasilja otrebljenih uspešnic, ki morajo ugajati nezahtevno povprečnemu okusu vseh povprečnih Zemljanov, bržčas ni daleč. Ko bo uresničen hollywoodski sen vseh snov in bo posnet film, ki ga bodo videli vsi ljudje in bo vsem všeč, takrat se bo zgodovina filma definitivno končala. Žanri so namreč že začeli

umirati, ne? Le pomislite: koliko špageti vesternov ste zadnja leta videli v kinu? Kdaj ste v kinu Šiška videli pravi kung fu akcioner z anonimnimi hongkonškimi igralci? Ali pa italijanski horor? Kakršenkoli horor? Chucka Norrisa? No? Drži, obstaja pa tudi retrogradna, a optimistična inačica. Filmi se v devetdesetih za razliko od preteklih desetletij ne bodo več spominjali filmov, ki ne bodo nikoli posneti, ampak se bodo spominjali filmov, ki so se spominjali filmov, ki ne bodo nikoli posneti. Ali drugače, med filmom in cinefilskim spominom kmalu ne bo več nobene razlike. Vzemi David Lynch in **Izgubljeni svet**. Kam pelje? Nazaj, jasno, v **Twin Peaks**. Poglejte Spielbergov **Izgubljeni svet** (Lost World: Jurassic Park, 1997); več, kot je pokazal **Jurski park** (Jurassic Park, 1993), je zaenkrat na velikem platnu nemogoče pokazati. Če potemtakem pokažeš že videno, pokažeš največ, in če kažeš največ, bo vsakdo želel to videti. Pa čeprav drugič. Zato Spielbergov klasicistični *monster movie* ni toliko nadaljevanje Jurskega parka kot spomin nanj, avtorsko nadgrajeni *remake*. *Remake* do te mere, da bolj kot na **Jurski park** spominja na **Žrelo** (Jaws, 1975), brez **Žrela** pa nikoli ne bi bilo **Jurskega parka**, mar ne? **Izgubljeni svet** funkcioniira zato, ker si prizna, da se vsak gledalec v kino vedno znova vrača po tisto, kar je nekoč tam za zmeraj pustil, po del svojega življenja in bržčas po vsa najmočnejša in najčistejša čustva. V ta "izgubljeni svet" se potemtakem ne vračate po nekaj, česar še niste videli, marveč po tisto, kar zelo dobro poznate. Tudi v tem smislu boste bolj nostalgično metaforo od dinosavrov sila težko našli.

Tako **Izgubljena cesta** kot **Izgubljeni svet** že v naslovu vključujeta iskanje. Iskanje fasciniranih pogledov, ki jih je kreiralo tisto, česar se spominjata. Toda Lynch in Spielberg svoj žanr kljub temu imata. Obstajajo pa filmi, ki niso izgubili le gledalcev, marveč tudi svoj žanr. Drži, grozljivke. Ki se nemočno vrtijo v začaranem krogu. Če že pridejo v kino, so v duhu moralno večinskega sentimenta obtesane do te mere, da grozljivki – da, hororju, kakršnega se spominjamo – še zdaleč niso več podobne. Ker ciljna publika to ve, v kino pač ne pride. In ker ciljna publika prejšnjic ni prišla, naslednjic hororja ne bo več v kinu. Pika. In nov obrat. V nedogled. Torej, če hoče horor na veliko platno, se mora nujno v nekaj preobleči, in če ob tem pridejo še gledalci, to ne pomeni, da so prišli gledat horor kot tak, marveč njegovo preobleko. Zaradi te travestije hororju včasih popustijo živci in iz dna duše se mu utrga krik, ki je preglasen, da bi ga ujeli v videokaseto, in preširok, da bi ga gledali na malem ekranu. In **Krik** (Scream, 1996) je točno tak krik. Ultimativen horor kolaž, ki se preobleče v samega sebe, sam pa je sestavljen iz vseh hororjev zadnjih dvajsetih let, iz vseh šokov, ki so jih gledalci vmes doživeli, iz vseh krikov, ki so v tem času odmevali, iz



Noč čarovnic

Psiho



Courtney Cox,  
Jamie Kennedy,  
Neve Campbell  
Krik

Nova mora v ulici brestov



vseh pravil igre, ki smo se jih ob tem naučili, in klišejev, ki jih je treba poznati zato, da se jim lahko izogniš. *Krik* ni le spomin na filme, ki so poustvarjali žanr, temveč spomin na žanr sam, ki je v sedemdesetih, točneje l. 1978, skoraj natanko pred dvajsetimi leti, s filmom Johna Carpenterja *Noč čarovnic* (Halloween, 1978) pridobil novo, mitsko dimenzijo strahu. Uvedel je psihopatskega serijskega morilca Michaela Myersa, pošast s človeškim telesom in belo masko, za katero se lahko skriva katerikoli obraz, morda celo vaš sosed. Da, zato Myersa ni bilo moč pokončati. Zlo si lahko natakne katerikoli obraz, je svarila *Noč čarovnic*, Carpenter pa je še pred Stephenom Kingom (ki je prav tako eksplodiral v sedemdesetih) dokazal, da pošasti nikoli ne umrejo. Hja, Michael Myers se je nato vrnil še petkrat, kar pa niti ni tako pomembno. Po *Noči čarovnic*, ki so jo neposredno anticipirali Hitchcockov *Psiho* (Psycho, 1960), Herschell Gordon Lewis s *2000 Maniacs* (1964) in Romerov *Noč živih mrtvecev* (Night Of The Living Dead, 1968), posredno pa še *Suspiria* (1976) Daria Argenta, *The Hills Have Eyes* (1977) Wesa Cravena in *The Town That Dreaded Sundown* (1977) Charlesa B. Piercea, so itak vsi hororji zgedali kot sequeli Carpenterjevega šokerja. *Krik* citira zgolj tiste učinkovite, ki predstavljajo železni repertoar žanra in ki so se od *Noči čarovnic* oddaljili z enim samim ciljem: da bi ji bili karseda podobni. Recimo *Ko pokliče tujec* (When A Stranger Calls, 1979, Fred Walton), ki je prolog in vsebinski okvir *Krika*, *I Spit On Your Grave* (1979, Meir Zarchi), *Maturantska noč* (Prom Night, 1980, Paul Lynch), *Petek 13.* (Friday 13th, 1980, Sean Cunningham), *Deadly Blessing* (1981, Wes Craven), *Mora v Ulici brestov* (Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven) in *Hellraiser* (1987, Clive Barker). Drži, ime Wes Craven se pojavi prevečkrat (v filmu samem celo *in person* kot čistilec v kostumu Freddyja Kruegerja), da bi zgrešili, kdo je podpisal *Krik*. To, da je v ZDA prislužil celih sto milijonov dolarjev, je zasluga lucidnega scenarista Kevina Williamsona, strahovitega ljubitelja grozljivk, ki je enega najbolj znucanih klišejev, torej manijaka, ki zmasakrira zakotno mestece, spremenil v pravi pravcati kviz za *die-hard fane* hororja. Craven je tokrat po letih krize in

scenarističnih zablod samo režiral. A z mladane mladostniškimi žarom, kar teje domiselni, zabavni in kakopak srhljivi odštevanki, igri asociacij, prebliskov in preigravanj, daje dodaten šarm. Wes, ki se je od Freddyja Kruegerja zaenkrat poslovil pred tremi leti s šokerjem *Nova mora v ulici brestov* (Wes Craven's New Nightmare, 1994), sedmim obrokom morilskih sanj, v *Kriku* tudi subtilno zrecitira enajst pravil, kako v hororju preživeti. Mimogrede, glavni junaki te zvrsti so do zdaj zavoljo scenarističnih šablon počeli ravno nasprotno, kar je šlo gledalcem s Kevinom Williamsonom na čelu pošteno na živce. Torej:

- Ne odpiraj vrat, če ne veš, kdo trka.
- Ne skrivaj se v omari.
- Ne skrivaj se v temi.
- Ne stoj kot lipov bog sredi sobe.
- Ne beži v klet ali na podstrešje, marveč iz hiše.
- Ne vračaj se v hišo.
- Ne spotakni se.
- Ne seksaj.
- Ne pij in ne jemlji drog.
- Ne vrešči.
- Ne odidi, dokler se trdno ne prepričaš, da je pošast, ki ti jo je uspelo premagati, zares mrtva.

*Krik* je tudi v tem logičnem segmentu edinstvena inteligentna poslastica za horor nostalgike, za dodatno atrakcijo pa po novih pravilih žanra zaigra najbolj vroč hollywoodski podmladek: Neve Campbell, Drew Barrymore, Courteney Cox, Rose McGowan, Liev Schreiber in Skeet Ulrich. Nam Wes Craven potemtakem samozavestno sugerira, da je *Krik* edina prava, neposredna in čistokrvna grozljivka v devetdesetih in za devetdeseta? Da. Že zato, ker nima nobene resne konkurence. Preverimo konkretno. Francis Ford Coppola je *Draculo* (1992) odel v času primernejša oblačila; Kenneth Branagh je *Frankensteina* (1994) zloščil v gotski ep, ki je navkljub manierizmu skoraj dobesedna verzija literarnega izvirnika; in Mike Nichols je Jacka Nicholsona našemil v *Volka* (Wolf, 1994). Toda govorimo o grozljivki, o hororju, mar ne? In tu smo že pri prvi karakteristiki: *Dracula*, *Frankenstein* in *Volk* so grozljivke le *pro forma*, medtem ko se pod prepoznavno žanrsko ikonografijo skriva neka povsem druga zvrst. Pri *Drakuli* melodrama, mladane ljubezenska zgodba, pri *Frankensteinu* hollywoodski spektakel, pri *Volku* pa avanturistična drama tipa *Prosti pad* (Falling Down, 1993, Joel Schumacher). Druga značilnost, ki jo odsevajo naštetih revivali, je visok proračun, kar omogoča zvezdniško zasedbo, ta pa zagotavlja široko publiko izven fanovskih krogov. Všečnost, hočem reči populizem, in horor nikoli nista prav dolgo in daleč špancirala z roko v roki. Po drugi strani pa so Anthony Hopkins, Gary Oldman, Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, Robert De Niro in John Cleese precej ziheraški prijem, s katerim se otreseš marsikaterega kreativnega napora in zamašiš marsikatero luknjo.



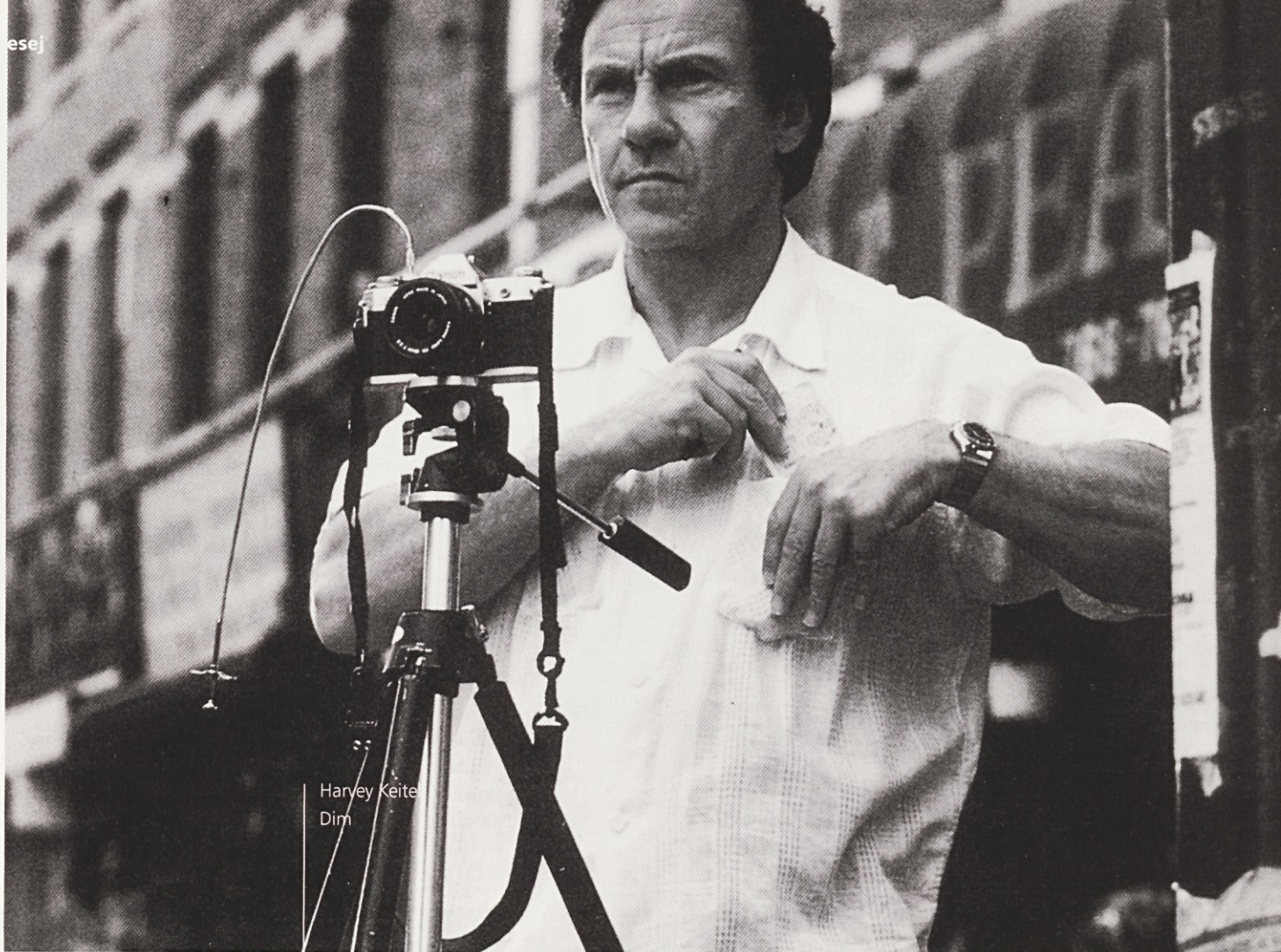
žanra. *Relikvija* pa odgovarja kratko in jedrnat: prave grozljivke lahko najdete samo še v (filmskem) muzeju ali pa v svojem spominu. In zato ni slučaj, da se Kothoga, mitološka pošast iz amazonskih pragozdov, v filmu hrani s človeškimi možgani, konkretno s hipotalamusom, masaker pa povzroči ravno v muzeju, resda antropološkem, in to med razstavo na temo vraževerje. Če pa bi radi vedeli, katere grozljivke so v zadnjih dvajsetih letih postale temelj tega žanra in kje je Hyams plonkal, potem si pazljivo oglejte anatomijo zverine v *Relikviji*, ki se v vsej svoji pošastnosti razkrije nekje v zadnji tretjini filma. Krvoločna je kot morski pes iz *Žrela*, žrelo razpira kot *Predator* (1987, John McTiernan), slini se kot alien iz *Osmega potnika* (*Alien*, 1979), šape in rep ima kot dinosavri iz *Jurskega parka*, njena genetska struktura je spremenjena in raznovrstna kot v *Muhi* (*The Fly*, 1986, David Cronenberg), ljudi pa razkosa tako, kot so jih znali Michael Myers v *Noči čarovnic*, Jason Voorhees iz *Petka 13.* in Freddy Krueger iz *More v ulici brestov*. Dovolj očitno, ne? Skratka, *Krik* priznava, da horor nima bogve kakšne prihodnosti, ima pa vsaj bogato preteklost. In zato bo preteklost v tem žanru "in" bolj kot kdajkoli. Stari maček Craven vam prišepne še nekaj: srhljivi videošoder je definitivno "out". Čas je za veliko sliko, v kateri za Stephena Kinga, Deana R. Koontza, Cliva Barkerja in ekranizacije njihove zašpehane proze – spomnite se le na ubogo Leonardovo *Skrivališče* (*Hideaway*, 1995) – ne bo več prostora. Vsi skupaj že dolgo vejo in znajo manj kot njihov povprečen fan. •



Tretja in zadnja značilnost, ki jo lahko navedemo pri treh formalnih grozljivkah, je, da jim ni mar za pogled generacij, ampak bolj skrbijo za tiste, ki se s tem žanrom nikoli niso kaj prida družili. Nekoč smo gledali grozljivke, da bi občutili razliko med strahom, solzami in smehom, danes pa hočejo režiserji in scenaristi vanje stlačiti vse naenkrat.

Če v tem kontekstu pustimo ob strani vrhunske srhljive trilerje kot *Nočni čuvaj* (*Nattewagten*, 1994, Ole Bornedal), *Plitvi grob* (*Shallow Grave*, 1994, Danny Boyle), *Nema priča* (*Mute Witness*, 1995, Anthony Waller), *Sedem* (*Seven*, 1995, David Fincher) in *Invasion of Privacy* (1996, Anthony Hickox), ki se spominjajo mnogih filmov, med katerimi definitivno ni niti enega slabega, in če obidemo inteligentne žanrske rekonstrukcije z rahlim ironičnim predznakom – recimo *Od mraka do zore* (*From Dusk Till Dawn*, 1995, Robert Rodriguez), *Prerokba* (*Prophecy*, 1995, Gregory Widen), *Braindead* (1992, Peter Jackson) in *The Frighteners* (1996, Jackson ponovno) –, potem sta v zadnjem letu filozofiji *Krika* še nablížje prav *Anaconda* (1996), "Žrelo na Amazonki" Luisa Llose, in *Relikvija* (*The Relic*, 1996), "Osmi potnik v muzeju", ki ga je podpisal Peter Hyams. *Anakonda* se ne hvali z izvirnostjo, ne ponša se z zvezdniško zasedbo in ne nudi globalne spektakularnosti, kar pomeni, da noče in ne želi biti več, kot je, torej dostojen primerek pozabljenega

Krik



Harvey Keitel  
Dim

# moder v obraz skozi zaveso dima

"Če te bodo dobili s čikom, te bodo postavili pred zid. Danes tobak, jutri seks. Še nasmehnuti se ne boš smel."  
Auggie Wren v filmu *Dim* (Smoke, 1994)

Projekt, o katerem naj bi tekla beseda v pričujočem spisu – in ki je v zgodovini kinematografije bržkone dokaj neobičajen pojav –, je v večjem delu (meni znanih) razmislekov obravnavan kot svojevrsna dvojna ekspozicija istega izhodišča, oziroma na način, ki v drugem delu "filmskega dvojčka" prepoznava predvsem nekakšno nadaljevanje prvega. V nasprotju tovrstnim razdelavam pa moja izhodiščna misel izvira iz prepričanja, da imata filma – razen istega bazičnega prizorišča, istih ustvarjalcev in dela igralske ekipe, vključno s ključnim likom Auggia Wrena – pravzaprav kaj malo skupnega. Oziroma, kot je v pogovoru o uvodni sekvenci filma *Moder v obraz* (Blue in the Face, 1994) posrečeno ugotovil prijatelj Marjan, da nas (ki smo videli tudi *Dim*, in se nam je globoko v spomin usidrala "Božična zgodba Auggija Wrena") povsem preseneti reakcija Harveya Keitela, ker: "Auggie pač ni tak." Ravno ta začetni burleskni vložek je po mojem mnenju tisti, ki izrecno poudari, da imamo opravka z nekim drugim Auggijem, s tem pa seveda tudi s povsem drugim filmom.

S filmom, ki se od svojega predhodnika temeljno razlikuje... In ki suvereno predstavlja povsem neodvisno filmsko dejanje. Na tem mestu bi se tako tole razmišljanje lahko od *Dima* poslovilo, če se ne bi moj namen, da razvijem predpostavko o bistveni drugačnosti filmov, oklepal prav edine podobnosti, ki jo med obema filmoma prepoznavam: dejstva, da vsak film vsebuje svoj vrinjen tekst, ki opredeljuje izjavnost njegove govornice. V mislih imam na eni strani serijo fotografij v *Dimu*, ki jih Auggie Wren že celo desetletje vsako jutro točno ob osmih zjutraj snema z istega mesta nasproti Brooklyn Cigar Co., na križišču med 3rd Street in 8th Avenue, na drugi pa dokumentaristične video in filmske vložke, ki v *Moder v obraz*

prikazujejo utrip brooklynskega vsakdana. Na tisti segment v vsakem filmu torej merim, ki filmsko govorico nadgrajuje z besediščem nekega drugega – vizualnega – medija, s tem pa seveda odločilno vpliva tudi na izraznost samega filma. Vpeljava vizualnih postopkov, ki naj bi ne bili izvorno filmski, v tekstu sklenjene filmske celote seveda ni kakšna izvirna pogruntavščina Waynea Wanga, pač pa v zgodovini kinematografije dokaj ustaljena praksa v delih režiserjev, ki raziskujejo razmerja različnih vizualnih govoric znotraj filmske estetike.<sup>1</sup> Zatorej tudi reflektivne osvetljave takšnih procesov sodijo že med "klasične" tekste filmske teorije. Ali natančneje: filmska teorija se je pogosto opredeljevala do fenomena "fotografskega bistva" filmske podobe, kot – redkeje sicer – tudi do specifičnega estetskega režima video podobe. Kar pa predstavlja določeno enkratnost in univerzalnost, je način uporabe ne-filmskih vizualnih postopkov znotraj posameznega filma in pa seveda konsekvenc, ki iz tovrstnih procesov izhajajo. Uporaba ne-filmskih vizualnih praks v filmu je najpogosteje sredstvo, s katerim se opozarja na vprašanja – filmskega – razmerja z realnostjo, saj se bistvena drugačnost vsakega vizualnega medija meri prav v tem odnosu – odnosu do realnosti. S tem seveda nočem reči, da je film sposoben z dejanskostjo vzpostaviti zgolj en in samo takšen odnos, pač pa trdim le, da vizualnost drugega reda subvertira estetske ravni prav tiste umetnine, v katero je naseljena. V filmu *Dim* je fotografija ta, ki se v nekem trenutku poigra z estetskimi ravnmi filmskega in na ta način sam film predružači s poudarki, ki bi jih njegova avtentična govorica ne mogla izraziti s tolikšno nedvoumnostjo. Na eni strani – na narativni – fotografija v filmu deluje kot metafora, ki s svojo prisposodbičnostjo opredeljuje neulovljivo: smrt<sup>2</sup>, na drugi – na estetski – pa akcent fotografije očitno razgali filmsko razmerje do realnosti – tisto razmerje, ki naj bi v (fikcijskem) filmu venomer ostalo njegovo – skrito – notranje bistvo.

Če bi si hoteli na tem mestu odločilni trenutek pobliže ogledati, se di potrebnost navesti celotni izsek dialoga, kjer Auggie Wren (Harvey Keitel) prijatelju Paulu Benjaminu (William Hurt) razkazuje in razlaga svoje "življensko delo" – zbirko 4000 fotografij, posnetih vsak dan ob istem času z istega mesta:

P.(aul) B.(enjamin): "Vse so enake."

A.(uggie) W.(ren): "Res, več kot 4000 slik istega kraja. Križišče ob osmih zjutraj. 4000 dni različnega vremena. Ker moram biti vedno tu, ne grem nikoli na dopust. Vsako jutro na istem mestu ob istem času."

P. B.: "Neverjetno."

A.W.: "To je moj projekt oziroma moje življensko delo."

P. B.: "Neverjetno. Vendar ne vem, če kaj razumem. Kako si sploh prišel na to zamisel?"

A.W.: "Ne vem. Kar tako. Križišče je navsezadnje moje. No, to je le delček sveta, a tudi tu se kaj zgodi. Kot kjerkoli drugje. Je le zapis mojega koščka sveta."

P. B.: "Kar prevzame te."

A.W.: "Nikoli ne boš dojel, če boš tako hitel."

P. B.: "Kaj misliš s tem?"

A.W.: "Slik niti ne pogledaš."

P. B.: "Saj so vse enake."

A.W.: "Vse so enake, a vsaka se od druge razlikuje. Svetla in temna jutra, poletna, jesenska svetloba, dnevi med tednom in konec tedna, ljudje v plaščih ter ljudje v majicah in kratkih hlačah. Včasih so ljudje isti, včasih drugi. Včasih ti drugi postanejo isti, slednji pa izginejo. Zemlja se vrti in sonce jo obsije z različnih kotov."

P. B.: "Bolj počasi?"

A.W.: "Tako ti priporočam. Saj veš, kako je. Jutri, jutri, jutri. Čas teče po ustaljenem ritmu."

Pr eden pa se povsem posvetimo omenjeni seriji fotografij, ki nam jih velikodušno razkrije pogled filmske kamere, se zdi smiselno skreniti še k posameznim segmentom eseja "O nekaterih motivih pri Baudelairu" Walterja Benjamina. Ne toliko zato, da bi v njem morda našli odgovor na vprašanje – pisatelja – Paula Benjamina (sic!) – fotografu – Auggiju Wrenu, kako je prišel do ideje za svoj

življenski projekt – "Neverjetno. Vendar ne vem, če kaj razumem. Kako si sploh prišel na to zamisel?" –, temveč predvsem zaradi prepričanosti, da je v Benjaminovem tekstu moč zaslediti kar nekaj problemskih sklopov, na katere naletimo tudi v avtorskih postopkih Paula Austerja, scenarista *Dima* in so-avtorja obeh filmov<sup>3</sup>. Ob prezezu nekaterih motivov Baudelairovih ustvarjalnih praks se Benjaminova raziskava podrobno posveti vprašanju velemestne množice, ki naj bi močno vznemirilo prenekaterega literata konca devetnajstega stoletja. Fenomen množice in predvsem opazovalca le-te je najti v delih "fizionomov velemesta" kot so V. Hugo, E. A. Poe, E.T.A. Hoffmann<sup>4</sup>, sam Baudelaire in pa P. Valéry. Valéry, ki ima ostro oko za kompleks simptomov, ki določajo 'civilizacijo', takole opredeljuje eno izmed odgovarjajočih stanj stvari: "*Prebivalec velikih mestnih središč*", piše, "*ponovno pada v stanje divjaštva, hočem reči – osamljanja. Občutek, da moraš biti usmerjen k drugemu, ki je prej ves čas odseval kot potreba, se zlagoma izgublja v gladkem toku socialnega mehanizma. Vsaka izpopolnitev tega mehanizma broma nekatere načine obnašanja, nekatera čustva.*" Udobje izolira. Po drugi starni pa njegove uporabnike približuje mehanizmu. Iznajdba vžigalic v prejšnjem stoletju je botrovala nizu novotarij, ki jim je skupno, da z naglim gibom roke izzovejo mnogočlenski niz procesov. "Med številnimi gibi vključevanja, metanja, sprožanja in tako dalje je postalo še posebej pomembno 'klikanje' fotoaparata. Pritisk s prstom je bil zadosten, da je nek dogodek ohranil za nedoločen čas. Aparat je trenutku zadal, takorekoč, posmrtni šok."<sup>5</sup> Vzporednosti med tematiko opazovalca velemestne množice – v *Dimu* prav fotografa – lahko mirno dodamo tudi problem osamljenosti, ki je neizpodbitna usoda nosilnih likov *Dima*. Večina akterjev filma je namreč samotnih iskalcev izgubljenega časa, pa tudi tisti, ki niso izrecno sami, so osamljeni oziroma zazrti v neko pred-samostno preteklost. So v stanju, ki ga Auster vidi v takšni opredelitvi samote, ki ji najbolj ustreza angleški izraz *loneliness*<sup>6</sup>. Fizičen odraz tovrstne osamitve, ki jo je povzročila izguba ljubljene osebe, je telesni hendikep nekaterih akterjev; je brazgotina, rana, ki jo je pustila na telesih – in v dušah – teh ljudi omenjena Valéryeva opredelitev prebivalca velemesta; to vračanje nazaj v čas "divjaštva", ali kot pravi sam Wang, v občestvo "ranjenih živali": "Želela sva (s Paulom Austerjem, op. A.Š.), da bi bile vse osebe fizično ali psihično ranjene. Tako imamo Stockardovo brez očesa, Forresta brez roke, Harolda Perrineauja brez očeta, tukaj je Bill brez žene. To je film o ranjenih živalih."<sup>7</sup> Iskanje vzporednic med Benjaminovimi analizami in pisanjem Paula Austerja nas ob spustu še za seženj globlje v Benjaminov esej in s tem tudi korak v stran od Austerjevega pisanja za film privede do njegovega romana *The Music of Chance*<sup>8</sup>. Dejstvo je, da je roman, ki se ukvarja s problemom hazarderstva, izšel istega leta kot *Božična zgodba Auggeja Wrena*, kar navaja na misel, da so avtorja v tistem ustvarjalnem obdobju obsedala prav vprašanja, na katera trčimo ob prebiranju omenjanega Benjaminovega teksta. Kajti dejstvo je tudi, da se nemški filozof v poglavju, ki neposredno sledi zgornjemu navedku, povsem od blizu sooči s pojmovnostjo hazarda, ki ga, kot zbir naključnosti – zaradi zakonitosti, po kateri nobena posamezna igra ni v nikakršni povezani s predhodnjo – v paradoksnih primerjavi enači z delom "fizičnih" delavcev. Kajti vsak naslednji gib delavca za strojem je prav zaradi striktnosti ponavljanja v bistvu ločen od predhodnjega, kakor je vsaka naslednja karta, vsaka naslednja igra neprestano ponavljanje od začetka. S tem pa umanjka dejavniki izkušnje kot zavestne kontinuitete, ki naj bi pomenila nadgradnjo predhodnjega. "*Jasno je, da hazarder teži za dobitkom. Toda njegove želje po zmagi in prihranem denarju ne moremo imenovati želja v pravem pomenu te besede. Morda ga v duši zadovoljuje strast, morda nekakšna odločnost. V vsakem primeru pa je v situaciji, ko si ne more pomagati z izkušnjo. Želja pa, prav nasprotno, spada v kategorijo izkušnje. Česar si človek želi v mladosti, ima na starost v izobilju*", pravi Goethe. *Prej ko se želja izrazi, več izgledov je, da bo izpolnjena. Dlje ko želja sega v prihodnost, bolj se lahko nadejamo njene izpolnitve. Toda tisto, kar*

je vodilo nazaj, v daljavo časa, je izkušnja, ki ta čas napolnjuje in razčlenja. Zato je izpolnjena želja krona, dosojena izkušnji. V ljudski simboliki lahko prostorsko daljavo zamenja daljava časa. Zato je zvezdni utrinek, padajoč v brezkončno daljo prostora, postal simbol izpolnjene želje. Rdeča biljardna krogla, ki se kotali v naslednjo luknjo, naslednja zgornja karta – sta pravi nasprotji zvezdnemu utrinku. Čas, ki ga vsebuje trenutek, ko človeku zasije svetloba zvezdnega utrinka, pripada s svojo zgradbo tistemu času, katerega je Joubert označil z njemu lastno gotovostjo. 'Čas,' pravi, 'se nahaja v večnosti; toda to ni zemeljski čas, čas sveta Ta čas ne uničuje ampak izpopolnjuje.' Ta čas je pandan peklenskemu času, v katerem se odigrava eksistenca onih, ki ne morejo dokončati ničesar, kar so začeli.<sup>9</sup>

Preskok, ki sem si ga iz sveta filma privoščili v svet besedne umetnosti se je zdel potreben iz dveh razlogov: Prvič, ker se mi dozdeva še kako pomemben pečat raziskave hazarda življenja, tematske obsesije, ki jo v teksturo *Dima* vnaša prisotnost Paula Austerja. Četudi je potrebno poudariti, da Auster zatrjuje, da ob vprašanju hazarda raziskuje predvsem fenomen naključnosti.<sup>10</sup> In najbrž ne more biti zgolj naključje, da tudi W. Benjamin v svojih razmišljanjih o fotografiji (skupaj z gledalcem) čuti potrebo, da bi v fotografski podobi našel "iskrico naključja, tega Tukaj in Zdaj, s katerima je realno preželo karakter podobe; da bi našel neznan točko, kjer se je v obstoju tiste zdavnaj pretekle minute še danes in tako izrecno ugnezdilo bodoče, da ga lahko odkrijemo s pogledom nazaj."<sup>11</sup> Naključja, kot zbir nepredvidljivih, presenetljivih, nepričakovanih trenutkov v življenju, so tudi v *Dimu* nosilni členi "zgodbe": Auggie, ki razmišlja, kako bi zgolj nekaj hipov, ko bi ji vračal drobiž, če mu ne bi plačala z natančno vsoto, pisateljevo ženo ubranilo pred morilsko kroglo; Rashid, ki pisatelja reši pred drvečim kamionom; Rashidova prisotnost na kraju ropa, ki mu spremeni življenje, in pa seveda Auggijevo fotografiranje naključnih mimoidočih in mimovozečih iz točke vselej istega gledišča Mestoma so naključja prignana celo do paradoksnosti, ki proti koncu filma kulminira v Auggijevi "definiciji" paradoksa: "Če bo, bo, če pa ne, pa ne. Nikoli ne veš, kaj se bo zgodilo. Ko misliš, da veš, ne veš ničesar. Temu se reče paradoks." In drugič, ker je prav ob vprašanju hazarda W. Benjamin postavil tezo časovnosti, ki se v mnogočem dotika tudi vprašanj časa v problematiki obravnavanega filma – čas trenutka zvezdnega utrinka! –, s tem pa tudi časovnih razmerij med temporalnostjo filma in fotografije. In v našem primeru ne katerekoli fotografije, pač pa vedno iste, a hkrati venomer drugačne fotografije oz. serije le-teh – torej serije ponavljanj; ponavljajev, ki prav s svojo vseskozi-enako-drugačnostjo opozarjajo na paradoksnost naravo časa, ki na eni strani opredeljuje nje same, na drugi podobe, otrpljene na celuloidu, in na tretji čas, ujet v Barthesovo sintagmo "to je bilo". Pomenska zveza – noem fotografije –, ki bi lahko bila ključno vodilo nadaljnega razmišljanja, pa je vendarle vezana predvsem na eno samo fotografijo. V *Dimu* imamo res opravka z eno – vsako posamezno – fotografijo, hkrati pa tudi s serijo vedno enakih fotografij, v kolikor fotografijo določa tudi prizorišče, točka gledišča, kadriranje; opravka imamo z nepregledno množico ponovitev, z zgodbo, vselej isto, pa vendar venomer drugačno. S časom tedaj, ki je hkrati zgoščen v trenutku, obenem pa v nizu teh trenutkov zavezan kontinuiteti – nenehnosti trajanja.

"Če gre verjeti Bergsonu, je s predstavo trajanja (*durée*) človekova duša odrešena obsesije časa. Proust se je držal te vere in je z njeno pomočjo razvil vaje, v katerih se je celo življenje trudil obelodaniti preteklost, izpolnjeno z vsemi reminiscencami, ki so, v času njenega ostajanja v podzavesti, prodrle v njegove pore. Bil je edinstven bralec 'Cvetja zla', ker je čutil, da se tam dogaja nekaj sorodnega. Ne moremo dobro poznati Baudelaira, če ne upoštevamo Proustove izkušnje z njim. 'Pri Baudelairu,' pravi Proust, 'čas čudno razpada; le nekaj posameznih dni je razodeti: to so pomembni dnevi. Tako razumemo, zakaj so pri njem pogosti obrati, kot 'ko nekega večera' in podobno.' Ti pomembni dnevi, če rečem z Joubertom, so dnevi izpolnjenega časa. To so dnevi spomina. Ne določa jih nikakršno

doživetje. Niso povezani z ostalimi, ampak se, nasprotno, ločujejo od časa. Tisto, kar tvori njihovo vsebino, je Baudelaire formuliral s pojmom *correspondances* (skladnost), ki stoji neposredno poleg pojma 'moderna lepota'.<sup>12</sup>

Množica fotografij v zajetnih albumih Auggija Wrena pa izpričuje, da je pomemben vsak dan. "Vsako jutro na istem mestu ob istem času," je predpogoj, da lahko nastane "zapis koščka sveta", zapis, ki s svojo nepretirano predstavlja trajanje samo, s svojo ponovljivostjo pa tisto, kar po Andrewu Benjaminu (prav zaradi skladnosti) ne more biti več objekt v razsežnosti spomina: "Skladnost (...) zaznamuje razkol znotraj doživetja. Zajema doživetje v sedanjosti, ki je doživetje tistega, česar ni več mogoče doživeti. Doživeto je izgubljeno, pretekli čas zaznamuje tisto, kar ni več prisotno."<sup>13</sup> Proces ponavljanja je na ta način moč primerjati z gibi delavca za strojem, z gibi, ki jih prav zato, ker "predstavljajo striktno ponavljanje" predhodnih gibov, ne moremo imeti za doživetje. Ti avtomatski, prazni gibi, ki ne predpostavljajo nikakršne končnosti, nobenega izpolnjenja, so sicer "umeščeni v spomin, toda ne da bi bili objekt zavestnega spoznanja."<sup>14</sup> Z enako predpostavko albume fotografij v filmu na začetku lista tudi pisatelj, dokler ga fotograf ne opozori, da s takšno naglico ne bo ničesar doumel. Tedaj šele, v upočasnenosti, pisatelj začenja dojemati, da enakost vseh v sebi nosi različnost vsake posamezne, dokler ne naleti na eno samo: na fotografijo svoje žene, ki jo je pred štirimi leti ubila zablodela krogla ob roparskem napadu v bližini Auggijeve trgovine... Iz serije fotografij je zdaj izvzeta samo ena. Tista, ki afirmira Barthesovo tezo "drugega punctuma": "Ta novi punctum, ki ni stvar oblike, pač pa intenzivnosti, je čas, presunljiva emfaza noema ('to-je-bilo'), njegova čista reprezentacija. Leta 1865 je mladi Lewis Payne poskusil ubiti ameriškega državnega sekretarja W. H. Sewarda. Aleksander Gardner ga je fotografiral v celici; čaka, da ga bodo obesili. Fotografija je lepa, fant tudi: to je studium. Punctum pa je: umrl bo. Hkrati berem: to bo in to je bilo; z grozo opažam predprihodnjik, katerega enju, zalog je smrt. Fotografija mi s tem, da mi daje absolutni preteklik poze (aorist), pripoveduje o smrti v prihodnjiku. Prešine me prav odkritje te ekvivalence."<sup>15</sup> Barthesova trditev, da se konstativ fotografije ne nanaša na objekt, "pač pa na čas", zadobiva v *Dimu* polno potrditev. Ker pa je film sam pravzaprav metafora o času, ne preseneča, da se avtorja v nadaljevanju poigrata tudi s paradoksnostjo narave časa. Če je fotografija v filmu ključni metaforični moment, ki uveljavlja vprašanje temeljnih prvin fotografske podobe in nas zategadelj nezadržno napeljuje k misli na časovna potovanja, s tem pa seveda na Mesto slovesa (La Jetée, 1962) foto-roman Chrisa Markerja – najboljši film vseh časov (Marcel Štefančič, jr.), ki potovanje skozi čas omogoča prav s priklicem mentalnih podob, ki so se ohranile v (pod)zavesti glavnega junaka, in se na ta način iztrgale jarmu linearnega časa –, je deklarativna raven fotografije kot zamrznjenega časa zajeta v zgodbi smučarja, ki se je ponesrečil nekje v Alpah. V zgodbi, ki jo Paul Benjamin pripoveduje svojemu rešitelju in varovancu Rashidu (ali Thomasu ali kamur že koli): P. B.: "Dobro me poslušaj. Pred petindvajsetimi leti je živel fant, ki je šel sam smučat v Alpe. Sprožil se je plaz in fanta je pogoltnil sneg. Njegovega trupla niso nikoli odkrili."

R.: "Konec?"

P. B.: "Ne še. Imel je sina, ki je bil takrat še čisto majhen. Leta so minevala in tudi on je postal smučar. Lansko zimo se je sam odpravil v gore smučat. Bil je nekje na sredini spusta, ko se je zaustavil ob veliki skali, da bi pomalical. Ko je ravno odvijal sendvič, se je ozrl navzdol in tik ob svojih nogah zagledal zamrznjeno truplo. Sklonil se je, da bi bolje videl in naenkrat začutil, da gleda v ogledalo, da gleda samega sebe: tam leži mrtev, truplo pa je nedotaknjeno in zamrznjeno v kosu ledu, kot da bi čakalo na ponovno oživetev. Spravi se na vse štiri in pogleda mrtvecu v obraz. In spozna, da zre v obličje lastnega očeta. Najbolj čudno pa je, da je oče zdaj mlajši od sina. Sin je zrasel v moža in je tako starejši od očeta."



To soočenje sina z lastno podobo v zamrznjeni in s tem minevanju uplenjeni podobi mrtvega očeta – soočenje s preteklim, ki pa je, kakor žuželka v jantaru (Peter Wollen), ohranjeno popolnoma nespremenjeno – bi bilo moč pojmiti kot izpričanje "usode fotografije": " 'Usoda' Fotografije je torej taka: kar me napeljuje, da verjamem (res je, enkrat na kolikokrat?), da sem našel 'pravo popolno fotografijo', povzročila nezasišano zlitje realnosti ('To je bilo') in resnice ('To je to'); je bkrati trdilna in vzhičena; podobo pelje do tiste brezumne točke, kjer je čustvo (ljubezen, sočutje, žalovanje, zanos, želja) jamstvo za bit." <sup>16</sup> V filmu *Moder v obraz* predstavljajo vrinjeni odlomki – zaradi mnogoterosti nivojev podobe: dokumentarni video vložki, dokumentarni filmski posnetki, igrani film kot dokument – odraz celotne, tako vsebinske kakor estetske, mnogoplastnosti samega filma, čeravno bi bilo moč trditi, da ima film pravzaprav zgolj eno nosilno tematiko: nostalgijo. Iskanje pravšnjega razmerja med "realnim" in "fiktivnim" v izjavnosti filma, ki naj bi bilo tudi predpogoj njegove narativne uravnoteženosti, je bržkone onemogočilo tisto filigransko natančnost, s kakršno je fotografija v *Dimu* postala takorekoč vizualni traktat o razmerju – oziroma o enem izmed možnih razmerij – med filmsko in fotografsko podobo. Razmerja nivojev podobe, ki jih *Moder v obraz* vzpostavlja, so zatorej mogoče bolj poljubna, vendar pa prav tako v veliki meri merijo odnos filma do realnosti oziroma tisti segment v njem, ki zgodovino filma že od samega začetka cepi na dva pola: na tega, ki "verjame v podobo" in onega, ki "verjame v realnost". Na tem mestu bi se bilo zagotovo zanimivo pozabavati s posameznimi drobcami, ko "igrani film" zadobi status dokumentarnosti: v mislih imam inserte iz filma *A walk in the sun* (1954), Lewisa Milestona, ki kot vizualni navedki podčrtavajo Auggijevo spominjanje razlogov, zakaj je začel kaditi. Toda, ker je bila moja začetna namera naperjena na vprašanje ne-filmskih vizualnih praks v filmu, se bom posvetil predvsem videu, kot nemu izmed treh postopkov vdora realnosti, ki sta jih, v prid estetični nadgradnji filma *Moder v obraz*, uporabila Wang in Auster. Video – kot ena izmed form, ki zaradi svoje "...zmožnosti, da služijo kot nekaj urbunski, privilegirani, simptomatični indeks zeitgeista; da obstajajo, če uporabimo sodobnejši izraz, kot kulturna dominantna nove socialne in ekonomske povezave; da obstajajo – če zdaj končno pogledamo s filozofsko najustreznejše plati – kot najbogatejša alegorična in hermenevitična sredstva za nov opis samega sistema" <sup>17</sup> –, je po trditvah Frederica Jamesona najresnejši kandidat za današnjo kulturno nadvlado. Ena bistvenih značilnosti, ki video ločuje od drugih, predvsem filmskih praks, je po Jamesonu časovnost videa; "video čas" je realni, ne-fikcijski čas, je odštevanje realnega časa, minuto za minuto, prav tako kot ga odšteva merilec v ekranu video iskala. V igranem filmu je realnost (skoraj) vedno vnaprej zgoščena, pred-skrajšana, skozi pomenskost posameznih narativnih tehnik. Film s tem resnični čas zamenjuje s fiktivno in vnaprej skrčeno časnostjo, kar se očitno razkrije v primerih, kadar film preskoči nazaj v resnični čas. "Resnični čas v tem smislu je objektivni čas; torej čas predmetov, čas, odvisen od meritev, od katerih so odvisni predmeti. // Skušal sem namigniti, da je video enkrat – in v tem pomenu zgodovinsko privilegirani in simptomatičen –, ker je edina umetnost ali medij, v katerem je ta dokončni šiv med prostorom in časom prostor forme, in tudi zato, ker njegova mašinerija edinstveno obvladuje in razoseblja tako subjekt kot objekt in spreminja prvega v kvazimaterialni zaznavni aparat za strojni čas slednjega in za video podobo 'celostnega pretoka'." <sup>18</sup>

Jameson izrecno obravnava le video kot "eksperimentalni video ali 'video art'" in kot "komercialno televizijo" (kar Anne Friedberg združuje pod skupnim imenovalcem televizualnost) ter ga striktno ločuje od "dokumentarnega videa". Dokumentarnemu videu celo priznava zmožnosti, da doseže nefiktiven status, enak temu, ki je lasten "eksperimentalnemu videu", četudi je prepričan, da večina dokumentarnih videov – in filmov – še vedno "projicira nekakšen preostanek fikcionalnosti – nekakšen dokumentarno konstituiran

čas – v osrčje svoje estetske ideologije in njenih doslednih ritmov in efektov." <sup>19</sup>

A potrebno je poudariti, da v tem primeru ni časovnost ta, ki bi bila bistvenega pomena za konstituiranje – filmske – realnosti, pač pa je tisto, kar radikalno ločuje nivoje podob in s tem omogoča – pogojno! – kulturno hegemonijo novega medija, predvsem vizualna struktura video slike. "Metamorfoza je naravni režim video slike: ta potemtakem nima nobenega naravnega razmerja s kakšno realnostjo," <sup>20</sup> zatrjuje Pascal Bonitzer in tako zelo zaostruje problem, saj naj bi bila v filmu *Moder v obraz* prav video-podoba eksplicitni dokument dejanskosti. Realnosti, ki je na filmu "lahko a posteriori ponarejena, vendar je a priori tu in prav ona se vtisne in napravi vtis." <sup>21</sup> Kje je torej finta, kje je prevara, ki nas prepriča, da so video vložki relevantni odraz resničnosti vsaj v tolikšni meri kot inserti dokumentarnega filma ali dokumentarnost odlomkov igranega? Dozdeva se, da je predvsem metoda dela – v našem slučaju postopek *cinéma vérité* – tista, ki omogoči, da zmore tudi medij, ki nima več nikakršnega razmerja z realnostjo, kjer "ne gre več za vprašanje resnice ali laži in kjer se vse dogaja tako, kot da je slika sama svoj lastni izvor forme in vsebine" <sup>22</sup>, priglufati vtis, da imamo še vedno opravka z neposrednim posnetkom realnosti. Gre za dovolj razvpit dokumentaristični postopek, ki je v začetku šestdesetih težil za izpo(po)lnitvijo davne ideje sovjetskega avantgardističnega režiserja Dzige Vertova o kinu-resnici. Vertovove eksperimentalne "dokumentaristične" zahteve po "Kino-Resnici" so bile v mnogočem pogojene s tehničnimi standardi, ki jih je bilo v obdobju zvočnega filma moč zares uveljaviti šele z izpopolnitvijo prenosnih magnetofonov v drugi polovici petdesetih let. Prav možnost sinhrona snemanja zvoka je – poleg taktat že zelo lahkih prenosnih kamer, velikega izbora objektivov, lahke in močne razsvetlave, izredno občutljivega filma –, zelo olajšala snemanje na lokaciji in botrovala oživitvi ideje "neposrednega filma" oz. prav v hommage Vertovu in njegovim "Kino-Resnicam" *cinéma-vérité* poimenovanim ustvarjalnim postopkom Jeana Roucha, Edgarja Morina ali Chrisa Markerja. Postopek, ki je v Ameriki dobil bližnjega sorodnika v principu, imenovanem *direct cinema*, se je kmalu naselil tudi v fikcijskem filmu, sprva v delih avantgardistov kot npr. Godard, Rosi, Makavejev, pozneje pa je postal ena izmed standardnih stilnih variant igranega filma. Znotraj produkcije – in zgodovine – dokumentarnega filma naj bi *cinéma-vérité* predstavljal tisti način reprezentacije realnosti, ki ga Bill Nichols poimenuje: "vzajemni način". To je način, kjer režiser, oziroma snemalec (pogosto v eni osebi) ni več zgolj oddaljeni opazovalec, zapisovalec dogodkov, ampak aktivni udeleženelec le-teh. In to ne samo kot Vertovov kameraman, kinok, <sup>23</sup> pač pa se lahko v dogajanje vključuje kot soudeleženelec, razsojevalec, mentor, provokator. Zato je podoba v nenehni povezavi z zvokom, z govorom, če ne temu celo podrejena, saj so prevladujoči verbalni načini takšnega dokumentarca komentar, intervju, psevdodialog ali psevdomonolog; torej razlage – videnja ali mnenja – udeležencev dogodka, prebivalcev kraja, prič zločina, žrtev nesreč. Zaradi svoje zvedavosti, ki naj bi objektiv in mikrofon čimbolj približala dogajanju, podoba pogosto zdrsne iz okvirov ustaljenih normativov snemanja; izmakne se pravilom, ki določajo slovnico filmskega jezika: nenavadni rakurzi, nedoločljivi plani, nekonvencionalni rezi in nepričakovani spoji so povsem običajni v tovrstnem podajnju dejanskosti. V prikazovanju, ki mu naj bi bilo najpomembnejše dejanje samo, umesčeno v konkretni socialni in zgodovinski kontekst. "Gledalec vzajemnega filma pričakuje, da bo pričla podajanja historičnega sveta, kot ga zaznava tisti, ki v njem prebiva in ki z značilnostmi svojega bivanja določa specifično razsežnost filma." <sup>24</sup>

Dokumentarni video posnetki v *Moder v obraz* so povsem poljubni izseki iz utripa brooklynskega vsakdana, nadgrajeni z razmišljanji njegovih prebivalcev o posebnostih tega koščka sveta. Tako dandanes kakor v polpretekli zgodovini. Metoda dela, ki bi jo lahko imeli za strnjeno povzetek postopka *cinéma-vérité*, omogoča, da zadobijo statistični podatki o Brooklynu, ki jih navajajo naturščiki v

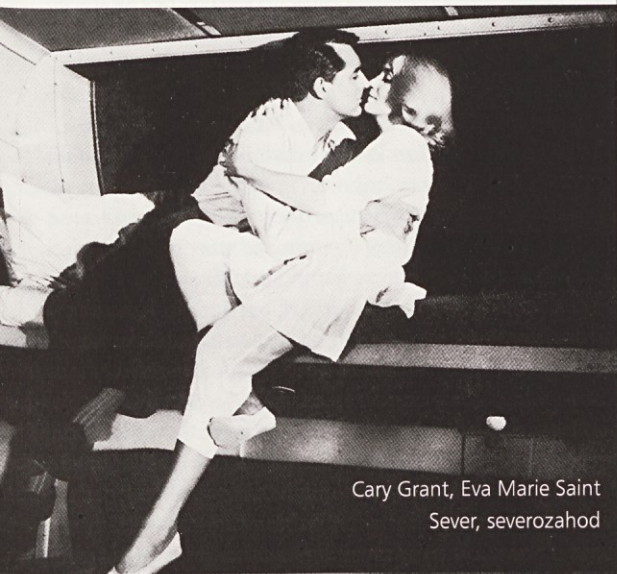
filmu kot nekakšen vezni tekst med "igranim" in "dokumentarnim" delom filma, realno podobo; da postanejo odraz vsakdanjega življenja. In s tem uravnotežijo avtorska hotenja, da bi zmes igranih gagov in odlomkov podajana dejanskosti postala nostalgični zapis o "svetu, ki izginja".

A ostaja vprašanje, zakaj je v segmentih, ki prikazujejo današnji utrip velemesta, uporabljena prav video-tehnika? Najpreprostejši odgovor bi verjetno bil: zaradi denarja. Še posebej, ker je način, kako in s kakšnimi sredstvi je film nastajal, postal že prav razvpit. Toda najenostavnejši odgovor ni vedno tudi pravi. Zatorej mislim, da je video-del v *Moder v obraz* hoteni pandan Auggijevim fotografijam v *Dimu* prav zaradi potrebe, da bi tudi drugi film spregovoril o realnosti z ne-filmsko vizualno govorico. In s tem dobil tisti učinek, ki ga filmski jezik išče takrat, kadar želi posebej poudariti, da govori o času, oziroma, da je čas središčna obsedenost, ki ga prežema. In da navzočnost časa v zgolj eni izmed svojih oblik dandanes – v času, ko naj bi se realnost dokončno preoblikovala v fluktuacijo podob – ne more biti nikakršna garancija realnosti, kajti realnost "še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda."<sup>25</sup> Ker sem na začetku spisa vehementno zatrjeval, da oba filma nimata pravzaprav ničesar skupnega, je sedaj napočil trenutek, da svojo zmoto skesano priznam. Obe mojstrovini sta razmislila o shizofreni naravi časa. Le da *Dim* raziskuje razsežnost časa v njegovi strnjeni obliki – čas trenutka smrti, oziroma tisti, ki ga Walter Benjamin poimenuje izpolnjeni čas, medtem ko ga *Moder v obraz* meri v neulovljivosti njegovega izmuzljivega bistva – kot tok, v katerem se ničesar ne ohranja. Ali če naj si pomagam za Metzovim razmišljanjem o filmu in fotografiji: "*Film mrtvim povrača videz življenja, krhki videz, ki pa ga krepijo pobožne želje gledalca. Fotografija pa, nasprotno, zaradi objektivne sugestivnosti svojega označevalca (negibnosti in nemosti) vzdržuje spomin na mrtvega kot da je mrtev.*"<sup>26</sup> Razliko, ki jo Christian Metz vidi v negibnosti in nemosti fotografije ter gibanjem množice podob na filmu, je razlika med brezčasnostjo fotografije, ki je enaka brezčasnosti "podzavesti in spomina", medtem ko je gibanje vsebnost časa samega. Negibnost in nemost pa sta obenem tudi temeljna simbola, ki predstavljata smrt. In fotografija je po Metzu – in seveda ne samo po njem – na mnogo načinov povezana s smrtjo. Ne zgolj v simboličnih konotacijah, ki enačijo akt fotografiranja s strelom, fotoaparata pa z orožjem, ali tistih, ki hipnost posnetka obravnavajo kot trenutek iztrganja objekta iz obstoječega sveta v drug svet, v "drugačno vrsto časa", pač pa tudi v simboliki smrti kot dejanja odrešitve: "*Fotografski posnetek je trenuten in dokončen, kot smrt in kot ustroj fetiša v nezavednem, ki je določen s pogledom v otroštvu ter pozneje nespremenjen in vseskozi dejaven. // Dubuis opozarja, da z vsako fotografijo neznamen delček časa, brezobzirno in za vedno uide svoji običajni usodi in se tako zaščiti tudi pred lastnim izničenjem.*"<sup>27</sup> Izogne se tisti usodi, ki jo v življenju, kjer naslednji trenutki neprestano izpodrivajo predhodne, imenujemo pozaba. Če torej fotografija, s svojim dejanjem usmrtitve delčka časa in prostora, ta drobci – kot svojevrstni konservator –, v nasprotju s spremenljivostjo zunanjega sveta vseskozi ohranja v nespremenjenosti, pa "film objekt, potem ko si ga je enkrat prisvojil, povrne v razvijajoči se čas, istoveten tistemu, ki ga živimo."<sup>28</sup> In prav na sredo tega razmerja – med čas življenja in čas smrti – bi mogli končno umestiti obravnavano dvojico filmov. Namreč: kadar se film (četudi zgolj posredno) sprašuje o svoji lastni naravi, se slej ko prej sooči tudi z vprašanjem svojega rojstva in smrti. In kakor je fotografija v eni izmed svojih bivanjskih oblik – v sosledju množstva fotogramov – dejavnik, ki je, kot njegovo skrito bistvo, za film življenjskega pomena, postane v trenutku, ko hoče biti ona (ena!) sama – njegova smrt. Po drugi plati pa naj bi šele fotograf film osvobodil prisile njegovega lastnega časa in mu tako odprl vrata tja, kjer bi se mogla izpolniti zahteva Rolanda Barthesa: potreba po "rojstvu filma v njegovo zrelost".

## Opombe

- 1 V ilustracijo naj omenim samo Wima Wendersa, ki v svojih filmih omenjena sredstva ne le s pridom izkorišča, pač pa je o njih tudi pogostokrat razpravljal v svojih razmislekih o postopkih filmske ustvarjalnosti. Ali pa Larsa von Trierja, ki je – da bi dobil željeni optični učinek – velik del *Loma valov* presnel na video in ga nato prenesel nazaj na celuloid.
- 2 Podčrtati velja, da ne gre za metaforičnost fotografije na sebi, pač pa ima metaforično vlogo zgolj njena "pojavitve" v filmu. Ali kot pravi R. Barthes: "*Navzočnost stvari (v nekem minulem trenutku) na Fotografiji ni nikoli metaforična; in kar zadeva živa bitja, tudi njihovo življenje ni zgolj metaforično, razen če fotografiram trupla; a celo tedaj: s trupli postane fotografija grozljiva prav zato, ker potrjuje, če lahko tako rečem, da je truplo živo kot truplo: to je živa podoba mrtve stvari.*" R. Barthes: *Camera lucida: zapisi o fotografiji*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1992, str. 70.
- 3 a) V najavi intervjuja za *Magazine Littéraire*, je Paul Auster predstavljen kot "eden najbriljantnejših pisateljev svoje generacije", temeljni tematski sklopi njegovega ustvarjanja pa naj bi bila vprašanje samote, razdvojenosti in naključnosti. "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austerom"; navajam po prevodu Ivana Dobnika za oddajo: "Pogledi na sodobno umetnost" na tretjem programu Radia Slovenija.
- b) Tako *Dim* kakor *Moder v obraz* sta predstavljena kot: "A film by Wayne Wand and Paul Auster".
- 4 W. Benjamin, "O nekim motivima kod Baudelaira"; v: W. Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str.177-221; str. 199-200.
- 5 Ibid. str. 199-200.
- 6 "V angleščini sta dve besedi za oznako samote. Je *solitude* in tudi *loneliness*. *Loneliness* označuje občutje zapuščenosti. Pomeni: nočem biti sam, čutim težo samote, hočem biti z drugimi. *Solitude* je v angleščini nevtrana. Gre preprosto za opis stanja: sam si. *Loneliness* vzbuja več čustev in občutja." "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austrom", ibid.
- 7 W. Wang; v: A. Rennet, "*Joy Luck Club* director Wayne Wang talks about the art of film, empty rooms, and working with all-star cast in a Brooklyn tobacco shop". Vir: Internet.
- 8 Po romanu "*The Music of Chance*" je l. 1993 Philippe Haas posnel film z naslovom Glasba hazarda. "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austerjem", ibid.
- 9 W. Benjamin, ibid., str. 203-204.
- 10 "*Je neizogibnost in so naključnosti in življenje ni nič drugega kot naključnost. Zadoštuje odpreti oči in se ozreti po vaših bližnjih, torej po vaših prijateljih in ugotoviti, koliko resničnega življenja se odvija v njih. Mi smo, nenehno, plen vsakdanjih naključij. Mislim samo na eno besedo: nezgoda. Sta dva pomena: filozofski in vsakdanji - odvisno o čem govorimo, npr. o avtomobilski nezgodi. Po definiciji nezgoda ni predvidljiva. Spada k stvari, ki se zgodi - nepredvideno. In naše življenje je sestavljeno iz 'nezgod'. Zelo me zanimajo tudi nezgode, ki se ne zgodijo! Možnost obstoji... Človek prečka ulico in za las uide verjetnosti, da bi ga povozil avto... Ta milimeter, ki se mu ima zahvaliti za življenje, me privlači. Tako majcena razdalja, ki prispeva k oblikovanju življenja.*" "Pogovor z ameriškim pisateljem Paulom Austrom", ibid.
- 11 W. Benjamin, "Mala povjest fotografije"; v: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga, 1986, str. 152-165; str.154.
- 12 W. Benjamin, "O nekim motivima...", ibid., str. 206-207
- 13 A. Benjamin, "Tradition and experience: Walter Benjamin's 'On some motifs in Baudelaire'" ; v: *The problems of modernity: Adorno and Benjamin*, ed. by A. Benjamin, Routledge, London, 1991, str. 122-140; str. 131.
- 14 Ibid. str. 132.
- 15 R. Barthes, ibid., str. 82.
- 16 Ibid. str. 97.
- 17 F. Jameson, "Nadrealizem brez nezavednega"; v: F. Jameson, *Postmodernizem*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1992, str. 132-159; str. 134.
- 18 Ibid., str. 140.
- 19 Ibid., str. 139.
- 20 P. Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1985, str. 26.
- 21 "*Povsem drugače deluje video*," nadaljuje Bonitzer. "Neprosojni magnetni trak nima nič skupnega s prosojnim in občutljivim filmskim trakom. Video ne ponareja optične realnosti, saj deluje na drugem področju - je neposredno ročen, ali bolje, 'digitalen'. Slika je takoj izpostavljena neskončnemu razstavljanju in se skoraj naravno ponuja nefiguativni obravnavi." Ibid., str. 25.
- 22 Z. Vrdlovec, "*Diegeza*", Knjižnica Ekran, 1983, str. 15-20 - (izšlo kot priloga revije Ekran); str. 18.
- 23 Vertov je že v prvi polovici dvajsetih let tega stoletja postavljala kamermana - kinoka - na operativno raven, ki naj bi ga prav z "neprestanim gibanjem" osvobodila človeške nepokretnosti: "...približujem se predmetom in se od njih oddaljujem, splazim se podnje, zavibim se nanje, gibam se vzporedno z nozdrvmi konja v galopu, s polno hitrostjo se zarezem v množico, drvim pred vojaki in teku, preobračam se na hrbet, poletim skupaj z letalom, padam in vzletam družno s telesi, ki padajo in vzletajo." D. Vertov, "Kinoki. Prevrat"; v: Teorija filma, priredilo D. Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 272-280; str. 276-277.
- 24 B. Nichols, *Representing reality*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991, str. 56.
- 25 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana 1997, str.46.
- 26 C. Metz, "*Photography and fetish*", October, 34 / Fall 1985, str. 81-91; str.84.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.

# zakaj režiserji nihajo med različnimi konci filma?



Cary Grant, Eva Marie Saint  
Sever, severozahod



James Stewart  
Gospod Smith gre v Washington

Falling in Love (1984) Uluja Grosbarda se običajno odpravi kot spodleteli remake Bežnega srečanja (Brief Encounter, 1945) Davida Leana; vendar pa ga rešuje prav njegovo odkrito samoreflektivno stališče: preden pride do zaključnega srečnega konca (par se ponovno za vedno združi), se zvrstijo vsi ostali možni in poznani konci. Za kratek trenutek se zdi, da bo obupana junakinja poskušala samomor; v naslednjem trenutku se zdi, da se bo eno leto po razhodu ob ponovnem srečanju par ljubimcev le žalostno pozdravil in ponovno razšel, itd. Zato je gledalec pri tem filmu vsaj dvakrat že prepričan, da gleda sklepni prizor filma, potem pa se film nepričakovano nadaljuje... Naša poanta pa je v tem, da to implicitno namigovanje na (vsaj) dva drugačna možna izida razmerja ni le golo intertekstualno poigravanje, pač pa temelji na globlji libidinalni nujnosti: par se lahko v "realnem življenju" končno ponovno združi le na podlagi teh dveh fantazmatskih scenarijev (samomora in melanholičnega srečanja po razhodu), na ravni fantazme se torej ta dva scenarija morata pojaviti, morata biti sprejeta. Če naj to povemo na nekoliko patetičen način, se par v "realnem življenju" lahko ponovno združi le, če sta na fantazmatski ravni šla skozi poskus samomora in vzela nase izgubo. To nam omogoča, da običajno pojmovanje, po katerem ne obstaja realnost brez ustrezne fantazmatske opore, dopolnimo z naslednjo trditvijo: sama družbena realnost (v tem primeru: realnost ponovne združitve našega para) lahko nastopi le, če jo podpirata (vsaj) dve fantazmi, vsaj dva fantazmatska scenarija.

Preizkusimo to hipotezo z nekim drugim primerom. **Ponižani oče** (Le pere humilié), zadnje delo Paula Claudela iz njegove trilogije *Coufontaine*, ki ga analizira Lacan kot zgleden primer moderne tragedije, se osredotoča na razmerje med lepo slepo Pensée in obema bratoma, ki jo ljubita, Orionom in Orsom. Orionova ljubezen do Pensée je absolutna, resnična strast, a prav zato jo po burni ljubezenski noči zapusti in odide na bojno polje, kjer ga doleti nasilna smrt – tu imamo seveda opravka z običajnim motivom "ne morem te ljubiti, razen če se odpovem". Na drugi strani pa Orsovi ljubezni do Pensée manjka ta brezpogojna razsežnost: predstavlja običajno čustveno naklonjenost – bolj kot karkoli drugega na svetu bi rad živel z njo, torej jo ima dejansko raje kot kogarkoli ali karkoli drugega, in jo prav zato tudi dobi (poroči se z njo in Orionovega sina sprejme kot lastnega), a se mora odpovedati seksu z njo... Prepričljiva ponazoritev trditve, da "ni spolnega razmerja": ali trajna nekonzumirana poroka ali pa izpolnjena prekipevajoča strast, ki se mora končati s tragedijo. Tako bi lahko trdili, da Orion in Orso predstavljata dve plati ene in iste osebe, tako kot pri ljubici starega plemiča v Buñuelovem filmu **Ta mračni predmet poželjenja** (Cet obscur objet du desir, 1978), ki jo igrata dve različni igralki. Z drugimi besedami, ali ti dve subjektivni poziciji ne prinašata s sabo dveh scenarijev, ki se na fantazmatski ravni morata pojaviti, če naj pride do "normalne" poroke, ki na videz združuje oba vidika (z ljubljeno žensko živim in imam z njo otroka)? Ali ni takšna dvojna odpoved hkrati pogoj tega, kar imenujemo "sreča"?

Na drugačni ravni političnega dogajanja lahko isto logiko dvojnega fantazmatskega ozadja razberemo v ključnem filmu Franka Capre, **Spoznajte gospoda N. N.** (Meet John Doe, 1936), ki je pomenil preobrat v njegovi karieri: ta film opravi prehod od družbenega populizma filmov **Mr. Deeds** (1936) in **Mr. Smith** (1939) do krščanskega stališča filma **To čudovito življenje** (It's a Wonderful life, 1946). Prva nelagodna poteza tega filma je, da množice ne predstavlja kot idealizirane skupnosti sočutnih navadnih ljudi, pač pa kot drhal, ki niha med skrajnostima sentimentalne solidarnosti in nasilja ter je nestanovitna in nezanesljiva (enako jo je teoretiziral ne le Freud, pač pa tudi že Spinoza). Naslednja značilnost tega filma je, da lik, ki ga igra Gary Cooper, ni predstavljen kot izvirno dober in nedolžen človek, ki je pahnjen v surov spopad s temačnimi manipulativnimi silami ali Usodo (kot v obeh prejšnjih filmih *Mr. Deeds* in *Mr. Smith*), pač pa kot preračunljivi poraženec, ki sprva sprejme sodelovanje v prevari in se mu šele postopoma uspe odkupiti s tem, da Stvar, ki jo je prisiljen posebljati, vzame zares in je končno zato, da bi dokazal iskrenost svoje privrženosti, pripravljen žrtvovati celo svoje življenje. Motiv samomora je pri Capri bolj pogost, kot bi se utegnilo zdeti (osrednje mesto ima tudi v filmu *To čudovito življenje*), vendar pa le v tem filmu dobi odločilno vlogo kot zadnje sredstvo, ki je na voljo Gospodu N. N., da dokaže, da njegova Stvar ni prevara. To zagatnost jasno izpričuje tudi očitna spodletelost konca filma – neuspehi konec je običajno tista točka, na kateri postane vidna nekonsistentnost ideološkega projekta dela (kot vemo že iz opere *Così fan tutte*, je tisto, kar tej operi zagotavlja osrednje mesto v Mozartovem opernem projektu, prav sama spodletelost njenega finala). Konec filma, kot ga poznamo danes, je nastal po dolgem oklevanju, med katerim so pretehtali celo vrsto različnih koncev – psevdo-kristološki obrat obstoječega konca moramo razumeti kot ideološki poskus razrešitve zagatnosti

ostalnih koncev. V prvi različici konca, o kateri so razmišljali, se film konča s prizorom zborovanja in z Nortonovo popolno zmago nad Gospodom N. N. – ko Gospod N. N. poskuša pojasniti množici, kaj se je resnično zgodilo, izklopijo elektriko in njegovega glasu ni moč slišati.... V drugi obravnavani inačici Gospod N. N. uresniči svojo obljubo in se dejansko ubije, torej skoči z nebatičnika, Norton in ostali pa to opazujejo; njegov prijatelj Polkovnik pa na koncu vzame njegovo truplo v naročje – ta druga inačica je resnično kristološka. (Pomenljivo je, da je ta prizor Pieta obrnjena slika tistega iz končne inačice, kjer sam Gospod N. N. vzame v naročje Annino truplo.) V tretji verziji se Norton zlomi in obljubi, da bo prava zgodba o Gospodu N. N. natisnjena v njegovem poročilu...<sup>1</sup> Verzijo konca, ki se je dejansko ohranila, moramo torej brati kot razrešitev zagate, o kateri pričajo te druge verzije, od katerih je vsaka na svoj način nezadostna: prvi dve (poraz Stvari Gospoda N. N. ter njegova smrt) sta preveč nesrečni, tretja pa je pretirano nesmiselna zaradi poenostavljene slike Nortonove spreobrnitve k dobremu. Resnično dosledni sta le prvi dve verziji konca, saj razrešita nasprotje med pristnostjo Stvari Gospoda N. N. in lažnostjo njegove zgodbe (dejstvom, da je prevarant) na edina dva mogoča načina: ali Gospod N. N. preživi, vendar pa je Stvar izgubljena in diskreditirana, ali pa je Stvar rešena, a mora ceniti za to plačati sam s svojim življenjem – vendar pa sta obe rešitvi nesprejemljivi za hollywoodski ideološki okvir. Capra hoče torej ohraniti obe plati hkrati – pustiti Gospoda N. N. živega in rešiti njegovo Stvar obenem – zato mora razrešiti problem, kako Gospoda N. N. pustiti pri življenju, ne da bi njegova prisega, da se bo ubil, izpadla kot prazna izjava, ki je ne gre jemati resno. Ponudil je torej rešitev, v kateri ga navadni ljudje, člani njegovega gibanja, ki so edini, ki to dejansko zmorejo, prepričajo, da vztraja pri življenju. Konec, ki ga v filmu dejansko vidimo, moramo torej razumeti kot odgovor na druge možne konce filma, tako kot to velja tudi za Hitchcockov film *Razvpita* (Notorious, 1946), ki vsaj del svoje izredne prepričljivosti dolguje dejstvu, da gre njegov razplet razumeti kot odgovor na vsaj dva druga možna izteka, katerih odmev lahko v filmu zasledimo v obliki nekakšne alternativne zgodbe.<sup>2</sup> Drugače rečeno, v prvotnem okviru zgodbe Alicia ob koncu filma doseže odrešitev, a izgubi Devlina, ki ga ubijejo, ko jo rešuje pred nacisti. V zadnjem prizoru filma, po vrnitvi v ZDA, obišče Devlinove starše in jim pokaže uradno priznanje ameriškega predsednika, ki sta ga ona in Devlin dobila zaradi svojih junaških dejanj. Ko so to prvo inačico podrobneje razvili, so dodali zaključni prizor zabave, s katerim naj bi se film končal: Devlin naciste zamoti dovolj dolgo, da Alicia lahko pobegne, a ga ujamejo v zasedo in ubijejo, ko ga ona čaka zunaj. S tem so želeli razrešiti napetost med Devlinom, ki ni sposoben, da bi Aliciji priznal svojo ljubezen, ter Alicio, ki se ni sposobna imeti za vredno ljubezni: Devlin svojo ljubezen do nje nemo prizna s tem, da umre zato, da bi ji rešil življenje. V sklepnem prizoru vidimo Alicio, ki se vrne v Miami s skupino pijanskih prijateljev: čeprav je zdaj bolj "razvpita", pa v svojem srcu nosi spomin na moškega, ki jo je ljubil in umrl zanjo, in, kot pravi Hitchcock v posvetilu Selznicku, "je zanjo to isto, kot da bi se poročila in srečno zaživela". V drugi glavni verziji je razplet nasproten; tu je uporabljena ideja, da hočeta Sebastian in njegova mama Alicia počasi zastrupiti. Devlin se zoperstavi nacistom in z Alicio odleti, a Alicia na poti umre. V epilogu Devlin sam sedi v kavarni v Riu, kjer sta se z Alicio srečevala in slučajno ujame pogovor o smrti Sebastianove razvratne in varajoče žene. Vendar pa ima v rokah pismo s priznanjem predsednika Trumana za Alicijino hrabrost. Devlin spravi pismo v žep in spije svojo pijačo... V naslednji (verjetno najslabši) verziji, ki jo je izdelal nihče drug kot Clifford Odets, Alicia in Devlin pobegneta iz Sebastianove hiše, Sebastian in njegova mama pa s puško merita nanju; vendar pa se mama razjezi in ustrelji svojega sina, v naslednjem spopadu pa tudi sama umre, tako da se vse srečno konča... Končno obstaja tudi verzija, ki naj bi bila, kot vemo, dokončna, in bi na koncu filma pokazala Devlina in Alicio poročena. Hitchcock je ta sklepní prizor

potem izpustil, da bi film lahko končal v tragičnem duhu s prizorom Sebastiana, ki je Alicio resnično ljubil, čakajočega na soočenje s smrtonosno maščevalnostjo nacistov. (V trikotniku pogledov v znamenitem prizoru z zabave je pogled Sebastiana pogled nemočnega opazovalca...) Naša poanta je torej v tem, da lahko ustrezno dojamemo dobesedno zgodbo filma le, če jo po zgledu Levi-Straussa beremo na ozadju obeh alternativnih zgodb – in kot tema zgodbama zoperstavljeni. Z drugimi besedami, Hitchcockov razpoznavni slog neizpodbitno obstaja: za Hitchcockom, kot se ga običajno dojema – velikim dobičkonosnim velikanom zabavne industrije, "gospodarjem suspenza" – se skriva nek drugi Hitchcock, ki na nek nezasišan način izvaja kritiko ideologije. Gledalec, ki mu manjka izkušenj pri prepoznavanju tega "hitchcockovskega sloga", bo nedvomno spregledal, na kak način sta oba alternativna konca (Devlinova in Alicijina smrt) vključena v film kot nekakšno fantazmatsko ozadje dogajanja, ki ga vidimo na ekranu: če naj se združita v par, morata tako Devlin kot Alicia "simbolno smrt" doživeti tako, da lahko srečen konec nastopi šele kot posledica kombinacije dveh nesrečnih koncev, tako da ta dva alternativna fantazmatska scenarija služita kot opora razpletu, ki ga dejansko vidimo. Proti koncu filma Alicia doživi "simbolno smrt" v obliki dolgotrajnega in mučnega počasnega zastrupljanja, ki skoraj povzroči njeno smrt, kot da bi hotelo udejaniti patriarhalno predstavo, da lahko v zakonsko zvezo z junakom vstopi le omrtvičena, negibna ženska, oropana avtonomije svojega delovanja. (Devlinova "simbolna smrt" ima drugačno obliko, je posledica njegovega odkritega priznanja ljubezni do Alicie, torej dejanje, ki zahteva radikalno reformulacijo njegove stare subjektivne identitete – ko to stori, ni več "isti Devlin", ali če se izrazimo nekoliko patetično, ko prizna svojo ljubezen do Alicie, njegov stari jaz umre.) Že iz tega kratkega opisa je povsem jasno razvidno, kako močna je ideološkokritična ost hitchcockovskega sloga: razkrije namreč celotno problematiko seksizma – travmatično ceno, ki jo mora plačati ženska, da bi postala "normalna žena" (tako Alicia, omrtvičena zaradi zastrupitve, kot tudi Melanie iz *Ptičev* (Birds, 1963), ki proti koncu filma skoraj umre, sta zgledni ponazoritvi patriarhalne predstave o otrpli, obrzdani, neavtonomni ženski kot idealni zakonski partnerki), razkrije torej način, kako samozavestna ženskost ogroža moško identiteto.<sup>3</sup> Vrnimo se k filmu *Spoznajte gospoda N. N.*: kaj torej predstavlja razrešitev filma? Veliko je bilo že napisanega o kristoloških referencah tega filma (junak na koncu pretrpi svoj križev pot, tudi prizor, kjer junak drži v naročju truplo svoje ljubljene Anne, je očitno namigovanje na Pieta, v katerem Anna predstavlja Marijo Magdaleno...). Vendar pa v filmu dejansko ne pride do kristološkega dejanja odrešitve kolektiva z žrtvovanjem Voditelja: družbena razrešitev, ki jo predlaga film, ni religiozni pobeg. Ob koncu tega filma imamo opraviti z drugačnim dejanjem žrtvovanja, katerega najlepše zglede lahko najdemo v operi, še posebej pri Mozartu. Ko se junak sooči s sklepnim brezizhodnim položajem, junaško zatrdi svojo pripravljenost, da umre, da torej vse postavi na kocko in vse izgubi, prav v tem trenutku junaške samomorilske samoodpovedi pa v dogajanje poseže Višja Sila (Kralj, Božanstvo) in junaku prihrani življenje. (V Gluckovem *Orfeju* se božanstvo vmeša in junaku vrne Evridiko prav tisti trenutek, ko ta že dvigne nož, da bi se ubil; v *Čarobni piščali* trije mladeniči posežejo v dogajanje prav v trenutku, ko se Pamina hoče zabosti, in še enkrat pozneje, ko se obupana Papagene hoče obesiti; v operi *Idomeneo* Bog posreduje prav v trenutku, ko kralj Idomeneo že dvigne svoj meč, da bi z žalostjo v srcu izvršil dolžnost, da žrtvuje svojega ljubljene sina; vse do Wagnerjevega *Parsifala*, v katerem sam Parsifal poseže vmes v trenutku, ko kralj Amfortas nagovarja svoje viteze, naj ga zabodejo in s tem končajo njegove muke.<sup>4</sup>) Caprova rešitev – junak je rešen prav v trenutku, ko pokaže resnost svojih samomorilskih namenov, ali: vse lahko dobiš le, če prekoračiš "mejno točko" in pristanesh na izgubo vsega – se torej naslanja na precej staro tradicijo. Ta razrešitev ne pomeni nujno mistifikacije,

problem filma torej ni v tem, da izbere to rešitev. Drugače povedano, takšna razrešitev je povsem v skladu s tem, da junak, Gospod N. N., v nasprotju z junakoma populističnih filmov *Mr. Deeds in Mr. Smith*, ni že od samega začetka nedolžen in dobronameren, pač pa zmedena in koristoljubna žrtev, ki šele postopoma, skozi naporen vzgojni proces, dorase svoji vlogi Gospoda N. N.: zato mora priti do trenutka odločitve za samomor, v katerem se izvrši prehod od lažne pozicije pretvarjanja k privzetti pristne, avtentične pozicije. Vloga Garyja Cooperja v filmu *Spoznajte gospoda N. N.* je tako v nekem smislu podobna vlogi Caryja Granta v Hitchcockovem *Sever-Severozahod* (North by Northwest, 1959): v obeh filmih subjekt zasede, zapolni prazno mesto v neki že prej obstoječi simbolni mreži: najprej obstaja označevalec, "George Kaplan" ali "Gospod N. N.", potem pa se oseba (Roger O. Thornhill) znajde na tem mestu. Razlika med tema dvema primeroma je v tem, da se Gary Cooper (tako kot De Sica v Rossellinijevem filmu *General della Rovere*, 1959) polagoma identificira s tem simbolnim mestom in ga v celoti vzame nase, celo do te mere, da je zanj pripravljen zastaviti svoje življenje. To pojmovanje razvoja je povsem materialistično: pojasnjuje namreč, kako lahko spočetka zmanipulirano gibanje z lažnim Voditeljem preraste svojo začetno pogojenost in se spreverne v pristno gibanje. Drugače rečeno, mnogo bolj kot idealistična pripoved o nedolžnosti, ki se postopoma pokvari in propade, je zanimiva nasprotna zgodba: ker vsi živimo v okvirih ideologije, predstavlja resnično uganko vprašanje, kako je mogoče prerasti izhodiščne "pokvarjene" pogoje, kako se torej lahko nekaj, kar je bilo načrtovano kot ideološka manipulacija, nenadoma čudežno osamosvoji in začne voditi lastno avtentično življenje. (Na področju religije so na primer najbolj zanimivi tisti primeri – eden izmed njih je Devica iz Guadalupe v Mehiki – pri katerih si ideološko zgradbo, ki so jim jo prvotno vsilili kolonizatorji, prisvojijo zatirani, da bi z njeno pomočjo artikulirali svoje nezadovoljstvo in ga obrnili proti samim zatiralcem.)

Potemtakem ni ničesar neizogibno lažnega na ideji, da s svojo odločitvijo za samomorilsko dejanje junak preneha biti lutka, ki jo manipulira protofašistični Norton, ter da se s tem odreši in lahko svobodno na novo oblikuje svoje gibanje. Problem leži drugje. Film se zaključí z obljubo, da bo zdaj, po odreditvi Gospoda N. N., mogoče na novo zbrati njegovo gibanje, a tokrat v čisti obliki, brez vpliva Nortonove (protofašistične) manipulacije, kot pristno gibanje, ki izvira iz ljudi samih; vendar pa je edina vsebina tega gibanja prazna populistična sentimentalna solidarnost in ljubezen do bližnjega – kratka, spet dobimo natančno isto ideologijo, kot jo je prej razglašal Norton. Če naj parafraziramo dobro znani Marxov očitek Proudhonu iz *Bede filozofije*, dobimo namesto opisa dejanskih ljudi, ujetih in zmanipuliranih v ideološko iluzijo, to iluzijo samo, a brez dejanskih ljudi in njihovih življenjskih pogojev... Zavedati se moramo, da je takšna drža "avtentičnega stika" povsem formalne narave – povsem mogoče je vzbuditi čustvo resnične pripadnosti Stvari zgolj s tem, da vztrajamo, da gre tokrat zares in da mislimo povsem resno in iskreno, ne da bi vsebino Stvari sploh podrobneje določili (zgleden primer je parodični govor, ki ga citira Adorno v *Žargonu pravšnjosti*). Fašizem se neposredno opira na to formalno praznost drža pripadnosti, na zadovoljstvo, ki ga prinaša spoštovanje forme kot take; njegovo sporočilo se glasi: ubogaj, žrtvuj se za Stvar in ne sprašuj zakaj – vsebina Stvari je drugotnega pomena in konec koncev nepomembna. V filmu *Poljub ženske pajka* (Kiss of the Spider Woman, 1985, Hector Babenco)ena od zgodb, ki jih William Hurt pripoveduje Raulu Juliji, govori o ženski v okupirani Franciji, ki je zaljubljena v visokega nacističnega oficirja, obenem pa zgrožena nad stvarmi, ki jih počnejo nacisti; da bi pregnal njene dvome, jo nacist odpelje v svojo pisarno in ji pojasni najgloblje skrivnosti in motive nacističnega ravnanja, s katerim želijo resnično pomagati ljudem, pri tem pa jih žene globoka ljubezen... Ona te motive in razloge razume in jih sprejme. Seveda sami nikoli ne zvemo, kateri so ti globoki motivi - a prav to

prepričevanje v vsej svoji praznosti, ki daje prednost obliki pred vsebino, predstavlja ideologijo v najbolj čisti obliki. Na enak način je rešitev Gospoda N. N. očitno "radikalna" (ustvariti "resnično" ljudsko gibanje, ki ga ne bo več nadziral veliki Kapital in ne bo več igralo njegove igre), a je prav kot taka v strogem smislu prazna, je neko prazno samonanašajoče zatrevanje pristnosti, nekakšna prazna posoda, ki jo je mogoče zapolniti z vrsto medsebojno nezdržljivih branj, od fašizma do komunizma – nikoli natančno ne izvemo, kaj je vsebina tega novega populizma, in prav ta praznina je ideologija sama. Drugače rečeno, tisto, kar pri tem populizmu umanjka, je preprosto prehod k organiziranju delavskega gibanja in spremembi samih materialnih pogojev, v katerih lahko uspevajo ljudje, kakršen je Norton. Razrešitev bi bila avtentična, če bi bili priče rojstvu resnično radikalnega (komunističnega) političnega gibanja, ki bi si predvsem prizadevalo zrušiti politično in ekonomsko oblast ljudi, kakršen je Norton, ki je dejansko povzročil razkroj gibanja v njegovi prejšnji obliki. Praznost rešitve nam postane jasna, če si poskusimo zamisliti možno nadaljevanje tega filma: kaj bi mu sledilo? Ali bo mogoče, da bo novo, avtentično ljudsko gibanje Gospoda N. N. uspelo v taisti družbi, ki je prav tako gibanje zasnovala kot sredstvo manipulacije? Ali, če se navežemo na dobro znano alegorično razsežnost filma (Gospod N. N. je nekakšen Caprov avtoportret: Capra je na osebni ravni doživljal travme zaradi lastnega uspeha, bil je žrtev nekakšne "krize zasedanja vlog" in se imel za prevaranta, v nekem smislu ni bil sposoben sprejeti dejstva, da je avtor, ki lahko pri publiku vzbudi takšno navdušenje; po drugi strani pa se je imel za žrtev studijskih šefov, za zmanipuliranega od ljudi, ki so utelešenja Nortona v resničnem življenju): razrešitev, ki jo predlaga film, je torej neposredno povezana z dejstvom, da je sam Capra smel nadaljevati s svojim populističnim posmehovanjem, s svojo množicam všečno *foolery*, vse dokler ni dejansko postavljaval pod vprašaj oblasti studijskega sistema...•

Opombe

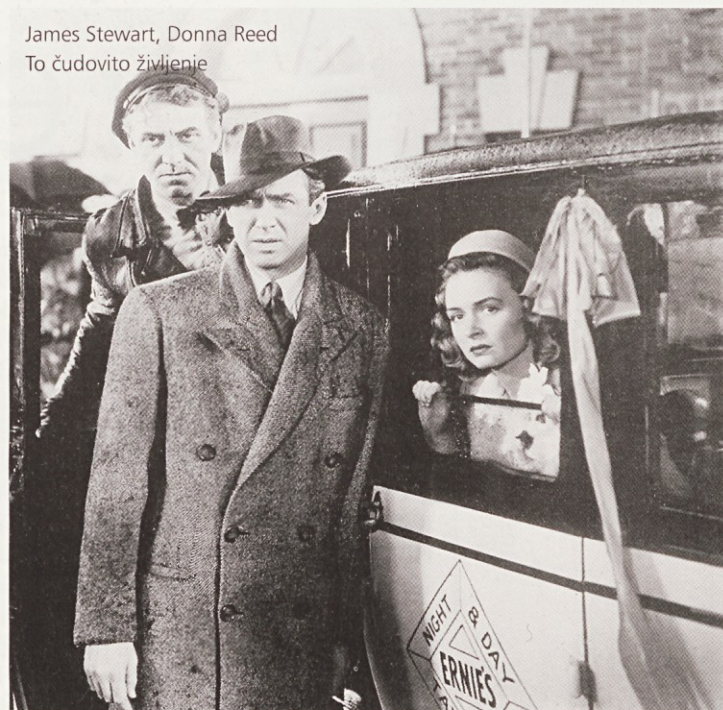
1 Glej Joseph McBride, *Frank Capra. The Catastrophe of Success*, Simon and Schuster, New York 1992.

2 Glej navdušujoče poročilo v: Thomas Schatz, *The Genius of the System*, Hold & Co., New York 1996, str. 393-403.

3 Med Hitchcockovimi filmi ima tudi **Topaz** dva druga konca, ki sta bila sicer posneta, a pozneje opuščena: (1) Granville, razkrinkan kot ruski vohun, odhaja v Rusijo in na letališču sreča glavnega junaka, ki prav tako odhaja v Ameriko; (2) Granville in glavni junak se srečata na praznem stadionu, da bi se spopadla v dvoboju, a preden se dvoboj začne, ga ustrelji skriti morilec KGB-ja...

4 Glej 5. poglavje knjige Slavoj Žižek, *Tarrying With the Negative*, Duke UP, Durham 1993.

James Stewart, Donna Reed  
To čudovito življenje





marcel štefančič, jr.

# clint za predsednika

Najprej kliše: Clint Eastwooda so na filmski zemljevid vrgli trije Leonejevi špageti vesterni. **Za prgišče dolarjev, Za dolar več, Dober, grd, hudoben.** Sredi šestdesetih. Trije vesterni, tri moralke o dolarjih & karakterjih (dober, grd, hudoben): *In God We Trust*. Karakter je le druga stran dolarja. Brez kapitala ni karakterja. Zakaj? Ker kapital ni brez karakterja. Tudi če si brez karakterja (ali pa Mož-brez-imena), ga lahko ujameš – le za kapitalom moraš. In kaj počne Clint v teh treh vesternih: hodi za dolarji. Drži se jih kot klop: "obogatiš ali umreš". Lov za zlatom & dolarji je leitmotiv vseh treh Leonejevih špagetov. Kako do kapitala, je Clintovo temeljno vprašanje. Po kaj je Clint E. sredi šestdesetih sploh prišel v Italijo? Kaj bi nam odgovoril, če bi ga vprašali? Bi nam odgovoril tako kot Humphrey Bogart v *Casablanci*: "Prišel sem zaradi zdravilnih vod." Da bi mu lahko potem tako kot Claude Rains replicirali: "Ampak saj smo sredi puščave!" In bi nam siknil: "Bil sem pač napak obveščen." Po kaj je prišel Bogart v Casablancu? Okej: po dolarje, po slavo, po kredibilnost, po kariero. Po karakter. Po nihilizem. Karakter je prišel z dolarji, kapitalom, zlatom, kariero, kredibilnostjo. Po kaj je prišel Clint v Italijo? Točno: po dolarje, po slavo, po

kredibilnost, po kariero. Po karakter. Po nihilizem. Po distanco. Po samodistanco. Karakter je prišel z dolarji, kapitalom, zlatom, kariero, kredibilnostjo, distanco, samodistanco. "Zdravilne vode"? V puščavi, odrešujoči puščavi – španski puščavi, kjer so snemali špagete. Leone je rekel: "Ko sem ga pogledal, nisem videl karakterja... le fizično figuro." Prišel je v puščavo, da bi se našel. Drži, o puščavi ne moreš biti nikoli dovolj napak obveščen. Clint je moral začeti znova. Pred tem že šest let ni posnel filma. *Abmush at Cimarron* in *Lafayette Escadrille* sta bila pred tem njegova zadnja filma. Oba sta bila posneta l. 1958. V nobenem ni bil glavni. Bil je banana. *Man with No Name*. Štel jih je 28. Ko je prišel v Italijo, je bil Kristusovih let. Nepriznani igralec, *Man with No Name*, ki mu kariera ni šla nikamor: osebna kriza. Celó v kavbojski TV seriji *Rawhide* je igral le banano. Toda osebna kriza je sovpadla s krizo nacije. *In-God-We-Trust* nacije. Ameriške nacije. Leto je 1964 je bilo leto po atentatu na Johna F. Kennedyja – leto po tem, ko je Amerika izgubila predsednika. Okej, zamenjal ga je drugi, Lyndon Johnson, toda vprašanje je bilo samoumevno: ali ima Amerika predsednika? Točno, zdelo se je, da je Amerika brez predsednika. Osebna kriza = kriza nacije. Clint in nacija sta bila na ničelni točki. Amerika je bila brez predsednika, Clint je bil brez imena. *Man with No Name*. Amerika je bila brez glave, Clint je bil brez cifre. Clint in Amerika sta bila l. 1964 dve strani istega dolarja. Praznega, nepopisanega, ničvrednega. Bila sta si usojena. Drug drugemu. Usoda ju je združila, zato bosta rasla skupaj. A kje so dolarji v Leonejevih špagetih? Na koncu cevi, na krogli. Dolarji & krogle. Boj za kapital je vojna. To vojno lahko dobi le ta, ki je dober vojni strateg. Najboljši. Kapitala se zato drži gnila, gnusna, sluzasta sled. Sled smrti, eksistencialne negotovosti, ne-živosti, ne-kariere, ne-igre. Ne pozabite, dolarji v filmu *Dober, grd, hudoben* so zakopani v grobu. Kdor preživi, dobi zlato. Kdor preživi, zmaga. Vse je le igra. Clint se z drugimi igra. Recimo z Wallachom in Van Cleefom. Kdor se zna najbolje igrati, zmaga. In kaj je pogoj, da se zna človek dobro igrati? Biti mora čim manj ekspresiven in čim manj emocionalen: čim manj mora igrati. Clintova igra je ne-igra. Hladna, brezizrazna, stoična, lakonična, monolitna, kamnito pasivna. Ne more se izdati. Njegov obraz je videti tako, kot bi bil izpran... izpran vseh pomenov, ključev, sledi, indicev. In zapuščen kakopak – tako kot mesta, v katera jezdi. Težko ga pogruntaš. Emocije so v tem svetu preveč nevarne. Ironično, tudi sam sebe težko pogrunta. V filmu *Za prgišče dolarjev* pri pogrebniku naroči tri krste, toda potem se mora opravičiti, ker ubije štiri ljudi. Nikoli ne ve, koliko jih bo ubil. In nikoli ne ve, koliko denarja bo zares dobil. Ubijanje je nepredvidljivo – kot kapitalizem. Jep, vse je igra. Hazard. Ubijanje je igra: kdor umre, izgubi. In če hočeš igrati v tem nepredvidljivem svetu, v katerem ni jasno, kdo bo živel in kdo umrl, moraš biti sposoben samodistanco in samoironije. Imeti moraš slog. In kaj je v resnici slog? Nič, le to, kar te ločuje od trupla. To je vse. Navsezadnje, je bil kdaj kdo bolj brez sloga kot Lee Van Cleef, ko ga Clint na koncu filma *Dober, grd, hudoben* odpihne v odprt grob?

Clint Eastwood je sredi šestdesetih stal ob vznožju kapitalizma. Alegorično rečeno: v Italijo je prišel zato, da bi lahko na ameriški kapitalizem, na ameriško kapitalistično kompeticijo, na ameriški sen pogledal z

distance. Da bi se izmojstril v distanci. Kapitalizem je vojna: mojstrenje v streljanju je mojstrenje v distanci. Z distance se je mojstril v samodistanci. Če imaš slog, ne umreš. Clint se je učil, kako ameriški kapitalizem zgrabiti za jajca. Kako se soočiti z njim. Kako se spopasti z njim. Kako preživeti. Kako živeti. Clintovo potovanje v Italijo je bilo študij ekonomije in filozofije. Če bi ostal še leto ali dve, bi postal marksist. Ker ni ostal, ni odrešil sveta, ampak le sebe. Ujel je dolarje, kariero, imidž, slog, novo življenje. Ponovno je vstal: Mož-brez-imena ni bil nič drugega kot mistik, ki je v španski vasi iskal odgovor na vprašanje, kako živeti oz. kako se spopasti z življenjem. Mož-brez-imena je bil nihilistični učitelj, čigar edini učenec je bil on sam – Clint. Egoistični Kristus potemtakem. V sočasnih italijanskih mitoloških spektaklih bi lahko igral Odiseja ali Herkulesa.

Okej, kaj je Clint naredil s filmskim zemljevidom, ko je l. 1964 padel nanj? Zažgal ga je. Če hočeš spočeti, ponovno roditi, regenerirati nacijo, moraš najprej zažgati zemljevid. Rojstvo nacije = rojstvo filma = rojstvo žanra. Temeljnega, nacionalnega, mitotvornega žanra. Vesterna. Kaj je vestern? Žanr, ki pripoveduje zgodbe o zapiranju meja. Nacionalnih, kulturnih, geografskih. Ko se meje zaprejo, ko potemtakem civilizacija osvoji vse meje, se vestern dovrši. Izčrpa. Vestern je bil ameriški nacionalni mit. L. 1964 so bile vse meje v vesternu zaprte, osvojene, dokončne. Potem so prišli špageti ter vesternom meje premaknili in subvertirali. Vestern je dobesedno eksplodiral. Na najbolj nezasiščen način: špageti so bili namreč dokaz, da lahko vestern potuje, da seže onstran nacionalnih meja, da lahko obstaja tudi zunaj Amerike. Špageti so bili totalna subverzija vesterna. V vseh smislih. Prvič, posneti so bili v Evropi, predvsem Španiji in italijanskih studiih. Drugič, kader je bil – razen nekaj uvoženih ameriških "imen" – povsem evropski, pretežno italijanski, a tudi nemški, španski, francoski in celo jugoslovanski (Gidra Bojanić je bil zvezdnik, jep, *leading man* špagetov). Tretjič, kapital, s katerim so jih snemali, je bil evropski, pretežno italijanski, nemški, francoski in španski. Četrtrič, posneti so bili za ne-ameriška tržišča. Si mislite: vestern, ki ni ameriškega izvora, ki ne zadeva Amerike in ki se ne meni za Ameriko? To je bil kulturni šok. Clint je bil seveda pilot tega kulturnega šoka. Leone je nekoč rekel: "Ameriški filmarji niso divjega zahoda nikoli jemali resno." Špageti so pokazali, da je imel divji zahod tudi Mehičane, Tretji svet, lovce na glave, nasilje in Clinte, ki niso delali za skupnost, za nacijo potemtakem, ampak izključno zase. Kaj pa Monument Valley? *Sorry*, nobenih monumentov – revolveraši so bili navadni razcapani umazanci, ki so se požvižgali na umetnost. Sploh pa, Clint je stal šele ob vznožju nacije – in tam še ni umetnosti. Počasi je dobival ime – tako v realnosti kot v filmih: v filmu *Za prgišče dolarjev* je bil "Man with No Name", v italijanski verziji filma *Za dolar več* so ga klicali "Monco" (v internacionalnih verzijah je bil še vedno brez imena), v filmu *Dober, grd, hudoben* pa "Blondie". Bil je čas, da se vrne v Ameriko. Pa je bilo to samoumevno? Se je res moral vrniti? Res ni mogel še malo ostati? Mar ni mogel počakati na Leonejev epos *Bilo je nekoč na divjem zahodu* (1968)? Ne, Clint z žensko še ni bil združljiv. Niti s cipo. Bivšo cipo, ki se hoče "civilizirati". Rojevanje nacije je



Šerif v New Yorku

moški žur. Vojna. V vojni pa ni prostora za ženske. Toda do filma *Bilo je nekoč na divjem zahodu* sta bili tedaj še dve leti. Bi lahko Clint l. 1966 ostal v Italiji in stopil v druge vesterne? Odgovor je spet – ne! Okej, kaj bi ga čakalo l. 1966? Točno: revolucionarni, misijski, somračni, apokaliptični, politični špageti vesterni, ki so predstavljali najpopolnejšo in zelo krvavo alegorijo boja med dolarskim imperializmom in Tretjim svetom. Spomnite se: Mehika ali pa mehiško-ameriška meja... v času mehiške revolucije kakopak... kamor se priklati kak tuji plačanec, izobčenec, zablodeli šerif, ekscentrični intelektualc ali pa poklicni morilec... ki hoče denar, zlato, srebro... a potem začne romanco z revolucionarno, banditsko tolpo... tako ali drugače stopi na stran revolucije in Tretjega sveta... ter se sproprimo z dekadenco lokalnih oblasti, brezizhodnimi težavami pri vzpostavljanju post-kolonialnih političnih režimov in kapitalizmom, ki se futra s krvjo Tretjega sveta. **Zlati naboj** (*Quien sabe?*, 1966, Damiano Damiani)... pa **Sokolov plen** (*La resa dei conti*, 1966, Sergio Sollima)... pa **Zakon brezpravja** (*Faccia a faccia*, 1967, S. Sollima)... pa **Plačanec** (*Il mercenario*, 1968, Sergio Corbucci)... pa **Tepepa** (*Tepepa...viva la revolucion*, 1968, Giulio Petroni)... pa **Killer Kid** (1967, Leopoldo Savona) ... pa **Beži, beži človek** (*Corri, uomo, corri*, 1967, Sergio Sollima)... in **Sedmerica za Pancho Villo** (*Los 7 de Pancho Villa*, 1966, Jos' M. Elorrieta). Zgodovinska zasluga špageti vesternov je seveda v tem, da so iz vesterne izgnali njegovo dolgočasno, folklorno protestantsko, mejaško linijo (naseljevanje, osvajanje Divjega zahoda, čas pionirjev ipd.), poudarili in radikalizirali pa njegovo bolj vitalno intervencionistično, misijsko linijo. V fokusu revolucionarnih, "mehiških", apokaliptičnih vesternov so bile predvsem štiri reči: prvič, skorumpirani in dekadentni kapitalizem, drugič, nemoč in brezizhodnost Tretjega sveta, tretjič, sadizem imperialistične kolonizacije, in četrtič,



nujnost revolucije. Sporočila so bila na dlani: prvič, brez kapitala ni mogoče začeti revolucije (in dalje, akumulacija kapitala je percipirana kot rop), drugič, brez zunanje intervencije revolucija ne razume same sebe, in tretjič, dokler se Zahod ne solidarizira z revolucijo in identificira z razredno pozicijo proletariata, sama revolucija ne more uspeti. Kako so se končali ti vesterni? Kot rečeno, z ideološko, mentalno konverzijo tujca, ki se solidarizira z revolucijo in jo sprejme kot integralni del svojega načrta. S konverzijo oportunistov v revolucionarja, socialnega aktivista, nosilca razredne zavesti, agenta proletarske revolucije. Natančneje: revolveraš vzame v zadnjem stadiju nase prav zavest proletariata. Priključi se Revoluciji in s tem postane del množice, njen vojak. Ne, točno – Clint še ni bil za v množico. Si ga l. 1966 predstavljate kot sindikalnega aktivista? Marksista? Ne, Clint je moral domov. V Italiji ni imel več kaj početi. Krize je bilo konec. Premaknil se je z začarane točke. Kariera je dobila noge. Dobil je tržno vrednost. Imidž. Postal je komoditeta. Bil je čas, da se vključi v kapitalistični krogotok. Vrnil se je torej domov. Iz Italije. Videti pa je bilo tako, kot da se je vrnil iz Vietnama. Kaj ga je čakalo doma? Kontrakturni utrip vsesplošnega revolta. Napadi na *establishment*, konzervativne vrednote, policijo, represijo, patriarhalno družino, *mainstream*, korporativne službe, ameriški sen, socialni konformizem, politični avtoritarizem, vlado, visoki biznis, zunanjo politiko, neoimperializem, potrošništvo, vojsko, vojaško-industrijski kompleks, logiko trga, *status quo*, "*chicken-salad-sandwich*" komo srednjega razreda in neoporečnost preteklosti. V zraku so bili misticizem, mamila, seks, rock, komunalnost, hipijevstvo, črnski boj za državljanske pravice, protivno protestništvo, feministično gibanje, študentska Nova levica, kontrakultura in seksualna revolucija. Kontinuiteta Amerike se je zlomila, družba se je polarizirala, stari konsenz je počil. Vse je bilo v preobratu in prevratu, geslo dneva je bilo nezaupanje v oblast, institucije, biznis, korporacije, kapitalizem, CIO, Pentagon, predsednika, birokracijo, profesionalizem, tehnokracijo, tradicionalni ekonomski elitizem, moški heroizem in paternalizem, medgeneracijsko harmonijo, retoriko socialne varnosti, korporativno moralo, funkcionalnost socialnega reda, ideologijo družinskega biznisa in virtuoznost ameriškega sna. Medtem ko ga ni bilo, se je zgodovina zgostila in eksplodirala: nacija, spet podobna divjemu zahodu, je potrebovala šerifa. Čao, Leone. Clint je voluntiral.

#### COMEBACK

- **Obesite ga brez usmiljenja** (*Hang 'Em High*, 1968, Ted Post)
- **Šerif v New Yorku** (*Coogan's Bluff*, 1968, Donald Siegel)

Tisti 'Em iz izvirnega naslova *Hang 'Em High* je v slovenščini postal "ga", kar je lepo zadelo podton tega vesterne, ki je skušal vnovčiti Clintov novi imidž: Clint, zdaj z imenom Jedediah Cooper, se namreč neusmiljeno maščuje vsem tistim, ki so ga skušali na začetku filma obesiti, linčati. Zelo avtobiografsko in eksorcistično pravzaprav: Clint hoče poravnati račune s Hollywoodom, ki ga je zavrgel. *Obesite ga brez usmiljenja* je bil še zelo leonejevski, špageti vestern – hit. Posnet v okrilju Clintove nove firme Malpaso.



Ko ga rešijo z vrvi, postane šerif – v deželi brez zakona. V Oklahomi, "ki še ni država". Smrtna kazen je zato okej. Maščevanje tudi. Kaj ga moti? Birokracija & hierarhija, ki ne funkcionirata. Clint, renegadni špageti produkt, so vrnili pod okrilje dominantne kulture. Hi, Don! Donald Siegel je bil res Clintov Don, padrino, boter. Siegel za Clintu ni še nikoli slišali – niti videl kakega njegovega špageta. Za režiranje *Šerifa v New Yorku* je imel Clint na razpolago dva režiserja – Alexa Segala in Dona Taylorja. Toda ko so v kleti studia Universal v povsem nov računalnik vtikali imeni Alex Segal in Don Taylor, se je mašini malce zrolalo in na ekranu se je pojavilo ime Don Siegel. Kdo hudiča je Don Siegel, je vprašal Clint? Tip, ki je režiral filme *Madigan*, *Tujec na begu* in *Morilci*, so mu povedali. Okej, rad bi videl te filme. Ko je Siegel zvedel, da je Clint pogledal tri njegove filme, je tudi sam pogledal tri Clintove špagete. Dobila sta se v Carmelu. In iz štirih verzij scenarija zlepla enega. Clint je bil spet šerif, ki iz divje, necivilizirane Arizone pride v New York, za katerega se izkaže, da ni nič drugega kot divji zahod, poslan na džankiji, hipiji in birokracijo, ki ne funkcionira. Bazično vestern, le da konja zamenja z motorjem. In klobuk in *boots* obdrži. Oblast mu gre na živce – ker je impotentna, razpršena, birokratska, konsenzualna.

#### MAL-PASO

- **Orlovsko gnezdo** (Where Eagles Dare, 1968, Brian G. Hutton)
- **Vsi za El Dorado** (Paint Your Wagon, 1969, Joshua Logan)
- **Bojevniki** (Kelly's Heroes, 1970, Brian G. Hutton)

Trije megaspektakli: dva vojna in en kavbojski musical. Visoki proračuni, *all-star* zasedbe. *Bojevniki*, film o napol hipijevskih vojnikih, ki bi radi med vojno obogateli, so imeli pri nas še en naslov – *Zlato za pogumne*. Zelo špageti, ne. Tudi sam film je bil videti kot špaget. Absurden, grotesken, stripovski, parodičen, irealen. Seveda, El Dorado v filmu *Vsi za El Dorado* je bila zlata mrzlica, Jean Seberg pa je bila le blago – le seksi babura, ki jo Clint in Lee Marvin kupita na dražbi. Bazično: cipa. *Orlovsko gnezdo*, *Bojevniki*: bazično filma o mali, ozki, izbrani, elitni skupini, ki mora opraviti delo množice. Le elita lahko očisti zgodovino. Toda Clint je kasneje vse tri filme ostro kritiziral, pa ne zaradi vsebine ali ideologije: vse skupaj je bilo le eno samo zapravljanje, zelo neekonomično. Delali so jih slabi gospodarji, ki so razmetavali z budgetom. Dober gospodar zna z budgetom. Malpaso je bil odgovor na to: najprej je bil sicer mišljen kot firma, ki bi Clintu olajšala davke in skrbela za njegovo "inkorporiranje", toda Malpaso je kmalu postal podjetje, ki je produciralo nizko-proračunske filme z velikim zvezdnikom. Šur, umetnosti ekonomičnega proračuna se je Clint naučil pri Leoneju: znal je ostati znotraj budgeta. Malpaso pa ni bil le kapitalistična entiteta, ampak skupnost, mala mestna državnica, bazirana v Carmelu in studiu Warner. Clint je v Malpasu združil stalno ekipo scenaristov (Dean Reiser, Richard Tuggle, Michael Butler, Dennis Shyack, Jo Heims), režiserjev (on sam, kakopak Siegel, Tuggle, Buddy Van Horn, James Fargo), snemalcev (Bruce Surtees, Jack Green), komponistov (Lalo Schifrin, Lennie Niehaus) in igralcev (Geoffrey Lewis, Harry Guardino, Sam

Bottoms, Jack Thibeu, Bradford Dillman, George Kennedy, Sondra Locke), ki so bili kolaborativno podrejeni enemu samemu gospodarju – Clintu. Gospodarju... kapitalistu... para-državniku... avtorju. Rezultate da lahko le mala, ozka, izbrana, elitna skupina: Clint's Heroes.

#### ŽENSKE

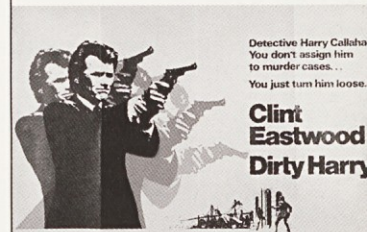
- **Dve muli za sestro Saro** (Two Mules for Sister Sara, 1970, Don Siegel)
- **Igraj Misty zame** (Play Misty for Me, 1971, Clint)
- **Opeharjeni** (The Beguiled, 1971, Don Siegel)

Ženske so bile pri Clintu le predatorke, koristolovke, cipe: ženske so hotele z njim zaslužiti. Se z njim okoristiti. Zato so bile nevarne. Moškega destabilizirajo. Vsi paradoksi tega odnosa do žensk se zrcalijo v teh treh filmih. *Dve muli za sestro Saro*: za nuno, ki se prilepi Clintu, se izkaže, da je v resnici le cipa. *Opeharjeni*: ranjeni unionistični vojak Clint obleži pred konfederacijsko dekluško šolo; punce ga skrijejo, tako da se znajde v ženski družbi; ker se boji, da ga bodo izdale, in ker hoče za vsako ceno preživeti, začne z vsako posebej koketirati; ko punce pogruntajo, da počne to, kar je počel v špagetu *Za prgišče dolarjev* (oportunist, ki kolobari med različnimi stranmi), ga zastrupijo. Njegov boj z lastnim imidžem, močjo ženske in moško hysterijo, je bil še bolj izrazit v njegovem režijskem prvencu, sicer njegovem prvem zares urbanem filmu, *Igraj Misty zame*: Clint je narcistični D.J. (ja, ne daleč od Carmela), ki ga zalezuje in terorizira nevrotična, izigrana, opeharjena *fanica* (Jessica Walter). Destabilizira ga. Zmede. Diskontinuirana. Histerizira. Loči ga od zgodovine. Njen akt mu prepreči, da bi sprejel "novo službo", ki jo delodajalec opiše kot "unstructured, loosey-goosey, Monterey Pop, Woodstock type of thing". Clint kot režiser Monterey Pop & Woodstock impulzov – kot guru "kontrakturne generacije"?

#### DIRTY HARRY

- **Škorpion ubija** (Dirty Harry, 1971, D. Siegel)
- **Joe Kidd** (1972, John Sturges)
- **Past za inšpektorja Callahana** (Magnum Force, 1973, T. Post)
- **Neznani zaščitnik** (High Plains Drifter, 1973, Clint)
- **Breezy** (1973, Clint)
- **Kaliber 20 za specialista** (Thunderbolt and Lightfoot, 1974, Michael Cimino)
- **Kazen na gori Eiger** (The Eiger Sanction, 1975, Clint)
- **Inšpektor Callahan vrača udarec** (The Enforcer, 1976, J. Fargo)
- **Odpadnik Josey Wales** (The Outlaw Josey Wales, 1976, Clint)
- \* **Veliki izziv** (The Gauntlet, 1977)

Watergate sedemdeseta so bila čas, ko je Clint počasi zakon jemal v svoje roke. Vsaj skušal. Toda njegovi individualni sovražniki so bili nepomembni, marginalni pravzaprav – njegov glavni sovražnik je bil sistem. Vsi problemi so individualno rešljivi, krize pa kratkoročne – zahteva se le direktna, hitra, energična akcija. Razume se, liberalna vprašanja so potem vedno dobivala konzervativne odgovore, Clintov izhodiščni "kvazi-liberalni" radikalizem pa je vedno mutiral v ostro reakcijo in defenzivo, niti ne v revizijo, ampak restavracijo. Sam liberalizem je svet



Škorpion ubija



Pobeg iz Alcatraza

vedno pustil brez alternative, kar je pač izkoristil konzervativizem in prišel z alternativo v roki, pa magari če je bilo treba junaka izključiti iz socialnega konteksta in ga s tem idealizirati. *Škorpijon ubija*: Harry, Umazani Harry, cinični, nihilistični policijski inšpektor Harry Callahan, samotni, nepodkupljivi, križarski zaščitnik Reda in Zakona preganja psihopatskega hipijevskega morilca, toda še bolj mu gre na živce sistem – birokracija, glavni sovražnik Reda in Zakona. *Joe Kidd*: pobegli bandit Chama mu je sicer antipatičen, toda nič manj kot sprega visokega biznisa in Pravice, ki lovi Chamo. *Past za inšpektorja Callahana*: sama policija je tako skorumpirana kot gangsterji. *Neznani zaščitnik*: mali, bogaboječi, konformistični ljudje niso nič manjše svinje od banditov, Clint pa je napol apokaliptični, napol mistični angel maščevanja. *Breezy*: okej, vsak ostareli moški ima pravico do enega flirta s free najstnico (oh, ni čudno, da Clint v filmu ni igral). *Kaliber 20 za specialista*: Clint je ropar, ki oropa zvezni sef – in to dvakrat (jep, l. 1974, ko je izbruhnila afera Watergate, ni bilo ropanje zvezne vlade nič negativnega). *Kazen na gori Eiger*: Clint kot bivši cijin agent, ki zdaj zbira umetnine (CIA je bila bad, a le kdo bi si mislil, da je bil cilj čiščenja sedemdesetih art?). *Inšpektor Callahan vrača udarec*: Clint spuca bando političnih teroristov, ki misli le na svoj žep in ki jo vodi vietnamski veteran, obenem pa kot svojega "buddyja" rekrutira in integrira žensko (politični radikalizem je le fake, seksizem je out). *Odpadnik Josey Wales*: Clint se aktivno – tako rekoč ambadorsko, že kar očetovsko, kvazipolitično – vključi v ponovno izgradnjo Amerike, ki jo je opustošila državljanska vojna (refleks Vietnama & Watergatea). *Veliki izziv*: Clint se s cipo, za katero se izkaže, da je "prava ženska", prebija skozi kordon policijske in pravne korupcije, ki tu dobi apokaliptične dimenzije.

Bledi jezdec



## NAŠ ČLOVEK V BELI HIŠI: MED CARTERJEM & REAGANOM

- **Mož iz San Fernanda** (Every Which Way But Loose, 1978, Fargo)
- **Pobeg iz Alcatraza** (Escape from Alcatraz, 1979, Siegel)
- **Mož iz San Fernanda II** (Any Which Way You Can, 1980, Van Horn)
- **Bronco Billy** (1980, Clint)
- **Ognjena lisica** (Firefox, 1982, Clint)
- **Barski pevec** (Honkytonk Man, 1982, Clint)
- **Nenadni udar** (Sudden Impact, 1983, Clint)
- **Obračun v velikem mestu** (City Heat, 1984, Richard Benjamin)
- **Zanka** (Tightrope, 1984, Tuggle)

Republikance so l. 1976 zamenjali demokrati: Jimmy Carter je postal novi ameriški predsednik. Neizrazita, mlačna kultura brez jajc. Liberalci so kakopak zagovarjali močno državo, za kar so potrebovali visoke davke in prostrano birokracijo. Birokracija, Clintov sovražnik št. 1, se je tako le še bolj razrasla – Amerika je postala živalski vrt. Vsaj tako je sporočilo *Moža iz San Fernanda*, Clintovega do tedaj največjega hita: Clintov "buddy" je bil namreč orangutan, "bolj človeški od človeka". Clint, močno telo v socialno in politično nemočnem svetu proletarske subkulture, se je počutil kot ujetnik, kot zapornik Amerike, kar je lepo pokazal *Pobeg iz Alcatraza*: Clint je edini, ki mu uspe zbežati z Alcatraza. A kam? Nazaj v živalski vrt: *Mož iz San Fernanda II* (jep, degeneriranost in absurdnost tega sveta je bilo mogoče izraziti le z burlesko!). In potem v cirkus! *Bronco Billy*: Clint je le še cirkuška atrakcija, patetični Bronco Billy, ki skuša zaščititi in restavrirati integriteto starih kavbojskih mitov ("Nihče ne govori tako o kavboju", posvari Sondro Locke, ki mu očita, da je "le nepismeni kavboj"). Ob koncu l. 1980 je Amerika dobila novega predsednika. V Belo hišo je prišel Ronald Reagan, konzervativni republikanec, bivši h'woodski zvezdnik, kavboj, Sieglav bad-guy (*Morilci*) in Clintov prijatelj. Clint se mu je entuziastično pridružil. *Ognjena lisica*: Clint je vojaški pilot, ki Rusom sune zadnji krik – supersonično *high-tech* letalo, ki ga vodijo misli in glas pilota (obrambni minister Caspar Weinberger je na premieri rekel: "Ta film je dober za moralo – zmagali smo!"). Ker je hladno vojno dobil, se je lahko ozrl nazaj – v zgodovino, v čas depresije. *Barski pevec & Obračun v velikem mestu*: Clint v tridesetih, kar je čisti eskapizem. Oh, tja je šel zato, da mu ne bi bilo treba preveč debatirati o Reaganovih osemdesetih. In lahko je analiziral svoj imidž. *Nenadni udar*: Dirty Harry četrtič – legenda živi (revizija *Velikega izziva*)! In še več avtoanalize: film, ki je bil tako oseben, da ga Clint ni upal podpisati. *Zanka*: Clint išče psihopata, ki cipe ubija v slogu njegovih – Clintovih! – fantazij, s čimer Clint analizira svoj imidž, moško moč in moško histerijo (revizija filma *Igraj Misty zame*). Ergo, Clint je Reaganov prvi mandat končal s freudovsko avtoanalizo (kako se osvoboditi fantazij, perverzij, imidža?). Šur, čakal ga je drugi mandat.

## OD OČETA DO AVTORJA

- Bledi jezdec (Pale Rider, 1985, Clint)
- Rojeni vojak (Heartbreak Ridge, 1986, Clint)
- Smrtonosna igra (The Dead Pool, 1988, Van Horn)
- Ptič (Bird, 1988, Clint)
- Rožnati kadilak (Pink Cadillac, 1989, Van Horn)
- Ulični policaj (The Rookie, 1990, Clint)
- Beli lovec, črno srce (White Hunter, Black Heart, 1990, Clint)

Reagan je dobil tudi drugi mandat. Filmski zvezdnik je ostal v Beli hiši. Kot rečeno, *Zanka* je bila tako osebni film, da ga Clint ni hotel podpisati. Bržčas ne le zato, ker se je v njem soočil s svojim imidžem, ampak zato, ker je v njem prvič v svoji karieri igral očeta – in njegovo hči je igrala Alison, njegova prava hči. Igral? *Bledi jezdec*: Clint kot brezimna biblijska legenda, kot izpolnjena molitev nedolžnih, ki očisti Pekel in odjezdi. Film, reintegracija vesterna v nacionalno mitologijo (o-ja!), je bil uvrščen v tekmovalni program kanskega festivala, ugledne revije so Clintu počastile s himnami in velikimi intervjuji, sledile so retrospektive in muzejski show. Clint je bil kanoniziran: nenadoma je postal pomemben, varuh tradicije – avtor. *Rojeni vojak*: Reagan je l. 1983 izvedel vojaški poseg na renegadni Grenadi, Clint pa je posnel film o marincu, ki se mu zdi, da je mlajša generacija marincev kultura povsem zmeščala, zato jih – kot nekaj "oče", iniciator – vzame v roke, preden naskočijo Grenado. Marinci so pri snemanju filma sodelovali, toda po snemanju so zahtevali umik kakršnekoli omembe, da so sodelovali pri filmu, ki da marince, marinsko moralo in marinsko delovanje prikazuje netočno. Oče, avtor – premalo. Moral je storiti še tisti nujni korak – moral je postati politik in vzeti stvari v svoje roke. L. 1986 je kandidiral za župana svojega matičnega mesteca Carmel, ki je imelo 4.142 volilcev – Clint je pobral 72% glasov. In dobil dvoletni mandat. Kandidiral je menda iz maščevanja: mestne oblasti mu niso dovolile izgradnje poslovnega kompleksa. Spet birokracija! Carmel je bil stanovanjsko mesto, nenaklonjeno biznisu in trgovini – brez neonskih napisov, parkirnih ur, semaforjev in hišnih števil. Bistvo Clintovega političnega programa je bilo: uravnovežiti poslovne in druge interese. Clint, "župan brez vizije", kot so rekli oponenti, je vladal avtoritarno – in Carmel komercializiral. L. 1987 je bilo mogoče kupiti majice z napisom: "Eastwood for President". Clint: "Ne, moje politične ambicije se začnejo in končajo s Carmelom!" *Smrtonosna igra*:

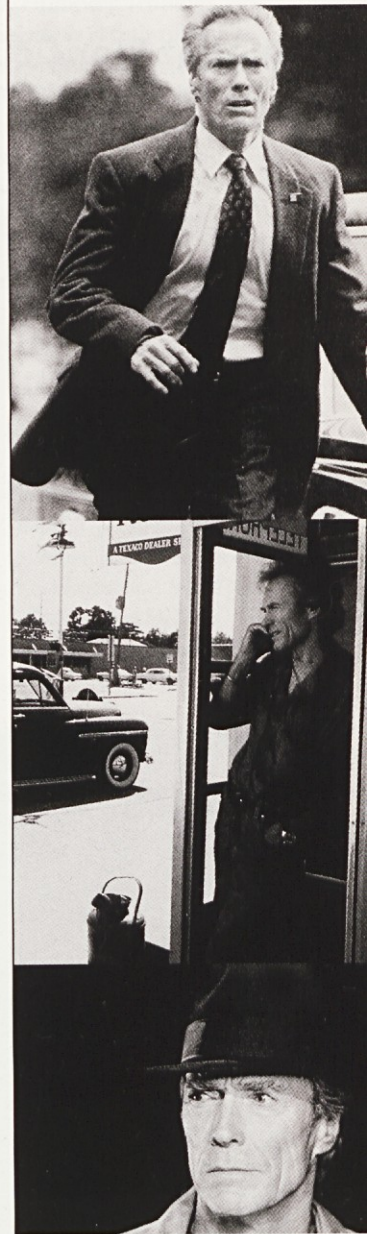


Neoproščeno

*Dirty Harry* petič – legendo preganja vodeni miniatvomobilček, igračka. *Ulični policaj*: točno, Clint, veliki iniciator, svoje poslanstvo "očetovsko" preda mlajši generaciji. *Bird & Beli lovec, črno srce*: mit avtorja & artista se stopnjuje s filmoma o dveh artistih – jazzistu in režiserju, ki po dolgi kalvarični avtoanalizi vendarle vzdihne "Akcija". *Rožnati kadilak*: na plakatu za tole komično kriminalko je bil Clint s sončnimi očali – na enem zatemnjenem steklu je bil odsev ženske, na drugem pa odsev otroka. Ergo, Clint je videl družino.

## ABSOLUTNA OBLAST

- Neoproščeno (Unforgiven, 1992, Clint)
  - Na ognjeni črti (In the Line of Fire, 1993, Wolfgang Petersen)
  - Popoln svet (A Perfect World, 1993, Clint)
  - Najini mostovi (Bridges of Madison County, 1995, Clint)
  - Popolna oblast (Absolute Power, 1997, Clint)
- Clint se drugim praktično sploh ne pusti več režirati. Le on je še avtoriziran. Kar pa ni čudno: njegovi filmi so postali že tako spovedni, intimni in osebni, da jih je človeku že prav nerodno gledati, saj se mu zazdi, da to ni več njegova stvar in da bi moral pogledati proč, če pač hoče, da mu bo oproščeno. *Neoproščeno*: upokojeni lovec na glave se vrne, ker potrebuje denar za svojo družino. Avtobiografija in absolutna, dokončna kanonizacija: Oskar za film in režijo. Vestern se je vrnil domov. In priznanje: divji zahod je propadel zaradi motnje v komunikacijskem kanalu, zaradi napačno razumljenega sporočila cipe – pač zato, ker je bil Clint napačno informiran. Film je posvetil Sergiu in Donu, svojima filmskima očetoma. *Najini mostovi*: njegova zadnja želja – da bi ga pokopali z žensko njegovih sanj. Spravil se je z žensko. Spravil se je z zgodovino filma. Spravil se je z vesternom in nacionalno mitologijo. Je mogoča sprava s politikom? *Na ognjeni črti*, *Popoln svet* & *Popolna oblast* predstavljajo Clintovo politično trilogijo – predsedniško trilogijo. *Na ognjeni črti*: upehani agent Tajne službe, ki verjame, da je bil l. 1963 kriv za smrt predsednika Kennedyja (ni reagiral dovolj hitro), zdaj pa lovi psihopata, ki pripravlja atentat na predsednika. *Popoln svet*: šerif Clint psihopata lovi z dolgo aluminijasto prikolico, "gibljivo komandno centralo", ki jo je teksaški guverner John Connally namenil prav za zaščito predsednika Kennedyja. Jep, Clint je kriv... kriv za politični kaos, ki je Ameriko zajel, ko se je sredi šestdesetih preveč ukvarjal sam s sabo. *Popolna oblast*: Clint, fantomski vlomilec, se spravi s hčerko, družino, svojim imidžem (dvosmerno zrcalo) in oblastjo (sestrelji skorumpiranega predsednika), preden spet fantomsko izgine. V sončni zahod. Oče, avtor, politik. Clint Eastwood se je rodil l. 1930 v San Franciscu. Toda njegovo krstno ime ni bilo Clint, ampak Clinton. •



Na ognjeni črti

Najini mostovi

Popolna oblast

# prisluhnite britaniji

matjaž klopčič



**Prisluhnite Britaniji**

Velika Britanija 1942, 20 min

**režija in montaža** Humphrey Jennings in Stewart McAllister **produkcija** Ian Dalrymple za "Crown Film Unit"

**fotografija** Chick Fowle **zvok** Ken Cameron

**BIOGRAFIJA**

Humphrey Jennings (Walbersick, 1907 – Poros v Grčiji, 1950) je bil v tridesetih letih sodelavec modernizma in surrealist v Veliki Britaniji. Intelektualec in umetnik najvišje stopnje, sopotnik avantgarde in "umetnjakarjev", ki jih je John Grierson spremljal z velikim nezaupanjem. Vojna in izjemno intenzivni, romantični patriotizem sta oblikovala iz njega liričnega filmskega avtorja. Po mnenju Lindsaya Andersona je Jennings edini pravi pesnik med angleškimi filmskimi režiserji (1954). Njegovi največji dosežki so dokumentarni filmi, ki jih je režiral med drugo svetovno vojno. Med ogledom snemalnih mest je pri svojih trinštiridesetih letih padel s skale na otoku Porosu v Grčiji in se ubil.

## NASTOP HUMPREYA JENNINGSA

Njegovo ime je dandanes poznano le ljudem, ki razmišljajo o velikokrat presenetljivi razvojni poti filmske poetike, ki združuje novosti v montaži posebnosti in odlike po letu 1930 razvijajočega se zvočnega filma. Slednji zaznamuje izjemni oblikovni dosežek nekaterih ustvarjalcev, ki dosežejo svoj višek v dramaturških veččinah dveh igranih filmov, v *Pravilu igre* (La Règle du Jeu, 1939) Jeana Renoirja in v mojstrovini Marcela Carnéja iz istega leta, filmu *Dani se* (Le Jour se Lève). V filmih se obnavljajo in razvijajo dragocene novosti filma *Modri angel* (Der Blaue Engel, 1930) režiserja Von Sternberga, ki je morda najosupljivejši, prvi zvočni, celovečerni film v zgodovini. Mislim na sijajne interpunkcije zvočne opreme, zvočne barve kabaretnega vzdušja, ki utripa z zapiranjem in odpiranjem vrat. Prisluhnite enkrat zavesam šumske opreme, ki pred nami uveljavljajo štarte zvočne kulise na – tedaj – povsem nesluteni način. V enaki meri nas presenečajo zvočne komponente v filmih Mamouliana iz tridesetih let: takrat so poznali le skrajno nerodno montažo zvočnih zapisov na traku 35 mm filmskega negativna, na kakršnega so snemali sliko, in takrat – vse do petdesetih let – tudi ton. Magnetni zapis in priročni magnetofoni so se pojavili nekaj let po koncu druge svetovne vojne. Sicer povezujejo filme Lubitscha in Mamouliana novatorski dosežki pri oblikovanju zvočne dramaturgije.

V takem pričakovanju nastopi Orson Welles s filmom *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941), ko uporabi in preseže vse obete dotedanje filmske poetike, s posebnim povdankom na inovativni dramaturški strukturi. Tu moramo podčrtati – podobno kot pri filmu *Dani se* – drzno oblikovani "povratak v preteklost" (*flash-back*), ki zaznamuje celoten film. Welles s povsem inovativno virtuoznostjo razrešuje vprašanje razlike med subjektivnim in objektivnim posnetkom. Zateče se v virtuozno ekspresivnost, s katero obloži zgodbo o frustrirani mladosti, in z izposojenimi motivi, ki jih je najbrž zasledil v literaturi mladega Scotta Fitzgeralda, pripravi vznemirljivo avtorsko delo. Svet odkriva njegov film v prvih letih po koncu druge svetovne vojne: njegovi sproščeni inovativnosti botruje drznost same mladosti filmskega oblikovalca Orsona Wellesa. Še dandanes navdušuje vsakogar, ki živi za filmsko umetnost. Dramaturgijo oblikuje z muzikalčnostjo zaporedja in navdušujočimi variacijami, izredno glasbeno kuliso in odlikami zvočne montaže, ki so dale nekdanjemu ustvarjalcu radijskega medija izjemno drznost in navdušujočo spretnost. S filmom *Državljan Kane* smo dobili vrsto vzpodbud, ki jih je porodila izjemna stiska sedme umetnosti v slutnjah druge svetovne vojne. In vojna – kakor vedno – sproži vrsto novotarij in dosežkov, ki smo jih komaj slutili.

Dve deli, ki zaznamujeta prva leta druge svetovne vojne, postavita v oblikovanju filmske poetike mejnika, ki sta še dolga leta ostajala nepresežena: gre za *Državljana Kana* in *Pravilo igre*. Navadno uporabljamo ta dva filma za nazorno predstavo zrelosti sedme umetnosti ob začetku druge svetovne vojne.

V isto karakteristiko časa moremo uvrstiti najpomembnejši del opusa velikega Humpreya Jenningsa, izrednega dokumentarista, ki mu posvečam današnjo študijo.

## SURREALIZEM V VELIKI BRITANiji

Umetniško gibanje zaznamuje mednarodna razstava surrealizma, odprta junija 1936 v Novi Burlingtonovi galeriji v Londonu. Svoja dela je predstavljalo šestdeset umetnikov vsega sveta. Organiziral jo je Roland Penrose, slikar surrealist: avtor mnogih razstavljenih predmetov in lepljenk. Zvezda britanskega izbora je bil slikar Paul

Nash, ki bi ga lahko imeli za najboljšega surrealističnega dežele, če ga ne bi lastna spretnost zavajala, da se je spogledoval z vsemi možnimi žanri. Naslednji pomembni sodelavec je bil Humprey Jennings, slikar in filmski avtor, ki je naslikal vrsto izjemno rafiniranih slik. Henri Moore je predstavljal plastike, ki so uveljavljale mejo med sanjskimi motivi in realnostjo. Omeniti moramo še Eileen Agar in njene poetične predmete, karikaturista Edvarda Burra: njegove slike nadaljujejo opus Maxa Ernsta. Obiskovalce razstave je spremljala ženska, katere glava je bila sestavljena iz samih rož. Salvator Dali se je predstavljal v potapljaškem kostumu: na vrvici je vodil dva siva psa. Uspeh in vpliv razstave je bil izjemen.

V letu 1938 se E.L.T. Mesens preseli v London in zasede mesto direktorja Londonske galerije. Vse do junija 1940 izdaja London Bulletin in s svojimi uvodnimi besedami podpira angleški surrealizem.

## DOKUMENTARCI BRITANSKEGA GIBANJA

Prebral sem mnogo o filmih Humphreya Jenningsa, a jih zlepa nisem videl. Filmi, ki sem jih poznal iz britanske dokumentaristične šole, so se mi zdeli sicer izjemno zanimivi, zvočno presunljivo sveži in novi, vedno znova polni pozornosti za resnično življenje. Ničesar niso učili, nikdar predavali, izogibali so se komentarjem. Iskali so čudno harmonijo med konceptom zvoka in sliko ali pa zvočni kontrapunkt v pomembnih dokumentarnih filmih, ki so – po mojem spominu – nastali v drugi polovici tridesetih in začetku štiridesetih let.

Dokumentarni filmi Velike Britanije so se razcveteli pod disciplino in vodstvom Johna Griersona (1898-1972) v produkciji EMB (Empire Marketing Board, 1927-1933) in kasneje v produkciji GPO (1933-1939), do produkcije Crown Film Unit (1939-1952). John Grierson je z zavarovanjem produkcije na koncu tridesetih let zagotovil dokumentarnim študijam neodvisnost od komercialnih uspehov in rešil dokumentarno smer odvisnosti od nepotrebnih sponzorjev. Z vrsto premišljenih avtorjev (Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Harry Watt, Humphrey Jennings, Alberto Cavalcanti, Len Lye, Norman MacLaren, Pat Jackson, Stuart Legg), je ohranil produkcijo dokumentarnega filma in občutno dvignil sociološki pomen obstoja filmske kulture v Veliki Britaniji.

V tem smislu je skušal Škot John Reith navezati dokumentarno produkcijo z radijsko postajo BBC in njenimi nalogami, zagovarjati njen nacionalni in ideološki pomen. Nekomercialna kinematografija in radijske postaje naj bi se združile in uveljavljale kot podjetja javnih služb. Njihova najvažnejša naloga je bila skrbno beleženje življenja, mnogo dragocenejše od produktov sanjskega Hollywooda. "Dokumentarnost" je zasledovala z motivi "socialnega realizma", z dvoumnostjo sprejemala dosežke "umetniških" filmov. Podjetni Michael Balcon, uspešni in pomembni producent, je podprl vpliv sociološke kritike, ki jo je skušal uveljavljati v Veliki Britaniji. "V igranih filmih moramo poiskati osebe in situacije obstoječe problematike, ki morajo zrcaliti psihologijo socialnih razredov. Izogibajmo se prizorom v ateljeju in neprepričljivim zapletom. Filmi morajo poiskati avtentična okolja in vsakdanjega junaka." Vsi zapisani nazori – podobni programu italijanskega neorealizma desetletje kasneje – so oblikovali smer dokumentarističnega gibanja in estetskih načel, ki so predstavili stanovanjski problem, lirčno etido *Pesem Cejlona* (Song of Ceylon, 1934) Harryja Watta ali sodobne odlike filma *Nočna pošta* (Night Mail, 1936) Basila Wrighta, animacijo Lene Lye, izvrstno vojno reportažo *Nocojšnji cilj* (Target for Tonight, 1941).

Verjetno John Grierson ni imel pravega časa za estetska razmišljanja, vseeno pa povdarimo, da je izbral vojno propagando in ohranjal dokumentaristično gibanje.

## ODLIKE HUMPHREYJA JENNINGSA

Njegove filme sem končno našel v arhivih nekdanje Jugoslovanske kinoteke. Do tedaj jih ni naročil še nihče, bili so povsem nepregledani, nepodnaslovljeni. Poleg vseh najpomembnejših sem našel še film o V-1, bombi, ki je padala na London. Filmi so me tako navdušili, da sem kasneje prosil predstojnika britanske filmske šole Royal College of Arts, profesorja Dicka Rossa, da mi jih je nekaj prinesel na kaseti. Na moje vprašanje o filmih mi je prvič dejal, da o Jenningsu ne ve pravzaprav ničesar in se je čudil moji prošnji. Drugo leto, ko mi je prinesel **Prisluhnite Britaniji**, ki ga redno predvajam svojim študentom, mi je kaseto oddal s priznanjem: "Prav si imel. Film je izredno delo!" Takrat ga je eden njegovih študentov ujel na televiziji in posnel zame.

O odlikah filmov Jenningsa je strašno težko govoriti. Zvok, interpunkcije, paralelnost, ki ni vedno obvezna. Paralelnost zvoka in slike namenoma krši. Kontrapunkt!? Prehodi, kjer ne uporablja preliva in ga tudi ne rabi. Uresničuje jih z zvočnimi vstopi: gre – na primer – za podvajanje zaključnega akorda Mozartovega koncerta in vstopa varijetejskih komikov v filmu *Prisluhnite Britaniji*: morda najpogostejše citirana rešitev, tipična ideja Jenningsa! Nadaljuje s prehodom na odprti trg Londona... "Music while you work" zaključuje film, ki se preliva v onomatopoejsko pojavljanje hrupa jeklarne, ki ropota v zaključnem taktu britanske himne. Hrup preletov grozečih letal nas spremlja s posnetki Dovženkove miline, ki predstavljajo zrelo žito v vetru. Niha v sunkih, kot bi lovilo nevarnosti bližajočih se lovcev. Vedno nakaže več kot vidimo: osnovna karakteristika poetičnih rešitev!

Gre za magične trenutke njegovih dokumentarcev. Njegove filme morate doživeti. Potrebujete pozornega gledalca: film se razvija in dograjuje samo z njegovim dojemanjem. Koliko desetletij kasneje smo o tem sploh lahko brali podobna, zapisana opozorila? Pozor! Skoraj nikdar med besedami o filmu in ne v filmskih revijah z veliko naklado. Največkrat v analizah umetnin likovne umetnosti, pa še to predvsem pri Kennethu Clarku. Podobnih knjig o filmski vzgoji še ni... Ne pozabimo: prva knjiga, ki se je posvečala razlagi "kako je kaj narejeno", tudi v montaži, je bila izdana v letu 1966 in to je bila – najbrž – knjiga razgovorov med Truffautem in Hitchcockom. Kasneje je izšlo nekaj podobnih dokumentov neprecenljive vrednosti: predvsem knjige Michela Cimenta, ki ostaja – vsaj zame – daleč najvplivnejši filmski kritik na svetu. Njegove knjige o Kazanu, Loseyu, Kubricku in Boormanu so osnovne informacije o problemih in rešitvah filmske režije našega časa. Omika in analitično sprejemanje filmske kulture prepočasni rasteta. Jokamo ob solzavih prizorih srce trgajočih podob nezavedne človeške slepote in

Humphrey Jennings



onečaščene poštenjakinje, ki izgublja svoje življenje, nerazumljena in zapuščena. Tako se lovi filmski okus v večini pokrajin sveta, zakaj bi bilo v naši, številčno siromašnejši publikli, drugače? In še v okolju, ki še ni prav zaživelo v lastni samozavesti, s priznano, spoštljivo omiko in vedenjem, ki zaznava pasti slabega okusa in plemenitosti zadržanih čustev? To ne gre, spoštovani! Ne gre! Za zdaj še ne! Naj povzame željo, ki jo je zapisal pred leti eden sodelavec zbornika o njegovem delu: "...upajmo, da s tem, ko pišemo o njegovem delu, ostaja med nami živo in prisotno!" – Brez Jenningsa ne bi bilo osupljive rasti francoskega "novega vala". Vsi pomembnejši dokumentarci in nekoč izjemno cenjeni kratki filmi, ki jih danes sicer nikdar več ne vidimo, so v času moje rasti, v začetku sedemdesetih let, zaznamovali razvoj filmske poetike, ki je brez Jenningsovih filmov ne bi bilo...

Vsekakor so veliki dolžniki za inovativne dosežke – nastali so prav gotovo pod vplivom surrealizma, čeprav z zamudo – Alain Resnais, Stanley Kubrick, Agnès Varda, Chris Marker, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Bernardo Bertolucci, Joseph Losey in še mnogi drugi. Vsa sodobna filmska omika se gradi tudi s pomočjo Jenningsovih inovacij...

Naj zaključujem o njegovih odlikah s pomočjo mojih osebnih zapiskov in citatov iz ocen njegovih filmov, ki jih pobiram od vsepovsod:

*"Obliko, ki nas navdušuje, imenujemo ljubezen!"* Ernst Toller (knjiga o MacAllisterju, montažerju Jenningsovih filmov)

Skoraj vsak Britanec je videl v zadnjih letih vsaj enkrat **London bo zdržal**, morda ne v obliki in zaporedju, ki so ga uveljavili avtorji filma. Odlomki, krajši in daljši se vedno vrtijo na televiziji, kadarkoli se spominjamo letalskih napadov, "blitza" v zadnji vojni. Prizori prstov, ki vključijo sireno za alarm in opozorijo na nevarnost letalskih napadov, žarometi, ki osvetljujejo kupolo St. Paula, avtobus, ki se panično ustavlja v Oxford Streetu, gospodinja, ki se prebija med ruševinami zastekljene izložbe... Medtem ko se eksplozije in ognji križem pojavljajo v silueti mesta, Jennings montira posnetek moškega, ki se ziblje v viseči postelji, prehaja na roke, ki mečejo karte, na spečo družino v večernem počitku. Nepozabne scene.

... pred prvo eksplozijo letalske bombe, slišimo glas komentatorja: "Že gredo!" Jennings nam tedaj predstavlja temno rezilo letala, ki se z bobnenjem motorjev najavlja na temnem nebu.

... Zdi se, kot bi bila v teh raztresenih končkih filma predstavljena neizbrisna paradigma, ki takoj prebudi spomin na medvojni "blitz", s katerim smo tako prežeti kot s podobami lastnega otroškega spomina...

Sijajni dosežek Jenningsa – nikoli in nikjer presežen z rezultati dokumentarcev - orkestracija posnetkov in zvokov v kompoziciji, ki bi jo lahko imenovali "filmska simfonija".

*"... najsijajnejša podoba Velike Britanije v drugi svetovni vojni!"*

Karel Reisz: *"Subtilne rešitve zvočne montaže se izmikajo vsaki razumni analizi! Mojstrovina!"*

Komentarji nas neprestano presenečajo in gradijo pahljačo intelektualnih in čustvenih odlik, ki so osnova Jenningsovega stila... **Besede za borbo** so kratek film, v katerem se je Jennings poigral z montažo izbranih odlomkov iz visoke literature, britanske literarne dediščine, ki spremljajo montažo posnetkov vsakdanjega življenja,

v katerega vstopa vojna. V zvočni kulisi slišimo Laurencea Oliviera, ki ob izbranih tekstih predstavi naraščajočo odgovornost Velike Britanije ob vključitvi v vojno. Problem visoke kulture, ki naj se vpleta med posnetke vsakdanjega življenja, so stari in zaradi razredne zavesti, ki je v Veliki Britaniji še posebno odločujoča, filma niso navdušeno pozdravili posamezniki, ki so se oklepali razlik med družbenimi razredi. Zdi se, da Jennings ni mogel izbirati samo med teksti, ki bi jih s kontrapunktom dograjeval in pri katerih bi bil učinek zvoka in slike povsem nov. Tako bi Miltonov tekst izzival blesk, razkošje, suverenost in vzvišenost pogleda. Ko film drsi proti koncu, je izbor besedil vedno bližji vojnemu času: zaključuje se v šestem in sedmem delu s posnetkom Churchillovega govora v parlamentu in s pozivom na vojno hrabrost Abrahama Lincolna iz Gettysburga. Film je bil razdeljen v sedem delov, katere je zaključeval sklepni, nepretrgani posnetek vozeče kamere, ki jo je spremljala samo Haendlova "Glasba na vodi". Vsekakor – še posebej za tista leta – presenetljiva kompozicija, ki zrcali vpliv Jenningsove surrealistične dediščine...

...V marsikaterih Jenningsovih rešitvah slutimo oddaljeni zven Griersonovih besed, ko je zatrjeval, da je ustvarjanje dokumentarnega filma "podobno govoru s prižnice"...

Jennings o uspehu filma *London bo zdržal*: "Dan po premieri smo iskali kritiko o filmu. Zaman, dokler ni nekdo obrnil naslovno stran časopisa... *London bo zdržal* niso ocenjevali na strani, ki je bila nemenjena kulturi in zabavi. Premiera je bila za tedanja Veliko Britanijo dogodek – novica"...

Film *London bo zdržal* je uveljavil dokumentarni film v tedanjem svetu!

Ob pozornejšem opazovanju filma *Prisluhnite Britaniji* ugotovimo, da nas film seznanja z življenjem enega dne. Začenja se s preletom letal v mirni pokrajini žitaric in polj. Filmu se posreči izjemni uspeh: seznanja nas s tovarištvom cele nacije, ki se ohranja v mitu malih ekip dokumentarnih filmov, ki s kritičnimi dostopi do ognja, elektrike in filma, s skrajnim žrtvovanjem vsega časa, ki ga imajo, dograjujejo in ohranjajo mit prepotrebnih dokumentarcev... Odliko, ki jo moremo le težko razumeti.

V filmu *Prisluhnite Britaniji* ni komentarja. Pomen filma se oblikuje v prepletih zvočnih efektov in podob: v odlikah, ki se le redkokdaj vežejo. Celo asinhronost je vedno namerna... Film je poetična evokacija medvojne Velike Britanije. To je dvakrat res: vojna nas zasipa z vrsto vizualnih dogodkov in seznanja s tehniko, ki jo potrebujemo, da jih ohranimo!

Vojna oblikuje z istim merilom individualne in skupne usode... (André Breton) To je sporočilo filma...

Vojna je bila za Jenningsa izjemen navdih, ki je potisnil surrealizem v njegovo podzavest...!

Jenningsova vest beleži slutnjo prитайenega kaosa, ki grozi civilizaciji z uničenjem. V njih predstavlja vojne filme, kjer ni sovražnika. Nepoznana nevarnost in anonimna nevarnost strahujeta London: iz njiju prihajajo "ognji, ki so zagoreli"... Jennings nam sporoča, da vojna povezuje ljudi... *Dnevnik za Timothyja* se zaključuje s posnetkom neukročnih plamenov, ki se prelijejo čez obraz dojenčka. Komentar vprašuje: "Kakšen mir nas čaka?"

Jenningsovi posnetki niso samo bolj prefinjeni kot posnetki drugih, bolj jedki so in paradoksalni. Njegovo oko sijajno zabeleži absurdnost dogodkov, lepoto nasilja, neuglašenost vsakdanjega dne, raztrganost mesta, ki jih prinaša vojna...

Jennings se istočasno čudi dosežkom strojev in industrije in jih sprejema z nezaupanjem...

#### ROLAND PENROSE: HUMPREY JENNINGS (1981)

Pred enaintridesetimi leti se je Humphrey Jennings ponesrečil na otoku Poros v Grčiji, kjer je iskal snemalna mesta za svoj novi film, in leto dni prej smo odprli razstavo, posvečeno njegovemu delu... S Humphreyjem sem se srečal v letu 1935, ko smo z mnogimi entuzijasti pripravljali razstavo surrealizma za prihodnje leto. Istočasno me je prevzemal nenavadni sijaj njegovih besed in izvirnost njegovih misli, prepričljive strasti, s katero se je poglobljajal v manj jasne strani umetniškega ustvarjanja. Očaran sem bil nad enciklopedičnostjo njegovega znanja in intuitivno ljubeznijo do rodne dežele. Kasneje, ko sem spoznal odlike njegovih filmov in sodeloval z njim pri filmu *Ognji so zagoreli* (1943), med najgroznejšimi, dnevnimi in nočnimi letalskimi napadi druge svetovne vojne – "blitzem" – sem občudoval njegovo zadržanost in neuklonljiv pogum. Sam lahko potrdim, da je veliko spoštovanje upornosti, s katero je raziskoval odlike človeškega razuma, in kompleksno občudovanje njegovih osebnih odlik vseskozi zaslužno. Izpričujejo nam avtoritativne izsledke "presvetljenih resnic", ki jih najdemo v vseh odtenkih njegovega dela. Prepričan sem, da smo dolžni čim točneje opozoriti na subtilnost njegovih misli in popolnost njegovega stila.

#### LINDSAY ANDERSON, 1954

Filmi Humphreyja Jenningsa bodo večno živeli, ker so zvest odsev svojega časa in ker čustva, ki jih prebujajo, nikdar ne zamro. Našim zanamcem bodo pripovedovali: "Tako smo takrat živeli, taki smo bili v resnici mi sami, pa tudi najboljši med nami..."

...Humphrey Jennings je oblikoval stil dokumentarnega filma v kar največjem upoštevanju svojih motivov. Njegova specifična vizija domovine v vojnem času, je premoščala eno stisko za drugo...

Na kratko: njegova vizija domovine v času vojne se je oklenila poezije. Moje mnenje je, da je bil Humphrey Jennings edini resnični pesnik britanskega filma, kar smo jih kdaj imeli.

#### BASIL WRIGHT, 1974 (1907 - 1987)

... Iz Kronske filmske produkcije (Crown Film Unit, 1939-52), ki je zaznamovala Veliko Britanijo v prvih letih druge svetovne vojne, je izšel povsem edinstveni filmski ustvarjalec, človek izjemne kulture, individualist, ki se je docela razlikoval od takratne dokumentarne smeri in se je morda navezoval s svojim opusom na filme Roberta Flahertyja (1882 - 1951).

... Jenningsova umetniška pot se je prekinila z brutalno smrtjo, padcem na otoku Poros v letu 1950. Bil je človek izjemnih talentov in izobrazbe, pojavljal se je kot pisatelj, slikar in oblikovalec gledaliških scenografij, filma se je slučajno oklenil že v sredini tridesetih let. Njegovi prvi filmi v GPO (General Post Office Film Unit, 1933-1939) niso bili pomembni, če izvzamemo dokumentarec *Prosti čas* (1939). Nastal je ob študijih polznanstvenega značaja, ki se je posvečalo "Življenju množice" (Mass Observation). Sprožilo ga je proučevanje Toma Harrisona in Charlesa Madgea, ki je uveljavilo mišljenje in problematiko preprostih Britancev, in podčrtilo razlike, ki so jih ločile od rezultatov študij Margaret Mead o Polinezijcih in njihovih navadah...

Ko je Velika Britanija stopila v drugo svetovno vojno, so se razvnela in prebudila v Humphreyju Jenningsu domovinska čustva. Njegova *idee fixe* je ostala knjiga esejev o Veliki Britaniji in industrijski revoluciji "Pandemonium", ki jo, žal, ni nikdar končal. Če iščemo njegovo šibko točko, ki se je ni (kot filmski režiser) nikdar znebil, bi lahko omenili stalno skrb, s katero je skušal pregorečo čustveno

zavzetost svojih filmov omiliti z nekakšnim filtrom, ki bi omogočal primerno distanco in stoičnost. Kljub temu so njegovi filmi *Prisluhniko Britaniji*, *Ognji so zagoreli*, *Dnevnik za Timothyja* edinstveni dosežki svetovnega pomena....

... Vendar je bil Humphrey – če naj bom obziren – zelo nekomunikativen režiser. Mislim, da ni nikomur povedal, da namerava križno montirati dialog grobarja iz "Hamleta" z razgovorom v kantini o V-1 bombi – skupno točko je poiskal v njeni eksploziji. To sekvenco, sijajno zamišljeno in vzorno izpeljano, bi včasih imenovali "centralni domislek". Kakorkoli že, montažna rešitev filma *Dnevnik za Timothyja* je genialna filmska domislica...  
... Kje leži vzrok za izredno odmevnost filma? V bistvu beleži obzirno, za mišljenje srednjega razreda dragoceno in občutljivo zapažanje pogojev življenja v vojnem času. V nekaterih scenah najdemo izredno toplino, preprostost. V primerjavi s filmom *Prisluhniko Britaniji* – po mnenju mnogih Jenningsov najsijajnejši film – se nam le-ta zdi kar preveč cerebralna....

#### LINDSAY ANDERSON, 1962

Z vznemirljivo virtuoznostjo veže detalj z detajlom, velikokrat gradi s kontrapunktom montažo slike, zvoka, glasbe, šumov in komentarja, filme sestavlja vrsta življenjskih, presunljivih prizorov, ki spajajo in razdvajajo. Tragedije naroda in posameznikov, trenutki osebne sreče in podobe nenavadne lepote posameznika: vse se sestavljajo v prepletu izjemne dragocenosti, harmonije...Podobe filmov so nepozabne, ne zaradi njihove kompozicijske dovršenosti, ampak zaradi preprostega in ljubečega opazovanja ljudi, njihovih dragocenih skrbi za življenje in preživetje, ki se prepletajo s podobami groze in strahu, opaznimi na obrazih posameznikov. Vedno najde "edinstveno" okolje za svoje prizore. Ker je tudi sam povsem izjemen ustvarjalec, je edinstveno v njegovih filmih pravzaprav vse... •

#### HUMPHREY JENNINGS – FILMOGRAFIJA

1934

Poštna naglica (Post Haste)

GPO produkcija Film Unit Johna Griersona producent John Grierson dolžina 10 minut

Užitki in razvade (Pett and Pott)

GPO Film Unit režija, scenarij, montaža Alberto Cavalcanti korežiserji Basil Wright, Stuart Legg dekoracija Humphrey Jennings dolžina 33 minut

Lokomotive (Locomotives)

GPO Film Unit režija Humphrey Jennings dolžina 10 minut

Zgodba kolesa (The Story of the Wheel)

GPO Film Unit montaža Humphrey Jennings dolžina 11 minut

1936

Rojstvo robota (The Birth of the Robot)

režija Len Lye barvna dekoracija in produkcija Humphrey Jennings dolžina 7 minut

1938

Potovanje za groš (Penny Journey)

GPO Film Unit režija Humphrey Jennings dolžina 8 minut

Pomladna moda (Design for Spring)

režija Humphrey Jennings dolžina 10 minut

(Sodelovanje z modnim oblikovalcem Normanom Hartnellom)

Novice iz Amerike (Speaking from America)

GPO Film Unit režija Humphrey Jennings komentar Robin Duff zvok Ken Cameron dolžina 10 minut

1939

Prosti čas (Spare Time)

producent Alberto Cavalcanti scenarij in režija Humphrey Jennings dolžina 18 minut

Prvi dnevi (The First Days)

GPO Film Unit producent A. Cavalcanti režija Humphrey Jennings, Harry Watt, Pat Jackson dolžina 23 minut

Žetev v Angliji (English Harvest)

Dufaycolor režija Humphrey Jennings dolžina 9 minut

Ladja S.S. Ionian (Njeno zadnje potovanje)

GPO Film Unit režija Humphrey Jennings dolžina 20 minut

1940

Pomladna ofenziva (Spring Offensive)

GPO Film Unit producent A. Cavalcanti režija Humphrey Jennings komentar A. G. Street zvok Ken Cameron dolžina 20 minut

Blaginja delavcev (Welfare of the Workers)

GPO Film Unit za Ministrstvo za informacije producent Harry Watt režija Humphrey Jennings in Harry Watt zvok Ken Cameron komentar Ritchie Calder dolžina 10 minut

London bo zdržal (London Can Take It)

GPO Film Unit za ministrstvo za informiranje režija Humphrey Jennings in Harry Watt komentar Quentin Reynolds dolžina 10 minut

1941

Srce Britanije (Heart of Britain)

produkcija Ian Dalrymple za Ministrstvo za informacije režija Humphrey Jennings montaža Stewart McAllister zvok Ken Cameron komentar Jack Holmes dolžina 9 minut

Besede za borbo (Words for Battle)

produkcija Ian Dalrymple za "Crown Film Unit" režija Humphrey Jennings montaža Stewart McAllister zvok Ken Cameron komentator Laurence Olivier dolžina 8 minut

1943

Ognji so zagoreli (Fires Were Started)

produkcija Ian Dalrymple za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings fotografija C. Pennington-Richards montaža Stewart McAllister glasba William Alwyn dolžina 80 minut

Mirna vasica (The Silent Village)

produkcija Humphrey Jennings za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings fotografija Chick Fowle montaža Stewart McAllister zvok Jock May dolžina 36 minut

1944

Resnična zgodba o Lili Marlene (The True Story of Lili Marlene)

produkcija J.B. Holmes za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings fotografija Chick Fowle montaža Sid Stone dolžina 30 minut

Osemdeset dni (The 80 Days)

produkcija Humphrey Jennings za "Crown Film Unit" režija Humphrey Jennings dolžina 14 minut

Dnevnik za Timothyja (A Diary for Timothy)

(Predstavljen šele v letu 1946!) produkcija Basil Wright za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings fotografija Fred Camage zvok Ken Cameron, Jock May glasba Richard Addinsell komentar E.M. Forster komentator Michael Redgrave dolžina 38 minut

1945

Premaganci (A Defeated People)

produkcija Basil Wright za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings komentator William Hartnell glasba Guy Warrack dolžina 19 minut

1947

Cumberland (The Cumberland Story)

produkcija Alexander Shaw za "Crown Film Unit" scenarij in režija Humphrey Jennings fotografija Chick Fowle dolžina 39 minut

1949

Droben otoček (Dim Little Island)

produkcija "Wessex Films" za Ministrstvo za informacije scenarij in režija Humphrey Jennings dolžina 11 minut

1950

Družinski portret (Family Portrait)

produkcija Ian Dalrymple za "Wessex Films" scenarij in režija Humphrey Jennings montaža Stewart McAllister zvok Ken Cameron komentator Michael Goodliffe dolžina 25 minut

Prihodnjič:

F. W. Murnau, *Nosferatu* (1922).





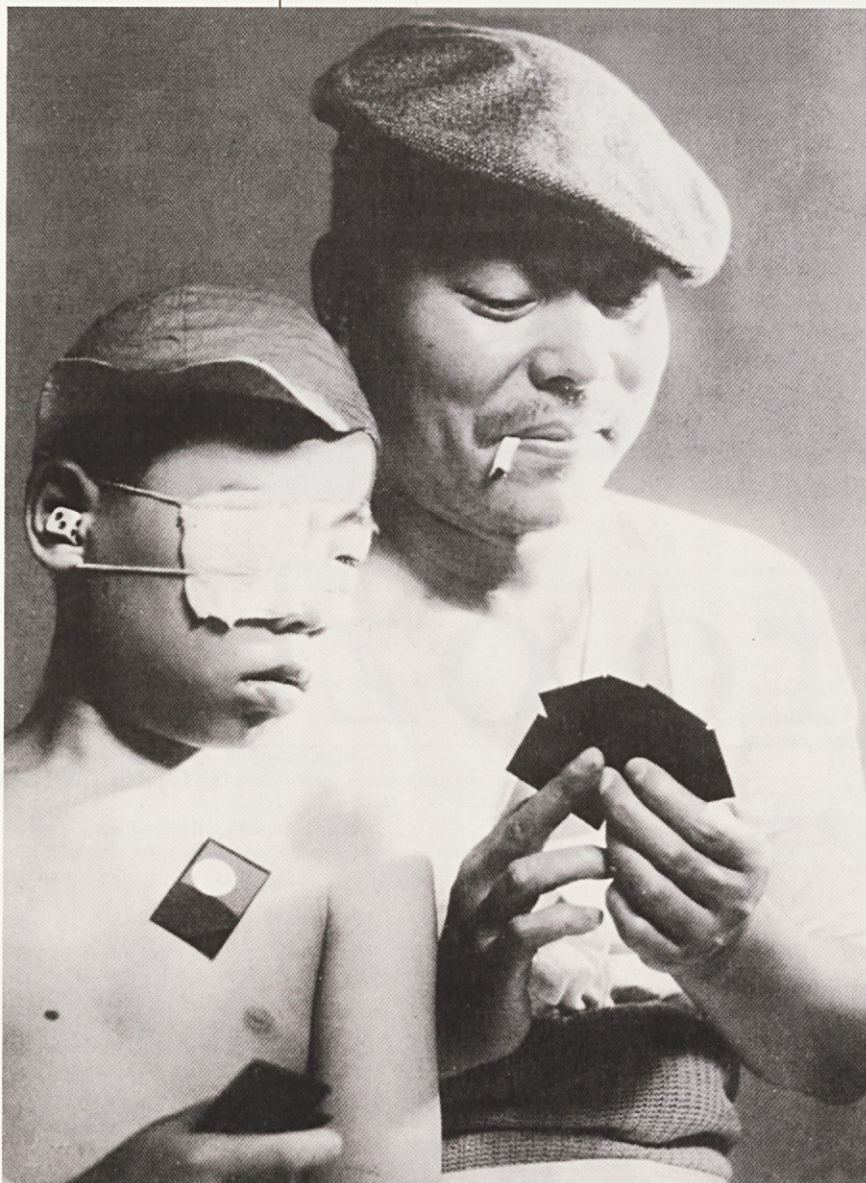
# yasujiro ozu

stojan pelko

Cvetlica enakonočja iz leta 1958. Oče Wataru Hirayama ne dovoli poroke hčerki Setsuko, vse dokler mu njena prijateljica ne "predoči" položaja, *kot da bi šlo za nekoga drugega*. Še predno sploh uspe reči "ja", novica o njegovi – z uprizoritvijo izsiljeni – privolitvi po telefonu že dospe do nesojene neveste Setsuko in njene mame, Watarujeve soproge, Kiyoko. Kiyoko je prvič v celem filmu sproščena, njen obraz in celo telo se narahlo pozibavata v ritmu melodije, ki prihaja z radija, desno zadaj. To je podoba sreče.

Z leve strani vstopi v kader Wataru, vznejevoljen, ker je "padel na finto". Njegova prva gesta je, da ugasne radio, kar dobesedno zamrzne Kiyoko nazaj v omrtvičeno-zamolkli položaj, kakršnega smo pri njej sicer navajeni v filmu. Wataru se na njeno veselje nad "odločitvijo" odziva z izmikanjem ("Kakšna odločitev? S kom? Kako veš?"), zahteva pidžamo in izgine spredaj desno. Čez hip se vrne in v kontraplanu Kiyoko ukaže, naj ugasne radio, kar natanko sovpadе z iztekom pesmi – zaradi česar ne vemo, ali je radio utihnil samo za hip, do naslednje pesmi, ali ga je Kiyoko res ugasnila. V totalu iza njegovega hrbta vidimo tako Kiyoko kot radio in njena roka se ves čas trajanja tega kadra ne dotakne radija. Rez, Wataru izgine, Kiyoko se vrne v svoj izhodiščni sedeči položaj na levi strani kadra. Ko se zdaj razleže glasba, nimamo absolutno nobenega orientirja, po katerem bi lahko sodili, ali gre za "notranjo", realno, aktualno,

Trmoglavo srce



objektivno glasbo iz radija ali za "zunanjo", imaginarno, komentatorsko, subjektivno filmsko glasbo (Michel Chion bi dejal, da gre za nedoločljivost razlike med "glasbo z ekrana" in "glasbo iz jame"). Ali gre torej za to, da je glasba vzrok njenega razpoloženja, ali pa je, nasprotno, prav glasba posledica, ki naj ilustrira njeno notranjo razpoloženje? Šele, ko se z rezom njena podoba umakne idilični podobi družbe pri igranju golfa, se nam za nazaj razkrije, da je bila glasba filmska, torej "iz jame" – saj odmeva tudi v tem, očitno drugem "polju". Toda – ali lahko res z vso gotovostjo trdimo, da se ni morda njeno najbolj notranje občutje dobesedno razlilo čez rob kadra, ali ni morda najbolj osebna nota zasedla celo polje, ali se ni subjektivno nerazločljivo zvezalo z objektivnim, interier z eksterierjem, obraz s pejsažem?

Namenoma sem za vstop v Ozujev opus izbral na videz obroben, skoraj minoren detalj, da bi že takoj na začetku namignil, da me bo v raziskovanju njegovih filmov vodila misel, ki jo je Noël Burch zapisal v svojem programskem spisu *Filmska praksa* iz leta 1969: "film je najprej narejen iz podob in zvokov; ideje (morda) pridejo pozneje."

Pri slovarki definiciji Ozujevega dela dejansko obstaja nevarnost, da v navdušenju nad tako slavilnimi definicijami, kot so "iznajditelj zunanosti polja" (Noël Burch), "najbolj absolutna pisava vsakdana, kar jih je bilo na filmu" (Jean Narboni), "pionir podobe-časa" (Gilles Deleuze) in "pogled, ki je znal svet še narediti prosojen" (Wim Wenders), Ozuja vmetimo na obnebje čistih sublimnih idej in kar pozabimo na vse tiste subtilne podobe in diskretne zvoke, ki so s kombinacijo svoje prisotnosti in odsotnosti šele omogočili avtorsko artikulacijo in gledalčevo recepcijo vseh teh idej. Četudi bodo glavne postaje pričujočega besedila vodile prav prek tistega, kar so omenjeni avtorji našli v Ozujevih filmih, iz druge roke torej, se nameravam vmes, mimogrede, za rdečo nit in leitmotiv, vračati prav k takim drobnim epizodam, kakršna je zgoraj opisana neujemljivost meje med znotraj in zunaj v *Cvetlici enakonočja* – saj je prav v njih skrita resnična Ozujeva veličina. Kako torej izrabiti ekscelentno filmska sredstva, a jih reducirati na skrajni minimum; kako sploščiti globino in dati slišati tišino; kako gledalca pripraviti do solz, a mu obenem dobesedno spodmakniti stol spod riti – to so vprašanja, na katera v prvi vrsti odgovarjajo Ozujeve podobe in zvoki. Ideje (morda) pridejo pozneje.

#### Donald Richie: Ozujevo življenje

Podrobne podatke o Ozujevem življenju in metodah dela dolgujemo biografiji Donalda Richieja (angleški izvirnik iz leta 1974, francoski prevod iz leta 1980), ki je med drugim tudi avtor izčrpane monografije o Kurosawi. Richie je s podrobnim brskanjem po arhivih tokijskih studijev in izčrpnim povzemanjem relevantnih Ozujevih izjav iz japonskih medijev dejansko poskrbel za svojevrstno približanje Ozuja evropskim in ameriškim raziskovalcem – in morda lahko prav tej uporabni "bazičnosti" Richiejeve monografije pripišemo dejstvo, da so se posamezni interpreti Ozujevega opusa lahko podali daleč v teoretske spekulacije (Schrader, Burch, Deleuze) in melanholična avtorska spogledovanja (Wenders). Kaj nam torej o svojem junaku zanimivega pove Richie?

Yasujiro Ozu se je rodil 12. decembra 1903 v Tokiju. Prvih deset let je preživel v stari tokijski četrti Fukugawa, nato pa se je mama s tremi sinovi preselila v Matsuzako blizu Nagoye. Naslednjih deset let je Yasujiro živel praktično brez očeta, saj je trgovec ostal v Tokiju in le redko obiskoval družino. Po osnovni šoli se je leta 1916 vpisal na srednjo šolo *Uji-Yamada*, kjer pa se ni nikoli posebej odlikoval, tako da je srednja šola ostala tudi najvišja stopnja njegove izobrazbe. Njegov starejši brat Shinichi se je vpisal na eno najbolj prestižnih šol tistega področja, Višjo komercialno šolo v Kobeju, za Yasujira pa legenda pravi, da se je namesto na sprejemne podal v kino, kjer je bil na sporedu *Ujetnik dvorca Zenda*. Za kinematografske pustolovščine je imel relativno več časa od drugih sošolcev – saj so ga (zaradi ljubezenskega pisma mlajšemu učencu in popivanja) izključili iz internata, tako da je živel doma. Imel je beležko, ki so jo izmenično podpisovali njegova mama (od odhodu v šolo) in njegovi učitelji (ob prihodu v šolo in odhodu domov) – a je s pomočjo ponarejenega maminega podpisa imel časa na pretek. V tistem času je Ozu že pisaril lokalnim *benshijem* in se iz njihovih programov na pamet učil zgodbe, imena igralcev in ekipe. Po končani srednji šoli je po nekaj neuspelih sprejemnih izpitih pristal kot podeželski učitelj v gorski vasi blizu Matsuzake. Zdržal je natanko eno leto, za njim pa so ostali taki računi za pijačo, da je moral oče poslati družinske prihranke! Po desetih letih odsotnosti se je dvajsetletni Yasujiro vrnil v Tokio, kjer ga je stric spoznal s tedanjim direktorjem filmske družbe *Shochiku*. Ozu je postal asistent kamere v tokijskih studijih Kamata – in se tako leta 1923 kot čisti "fizikalec" prvič zares aktivno približal filmu. "*Kot asistent sem si lahko privoščil, da sem pil, kolikor sem hotel, in na veliko klepetal. če bi bil režiser, bi moral prebedeti mnoge noči in delati,*" se je Ozu spominjal tega obdobja v intervjuju za *Kinema Jumbo* junija 1958. Naslednje leto je bila ta idila za nekaj časa prekinjena, saj se je Ozu – v izogib aktivni vojaščini – vpisal med rezerviste, a so ga konec leta 1924 vseeno vpoklicali. Večino tega leta je preživel v bolnišnici. Uradna diagnoza je bila tuberkuloza, on pa je simptome povzel takole: toplomer v vroči vodi, čim pogostejši kašelj in žalosten izraz na obrazu! Nič čudnega, če je po dvanajstih mesecih bolniške postelje zlahka spet takoj poprijel za kamero. Med nešteti debatami, ki jih je imel z režiserjem Kiyohikom Ushiharo, mu je ta nekoč svetoval, da bi bilo bolje, če asistentstvo kamere zamenja z asistentstvom režije. Ozu je poslušal nasvet – in leta 1926 dejansko postal asistent Tadamoto Okube, ki je slovel kot eden najbolj vulgarnih režiserjev tistega časa, ki ni hotel niti slišati o umetnosti, specializiral pa se je za serije filmskih gagov, ki jim Japonci pravijo "*nonsense-mono*". Zgodovinarji so si edini v tem, da se je Ozu od "mojstra" lahko učil le *per negationem*, na napakah, da pa mu vendarle, po drugi strani, dolguje dvoje: pogosta odsotnost Okube mu je omogočila, da se je že kot asistent preskušal v samostojni režiji, prav pri njem pa je prvič izostril svoj čut za trivialno, banalno, pogosto celo vulgarno. Nekje v tem času se je Ozu tudi preselil od doma in skupaj s štirimi filmskimi kompanjoni najel hišo blizu studijev Kamata: od teh štirih je Hamamura pozneje postal njegov montažer, Shimizu pa znan režiser. Pogost gost v hiši je bil tudi

Ozujev dober prijatelj, režiser Miko Naruse. Tudi zgodba o prehodu iz asistenta v režiserja je na robu legende: Ozu bi naj nekoč v studijski menzi znorel, ker so Ushiharo postregli pred njim, čez vrsto, natakarka, ki mu je šel pojasnjevati, da je Ushihara pač režiser, on pa le asistent, pa je Ozu klofnil – zaradi česar ga je na zagovor poklical sam direktor družbe *Shochiku*, Shiro Kido. Ne samo, da je sprejel njegovo opravičilo, temveč je od njega zahteval še scenarij – kar je po besedah Donalda Richieja zadosten indic, da so že tedaj resno računali nanj. Ozu se je kmalu vrnil s predlogom za film *Meč pokore*, za katerega si je idejo sposodil pri ameriškem filmu *Kick-In* Georgea Fitzmauricea iz leta 1916. Predlog je bil sprejet, Ozu pa je že pri svojem režijskem prvencu sodeloval s scenaristom Kogom Nodo, s katerim sta pozneje ustvarila največje mojstrovine. Vsega nekaj prizorov pred koncem snemanja te kostumske drame so Ozuja spet poklicali v vojsko, tako da je film dokončal Torajiro Saito. Film je bil dobro sprejet, kar je Ozuju bistveno olajšalo naslednji korak: ko so zgodovinsko, *jidai-geki* sekcijo družbe *Shochiku* selili v Kyoto, je Ozu raje ostal v Tokiju in predsedal na sodobne, *gendai-geki* filme. V prihodnjih treh letih je posnel skupaj osemnajst (18!) filmov: pet leta 1928, šest leta 1929 in sedem leta 1930!

V pičlih treh letih si je nekdanji asistent kamere pri *nonsense-mono* filmih uspel tako izpiliti slog, da je postal prepoznaven, gledan, cenjen in nagrajevan. Ključne formalne elemente njegovega opusa bom podrobneje zasledoval v nadaljevanju, zato naj na tem mestu le povzamem nekatere predvojne mejnike, kakor jih v monografiji naniza Richie:

**Diplomiral sem, toda...** (1929) Ozuja seli iz čustvenosti komedije pravi v analitiko družbene komedije in iz nonsense zabavljaštva spreminja v angažiranega režiserja.

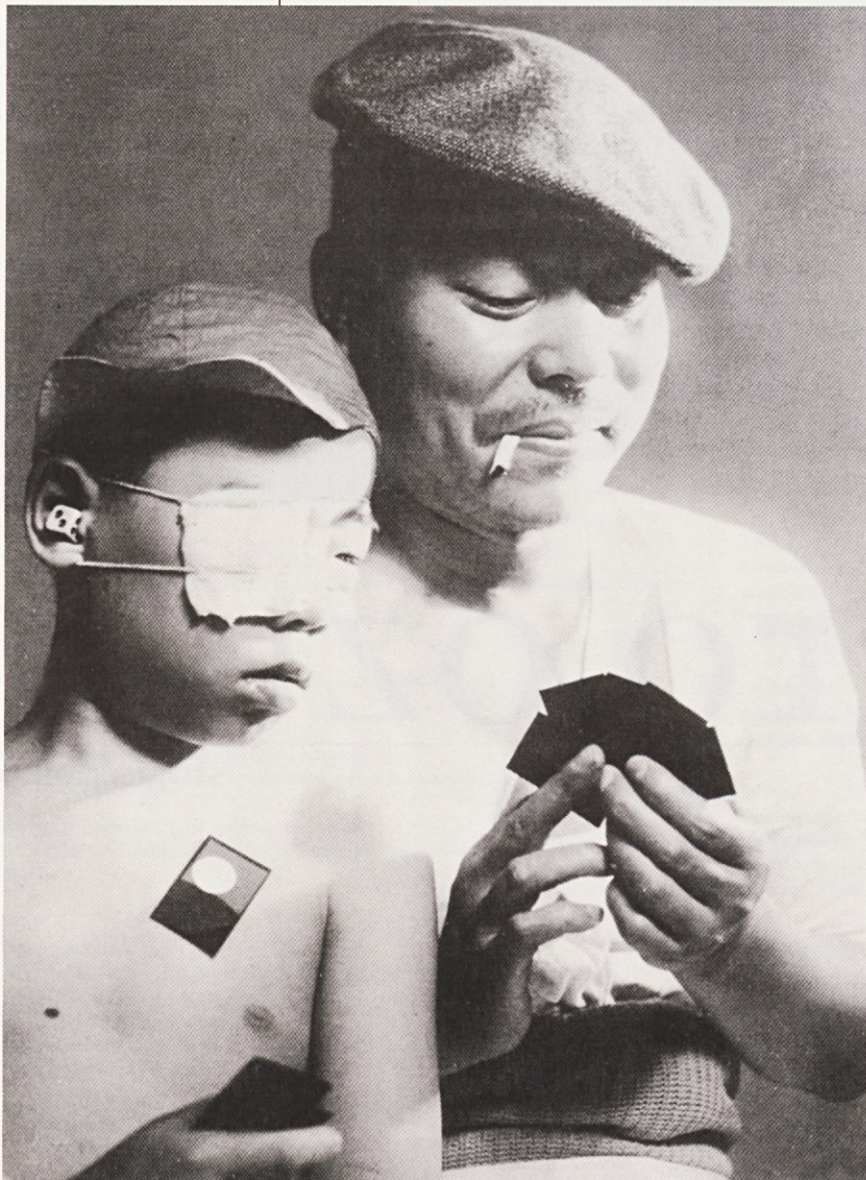
**Življenje pisarniškega uslužbenca** (1929) v Ozujevem opusu inavgurira žanr *shomin-geki*, kar bi še najlaže prevedli kot malomeščansko družinsko dramo, posvečeno življenju molčeče večine srednjega razreda. **Pošten fantič** (1929) že povzema vse doslej povedano v enovito strukturo, ki jo Richie oštevilči od ena od šest: 1. fokus na like 2. družinska drama 3. kritika družbe 4. *shomin* 5. otrok kot nosilec dogajanja 6. redukcija filmskih sredstev na skrajno enostaven stil.

**Edinec** (1936) je Ozujev prvi zvočni film. Izpiljena vizualna redukcija sesoči z novim elementom, zvokom – in prične se velika avantura *opznavkov* in *zvokznakov*, z njimi pa pridejo tudi prve velike ideje.

Med drugo svetovno vojno so Ozuja znova vpoklicali. Svoje obveznosti v cesarski armadi je sicer že opravil, a je tokrat vlada vse filmarje poslala snemat propagandne filme. Prvotno bi moral Ozu odpotovati v Birmanijo, a ker se leta 1943 Japoncem tam ni prav dobro pisalo, so ga poslali v Singapur. Izrabljal je vse možne izgovore, da ni snemal zahtevanih nacionalističnih filmov – in ponovno prebil ogromno časa v kinu! Njegovi tedanji "saborci" navajajo filme, kot so *Sadovi jeze*, *Poštna kočija*, *Rebecca*, *V vrtincu...*, Ozuja pa je daleč najbolj fasciniral **Državljan Kane**, ki je ostal njegov najbolj priljubljeni film. Štirideset let pozneje se bo v veliki Deleuzovi taksonomiji filmskih podob prav skupaj z Orsonom Wellesom Yasujiro Ozu znašel na častnem mestu pionirja podobe-časa.

Cvetlica enakonočja iz leta 1958. Oče Wataru Hirayama ne dovoli poroke hčerki Setsuko, vse dokler mu njena prijateljica ne "predoči" položaja, *kot da bi šlo za nekoga drugega*. Še predno sploh uspe reči "ja", novica o njegovi – z uprizoritvijo izsiljeni – privolitvi po telefonu že dospe do nesojene neveste Setsuko in njene mame, Watarujeve soproge, Kiyoko. Kiyoko je prvič v celem filmu sproščena, njen obraz in celo telo se narahlo pozibavata v ritmu melodije, ki prihaja z radija, desno zadaj. To je podoba sreče. Z leve strani vstopi v kader Wataru, vznejevoljen, ker je "padel na finto". Njegova prva gesta je, da ugasne radio, kar dobesedno zamrzne Kiyoko nazaj v omrtvičeno-zamolkli položaj, kakršnega smo pri njej sicer navajeni v filmu. Wataru se na njeno veselje nad "odločitvijo" odziva z izmikanjem ("Kakšna odločitev? S kom? Kako veš?"), zahteva pidžamo in izgine spredaj desno. Čez hip se vrne in v kontraplanu Kiyoko ukaže, naj ugasne radio, kar natanko sovpade z iztekom pesmi – zaradi česar ne vemo, ali je radio utihnil samo za hip, do naslednje pesmi, ali ga je Kiyoko res ugasnila. V totalu iza njegovega hrbta vidimo tako Kiyoko kot radio in njena roka se ves čas trajanja tega kadra ne dotakne radija. Rez, Wataru izgine, Kiyoko se vrne v svoj izhodiščni sedeči položaj na levi strani kadra. Ko se zdaj razleže glasba, nimamo absolutno nobenega orientirja, po katerem bi lahko sodili, ali gre za "notranjo", realno, aktualno,

Trmoglavno srce



objektivno glasbo iz radija ali za "zunanjo", imaginarno, komentatorsko, subjektivno filmsko glasbo (Michel Chion bi dejal, da gre za nedoločljivost razlike med "glasbo z ekrana" in "glasbo iz jame"). Ali gre torej za to, da je glasba vzrok njenega razpoloženja, ali pa je, nasprotno, prav glasba posledica, ki naj ilustrira njeno notranjo razpoloženje? Šele, ko se z rezom njena podoba umakne idilični podobi družbe pri igranju golfa, se nam za nazaj razkrije, da je bila glasba filmska, torej "iz jame" – saj odmeva tudi v tem, očitno drugem "polju". Toda – ali lahko res z vso gotovostjo trdimo, da se ni morda njeno najbolj notranje občutje dobesedno razlilo čez rob kadra, ali ni morda najbolj osebna nota zasedla celo polje, ali se ni subjektivno nerazločljivo zvezalo z objektivnim, interier z eksterierjem, obraz s pejsažem?

Namenoma sem za vstop v Ozujev opus izbral na videz obroben, skoraj minoren detajl, da bi že takoj na začetku namignil, da me bo v raziskovanju njegovih filmov vodila misel, ki jo je Noël Burch zapisal v svojem programskem spisu *Filmska praksa* iz leta 1969: "film je najprej narejen iz podob in zvokov; ideje (morda) pridejo pozneje." Pri slovarski definiciji Ozujevega dela dejansko obstaja nevarnost, da v navdušenju nad tako slavilnimi definicijami, kot so "iznajditelj zunanosti polja" (Noël Burch), "najbolj absolutna pisava vsakdana, kar jih je bilo na filmu" (Jean Narboni), "pionir podobe-časa" (Gilles Deleuze) in "pogled, ki je znal svet še narediti prosojen" (Wim Wenders), Ozuja vmestimo na obnebje čistih sublimnih idej in kar pozabimo na vse tiste subtilne podobe in diskretne zvoke, ki so s kombinacijo svoje prisotnosti in odsotnosti šele omogočili avtorsko artikulacijo in gledalčevo recepcijo vseh teh idej. Četudi bodo glavne postaje pričujočega besedila vodile prav prek tistega, kar so omenjeni avtorji našli v Ozujevih filmih, iz druge roke torej, se nameravam vmes, mimogrede, za rdečo nit in leitmotiv, vračati prav k takim drobnim epizodam, kakršna je zgoraj opisana neujemljivost meje med znotraj in zunaj v *Cvetlici enakonočja* – saj je prav v njih skrita resnična Ozujeva veličina. Kako torej izrabiti ekselentno filmska sredstva, a jih reducirati na skrajni minimum; kako sploščiti globino in dati slišati tišino; kako gledalca pripraviti do solz, a mu obenem dobesedno spodmakniti stol spod riti – to so vprašanja, na katera v prvi vrsti odgovarjajo Ozujeve podobe in zvoki. Ideje (morda) pridejo pozneje.

#### Donald Richie: Ozujevo življenje

Podrobne podatke o Ozujevem življenju in metodah dela dolgujemo biografiji Donalda Richieja (angleški izvirnik iz leta 1974, francoski prevod iz leta 1980), ki je med drugim tudi avtor izčrpne monografije o Kurosawi. Richie je s podrobnim brskanjem po arhivih tokijskih studijev in izčrpnim povzemanjem relevantnih Ozujevih izjav iz japonskih medijev dejansko poskrbel za svojevrstno približanje Ozuja evropskim in ameriškim raziskovalcem – in morda lahko prav tej uporabni "bazičnosti" Richiejeve monografije pripišemo dejstvo, da so se posamezni interpreti Ozujevega opusa lahko podali daleč v teoretske spekulacije (Schrader, Burch, Deleuze) in melanholična avtorska spogledovanja (Wenders). Kaj nam torej o svojem junaku zanimivega pove Richie?

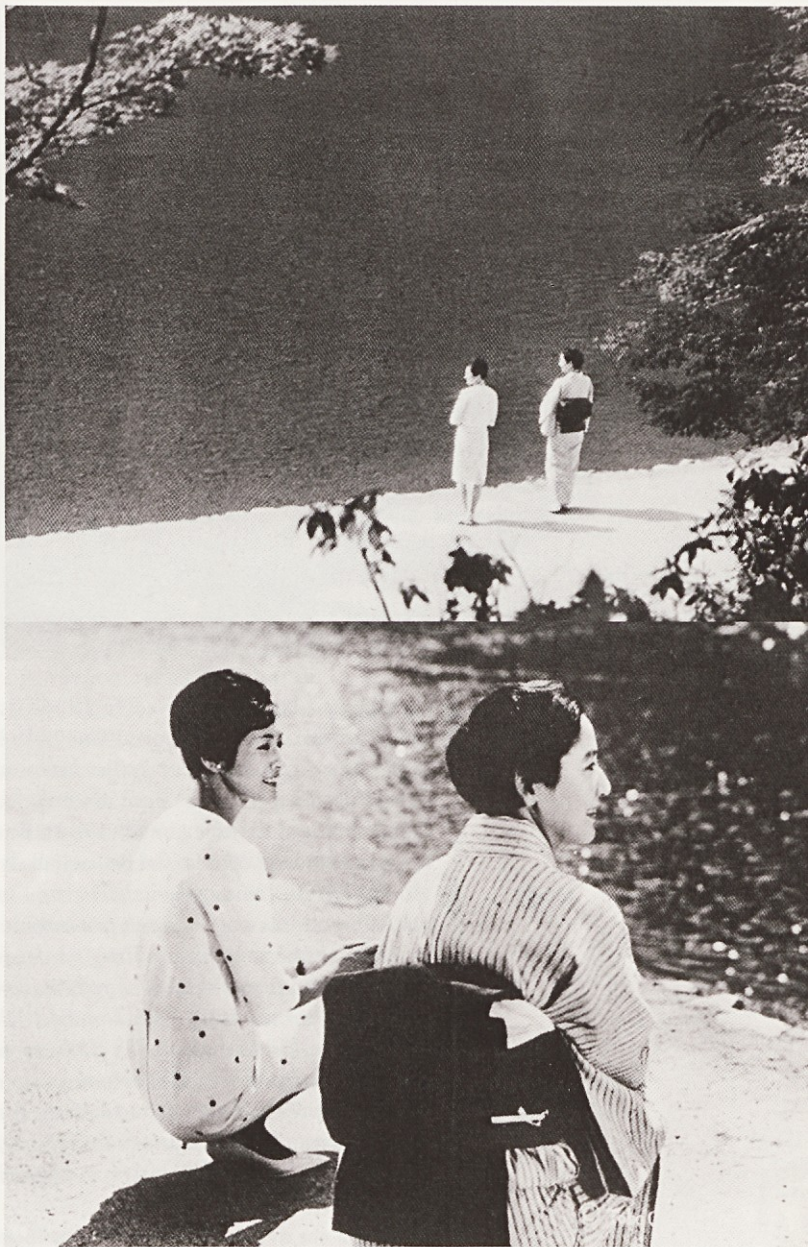
saj se mu zdi, da lahko z njim pojasni tudi Ozujev interni konflikt med *zen* kulturo in vse močnejšo povojno modernizacijo Japonske. Še več, prav intenzifikacija tega shizoidnega stila, ki ne zmore več razrešiti nasprotij z nasmeškom ali ironijo, kliče po globokem duhovnem občutenju, ki naj preseže, transcendirata nasprotja – *in gora bo spet postala gora*, ali če se pošalimo z nekim drugim zgledom, Stromboli postane spet Stromboli, uzrt skozi solze in pospremljen s skoraj čudežnim razodetjem. Dejansko Schrader daje za zgled še bolj radikalen primer filmskega čudeža, Dreyerjev *Ordet*, da bi iz njega lahko povzel osnovne značilnosti tega "odločilnega trenutka": gre za ne-objektiven, emocionalen dogodek, sredi okolja, ki se zanj ne spremeni.

### 3. friz

In prav "zamrznjeni", friznjeni pogled na ta odločilni trenutek, ki mu ni uspelo razrešiti nasprotij, temveč jih je presegel, je tretja, zaključna faza Schraderjeve transcendentalne triade, kolikor je *friz* naš prosti prevod za *stasis*. (Najbolj nazoren aktualen primer takega zamrznjenega pogleda je zame že dolgo časa zaključni kader spota skupine R.E.M. *Everybody hurts*, ko se klasična filmska tekstura slike umakne rastrirani televizijski sliki, vsej natrgani in preskakujoči, saj je kamera na helikopterju, pospremi pa jo zbežan ženski glas, ki skuša povzeti dogajanje za fantomsko "javnost", a njej sami, ubogi revici, ni čisto nič jasno.) Ključ razumevanja tega tretjega, finalnega stadija, potemtakem ni toliko v solzah na platnu, temveč predvsem v tem, da dokončno spodnese naš, gledalčev položaj – da nas prikuje, zamrzne na naš sedež in po možnosti orosi tudi naše oči. To je dobesedno *tihožitje*, *nature morte*. In če je v čem daljnosežnost Schraderjeve analize, tedaj je prav tem, da se v tematizaciji tega odločilnega trenutka ni pustil speljati lamentacijam o vsebini, ampak je v samem jedru Ozujevega avtorskega postopka razkril *premoč forme*. Solzni čudež nima nobenega pomena, le dokazuje moč forme. Še več, sam *transcendentalni slog je forma, ne izkustvo*. Če sta namreč vsakdan in nesklad izkustvi, ki izzivata čustva gledalca, tedaj je *stasis* forma, ki izkustvo dviga v izraz. Zakaj je ta razlika usodna? Ker lahko le forma izrazi Transcendentno, izkustvo pa ne. Schrader posega po razlagi, ki je v svoji naivnosti tako nazorna, da ji velja prisluhniti: če je nekdo priča neki formi (ritualu, maši, transcendentalnemu stilu), izkusi določeno izkustvo transcendence. Nato skuša o tem poročati prijatelju: še tako prepričljivo mu lahko pojasni sleherno podrobnost, a bo prijatelju izkustvo transcendence ostalo tuje – vse dokler mu ne bo predstavljeno *kot forma* (denimo kot filmski transcendentalni stil), iz katerega bo sam izkusil izkustvo transcendence. Danes bi gotovo lahko rekli, da je Schraderju za dodatno tematizacijo slutnje moči Ozujevih tihožitij manjkal koncept *dispozitiva* – a do tja je bila še dolga pot. Med drugim je vodila prav preko poglobljenih raziskav filmske forme in pomena, kakor se jih je loteval brezkompromisni Noël Burch.

### Noël Burch: Ozujev *pillow-shot*

Če bi za šalo rekli, da je bil Schraderjev namen iz ameriške perspektive pokazati, kako različne filmske poetike – na Danskem, v Franciji in na Japonskem – iščejo istega boga, tedaj si je Burch iz evropskega zavetja zadal nalogo razkrinkati samega hudiča v



centru svetovne filmske produkcije, v Hollywoodu, natančneje, spodnesti klasični sistem filmske naracije, ki ga sam najraje imenuje s šifro INR – institucionalni način reprezentacije. Če je za Schraderja bog v detaljih, je za Burcha hudič že v samem pogledu! Zato mu seveda pride kot naročena nacionalna kinematografija, kot je japonska, ki skozi opuse svojih najbolj izpostavljenih predstavnikov (Mizoguchi, Naruse, Ozu, Kurosawa in Oshima) vztrajno problematizira in najeda prevladujoče zahodne sisteme reprezentacije. Leta 1979 Burch japonski kinematografiji posveti obsežno monografijo *To the distant observer* (Scolar Press, London), ki le tri leta pozneje izide tudi v francoskem prevodu (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Pariz, 1982). V njej je zajetno poglavje namenjeno Ozuju. Burch je povsem v skladu z dobo, ki je militantno vztrajala na odpiranju oči, razkrivanju ideoloških aparatov in pogojenosti estetskih učinkov ter se niti za hip ni obotavljala govoriti o naprednih in nazadnjaških filmih, ostro zarezal v Ozujev opus in ga razdelil na učna leta nemega filma (1927-1932), na čas vrhunskih dosežkov (od prve artikulirane avtorske sistematike v filmu *Ženska iz Tokija* iz leta 1933 do prvega zvočnega – in po Burchevem mnenju najboljšega –



Ozujevega filma, *Edinca* iz leta 1936), nato na čas vojne in povojne "mojstrove tišine" (1936 - 1948) ter končno na "propad", kar je Burchov – nedvomno daleč najbolj sporen – skupni imenovalc za vse Ozujeve povojne filme (1948 -1962). Burch torej že v nemem filmu *Ženska iz Tokija* zasledi dva glavna vidika tistega, čemur pravi *sistematika* in kar v opombi definira kot "skupek pol-autonomnih sistemov, ki pa se nanašajo drug na drugega" in doda: "Koncept je uporaben tudi za razumevanje zahodnih režiserjev, kot sta Dreyer in Godard." (*Pour un observateur lointain*, str. 173). Tako se dejansko sleherno branje z očiča oddaljenega opazovalca sproti izkazuje kot vzporedno krčenje terena doma, kot angažiran boj za razumevanje samega kinematografskega dispozitiva in njegovih najbolj nekonvencionalnih avtorjev.

In katera sta dva vidika, katerih predpostavki imata po Burchevih besedah veliko širši teoretski pomen?

### 1. napačni spoji na osi pogleda

Klasična figura prevladujočega sistema montaže in iz njega izhajajoče linearne naracije je plan / kontraplan s spojem na osi pogleda. Če se dve osebi pogovarjata in če je prva v levi polovici kadra ter gleda, denimo, rahlo v desno, tedaj bo kontraplan njegovega sogovornika "prezrcalil" prav tako v levo polovico kadra in njegov pogled usmeril v desno, zaradi česar se bo zdelo, da je iz spoja dveh ploskih podob ustvarjen prostor, v katerem teče os naravnost med dvema paroma očmi. Usodnost te figure je torej v tem, da uspe gledalca "brez preostanka" vključiti v izmenjave pogledov med dvema sogovornikoma, ga posrkati v mentalni prostor diegeze. Burch se ne obotavlja prav v tej figuri prepoznati ključni mehanizem "iluzionistične situacije fantazmatske identifikacije", z drugimi besedami: mašino interpelacije gledalca. In kaj stori Ozu? Namenoma in vztrajno krši to pravilo, saj ne pusti dvema očičema, da bi se spojili v eno črto, temveč ju usmerja v tretjo točko: iz brezprizivne daljice dela trikotnik, katerega tretji kot je ravno gledalčev! To je sicer nekako samoumevno v prizorih, v katerih dve Ozujevi osebi sedita vzporedno in gledata v daljavo (na obali jezera, na terasi, na klopci v parku, za šankom), a toliko bolj bode v očih, kadar sta sogovornika v sicer klasični

situaciji "face to face". Takrat se dejansko gledalcu, navajenemu brezhrebno zlepljene osi pogleda, zdi, da "nekaj ne štima", da govorita sogovornika drug mimo drugega, še huje: v prazno! Toda prav to dejstvo evocira praznino kot integralni del forme – in to ne le zenovsko praznino *mu*, temveč tudi prazno mesto naše, gledalčeve pozicije, ki ravno s svojo odsotnostjo v strukturi le-to zares sploh poganja: navsezadnje, si predstavljate kino, kjer bi film vrteli za nikogaršnji pogled, za pogled Drugega? Ne, isti hip, ko grozi ta paradokсна situacija, se film vedno umakne s sporeda: film potemtakem dobesedno temelji na praznini (med dvema kadroma, med dvema fotogramoma, v subjektu), ki pa ne sme biti evocirana, sicer se sesuje cel sistem reprezentacije. Na morebitne pomisleke, da je šlo za naključne Ozujeve "napake", je Burch najbolje odgovoril z navedbo naslednje anekdote: Ozujev montažer Hoshiyasu Hamamura je nekoč presodil, da je prišel čas, da mojstra vendarle opozori na "napako". Da bi prekinil debato, ki se je po tem opozorilu razvila, je Ozu eno sekvenco dejansko posnel na oba načina: s svojimi, "napačnimi" spoji na osi pogleda, in na "korekten" način. Njegov komentar po projekciji obeh verzij je bil en sam stavek: "Ni razlike." Seveda je tvegano sugerirati radikalnost avtorjevega razumevanja tega "nerazlikovanja", toda morda lahko učinek napačnega spoja na osi pogleda razumemo tudi takole: *ko je s pomočjo "napačnega" spoja enkrat razkrita iluzija spoja, je sleherni spoj videti "napačen"* – potemtakem, strogo vzeto, dejansko ni nobene razlike! Burch v tej Ozujevi zavestni odločitvi vidi simbolno izzivanje kar dveh temeljnih načel prevladujočega načina zahodne reprezentacije. V prvi vrsti izziva princip *kontinuitete*, saj napačni spoj vpelje svojevrsten skok v tekoči montažni tok, povzroči hipno zmedo v gledalčevi orientaciji znotraj diegetskega prostora, zahteva trenutek za premislek. Tako poudarja disjunktivno naravo spremembe plana, ki jo tradicionalna montaža ravno zakriva. Še jasneje pa ta odločitev izziva princip *vklučenosti gledalca v diegezo*. Ker mora gledalec ob vsaki spremembi plana preizprašati svojo mentalno držo do protagonistov, se zlahka izogne pastem identifikacije. Burch sklene preizpraševanje tega prvega vidika Ozujeve samosvojosti s preskokom z japonske specifične globalnega izkustva prostora ("Japonci so prepričani, da morata spomin in domišljija vedno sodelovati v percepciji.") na programsko izhodišče, ki je še kako uporabno tudi za druge avtorje in druge kinematografije: "Vsak prostorski dispozitiv je 'tekst', ki mora biti prebran: nikakor pa ne zgolj *dan in sprejet glede na svoje videze*." Prav proces *branja (lecture)* filmskega teksta, ki razkriva pogojenost njegove reprezentacije z *dispozitivom*, je tisto, za kar Burchu gre.

### 2. pillow-shots

Zato seveda ni naključje, da ga od vseh formalnih elementov Ozujevih filmov daleč najbolj zanima tisti, ki dobesedno razkrije osnovno napetost, na kateri temelji sam film: napetost med minevanjem časa in negibnostjo fotograma, med trajanjem in trajnostjo, med znotraj in zunaj. Burch je že v tekstu iz leta 1969, *Nana ali dva prostora*, Ozuja v raziskavah specifičnih filmskih razsežnosti zunanosti polja postavil ob bok Renoirju in mu celo priznal prvenstvo v tej stavi na trajanje. Ob prizoru iz filma *Edinca* je

tako zapisal: "Dlje, ko traja prazno polje, večja je napetost, ki se ustvarja med prostorom ekrana in prostorom zunaj polja, in bolj prostor zunaj polja prekaša prostor kadra." (*Praxis du cinema*, str. 42). Dejansko se ob gledanju Ozujevih filmov zelo hitro zavemo, da nas v nek prostor ni nujno pripeljal šele protagonist, ampak da *smo pogosto bili tam že pred njim* – kakor tudi ni prav nič neobičajnega, da *se s pogledom zadržimo v prostoru še hip ali dva* po tem, ko je oseba že zapustila kader. Potemtakem je prva razsežnost Ozujeve stave na trajanje svojevrstno *vztrajanje*: vztrajamo prej in pozneje. Zakaj? Ker vztraja sam prostor, ker ga napolnjuje čas, ki ga prihod protagonista kvečjemu zmede in vrže iz tečajev. Tudi drugim interpretom je seveda padel v oči Ozujev paradigmatičen, avtorski podpis – prazen kader brez dogajanja, s čisto prezenco stvari – tako da so zanj iskali ustrezna imena (*tihožitja, prazni plani, plani-objekti*), a ga dotlej še nihče ni tako podrobno obdelal kot prav Burch. Storil je pravzaprav dvojje: našel je ustrezno ime in detektiral neko temeljno notranjo razliko. Razlika je v tem, da obstajajo "prazni" kadri, katerih odsotnost je zgolj napoved ali sled človeške prisotnosti (*zdaj, zdaj, bo nekdo prišel; ravnokar je nekdo odšel*), obstajajo pa tudi prazni kadri, katerih praznina je radikalna, je čista odsotnost – kot hrbtna stran časa, kot znak neke vzporedne prisotnosti. Če nam dialektika dveh prostorov (prostora zunaj kadra in prostora zunanosti polja) omogoča razumevanje prve odsotnosti, tedaj je za drugo treba prodreti v samo jedro Ozujeve avtorske poetike. Naj se skozi zagate z imenom še dodatno razkrijejo razsežnosti te dvojnosti. Burch si je najprej sposodil oznako zanje v haiku poeziji, kjer *makurakotoba* označuje kratek petzložni verz, ki ponavadi modificira prvo besedo naslednjega verza, kar angleščina prevaja kot *pillow-word*, francoščina pa *le mot-oreiller* (dobesedno: beseda-blazina; Mart Ogen v *Mali antologiji japonske lirike* govori o "nosilni besedi"). Burch zato značilne Ozujeve kadre poimenuje *pillow-shots*. *Pillow-shots* so lahko posnetki narave, arhitekturne vedute (industrijski dimniki, železniške postaje, svetilniki), posnetki ulice, detajli interierja (najraje hodniki), klasična tihožitja posameznih predmetov (vaza, vzglavnik), svojevrstna ambientalna tihožitja (sušiče plenice v vetru, na obešalniki stoječi kimono) in pa tisti čisto posebni Ozujevski podpisi, ki v neverjetno sozvočje enega kadra spajajo veliko in malo, bližnje in oddaljeno (npr. svetilnik in steklenico na začetku *Plavajočih trav*). Po vsebini jih je torej izjemno težko natančno klasificirati, zato je razumljiva Burcheva težnja, da jih še dodatno določi po strukturnem mestu, ki jim v filmu pripada. Po analogiji imena s poezijo bi sodili, da so to predvsem tisti kadri, ki kot blazina ležejo med dva druga kadra, ki zmehčajo prehod med njima, privadijo pogled, modificirajo občutje in zrahljajo pomen. Toda ker se Ozujevi filmi praviloma pričnejo kar *in medias res*, kot izseki vsakdana, seveda ne preseneča, da se po definiciji pričnejo s *pillow-shot* – saj gre ravno za to, da gledalcu že uvodoma privadijo pogled – in se z njim tudi končajo, le da je vmes "gora spet postala gora". Ravno zaradi vsega tega je treba celo v samo kategorijo *pillow-shots* vnesti neko razločevalno potezo in oznako *čistih pillow-shots* prihraniti zgolj in samo za tiste posnetke, ki ne posredujejo nobene narativne informacije razen

možne sugestije na neko zunaj-časovno mesto ali vzporedno prisotnost. Potemtakem je prav v teh čistih *pillow-shots* na najbolj otipljiv, skoraj osebni način, zares prisoten čas. Vrhunski paradoks je seveda, da se čas razkrije v trenutku, ko je pravzaprav suspendiran – tako kot se navsezadnje celotno filmsko gibanje vzpostavlja prav preko teh trenutkov negibnosti, sam pomen pa skozi tovrstne trenutke suspenzije pomena. Ravno na tej točki pride tudi do najbolj neposrednega nesoglasja med doslej predstavljenima interpretacijama Ozuja, med Schraderjevo in Burchevo. Burch namreč vztraja, da je suspenzija diegetskega toka, do katere pride v teh čistih *pillow-shots*, zvezana s *suspenzijo produkcije smisla*, ki je značilna za prakse zen budizma. Zato (po sledi opozoril Rolanda Barthesa) vztraja na tem materialističnem branju zena, da bi ga tako iztrgal iz rok "neo-krščanske ideologije", ki naj bi jo razvila anglo-ameriška buržoazija v svojem iskanju kakršnihkoli odgovorov na nevzdržne presije krize industrijskega kapitalizma. In prav v to slednjo, neo-spiritualistično tendenco uvršča Burch tudi Schraderjevo interpretacijo. Za podrobnejše analize posameznih zgledov *pillow-shots* kakor tudi za razdelavo preostalih najbolj značilnih figur Ozujevega opusa (nizka pozicija kamere, sploščenost filmske podobe na dvodimenzionalnost, finese zvočnega traku) lahko ob tej priložnosti zaradi omejenega prostora le napotim na strani izvrstne Burcheve študije, kjer je posebna pozornost namenjena filmom *Ženska iz Tokija* (1933), *Tokijska gostilna* (1934), *Edinec* (1936) in *Nekoč je bil nek oče...* (1942). Nas pa bo v nadaljevanju zanimala prav tista materialistična analiza, ki je znala misliti skupaj kapitalizem in shizofrenijo – in ki je v samem jedru Ozujevih podob prav tako zaznala primat časa. Gre seveda za pasuse iz Deleuzevega drugega zvezka *Filma* z naslovom *Podoba-čas*.

#### Gilles Deleuze: Ozujevi počasi

Morda je bil od vseh naknadnih povzetrov svojega kapitalnega projekta o filmu Deleuze najbolj zgovorno kratek v predgovoru k angleškemu prevodu *Podobe-časa*:





"Skozi več stoletij, od Grkov do Kanta, se je v filozofiji zgodila revolucija: podrejenost časa gibanju se je obrnila, čas je prenehal biti mera običajnega gibanja, postopoma se je pričel pojavljati sam zase in ustvarjati paradokсна gibanja. Time is out of joint: Hamletove besede pomenijo, da čas ni več poduržen gibanju, temveč prej gibanje časa. Lahko bi rekli, da je film na svojem področju ponovil to isto izkustvo, ta isti obrat, le da mu je šlo hitreje od rok. Podoba-gibanje tako imenovanega klasičnega filma se je po vojni umaknila neposredni podobi-času."

In ko je treba postaviti enega samega avtorja na presečišču obeh velikih dob, ko je treba najti pionirja, ki je slutil čas v podobi, ko je bila ta še globoko zavezana gibanju, tedaj se Deleuze niti za hip ne obotavlja, temveč postavlja na ta prestižni tron "izumitelja podobe-časa" prav Yasujira Ozuja. Podoba-akcija se je umaknila čisti vizualni podobi tistega, kar neka oseba je, in čisti zvočni podobi tistega, kar ta oseba reče. Tako pridemo do dveh osnovnih sestavnih elementov Deleuzove podobe-časa, do čistih optičnih in zvočnih znakov, opznanov in zvokznakov. Ozujevi filmi so natanko gigantske sestavljanke teh znakov, svojevrstni puzzles, ki si ne obotavljajo prav po matematično razporejati posameznih elementov, da bi dosegli učinek čiste forme. Ko je enkrat važna čista optična podoba posamezne osebe, je seveda ključni kriterij za casting igralcev prav njihov videz, ključna poteza njihovega dialoga pa strukturno mesto, ki mu ga pripiše scenarij. Znano je, da je Ozu like vedno najprej vpenjal v elementarna sorodstvena razmerja (oče, mama, otroci, zet, snaha...), nato pa iz tega izpeljeval situacije. O poljubni kombinatoriki le-teh pa najbolj zgovorno pričajo scenaristične seanse, na katerih sta s Kogom Nodo po tleh prestavljala listke s posameznimi prizori in tako dejansko sestavljala svojevrstni puzzle, ki je na koncu pripeljal do perfektne strukture, do pulziranja praznih in polnih kadrov, prisotnosti in odsotnosti. V tako dovršeni strukturi so bila telesa igralcev le še izvrševalci vnaprej

začrtanih gest, njihova usta pa vir vnaprej zapisanih besed – zaradi česar se z legendami o Ozujevih nešteti repeticijah posnetkov lahko merijo kvečjemu še poročila o Bressonovih maltretiranjih "modelov". Toliko bolj presenetljiva je zato njihova popolna predanost mojstru, o kateri pričajo ne le njihove izjave iz časa snemanj, temveč tudi mnoga spominska pričevanja, denimo Ozujevega igralskega fetiša, Chishuja Ryuja. Deleuze se v svoji analizi Ozujevega opusa osredotoča predvsem na tiste trenutke, v katerih detektira "čas v prvi osebi, drobec časa v čisti obliki". Zato ga zanimajo seveda prav tisti "prazni plani", v katerih odkriva identiteto mentalnega in fizičnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza, le da mora tudi sam potegniti ločnico med pejzaži in tihožitji – in čisto časovno prezenco prihraniti za tihožitja. Deleuze namreč pejzaže zveže s pojmom odsotnosti oziroma praznine, tihožitja pa s prisotnostjo oziroma polnostjo. V slednjih niso prisotni le posamezni predmeti (vaza, sadje, palice za golf...), temveč je dobesedno prisoten tudi čas. Tisti trenutek, ko je med hčerkin nasmešek in njene solze v filmu *Pozna pomlad* (1949) vrinjen *pillow-shot* vaze, postane ta posnetek dobesedno "nosilni posnetek", saj opozarja na postajanje, spremembo, prehod. Forma tistega, kar se spreminja, pa se sama ne spreminja – in prav to je čas, "čas sam, drobec časa v čisti obliki: direktna podoba-čas". Tihožitje je potemtakem čas, saj je vse, kar se spreminja, v času, čas sam pa se ne spreminja – lahko bi se spremenil le v nekem drugem času, v neskončnost. Videti je, kot bi Deleuzu uspelo zvezati večino doslej navedenih ključnih opažanj o Ozuju (*stasis*, negibnost sredi gibanja, suspenzija pomena, čas v prvi osebi), le da za tematizacijo specifičnosti dispozitiva preprosto ne potrebuje pojma transcendence: "Na točki, na kateri se kinematografska podoba najbolj neposredno sooči s fotografijo, se obenem tudi najbolj radikalno razloči od nje." Friz potemtakem ni zamrznjenje nepreseženega nesklada, tudi ne transcendentalni presežek, temveč sprevid tega, da je sama situacija postala povsem razvezana senzorično-motoričnih vezi in podob-akcij, da je postala čista optična in zvočna situacija. To spozna junak Ozujevega filma, spoznamo pa tudi mi, gledalci. Oboji postanemo svojevrstni vidci, mi sami postanemo njihov *kontraplan*. Zato je ena najlepših metafor celotnega Ozujevega opusa zame prizor iz *Plavajočih trav* (1959), v katerem dva igralca s teatarskega odra kukata med gledalce in si izbirata partnerici. Tam, kjer bi kot gledalci pričakovali podobe in telesa, ki se kažejo, naletimo na pogled in na oči, ki nas gledajo. Namesto, da bi lahko v Ozujeve podobe odložili pogled, nam ga njegovi napačni spoji na osi vrnejo, *pillow-shots* pa mimogrede še okužijo s prisotnostjo časa v prvi osebi, z nostalgичno jesensko otožnostjo. S tem izkustvom bi rad tudi končal pričujočo jesensko razpravo, zato kot zadnjo pričo kličem režiserja, ki je to izkustvo doživel "v živo", na svojem *potovanju v Tokio*.

#### Wim Wenders: Ozujev Tokio

Med sodobnimi evropskimi režiserji je največji slavilec Ozuja zagotovo Wim Wenders. Historično dejstvo je, da je Wenders odkril Ozujeve filme že v času snemanja filma *V teku časa* (1975). Znane so



njegove hvalnice o tem, kako sodijo Ozujevi filmi med svete reči svetovnega filma, in pa priznanja, da je v Ozuju končno našel dokaz za to, da se da snemati stvari tako, kot si je sam že dolgo želel. Koncentrat vseh teh izjav je leta 1983 pretil v off komentar filmskega žurnala *Tokyo-Ga*.

Wenders se je namreč kar na kraj sam odpravil preverit, ali je še kaj ostalo od Ozujevih podob. Tovrstne ekspedicije, ki se odpravljajo v realnosti preverjati abstraktne konstrukte vsakdana, so seveda že po definiciji obsojene na tragični neuspeh – in Wenders je to najbolj nazorno pokazal v sekvenci obiska Ozujevega groba na pokopališču v Kita Kamakuri. Na grobnici je našel eno samo znamenje, *mu*, ki označuje praznino. To radikalno izkustvo smrti, praznine nič, je Wendersa napeljalo na otroške spomine, na nepredstavljenost nič: "Na povratku sem v vlaku razmišljal o tem znamenju. "Nič." Kot otrok sem si ga pogosto skušal predstavljati, ta nič. Celo sama misel nanj me je spravljala v strah. Nič. Saj to vendar ne more obstajati, sem se prepričeval. Obstaja lahko le tisto, kar je tu, realno, realnost."

Nadaljnja izpeljava pa ga pripelje do tega, da je danes taista realnost, na katero je kot otrok edino prisegel, najbolj votel in neuporaben pojem, kar jih je moč najti v sodobnem filmu. Ozuju pripíše mojstrstvo, da se je tej realnosti sploh še znal približati. In nato se Wenders loti poskusa, ki je vreden podrobnega opisa, saj še zadnjič opozarja na usodnost kinematografskega dispozitiva in na formalno plat Ozujevega stila, obenem pa povzema vso dialektiko vznika subjektivitete iz odpovedi lastnemu pogledu. Wenders se je namreč lotil na dva načina posneti eno in isto uličico z bari v tokijski četrti Shinjuku, ki jo sicer poznamo iz številnih Ozujevih filmov: najprej s svojim običajnim objektivom, nato pa je nekoliko spustil kamero in nanjo namestil blagi, 50-mm teleobjektiv. Storil je torej tisto, kar je praviloma počel Ozu – in ulica se je čudežno transformirala: prikazala se je podoba, za katero Wenders sam pravi, "da mu ni pripadala več". Realnost potemtakem še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda. Privzeti pogled drugega tako za Wendersa – ki v tem primeru paradoksnost zgošča pozicijo gledalca in režiserja – ne pomeni le približati se "resnici realnosti", temveč tudi prestopiti ključno oviro na poti do samega sebe. Odpoved intimni identiteti tako postane pogoj za postajanje stvari, subjekt pa se izkaže za radikalno eks-timnega subjekta... In morda je prav to finalna definicija, ki zveže Ozujeve junake in Ozujeva tihožitja v en sam koncept: v koncept *eks-timnosti*, povnanjenja največje intimnosti. Tako se čisto na koncu lahko znova soočimo z negibnim obrazom Kiyoko iz *Cvetlice enakonočja* in zatrdimo tisto, kar je bila na začetku le slutnja: osebna nota je zasedla celo polje, zven obraza je preplaval pejsaž, subjektivno se je nerazločljivo zvezalo z objektivnim, čas je padel iz tečajev. Ozu je umrl na svoj šestdeseti rojstni dan, 12. decembra 1963. •



#### Izbrana bibliografija

- BURCH, Noël: *Praxis du cinéma*, Gallimard, Pariz, 1969  
 - *To the distant observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 1979 (fr. prevod *Pour un observateur lointain*, Gallimard / Cahiers du cinéma, Pariz, 1982)  
 - "Odkrivanje japonskega filma", *EKRAN*, št. 7, 8 / 1988
- CAHIERS DU CINEMA, št. 286, marec 1978 (Narboni, Sato, Schrader)  
 - št. 310, april 1980 (Tadao Sato, "Le point de regard")  
 - št. 311, maj 1980 (Alain Bergala, "L'homme qui se leve")
- DELEUZE, Gilles: *L'image-temps*, Minuit, Pariz, 1985 (angl. prevod *The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989)
- PELKO, Stojan: "... comme chez un peintre", *EKRAN*, št. 5-6 / *Sinteza*, št. 73-74, 1986
- POSITIF, št. 203, februar 1978 (Niogret, Wood, Ozu, Ryu)  
 - št. 214, januar 1979 (Masson, Ryu, Ozu)
- RICHIE, Donald: *Ozu*, University of California Press, 1974 (fr. prevod *Ozu*, Ed. Lettre du blanc, Pariz, 1980)
- SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 1972 (fr. prevod odlomkov v *Cahiers du cinéma*, št. 286, marec 1978)
- ŠKAFAR, Vlado: "Potovanje v Tokio", *EKRAN*, november-december 1995
- WENDERS, Wim: "Tokyo-Ga", v: *Die logik der Bilder*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1988 (fr. prevod v: *La logique des images*, L'Arche, Pariz, 1990) Edinec (Hitomi Musuko), 1936

# yasujiro ozu

(1903 – 1963)

## FILMOGRAFIJA

### Izgubljeni filmi:

- 1927 Meč pokore (Zange no Yaiba)
- 1928 Mladostne sanje (Wakoudo no Yume)  
Zgubljena žena (Nyobo Funshitu)  
Buča (Kabocha)  
Par se seli (Hikkoshi Fufu)  
Lepo telo (Nikuatibi)
- 1929 Gora zakladov (Takara no Yama)  
Prijatelji bojevniki (Wasei kenka Tomodachi)  
Življenje pisarniškega uradnika (Kaishain Seikatsu)  
Fant poštenjak (Tokkan Kozo)
- 1930 Uvod v poroko (Kekkon-gaku Nyumon)  
Maščevalni duh Erosa (Erogami no Onryo)  
Izgubljena priložnost (Ashi ni Sawatta Koun)  
Mlada gospodična (Ojosan)
- 1931 Nesrečna lepota (Bijin Aishu)
- 1932 Pomlad prinašajo ženske (Haru wa Gofujin Kara)  
Na svidenje do prihodnjic (Mata Au Hi Made)
- 1935 Nedolžna mladenka (Hakoiri Musume)
- 1936 Kolidž je prijeten kraj (Daigaku Yoi Toko)

### Obstoječi filmi:

- 1929 Dnevi mladosti (Wakaki Hi)  
Diplomiral sem, toda... (Daigaku wa Deta Keredo) - delno ohranjen
- 1930 Korakajte veselo (Hogaraka ni Ayume)  
Padel sem, toda... (Rakudai wa shita Keredo)  
Ženska ene noči (Sono Yo no Tsuma)
- 1931 Dama in bradač (Shukujo to Hige)  
Tokijski zbor (Tokyo no Gassho)
- 1932 Rojen sem, toda... (Umarete wa Mita Keredo)  
Kje so mladostne sanje? (Seishun no Yume Ima Izuko)
- 1933 Ženska iz Tokija (Tokyo no Onna)  
Bojevnica (Hijosen no Onna)  
Trmoglavno srce (Dekigokoro)
- 1934 Mamo je treba imeti rad (Haha o Kawazuya) - delno ohranjen  
Zgodba o plavajočih travah (Ukigusa Monogatari)
- 1935 Tokijska gostilna (Tokyo no Yado)
- 1936 Edinec (Hitori Musuko)
- 1937 Kaj je gospa pozabila? (Shukujo wa Nani o Wasuretaka)
- 1941 Bratje in sestre Toda (Toda-ke no Kyodai)
- 1942 Nekoč je bil en oče (Chichi Arika)
- 1947 Pripoved stanodajalca (Nagaya Shinshi Roku)
- 1948 Piščanec v vetru (Kaze no Naka no Mendori)
- 1949 Pozna pomlad (Banshun)
- 1950 Sestre Munekata (Munekata Shimai)
- 1951 Zgodnje poletje (Bakushu)
- 1952 Okus riža z zelenim čajem (Ochazuke no Aji)
- 1953 Potovanje v Tokio (Tokyo Monogatari)
- 1956 Zgodnja pomlad (Soshun)
- 1957 Somrak v Tokiju (Tokyo Boshoku)
- 1958 Cvetlica enakonočja (Higanbana)
- 1959 Dobro jutro (Ohayo)  
Plavajoče trave (Ukigusa)
- 1960 Pozna jesen (Akibiyori)
- 1961 Jesen družine Kohayagawa (Kohayagawa-ke no Aki)
- 1962 Okus sakeja ali Jesensko popoldne (Samma no Aji)

# miklós jancsó



retrospektiva

oktober, november 1997 v slovenski kinoteki

kino  
terra

