

revija za film in televizijo

EKRAN

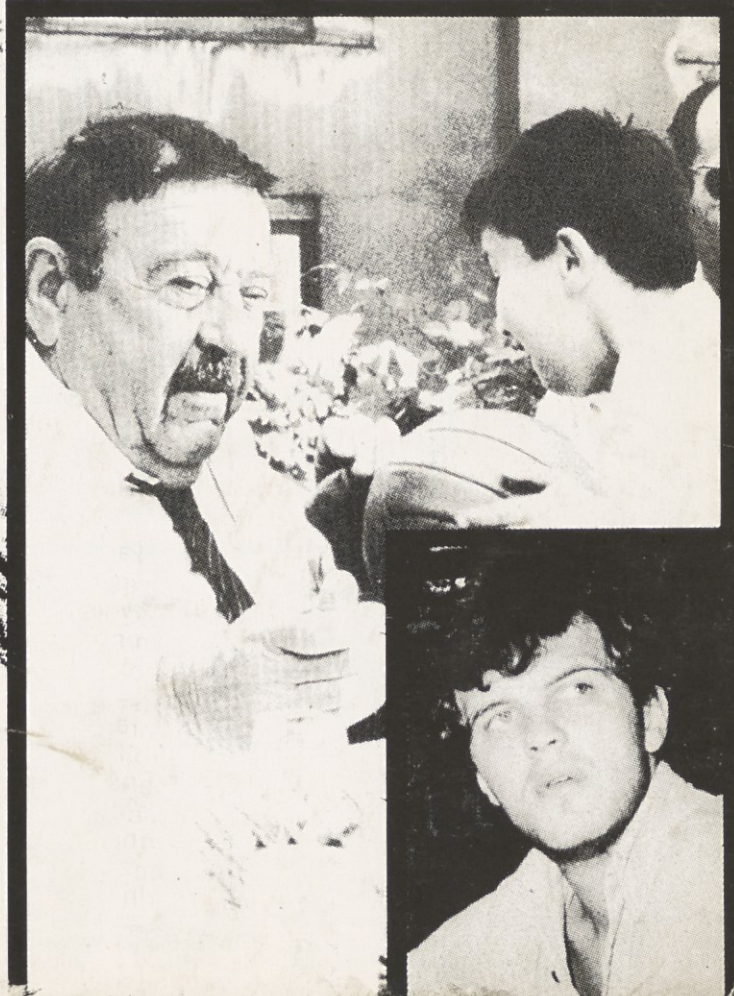


OČE NA SLUŽBENEM FOTO: ANJU, ENVI

5,6

vol. 10 (letnik XXII) 1985

Slovenski film **KAROL GROSSMANN**
festivali
CANNES
BERLIN
PESARO
kinoteka



revija za
film in televizijo

5,6 1985

vol. 10
(letnik XXII) 1985
cena 200 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar
Cveta Rotar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Učne delavnice

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

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

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

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

nenaročeni rokopisov
ne vračamo

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

slovenski film

Dr. Karol Grossmann in pionirski časi
slovenskega filma
Pogovor z Boženo in Vladimирjem Gros-
manom: „Ni se držal kot oseba, ki bo
nekoč prišla v zgodovino“

Stanko Šimenc

1

Silvan Furlan

4

festivali

Cannes '85:
Otroci, fantomi, vojaki
Oče na službenem potovanju
Pesaro '85: Indijska filmska tiskarna
Berlinale '85: Ljubezni
Film za otroke je pač samo film
Berlin poslovno

Zdenko Vrdlovec
Michel Chion
Majda Širca
Rapa Šuklje
Mirjana Borčič
Milan Ljubič

7

13

15

19

23

24

kinoteka

Krivo je okno
Gon smrti

Bojan Baskar
Stojan Pelko

26

29

kritika

Diva
Marijini ljubimci
Obdobje nežnosti
Made in Britain
kritiški dnevnik

Stojan Pelko
Melita Zajc
Melita Zajc
Samo Goldštejn
Leon Magdalenc

30

34

32

34

35

branje

Zdenko Vrdlovec: Fritz Lang

Stojan Pelko

38

esej

Rojstvo žanra (II)

Marcel Štefančič, jr.

39

razprava

Postmodernizem in alternativa (I)

Rastko Močnik

43

intervju

Pogovor z Derekom Jarmanom
Kaj te žene?

Bogdan Lešnik

46

priredive

Po Ekranovem tednu Wima Wendersa:
Just Like Eddie
Alice med otroki

Jože Vogrinc
Borko Radošček

50

51

alternativa

Vsaka slika pomeni 10 000 besed

Veronika Gartenzwegl

52

odmevi

Kinematični daltonizem ali nezadost-
nost zgolj semiološkega pristopa k fil-
mu

Vlada Petrič

57

zapisovanja

kinotečna vitrina
vibina vitrina
amaterski film

Vladimir Koch
Milan Ljubič
Bojan Žorga

59

59

60

FOTOZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

Kraljevski gag
Knapovski pin-up

Zdenko Vrdlovec
Silvan Furlan

4

5

PRILOGA EKRAKNOVA KNJIŽNICA/FILMSKI POJMI

Kader

Zdenko Vrdlovec

61

Dr. KAROL GROSSMANN

in pionirski časi slovenskega filma

Ob 90-letnici

svetovnega filma

Ob 80-letnici

slovenskega filma

Ob 40-letnici

nepretrgane slovenske
filmske proizvodnje

V času, ko smo Slovenci z „moderno“ uspešno lovili evropski korak, smo začeli ogledovati in doživljati tudi „živeče fotografije“ („lebende Photographien“).

Kot drugod po svetu smo jih najprej sprejeli predvsem kot tehnično atrakcijo, ne da bi slutili njihov hiter in silovit razvoj, še manj pa sugestivno moč, zaradi katere so se kmalu znašle v središču zanimanja industrije, trgovine, politike in kulture, v izjemnih primerih tudi umetnosti. Seveda niso prišli Parižani kazati svojih filmov kar naravnost v Ljubljano; prej so šli v naše tedanje prestolno mesto Dunaj, odkoder so potujoči kinematografi obiskovali mesta in mesteca avstroogrske monarhije. Dunaščani so videli prve filme že tri mesece po svetovni predstavi v Parizu, ki je bila 28. decembra 1895. To se je zgodilo v stavbi na Kärntnerstrasse 45, v kateri je gospod Eugène Dupont prikazoval živeče fotografije gospodov Augusta in Louisa Lumièra iz Lyona od 27. marca 1896 dalje. 17. aprila je predstavo obiskal tudi cesar Franc Jožef I. in dunajski list Neue Presse je poročal, da je cesar, ki je menda pokazal živo zanimanje za aparat bratov Lumière, „vodil konverzacijo z gospodom Dupontom v francoskem jeziku“. Ko je cesar odhajal s predstave, ga je seveda pozdravila „številna publika“. Z Dunaja so se potujoči kinematografi razpršili na vse strani velike, a že betežne monarhije. Za Slovence je bilo nadvse pomembno dogajanje, povezano z življenjem ob železniški progi Dunaj—Trst in s kraji ob njej. To so bila tedaj pomembna središča Gradec, Maribor, Celje in Ljubljana, torej mesta z živahnim gospodarskim življenjem in dokajšnjo kulturno tradicijo. Po številu prebivalstva so bila daleč od svetovljanskega Dunaja, v katerem so 1890. leta našli kar 1.364.549 meščanov; istega leta je imel Gradec 112.069 prebivalcev, Maribor 19.898 (enako kot Celovec: 19.756), Celje 6.264, Ljubljana 30.505 in Trst 120.333 prebivalcev. V teh mestih so se ustavljali potujoči prikazovalci filmov in odpirali zvedavim gledalcem (za 30 ali 50 krajcarjev) novo okno v svet. Za nas so predvsem zanimivi tedanji filmski dogodki v tistih mestih, ki so po razpadu

Avstro-Ogrske zaživela v novi jugoslovanski državi; to so Maribor, Celje in Ljubljana. Po tem zaporedju so naši predniki tudi videli prve filmske predstave pri nas. Mariborčani so se prvič srečali s filmom 24. oktobra 1896 v pivnici pivovarne Götz (Bierhalle Götz, danes je tam dvorana kina Union); o tej prvi filmski predstavi na ozemlju današnje Slovenije je poročal časnik Marburger Zeitung, medtem ko je Slovenski gospodar o tem dogodku molčal. Kmalu zatem, 3. novembra 1896, so prvič videli živeče fotografije Celjani, in to v vrtnem salonu hotela Zum weissen Ochsen (Pri belem volu, danes Stanetova ul. 3). Dogodek je nekajkrat zabeležil celjski nemški list Deutsche Wacht, medtem ko se Domovina ni zmenila zanj. V Ljubljani so se srečali s filmom 16. novembra 1896 v salonu hotela Pri Maliču (Stadt Wien), ki je stal na mestu, kjer sta danes veleblagovnica Nama in kino Komuna. Obširna poročila o predstavah srečamo v Slovenskem narodu in nemškem listu Laibacher Zeitung, medtem ko pri drugih dveh ljubljanskih listih, pri Novicah in Slovenecu, prva filmska predstava v Ljubljani ni vzbudila nobenega zanimanja. Kot razberemo iz časopisnih poročil, so bile prve filmske predstave pri nas v organizaciji istega potujočega kinematografa, soj so gledalci v Mariboru, Celju in Ljubljani gledali iste filme in v istem zaporedju. V dnevnem časopisju (Maribora, Celja, Ljubljane) zasledimo ista besedila (v nemškem in slovenskem jeziku), ki opisujejo projekcijski aparat („kinematograf“) in „živeče fotografije“, po čemer moremo sklepati, da ne gre za časnikarska poročila o predstavah, ampak za propagandno gradivo potujočega kinematografa, ki so ga ponatiskovali oz. prevajali ob napovedih ali v prvih dneh gostovanja. Tako so npr. že pred prvimi predstavami zapisali (v Celju in Ljubljani), da je obiskovalcem najbolj všeč zadnji film iz sporeda — **Brzovlak se pripelje na postajo**, „katera slika je najinteresantnejša“. Gre za Lumierov film **L'Arrivée d'un Train**, ki je poleg **Politega zalivalca rož** (L'Arroseur arrosé) vzbujal veliko pozornost in začudenje med prvimi filmskimi gledalci (G. Sadoul: „V Brzovlaku je pridvela lokomotiva iz globine platna proti gledalcem, da so poskočili pokonci, ker so se bali, da jih bo povozila.“), medtem ko je bil kasneje zanimiv tudi za filmske zgodovinarje, ker so v filmu uporabljeni vsi plani, ki jih pozna današnji film (doseženi tako, da so se statični kameri približevali in oddaljevali predmeti in ljudje). Najbrž so potujoči prikazovalci filmov tudi v naših krajih izkoristili odzivnost in okus prvih gledalcev v propagandne namene.

Propagatorji zgodnjih filmskih predstav so se kajpak močno naslanjali na tradicijo fotografije, saj so v reklamnih oglaših pisali, da prikazujejo „živeče fotografije“, in to „v življenjski velikosti“, „scene na cesti in mimoidoče“, „sprehode po ulicah, ptice v letu, sploh gibanje teles“, skratka, „vse, kar v naravi živi in se premika, vidimo pred seboj“, in še — „podobe so plastične, podobe krajev in arhitektoničnih del so perspektivno izborne“. Gledalci so torej lahko videli že njim znane prizore s fotografij, toda povečane („v naravni velikosti“) in v gibanju. Slovincem je bila fotografija blizu, saj so jo poznali tedaj že vrsto let, zato je mogla biti reklama o živih fotografijah zanje privlačna. Slovenec Janez Puhar (1814—1864) je celo eden izmed izumiteljev fotografskih tehnik (fotografije na steklo), medtem ko je pisanje o fotografiji zavzelo precej prostora v slovenskem tisku druge polovice 19. stoletja. Eden izmed vidnih avtorjev je bil fizik dr. Simon Šubic (1830—1903), ki je mnogo pisal v revijalnem tisku o fotografiji (črno-beli, barvni, rentgenski) in objavil prvo razpravo o filmu pri nas Žive fotografije (Dom in svet 1898). Prvi slovenski poklicni fotograf Ernest Pogorelec je bil vpisan v obrtni register Ljubljane že leta 1859 (torej 20 let potem, ko so v Parizu začeli prodajati prve fotografske kamere, ki so s priborom tehtale kar 24 kg!), medtem ko so prvi fotoamaterski klub ustanovili v Ljubljani trideset let kasneje, leta 1889. Za razvoj fotografije in filma pri Slovencih pa je pomembno zlasti Slovensko planinsko društvo, ustanovljeno 1893 v Ljubljani, ki je leta 1897 ustanovilo fotoamaterski odsek, iz katerega je izšlo mnogo planinskih fotoamaterjev.

LE CINÉMATOGRAPHE

SALON INDIEN
GRAND CAFE

14. Boulevard Des Capucines, 14
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et, de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

- | | |
|---|------------------------------------|
| 1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon. | 5. Les Forgerons. |
| 2. La Vallée. | 6. Le Jardinier. |
| 3. La Pêche aux Poissons Rouges. | 7. Le Repas. |
| 4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon. | 8. Le Saet à la Couverture. |
| | 9. La Place des Cordeliers à Lyon. |
| | 10. La Mer. |

Oglas za prvo filmsko predstavo na svetu, ki sta jo priredila brata Lumiere 28. decembra 1895 v Parizu, in sicer v indijskem salonu Grand Cafe na Boulevard des Capucines 14 (G. Sadoul: Louis Lumiere, Paris 1964, s. 90)

Slovenski planinci so pozneje, med obema vojnama, odigrali v zgodovini slovenskega filma zelo pomembno vlogo (prim. dolga filma **V kraljestvu Zlatoroga** in **Triglavske strmine** ter kratke filme *Metoda* *Badjure*).

Medtem ko se je po svetu kaj hitro začela razvijati industrija (v Avstro-Ogrski oz. na Dunaju npr. od leta 1908 dalje), pa je Slovence zanimalo le predvajanje tujih, se pravi, francoskih filmov — danes bi temu rekli reproduktivna kinematografija — kar je bilo najbrž edino možno glede na našo tedanjo gospodarsko zmogljivost (npr. Davorin Rovšek, ustanovitelj prvega „stalnega“ in prvega „potovalnega“ kinematografa pri Slovencih). K nam pa so vse več prihajali tudi pomembni evropski potujoči kinematografi, tako da so bili naši filmski gledalci bolj na tekočem z vrhunskimi filmskimi dosežki kot kdajkoli kasneje.

Edini Slovenec, ki je do leta 1918 snemal pri nas, je dr. Karol Grossmann, odvetnik, kulturni in politični delavec. Širši javnosti je bil dolgo neznan. Njegova raznolika nepoklicna dejavnost seže celo v književnost, bolj uspešno v fotografijo, a najpomembnejše je njegovo filmsko delo, sicer skromno po obsegu, a zgodovinsko pomembno, saj se je z njim zapisal v kulturno zgodovino kot prvi Slovenec, ki je snemal s filmsko kamero, in hkrati kot pionir filma na ozemlju današnje Jugoslavije.

Silno razgibana narava, podprta z obsežnim znanjem in široko razgledanostjo, je Grossmanna, kot zvezo iz njegovega bogatega življenjepisa, nezadržno silila, da je vseskozi iskal ravnovesje med kulturno preteklostjo in sodobnim življenjem. Tako pravzaprav niti ne preseneča dejstvo, da je v sicer provincialnem, a kulturno in politično dokaj živahnem Ljutomeru že 1905. leta posnel prve metre slovenskega filma. To je bilo komaj deset let po rojstvu filma v svetu, ko film še ni shodil, vendar je bil v njem že vsajen mladostni pogum, a tudi nemir, ki je gasil žejo po spoznanju življenja skozi oko kamere. Šele štirideset let po tem dogodku se začne organizirano razvijati kinematografija pri Slovencih.

Karol Grossmann je vstopil v zgodovino slovenske kulture in posebej slovenskega filma šele v času, ko smo Slovenci že imeli svojo sicer skromno, a organizirano kinematografijo, svojo umetniško akademijo za to dejavnost in ko smo tudi začeli zbirati in proučevati gradivo za zgodovino svoje kinematografije. Ta vstop je bil v začetku, to je bilo leta 1951 (F. Brenk: *Zapiski o filmu*), komaj opazen, kasneje pa je dobil svojo težo z različnimi spominskimi svečanostmi (1968 odkritje spominske plošče na mestni hiši v Ljutomeru), ob katerih je bilo z novinarskimi poročili obveščeno (tudi z nepreverjenimi podatki) najširše občinstvo, nadalje s filmsko predstavitvijo Grossmannovega dela (M. Cilar: *Prvi metri slovenskega filma*, Unikal studija Ljubljana, 16 mm, čb, zvočni, 274 m), z razpravo v strokovnem filmskem tisku (S. Šimenc: *Prvi koraki slovenskega filma*, Ekran, 1969, št. 69—70) in naposled

s spominsko plaketo Jugoslovske kinoteke Karolu Grossmannu „za njegovo pionirsko delo v začetku razvoja slovenskega filma“ (25. 3. 1970 na slovesni proslavi 20. obletnice JK v ljubljanski dvorani).

Karol Grossmann je bil rojen 27. oktobra 1864 v vasi Drakovci v Prlekiji. Osnovno šolo je končal 1876 v Sv. Juriju ob Ščavnici (danes Videm ob Ščavnici). Znano je, da je iz te šole, ki je ena najstarejših na Slovenskem, saj je nastala pred terezijansko šolsko reformo (1774), veliko učencev nadaljevalo šolanje na srednjih in visokih šolah; tam so drgnili šolske klopi kasneje znani kulturni, politični in znanstveni delavci, kot so Davorin Trstenjak, dr. Fran Ilesič, dr. Jaka Žmavc, dr. Anton Korošec, dr. Ljudevit Pivko, Edvard Kocbek, dr. Bratko Kreft in Ivan Kreft. Grossman je nadaljeval šolanje na mariborski gimnaziji (1876—1884), kjer si je pridobil temeljito humanistično izobrazbo. Nato se je vpisal na pravno fakulteto v Gradcu, kjer je diplomiral leta 1889, promoviral pa 1897. Kot odvetniškega pripravnika najdemo Grossmanna v različnih krajih, najdalj pa je bil v Novem mestu pri advokatu dr. Karlu Slancu, ne navadno plodovitem publicistu, liberalnem politiku in propagatorju socializma. Najbrž je bil ta čas zelo pomemben, če že ne odločilen za Grossmannov nadaljnji razvoj, posebej glede

jal (iz nemščine) klasična dramska dela. Velik del svojega časa je Grossmann posvetil fotografiji, črno-beli in tudi barvni. Poleg družine, prijateljev in domače hiše s čudovitim vrtom je slikal pomembnejše dogodke (sejme, shode, praznovanja, konjske dirke, gradnjo opekarne v Križevcih itd.), večkrat je posnel Ljutomer in okoliške kraje, tako da je zbirka njegovih fotografij in diapozitivov dokaj bogata dokumentacija življenja v Prlekiji, zlasti v prvem desetletju našega stoletja. V središču pozornosti je vsekakor dejstvo, da je Grossmann začetnik slovenskega filma. Poznamo tri Grossmannove filme:

ODHOD OD MAŠE V LJUTOMERU (1905), dolg je 7 m in ima 1 kader;

SEJEM V LJUTOMERU (1905), dolg je 18,5 m in ima 3 kadre;

NA DOMAČEM VRTU (1906), dolg je 25 m in ima 2 kadra.

Danes teh filmov, ki jih je Grossmann prikazoval v družinskem krogu in svojim prijateljem, najbrž pa tudi na društvenih prireditvah Murskega sokola ali Ljutomerske Čitalnice, ne bi mogli videti, če jih ne bi rešil Marjan Cilar s spretnim prenosom z gorljivega in poškodovanega 17,5-mm traku na negorljiv 16-mm trak.

Vsi Grossmannovi filmi izpričujejo avtorjevo nagnjenost k dokumentarnosti; o tem še bolj pričajo njegove številne foto-



Th. Götz' Bierhalle.

Sensationell!

Nur 6 Tage!

Von Samstag den 24. October bis inclusive Donnerstag den 29. October 1896

Edisons Ideal

Darstellungen

lebender Photographien in Lebensgrösse

durch den

1999

Kinematograph.

Vorführungen an Wochentagen um 5, 6, 7 und 8 Uhr. Sonntag vormittag um 10, 11 und 12 Uhr; nachmittag um 2, 3, 4, 5, 6 u. 7 Uhr.

Entrée: 1. Platz 50 kr., 2. Platz 30 kr., Militär ohne Charge und Kinder zahlen die Hälfte.

njegove zagnanosti in bojevitosti v javnem delovanju. Po odhodu iz Novega mesta je postal Grossmann leta 1901 odvetnik v Ljutomeru, kjer je ostal vse do konca svojega življenja. Ko je 3. avgusta 1929 umrl, se mu je dnevnik *Jutro* v sicer obširnem nekrologu najbolj približal z besedami: „Bil je značilna osebnost predvojnega slovenskega Ljutomera.“ Grossmann se je namreč kot razgledan, a tudi samosvoj in ponosen človek hitro vključil v družabno, prosvetno in politično življenje Ljutomera. S svojo razgibano prleško naravo, predvsem pa z odločnim ravnanjem, kadar je šlo za pravice štajerskih Slovencev v Avstro-Ogrski, je Ljutomeru dajal vrsto let, zagotovo pa do konca prve svetovne vojne, nekaj temeljnih potez.

Za osvetlitev razgibane Grossmannove osebnosti je pomemben tudi podatek, da se je literarno udejstvoval že kot dijak mariborske gimnazije, kasneje kot odvetnik pa je pisal drame s sodobno tematiko, vendar jih ni objavljaj, in preva-

grafije. Očitno pa se je Grossmann zgle doval pri Lumiérovih filmih, ki jih je mogel videti v bližnjem Gradcu, kjer so jih prikazovale potujoče skupine že od 1896 dalje in kjer je bil včlanjen v advokatsko zbornico od leta 1901, mogel pa jih je videti tudi v Mariboru, kamor ga je sem in tja tudi zanesla pot po pravniških in zasebnih poslih. Grossmann pa je imel tudi svojo (mini)filmoteko: v njegovi zupuščini je 13 pločevinastih škatel z oznako firm Kretzchmar in Ernemann iz Dresdena, v katerih so 17,5-mm filmi še neidentificiranega porekla, ki jih je kupil Grossmann in tudi večkrat predvajal v ožjem krogu.

Kljub temu, da je Grossmann posnel le boriš 50 metrov filma (oz. za kaj več ne vemo), je v svojih s soncem obzarjenih filmih v bistvu prikazal vse, kar je film v teh pionirskih časih premogel: življenje v javnosti (na ulici, trgu) in prizore iz družinskega življenja. V tej slovenski varianti filmske Evrope je Grossmannu uspelo, najbrž popolnoma nezavedno, a v soglas-

ju z njegovo življenjo naravo, upodobiti utrip svojega časa, kakor ga je mogel doživeti v provincialnem Ljutomeru. Hkrati s to podobo nekdanjih dni pa nas je Grossmann vpisal med filmske pionirje v svetu. Tega zgodovinskega dejanja se ni zavedal niti sam niti njegovi sodobniki, pomenilo mu je le logično fazo v njegovem bogatem življenju. Veliko kasneje smo se po malem začeli zanimati tudi za slovensko filmsko preteklost, po malem zato, ker tudi čas po osvoboditvi ni bil preveč naklonjen preučevanju zgodovine pred NOB. Temeljno delo za preučevanje slovenske zgodovine — Travnov Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (Filmski vestnik 1950, Film 1951 in 1952) — je npr. doživelo za tedanje čase značilno usodo: najprej je bilo izrinjeno iz osrednjega dela



Unwiderruflich nur 3 Tage:

Im Gartensalon des Hotel Koscher

Dienstag, 3., Mittwoch, 4., Donnerstag, 5. November

Demonstrationen

lebender Fotografien

in Lebensgrösse durch den Kinematograph

Edison Ideal.

Beginn der Vorstellungen um 5 Uhr, 6 Uhr, 7 Uhr, 8 Uhr.

Erster Platz 50 kr., Zweiter Platz 30 kr.

Militär ohne Charge und Kinder die Hälfte. 1907

revije v priložo, nato pa „skrajšano“ z opombo (Film 1952, št. 11—12, str. 42): „Zaradi pomanjkanja prostora je bilo to poglavje občutno skrajšano. Iz istega razloga se je to zgodilo že pri vseh poglavjih od 13. naprej.“ Danes ni znano, kaj je vsebovalo izvirno besedilo, ker je rokopis Janka Travnja izgubljen; lahko nam je le neizmerno žal, da je bilo z nestrokovno in nespametno uredniško potezo (za kaj vse so tedaj v reviji našli prostor!) uničeno s trudom in z znanjem zbrano dragoceno gradivo, do katerega se bomo morali v prihodnosti dokopati, če bomo hoteli postaviti trdnejše temelje našemu filmskemu spominu.

Kolikšna in kakšna je bila naša vednost o slovenskem filmu takoj po osvoboditvi, lahko razberemo iz brošure O našem filmu, ki sta jo leta 1948 založila in izdala Podjetje za proizvodnjo filmov Triglav film in Podjetje za razdeljevanje filmov LR Slovenije, uredila pa Blanka Kumbatovič in Ernest Adamič. Besedilo, napisano na 48 straneh manjšega knjižnega formata, ima naslednje naslove: Petletka v slovenskem filmu (Drago Šega), Jugoslovanska kinematografija in Petletni plan (Herbert Grün), Dva filmska svetova (Mihail Čiaureli, prev. iz Sovetskoje iskusstvo), Film je naša umetnost (Kristina Brenk), Zapiski o našem filmu (France Brenk), O filmskih poklicih (France Kosmač), Filmografija (Blanka Kumbatovič) in Seznanje članov, ki so bili objavljeni v slovenskem časopisju o domači proizvodnji od leta 1945 do decembra 1947.

Vizija našega filmskega razvoja, izražena v teh člankih, se zanaša na splošno višino in razvitost „vseh ostalih področij naše kulture in umetnosti: literarne, gledališke, glasbene in likovne“, na katerih tradicijo se bo film kot „najmlajše področje umetnosti“ oprl, in seveda na petletni plan. To je bil čas, ko smo bili ponosni na Filmske obzornike (mesečne filmske novice), Na Štigličev film **Mladina gradi** in čakali na premiero celovečernega filma **Na svoji zemlji**. Tedaj smo bili prepričani, da se bo v Sloveniji poleg 24 kratkih „snemalo v letu 1951 že pet umetniških filmov hkrati“. V Jugoslaviji je delovalo sedem podjetij za filmsko proizvodnjo, ki da morajo v letu 1951 „doseči skupno letno kapaciteto 40 umetniških filmov“. „Leta 1951,“ so zapisali v brošuri, „bo izšel v Jugoslaviji vsakih 34 ur po en film, bodisi kratek ali dolg.“ In še: „Danes se pač upravičeno zavedamo, da obstoja domača filmska proizvodnja.“ Filmski delavci so se šolali doma ter v Sovjetski zvezi (Moskva, Leningrad) in na Češkoslovaškem (Praga). Nekakšno teoretično osnovo ali znak idejne kvalitete, neoporečnosti, je dal brošuri članek Mihaila Čiaurelija, narodnega umetnika SZ, Stalinovega nagrajenca za film in poslanca Vrhovnega sovjeta SZ, ki je svetovno filmsko problematiko poenostavil tako, da jo je razporedil v dva filmska svetova: na kinematografijo Amerike in kinematografijo SZ. „Sodbo o načelni razliki med sovjetskim in ameriškim filmom,“ je zapisal, „si ustvarimo že po tem, da pri nas (v SZ, op. S. Š.) nihče ne presoja filmske umetnosti s trgovskega stališča... Naš film je predvsem resnična in čista umetnost, sredstvo za idejno in umetniško vzgojo ljudskih množic. Sovjetski film je poklican, da glasno opozarja na življenjsko

V salonu hotela „pri Maliču“

(„Stadt Wien“)

od ponedeljka 16. do nedelje 22. novembra (vključno)

razkazavanje

živečih fotografij

v življenjski velikosti.

(3246—1)

Edisonov idejal

predstavljan po **Kinetografu**.

Predstave: ob delavnikih ob 5., 6., 7. in 8. uri; ob nedeljah ob 3., 4., 5., 6., 7. in 8. uri zvečer.

I. prostor **50 kr.**, II. prostor **30 kr.**

resnico in spodbuja gledalca k delu za uresničitev velikih ciljev človeštva... To svoje duhovno bogastvo, luč resnice, moramo v svojih filmih posredovati milijonom gledalcev, jih pozivati v boj za zmago pravice, za mir po vsem svetu, proti oblikam izkoriščanja, proti fašizmu, proti mističnemu, ideološkemu in npravstvenemu mračnjaštvu, s katerim zastruplja svoje gledalce ameriška kinematografija.“

Na zadnjih straneh brošure je še nekaj zanimivih podatkov. V filmografiji je navedenih 13 filmov iz let 1943 in 1945, ki sta jih posnela Čoro Škodlar in Božidar Jakac, potem pa še 34 filmov (Filmske novice, Filmski obzornik idr. dokumentarni filmi), narejenih do decembra 1947. Člankov o slovenski proizvodnji od osvoboditve pa do decembra 1947 je bilo vsega 25: 9 v Slovenskem poročevalcu, 10 v Ljudski pravici, 3 v Tovarišu, 1 v Mladinski reviji, 1 v Obzorniku in 1 v Koledarju Osvobodilne fronte Slovenije za leto 1948.

To je bilo vse o sedanosti in prihodnosti, o preteklosti pa samo dva stavka. Prvi se glasi: „O tradiciji filmskega dela pred vojno je pri nas težko govoriti,“ medtem ko drugega ne kaže navajati, ker trditve, zapisane v njem, ne drže.

Tako nekako smo startali po osvoboditvi s filmom. Marsikaj smo potem postorili, marsikaj bo še treba. Zato jubilej ni le slavnost, ampak predvsem povod za premislek o boljšem delu.

Stanko Šimenc

»NI SE DRŽAL KOT OSEBA, KI BO NEKOČ PRIŠLA V ZGODOVINO«

Bilo je deževnega aprilskega dne. Sedeli smo v prijetnem stanovanju Božene Grosman, v skorajda zadnjem nadstropju ene najvišjih stolpnic v bližini ljubljanske železniške postaje. Z nami sta bila tudi Vladimir Grosman in Tatjana Voršič, rojena Grosman, ki pa ni sodelovala pri pogovoru, saj še ni bila na svetu, ko je njen oče snemal in fotografiral, oziroma je bila premajhna, da bi se spomnila prve svetovne vojne, ko je bil pri njih, pri Karolu Grossmannu, pionirju slovenskega filma, nastanjen avstroogrski oficir Fritz Lang, pozneje znamenit režiser nemškega nemega in ameriškega zvočnega filma. Tako smo sedeli s hčerama (najstarejša Draga, poročena Kostanjevec, je umrla leta 1983) in sinom Karola Grossmanna, ki je natanko pred osemdesetimi leti, se pravi leta 1905, posnel v Ljutomeru „prve metre slovenskega filma“ in tako velja za začetnika naše nacionalne kinematografije. Ta pogovor z najožjimi sorodniki pi-



onirja slovenskega filma ni bil edini (in najbrž bo tudi v prihodnje še veliko srečanj z Grosmanovi otroki, ko z zanimanjem slediš lucidnim in šarmantnim spominom), je pa ta pogovor edini, ki smo ga posneli na magnetofonski trak. In tako je ta „dokumentarni“ zapis le ena možna oblika pogovora, vendar ne v smislu kakšnih fiktivnih variacij, ampak kot tista forma spominskega približevanja preteklim dogodkom, ki je venomer podobna prejšnjim, hkrati pa obarvana z neponovljivostjo enkratnosti. Pri tem moramo tudi povedati, da so neprecenljive vrednosti ne samo ustne, ampak tudi pisne informacije in podatki, ki sta jih Božena in Vladimir Grosman posredovala sodelavcem Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja in še posebej Stanku Šimencu, piscu osrednje študije o Karolu Grossmannu, ki bo letos na jesen izšla kot zvezek št. 4/5 v zbirki Slovenski film Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. In tudi ob tej priložnosti se jima še enkrat najlepše zahvaljujemo.

Božena Grosman: Če smem tako reči, vsa jaz in moja sestra Draga prvi slovenski filmski zvezdici.

Stanko Šimenc: Letos praznujemo pomembne filmske obletnice, 40-letnico nepretrgane filmske proizvodnje v Novi Jugoslaviji, 90-letnico svetovnega filma in 80-letnico slovenskega filma, torej se praznično spominjamo leta 1905, ko je dr. Karol Grossmann, vaš oče, posnel prve metre slovenskega filma v Ljutomeru.

Božena Grosman: Zelo me veseli, da ste se spomnili našega očeta.

Stanko Šimenc: Vse podatke, ki sta jih vi in Vladimir navedla v raznih dokumentih in spisih, sem preveril in so zelo natančni. Vendar pa, če se dotaknem neke „nepomembne“ podrobnosti, nisem mogel v nobenem časopisu najti „dokaza“, da je vaš oče ustanovil kolesarsko društvo „Ptiči—seliči“.

Vladimir Grosman: Veste, to so bile takrat zelo lokalistične stvari. Kdo pa se je takrat „brigal“ za Ljutomer. Novinarji v tistih časih niso bili tako radovedni kot so danes. Zagotovo pa vem, da je bilo kolesarsko društvo v Ljutomeru, tako

takrat še nismo imeli, dali smo jo šele delati. Oče je tako najprej razobesil slovensko zastavo in šele nato cesarsko, črno-rumeno. Podstrešje je zaklenil za seboj. Vem, da so se prišli razburjat, češ da je slovenska zastava ruska, saj je bila ruska zastava prav tako bela-modra-rdeča.

Božena Grosman: Vlado, ti si nekaj pozabil. Takrat so namreč Fritza Langa, ki je, kot veste, pri nas nekaj časa stanoval, napadli njegovi kolegi, da mora slovensko zastavo sneti. Lang je prišel k očetu in oče je rekel, da bo slovensko zastavo snel, vendar da bo snel tudi cesarsko zastavo. Ker pa je oče železna vrata, ki so peljala na podstrešje, zaklenil, sta tako še naprej plapolali obe.

Vladimir Grosman: Tega se ne spominjam, jaz samo načelno vem, da so se razburjali, češ kako da visi ruska zastava.

Stanko Šimenc: Vaš oče je bil izredno natančen človek, kakor lahko sklepam na podlagi dokumentacije, ki je ohranjena in ki ste nam jo pokazali. Zdi pa se mi nenavadno, da ni pisal dnevnika.

Vladimir Grosman: Ne. Dnevnika ni pisal.

Toda takrat je bilo slovenske inteligence zelo malo. Med vojno je bil pri nas Fritz Lang, ki je pozneje postal znamenit filmski režiser. Potem so bili med vojno pri nas italijanski begunci iz Trsta. Po vojni pa so Nemci kar naenkrat začeli odpirati svoja srca za slovenski Ljutomer. Prišlo je celo, rekel bi, da skorajda povsem spontano, da smo se spoprijateljili z nemškimi sosedom, s katerim se prej nismo niti pogledali. Spoprijateljili smo se tudi z drugimi Nemci v Ljutomeru in tako so se počasi brisale nacionalne razlike iz prejšnjih časov.

Zdenko Vrdlovec: Ali je bilo takrat več avstrijskih oficirjev nastanjenih v privatnih hišah v Ljutomeru?

Vladimir Grosman: Ja, ja, več jih je bilo.

Zdenko Vrdlovec: Lang je najbrž veliko časa preživel z vami in z vašo družino.

Vladimir Grosman: Ko sta se z našim očetom spoprijateljila, je Lang veliko časa preživel z nami. Velikokrat je bil z nami in povabljen je bil tudi na božični večer leta 1915. Povsem je imel prost vstop v očetovo knjižnico, ki je bila poleg njegove sobe. Spominjam se, da je tam veli-



dr. Vladimir Grosman



Slika Karola Grossmanna z družino



dr. Božena Grosman

kot tudi v marsikaterem drugem manjšem kraju, in po pripovedovanjih tudi vem, da ga je oče ustanovil, oziroma da je bil eden izmed ustanoviteljev.

Silvan Furlan: Kako je v vašem spominu prisotna I. svetovna vojna?

Vladimir Grosman: I. svetovne vojne se dobro spominjam, tudi samega začetka: vračali smo se iz šole, zaslišali smo glasbo in smo bili zelo veseli; pozneje pa smo zvedeli, da je to vojna napoved in da sklicujejo vojake. Med drugim se tudi spominjam, da je takrat, ko je Avstroogrška dobila nazaj Lvov, prišla na dan parola „Razobesite zastave“ in seveda so tako morale povsod viseti „nemške“ in cesarske zastave. Cesarske zastave mi

Božena Grosman: Naš oče je živel za družino, nikoli ni hodil v gostilne, živel je za nas.

Vladimir Grosman: Veste, kaj bi vam še rad povedal, on se namreč ni držal kot oseba, ki bo nekoč prišla v zgodovino, v tem ali onem pogledu, ali kot fotograf ali kot filmar ali pa kot nacionalni delavec.

Silvan Furlan: Večkrat pa ste že omenili, da je pri vas doma potekalo zelo razgibano družabno življenje.

Vladimir Grosman: V avstrijskih časih smo bili popolnoma ločeni od Nemcev. Takrat ni bilo nobenih prijateljskih stikov s kakšno nemško družino, ne s sodnikom, ne z notarjem... Prej so bili z njimi konflikti. K nam so prihajali Slovenci.

kokrat sedel na tleh in imel okrog sebe številne knjige.

Silvan Furlan: Kakšen vtis pa je Lang kot človek naredil na vas?

Božena Grosman: Radi smo ga imeli.

Vladimir Grosman: Jaz sem bil takrat še majhen — kaj, imel sem slabih deset let. Lahko pa rečem, da smo ga na neki način sprejeli kot člana družine, le da se mi otroci z njim nismo pogovarjali, ker takrat še nismo znali nemško. Morda le nekaj nemških besed. Če pa tako brskam nazaj, pa se ga najbolj plastično spominim z božičnega večera. Tudi on je dobil darilo, paket s cigarami, ki so bile v zeleni škatlji. Stale so osemdeset kron ali vinarjev. Naš oče pa je kadil cigare, ki so

bile v rjavi škattli in so stale devetdeset kron ali vinarjev. In čudno se mi je zdelo, zakaj je Lang dobil slabšo škattlo. To je moj stooostotni spomin. Drugi dogodek v zvezi z Langom, ki ga imam plastično pred očmi, pa je njegovo slovo pred odhodom na fronto. Stal je pred stanovanjskimi vrati, imel je dolgo sabljo in nekako tako je rekel: „Ko grem na fronto, dobim krajšo sabljo, ker je ta predolga in se mi zapleta med noge.“ Oče ga je potem pospremil.

Zdenko Vrdlovec: Fritz Lang je tudi kiparil.

Vladimir Grosman: Lang je tiste kipe delal v delavnici pri nekem lončarju blizu ljutomerske cerkve. Neki strokovnjak je zdaj rekel, ko je gledal te Langove kipe, da jih ni mogel narediti brez lončarjeve pomoči. Sicer pa se ne spomnim in tudi nič ne vem, kdaj je delal te kipe in kako jih je delal. Drži, da jih je pred odhodom na fronto podaril našemu očetu.

Božena Grosman: Ja, Vlado, saj jih ni mogel vzeti s seboj na fronto.

Vladimir Grosman: Ampak na fronto s seboj pa je vzel fotografijo, ki ga kaže, kako kipari v Ljutomeru. Pozneje je to fotografijo poslal našemu očetu iz bolnice v Köflachru.

Božena Grosman: Spomnim se, da je bil Lang en velik, mlad in lep fant.

Vladimir Grosman: Lang in naš oče sta se veliko družila. Vem celo, da je imel Lang neko dolžnost zunaj Ljutomera, kakšnih deset kilometrov, in mu je oče v ta namen poscdil kolo, ki ga sicer ni več uporabljal in je stalo na podstrešju.

Zdenko Vrdlovec: Ali si je Lang ogledal filme vašega očeta?

Božena Grosman: Skorajda popolnoma sem prepričana, da je na eni izmed domačih večerov, ki jih je prirejal naš oče in na katerih je zavrtel tudi svoje in druge filme, bil prisoten tudi Fritz Lang.

Zdenko Vrdlovec: Lang je prišel k vam povsem po naključju.

Vladimir Grosman: Čisto po naključju. Bila je obveza, da mora vsaka hiša dati sobo oziroma stanovanje za oficirje, in tako se je zgodilo, da se je v naši hiši znašel Fritz Lang.

Stanko Šimenc: Ali morda veste, ali je vaš oče svoje filme kdaj pokazal tudi kje drugje?

Vladimir Grosman: Ne, mogoče ja ali tudi ne.

Lilijana Nedić: Imate kakšne fotografije, ki jih je sam razvil?

Vladimir Grosman: Imamo jih še nekaj. Vse je razvijal sam. Veliko fotografij, ki jih je oče razvil, pa se je porazgubilo. Tiste, ki jih imamo, vam jih bomo pokazali. Oče je namreč imel univerzalni povečevalni aparat, ki je tako kot mnogo drugih fotografskih stvari in predvsem „omara-laboratorij“ končal pri Benu Gregoriču. Ta je že umrl, imel pa je med vojnoma drogerijo v Čopovi ulici, kjer je med drugim prodajal tudi fotografski material. Ko smo mu izročili „omaro“, je dejal, da jo bo shranil za bodoči Slovenski fotografski muzej. Morda ta „omara“ še obstaja in bi se dala dobiti od njegovih sorodnikov.

Silvan Furlan: Vaš oče je prijateljeval tudi z generalom Rudolfom Maistrom.

Vladimir Grosman: Prvič je bil pri nas med vojno. Mislim, da je bila ravno velika noč. Bil je z več prijatelji, prišli so v Ljutomer čez praznike in so se, kolikor jaz vem, nenapovedano oglasili pri nas. Očetovo ime je bilo znano, kdo je in kaj je. Oče jih je sprejel in tako sta se spoznala z Maistrom. Ne vem, kakšne pogo- vore sta imela, verjetno pa je beseda tekla o politiki. To je moralo biti leta 1917. Takrat sta se zblížala in pozneje sta družini navezali osebne stike. Prav posebej so mi ostale v spominu večerje pri Maistrovih, kjer sem stanoval zadnje leto gimnazije. On je bil tuberkuloznik in je po večerji si je privoščil pol litra vina in dve cigareti. Maister je bil izredno šarmanten človek, lepo je pripovedoval in odlično je poznal slovensko literarno zgodovino. Imel je veliko knjižnico, prav gotovo je bila to takrat največja privatna knjižnica slovenske literature. Kot zanimivost moram povedati, da je bil vedno v vojaški uniformi.

Stanko Šimenc: Ali tudi po vojni in doma?

Božena Grosman: Vedno.



Silvan Furlan: Česa pa se najbolj plastično spominjate iz časov pred I. svetovno vojno?

Vladimir Grosman: Takrat se je zgodila zelo šokantna stvar, ki bo prihodnje leto. Bil je Halleyev komet, leta 1910. To je bila velika znamenitost in ta komet se vrača vsakih 76 let, če se ne motim. To je največji komet, ki preleti Zemljo, in spomnim se, kako smo ga s prostim očesom gledali z naših balkonov. Zelo dobro tudi vem, da pri nas doma nismo imeli slike cesarja Franca Jožefa. Imeli pa smo na stenah slike Prešerna, Vodnika in drugih Slovencev. In nekoč so nas v šoli vprašali, kdo ima doma sliko Franca Jožefa. Jaz sem povedal, da je mi nimamo. In učitelj me je začudeno vprašal, „Ja, kakšni Avstrijci pa ste?“

Stanko Šimenc: Vaš oče je imel veliko knjižnico, ali je bilo tudi kaj knjig o fotografiji ali celo o filmu?

Vladimir Grosman: Prav gotovo je kaj imel, toda nič se ni ohranilo. Najverjetneje so to bili kakšni priročniki o fotografiji, saj se je moral nekje naučiti razvijati.

Zdenko vrdlovec: Najbrž se je prenehal ukvarjati s filmom zaradi materialno-finančnih razlogov.

Vladimir Grosman: Domnevam, da je bilo tako. On je veliko fotografiral tja nekje

do leta 1910, pozneje pa manj. V letih 1908—1910 se je veliko angažiral pri zidavi Križevniške opekarne. On se je že ob štirih zjutraj vozil v Križevce, to je kakšnih 20 kilometrov iz Ljutomera, da je nadzoroval zidavo.

Stanko Šimenc: Zakaj pa je ta opekarna po vojni tako hitro prišla v likvidacijo?

Vladimir Grosman: Zato, ker ni imela več podlage za nacionalni obstoj. Že med vojno so bile velike težave, ker ni bilo mogoče dobiti premoga.

Silvan Furlan: Ohranjen je tudi en barvni diapozitiv vaše matere, ki ga je posnel vaš oče. Ali se spomnite, je naredil več barvnih?

Božena Grosman: Več jih je naredil. Spomnim se, da je tudi mene slikal. Ker pa je bil potreben daljši čas ekspozicije za barvni kot pa za črnobeli diapozitiv, dobro vem, da očetu z menoj ni uspelo, saj sem bila preveč nemirna, da bi vztrajala v enaki držji.

Vladimir Grosman: Barvne diapozitive so mu razvijali v Nemčiji.

Silvan Furlan: Se morda spomnite, ali je Fritz Lang pri vas kdaj kaj slikal ali risal?

Vladimir Grosman: Ne spomnim se.

Zdenko Vrdlovec: Najbrž je stvar ugibanja, vendar se sprašujem, kako je Lang odkril tistega lončarja, pri katerem je izdeloval vaze, oziroma kiparil?

Vladimir Grosman: Glejte, on je prav gotovo imel še kar precej prostega časa in najbrž je moral tudi takrat, nekaj let preden je postal filmski režiser, nekje sprostiti svojo ustvarjalno energijo.

Stanko Šimenc: Ali ste vi že kmalu po I. svetovni vojni vedeli, da se je Lang začel ukvarjati s filmom?

Vladimir Grosman: Ja, ja.

Božena Grosman: Vedeli smo, vedeli smo tudi, da se je poročil s Teo von Harbour. Pozneje pa se nam ni nikoli več oglasil, niti pisal nam ni.

Zdenko Vrdlovec: Sicer pa je značilno za Langa, kot je mogoče razbrati iz njegovih intervjujev, da je rad potvarjal, stvari spreminjal, dodajal in odvezal, še zlasti kar zadeva njegovo biografijo.

Silvan Furlan: Za konec pa še nekoliko bolj „neobvezno“ vprašanje. Ali se morda spomnite ali pa ste slišali, da je imel Lang kakšno žensko v Ljutomeru?

Vladimir Grosman: Ha, ha, ha.

Zdenko vrdlovec: Bil je fant dobrih dvajsetih let.

Lilijana Nedić: Morda boste vi, Božena, vedeli?

Božena Grosman: Ne vem.

Zdenko Vrdlovec: Za Langa je namreč znano, da je imel veliko žensk.

Božena Grosman: Jaz pa sem bila takrat, ko je bil Lang pri nas, premajhna, da bi znala te stvari opaziti, oziroma videti.

Pogovor je za objavo pripravil

Silvan Furlan

Otroci, fantomi, vojaki

Otroci, fantomi, vojaki: nekaj se jih verjetno pojavi na vsakem filmskem festivalu, in če so bili na canneskem prav masivno navzoči na platnih, to še ni razlog, da bi jih posebej omenjali. Ta bitja smo zbrali v sintagmo, ker so v posameznih filmih igrala več kot le bolj ali manj pomembno vlogo — igrala so vlogo glavnega zastavka fikcije: tako so otroci postali pripovedovalci (**Priča** Petra Weira, **Oče na službenem potovanju**), fantomi princip oživljanja žanra ali vračanja filma k filmu (**Bledi jezdec**, **Škratna roža Kaira**), in vojaki, ti so kot mrličji postali nosilci zgodovinske fikcije (**Polkovnik Redl**, **Zbogom, Bonaparte**). Tem bitjem pa bi nemara lahko obesili tudi določene metaforične vrednosti: z vojaki bi se, denimo, film poslavljaj od svojih „imperialnih“ podob, spektakelskih vizij zgodovinskih, praviloma vojnih dogajanj (ta so bila sicer v Cannesu že bolj v ozadju, da bi pustila na površje imaginarne in simbolne razsežnosti, ki držijo vojake pokonci); z otroki, ki niso več noben problem (npr. kot motiv nemogočega ujemanja z odraslim svetom ali demonskega razsajanja nad tem svetom), si film skuša predvsem emocionalno opomoči, medtem ko bi bili fantomi moment filmskega „realnega“, ki se vselej vrača.

Toda naj imajo prednost otroci, že zaradi zlate palme. Vendar s tole sliko iz **Malih vojakov** Bate Čengića: v sklepnem prizoru tega filma se otroci (vojne sirote) kot divji psi podijo za svojim tovarišem, o katerem so dognali, da je sin padlega nemškega oficirja; otroci — lovci nosijo plinske maske, ki pa še zdaleč ne prispevajo toliko k vtisu grozljivosti kot to, da vsi ti otroci, preganjaici in preganjani, tečejo proti soncu kot stereotipu svetle bodočnosti. Ta prizor omenjamo tudi zato, ker je Bata Čengić (danes skoraj že „pozabljeni“, vsekakor pa manj znani sarajevski režiser kot je Kusturica) eno izmed imen s „črne liste“ oziroma tako imenovanega črnega filma, ki je v 60. letih vsaj z nekaterimi deli dovolj radikalno (v smislu razkrivanja slepih peg politike in uradne ideologije) obravnaval podobno oziroma kar isto travmatično tematiko kot **Oče na službenem potovanju**. Temu podatku ne pripisijemu kakšne komparativistične ali redukcionistične težnje, saj je Kusturičev film nemara najlepši dokaz za to, kako je ta tema (informburo, kaznovanje „stalinistov“ s prisilnim delom)

zares travmatična, kolikor za travmo velja, da je bivša, se pravi, da bivaše, hkrati pa je v tej časovni razdalji postala tudi bolj estetska, in sicer v tem dvojnem smislu estetike kot območja čutnosti in kot specifičnega problema filmske režije.

K filmski estetiki spada tudi ta otroški vidik pripovedi, ki daje Maliku govoriti v prvi osebi. V filmu je prva oseba ednine zmeraj malo paradokсна: neka oseba je lahko pripovedovalec, če jo slišimo, ne pa tudi vidimo govoriti; čim jo vidimo govoriti, enostavno postane oseba pripovedi, oseba med drugimi — lahko je sicer glavna, ni pa več prva oseba ednine. In natanko tako je z Malikom: ko se oglašja kot pripovedovalec, ga ne vidimo govoriti, čim pa ga vidimo in slišimo hkrati, nastopa v pripovedi, ki ni več njegova. To je nemara goli „formalizem“, vendar je v njem ves „trik“ filma: v tem razmerju med otroškim glasom in sliko, med prvo osebo ednine in osebo med drugimi, se namreč prevaja tista distanca, ki omogoča filmski pripovedi, da izvaja otroške „potujitvene“ učinke. Na ta način postane nek travmatični dogodek (Malikovega očeta v času informburoja pošljejo na prisilno delo) toliko bolj čutno-nazoren, kolikor je hkrati uzrt v drugi luči: se pravi, po eni strani je predstavljen prek svojih nosilcev, to je tistih, ki ta dogodek prenašajo, so vanj trpeče, predvsem pa vede vpleteni, po drugi strani in hkrati pa je prikazan z vidika otroške (ne)vednosti, ki vse drugače vidi in občuti ter travmatični dogodek „potuji“ s humornimi, komičnimi in sentimentalnimi momenti.

Svojevrsten šarm filma je „lokalna avtentičnost“ dogajanja in njegovih likov, toda k tej avtentičnosti še najmanj sodi tisti „povod“, ki je poslal očeta na prisilno delo (opazka na račun Stalinove karikature). Ta „povod“ je namreč že bolj „univerzalen“, saj je na podoben način v romanu Milana Kundere **Šala** deloval tudi na Čehoslovaškem. Pač pa mu daje določene balkanske poteze zanimiva sprejnitev aristotelskih postavk o tragediji. Po Aristotelu je namreč v tragediji posebno lepo, če nekdo nekaj stori, ne da bi se zavedal grozovitosti svojega dejanja, in šele pozneje razkrije vezi sorodstva. No, v **Očetu na službenem potovanju** je prav nasprotno: tukaj pošlje očeta v zapor njegov svak, ki se hvale, da je „vojščak Partije“. Od tragedije tako pravzaprav ostane samo grozljivost, ki pa vendarle izhaja iz

nekega nevedenja: tu namreč nihče ne ve, kaj vse se mu lahko zaradi politike „med brati“ zgodi, ali kaj vse lahko stori. Toda film ni maral vzbujati toliko strahu kot sočutja — in režija sočutja, sočutja z lažnimi krivci in krivimi (ter z občutki krivde obremenjenimi) storilci, z nesrečnima zakoncema, ki jima Malik v tesni jetniški postelji prepreči združitev, ta režija je nesporen podvig.

V zadnjem prizoru se Malik na svojem zmerom malo sumljivem somnambulnem pohodu dvigne proti nebu in se od tam s prijaznim nasmehom ozre proti gledalcu. Ta nasmev v kontekstu celotne finalne sekvence nemara ni kaj dosti bolj veder kot pogled onih malih spak, ki v Čengićevem filmu preganjajo dečka kot psa v dekoru svetle bodočnosti, vendar je predvsem in konkretno nasmev nedolžnega, ki je videl greh in krivico ter ostal nedolžen. V tem je tudi bistvena razlika: v **Malih vojkih** so otroci kot priče vojne in diskurzov sveže pečenih ideologov, pozivajočih k budnosti in boju proti zunanjim in notranjim sovražnikom, postali njeni in njihovi posnemovalci v kruti igri, ki poteka pred nemočnimi očmi odraslih (zlasti vzgojitelja), medtem ko je v **Očetu na službenem potovanju** v otroški vidik položena perspektiva drugačnega oziroma enostavno bolj humanističnega pogleda (do neke mere sorodnega pogledu nemočnega vzgojitelja v **Malih vojkih**), ki kruto igro odraslih sooči s poezijo bednega zemeljskega ničja v vesolju. Zato je Malikova „mesečnost“ zmerom malo sumljiva oziroma je ravno toliko „prava“ in konkretna, da je lahko še metaforična, vendar ne v smislu „transcendiranja“ bednega „theatrum mundi“, marveč kot njegova groteskna utrditev.

Pač pa ima dvig oziroma že pravi polet proti nebu nekakšno vlogo „transcendence“ v filmu Alana Parkerja **Birdy**, kjer je fant s tem ptičjim vzdevkom preživel cel dneve v krošnjah dreves. Njegova ptičja obsesija se razvije v dovolj jasen psihotičen odgovor na neznosno realnost, ki je najprej obupna delavska četrt v južni Philadelphiji (sredi 50. let), potem pa vojna v Vietnamu, od koder se Birdy vrne v bolnišnico, kjer čepi kot ptič v kletki. Takega ga najde njegov prijatelj iz otroških let Al, ki se prav tako vrne iz Vietnoma, sicer ne nor, zato pa z obvezano glavico. Poklical ga je vojaški zdravnik dr. Weiss, in mu ponudil „terapevt-

sko šanso“, da skuša Birdyja spravi ti k sebi. Film se je že pričel z Alovimi flash backi o mladostnem prijateljstvu z Birdyjem in njegovi ptičji obsesiji, toda v bolniški celici dobi jo skoraj vlogo anamneze, pa tudi manjšega suspenza. Birdy, ki se ima za ptiča, seveda molči, in Al se muči z zagonetko njegovega molka ter pri tem celo tvega, da bo dr. Weiss še njega proglasil za „kripla“. Vojaški zdravnik ima seveda na določen način prav, saj vidi v Alovu „terapevtski“ prizadevnosti nevarnost, da bi Al v Birdyjevi norosti odkril kakšno resnico o vojni. Vendar je za „suspens“ bistvena prav ta situacija Birdyjevega molka, kjer gre pač za to, da molk, ki ga skuša Al zlomiti, zlomi njegovo besedo, izzove Alov „subjektivni zlom“, v katerem doume prijateljevo norost kot modrost. To se zgodi s pravo poplavo besed, ki jo nemi Birdy prekine rekoč: „Nehaj ga že srat.“

Birdy je tako tudi (če ne predvsem) film o ganljivem (mladeniškem, ameriškem) prijateljstvu, do katerega pride — podobno kot med dečkom in majhno vesoljsko spako v **E.T.** — prek cricket žogice. Tam je vesoljsko bitje priletelo z neba na Zemljo, medtem ko bi Birdy želel „poleteti proti nebu, vse višje, in nikjer pristati“, kar tudi dejansko poskuša v napol zabavni napol nevarni obnovi ikarskih poletov, dokler te dejavnosti ne „ponotranji“ v fantazmatskem poletu nad ulico. In Birdy bi Alu veliko raje pripovedoval o tem poletu, kot o sinočnjem izletu z žensko (po maturantskem plesu), do katere ni imel nobenega odnosa (gole prsi, ki mu jih je ponudila, je potežkal s popolno ravnodušnostjo). Njegova „prava“ ljubezen je kanarček s hitchcockovskim imenom Melanie, ki ga je izpulil mački iz gobca in ki se je nato ob Alovem odhodu v vojsko zaletel v šipo in se ubil.

V finalnem begu obeh prijateljev iz vojaške bolnišnice je seveda mogoče videti neko referenco na beg iz turškega zapora v **Polnočnem ekspresu** (Midnight Express) ali na rušenje zidov v **Zidu** (The Wall), toda če naj bi to zadostovalo za namig na nekakšno parkerjevsko tematiko, potem omenimo še to, da sicer brežhibno režiran **Birdy** včasih spominja le na v vseh sklonih izpeljano realizacijo scenarističnega programa, podobno kot v **Bugsy Malone**, kjer je postala stvar dolgočasna, čim je bila spregledana osnovna finta — da se otroci, preoblečeni v kostume iz



gangsterskega filma, zares igrajo gangsterski film; tukaj pa Birdy vzame zares svojo ljubezen do ptičev oziroma realizira željo, da bi postal ptič.

Malik je torej napol mesečnik, Birdy napol ptič, tretji otrok pa je napol spaček. To je Rocky Dennis iz **Maske** (The Mask) Petra Bogdanoviča, petnajstletni fant z „levjo“ glavo (ki je v resnici živel in umrl — Bogdanovich je na tiskovno konferenco v Cannesu pripeljal njegovo mamo), sicer pa z običajnimi nagnjenji ameriškega najstnika (ljubi rock, zbira slike base ball asov, sanja o potovanju v Evropo itn.). Včasih mu kak nov sošolec zabrusi, naj sname masko, ves zastavek filma s tem spačkom pa je seveda v tem, da je pošastni videz le pretveza, „krinka“ za čudovito globino (kar pomeni, da je Rockyjev pošastni obraz maska le za tiste, ki ne znajo videti tega, kar je pod njo). Toda maska gor ali dol, Rocky mora ta svoj grozljivi videz realno prenašati, njegova mati (igra jo nekdanja pevka Cher, ki se je baje grdo sporekla z režiserjem, tako da ob sprejemu nagrade za žensko vlogo niti ni marala izgovoriti njegovega imena), vdana trdim drogam in nimfomaniji, pa si v „slepi“ materinski ljubezni bojevito prizadeva, da bi šolske

oblasti in okolje njenega spačka normalno sprejelo. Včasih ji pomagajo Hell's Angels (najmočnejši med njimi je Rockyjev telesni varuh, najboljši pa postane njegov drugi oče), ki so prej nebeški kot „angeli pekla“. Rocky je na koncu šolskega leta proglašen za najboljšega učenca in direktor šole mu predlaga, da bi šel za vodiča slepim v počitniško kolonijo. Tu se vanj zaljubi slepa mladenka, in čeprav mu jo njegovi starši kaj kmalu ugrabijo, je njeno ljubezensko priznanje za Rockyja dovolj, da lahko doma v miru umre — podobno kot človek-slon, potem ko je obiskal gledališče, kar si je najbolj želel.

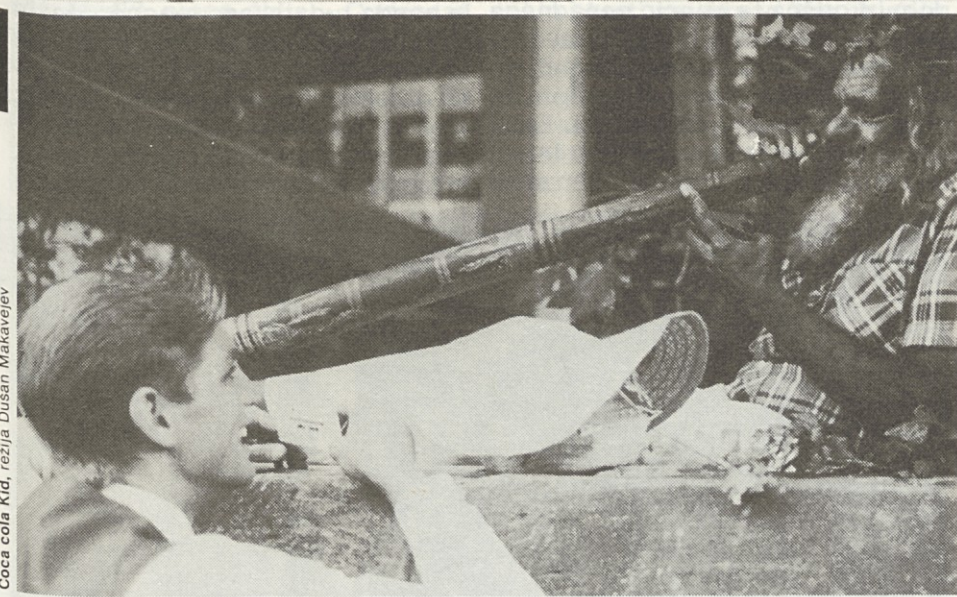
Bogdanovičev film morda skuša biti nekakšna verzija **Človeka-slona** (The Elephant Man) Davida Lyncha, vendar je predvsem obupna ganljivka. Tu se z režijsko spretno hlinjeno naivnostjo vse cedi in topi od dobrote in lepih namenov, ki v vsakem figurantu in gledalcu, ki bi imel kakšne zadržke, brž razkrinkajo pošast. Gledalec bi si smel samo brisati solze, toda z njimi, če že ovlažijo gledalčeve oči, se posuši tudi vsak spomin na film.

Tudi avstralski film Dušana Makavejeva **Coca cola Kid** ima neko zvezo z otroci, ki pa niso več tisti iz nekda-

Oče ne slubečem potovanju režija Emir Kusturica

Avstralski režiser Alan Parker

Maske, režija Peter Bogdanovich



nje formule „Smo otroci Marxa in Coca cole“: otroci so samo še „otroci coca cole“, medtem ko se Marxa spominjajo le njihovi očetje, ki pijejo pivo. Toda nekaj je iz te formule na komičen način vendarle še ostalo: navsezadnje se ne zgodi vsak dan (skrajno redko pa v ameriškem filmu), da bi trust „svetovne pijače“ zgubil svojega najboljšega agenta. In ta, ki pride v Avstralijo, da bi tam dvignil prodajo te pijače, je nedvomno *the best*: tip, ime mu je Becker (Eric Roberts), je lep kot bog, čist in čil, reklamni agent v absolutni obliki. Sidneyska podružnica Coca cole sicer ne ve dobro, čemu je prišel, vendar ga širokogrudno sprejme in mu pusti proste roke. V hipu postane šef, ki hoče učinkovito ukrepati, vendar brž zadene ob težave. Najprej pa ob žensko, svojo novo tajnico Terri (očarljiva Greta Scacchi), ki se vanj nemudoma zagleda, medtem ko Becker uzre nekaj drugega — točko, ki jo izsledi njegov računalnik na ekranu avstralskega teritorija kot „madež“, kjer se coca cola slabo oziroma sploh ne prodaja: ta točka ga zagrabi, v njej odkrije objekt svojega poslanstva. Pa tudi dostojnega nasprotnika, tovarnarja T. Georga McDowella, ki proizvaja svojo pijačo; to je trd mož stare šo-

le, ki je Beckerju že nastavljal nekaj ovir, vendar bi bil pripravljen tudi na kompromis (tj. na izdelavo mešane pijače). Becker ne popusti in izvede invazijo s kamioni polnimi Božičkov, ki otroke opijanijo s coca colo. Stari spozna, da je izgubil, ko pa mu spodleti še maščevanje (Beckerja je celo noč čakal v svoji tovarni) in zjutraj odkrije svojo hčer (Beckerjevo tajnico) v njegovi postelji (Becker bi šel na sestanek s T. Georgeom, če ga njegova hči ne bi zvabila v posteljo), skratka, ko se mu vse sesuje, uniči sebe in tovarno. Becker to zve po televiziji, kar ga tako zadene, da pozabi na coca colo in se spomni na žensko, Terri. V tem povzetku manjka najvažnejše: omemba, da je **Coca cola Kid** kar dobra komedija, ki si seveda ne privoščiti Coca cole (kompanije), marveč prek avanture njenega reklamnega supermana na dovolj grotesken način uprizori proces „mundializacije“ določenega industrijskega proizvoda, ki je hkrati še veliko več kot — monopolni simbol, ki v svoji vijugavi beli črti zajema neskončno več zvezdic kot ameriška zastava. In kako pri Makavejevu poteka ta proces mundializacije? Najprej tako, da je reklamni agent res reklamni agent, če ne le dvigne prodajo tam,

kjer se proizvod že prodaja, marveč če osvoji nov teritorij, če odkrije kakšen kot, kjer še ne sesajo istega mleka. To je tedaj za reklamnega agenta še edini način, da je lahko hkrati avanturisti. Proces „mundializacije“ pa seveda lahko poteka le kot karikatura, saj nemara samo še Bušmani verjamejo, da so „bogovi padli na glavo“, če jim mečejo z neba prazne steklenice coca cole. Skratka, tisti nedolžni kraj, kjer otroci še niso okusili „tega, kar je pravo“, ni nikakršen folklorni raj, marveč le domorodska tovarna, ki proizvaja domačo pijačo. Folklor ni niti najmanj ogrožena (Becker celo išče „australian sound“, ki bi se prilagel h coca coli), pač pa mora nujno usahniti domorodska pijača, ki se prodaja namesto coca cole: stvar je prav v tem, da so vse druge pijače le nadomestki, saj je „original“ vendar samo en. Zanimivo pa je, da pri Makavejevu ženska ni več „mina“, na kateri bi se razleteli „mundialni“ projekti: gledalec se samo čudi, kako neki se je lahko Eric Roberts Greti Scacchi tako dolgo izmikal, pojasnilo pa je bržkone v tem, da je moral kot reklamni agent počakati na miniranje tovarne domorodske pijače. Becker seveda ni James Bond in reklamne zmage se ne dobijo z minami: te so samo njihove neljube posledice. No, k zmagi pa se prileže še ženska.

Za Raoula Riuza, čilenskega emigranta, ki že nekaj časa živi v Franciji (tu je posnel vrsto filmov, v predlanskem poročilu s festivala v Cannesu smo predstavili njegov film **Tri mornarjeve krone**), je film umetnost metamorfoz, dozdevkov, slepil, aporij (tipa „Minos pravi, da so Krečani lažnivci, toda Minos je Krečan“). In glavni „parametri“ te ruizovske estetike dozdevka so triki in off glas: off glas, ki hlina, da zapolnjuje vrzeli v slikah in med njimi, v resnici pa jih samo pogloblja in prekriva z vrtoglavimi lažmi; in triki, ki se ne prikrivajo, ampak prav nasprotno ponujajo sliko kot iluzijo, kot „*trompe l'oeil*“. Filmski prostor in čas nimata več nobene zveze z „naravnim“ redom stvari in obzorjem verjetnosti ter ne sestavljata nobene druge enotnosti kot „celoto“ labirinta. Labirinta kot kraja zgube: zgube „niti“ pripovedi, ki je ena kot množica zgodb, „zgube realnosti“, ki trči ob fantome kot „nemogoče realno“ (Ruizovi filmi so polni mrličev, ki živijo), zgube razlike med bivajočim in nebivajočim (nebivajoče osebe so prav tako realne

Coca cola Kid, režija Dušan Makavejev

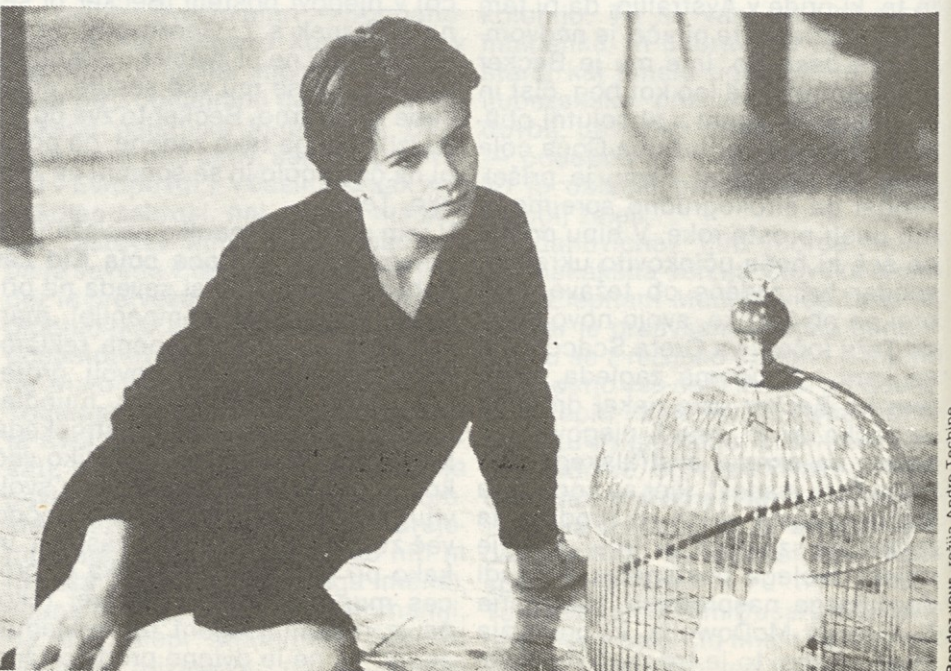
kot bivajoče in slednje prav tako fantastične kot nebivajoče) ter, končno, zgube osebe (toda ne le v tem smislu, da se neka oseba v labirintu pač izgubi, marveč da se zgubi prav kot oseba). V ruizovski fikciji se zgubi sólo telo osebe, kot se to zgodi v tej sanjski „otroški“ zgodbi **Manoelove usode** (Les destins de Manoel, v programu Perspektive francoskega filma), kjer deček prevzame drugo telo ali pa se sreča s svojimi telesi iz prihodnosti. Zdi se, da je „usoda“ telesa v Ruizovem filmu povezana s tem, da je tu resno vzeto dejstvo, da so filmska telesa neotipljiva, čista igra senc in svetlobe, kar jih izroča prehajanju iz enega stanja v drugo, iz trgeda v razpadlo, iz nebivajočega v bivajoče.

Manoelove usode sestojijo iz treh zgodb: prva se prične prav z igro senc na okenski šipi, o teh sencah pa dečkov off glas pove, da predstavljajo njegove starše, ki se jim je to noč zgodilo „nekaj strašnega“. Zjutraj na poti v šolo zasliši glas, ki ga kot sirena zvabi na vrt, kjer Manoel sreča samega sebe nekaj let starejšega. Starejši Manoel svetuje mlajšemu, kaj naj stori, da bi preprečil tisto, kar se „bo bilo“ zgodilo. Drugi oziroma starejši Manoel ima torej neko presežno vednost o realnosti, toda kateri realnosti? Vselej že fantazmatski realnosti (Manoel se kar naprej srečuje s svojim „drugim“ ali „starejšim“ jazom), viseči na zginevajočem utripanju razlike med tem, kar se je „res“ zgodilo, in tem, kar se zgodi imaginarno; zato je tista presežna vednost „drugega“ (Manoela) zmerom malo varljiva in sorodna modrosti lažnivega mornarja, ki Manoela zapeljuje s svojimi zgodbami. V drugi in tretji zgodbi se Manoel znajde na krajih, kjer so samo še sanje, „v polju sanj, kjer si pri sebi doma“ (Lacan): tu je „pri sebi doma“ prav na ta način, da se — v sanjah spremenjen v drvarja, ki srečuje mitološke razbojnike in ki bi zaman znova rad postal Manoel — ne more vrniti domov; ali tako, da se skupaj z drugimi otroki znajde na otoku čudežne deklice, poosebljene modrosti, ki v svojem sanjskem domu vse ve in vse zmore (zmore celo raztrgati telo fantoma, se pravi, mu dati telo).

A kaj naj pomeni to, da se fantom pojavi celo v westernu, kjer so bili mrlički doslej nepreklicno mrtvi? Če je skupaj z njimi počasi umrl tudi sam žanr, potem lahko v zvezi z **Bledim jezdecem** (Pale Rider) Clintea Eastwooda rečemo le to, da je preminil zgolj zato, da bi zasijal v novi, posmrtni lepoti. Eastwoodov **Bledi jezdec** je enostavno lep film, toda ta lepota prihaja od tod, da smo tu priče westernu kot abstrakciji. V westernih ničkolikokrat ponovljena situacija, kjer imamo na eni strani neko idilično skupnost (tukaj majhno naselje iskalcev zlata), na drugi na-

silnega mogočnega (tukaj rudarska družba Hood Corporation), ki jo ogroža, vmes pa „samotnega junaka“, ki zaceli ogroženo skupnost — ta temeljna žanrska situacija je v **Bledem jezdecu** ohranjena na ta način, da v vsej svoji konkretnosti (in „naravnem“ dekoru) pravzaprav ne pomeni nič drugega kot nujen, a prazen formalni oziroma žanrski okvir. To, kar tej že (ničkolikokrat) videni situaciji daje vrednost ponovnega videnja, je prav fantomski oziroma „evangeljski“ način pojavljanja „samotnega junaka“ (ki ga igra Eastwood): seveda se vselej pojavi na pravem mestu, vendar tako, da nihče ne verjame svojim očem. S tem je v videnje westerna vnešeno nekaj čudežnega, pa tudi humornega in komičnega, kajti režija s pridom izkorišča ta princip nenadnega pojavljanja in izginjanja, naravnost imenitno pa v finalni sekvenci Eastwoodovega obračuna s šerifom in njegovimi šestimi pomočniki. Eastwood stopi v prazno gostilno in se de tako, da je s hrptom obrnjen proti

oknu. Ta njegova drža opogumi Hoodove plačance, da vdrejo v gostilno in izpraznijo pištole. Streljali so seveda v prazno, saj se Eastwood pojavi na povsem drugem koncu v vprašanju, če so že opravili (nakar še on opravi svoje). Potem stopi na sredo ceste, položi na tla svoj klobuk in izgine. Šerif pošlje za njim svoje pomočnike, ki jih Eastwood preseneti zmeraj iz druge skrivalnice. Preostane še šerif, ki seveda umre od krogle, pred tem pa od tega, da ne more verjeti svojim očem, saj je tega „Preacherja“ nekoč že ubil. „Samotni junak“ je namreč v **Bledem jezdecu** zagrobni junak (presreljen s sedmimi krogli), ki pa se ne pojavi sam od sebe, marveč po molitvi deklice Megan, ki je pravkar preživela napad Hoodove bande (to je banda rudarskega mogočnega) in pokopala svojega psička. V odgovor na njeno molitev se tedaj v zasneženi gorski pokrajini prikaže jezdec, vzeti iz bibličnih verzov „Pogledal sem in videl prihajati bledega konja, in njegov jezdec se je imenoval Smrt



in Pekel ga je spremljal". Toda ta jezdec nastopa v dvojni vlogi: majhni rudarski skupnosti se predstavi kot „Preacher“, pridigar, ki ji s svojo ko-reografsko manifestacijo nasilja (brez orožja) nad njenimi nasprotniki vrne vero in zakon, vlije ji nekaj „simbolne moči“; za šerifa, ki štiti mogočneža, pa je predvsem fantom, ki je prišel poravnati stare račune. Šerif ga prepozna, vendar ne imenuje, „bledi jezdec“ je brez identitete, nekaj, kar ni mogoče imenovati, a kar se vselej vrne na isto mesto, mesto travmatičnega jedra, ki je tukaj dvojno — ogrožena skupnost in zgroženi Zakon (šerif), ki ve, da mora plačati za svoje zločine. Nazadnje se jezdec seveda vrne, od koder je prišel, se pravi izgine pred deključnimi očmi, kot se je nenadoma pojavil kot objekt njene želje. „Čudežna“ pojavljanja in izginevanja, mračna svetloba, v katero je zavito vse dogajanje, vse to daje tudi vtis, kot da so bile vse skupaj „le sanje“.

Fantom se na najbolj „klasičen“ način (tj. kot duh umrlega) pojavlja v

filmu *Rendes-vous* Andréja Téchinéja, toda tu je tudi najmanj pomemben oziroma predstavlja le eno izmed srečanj, sicer prav tako nenadnih in nenavadnih, kot so bolj ali manj vsa ostala. Ta film dejansko temelji na srečanjih, ki so edina nit pripovedi in se prično kot naključna, postanejo dramatična, emocionalno gosta in napeta ter končajo kot spodletela: osebe, ki so se enkrat srečale, se nič več ne najdejo tam, kjer se iščejo, ali najdejo nekaj drugega kot to, kar bi rade. In vsa ta srečanja si sledijo v nekem srditem, zaletavem in razbitem gibanju, ki osebami (in z njimi gledalcem) komaj pusti dihati in ki ne vodi nikamor, marveč se vrta v krogu, vselej okoli neke luknje, ki pa je jedro vseh razmerij med osebami — to, kar jih drži skupaj in hkrati sprevrta, kar jih priteguje in odbija, poganja dvojno gibanje bega in vračanja. Vsakršna stalnost je nevzdržna, nemogoča, čeprav se vse prične prav z avanturo naselitve, iskanja stanovanja, „izvorno“ pa seveda z žensko. Z vra-

žje očarljivo Nino (Juliette Binoche, ki je že postala nova zvezda francoskega filma), ki je od nekdaj pripotovala v Pariz, kjer se v svojem modrem plašču (a pod njim se skriva telo, ki bi ga najbolje opisal Bataille) in z mačjimi očmi pojavi v stanovanjski agenciji in tam sreča Paulota (izvrstni Waldeck Stanczak), ki bi se najraje tisti hip vrgel na vse štiri, da bi ji našel stanovanje. Podari mu vstopnico za gledališče, kjer igra epizodno vlogo služkinje, ki reče dve besedi. Paulot si s pravim veyurskim žarom ogleda samo to epizodo, nakar ga Nina povabi k sebi oziroma k tipu, s katerim živi, a z njim tisti hip prekine. Nežni in ponižni Paulot je ves presunjen, ko ga tip obvesti, da gre ta punca z vsakim v posteljo in da se žene samo za uspehom, hkrati pa srečen, da se lahko z njo sprehodi skozi nočni Pariz do svojega doma, kjer ju njegov sostanovalec Quentin, ki „nikoli ne spi“, spodi. Spet sta na cesti, zdaj že v zgodnjem jutru, dokler ne najdeta hotela, kjer Nina Paulota odslovi. Iz postelje jo vrže Quentin (ta se pojavi kot fantom, še preden bo to zares postal), ki je v Nino že „noro zaljubljen“ in mirno prenese, da ga ta s čevljem urari po obrazu. Iz dvojnega srečanja se torej rodi dvojno razmerje: Paulot je resen in trezen ter globoko zaljubljen vsakdanji tip, ki bi se z Nino takoj poročil, pa tudi Nina ni slepa za njegovo ljubezen (zdi se, da bi rada prekinila s seksom brez ljubezni in okusila ljubezen brez seksa), vendar jo Quentin presilovito oblega s svojo norostjo in mračnim romantizmom. To dvojno razmerje proizvede še tretje s tem, da samo razpade: Quentin nekega jutra privede Paulota pred Ninino posteljo, odgrne v njej spečo in golo Nino ter potisne Paulotovo roko v njeno mednožje. Nato naglo zapusti sobo in spodaj na cesti obleži pod tovarnjakom. Paulot bo odslej nosil njegov plašč in v njem zalezoval Nino, ki jo zmeraj bolj sovraži kot ljubi, medtem ko Nina še naprej živi s Quentinom kot fantomom. Vendar gre v Quentinu-fantomu tudi za metaforo gledališča, kar postane jasno, ko se (na Quentinovem pogrebu) pojavi gledališki *mâitre*, režiser Scruzler (Jean-Louis Trintignant), ki je s Quentinom zgubil svojega najboljšega igralca Romea, potem ko je sam Quentin v prometni nesreči, ki jo je sam zakrivil, zgubil svojo Julijo ter nepremagano žalovanje utapljal v obscenem spektaklu, v



Skratna roža iz Kaira, režija Woody Allen



Pojub ženske - pajka, režija Hector Bobenco

predstavi Romea in Julije v porno teatru. Režiser Scruzler bi zdaj iz Njue rad napravil novo Julijo, vendar ji Quentin-fantom noče pustiti, da bi postala Julija. Nina se zateče k Paulotu, ki jo prej pljune, preden jo poljubi, da bi jo v ljubezenski noči dokončno izgubil. Raztrga njeno vstopnico za gledališko predstavo, v kateri bo Nina nastopila kot Julija, a pred tem še bruhala v mraku kulis, nemara ne toliko zaradi treme kot zato, ker se je morala znebiti fantoma, da bi lahko prevzela nase vlogo imaginarnega lika.

Pri Woodyju Allenu je lahko fantom kajpada le trik, kar navsezadnje filmski fantom tudi v resnici je. Toda v **Škrlatni roži Kaira** (The Purple Rose of Cairo) ne gre za „klasičnega“ fantoma, marveč prav za filmske osebe kot fantome, tj. kot neotipljiva bitja, bitja senc in svetlobe (kar so filmske osebe za R. Ruiza). In tisti trik, ki jih naredi za fantome, tj. pokaže na njihovo fantomsko „bistvo“, da bi se z njim poigral, je v tem, da ena izmed oseb stopi z ekrana v dvorano in postane, če že ne čisto „realna“, pa vsaj „otipljiva“. Ta trik je votek nove Allenove komedije, ki pa ni le še en film-o-filmu-ki-se-filma: to je predvsem film o cinefilski „slepi ljubezni“ in kinematografskem sleparjenju, ali film, ki priča, kako se zgodovina „razkrinkavanja“ in ožigosanja filma kot laži ponavlja kot komedija.

Pod istim naslovom gre torej za dva filma, enega barvnega, ki predstavi natakario Cecilijo (Mia Farrow), živečo z brezposelnim (to je čas krize v 30. letih), brutalnim in pijanskim možem ter iščočo si utehe v cinefiliji, v vnetem obiskovanju kina in oboževanju igralcev; drugi je črnobel, to je tako imenovana komedija belih telefonov z naslovom **Škrlatna roža Kaira**, ki jo je režiral Raoul Hirsh, Woody Allen pa je seveda moral napraviti remake, da bi glavni junak Tom Baxter lahko opazil v dvorani Cecilijo, ki ga že desetič gleda, in stopil s platna k njej, svoji nesporni oboževalki, s katero namerava zdaj doživeti „romantično pustolovščino“. Ta sestop filmske osebe s platna v dvorano je hkrati lepa potrditev, kako vsaka naslovitev nekega figuranta na gledalca (t. i. „pogled v kamero“) zvrta luknjo v fikcijo, ob tako „radikalnem“ posegu, kot je sestop osebe s platna h gledalcu, pa se igra kajpada lahko samo prekine: in tako tiste osebe, ki so ostale na ekranu črnobelega **Škrlatne rože Kai-**

ra, nehajo igrati in se v brezdelju lotijo partije kart, v trenutkih nestrpnosti pa celo razbijajo po ekranu in kličejo Baxterja nazaj. Ta bi rad medtem nadaljeval svojo filmsko vlogo s Cecilijo, vendar mu tu Woody Allen (ki sicer ne igra) brž nastavi dve zanki, v kateri se ujame kot kreten iz hollywoodske komedije: ena je denar (tip misli, da lahko v času najhujše ekonomske krize plačuje s filmskim, tj. ponarejenim denarjem), druga pa javna hiša (Baxter kot „romantični junak“ seveda sploh ne ve, kje je). Toda Cecilije kot slepe cinefike ne strezni niti izkušnja z „živim“ igralcem, ki igra Toma Baxterja in ki mu producent filma ukaže, naj znova najde svojo vlogo in jo vrne na ekran. Neka mera (satirične) doslednosti pač zahteva, da tisti, ki fabricirajo tako nezrele, toda za cinefilske imaginarno več kot očarljive filmske figure, vsaj približno vedo, kaj delajo: in tako igralec Ceciliji, ki je njegovo vlogo, Toma Baxterja, vrnila nazaj na ekran, v zahvalo obljubi „deveta nebesa“, tj. Hollywood, potem pa revico s kovčkom v roki seveda pusti na letališču. In kaj ji, cinefilki Ceciliji, ob tako umazani realnosti (pijan mož doma, prevarano upanje pod oblaki) še preostane, kot da gre spet v kino: zdaj je na sporedu musical s Fredom Astairom in Ginger Rogers.

Poljub ženske-pajka (The Kiss of the Spider Woman) je najprej in v vseh ozirih prava mešanica z internacionalno vokacijo: temelji na uspešnici znanega argentinskega pisatelja Manuela Puiga, po kateri je Leonard Schrader (brat Paula Schraderja) napisal scenarij, ki ga je realiziral brazilski režiser Hector Babenco v brazilsko-ameriški koprodukciji. Glavni vlogi zasedata ameriška igralca William Hurt (v Cannesu je prejel nagrado za najboljšo moško vlogo) in Raul Julia (ta je sicer Portoričan), ki igrata zapornika v „neki“ južnoameriški državi in govorita angleško. Edina domorodka je brazilska igralka Sonia Braga, ki pa igra pariško „damo“ v naci filmu. In še: v zaporu sta revolucionar in špicelj, macho in homoseksualec, v filmu ne manjka ganljivih in še manj komičnih prizorov, seveda pa tudi ne fantomov, ki so način ženske navzočnosti v zaporu, razen tega pa je v filmu še en film. A pri vsem tem je

Poljub ženske pajka (kakšen naslov!) prav zabaven film, ki je po eni strani „resna“ pripoved o realnosti levičarskega angažmaja in levičarjevih sanjah, po drugi pa „ceneni žanr“, ki s „polnočnim kavbojem“ uvaja sentiment, predmestne noči, telesno blato, travestizem, naci melodramo in cinefilijo. Realnost levičarskega angažmaja je reprezentirana z ranami in oteklinami na telesu zaprtega novinarja Valentina, medtem ko njegove sanje pripoveduje njegov homoseksualni sojetnik in

špicelj Molina (William Hurt), ki bi moral iz levičarja izvleči nekaj podatkov, a se vanj zaljubi, v tem ko skrbi za njegovo dušo in telo: za telo na ta način, da čisti njegovo blato (včasih mu namreč dajo zastrupljeno hrano), za dušo pa tako, da mu pripoveduje naci film, ki ga levičar seveda neskončno prezira. To je črnobela melodrama (posneta na osnovi odlomkov iz filmov **Velika ljubezen**, Die Grosse Liebe, 1942, Rolf Hansena, **La Habanera**, 1937, Douglasa Sirka in **Mata Hari**, 1932, Fitzmauricea o „fatalni ljubezni“ med pariško „damo“ Leni in svetlolasim šefom pariškega gestapa ter o „zlih silah“, bojevnikih francoskega odporniškega gibanja, ki jih je ona „dama“ sicer izdala, vendar je zato morala umreti v naročju svojega ljubimca. No, prav v tem filmu, ki ga levičar tako prezira, so njegove sanje, ki jih sam izpove v priznanju, da je ljubil svojo razredno sovražnico, „lepo buržujko“ (seveda obe osebi, pariško „damo“ in „lepo buržujko“, igra ista igralka, Sonia Braga). In kot se je levičar nalezal nekaj homoseksualčevega „človekoljubja“ in cinefilije, tako je homoseksualec prevzel nekaj „moškega poslanstva“, da bi nazadnje hkrati z levičarjem umrl za isto „Stvar“: toda medtem ko je Valentin v zaporu umiral s halucinacijami o ženski-pajku, vzeti iz Molinovega zadnjega filma, je Molina v svojem edinem trenutku „možatosti“ (v poskusu, da bi prenesel levičarjevo sporočilo) padel pod kroglami, ki jih je vanj izstrelila ženska roka.

To zgodbo o filmih s festivala bi končali z vojakom, ki je bil to v polnem pomenu besede: ničesar ni tako ljubil kot cesarja in svoj poklic, včasih pa še druge vojake, a prav ta „odklon“ je zadostoval, da je na višku svoje kariere propadel in se ubil. To je bil polkovnik Alfred Redl, ki je od sina revnega postajenačelnika v poljski Galiciji napredoval do šefa avstroogrškega Evidenzbüroja (tajne službe), leta 1913 pa je v Pragi storil samomor. Pariški novinar Egon Kisch je zadevo malo raziskal in v knjigi *Potujoči reporter* (1924) zapisal, da je bil Redl inteligenčen in briljanten oficir v času, ko je velik del avstroogrskih vojaških kadrov že zajela dekadencia. Vendar je tudi vohunil za Rusijo, in sicer „prisilno“, ker ga je ruski vojaški ataše na Dunaju izsiljeval z grožnjo, da bo obelodanil njegova homoseksualna razmerja. Redla so prijeli na pošti, kamor je šel iskat pismo, ki je vsebovalo 8000 kron, prihajalc pa je iz nekega manjšega kraja blizu ruske meje. O Redlu sta pisala tudi Stefan Zweig in John Osborne, *A Patriot for me*, in prav na tem delu tudi temelji film Istvana Szaba **Polkovnik Redl** (Oberst Redl), po scenariju danes verjetno najpomembnejšega madžarskega scenarista Lajosa Koltai-

ja: **Čas se je ustavil** (Gothar), **Žrebčarna** (Andras Kovacz), **Posvojitev** (M. Meszaros), **Kje ste, gospa Dery?** (G. Maar), **Verina vzgoja** (Gabor) in **Mefisto** (Szabo).

Szabo je v nekem zapisu takole portretiral svojega junaka: to je oseba, ki je izšla iz socialnega roba, a jo je njena nadarjenost, predvsem pa predanost cesarju povzdignila do vrha, vendar je pričela pozabljati na svoje korenine in izdajati svojo družino in prijatelje. Svojo identiteto oblikuje pod masko uniforme, v verovanju v vojaško etiko ter v poslušnosti pravilom in ukazom; za Redla je vojaški univerzum edini potni list za vstop v socialni razred, ki ga občuje, medtem ko ga ta razred prezira, podobno kot Redl prezira svoje socialno poreklo. In ta arogantni in

samozavestni mož skuša do konca ohraniti podobo, ki jo je skoval samo sebi, dokler ta skrajno napet okvir podobe enkrat ne počí. Igralec Klaus Maria Brandauer (**Mefisto**) je ta portret kar dobro zadel, medtem ko je v samem filmu nemara najbolje zadeta vloga prestolonaslednika Ferdinanda: ta že nosi mrliško masko, čeprav še ni odpotoval v Sarajevo, je fantom, še preden je umrl, fantom, ki realno vlada, medtem ko je stari Franc Jožef še živ, torej fantom, ki skuša umirajoči imperij ohraniti pri življenju. V to svojo igro ujame Redla, slepo verujočega v cesarja in vojaški red, tako da mu zaupa najvišje vojaške funkcije, da bi ga lahko kot preveč ljubečega podanika eliminiral. Prestolonaslednik Ferdinand je posebljeni cinizem

oblasti, ki „v imenu zakona“ izloči tiste, ki v ta zakon „preveč“ verjamejo.

Pa vendar v tej morbidni imperialni štoriji, predstavljeni z vsemi njenimi razkošnimi palačami, valčki, paradami, plesi v maskah ter živopisni geografiji mogočne monarhije, v vsem tem nekaj šepa: šepa prav to, da se v tej estetski reprezentaciji zgodovine vse tako lepo izide, da so v polkovnikovem portretu nakazane vse nianse, predstavljeni vsi vzroki in učinki; šepa torej ta estetika „hlinjenja“, da v predstavi nič ne manjka, niti ne njen objekt.

Zdenko Vrdlovec

Oče na službenem potovanju

КУЛТУРА УМЕТНОСТ РАЗНООБРА



V Cannesu smo pred dvema letoma videli jugoslovanski film Srdana Karanovića **Nekaj vmesnega**, ki je bil v celoti zgrajen na formuli, izraženi v naslovu. Ne da bi hoteli jugoslovanski film (o katerem ne vem veliko) zapreti v to formulo, pa tukaj, v tem obsednem filmu, ki je drugi celovečerec Emirja Kusturice (rojenega 1955), vendarle ni težko znova najti istega okusa po malo zares malo za hec, po napol sladkem napol grenkem, po ne tič ne miš ali volk sit ko za cela. Vendar je **Oče na službenem potovanju** drugače stimulativen kot Karanovićevo mala komedija.

Zabeležimo še to, da nismo daleč od italijanske popularne komedije, s katero se ta film marsikje srečuje in do katere kaže precej afinitet: tu je isti stil igre in prisrčne fizične navzočnosti igralcev z istim „telovnikom“, istim tipom suhosti oziroma debelosti, isti občutek za kolektivne prizore ter končno, isti način humorne obravnavanja bolečih situacij in ista sposobnost, napraviti iz te komično-dramatične mešanice nekakšen hranilni preparat, pri moji veri dovolj bogat s sestavinami in obilno serviran.

Gre za zgodbo o bolj skromni družini v povojni Jugoslaviji. „Ata“ (iz naslova) je za nekaj časa deportiran zgolj zaradi banalne opazke (tipa „tukaj je bordel“), naznani pa ga ženska, ki ga brez upanja ljubi. Toda to prekrivaje političnega in zasebnega, ki ga napoveduje že podnaslov („zgodovinsko-ljubezenski film“), se —



komaj je postavljeno — prekine, brž ko je očetu vrnjeno njegovo družinsko ognjišče, ko postane previden, živi družinsko življenje in kot lahkoživec teka za pustolovščinami.

Scenarij Abdulaha Sidrana je kar dober, toda film predstavlja to precej filmom lastno značilnost, da se številne *filmske ideje* iz scenarija v realizaciji preobrnejo in na ekranu postanejo *scenaristične ideje*, ker niso bile zajete z natančnim kinematografskim namenom ali s pravim zanosom, resnično neprisiljenostjo. Na primer zvonček, ki ga starši privežejo na nogo malega mesečnika, ko spi, in ki se ga ta posluži, da bi jih pognal v tekanja; ali pa veliki ventilator, ki brenči v prizorih, kjer je Oče poklican pred Oblasti, in ki bi moral dati čutiti hkrati vročino, napetost in strah. Zvonček in ventilator ne prideta do svoje filmske biti in ostaneata težki, trdovratno filmani pritliklini. Tudi sam princip naracije, ki naj bi ji sledile oči enega izmed otrok družine, Malika, ne funkcionira najbolje. Sicer pa niti ni preveč prepričljivo

upoštevan: deček je prijazen in hudomušen, vendar relativno nevtralen. Film vsebuje vrsto prizorov, kjer deček ne nastopa in kjer gre čisto dobro brez njega. Ko pa se v presledkih zasliši njegov off glas, posredujoč nam parcialno in „naivno“ vizijo, ki ni naša (Malik verjame, da je oče, kot so mu povedali, res na službenem potovanju, ne pa na prisilnem delu), ne moremo reči, da v gledalcu vzbudi prav veliko pozornost.

Velika kvaliteta filma pa počiva v življenju igralcev in človeškem bogastvu situacij, vsake posebej: kakšna navzočnost, kakšna gostota, kakšna človečnost! In nekaj močnega se pleče in organizira okoli Očeta, celo *telesa očeta*, ki je za druge pravi objekt poželenja, katalizator maščevalnosti, „ljubosumja“, „zavisti“, telo, ki bi si ga mali Malik hotel prilastiti kot teritorij. V nekem dovolj uspelem prizoru vidimo Malika, kako se igra s svojo mesečnostjo (o kateri ne bomo nikoli vedeli, koliko je v njej simulacije), da bi ločil očeta in mater, ki sta po nekaj mesecih znova skupaj, umirajoča od ljubezenskega poželenja. Deček zmaga in se vrine v očetovo posteljo ter zaspri obrnjen proti očetu, medtem ko mati joče. To je dovolj ganljivo, saj joče *en bloc*, kot je mogoče jokati hkrati zaradi frustracije, samote, utrujenosti, nerazumevanja, popolne zapuščenosti, ogromnega resentimenta — njene solze odnesejo vse.

Michel Chion

(*Cahiers du cinéma*, št. 373, 1985)

Prevedel:

Zdenko Vrdlovec



PESARO '85

Indijska filmska tiskarna

Priznam, da mi pisanje o indijski kinematografiji ne daje nobenega posebnega užitka, in sicer iz dokaj razumljivega razloga, da govorim o nečem, česar večina bralcev ne pozna. Prav to pa zahteva skoraj monološko-didaktičen način zapisovanja, podkrepjenega s temeljnimi informacijami o tej tako ignorirani kinematografiji. In tu je še drugi razlog mojega neuživanja: če se je že gledalec odvrnil od indijskega filma, potem je skoraj samoumevno, da bo tudi bralec, ki ne bo mogel zapisanega obesiti na noben spomin, branje takoj opustil. Pisati le papirju pa je grozno. Tolaži me misel, da bo nekoč v prihodnosti, ko se bodo distributerji preklpili z zdajšnjih, nam vsem znanih kriterijev, na bolj demokratska oziroma tista, katerim merilo bo kvaliteta, torej da bo šele takrat lahko bralec tekst uporabil. Zdaj mu pač lahko verjame ali pa ne. Sicer pa moram priznati, da sem — podobno kot naši distributerji — tudi sama živela v prepričanju, da je razen nekaj avtorjev, ki so jih potrdili festivali in zahodni tisk, vsa druga filmska proizvodnja le tretjerazredno blago, narejeno za to, da bi zasajala množico nič kaj srečnega in sitnega ljudstva. Pa ni povsem tako. Film je v Indiji resnično najbolj množični medij: predvsem je to najmočnejša kinematografija po številu gledalcev (v letu 1984 je bilo prodanih čez 4,5 milijona vstopnic), po številu zaposlenih pri filmu, po številu kinematografskih dvoran... Kar pa ji daje primat v svetovni kinematografiji, je proizvodnja filmov, ki že presega osemsto celovečercerov na leto! Filmi so posneti v trinajstih osnovnih jezikih (sicer obstaja še petindvajset plemenskih in na stotine narečnih govoric znotraj dvaindvajsetih držav različnih narodnosti in religij). Indijski teoretik Ashis Rajadhyaksha meni, da je tako visoka produkcija prej rezultat nepismenosti kot česa drugega. Veliko število režiserjev imenuje za ad hoc filmarje: zanje je snemanje filmov prestižni poklic; to so avanturisti, ki kmalu zapustijo tovrstno delo, saj so njihovi poskusi ponavadi finančni neuspehi. Snemati začno z manjšim kapitalom, ki so ga navadno zaslužili kje drugje in ne na filmu. Ker pa praviloma ta denar ne zadošča in ker niso tako ugledni, da bi dobili dotacije, jim distributer omogoči posojilo z velikanskimi obrestmi.

Razlika med vloženimi in vrnjenimi sredstvi (gledano povprečno) v po-

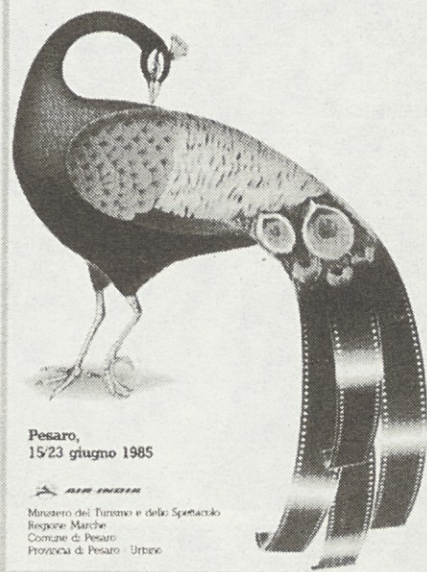
samezen film ni prevelika. Približno 65 % filmov ima izgubo, 25 % ravno pokrije vložena sredstva, 10 % prinaša dobiček, 2 % filmov pa so celo veliki uspehi. Zanimivo je, da indijski film plačuje državi velikanski davek, približno 76 % na inkaso (davek na zabavo, na kopije, na spektakel, na prodajo, na cenzuro, na reklamo, na carino...). Država — ne da bi karkoli vložila — tako pobere ogromno denarja. Po drugi strani pa vlada odmerja televiziji neprimerno več rupij kot filmu (za obdobje 1979—84 12 milijard rupij, za film pa 860 milijonov, kar je polovica tega, kar zasluži od filma v enem letu!). Po statistikah distributer in producent prejmeta vsoto, s katero ne moreta pokriti niti amortizacijskih stroškov. Toda, če bi bilo zares tako, potem najbrž ne bi posneli toliko filmov kot jih. Mimo statistik gre namreč veliko „črnih fondov“.

Film ponavadi financira distributer. Zadostuje mu navzočnost dovolj znanega igralca oz. zvezde, ime avtorja ali pa kratka vsebina. Na podlagi tega dodeli predujem. Takoj, ko se film začne snemati, ima distributer pravico odločiti o cenzuri: o številu pesmi, o ljubezenskih scenah, o pretepih... , seveda s poglobitnim namenom, da bi bil film čim privlačnejši. Distributer je torej koproducent in od njegovih prizadevanj za popularizacijo filma še preden je posnet, je odvisno, kakšen uspeh bo imel. Tu igra izjemno vlogo tisk s čenčami in obsebnimi zgodba mi o zakulisju filmskega snemanja. Če ni bilo dovolj „uvajanja“ v film, torej, če film ni bil dovolj eksploativan, preden je prišel na trg, se distributer lahko odloči, da filma ne bo kopiral: da ne bi tvegala poraza, raje ne naredi kopij.

Indija ni nikoli pretiravala z uvozom Zahodnega filma. Dostopni so bili predvsem akcijski hollywoodski filmi, melodrame in serialke, toda ne klasiki filma, temveč le obrobni avtorji. Indijski film se je razvijal bolj na svoji lastni tradiciji in umetniških zvrsteh kot pa s sposojenimi zgledi. Petdeseta leta so bila za indijsko kinematografijo zlato obdobje (tako kot za druga umetniška področja). Režiserji, ki so pretežno prihajali iz gledališč, so snemali predvsem komedije, ki pa sicer niso daleč od komercialnega filma, čeprav so vedno prežete s socialno tematiko. Mejno leto, pa ne le za film, je seveda leto indijske neodvisnosti (1947) in pozneje obdobje Nehrujeve vlade, ko

XXI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

CINEMASIA '85



Pesaro,
15/23 giugno 1985

Ministero del Turismo e dello Spettacolo
Regione Marche
Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro Urbino

je kultura dobila svoj prostor tudi v državnih programih; to je tudi obdobje, ko so se ustanovile prve filmske šole (v sedemdesetih letih prode film tudi na univerzo), leta 1955 pa se je tako rekoč rodil indijski film: Satyajit Ray posname **Pather Panchali**. Čeprav se je v sedemdesetih letih pojavil že t. i. *novi val* (Sen, Benegal, Kaul, Kumar Shahani, Gopalkrishnan) in čeprav ima dandanes indijski film že svoje klasike (Ray, Dutt, Ghatak), se še vedno vrti v krogu pravih komercialnih stvaritev, ki so zelo daleč od t. i. avtorskega filma. Vztrajanje pri takih izdelkih indijski filmski kritiki pojasnjujejo s „fenomenom gledalstva“. Film je tako rekoč edina zabava indijskega mestnega človeka. V veliki meri je prevzel vlogo gledališč ali boljše varietejev (plesni in glasbeni vložki, balet, spektakularne ambientacije, bleščeči igralci z ne samo filmskimi, temveč tudi zasebnimi melodramami.

Danes ima film v Indiji izreden vpliv na množice in njih komunikacijo: celo religiozne slikarije oziroma skulpture so podvržene vplivu medija. Če je film nekoč črpal iz slikarstva, je danes narobe. Filmska glasba je danes zgled ljudski glasbi. Gledališče se v dialogih, scenografiji in dramaturgiji naslanja na film. Celo še tako trdno v tradiciji stoječi klasični ples je ogrožen s filmskim baletom. Film je postal model vsakršne oblike izražanja. To pa toliko lažje, ker združuje (vsaj popularni) temeljne umetniške zvrsti: glasbo, ples in gledališče. Zanimivo je, da



so vsi veliki indijski režiserji študirali vse kaj drugega kot film: Satyajit Ray je glasbenik (oče slikar, pesnik in fotograf), Guru Dutt je plesalec, Mrinal Sen je študiral fiziko (med drugim je tudi prevajal Čapka in napisal knjigo o Chaplinu), Uday Shankar (Ravijev brat) je bil svetovno znani plesalec, študiral pa je slikarstvo, Shyam Benegal je politolog itd. Tega dejstva ne gre pripisati le pomanjkanju filmskih šol, temveč tudi drugačnemu načinu dojemanja umetnosti in ustvarjanja, kot ga pozna Zahod.

Ne bi se ustavljali pri mitičnemu režiserju indijskega filma Satyajitu Rayu, ker bi ta zahteval posebno obravnavo (te bi se lotili z veseljem, če bi spremljali retrospektivo njegovega celotnega opusa, kakršna je bila poleti v Rimu). Z njegovim kratkim filmom **Dva** (ki ga je leta 1964 naročila naftna družba Esso) bomo uvedli obravnavo socialne problematike, ki skoraj v celoti prežema indijski film. Film traja petnajst minut in je podložen le z Rayjevo glasbo. V petnajstih minutah osvetli problematiko nasprotij tega sveta: nasprotij med tistim, ki ima, in tistim, ki nima. Otrok bogatih staršev se v nekem zaspanem popoldnevu dolgočasi med nešteti igrači, ki mu zapolnjujejo vso sobo. Pod hišo zasliši zvok flavte. Vzame trobento in skozi rešetkasto okno preglasi revnega fantka v travi. Ta zamenja flauto z bobnom, a bogati ga preglasi z električnimi opicami. Revni nadene staro masko in se igra z lokom, bogati privleče neko plinsko masko in serijo pištol in nekakšnih topov. Revni zgine in privleče krasnega zmaja, ki ga bogati končno sesuje s puško. Revni je zdaj ves užaljen, ne najde ničesar več, njegov zmaj je uničen. S sklonjeno glavo odide do svoje revne bajte. Bogati pa se vrne h coca coli in se spet dolgočasi. Iz za njegovega zaporniškega okna se znova zasliši zvok flavte.

Raj Kapoor, producent, glavni igralec in pisec filma **Pazi se** (Jagte raho, 1957), ki je neke vrste epopeja revščini in nedolžnosti v fellinijevskem slogu. V glavni četrti Kalkute se sredi noči znajde neki revež in išče vodo. V čudnih okoliščinah ga zamenjajo za tatu, čeprav je v prejšnjem srečanju s pijanim bogatašem dokazal, da je že neumno pošten. Zbeži v bližnji blok uglednejših prebivalcev in tam ga preganja množica stanovalcev, ki pa — kot se iz scene v sceno odkriva — imajo vsi dvomljive posle ali tako ali drugače neurejene razmere, predvsem pa so vsi izmaličene in pokvarjene osebnosti. Raj Kapoor je brez dvoma prežet s Chaplinovo figuro (čeprav v času, ko je film nastal, Chaplina indijsko občinstvo še ni poznalo): srečanje pijanega bogataša z revnim potepuhom spominja na sceno v filmu **Luči velemesta**, policajev tek v nas-

protno smer, dogajanje v nočnem času, po nedolžnem obsojeni pošten državljani, ki razkrije tolpo ponarejevalcev denarja itd. . . . A ne glede na to film še zdaleč ni komičen, prej patetičen v svoji črno/beli obdelavi likov (bel je le „tat“ in polboginja, ki mu končno, na koncu filma, ponudi vodo iz svojega vrča). Ta končna, alegorična in lirična scena v rajskem vrtu s čisto vodo, je indijskega človeka — podobno kot krščanstvo — navdala s sanjskim optimizmom v absolutni identifikaciji s kmečkim, brezposelnim, tavajočim, skoraj neumnim, a iskrenim in poštenim revežem, ki molči vse do trenutka, ko mora izbirati: beseda ali smrt. Tako spregovori čisto na koncu filma, ko gledalec že ne more več prenesti njegove, recimo temu neumne tišine.

Med filme eksplicitne socialne problematike (kot že rečeno, so sto prežeti tako rekoč skoraj vsi filmi) sodi tudi film Shyama Benegala **Kal** (Ankur, 1974). To je zgodba o bogataškem sinu, ki je zapustil študij in se vrnil na očetovo posestvo. Prisiljen se je poročiti z deklico, ki se bo nastanila pri njem šele, ko bo stopila v puberteto (dekleta so se poročala še kot otroci, seveda po zakonu staršev).

Fanta vse bolj privlači služkinja, ki je poročena z gluhonemim revežem. Potem ko moža obsodijo kraje, se tudi služkinja vda gospodarjevemu prigovarjanju. Njuna zveza traja do prihoda gospodarjeve žene, ki odvzame zdaj že noseči služkinji vsakršno mesto v hiši. Ta se preseli v barako k možu, ki se je zdaj že vrnil in tudi sprejel tujega otroka. V strahu, da bi gluhonemi služabnik nadlegoval gospodarja zaradi otroka oziroma razmerja z njegovo ženo, gospodar močno pretepe ubogega služabnika, ki pa je prišel k njemu le zaradi dela. Poleg poudarjanja razrednih razlik je Benegal poudaril odnos ruralnega meščana, ki, pa naj je še tako demokratičnih nazorov in še tako pripravljen na odkrit dialog — v trenutku, ko se počuti ogroženega, zavzame pozicijo svojega dejanskega rodu: postane gospodar izkoriščevalca, ki pozabi na svoja, v študijskem obdobju izoblikovana stališča.

Rekli smo že, da indijski film pripada predvsem mestnemu prebivalstvu. Na tem mestu moramo ponoviti še stara dejstva, ki pa imajo v Indiji morda še močnejše razsežnosti kot npr. v drugih državah tretjega sveta: utrjen model podeželske skupinske družine se je s prihodom v mesto oziroma z urbanizacijo povsem porušil. Posameznik in njegova družina, zdaj v mestu, nimata več na ekonomske ne emocionalne gotovosti — tudi zato ne, ker urbani prostor še ni izoblikoval novih ali pa nadomestnih alternativ dolgoletni tradiciji. V indijskem filmu se tako rekoč v vsakem kadru čuti objokovanje tega

starega in izgubljenega sistema vrednot. Tako imamo številne filme, v katerih družino ogrozi vdor tujca (negativca, seveda), ki podre ravnostejše idiličnega življenja, in ga — na koncu — družina s skupnimi močmi izvrže iz svojega okolja. Mestna populacija je ohranila v veliki meri tudi stereotipno junakinjo, v hiši zaprto žensko, katere prva skrb sta oboževanje in služenje možu. Model, ki so mu še dandanes podložne ženske, je Sita, popolna ženska in soproga, ki pred možem skloni glavo brez kakršnegakoli komentarja. Sicer pa ni naključje, da je bil prvi indijski film posnet prav po mitološki predlogi, saj se je morala Indijcev izoblikovala prav iz epskih zgodb, ki — čeprav so polne fantastičnih elementov — niso ločene od realnega življenja, niso pravljice, ki bi se pozabljale ali „namensko“ uporabljale, tudi niso umaknjene le v umetnost ali literarno preteklost, kot je recimo grška mitologija na Zahodu. To so vedno žive zgodbe, ki determinirajo vsakdanje življenje, recimo, da ne daleč od Ojdirove.

Sita (v Ramajani) zaseda naslednji model:

soprog je Bog za ženo njen/prijatelj/njen guru/celo njeno življenje velja manj kot soprogova sreča.

V otroštvu je Indijka (kot da bi govorili le o nji!) podložna očetu, v mladosti soprogu, po smrti svojega gospoda pa otrokom. Vedno mora biti srečna, jasna voditeljica hiše, čista in varčna gospodinja. Moža, kateremu jo bo izročil oče, bo morala ubogati. Dokler bo živa, ne sme prizadeti spomina nanj. Tudi teh nekaj izjav (Manu) je obsodilo ženske na tisočletno odvisnost — to je hotela tradicija in film jo je do nedavnega z navdušenjem podpiral.

Vem, da bralcu vse te stvari ne povedo nič novega, toda glede na to, da je po odnosu med spoloma oziroma po odnosu moškega do ženske in narobe „mogoče presojati celotno stopnjo omike človeka“ (Marx), ne bo nič škodovalo, če ponovimo obrazce, ki še zdaleč niso značilni le za indijsko kulturo. Torej, poleg soproge je tu še *Ijubica*: njena ljubezen še zdaleč ni prepovedana (priležnica, ki ponuja emotivno in fizično ljubezen, je bila v ospredju že v indijski klasični literaturi); njena ljubezen mora biti čista in večna, in ko se zaljubi, se mora odreči svojemu dotedanemu početju. Povsem se mora posvetiti svojemu moškemu (ki se praviloma ne zaljubi vanjo) oziroma boljše spominu te nedosegljive ljubezni. V tej neizpolnjeni ljubezni močno trpi, ostane sama in ranjena, ne more pa se vrniti na staro pot. *Ženska-mati* je neke vrste boginja, asexualna in močno zavezana predvsem moškemu potomcu. Vrhunec ambicij vsake ženske sta zakon in moško dete. Film uči, da vsakršno drugačno obnašanje potisne

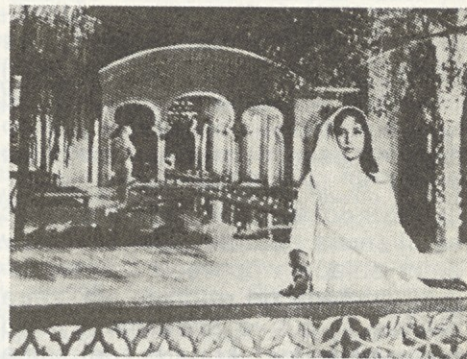
žensko v pogubo: ponavadi se po emancipatoričnih poskusih skušena vrne k možu, ki ga je zapustila. V filmih tridesetih let in pozneje so ženske, ki so bile zaposlene, na koncu filma delo opustile ali pa se niso poročile. Večkrat službujejo do poroke — dotlej se tudi vedejo možato, uporno in večkrat uporabljajo angleške besede.

S socialnimi spremembami v sedemdesetih letih so se pojavili filmi z „osvobojenimi“ ženskimi liki. Z njimi pa tudi podoba ženske kot seksualnega objekta in nasilja ali pa nasprotno (če ni kar eno in isto) — ženske so zgolj ornament. Sicer pa je v indijskem filmu golota tabu, poljubi so zelo redki ali pa le nakazani; erotika, ki pa močno prežema indijski film, se najbolj prebija skozi plesne točke, senzualne gibe, pesmi in scenske postavitve (še posebej ob liričnih glabenih izpovedih).

Zanimivo je, da se je (v sedemdesetih letih) pojavilo vse več prijateljev *med dvema moškima* (tudi bratoma), nikoli pa ne med dvema ženskama. Tudi sestri sta si pogosto sovražni. Vse redkeje se v zadnjih letih pojavlja vamp ženska, provokativna in ogrožujoča. Izzivalna in lepa je še vedno, lahko je plesalka v kabaretih... a kljub temu je dobra ženska.

Novi val (Sen, Kumar, Kaul, Shahani) opušča stereotipne ženske like: ženske sčasoma postajajo *herojke vsakodnevnega življenja*, moški so šibki, negotovi in vse bolj brez moči. Predvsem v hindujskem filmu je bil pogosto razcep *dober/slab brat*. Slab je bil bodisi zaradi vzgoje bodisi da mu mati ni naklonila dovolj pozornosti (legenda o Krišni). Zanimiv je tudi pogost pojav *materinega brata*, ki je v petdesetih odstotkih zlobnež, sicer pa je predstavljen kot prijazen in pokroviteljski do svoje sestre in njene družine. Ta imaginarni stric je zasovražen zaradi pozicije, ki jo je kot brat zasedal ob materi. Sin ga zatorej sovraži, saj ga mati pogosto omenja v spominih na svojo mladost kot idealno osebo, kot osrednjo figuro njenega (najbrž takrat še srečnega) življenja. Prav ta idealizacija povzroča v sinu odpor, ki rezultira v podobi zlobnega grdobeža in izdajalca.

Zaradi moževih izpadov in nespodobnega vedenja mati zelo pogosto trpi. V takih situacijah se na njeni strani pojavi *sin*, ki je preprosta projekcija *odrešenika* („Ne joči mati, ko bom jaz velik, bom...“). Slabše je razvit odnos *oče/hči*. Pogosti so očetje vdovci s hčerko edinko. V tem primeru mati (ali pa drugo sorodstvo) ne meša štren, da ostaja neke vrste idealna pozicija. Najpogostejši njuni odnosi so v času deključinega odraščanja, torej med puberteto in njeno poroko. Ker je to najbolj šokantno in neprijetno obdobje ženskega življenja, znotraj tega



Meena Kumari v Čistem srcu
Kamala Amrohija



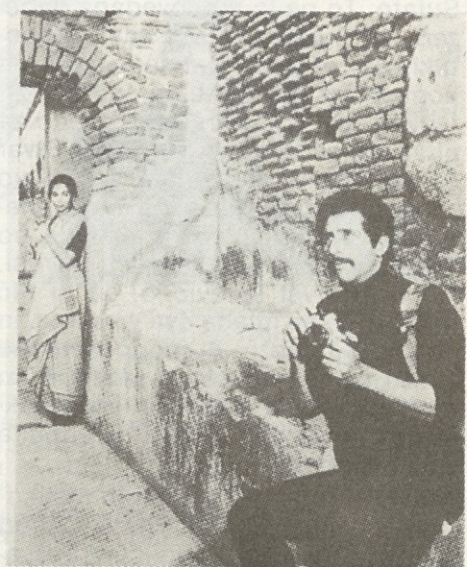
Prvi celovečerni film Satyajitite Raya
Pather Panchali, 1955



Phaniyamma,
režija Prema Karanth, 1982



Miekarna, režija
Shyam Benegal, 1976



Ruševine, režija Mrinal Sen, 1984

odnosa indijski film ni razvil pretiranih domišljijjskih kombinacij. Sicer se pa hči od očeta poslovi tako rekoč v času ojdipovih problemov.

Iz zgoraj navedenih odnosov in „kulture bivanja“ je jasno, da se danes indijski človek veliko ubada s problemom *tradicije*: razcepom med preteklostjo in sedanostjo. *Phaniyamma* režiserke Preme Karanth (1982) je pripoved o ženski, ki je kot žrtev nesmiselnih zavezanosti tradiciji spremenila odnos do pravil stare Indije. Deklica se je (po predpisih) omožila z devetimi leti. Soprog, od katerega je živela še ločeno, ji je po šestih mesecih „zakona“ umrl. Kot vdova si je morala pobriti glavo, opustiti nošenje nakita in nikoli več se ni smela poročiti. Zdaj se Pani v belih oblačilih posveča dobrim delom, pomaga pri rojstvih, uči, zbira zelišča... Ko je postavljena pred podoben primer, ki ga je tudi sama doživela, se zavzame za žensko pravico in stopi na stran ženske, ki si ne pusti obriti glave in hoče vzeti novega moža.

Bengalec Mrinal Sen, indijski neorealista in tudi bressonovsko esteticista — v filmu *Ruševine* (Khandhar, 1983, prikazan tudi v Cannesu) prikazuje dogajanje na starem fevdalnem posestvu, kjer živita mati in hči — mati slepa in nepokretna, hči pa njena služkinja, ki jo prepušča verji, da se bo poročila z daljnjim bratrancem, ki živi v mestu. Hči ve, da je ta že davno poročen, a vseeno pušča mater v verji, da se bo vrnil. Stvari se zapletejo, ko pridejo za konec tedna na „dopustovanje“ trije mestni mladeniči (eden je njen sorodnik) in mati verjame, da je eden izmed njih oblubljeni ženin. Vsi štirje dopustijo, da se izreče laž, ki materi lahko resda olajša zadnje dni življenja, na mlade pa naloži breme potrjene realnosti.

Vprašanje tradicije načjenja tudi Bimal Roy v filmu *Sujata* (1959). *Sujata* je posvojena hči ugledne družine, ki ima tudi že hčer njene starosti. Prava hči je tik pred poroko — za katero se dogovorijo starši — a fant, ki naj bi postal njihov zet, je zaljubljen v *Sujato*. To pa je prepovedana ljubezen, saj *Sujata* pripada kasti „nedotakljivih“. A fantu je vseeno ljubezen pomembnejša, dekle pa se hoče žrtvovati, saj jo „starši“, ko zvedo za njihov odnos, močno prezirajo. Stvar se uredi tako, da *Sujata* reši svojo „mater“, saj se izkaže, da imata enako kri („mati“ je od jeze padla po stopnicah) in da jo lahko le ona reši. Na koncu vsi sprevidijo, da ni nič narobe, če se mlada dva vzameta, in da prave ljubezni ni mogoče vedno meriti po sorodstvenih vezeh. Film torej „dokazuje“, da je kri „nedotakljivega“ prav taka kot kri, ki pripada višjim kastam.

Podoben problem socialnih razlikovanj načjenja tudi film *Phatik Chand* režiserja Sandipa Raya (sina Satya-

jita Raya). To je neke vrste thriller, zgodba o ugrabitvi dvanajstletnega dečka, advokatovega sinu, njegovi izmaknitvi ugrabiteljem in srečanju z revnim, a prisrčnim in poštenim cirkuškim artistom, ki se pokaže bolj razumevajoč in človeški kakor Phatikov pravi oče.

Ritwik Ghatak je eno pomembnejših imen indijskega filma (režiser je umrl leta 1976 za tuberkulozo oziroma čezmernim pitjem, čeprav mu je takratna marxistična bengalska vlada naprtila telesno stražo, da bi bil čim dlje od steklenic). Sovražil je Bergmana (dejal je, da je „ves ponarejen“) in oboževal Bunuela. Kot prvi Charles Tesson (*Cahiers du Cinéma* 343, 1983), „je imel navado govoriti vse dobro o stvareh, o katerih je preostali svet mislil slabo“. Menda ni bil preveč priljubljen režiser in nikoli ni snemal dveh filmov z istim producentom (posnel je osem filmov v dvajsetih letih). Pozno odkritje Ritwika Ghataka, in to ne le indijske, temveč tudi Zahodne kritike oziroma publike, velja pripisati čisto administrativnim problemom (pravilcam predvajanja), saj je bil menda v zadnjem obdobju življenja pripravljen prodati svoje filme tudi za steklenico pijače. Leta 1960 nastali film (edini Ghatakov film, ki sem ga videla) *Zvezda nad oblakom* (Meghe dhaka tara) je izredno lepa melodrama o Niti in njeni usodi: Nita že od mladih let preživlja revno družino. Njeno edino veselje je mladi študent, s katerim naj bi se poročila. Sestra Geeta ji spelje fanta in njeno odločitev močno podpre njuna mati, saj bi tako obdržala hčerine dohodka. Nita močno pomaga obema bratoma, še posebej pa mlajšemu, ki hoče uspeti kot pevec. Nita verjame vanj in brat pozneje tudi resnično uspe. On je tudi edini, ki se zavzame zanjo, ko na koncu zboli in umre za tuberkulozo. Tri ženske v tem filmu zastopajo različne moči: Nita materinsko in gon po preživetju, njena sestra je ženska z erotično, senzualno močjo, mati pa je poosebljena krutost in sebičnost. Nezmožnost mlade Nite, da bi „uravnala“ tradicionalne, večne ženske prvine, pripelje do končne tragedije.

V začetku smo omenili, da indijski film močno karakterizirajo *glasbeni oziroma peti vložki* (poleg plesa, gledaliških prvin, izrazite narativnosti, izredne dolžine, detaljne pripovedi idr.). Glasbeni vložki na neki način poudarjajo dramatične elemente filma, na drugi strani pa nadomeščajo vizualizacijo kočljivih situacij (ljubezenske izpovedi, samote, žalosti, veselja, navdušenja...). V zgodnejših filmih sta bila ples in glasba ločena, pozneje pa so bili plesni koreografirani elementi združeni s petjem. Filmska glasba je izredno popularna (film včasih uspe prav zaradi dobre glasbe) in dandanes se pri komercialnem filmu najprej odloča o

pisico besedil in skladatelj. Direktor glasbe je nekako prevzel vlogo režiserja.

Glasbeni vložki se pojavijo že v mitoloških filmih — v prvem indijskem žanru. Glasba je bila in je na neki način temeljna prenašalka (jezik) mitov v vsaki kulturi. Zanimivo je, da so še dolgo časa potem, ko je bil izumljen zvočni film, uporabljali le glasbene vložke (in seveda dialoge), ne pa tudi glasbeno-zvočnih kulis. V klasičnem indijskem gledališču je bila glasba namreč sestavni del naracije.

Da pa je indijska glasba tako aplikativna v filmu, lahko razlagamo tudi z dejstvom, da lahko pokriva široko paleto človeških čustev in situacij. Ker se pesmi izvajajo na play-back, so se tako pojavili še novi zvezdniki in zvezdnice, ki posojajo svoj glas filmu in ki tudi določajo vrednost filma. Filmska glasba je v celoti indijska in, četudi je zabavna oziroma „lažja“, je vedno vezana na tradicijo. Od Zahoda so si sposodili le orkester in nekatere instrumente.

Naj omenimo še zadnjega velikega avtorja (prav tako pred nedavnim odkritega), ki je sicer tudi tragična in prezgodaj umrla (1964) osebnost indijske filmske proizvodnje: Guru Dutt, igravec, režiser, scenarist in plesalec. Ker je že njegovo življenje (in tudi večina njegovih filmov) čista melodrama, bomo raje omenili izvrstno komedijo *Zakonca zakona št. 55* (1955). Teta Sita Devi je zagrizena borka za osvoboditev žensk in seveda močna nasprotnica vsakih moških hlač. Brat je zapustil oporoko, da mora vse premoženje iti za dobrodelne namene, če se hči Anita ne bo poročila. Siti seveda to niti malo ni všeč, zato poišče nekoga, ki bi bil pripravljen začasno skočiti v zakon z Anito. Najde nekega risarja brez službe in denarja, ki privoli v ponudbo. Anita in risar pa sta se že prej spoznala — seveda v dokaj bizarnih in niti malo dolgočasnih situacijah, in zaradi čudnih okoliščin — tudi ne preveč vzljubila. Vse komične in duhovite scene, ki sledijo, postopoma zbližujejo par. Anita se za zakon — v katerem tako in tako že je, in za moža, ki ga tudi že ima, dokončno odloči potem, ko obišče sorodnico, ki z veseljem vzgaja luštne otroke in predano čaka moža, ki ga ljubi. Pogled na to „idilo“ ji razjasni njen ambivalentni odnos do prihodnosti, ki jo je v mladeniški razigranosti dojemala preveč neodgovorno. Guru Dutt primerja zahodnjaški ekstremizem (fanatična in možemrznata teta feministka) z indijsko realnostjo (preproste in srčne matere rodnice iz risarjevega sorodstva). Kot pri vseh stvareh z lepim koncem tudi tu zmaga ljubezen, ki je ne narekujejo papirnati, temveč občečloveški zakoni.

Majda Širca

Ljubezni

Novo odkrita tema: ljubezen
 (Od analize do pravljice)

Film kot popularna umetnost je nekoč živel od ljubezni: v razponu od frivolne Lubitscheve do dramske Sjöströmove ali usodne Carnéjeve v filmih po Prévertovih scenarijih. In poznal je obraze, ob katerih so milijoni sanjali o ljubezni: Greto Garbo, Marlene Dietrich, Rudolfa Valentina, Clarka Gable... „We had Faces“, imeli smo Obraze, je rekla Gloria Swanson v filmu **Bulevard somraka**, ko je govorila o Velikih nemega filma. Pa je obdobje filmske ljubezni trajalo še znatno dlje; vsaj priložnostno tja do šestdesetih let — in se nato, v času seksualne revolucije, študentskih nemirov in vsestranske stiske med atomsko grožnjo in terorizmom, izgubilo v poplavi širše družbene tematike in agresivnosti manjšinskih zahtev; najagresivnejše je bilo „moško tovarištvo“ s prikritim homoerotičnim nabojem. Osemdeseto leto je prineslo nekaj vnočitvenih poskusov, da bi uveljavili to tematiko. In v kar najbolj presenetljivem trenutku — ob štiridesetletnici zmage nad fašizmom — in v najbolj presenetljivem okolju — na festivalu v Berlinu — je stara tema ljubezni med moškim in žensko znova pridrla na dan, in to tako močno, da je z raznimi svojimi vidiki pobarvala

festival in mu dala veliko močnejši pečat kot uradno razglašeno geslo festivala „40 let pozneje“. Druga svetovna vojna je za še živo starejšo generacijo brez dvoma preklala čas na dvoje; toda krutost današnjih konfliktov ne vabi k predajanju spominom, vsaj ne v smislu, da bi se veselili nekoč pribojevanega poraza v ideološko preobleko odete nečlovečnosti. Svet — ljudje, umetniki — očito iščejo nove trdnosti, novega smisla in vere tam, kjer je jamstvo obstoja človeškega rodu in kjer narava premaguje stranske poti civilizacije — če jih. Okoli tega vprašanja, okoli podob, pomena in vrednosti čustva, ki veže dva človeka različnih spolov v kratkokrajno? obstojno? skupnost, se je na Berlinu angažirala vrsta filmskih ustvarjalcev štirih celin (Afrika to pot ni bila zastopana) in vsaj treh ustvarjalnih rodov: najstarejši, Šved Tage Danielsson, se bliža šestdesetletnici, najmlajši, Američan Bobby Roth, je pravkar dopolnil trideset let. Prijem je v skladu z generacijo, nacionalnostjo, svetovnim nazorom in spolom različen in rezultat odvisen od intelektualne prodornosti in kreativne moči, usmerjenost pa je prav gotovo zanimiva.

Sociopsihološka analiza, ženski in moški vidik:

Helke Sander:
ZAČETEK VSEH STRAHOT JE LJUBEZEN

Sta se obseg in vsebina pojma ljubezni današnji dan spremenila? Helke Sander je leta 1977 posnela film **Vsestransko reducirana osebnost** — **Redupers**, označujoč s tem izrazom položaj samostojne ženske v sodobni družbi. Zdajšnjega bi — upošteva, da je glavni junak Američan — lahko naslovlila **Redulov**; od nekdanjega ljubezenskega „dajaj in jemlji“ je namreč po njeni analizi ostala samo pogoltna zahteva jemlji, jemlji, jemlji. Osebe so — nobenega dvoma ni o tem — simbolične. Glavna junakinja — igra jo Helke sama — je Freya, starotevtonska boginja ljubezni in roditeljnosti; junak, Lou Castel, je Traugott — Zaupaj bogu — in na koncu se, utrujen od naporov zaporednih „ljubezni“, prekrsti v Willfrieda — Miroljuba. Sicer pa je zdravnik in menda neustavljivo privlačen, posebej še za intelektualke. Oženjen menda ni — ali pa je, kje v Ameriki — ne, nabrž je ločen. In ta čas živi v Nemčiji s plavalaso Irmtraut (Rebecca Pauli) in ima z njo otroka. Freya je

temnolasa, kratko prstrižena, energična Irmtrautina prijateljica; prav prijateljsko ji prevzame ljubimca. Moderni ljudje smo, se razume: prijateljstva to ne sme kaliti. Ljubezen s Traugottom je burna, sladka in kratkotrajna. Nekoga dne Traugott brez besed odide in se — začasno — vrne k Irmtraut. Freya je vsa iz sebe: kako je mogoče, da te nekdo kratkotalo „odpusti“ iz ljubezni kot bi te odpustil iz službe, ne da bi navedel kakršenkoli razlog?! To ne gre: Freya hoče biti obravnavana kot polnopraven, odrasel človek in terja pojasnilo. Zasleduje Traugotta s svojo zahtevo, ni ga pripravljena znova sprejeti, ko se nekoga dne vrne, da bi nadaljevala tam, kjer sta nehala. Razčisti hoče njuno razmerje, noče kompromisov in s svojo doslednostjo Traugotta prestraši in prepodi. V besni užaljenosti skuša pridobiti prijateljice — moderne, samostojne ženske — za skupno akcijo pogodbene poštenosti tudi v ljubezni. Vsa pregovarjanja prijateljice, naj vendar popusti in na vse skupaj pozabi, so zaman; Freya svoje trpljenje enači z bojem za enakopravnost in raje izgubi vse prijateljice kot bi se odrekla načelu. Pregarjani Traugott, ki je

medtem zamenjal še nekaj postelj, se slednjič odloči za beg. Z novo prijateljico odpotuje v Južno Ameriko, da bi začel čisto znova. Freya je ta čas na deželi in sedla konja. Od daleč slišimo njen smeh.

Spopad je — v sodobni preobleki — prakonflikt med moškim nagonom po zmeraj novih zavojevanjih in ženskim po ustalitvi in trajnosti. Nobeden izmed partnerjev pa ga noče priznati kot takšnega in ga ne živi v čisti obliki. Traugott je „dober“ moški z občutkom odgovornosti do otrok, ki jih je zapolnil, in do žensk, s katerimi je spal; pač toliko, kolikor jim po njegovi presoji gre: tako „močnejšo“ Freya žrtvuje bolj odvisni, šibkejši Irmtraut. Freya, ki vztraja pri razčiščenju in poštenju, je brez takšnih zahtev in pomislekov speljala ljubčka prijateljici in materi njegovega otroka. Princip je stopil in veljavo šele, ko je bila sama prizadeta.

Sandersina analiza pokaže, da sodobni „redulov“ manjkata bistveni sestavini, ki ustvarjata trajna razmerja med žensko in moškim: obojestransko privrženost in lojalnost — pojem, ki v permisivni družbi nadomešča nekdanjo brezkompromisno seksualno „zvestobo“, naloženo v praksi tako in tako samo ženski. Ko bi bila Freya pripravljena pozabljati in „odpuščati“, bi nemara po Traugottovi vrnitvi stekle stvari čisto drugače. Toda za to bi morala uporabiti v tisočletjih preskušena sredstva „ženske zvičajnosti“ (ki jih Freya zaničuje in zavrača), privlačnost, toplino in ljubezen ojetajočega, strpnega doma. Seveda pa bi nastal potem čisto drugačen film.

slika „trda“; da brez mehčanja, razčustvovanosti slika osebe in njihove odnose kot bi bili — v dokaj nepriklupnih varbah — kolažirani. Jörg Schmidt-Reitwein je stal pri Valie Export pred čisto drugačno nalogo. Igralec je zanjo samo eden izmed elementov slikovne kompozicije. Predmeti in okolje, pokrajina, mesto, govore enako impresivno kot človeški obraz. Zorni kot, iz katerega je posneta, je pomembnejši kot dialog. Zgodba, kar zadeva razvoj dogajanja, je postranskega pomena; gre za vsakokratno situacijo, v kateri je v središču oboje: odnos med osebami in vizualni vtis kadra. Toda to pot se je eksperimentatorka Valie Export vendarle potrudila napraviti „komunikativen“ film, kakršnega je mogoče prikazati v standardnem kinematografu in ki govori o ljubezni.

Začetek je presenetljiv: Dunajčanka Judit (Adelheid Arndt), novinarka in videoreporterka, je pripotovala v Hamburg, da bi napravila reportažo o t. i. „peepshow-girls“, dekletih, ki se producirajo v raznih seksualno dražljivih pozah posameznemu plačniku za steklom. V intervjujih z dekleti se izkaže, da so ekshibicionistke, ki s prezirom zavračajo enačenje s prostitutkami; izjave mimoidočih pa povedo, da je povpraševanje po takšnih dražljivih veliko in stalno. Judit še ne ve, kakšen sklep naj iz tega napravi, ko v hotelu sreča advokata dr. Schlögl (Rüdiger Vogler), dunajskega znanca, v katerega je bila nekoč neuspešno zaljubljena. Ob hamburškem srečanju se doktor izkaže kot veliko bolj dostopen. Njuni



Valie Export:
Ljubezenska praksa

Helma Sander je po formaciji igralka in njeno zaupanje je usmerjeno k igralski kreaciji; mimika, gesta sta nosilki pomena. Avstrijka Valie Export (pravzaprav Wjaltraut Höllinger) je likovnica in njeno izrazilo je slika. Helmin snemalec Martin Schäfer je moral paziti na to, da je njegova

prvi ljubezenski noči sledi nato na Dunaju redno shajanje v nekem hotelčku, kjer je doktor s svojimi ljubavicami stalen gost. Te plati njenega razmerja Judit ne zasleduje; srečanje s Schlöglom je vsakič znova radostno doživetje. Kar zadeva njo, to tudi ne moti njenega stalnega razmerja z dr. Fischhoffom (Hagnot Elischka), psihiatrom, ki pa postaja vse bolj razdražen, ko spoznava, da ima

joča družbena pripadnost povsem prevlada nad neobstoječo intimno privrženostjo. Pogovor, razčiščevanje, spoznavanje partnerjevega stališča so odveč. Seksualni partner je zamenljiv; vrednota, ki obstane, je splošna blaginja družbe.

Lothar Warneke: ČUDNA LJUBEZEN

Ljubica še eno razmerje drugje. Valie Export je svoj učinek dobro preračunala: samoumevnost, s katero Judith izmenoma spi z ljubimcem, je za gledalce šokantna; berlinska publika je to jasno pokazala. Nič pa občinstva ni motilo, da sta oba moška oženjena. In, začuda: manj zgražanja je zbujal prizor, iz katerega je povsem razvidno, da ima dr. Fischhoffova žena ljubimca in ga celo sprejema v svojem zakonskem stanovanju. Nezvesta žena je utrjen in lažje sprejemljiv model kot neodvisna sodobna ženska, ki brez slepomišenja in obvezujočih zahtev sledi svojim nagonom.

Toda naj je Judith še tako sproščena ob gospodovalnem dr. Schöllglu in nevrotičnem dr. Fischhoffu, čaka jo boleče razodetje: po naključju vidi truplo mladega moškega, ki ga je povozila podzemna železnica, in ob tem se ji sproži spomin na neko bežno srečanje, na mišogrede ujeto — tedaj nerazumljeno — konverzacija. Podoba se v njej sestavlja — in končno ve, da mora biti njen dr. Schöffel udeležen pri tihotapljenju orožja, namenjenega kdove kam; avstrijsko orožje je sodelovalo pri spopadu v Čilu, v Sahari. Dr. Fischhoff ji ne more stati ob strani, premočno je osebno prizadet. Judith se kot moralen človek odloči, da tihotapljenje prijavi — toda policije to niti najmanj ne zanima, odpravi jo kot nadležno vsiljivko. Mimogrede: tudi Judithina reportaža o peepshow-girls je odklonjena. Svet in njegovi čuvarki so pripravljeni preslišati in tudi početi vse mogoče — samo nikakor ne buditi spečih psov. Človek nikoli ne ve, kam bodo ugriznili.

Ljubezenska praksa kaže, da niti „redulov“ ni več aktualna v nekih stratih modernega sveta. Partnerja, ki se dobivata samo za bežne hipe telesne združitve, ne občuti ta drug do drugega ne nežnosti ne obveznosti. V kritičnem trenutku ni nikakršnega duševnega konflikta ali obotavljanja: zavezu-

Seveda: Freya in Judith, Berlinčanka in Dunajčanka, sta ženski v poklicu z nevezanim urnikom in brez otrok; otrok sicer tudi Sibylle (Christine Schon) iz Leipziga v Nemški demokratični republiki nima, zato pa je kot šefica kuhinje nekega velikega obrata krepko privezana na delovno mesto in prisiljena poprijeti tudi zunaj delovnega časa, ker zahteva isto od svojih negodujočih podrejenih. Sposobna, delovna in aktivna je, prijetna na pogled in negovana; ženska skratka, ki jo njen prijatelj prav rad obišče v prikupnem samskem stanovanju, na sindikalni zabavi pa jo vendarle raje zataji; kolegi bi ga utegnili zatožiti ženi. Sibylli je te kompromisarske „ljubezni“ počasi zadosti; partnerjeva strahopetnost jo žali. In ko se ji na zabavi pridruži Harald (Jörg Gudzuhn), visokokvalificirani delavec, sicer pa čeden in simpatičen vdovec, novi zvezi nikakor ni nenaklonjena; prav hitro se zmehta. Všeč sta si in drug drugega potrebujeta. Haraldov starejši sin je pri vojakih, bolehnemu mlajšemu pa je bil doslej oče in mati v eni osebi; in gospodinjenja je do grla sit. Sibylle se priseli k njemu, odpove službo in se z ihtasto verno posveti novemu delokrogu: vse preureja, vse postavi na glavo, enako nezadržno delovna in šefujoča kot je bila; in si, kajpak, s preobiljem svoje v dom vložene energije in zahtevnosti odtuji Harald, ki bi rad malo miru in predvsem košček življenja zase: radioamater je in njegova strast je vzpostavljati radijske zveze z neznanimi sogovorniki po svetu. Po konfliktih, ki pripeljejo do tega, da Harald pobegne od doma, se stvari nazadnje uredi. Sibylle se vrne v službo, čeprav je njeno mesto zasedeno in se mora — bržčas začasno — zadovoljiti s skromnejšo zaposlitvijo; razdeljena med dve interesni sferi daje vsaki toliko moči, kolikor je je potrebno; med partnerjevo odsotnostjo ni spoznala samo, koliko ji Harald pomeni, temveč se je nau-

čila sploh razumevanja za potrebe sočloveka, kar ji koristi tudi v službi, kjer je postala nenadoma kolegica nekdanjih podrejenih; prav nič zavidanja vreden položaj, ki pa ga z dobršno mero samozatajevanja premaga. Režiser Lothar Warneke je sprva študiral teologijo; moralizem scenarija Wolframa Witta mu je bil brez dvoma po duši. Toda njegov film ni moralizatorski. Spet gre za analizo čustva, ki — mimo vseh praktičnih razmišljanj — zveže dva človeka različnih spolov v razmerah sodobnega življenja. Kompromisna rešitev filma je vsaj deloma odstop uradnemu optimizmu Vzhodne Nemčije; konflikt med partnerjema pa je prikazan z brezkompromisno, realistično ostrino: dva uzaveščenca, izoblikovana človeka z utrjenimi življenjskimi navadami se vzljubita; ljubezen pomeni vzajemno privrženost in lojalnost. Harald se vrne, ker Sibylle ljubi; ne ve, da se je medtem „poboljšala“, pripravljen je živeti z njo, kakršna je. Realna situacija današnjega sveta je takšna, da ženski še zmerom nalaga večje breme samozatajevanja, pove film. In prepušča sodbo o tem, koliko je to pravično, gledalcu.

Bobby Roth: LOMILCI SRC

V Ameriki, deželi, ki meri kako-voščto človeka po njegovi uspešnosti, izraženi v dolarjih, nima Arthur Blue (Peter Coyote) nobene prave možnosti. Slikar je, toda galerije njegove slike odklanjajo. In Cyd, njegova žena (Kathryn

Harrald) se je naveličala živeti v revščini in igrati v moževem življenju drugo violino; umetnost je zanj očitno pomembnejša od ljubezni. Charles King (Max Gail), uspešnejši Arthurjev tekmeč, ji ponuja oboje: zložno življenje in zadovoljiv seks; Cyd se preseli k njemu. Arthur se, potr, še močnejše naveže na premožnega prijatelja Elija Kahna (Nick Mancuso), ki se je očitno dobro znašel: v njegovi postelji se naseljujejo zmeraj nova, očarljiva dekleta. Ko pa se Arthurju slednjič posreči odkriti galerista, ki mu je pripravljen omogočiti razstavo, se Eli ujame v zanko: resnično in globoko se zaljubi v galeristovo sestro Liliano (Carole Laure), ki pa ne kaže nikakršnih znamenj, da bi hotela obogatiti njegovo zbirko voljnih ljubic. Pri slavnostnem odprtju Arthurjeve razstave zadene umetnika končni udarec: Cyd pride s Kingom na razstavo in Arthurju pove, da se kani s tekmečem poročiti. Obupani Arthur ostane v razstavnem prostoru, ko ga vsi zapuste, in je voljna žrtev za ljubimkanje pripravljene Liliane. Naslednje jutro ga čaka mučen pogovor s prijateljem.

„Ljubezen“ na ameriški način. Čustvo, razvrednoteno na seksualni odnos in finančni izračun. Razvrednotenje seže na vsa področja; tudi prijateljstvo med moškimi, ki v patriarhalni družbi pomeni posebno, višjo vrednoto, doživi poraz. Nemara ga je mogoče pokrpati, toda šivi, ki ostanejo, opozarjajo, da je nekaj bistvenega izgubljeno.



Lomilci src, režija Bobby Roth, 1984

Ljubezen kot visoki trenutek življenja

Agneieszka Holland: GRENKA ŽETEV

Konflikt lojalnosti, ki utegne kot strupena podrast uničiti ljubzensko čustvo med človekoma različnih razredov v razslojeni družbi, je predmet obravnave Poljakinje Agneieszke Holland. Za film, posnet v ZRN, si je izbrala čas druge svetovne vojne. Leon (igra ga znameniti disident iz Nemške demokratične republike, Armin Mueller-Stahl) je kmet, ki je opravljal ponižne posle na veleposestvu svoje poljske gospode,

po nemški okupaciji Poljske pa se je povzpел do najpremožnejšega kmeta svoje vasi, medtem ko sta se njegova gospa in njena hči prisiljeni zateči v mesto in v kar najbolj utesnjene razmere. Leon živi udobno in bogati s klanjem na črno; o usodi svoje gospode ta čas nič ne ve.

Ko gre nekega dne sekati v gozd, mu nekje odložena malica izginje; pojedla jo je povsem sestradana begunka. To je Roza (Elisabeth Trissenaar), Judinja, ki je skočila z vlaka, namenjenega v uničevalsko nacistično taborišče. Roza upa, da se je rešil tudi njen mož,



Čudna ljubezen, režija Lothar Warneke, 1984

toda o njegovi usodi ni več ničesar. Leon povsem izčrpano begunko skriva v svoji kleti, jo neguje do ozdravitve in se vanjo silovito zaljubi. Tvega vse mogoče, da jo skriva na kmetiji. In Roza, ki je zgubila vsako upanje, da njen mož živi (Leon je za to prebrisanu poskrbel), se nazadnje vda Leonovi strasti; odmerjena jima je kratkotrajna idila. Nacisti v vasi medtem gospodarijo po svoje in bogati vaški Jud, gospod Rubin (Klaus Abramovsky), hoče bežati in ponudi Leonu svoje posestvo s hišo vred za zelo spodobno ceno. Roza Leona pregovori, da kljub prvotnemu obotavljanju ponudbo sprejme, toda za Rubina prepozno. Nacisti ga zgrabijo in v bližnjem gozdu ustrelje. Medtem je umrla Leonova nekdanja gospodarica in Leon se odpelje v mesto, da bi na njen poziv poskrbel za gospejino hčer. Roza sluti nevarnost, Leon pa jo pomiri. Gospodrično bo naselil v nekdanji Rubinovi hiši. Ko pa pripelje novo gostjo tja, najdeta v spalnici truplo nemškega kolaboranta, ki so ga ustrelili patrioti. Gospodrična dobi histeričen napad in zahteva, naj ji da Leon streho v svojem domu. Leon si ne ve pomagati drugače, kakor da ukaže Rozi, naj se znova umakne v kletni bunker in ponudi poljski plemkinji gostoljubje. Ko se slednjič spusti k Rozi v klet, jo najde mrtvo; napravila je samomor.

Agnieszka Holland s kruto doslednostjo sledi razvoju „tlačanskega“ sinu Leona in njegovim odzivom na spreminjajoči se položaj. Njegova ljubezen do Roze rase iz usmiljenja, z ovirami in v trpljenju; posebej še, ko izve, da je Judinja; njegovo nagnjenje je v nasprotju s trdno katoliško vzgojo, ki je je bil deležen. Toda strast premaga vse ovire. Ko pa je zadovoljena in ko zve, da je umrla nekdanja gospa in da je hči edina dedinja — ta hip sicer od Nemcev zaplenjenega — veleposestva, pridere na dan priposestvovalska sla, hkrati z vrojeno podložnostjo. „Gospodični“ je treba v vsem ustreči, Roza je postala breme. Agnieszka Holland ne pokaže nikakršne simpatije za „nujnost preživetja“, kadar gre na račun izdaje. Njeno razumevanje motivov v zatiralski družbi vzgojenega podložnika je lucidno, toda brez sočutja. Če si izdal ljubezen, si izdal samega sebe, svoj najboljši del.

Rainer Simon: ŽENSKA IN NEZNANEC

Zdaj smo na področju ljubezni z veliko začetnico, tiste, ki se ne boji posledic. Film je prišel iz Nemške demokratične republike in je ekranizacija romana Leonharda Franka **Karel in Ana**, ki je zbudil po prvi svetovni vojni vihar ogorčenja: zavzel se je namreč za „vojne vdove“, ki so v najboljši veri sklenile nove zakone, potem pa se je nepričakovano vrnil iz ujetništva „pravi“ mož. In zavzel se je zanje z zgledom, ki nikakor ni bil povsem nesporen.

Karl (Joachim Lätsch) in Rihard (Peter Zimmermann) v ruskem ujetništvu sredi brezkončne planjave kopljeta brezkončen jarek. Nemca sta, delavca in pri delu odrezana od vseh. Njune navade so enake, domotožje skupno in samota v dvoje pripelje do bolj in bolj zaupnih pogovorov. Rihard nenehno govori o svojem domu in svoji mladi ženi Ani. Karl zve vse podrobnosti o njej in v njem zrasedo do neznanca in vendar tako intimno znane ženske zmeraj močnejše čustvo. Pri neki reorganizaciji taborišča Riharda odženejo drugam, še dlje v notranjost, Karlu pa uspe pobegniti. Pritepe se do Rihardovega doma, se spogleda z Ano in trdi, da je njen iz ujetništva prišli mož. Ana (Kathrin Walligura) ve, da to ne more biti res, toda neznanec se nje in doma tako natanko „spominja“, da omaja njeno gotovost, tudi zato, ker so ga sosedje brez pomislekov pripravljene sprejeti za — od trpljenja in izkušnje spremenjenega — Riharda, prav tako delavci v tovarni, kjer Karl prevzame nekdanje Rihardovo delo. Nazadnje popusti tudi Ana; vzljubila je Riharda-Karla bolj kot je kdaj ljubila pravega Riharda. Med še zmeraj trajajočo vojno zrasedo skromna sreča. Ko se vojna konča, je Ana noseča. In tedaj se vrne Rihard. Udarec je strahoten za vse tri. Toda ne Karl ne Ana ne vidita druge poti, kakor da ostane ta skupaj. Brez vsega se napotita v neznanu, v revolucijsko vretje povojne Nemčije. Rihardu ostane prazen dom.

Šokantnost Frankove zgodbe je za današnji čas zgubila nekaj ostrine, za Nemce 20-tih let pa je pomenila podiranje vrste tabujev: svetosti zakonske zveze, brezkompromisne zvestobe „poštene“ poročene ženske in huje: izdajo moškega prijateljstva, svetih vezi, ki jih splete vojno tovariš-

stvo. Junaki zgodbe — in filma — jih občutijo z vso silovitostjo. Strahotno je, kar sta storila Karl in Ana, tudi v njihovih očeh. Toda drugače nista mogla in ne moreta ravnati. Ljubita se. Ob tej absolutni privrženosti moškega ženske in ženske moškemu vse drugo zbledi. Scenarist in režiser Simon je očito hotel govoriti o ljubezni. Frankov tekst mu je ponujal vse primese, ki jih je potreboval: surov čas stiske in usodnih odločitev, utesneno, nespravljivo okolje, vsake vrste pomanjkanje v delavskem okolju poražene države s perspektivo brezposelnosti in brezdomstva za ljubimca, ki nimata kam. Z odličnim občutkom naslikani mračni okvir (kamera: Roland Dressel) daje nepatetičnemu prikazu čustva plastičnost in notranjo svetlobo. Toda Simon je šel ponj polnih sedemdeset let nazaj.

Gillian Armstrong: POBEG V TROJE

Pittsburgh leta 1901. V orjaškem, mračni cerkvi podobnem zaporu čakata dva brata, mlada fanta, obsojena na smrt z obešanjem, na izvršitev kazni. Žena upravnika bolnišnice, globoko verna Mrs. Soffel, mati peterice otrok, je pravkar vstala po hudi, mesece trajajoči bolezni, toda misionarski duh jo žene, da se takoj zibljijo v roki spet napoti med kaznjence. Ko ne more storiti drugega za nesrečnike, jim prinaša vsaj duhovno tolažbo. Tako se prvič sreča z Edom Biddlom, starejšim obeh bratov, ki jima bo nato pomagala pobegniti in sama pobegniti z njima ter tako sprožila

„največji škandal 20. stoletja“. Zgodba je resnična, s tragičnim koncem vred, daje pa hkrati presrečno avtentičen okvir za film o ljubezni kot velikem čustvu.

Romantične okoliščine — Mac-hov Maj prenesen v Ameriko ob prelomu stoletja. In tudi dva Obraza: Diane Keaton in Avstralec Mel Gibson. Tudi režiserka Gillian Armstrong je Avstralka. Tujstvo dveh poglavitnih soustvarjalcev nemara pripomore k pristnosti ozračja „mlade“ Amerike, Pittsburgha, ko je bil še pravzaprav mesto tujcev, novih priseljencev in tamkajšnje tovarne. In tenki — neameriški — občutek Armstrongove je odkril romantično stran Diane Keaton, povsem nepričakovano po banalni senzualnosti **Mr. Goodbara** ali lažni intelektualnosti vlog v filmih Wood-ya Allena. Ljubezen **Pobega v troje** je visoki hip človekove svobode, ki je hkrati popolna predanost drugemu. Čustvo do temelja spremeni življenje zaljubljenih. Gospa Soffel zapusti dom, otroke, viktorijansko spodobnost, žrtvuje brez pomisleka vse za vse. In priložnostni tatič Edi, ki je bolj po naključju ubil trgovca in skuša spočetka zgolj izrabiti krščansko usmiljenje in naraščajočo naklonjenost upraviteljeve žene, zraste v zrelega, ljubečega moškega, ki ljubljene ženske v trenutku svoje osvoboditve ne more zapustiti. Ne more se ji odreči niti je prepustiti zanjo mičnim posledicam njene pomoči pri pobegu.

Vzame jo s seboj — upečasni tako beg, tvega svoje in bratovo življenje, kar je vrednota, ki jo je odkril, pomembnejša od vsega drugega.



Seburška zgodba, režija Sadao Nakajima, 1984

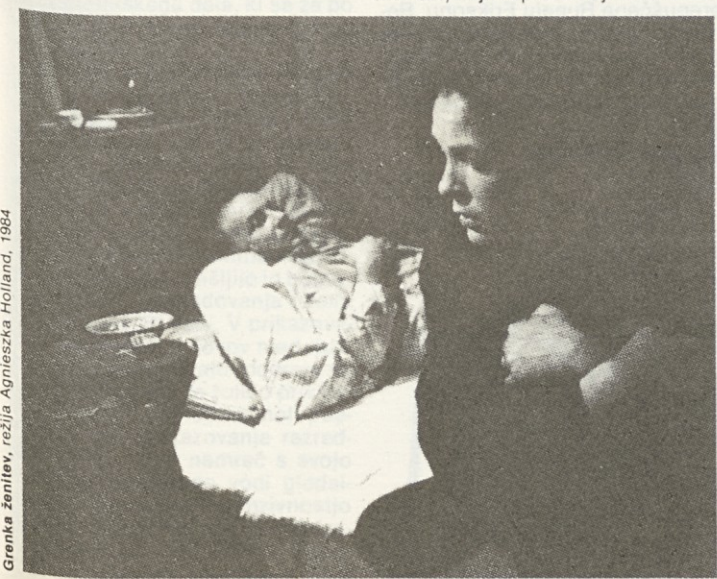
Eksotika, legenda, pravljica

Sadao Nakajima: SEBURSKA ZGODBA

Seburi so šotori, ki jih je še v 40-tih letih našega stoletja postavljalo na krajih začasnega bivanja vegantsko gorsko ljudstvo zahodne Japonske. Film zajema čas, tik preden so bile njegovemu življenjskemu načinu spodrezane korenine. Japonsko vmešavanje v 2. svetovno vojno sega s svojo mobilizacijo tudi do teh težko ulovljivih rekrutov; civilizacija stalno naseljenega prebivalstva — prezirajoča vegante in prezirana od njih — se izkaže kot močnejša; arhaični model „seburij-

cev“ ji na trajno ni kos. Spremembo ilustrirajo tri ljubezni.

Vdova Kuni (Yumiko Fujita) se je divje zaljubila v vdovca Hajineja (Kenichi Hagiwara), enega izmed yazov, vodij skupine „seburijcev“. Da bi mu po strogih „seburških“ zakonih mogla postati žena, ubije svojega postumno rojenega otroka. Njena hči Hidé (Michiko Kawano) vzljubi lahkomišelnega dolinskega študenta. Za svojo ljubezen je pripravljena sprejeti smrt; rojaki jo do vratu zakopljejo v zemljo in prepuste usodi. Mladoporočenega Kazua (Tsuyoshi Naito) ujamejo lovci na rekrute; njegova žena Hana (Ai Saotome) s



Grenka ženitev, režija Agnieszka Holland, 1984

Potomec sneženega leoparda, režija Tolomusch Okejew, 1984



pogumom brez primere ugrabi moža iz policijskega zapora in beži z njim v neznanu. Hidé njen študent nazadnje reši; dekletova žrtev mu je odprla oči in mu dala spoznati njegovo lastno čustvo. Ljubezen kot trajna vrednota v spreminjajočem se svetu.

**Tolomusch Okejew:
POTOMEK SNEŽENEGA LEOPARDA**

S filmom kirgiškega režiserja smo prestopili v svet poezije, mitov in legend. Kočačaš (Dokdurbek Kydraliev), junak številnih kirgiških ljudskih pesmi, je lovec brez strahu in graje, vodja gorskega plemena, ki živi od lova. Dolgotrajna suša, posledica lovske pregrehe, prežene divjad da leč v nedostopne planine; ljudje stradajo. Kočačaš se odloči zaprositi za pomoč poglavarja dolinskega plemena in pri tem sreča njegovo lepo najmlajšo ženo Ssaikal (Aliman Šankorozovo). Prvinski človek je; ko se vname njegova strast izgubi vse pomisleke. Vzame si Ssaikal, pri priči zaljubljeno v junaškega lepotca, ugrabi jo in z njo pobegne s praznovanja, ki ga je gostoljubni dolinec priredil gorjancem. Žalitev je neodpušljiva, prijateljstvo zamenja divje sovraštvo. Gorjanci so preganjani, Kočačaš plača ljubezensko zaslepljenost s smrtjo svojega sina.

V filmu je vrsta pravljicnih elementov, primešana je legenda, podobna naši o Zlatorogu, film pa preveva mitično verovanje v Naravo kot pravično plačnico dobrega in slabega, Ljubezen — neustavljiva privlačnost zdravega samca in samice — je to pot oropana vseh pretanjenosti civilizacijskih tisočletij, vendar vsajena v družbo, urejeno po strogih pravilih, ki jih zavestno krši. Narava je močnejša od družbenih konvencij.

**Tage Danielsson:
RONJA, RAZBOJNIKOVA HČI**

In, za konec, čista pravljica. Otroška Romeo in Julija, sin in hči dveh dednih sovražnikov-roparjev v viteškem 11. stoletju in v severni deželi škratov in harpij. Pravljico je napisala Astrid Lindgren in je prežeta s smejavo vedrino, pristrčnim humorjem in strašnimi strahovi, v sredi votlih, okoli pa jih nič ni — če si dovolj pogumen, da se jim postaviš po robu. Razbojniki pijejo in pojejo in se grozno sovražijo, Ronja (Hanna Zetterberg), razbojniška hči, in Birk, razbojniški sin (Dan Hafström), pa skleneta, da morata očeta nehati s sovraštvom in tudi s svojim nečednim poslom, ko odkrijeta, da žrtve niso prav nič vesele, kadar jim razbojniki poberejo imejte, temveč hudo žalostne, celo jokajo včasih! Prilika o svetu sovrašva in nasprotnem svetu ljubezni uporablja kar najpreprostejšo prisposodbo: čez strmi prepad, ki loči sovražni razbojniški ljudstevci, se na koncu razpne most. Toda mlada dva morata prej pobegniti skupaj v gozd, se utaboriti sredi njegovih škratovskih strahov in zagroziti, da se ne bosta nikoli več vrnila, če stari ne pridejo k pameti. V pravljicnem svetu se vse dobro izteče, tema ljubezni pa je dobila še eno potrdilo.

Prikaz, ki se ustavlja ob tematiki, govori o fenomenu, ne o umetniški vrednosti; filma **Pobeg v troje** in **Ženska in tujec** sta bila v vrhu festivala; **Grenka žetev**, **Seburska zgodba** in **Ronja, razbojniška hči** vsak v svoji zvrsti zelo dobri filmi. Zanimivo je, kako močno filmski „analizatorji“ črpajo ne samo iz socioloških študij, temveč tudi iz sodobnega žurnalizma. **Ljubezenska praksa** in **Lomilci** src npr. vsaj obdrsneta pomen pornografije v današnji vsakdanjosti: **Prak-**



Ronja, razbojniškova hči, režija Tage Danielsson, 1984

sa s prikazom „peepshow“ in **Lomilci** z Arthurjevimi slikami, ki so po tematiki tvegani „pin-upi“. Veliko čustvo filmsko zaživi v kar najbolj kritičnih okoliščinah: med prvo in drugo svetovno vojno, v jetniški celici na smrt obsojenih. Prevladujoča barva je črna, kraj dogajanja klet, spremenjena v bunker; bedna utesnjenost delavskega stanovanja in mestece, ki se gnete okoli orjaškega spomenika Hindenburgu, kjer invalid brez nog prodaja spominke; visoko opečno zidovje jetnišnice, pred katerimi v črno oblečene ženske demonstrirajo proti smrtni kazni. Poeti in pravljicarji si poiščejo zaveznico v Naravi. Spremembe, ki jih prinašajo letni časi, mogočno podpirajo zgodbo, komentirajo čustveno valovanje. Čudovito zahodnojaponsko krajino poslika kamera Fuminovija Minamija; Kočačašu, potomcu sneženega leoparda, stoji ob strani kamere Borbijeva, Ajderelijeva in Čamiskega; Ronja je zaupno prepuščena Runeju Eriksonu. Režiserji, igralci, snemalci, scenografi in kostumografi opravljajo delo ljubezni. Nemogoče je, da bi nas njeno sporočilo ne doseglo.

Rapa Šuklje



Film za otroke je pač samo film

Zapis o festivalu filmov za otroke v Berlinu 1985

Že nekaj let je festival filmov za otroke sestavni del filmske berlinskega. Ima svoj pravilnik in dve žiriji / mednarodnega centra Film in mladi pri UNESCO ter UNICEF-a. Odločitve obeh naj bi utirale pot najboljšim stvaritvam na svetovno tržišče filmov za otroke, ki za zdaj še ni zasičeno. Potreba po velikem številu filmov za najmlajše pa hkrati spodbuja kritičnost pri oblikovanju filmskega sporeda za otroke do 12. leta. Zato postaja zaščita kakovosti poglavitna skrb obeh organizacij, ki naj v svetovnem merilu skrbita za skladen razvoj mladega rodu.

Selekcijska komisija je za javno predvajanje izbrala 12 celovečernih in nekaj manj kratkih risanih filmov. Pogum in domišljija sta se uveljavila predvsem v kratkih švedskih in ameriških risankah, ki otrokom ponujajo nove vsebine in nove načine posredovanja letih. Avtorjem je uspelo teme, ki vzbujajo največje skrbi, kot sta ekološka ogroženost ali utrnjenost človekovega bivanja in življenja — ponuditi z nadpovprečnim smislom za humor. Ta humor prebujajo človeku prirojeno, a sistematično in sistemsko uspravno hotenje po obvladovanju okolja. Deluje pravzaprav kot serumsko injekcija v obolelo človekovo duševnost, ki je podlegla udobnosti navidezne in načrtovanega brezbrizja ter odpira duri v svet iskanja in ustvarjanja ravnovesja v odnosih med ljudmi ter med človekom in naravo.

Slabše so se izkazali celovečerni filmi. Opredelitev berlinskega festivala prav gotovo vpliva na selekcijo, ki je letos v konkurenčni program uvrstila filme s poudarjenim socialno poanto. Tema je varirala v vseh žanrih. Sicer pa reallizacija večine filmov ni prinesla nič novega. Pogum in domišljija, ki sta prinesla nov veter v animirani film za otroke, sta se izgubila v množtvu rutinskih prijemov, ki v vseh sistemih rabijo tisti zaželeni „vzgojni koristnosti“ in blokirajo otrokovo spontanost pri doživljanju umetniškega dela, ki se že po svoji naravi mora razlikovati od ustaljenosti.

Devet filmov (od 12-tih) je nastalo po literarni predlogi. Močna literarna zasnova se je čutila v filmu **Bustrov svet**, ki ga je po povesti Bjarneja Reuterja posnel Bille August. Čeprav so dramski zapleti izposojeni v realistični književnosti s socialno noto, je filmska realizacija z domiselno filmsko govornico uveljavila domišljijo in humor kot sredstvo obvladovanja okolja in vključevanja vanj. V prikazovanju normalnih odnosov med ljudmi, ki onemogočajo podrejanje človeka človeku, je toliko privlačnosti, da niti preveč ne moti ponostavljeno prikazovanje razrednih razlik. Avtor namreč s svojo ustvarjalno metodo vodi gledalca, da s posebno intenzivnostjo odkriva pomembnost humanizacijskega odnosa med ljudmi. Rezultat se dosega s smehom in brez



pretiranega besedičenja o ljudskih vrednotah. Prav gotovo je to tista kakovost filma, ki je obema žirijama narekovala, da so filmu podelili najvišji priznanji.

Zanimiv je bil tudi film **Malopridnež Ciske**, ki je nastal po nizozemski TV seriji Guida Pietersa. Istoimenska povest Pieta Bakkerja je doživela svojo prvo ekranizacijo že leta 1955. Takrat je film v Benetkah prejel Srebrnega leva. Motiv uboja matere in rehabilitacija otroka-morilca je delikatna tema že v književnosti, še bolj pa na filmu. Zato je režiser izbral metodo, ki je zahtevala realistično vodenje zgodbe. S premišljeno uporabo barvnih in svetlobnih učinkov je vodil gledalca med dobrim in zlim ter ustvarjal optimistično razpoloženje in z njim pri gledalcih razvijal občutek, da se Ciske skozi film osvobaja svoje more. Na

žalost pa nekateri poudarki preveč štrlijo iz pripovedi zgodbe in pridobivajo manipulativni pomen. Kot da bi se bil režiser ustrašil realistične moči filmske slike in se na vsak način hotel izogniti morebitnim nesporazumom. Zato močno poudarjeni srečni konec slabi sintezo razčlenbe otrokovega propadanja in naredi izjemnost otrokove rehabilitacije manj izjemno.

Največ rutinskega pa je bilo v filmih, ki obravnavajo sodobne teme. Znani režiserji z levo roko ustvarjajo filme za otroke in o otrocih, s katerimi živijo skupno življenje. Pa naj bo to Čeh Josef Pinkava, Nemeč iz DDR Walter Beck, Holanec Frukje Bos... Čeprav so nekatera sporočila filmov, ki so jih posneli, koristna za ekologijo in spoznavanje odnosov med ljudmi, so ti filmi polni vsebin-

skih, dramskih in oblikovnih stereotipov, ki postajajo prava neprijetna in obrabljena navlaka v filmskem sporedu za najmlajše. Ti filmi niti ne zabavajo niti niso predstavitev aktualnih problemov sodobnega otroka. Ne spodbujajo gledalca, da bi raziskoval vzroke stanj, še manj pa izhodov iz prikazovanih in težko sprejemljivih bivalnih razmer.

Da pa se najmlajšemu gledalcu kljub temu ne piše tako slabo, pričata filma Michella Devilla **Mala banda** in Tageja Danielsona **Ronja, razbojnikova hči**. Prvi je bil predvajan na festivalu filmov za otroke in zaradi pravilnika ni mogel biti uvrščen v konkurenco, drugega pa je producent prijavil v osrednji program berlinskega festivala.

Deville, mojster napetega filmskega pripovedovanja ter nasprotnik nasilja, ki ga sicer skoraj vedno v svojih filmih prikazuje, je ustvaril film o otrocih za otroke in odrasle. Njegovi junaki bežijo iz prazne vsakdanjosti. Pri tem se zaletavajo v pregrade konvencij, jih podirajo ter so zato preganjani. Pobeg in lov beguncev je sicer znana, velikokrat uporabljena in še večkrat zlorabljena akcijska formula. Deville jo je uporabil za devetdesetiminutni izlet otrok v domišljijso konstrukcijo komičnega in absurdnega. Zgledoval se je po burleski, v kateri se ponavadi prepleta mogoče z nemogočim. Zanj je pomembno, da se v tej igri zaznata svet otrok, ki je poln želje po odkrivanju, in svet odraslih, ki se težko vključuje v nepredvideno. V tej konfrontaciji je treba iskati tudi sporočilo, ki otrokom in odraslim poleg zabave ponujata tudi razmislek o odnosih med njimi.

Pokazalo pa se je tudi, da je bila poteza švedskega producenta, da prijavi film **Ronja, razbojnikova hči** Tageja Danielsona v osrednji festivalski program, upravičena. Film se je uvrstil med najboljše te priznane prireditve. Režiserju se je posrečilo dinamično pisarja Astrid Lindgren prenesti v filmsko pripoved. Doslednost vodenja scenarijske zasnove je prav gotovo tudi omogočala enovito, dojemljivo in učinkovito ekranizacijo. Film kar lebdi od nekakšnega posebnega čuta za humor, za naravo, od strasti odkrivanja skrivnostnih nenavadnih okolij ter od neizmerne naklonjenosti ljudem. Tako je močno prerasel rutinizirane in z levo roko posnete mnoge filme s festivala filmov za otroke v Berlinu in zaradi vseh naštetih vrednosti postal pravi film za gledalce od 7. do 77. leta. To pa je tudi najboljše in najbolj uporabno merilo za vrednotenje filmov za otroke. Saj film ostane vedno le film in otroci nimajo nič manjših zahtev kot odrasli.

Mala banda, režija Michel Deville, 1983

Malopridnež Ciske, režija Guid Pieters, 1983/84



Krivo je okno

○ Leonejevem filmu Za dolar več

Klerik potrka na okno kmeta, ki je s svojo ženo pravkar pri kosilu.

— „Mar vaju ni sram, ljubiti se ob belem dnevu in pri odprtih polknicah!?”

Kmet ga začne prepričevati, da se z ženo sploh ne ljubita, ampak kosita.

— „Če je tako, potem je krivo okno,“ odvrne klerik.

Kmet pride ven, da bi se o tem prepričal, in po klerikovem nasvetu spleza na drevo, da bi pogledal skozi okno noter.

Ko prileze dol, mora priznati kleriku, da je bil presenečen, ko ga je videl, kako kopolulira z njegovo ženo. Nato zavpije skozi okno:

„Žena, ko sem gledal skozi okno, se je dejansko zdelo, kakor da se ljubiva!“

V filmu Sergia Leoneja **Za dolar več** (Per qualche dollaro in più) pa El Indio (Gian Maria Volonté) gleda v temi skozi okno v sobo in vidi, da je pri njegovi zaročenki mlad ljubimec.

Razmerje med kopolucijo in gledanjem je v filmu inverzno simetrično temu razmerju v fabliauju. Med klerikom in kmetovo ženo je do kopolucije prišlo, a je kmet menil, da je le privid. Med mladeničem in Volontéjevo zaročenko sploh ni šlo „za kaj takega“, a je Volonté bil prepričan, da tisto, kar je videl, ni bil privid. To ga je napeljalo k dejanjem. Nekaj hipov zatem se je namreč pojavil na vratih in obstrelil zaročenkinega brata (ki ga pač ni poznal), misleč, da je ubil nesramnega tekmeča. (Nato je legel k zaročenki, Rosemary Dexter, ta pa si je čez nekaj trenutkov vzela življenje z Volontéjevim coltom). Ali je nedoletni brat lahko ljubimec svoje sestre? Ali ima njen zaročenec pravico, da tako grobo poseže v njuno nežno zvezo — on, ki je konec koncev poznejši prišlek? Ali ima dekle pravico, da z zanesenim čustvom razkazuje bratu relikvije svoje sveže ljubezni? „Se pač zgodi med bratom in sestro,“ je proti koncu filma polkovnik Mortimer (Lee Van Cleef), ki bi se pravzaprav moral imenovati Mortifer, lakonično navrgel, ker sodrug Monco (Clint Eastwood) alias Man with no name ni popolnoma dojel pripovedi o preteklih dogodkih, ki so Van Cleefa povezali z Volontéjem. „Performativni“ učinek Van Cleefove sentence: Volontéjeva intervencija je bila vdor nadutelega grobijana v predadamitsko srečo brata in sestre. Kar obenem priskrbi psihološko motivacijo filmski zgobi — Volonté je odtistihmal postal ropar in narkoman, ki je bil od ljubice kruto prevaran, Van Cleef pa uspešen soldat in lovec na glave in maščevalec sestrine smrti.

Kmet je bil najprej notri, nato pa pride ven, da bi pogledal noter (nemara pričakujoč, da bo videl samega sebe, kako

občuje s svojo ženo — se pravi, da bo to dejanje, ki ga zmerom vidi iz prevelike bližine in samo delno, enkrat za spremembo videl iz ugodne razdalje in v celoti; namesto sebe pa tam ugleda svoje-ga *semblable*, ki mu je, dasiravno pripada redu oratores, dovolj podoben in celo simetričen). Volonté je najprej zunaj, nato pa gre noter — a ne zato, da bi pogledal ven.

V fabliauju je klerik tisti, ki „stori dejanje“ — stori pa ga po tem ovinku, da medtem, ko kmet pleza po svojem drevesu in nič ne vidi (vidno polje mu je tedaj prav tako zoženo, kakor takrat, ko pleza po svoji ženi), steče okoli hiše v sobo, naskoči kmetovo ženo in se v trenutku, ko se kmetu razgrne pogled v sobo, zadovoljno postavi v sliko, zatem pa steče po isti poti nazaj in doseže prejšnje mesto ravno še ob pravem času, da se še enkrat z zadovoljstvom postavi v kmetovo vidno polje (mi, moderni, ki ekonomiziramo in verjamemo v dolgi akt, se dodatno zabavamo ob učinku petelinjega seksa). V filmu pa „stori dejanje“ tisti, ki je hkrati „prevaran“ — a medtem, ko teče okoli hiše k vratom in vstopi v sobo skozi vrata, ki so na nasprotni strani sobe, kot je okno, skozi katerega je gledal in skozi katerega je gledala tudi kamera, ostaja kamera dostojanstveno neprizadeta, nikamor ne pleza, vidno polje se ji ne zoži. Vsi trije junaki so vsak po svoje zaslepljeni s strastjo (prvi ne vidi, da je blizu nevarnost, drugi ne vidi, da je ljubimec v sobi nekdo drug kot ljubimec, tretji ne vidi, da je v bližini zaročenec), kamera pa ne. Kamera brezdušno beleži, kar se nahaja pred njo. Toda oko kamere sovpadne z očesom gledalca, gledalčev pogled pa je v tem trenutku vse prej kot prostodušen. V napoto mu je povrhu neka ovira, ki očesu ravno preprečuje ali vsaj otežuje, da bi se akomodiralo na prizor v sobi. Drugače rečeno, položaj kamere pred oknom naj bi gledalčevemu očesu zagotovil privilegirani pregled nad kaosom individualnih zaslepitev protagonistov, a vmes se vrine prozorna, vendar deformirajoča površina, zaradi katere je prostor v sobi nekoliko vzvalovan, izkrivljen in razpršen (pustimo ob strani rdeč filter). Gledalec sicer za silo vidi, kaj se v sobi dogaja, toda zaradi popačenja slike je hudobija njegovega očesa razorožena in za trenutek ga utegne spreleteti, da je zbegani mladenič v sobi on sam, ki so ga pri nečem zalotili. To ni zanj niti najmanj ugodno.

Ta ovira je okenska šipa, v katero bije dež. Leone najprej pokaže „čisto“ šipo, posname jo iz tolikšne bližine, da prekrije ves ekran (če me spomin ne vara). Učinek: ni je mogoče nemudoma prepoznati kot transparentno površino s funkcijami

okna, ampak nastopi kot past za pogled. Če je ekran, normalno in minimalno, past za pogled v tem pomenu, da proizvede iluzijo globine in odvrne gledalčev pogled s površine, pravzaprav s cunje, je tu obrnjeno: prav globina je tista, ki je gledalčevo oko ne more najti, pa se mu pripeti, da gibanje nečesa živega, ki se izza površine profilira v globini, tendencialno prišteje k površini. Potemtakem ne gre za to, da globine „ne bi bilo“ — tu globina je. V tem trenutku deluje šipa kot past za oko v tem pomenu, da ga odvrta od globine k površini, kar pomeni, da ga frustrira, saj je pogled naučen, da ubira nasprotno pot, da najde bežišči-ce, ki ga s slepe ploskve povedejo v smiselno globino.

Šele ko se kamera pomakne nekoliko nazaj, ko se pred nami zariše okno in ko se pred levim spodnjim kotom pokaže Volontéjeva glava, ki boljči noter, se frustrirajoča svetla ploskev spremeni v oviro. Prej je bila moteče gibanje nečesa živega, zdaj pa je deformirajoča površina šipe tista, ki ovira naprezanje očesa, da bi prodrlo do živih ljudi v sobi. Zdaj je kamera (po Mitryjevi klasifikaciji filmskih slik) „polsubjektivna“, prej pa je bila v položaju, ki v Mitryjevi klasifikaciji nima mesta (takih slik je sicer v filmih kar precej). Prej ni bila slika niti „subjektivna“ (saj kamera ni stala točno v točki Volontéjevega pogleda, pač pa poleg njega), niti „polsubjektivna“ (saj je bila kamera potisnjena preveč naprej, da bi v svoje polje ujela Volontéjevo glavo), niti ne „čista mentalna slika“ — očitno pa tudi „objektivna“ ni bila. Bila je preprosto v položaju, ki ga ni bilo mogoče identificirati, pa se tudi gledalčev pogled ni mogel identificirati s pogledom kamere, kaj šele z Volontéjem, ki je s svojim srepim očesom prav takrat skušal predreti skozi ta optični popačevalec. Ko pa se je pomaknila nazaj v točko „polsubjektivnosti“ (ki bi lahko bila v tem primeru tudi točka „objektivnosti“) in postala „zares gledalčev“ pogled, se gledalec ne utegne več identificirati z Volontéjevim pogledom, saj se z „desnim“ očesom zainteresira za tisto, kar je pritegnilo Volontéja, z „levim“ očesom pa opazi, da Volonté izgine iz kadra: v trenutku, ko je gledalec pričel naprezati oko v globino sobe, je Volonté prenehal naprezati svoje oko in prešel k dejanjem.

Zdaj, ko Volonté teče okoli hiše, pa je kamera v sobi in kaže, v ameriškem planu, tisto, kar smo si tako želeli videti. Na postelji sedi v prozorni spalni srajci Volontéjeva zaročenka in kaže mladeniču žepno uro s pokrovčkom, v katerem je — kar ve Volonté — uokvirjena njena podoba. To je ura, ki odigra „romantično melodijo“, ko jo odpremo — in v tem trenut-

ku je odprta. Pred mladeničevimi prsmi stoji na postelji narobe obrnjeno veliko srce, ki bi se moralo pravzaprav prevrtniti; brzkone je to pokrov šatulje v obliki srca (torej „odprto srce“), in zdi se, da mladenič drži dlan na drugem pokrovu, ki leži na postelji.

Kdaj pozneje pa se gledalcu tudi posveti, da je prejšnja čudna ploskev hkrati bila nekakšen ekvivalent „valujočega fonduja“, konvencionalnega interpunkcijskega znaka, ki napove, da se bo dogajanje zdaj premaknilo v preteklost. To se mu posveti, ko so se spomini že pričeli. Ob tem flash backu je Leone poskrbel še za dodatno mojstrovino. Van Cleef prične sredi noči pripovedovati Moncu o dogodku, sledi flash back, ki uprizori dogodek, nato pa se film ne vrne k Van Cleefu, ampak k Volontéju, ki ne more spati. Tak flash back je Leone uporabil tudi drugod in ni sam na sebi prav nič nenavaden, saj ima celo svoje ime: deljeni flash back. Toda poskusimo biti naivni in poskusimo vzeti vložek kot Volontéjev spomin. Če bi se kolot vrtel v obratni smeri, bi torej šlo za Volontéjev spomin. Tedaj

bi rekli, da uprizoritev njegovega spomina na travmatični dogodek postopa tako, da Volontejevega teka okoli hiše ne pokaže, kar bi denimo, impliciralo, da se Volonté teka ne spominja, da se mu je torej izbrisal iz spomina. Spominjal bi se le, kako je planil skozi vrata v sobo in streljal na fanta: tega pa bi se spominjal tako, da bi samega sebe videl od zunaj (v obeh pomenih). Kar pomeni, da bi se pravzaprav spominjal vzgiba, ki ga je imel tisti trenutek, preden se je zapodil okoli hiše, t. j. vzgiba, ki ga je pogнал k dejanju: vzgib bi bil pač v tem, da bi se že videl na vratih, strah zbujačočega, pravično razsrjenega in maščevalnega . . . S tem vzgibom bi se mu želja že spolnila; treba je bilo to le še ponoviti v realnosti. Tudi prizor, ki ga vidimo tistih nekaj trenutkov, ko Volonté teče okoli hiše, bi lahko z zasilno verjetnostjo nastopil kot nekakšen nadomestni spomin, ki bi zakrpal luknjo v spominu na tek okoli hiše. To bi, če drugega ne, ponazarjalo naglenco, a ne toliko naglenco teka, kolikor nestrpnost Volontéjeve želje, doseči vrata še v pravem trenutku, to je, še preden bi

se v sobi flagrantnost veleizdaje morda že razblinila. Drugače rečeno, da bi bil prizor v sobi, ko bo planil skozi vrata, prav takšen, kakršen je bil, ko ga je videl skozi okno in kakršen se mu je vtisnil v spomin. S tem pa nemara niti ne bi šlo za zakrpano luknjo v spominu, ampak za pravi spomin: Volonté ne bi v teku okoli hiše videl ničesar, pred očmi bi mu lebdel le pogled v sobo — že sam spomin. Tudi formalno gledano se zdi trdneje in prepričljiveje vzeti interpolirani flash back kot uprizoritev Volontéjevega spomina. Pripovedovalec dogodka je Van Cleef, v vložku pa se kot protagonist pojavljuje Volonté. Mladenič, ki najprej ostaja daleč v globini polja, je zadosti slabo viden, da bi v njem prepoznali mladega Van Cleefa; ko pa ga zagledamo v ameriškem planu, je to kaj čuden Van Cleef, saj nima niti ozkih oči niti kljukastega nosu. Vsaj nekaj časa bo ostalo nejasno, kje je tu kak Van Cleef (vrh tega pa je Volonté komajda videti kaj mlajši). Vtis, da gre za uprizoritev Van Cleefove naracije, je temeljito subvertiran. Van Cleefov glas bi, vsaj po običaju, moral



upoznavati začetek pripovedi s flash backom tako, da bi se ob začetku flash backa premaknil v off, a tu sploh umanjka; zaslišijo se nenavadni zvoki, nenavadna glasba (vmes tudi melodija žepne ure, ki je potemtakem diegetična), pojavi se slepeča ploskev, in ko gledalec zagleda pred oknom Volontéja, se mu utegne celo zazdeti, da sta notri Van Cleef in Monco, ki bosta vsak trenutek skusila tole različico ljudskega rekla: mi o volku, volk pred oknom. Lahko pa tudi pomisli, da gre preprosto za novo sekvenco. V obeh primerih vidi, da je Van Cleefova pripoved pretrgana; bodisi tako, da jo bo pretrgal sam lapsus, ki pravkar vstopa v fabulo, bodisi tako, da jo pretrga druga, pomembnejša sekvenca.

Z drugimi besedami: če gledamo naivno (in tako gledati ni odveč), je flash back nastavljen kot vizualizacija Van Cleefove pripovedi, s svojo lastno vpeljavo pa jo demantira in se vzvratno vsili kot uprizoritev Volontéjevega spomina. Motiv tega preskoka z Van Cleefa na Volontéja, ki spominja na Proustovo bojazen, da se ob prebujanju ne bi več vrnil v svoj jaz, ni konvencionalen.

Zaporedje, skoz katerega Leone vodi gledalca, je takšno:

1. obljuba, nastavitev Van Cleefove pripovedi
2. vizualne in avditivne motnje
3. vtis, da vendarle gre za uprizoritev pripovedi
4. izkaže se, da je šlo za uprizoritev Volontéjevega spomina.

Gledalec, ki je po začetni zmedenosti menil, da je imel pred očmi Van Cleefovo pripoved, spozna, da je imel pred očmi Volontéjev spomin. Toda v tem istem času, ko se je Volonté spominjal, je Van Cleef vseeno pripovedoval zgodbo Monco in gledalec lahko vzvratno ugotovi, kaj je Monco zvedel (in česa ni zvedel oziroma razumel), čeprav ni slišal niti pripovedi niti ni videl njene vizualizacije. To lahko zve prek artikulacije flash backa s poznejšo Van Cleefovo sentenco, kar pomeni, da zve tako, da sklepa. V tem pogledu je Monco diegetični zastopnik gledalca, saj morata oba sklepati, oba sta na istem, oba sta zajeta v intersubjektivno igro vednosti in nevednosti, kar tudi pomeni, da Leone, kot je rekel zase Hitchcock, dela filme za gledalca (morda bi lahko rekli, da je Leone Hitchcock vesterna?).

Monco, ki mu je Van Cleef pripovedoval o dogodku (a gledalec tega ne sliši), je zvedel vse potrebno, razen tega, da je bila Rosemary Dexter Van Cleefova sestra. Ker ni uganil, je to zvedel šele na koncu (a uganiti niti ni smel, saj bi sicer lahko načel kazuistično in neskončno diskusijo o grehu med bratom in sestro; če pa je to, po poravnanih računih, osvetljeno z lakonično sentenco, pravzaprav citatom, postane njuno razmerje naenkrat nedolžno in je vsak možen ugovor že prepozen).

Gledalec pa vidi tisto, kar si je Monco skušal predočiti, namreč „prizor sam“, a posredovan skoz Volontéjev spomin. Z vednostjo pa je še na slabšem kot Monco, saj poleg tega, da ne ve tistega, kar

ne ve (zagotovo) niti tega, kje v prizoru tiči Van Cleef, če Van Cleef v prizoru sploh tiči. Poleg že omenjenih težav (in ne bi mogli reči, da jih je Leone skušal odstraniti; prav nasprotno) namreč nastopi še ena, in ta je osnovna: gledalec misli, da je bil mladenič ubit, pa mu gre še manj v račun, da bi bil mladenič lahko Van Cleef; medtem ko Monco te težave nima.

Van Cleef:

Monco:

ne ve, da je bila R. Dexter Van Cleefova sestra

Volonté:

ne ve, da je bila R. Dexter Van Cleefova sestra

ne ve, da je Van Cleef preživel

gledalec:

ne ve, da je bila R. Dexter Van Cleefova sestra

ne ve, da je mladenič preživel

ne ve, da je bil mladenič v sobi Van Cleef

Pravi motiv preskoka torej očitno ni prihranek v tem pomenu, da bi Leone dva flash backa združil, skrajšal, stisnil v enega samega ter s tem skrajšal film in se izognil določenim ponovitvam, saj je njegova intenca očitno v suspenzu in prevari gledalčeve vednosti. Flash back, od katerega normalno pričakujemo, da nam pokaže dejstveno resnico, nam jo tu nakaže in hkrati zasenči. Namesto zgostitve dveh flash backov pa imamo v samem flash backu neko zgostitev, neki „homonim“ — recimo mu „slabo vidni mladenič“. Za Volontéja in gledalca, ta dva gleduha (in skoz okno „ne moreš gledati, ne da bi se to videlo“), je mladenič v sobi slabo viden. Ko ga je Volonté videl od zunaj, ni mogel verjeti svojim očem, ko je stopil v sobo, pa ga v besu in oholosti niti ni pogledal. Gledalec ga ni mogel dobro videti, ker je tako hotel Leone, povrhu pa tudi sam ni bil nedolžen; ko pa ga je pokazal od blizu, je gledalca spet zavajal. Poleg tega sta oba spregledala, da je mladenič preživel, vendar ne zaradi istega razloga. Gledalec je to spregledal, ker je tako hotel Leone, medtem ko je Volonté to pač spregledal, bogve zakaj.

Zbegani mladenič, ki buljimo vanj, da bi ga identificirali, vedoč, da bo žrtvovan, najbrž ni niti samemu sebi kaj bolje viden: odrasli Van Cleef se v njem ne more prepoznati najbolje, če Volontéju ne more odpustiti, da je streljal nanj, četudi mora vedeti, da mi ni na čelu pisalo, da je zaročenkin brat, in če mu ne more odpustiti pobesnelega ljubosumja, četudi mora vedeti, da zaročenki ni pisalo na čelu, da je njegova sestra. Morda ga je dobro videla le sestra, a o tem ne veš nič. Pravzaprav je še najboljše viden Monco, t. j. edinemu, ki ga sploh ni videl. Prav zgostitev vseh teh „slabih vidljivosti“ v anonimnem mladeniču je pogoj, da v določenem trenutku filmske zgodbe vse postane razvidno.

V gledišču kamere pred oknom, v gledišču, ki je hkrati gledišče igralca, nemara stoji tudi odrasli Van Cleef, korak ali dva za Volontéjevim hrbtom, čakajoč *motiva* in *primerne trenutke*, da mu vzame glavo. Primerni trenutek bo seveda tre-

nutek, ki bo resnični motiv (zameri, maščevanje sestre), pravzaprav trhlost tega motiva, lahko skrili pod klobuk legalnega motiva, ki se, premeščen, sveti v naslovu. Monco (torej menih, samotnež, brezimnež, „samuraj“, dolarski asket), gledalčev zastopnik, ki dobi poleg zgodbe še kup dolarjev (s tem je poplačan kot gledalčev zastopnik), je edini od preživelih očitvidcev, ki ve, da je Van Cleef svoje sitnosti z motivi ukini tako, da jih je prikril pod legalnim in družbeno priznanim, čeprav nečastnim motivom. Da bi držal gobec, mu je Van Cleef odstopil svojo polovico nagrade; s tem je poplačan še kot njegov sokrivec in zaupnik, torej je dvakratno poplačan. Van Cleef pa se je s svojo velikodušno gesto znova dokopal do častnosti svojega motiva. Zato se ni treba čuditi, če sta ob slovesu židane volje in le s težavo zadržujeta smeh. Treba pa je reči, da smo mi zadnji, ki bi ju zaradi tega obsojali.

Za konec lahko le še dodamo, da je preskok z Van Cleefa na Volontéja pravzaprav navidezen. Van Cleefova pripoved se spodvije podse in teče dalje kot Volontéjev spomin. Van Cleefov spomin omahne v Volontéjev spomin. Van Cleef, ki nemara preži za Volontéjevim hrbtom, bi lahko bil že v Volontéjevem spominu. V dvoboju bi Van Cleef potegnil krajši konec, če se ne bi znašel poleg Monco in zmedel Volontéja s taisto „romantično melodijo“, ki je v Volontéjevih rokah odmerjala zadnje trenutke Van Cleefovega življenja. Domislica, da nekomu odmerjaš zadnje trenutke ne z uro, ki jo držiš v roki, ampak z ljubko vižo, ki prihaja iz nje, je vsekako vredna drogiranega razbojnika, še večji cinizem pa je, če so razbojniku odmerjeni njegovi trenutki z enako vižo, z vižo, ki jo je nekoč prej prekinil s strelom: edino takrat, ko še ni bil razbojnik, je namreč streljal, še preden se je viža iztekla.

Bojan Baskar

P. S.

Ker piscu ni neznana velika nezanesljivost človeškega spomina in ker se je moral, *passes des jours*, tudi sam mučiti s svojimi spomini na ta film, opozarja na popačenja, do katerih je skoraj gotovo moralo priti, in se že vnaprej tudi opravičuje.

Za dolar več

Per qualche dollaro in piu

režija: Sergio Leone, **scenarij:** Luciano Vincenzoni, **fotografija:** Massimo Dallamano, **montaža:** Alabiso in Giorgio Serralonga, **glasba:** Ennio Morricone, **igrajo:** Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Rosemary Dexter, Klaus Kinski, Gian Maria Volonté, **proizvodnja:** Alberto Grimaldi za P. E. A. (Rim) — Arturo Gonzales (Madrid) — Constantin Film (München), 1965

Gon smrti

ob ciklusu filmov Josepha Loseya

Joseph Losey je umrl 22. junija 1984. In memoriam, objavljen nekaj dni zatem v Le Mondu, se je pričel z dolgim stavkom: „Pariški cinefili, ki so ob koncu petdesetih let spremljali zasebne projekcije v majhni dvorani kinematografa Mac-Mahon, se še vedno spominjajo šoka, ki ga je povzročilo odkritje **Časa brez usmiljenja**, filma, ki ga je v Angliji posnel neki Joseph Losey, o katerem so vedeli le to, da so bila njegova ameriška dela, med njimi remake Lango-vega **M**, predvajana brez posebnega uspeha.“¹ Takšnih dramatičnih trenutkov „odkritja“ med spremljanjem ciklusa petnajstih Loseyjevih filmov v ljubljanski Kinoteki sicer ni bilo, ponovno pa se je zgodilo, da je „neki Losey“ postal ta „Losey“.

Če bi režiserji, tako kot pisci strokovnih tekstov, na koncu vsakega filma navajali „seznam uporabljene literature“, bi bili taki sezname pri Loseyu gotovo med najzanimivejšimi, najboljšežnejši pa skoraj zagotovo. Elementi, ki jih najprej, tako rekoč na površini, odkrivamo pri njegovih filmih, so tisti, ki bi jih po Metz-ju lahko poimenovali izven-filmski — tisti torej, ki svojo organizacijo in svoj smisel dolgujejo nekemu drugemu pomenskemu sklopu in ne primarno filmskim sredstvom.² Tako nas njegovi filmi dobesedno neprenehoma napotujejo na gledališče, roman, slikarstvo, psihoanalizo, filozofijo — in zdi se, da bi vsako teh področij zahtevalo posebno analizo. Toda — ali to pomeni, da vsi ti elementi v filmih drugih avtorjev niso prisotni? Vsekakor bi bilo nesmiselno trditi kaj takega. Gre torej predvsem za način, kako so ti elementi vključeni v samo strukturo filma. Če se za trenutek prepustimo iluziji, da se avtorjevi filmi dejansko so tisto, kar avtor o njih misli, da so, se soočimo z naslednjimi Loseyjevimi besedami: „To /flash back v filmu **Ljubezenski sel**/ je ena tistih stvari, ki jih je v filmu mogoče narediti; toda film je le redko uporabljen na področjih, ki so njemu lastna, zanj specifična. In prav to je tisto, kar zanima mene!“³ Loseyjevo osnovno vprašanje je torej: kako s specifičnimi elementi, ki pripadajo filmskemu jeziku, označiti tiste, ki izhajajo iz drugih kulturnih sistemov. Sklop obeh (pri čemer se spet velja spomniti Metzovega opozorila, da gre na obeh ravneh tako za elemente označevalnega kot označenega) tvori tisto, kar imenujemo sporočilo posameznega filma. Tako smo si sami postavili zahtevo po

„posameznem filmu“ in treba je nanjo odgovoriti. Odgovor je **Skrivna ceremonija**, Loseyjev film iz leta 1968. Zakaj? „To je morbiden film, mrtvaški film /un film macabre/ in res je, da je smrt njegova glavna preokupacija. Menim, da je to mogoče reči za mnoge moje filme. Morda celo za večino med njimi.“⁴

Tako smo dosegli dvoje: prvič, našli smo „sporočilo“, ki se sicer nujno spreminja od filma do filma, a vseeno ostaja nekakšna konstanta Loseyjevega dela, in drugič, približali smo se tisti točki, zaradi katere je Gilles Deleuze Loseyja lahko uvrstil med naturaliste. Naturalizem kot svet slike-gona, kot svet med realizmom slike-akcije in idealizmom slike-afekcije. Če se „slika-gon razvija v paru izvornih svetov in elementarnih gonov“⁵, potem je **Skrivna ceremonija**, film artificialnih dekorjev in gona smrti, primer par excellence. Še več — v večplastnosti lika Mie Farrow (Cenci) v tem filmu lahko prepoznamo motive mnogih prejšnjih in kasnejših Loseyjevih filmov; spolni gon **Don Giovannija**, „vladati in biti obvladan“ **Dirka Bogarda v Služabniku**, „vedeti tisto“ iz **Ljubezenskega sla** in še bi lahko naštevali. Moč **Skrivne ceremonije** je torej predvsem v tem, da pomeni možen vstop v Loseyjev filmski svet. Vstopiti v ta svet v njegovi najkompleksnejši podobi je toliko težje, ker so tisti izvenfilmski elementi tako na gosto posejani, da nas neprenehoma vlečejo na vse strani. Ob **Pariz-Tekساسu** so se v Cahiers du Cinéma ponovno spomnili Freudovega „Wo es war, soll ich werden“ — in kaj je drugega kot „uglasbena“ verzija tega izreka pesem, ki si jo Cenci prepeva; basen o dveh miših ob koncu nas takoj spomni na Brechta; nabitost filma z drobnimi antikvarnimi predmeti se zdi kot hommage Walterju Benjaminu; in ne nazadnje, ali ni srečanje Mie Farrow in Elizabeth Taylor stik tistih dveh družbenih skupin, ki jima Losey v svojih besedah pripisuje največjo „zanimivost“ — visoke aristokracije in proletariata?

Prav ta večplastnost Loseyjevih filmov; ta situacija, ko ob še tako krčevitih poskusih zajeti vse elemente nujno izpade njihova medsebojna povezanost, nas napotuje k analizi tistega, na začetku zastavljenega razcepa med formo in substanco, med označevalnim in označenim v filmu. V tem napotku je morda prav največja vrednost dela Josepha Lo-

seyja in zato se je treba posvetiti njegovim filmom.

Stojan Pelko

1. Le Monde, 24/25 junij 1984, str. 17
2. C. Metz: Ogledi o značenju filma II, str. 84
3. M. Ciment: Le livre de Losey, str. 347
4. ibid. str. 333
5. v Z. Vrdlovec: Filozofija v kinu, Ekran 1984 — 5/6, str. 20—21



Joseph Losey in Ruggero Raimondi na snemanju filma Don Giovanni, 1979

V ciklusu „Joseph Losey“ so bili predvajani naslednji filmi:

- Umor Trockega (1972),
- Nesreča (1967),
- Tujec na begu (1952),
- Ljubezenski sel (1970),
- Betonska džungla (1960),
- Čas brez usmiljenja (1956),
- Modesty Blaise (1966),
- Služabnik (1963),
- Za kralja in domovino (1964),
- Nenapovedan sestanek (1959),
- Skrivna ceremonija (1968),
- Romantična Angležinja (1975),
- Gospod Klein (1976),
- Nora-hiša lutk (1973),
- in Poti na jug (1978).

Diva

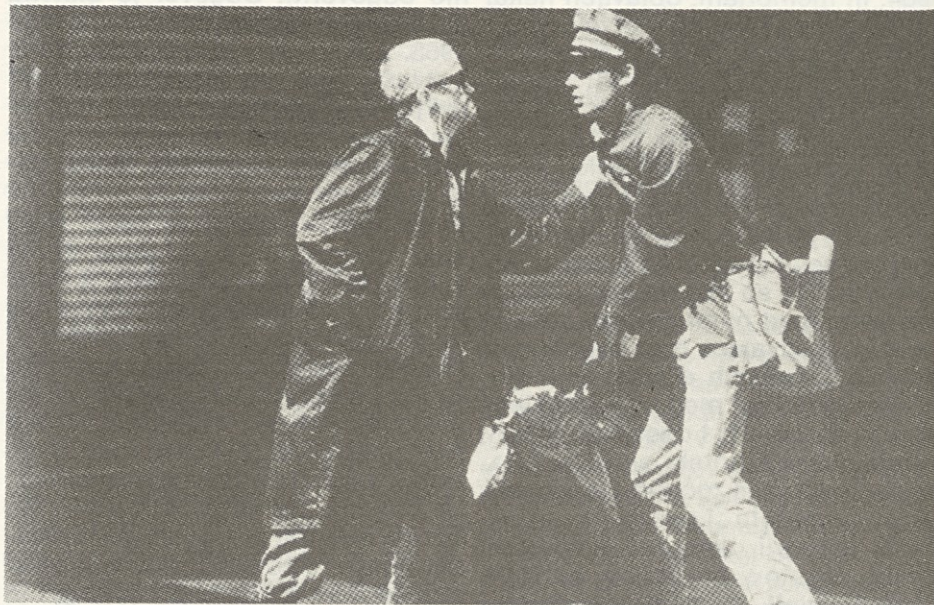
Diva

režija: Jean-Jacques Beineix
 scenarij: Jean-Jacques Beineix, Jean Van Hamme
 fotografija: Philippe Rousselot
 glasba: Vladimir Cosma
 kostumografija: Claire Fraisse
 igrajo: Frederic Andrei (Kules), Roland Bertin (Simon Weinstadt), Richard Bohringer (Gorodish), Gerard Darmon (Spic), Chantal Deruaz (Nadia Kolonsky), Jacques Fabri (inšpektor Saporta), Wilhelmenia Wiggins Fernandez (Cynthia Hawkins, Diva)
 proizvodnja: Les Films Galaxie/Greenwich Film Production, Francija 1981

Diva je prvi celovečerni film francoskega režiserja Jeana Jacquesa Beineixa! „Izkusil sem življenje skozi filme in ne skozi resničnost“, so njegove besede. Ne verjamemo jim, razumemo jih le kot napotek, da se tudi sami lotimo njegovega filma preko nekega ovinka. Poskusili bomo s knjigami. Brali bomo torej film **Diva** s pomočjo nekaterih knjig in se tako morda spet približali resničnosti, ki ji je Beineix zaman skušal uiti.

Diva je predvsem film o glasu. Treba je začeti s tako ostro postavljeno definicijo, da bi sploh lahko vstopili v njegovo večplastnost. Zdi se, da smo pri ocenjevanju tega filma v položaju, v kakršnem je bil režiser ob njegovem nastajanju. „Ali Beineix omahuje med različnimi žanri?“ se je retorično vprašal francoski kritik in takoj tudi odgovoril: „Ne, niti sence obotavljanja ni; Beineix hoče vse, in to takoj (il veut tout, tout de suite).“ Prav zato, da bi se sami izognili „sitnostim z vsem“, začenjamo z enim, z glasom.

„Zgodba je vselej ista: moški želi zavladati nad ženskim glasom (.) in morda tudi nad užitkom, ki ga le-ta zanj označuje (.). Navadno se tak poskus konča z neuspehom, v smrti, s padcem ali osmešenjem, saj glas prekipeva prostor, kamor ga hočejo zapreti (.), ne pusti si kar tako ukazovati. (.) Vladati glasovom, jih zapirati v kletke — kakšna groteskna domišljavost!“ Tako piše Michel Chion v tistem poglavju svoje knjige *Glas v filmu*, ki nosi naslov *Gospodar glasov*. In prav to nemogočo nalogo, postati gospodar glasu, ima v filmu **Diva** poštar Jules. /Naloga je podobna tisti, ki si jo je zastavil skrivnostni Gorodish — obvladati valove. „Voda in glas sta dve podobi tistega, kar nima ne mesta ne meja, če mu ena ni označena“, pravi Chion. /Že v samem začetku, v trenutku, ko Jules v operi vključi magnetofon, se začne spletati



mreža glasov in njihovih posnetkov, ki ga držijo vse do konca. Glas, ki ga hoče posneti, je glas črne operne pevke Cynthia Hawkins, ki ni nikoli posnela plošče. Je torej prepovedan glas. Beineix je svoj film označil kot „ljubezensko zgodbo med črno žensko in belim moškim, v katerem drug za drugega izražata odmev njene brezupnosti.“ Brezupnost je res popolna, saj je odnos nemogoč in še prepovedan povrh. Toda kako naj si potem razpolagamo njuno združitve na odru, v sklepnem prizoru? Ali je dovolj reči, da se le-ta odvija v modri, sanjski svetlobi in že s tem sugerira nezmožnost?

V petem poglavju knjige Jeana Clauda Milnerja *Ljubezen do jezika* beremo: „Nosilec te prepovedi bo govoreče bitje, ki se vpisuje kot ne-vse, to se pravi, kakšna ženska — ženska, ki jo v splošnem zaznamujejo za mater. Področje prepovedi je prav tam, kjer se oba vpisa srečujeta: odnos med spoloma, kolikor naj bi v njem prišlo do zapisa.“ Tako smo spet pri Chionu in pri njegovem pojmu Materinega glasu kot tistem najbolj arhaičnem znaku izvorne moči, ki ga človeško bitje ujame še pred rojstvom in ga prepozna, ko se rodi. „Glas Matere je tisti, ki prevrača meje, ki preči čas in prostor,“ ali, z besedami Denisa Vassea, „v enem in istem dejanju (glas) potrdi mejo in jo prestopi.“

In zdaj naredimo na tej poti branja filma skozi knjige še korak naprej — do dela Philippa Josepha Salazarja *Ideologije v operi*. Na 208. strani najdemo tole formulacijo: „... da bi se pojavila, potrebuje formalni okvir XIX. stoletja, a v trenutku, ko se pojavi, ga tudi že razbije.“ Ponovimo Vasseovo opredelitev glasu — „v enem in istem dejanju potrdi mejo in jo

prestopi.“ In za koga velja Salazarjeva formulacija? Za divo, divo assoluto. Cel stavek se namreč glasi: „Paradoks dive je naslednji: da bi se pojavila, potrebuje formalni okvir XIX. stoletja, a v trenutku, ko se pojavi, ga tudi že razbija.“ Salazar daje divi pomembno mesto v zgodovini opere XIX. in XX. stoletja. V obdobju ideologije popolne kodifikacije opernega dogajanja, trojnega koncensa glas/tip vloge/situacija, ki onemogoča sleherno odstopanje, je diva assoluta „edini element tega sistema, ki lebdi, se spremeni, beži iz mreže.“ Toda, da bi razumeli njen pomen, se je treba vrniti v XVIII. stoletje, saj je tam njen rojstni kraj. Diva pomeni imaginarno rešitev nemogočega spoja XVIII. stoletja — spoja kastrata in primadone. Razkol med žensko in kastratom se je za občinstvo XVIII. stoletja pojavil kot scensko zrcaljenje omahovanja med italijanskim in francoskim načinom petja. Problem nastane, ker se ti dihotomiji ne prekrivata. Nosilec „naravnega“ spola (ženska) je na strani umetne (francoske) glasbe, čutni, erotični kastrat pa na strani „naravne“, italijanske. Ideološko sredstvo izključitve vprašanja, ki vznemirja, je uvedba tretje, nove neznanke — pojma genija, ki je sprva na ravni skladatelja, v XIX. stoletju se pojavi kot izvajalec, kot diva assoluta.

In kaj vse to pomeni za naš film? Pomeni, da je tisto nemogoče srečanje, ki ga skušamo uprizoriti med Julesom in Divo, prisotno (pravzaprav odsotno) že v sami Divi, da je ona sama v sebi temeljno razcepljena. Variacije členov v tej dvojici so brezmejne: kastrat/primadona, visok glas / globok glas, norost/zakon. Tisto, kar nas torej predvsem zanima, ni več toliko odnos med Julesom in Divo, tudi ne več njen glas, temveč samo mesto, s ka-

tere ga ta glas prihaja, križišče, točka kri-ka (le point de cri), kakor ga imenuje Chi-on, ki ga označi kot prazno mesto, kot ničlo, kot odsotnost, kot točko nemišlje-nega v mišljenju, neizrekljivega v izreče-nem. Med pomeni krika, ki prihaja s tega mesta, je eno, ki nas v zvezi s tem naj-bolj zanima: „Ta krik uteleša fantazmo zvočnega absoluta (. . .), oglušil tistega, ki ga posluša, njegov povzročitelj pa ga ne sliši.“ Divine zadnje besede so: „Toda še nikoli se nisem slišala peti!“ Jules jo je oglušil z njenim lastnim glasom. Divi je glas odslej odrezan. Tako se Jules po-stavlja v linijo, ki jo lahko imenujemo de-sadovska. „De Sade je bil na strani kas-tratov, kot je bil Saint Juste na strani pri-madon“, piše Salazar. Če je bila ena prv-ih odločitev francoske revolucije prepo-ved kastratov/kot „lepe ne-naravnosti, ki jo je treba odpraviti“, zaradi česar se je prav z revolucijo začel niz primadon v Franciji (in med imeni, ki jih našteva Sa-lazar, najdemo tudi Catalanijevo. Diva pa poje La Wally!!), je Jules v Divi prikl-cal njeno drugo izrinjeno, kastratsko stran. „Če bi te ne bilo, bi se te bilo treba izmisliti“, mu pravi Diva nekje sredi fil-ma. Dramskemu sopranu ustreza juna-ški tenor. Skupaj sta nosilca tragedije. Tu se je film moral končati. In zakaj v modri, sanjski svetlobi? Naj se še enkrat opremo na Salazarja: „Tisto, kar danes opero še drži pri življenju, so prav sanje o nemogočem ženskem kastratu.“ Sicer pa si je Salazar v knjigi, ki se kon-čuje z malo prej navedeno trditvijo, za-stavil težavno nalogo — analizirati evropsko družbo skozi prizmo operne tragedije, izhajajoč iz prepričanja, da je za opero družba tako oder kot dvorana. Opera torej s tem, da se kaže, vedno ne-kaj tudi že prikriva. V tem je podobna ti-stemu poslikanemu krilu, ki ga nosi Al-ba. „Ali je to Opera?“, jo vpraša Jules, ko se prvič srečata. „Ne“, mu odgovori ona, „to je moja rit!“ Alba ne verjame slikam, zato pa prav dobro ve, da lahko druge prevara z njimi — ali ni prav s fotografija-mi sebe prekrila ploščo, ki jo je vzela v tr-govini? Prav Alba nas bo tudi pripeljala „z odra v dvorano“, saj Jules in Diva še zdaleč nista edini osebi v tem filmu. Na začetku smo vstopili v film s pomo-čjo glasu. Storimo to še enkrat. Je na-

mreč neki glas, ki ga (pa naj zveni še ta-ko paradoksalno) kar pogosto vidimo, slišimo pa šele, ko ga tisti, ki mu je na-menjen, ne more več slišati. Gre za tipa s slušalko v ušesu in za prizor, ko ga dvi-galo pripelje mrtvega, iz slušalke tik ob ušesu pa se prvič sliši pristna francoska glasba. Pustimo ob strani, da je to nov dokaz ireduktibilnega razmika med glas-om in telesom, „nemožnosti utelešenja glasu“. Zanima nas, kdo je ta človek in kdo tisti drugi, ki je ves čas z njim. V filmsko zgodbo ju uvede drugi pomemb-ni zvočni zapis (poleg posnetka Divinega glasu), kasete z izpovedjo prostitutke Nadie, s katero razkriva mrežo prostitu-cije in trgovine z mamili, in ki jo je med begom skrivaj spustila v torbo na Jules-ovem motorju. Ta kasete je cilj dvojice v črnem renaultu. Prvi pove v vsem filmu le nekaj stavkov. Vsi se začnejo z „Ne maram . . .“, vrstijo pa se razbijanje, Be-ethoven, parkirišča in dvigala. Zato pa je drugi zgovornejši in tudi tisto, kar pove, je dovolj zgovorno: „Red; reda manjka, red bo treba narediti tukaj!“

Prav nič ne bomo okolišili: če je v čem zelo precizna historična specifikacija časa nastanka **Dive**, potem to ni nekak-šna prazna „nova senzibilnost“, ampak je to predvsem slutnja in opozorilo na ti-stih enajst odstotkov volilcev, ki so v Franciji tri leta po nastanku tega filma dali svoje glasove Jean-Marie le Penu, na tiste mladeniče, ki stojijo ob vratih metroja z inicialkama Nacionalne fronte na rokavu jopiča. Od „pristine francoske glasbe“ in „pristnega francoskega avto-mobila“ do pretepanja arabskih delav-cev v pariških predmestjih je pogosto le korak. V **Divi** je izpolnjen tudi klasičen topos ameriškega črnega filma — kritje v najvišjih, oblastnih strukturah. Če smo torej prej, pri Julesu govorili o želji po-stati gospodar Glasu, lahko zdaj tvega-mo obrat in v skrivnostni slušalki odkri-jemo glas Gospodarja. „Gospodar po-stane gospodar, ko govori — natančne-je, oddaja glas, množica postane množ-ica kot sprejemnik tega glasu,“ beremo v Strukturi fašističnega gospostva Mlade-na Dolarja. In prav s pomočjo te knjige bomo poskusili utemeljiti še naslednjo, verjetno doslej najbolj spekulativno konstrukcijo. Treba je namreč govoriti o

Gorodishu, skrivnostnem Albinem „pri-jateljju, ki želi obvladati valove.“ Kako naj si razložimo, da vedno pride ob prav-em času, da vedno ve, kaj storiti? Ali ni morda on tisti veliki Žid iz Dolarjeve knji-ge, ki „drži v svojih rokah vso dejansko oblast, in to za Gospodarjevim hrptom“? Spomnimo se prizora, ko njegov glas vo-di inšpektorja po razbitih tovarniških dvoranah, spomnimo se kasete, ki se po-časi spušča s stropa, in berimo naprej. „Oblast, ki jo ima Žid v rokah pa je prav nenavadna. Moč in oblast mu dajeta namreč posebno vedenje, vedenje o skriv-nostih užitka arijcev. S to vednostjo jih lahko manipulira, saj drži v rokah niti nji-hovih želja, ve za njihovo skrito resnico. Je torej goljuf, ki pa sam ni ogoljufan, nepreslepljeni slepar.“

Toda spomnimo se še enkrat prizora v opusteli tovarniški dvorani. Potem ko Gorodish inšpektorju izroči kaseto, se izkaže, da tisto, zaradi česar so se vsi ta-ko zelo gnali skozi cel film, sploh ni zvočni zapis, temveč slika, fotografija, skrita med dvema plastema v škatli ka-sete. Tega pa celo Gorodish ni vedel! Ob vsem ukvarjanju z glasom ga je izdal po-gled. In potem, ko smo razkrili vsaj neka-tere plasti Divine razcepljenosti, nas tu di naslednja formulacija iz Dolarjeve knjige ne bo več presenetila: „Žid je hkrati umazanec in bankir/intelektualec, hkrati boljševik in velekapitalist, nasto-pa kot (. . .) fetiš, ki stoji na mestu ra-zrednega boja, ga hkrati prikriva in re-prezentira.“

Mar nismo nekaj podobnega v tem tek-stu že zapisali, ko smo govorili o operi? Vrnimo se za konec torej še enkrat na njen oder in ponovimo za Salazarjem: „Kot umetnost predstavljanja je opera reprezentativna, pri čemer tisti „re“ pri-haja od res publica.“ In če tako razume-mo zadnji pojem, potem lahko tudi **Divo** Jeana Jacquesa Beineixa označimo kot izredno reprezentativen film za neki čas in prostor.

Stojan Pelko

Michel Chion: La Voix au cinéma, Ed. Cahiers du cinéma, 1982

Mladen Dolar: Struktura fašističnega go-spostva, Analecta, 1982

Philippe Joseph Salazar: Ideologija u operi, Nolit, 1984

Marijini ljubimci

Maria's Lovers

režija: **Andrei Konchalovsky**
 scenarij: **Gerard Brach, Andrei Konchalovsky, Paul Zindeč, Marjorie David**
 fotografija: **Juan Ruiz-Ancia**
 glasba: **Gary. S. Renal**
 igrajo: **Nastassia Kinski, John Savage, Robert Mitchum, Keith Carradine, Anita Morris**
 proizvodnja: **Golan-Globus Production, ZDA, 1984**

„Dal jim je Bog (. . .) OČI, DA NE VIDIJO“ (Pavel. Rimljanom; 11, 8). Ker je film, o katerem smo se namenili pisati, melo-drama in nam je že zato všeč, pojasnimo najprej, zakaj menimo, da je melodrama še posebej „filmičen“ žanr. Oba — ljube-zena in film — namreč opazovalcu deluje-ta kot slepilo, ne kot slepilo v smislu ne-česa, kar se izdaja za nekaj, kar v resnici ni — grozdje, na primer, ki ga je grški sli-kar Zeuksis naslikal tako verodostojno, da je privabilo celo ptice, marveč v smi-slu tega, s čimer je Parrasios po antični zgodbi Zeuksisa premagal: na steno je

naslikal zagrinjalo, tako verodostojno, da mu je sam Zeuksis dejal „No, in zdaj nam pokaži, kaj si naslikal za tem.“ — v smislu „prevare očesa“ torej. „Kaj je za tem“ v primernu filmske „pre-vare očesa“, pokaže Wenders v filmu **V teku časa**, ko se v nekem vaškem kine-matografu po naključju prižgo luči na odru za filmskim platnom — prazen pro-stor, zvočnika in mogoče še kak pozab-ljen odrski rekvizit, če je dvorana name-njena tudi gledališkimi in drugim priredi-tvam — in edinole dvema „komedijanto-ma“, ki sta takrat tičala na drugi strani

platna gre zasluga, da je bilo občinstvu le prihranjeno dokončno razočaranje. To, kar „je za tem“ v primeru ljubezenske „prevare očesa“, pa bi bilo skorajda doletelo Ivana in Marijo v filmu **Marijini ljubimci** — tudi njima je to prihranil svojevrsten komedijant, potujoči pevec. Tako film kot ljubezen torej že po definiciji zahtevata prevaro.

„Kadar v ljubezni zahtevam pogled, je v bistvu nezadovoljujoče in vselej zgrešeno prav tole — Nikoli me ne gledaš tam, kjer te jaz vidim.“ (J. Lacan, Štirje temeljni koncepti, str. 138) Da ima ljubezen res precej opraviti z dialektiko očesa in pogleda, dokazujejo nešteti ljubezenski spevi, ki se najraje vrtijo prav okoli „tvojih oči“ — tako tudi, nenaključno, pesem, ki jo potujoči pevec (Keith Carradine) posveti Mariji. Njegova vloga v filmu je kar dvojno pomembna — od začetka teče film sila počasi in okorno, posnetki kot da so na silo zlepljeni skupaj, pa čeprav se montaža dosledno dogaja po principu „spoja na osi pogleda“ — do prvega posnetka s Keithom Carradinom, ki v trenutku zgladi tok filma: moški ustavi motor, stopi na tla, si otre prah s čevljev, poravna gube na hlačah in odkoraka v saloon, vse z nogami v prvem planu, še preden ima gledalec priložnost, da ga vidi v obraz; se pravi, da je edini, ki ni gledan z mesta, od koder po navadi pričakujemo pogled. In njemu je dejansko namenjena privilegirana funkcija v igri pogleda in očesa — prav on je torej lahko tisti, ki „odreši“ Ivana in Marijo, njo s tem, da Ivanu nadene temna očala, njega s tem, da Marijo, nenaključno, z glasom zapelje, in sicer prav s pesmijo o njenih očeh — sicer pa ni edini, ki jim posveča tolikšno pozornost. Marijine oči so, opisane kot oči njene matere z glasom njenega očeta, „oči, ki morejo ločiti to, kar je v tebi slabega, od



ttega, kar je v tebi dobrega.“ Ta, na videz banalna fraza opisovanja „prave“ ženske pa pomeni tudi to, da institucija vizualnega ni zgolj v funkciji očesa — na drugi strani očesa je namreč pogled. Pogled, ki v Marijinih očeh postane „izdajalski“ in ki prinaša natanko tisto, česar ni videti (dokler tega ni videti) — vlažne kleti, polne požrešnih podgan, trupla, streljanje, sekanje glav... skratka tisto, kar je Ivanov spomin na vojsko, čas, ko je nenehno mislil na Marijo, ko je „videl smrt, gledal pa ljubezen“. Po njegovi vrnitvi je videti, kot bi bili ljubezen in smrt zamenjali mesti.

„Preveč te ljubim“, pravi Ivan, da bi opravičil svojo impotenco. „Potem me ljubi manj!“ mu Marija, namesto da bi ga ljubila „bolj“, vrne zahtevo (v sprevrnjeni obliki). Kako prevarati oko? Tako, da mu pokažemo sliko zastora, nečesa, onstran česar hoče videti. Ivan si nadene temna očala, odide k neki ženski in se, v pričo skrite Marije, ljubi z njo ter odide

delat v klavnico. Preostane le še sklepní prizor, v katerem Ivan, v Carradinovem opevanju njenih oči prepozna Marijo kot žensko drugega. Takrat je tudi pripravljen, da jo „spozna“. Če smo prej citirali, da me „Nikoli (. .) ne gledaš tam, kjer te jaz vidim“, bodimo zdaj dosledni: „In narobe, kar gledam, nikoli ni tisto, kar hočem videti.“ Fassbinder je imel torej zares prav, ko je ob neki priložnosti o filmskih kritikih dejal, da „Nikoli ne pišejo o tem, kar so videli, temveč o tem, kar bi želeli videti.“ Naj bo kakor koli že, upoštevali smo vsaj neko drugo njegovo izjavo: „Pisati bi morali samo o tem, kar jim je všeč.“ Tako! Da ne bo pomote! S tem pa je poravnan tudi dolg, ki smo si ga nakopali v spisu o **Obdobju nežnosti**.

Melita Zajc

Obdobje nežnosti

Terms of Endearment

režija: James L. Brooks
 scenarij: James L. Brooks po romanu Larry McMurthya
 fotografija: Andrej Bartkowiak
 glasba: Michael Gore
 igrajo: Debra Winger, Shirley MacLaine, Jack Nicholson, Jeff Daniels, John Lithgow, Huckleberry Fox
 proizvodnja: Paramount, ZDA, 1983



32 Privoščimo si najprej nekaj banalnosti: Reakcija navadnega filmskega gledalca na film se dogodi na ravni dopadljivosti — film je nekemu všeč ali pa mu ni všeč. Drugačna reakcija, ki naj bi, v nasprotju z arbitrarno, subjektivno všečnostjo, predpostavljala določeno mero objektivnosti in strokovnosti presoje oziroma gledalca, je reakcija na ravni kakovosti — film je dober ali slab. Film **Obdobje nežnosti** v splošnem velja — na eni strani za „dopadljiv“ — na dru-



Vsekakor pa je od tod tudi izhajalo enačenje plana s posnetkom ali — kot pravi Mitry — „homotetija plana in posnetka“, ki pomeni hkrati — spet z Mitryjem — „temeljno montažno enoto filma“. Ta „enota“ je bila problematična že od samega začetka, ker jo je ogrožala globina polja (z možnostjo različnih planov v istem posnetku), vendar je še nekako vzdržala, dokler se je opirala na relativno trdne in jasne meje in stalnice: na fiksno ali negibno kamero, nespremenljiv zorni kot, ki se je tja do 20. let držal v višini človeških oči (angl. *eye level shot*) ter isti prostorski izrez oziroma velikost predstavljenega objekta. Te meje in stalnice se torej med posnetkom niso smele spreminjati ali omajati, da bi plan iz te enačbe s posnetkom in montažnim fragmentom lahko izšel kot „temeljna enota“, kar seveda pomeni, da se je račun podrl, ko so se meje zameglele in stalnice sesule: ko kamera ni več stala na mestu, marveč na posebnem žerjavu, ki jo je vozil naprej in nazaj in okoli, jo dvigoval in spuščal, medtem ko se je sama obračala na levo in desno ter nagibala navzgor in navzdol; ko se zorni kot ni več ujemal z višino človeških oči, ampak se je sprevrgel v „nečloveške“ rakurze, ki jih na dveh skrajnih točkah opisujeta živalski metafori — „ptičja“ perspektiva in „žabja“ perspektiva; in končno, ko se je vidno polje ne le ožilo in širilo z gibanjem kamere, ampak tudi poglobilo do te mere, da so objekti v različnih razdaljah izstopali z enako ostrino.

Kaj torej pomeni ta zlom plana kot „temeljne enote“? Enotavno tole: plan je še bil nekakšna enota, dokler smo jasno videli samo veliki plan, ali samo splošni, srednji itn. plan, oziroma dokler je bila kamera negibna in je to lestvico planov izvajala montaža; postal pa je vprašljiva in dvoumna enota, čim se je pričela kamera gibati in razvijati globino polja oziroma čim so bili — z Mitryjem — pogoji montaže zagotovljeni na samem snemanju: „Ko niso več montirali tako, da so zlepljali različne in ločeno posnete plane, marveč se je montaža istega zaporedja planov realizirala v samem posnetku v povezanem gibanju.“

Ta prelom nemara ni videti posebno dramatičen, pa vendar v vseh postopnih ali, bolje, posameznih fazah, v katerih se je uresničeval, predstavlja skoraj prav toliko filmskih „poetik“ ter estetskih ideologij, ki so ga utemeljevale. Pomeni pa še nekaj drugega: s tem, ko je plan zgubil svoje meje in stalnice, ko je prenehal biti „temeljna enota“ filma, je končno postal to, kar jugoslovanska filmska terminologija imenuje „kader“.

Čeprav se zdi domač, je to prav čuden izraz. Seveda je tujka, ki jo najdemo tudi v Verbinčevem Slovarju tujk, kjer ima kar tri pomene, a nobenega filmskega. V slovarju je omenjeno, da prihaja „kader“ iz francoske besede *cadre*, toda v jugoslovanskem izrazu ne pomeni le tega, kar v francoskem: tam pomeni *cadre* samo okvir slike. Vse se zdi tako, da si je jugoslovanska filmska terminologija, ki se je pričela kovati skupaj s povojno kinematografijo, sposodila ta izraz iz sovjetske filmske literature, ki so jo tedaj tudi najbolj prevajali (glej *Jugoslovanska filmska literatura 1945—1979. Bibliografija*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1980) in jo uporabljali kot prve učbenike. Tam res poznajo izraz *kader*, ki pa npr. že pri Eisensteinu ne pomeni isto kot pri Kulešovu.

Toda kaj pomeni pri nas? V eni prvih izvirnih knjig o filmu, v Brenkovih *Zapiskih o filmu* (Maribor, 1951) je to „toliko filmskih sličic, kolikor jih snemalec posname hkrati: od trenutka, ko sproži kamero, do trenutka, ko jo ustavi, ne glede na to, ali kamera med snemanjem miruje (snemanje z istega stojišča) ali pa potuje (vozeči posnetki)“. Predvsem pa je „kader“ za Brenka „tuja beseda za naš izraz posnetek“. Tak posnetek, ki je lahko narejen z negibno ali gibljivo kamero, seveda ne more biti isto kot plan, ki je bil pri Mitryju istoveten posnetku, dokler je bila kamera statična. In res ima plan pri Brenku posebno rubriko: „plan je velikost filmanih objektov. Plan določamo praviloma z razdaljo, s katere filmamo, torej s stojiščem.“ Brenk razlikuje štiri plane: „Obči, daljni ali četrti plan, srednji ali tretji plan, bližnji ali drugi plan in veliki ali prvi plan.“ V „vozečem posnetku“ pa se lahko plani spreminjajo, posnetek je torej lahko bodisi en sam plan ali pa več planov, kar bi pomenilo, da je enkrat isto kot plan, drugič pa spet ne. Ta dvoumnost privede do tega, da „posnetek včasih zamenjujemo s smislom in besedo plan“, vendar ima ta zamenjava še ta razlog, da „v slovenščini ni primernega izraza za besedo plan“.

Kaj vse je torej posnetek? Enkrat je to „naš izraz“ za tujo besedo kader, drugič pa nadomesten, a spet slovenski izraz za plan. Toda medtem ko ima plan tudi neko lastno vsebino, je kader zgolj tuja beseda brez lastnega pomena, skratka, pravi označevalec brez označenca, nesmiselni označevalec, ki je čista razlika. Naravnost osupljivo je, kako je Brenk zgolj s tem, da je kader označil kot tujo besedo brez pomena, nakazal „bistvo“ samega kadra.

Posnetek, ki je „naš izraz“ za kader in včasih za plan, obenem pa je tudi montažna enota („Montažo imenujemo sestavljanje posnetkov v celoto, film“, Brenk), potemtakem dovolj dobro prevaja tisto pojmovno nelagodje, ki ga je izzvala filmska praksa z rušenjem trdnih in jasnih mej in stalnic planov, oziroma ko en plan ni bil več en posnetek in hkrati montažni odlomek, pač pa se je montaža različnih planov izvajala v enem samem gibljivem ali globinskem posnetku. Posnetek je odtlej lahko samo še paradokсна, arbitrarna in pluralna kategorija, ki jo določajo naslednje možnosti: posnetek je lahko en sam plan ali pa več planov; v prvem primeru je tudi montažna enota, medtem ko se v drugem montaža prenaša v posnetek, ki s tem prejme vrednost pripovednega segmenta, znanega kot sekvenca. Po drugi strani (in hkrati) pa posnetek v montaži ni nujno ohranjen: posamezen prizor je praviloma posnet večkrat, montaža pa seveda uporabi le en posnetek, pri čemer si še lahko privoščiti, da ga bodisi ohrani celega ali pa skrajša in razreže na kose; in končno so lahko posnetki izločeni, skrajšani in razkosani ne le v montaži in po režiserjevi volji, marveč tudi v cenzuri po producentovi, politični ali moralistični volji.

Sama operacija montaže torej dopušča možnost razcepa ali razlike med posnetkom kot tavitološko enoto snemanja in posnetkom kot tistim kosom, ki je v zmontiranem filmu lahko cel prizor ali le njegov drobec. In kader navsezadnje nemara ni nič drugega kot ime te razlike med posnetkom in „posnetkom“.

Ta razlika bi ustrezala tudi sami filmski praksi, ki je razcepljena na snemanje in montažo, vendar ne zgolj v smislu dveh faz filmske fabrikacije. V tej delitvi gre pogosto tudi za dve različni koncepciji in praksi filma, ki si sicer ne nasprotujeta, marveč le prestavljata poudarek na ta ali oni pol: na odkrivanje „pravega“ kadra s ponavljanjem posnetkov, če ne celo s pravo avanturo snemanja, ali na vnaprej premišljeno kompozicijo kadra ter vnaprej zasnovan razrez na kadre, ki ga potem montaža samo tehnično realizira. Prvo koncepcijo predstavlja že Chaplin, ki je ne le neskončno ponavljal posnetke posameznih prizorov, temveč je tudi prizore same izumljal med snemanjem. „Avanturo“ snemanja so nato zagovarjali vsi tisti, ki so skušali film „osvoboditi“ metod, pravil in prisil hollywoodskega študijskega sistema in mu najti Bazinovo „zrno realnosti“ na cesti in v metodah dokumentarnega ali „direktnega“ filma. To so bili predvsem neorealisti, newyorški cineasti (od Warhola do Cassavetes) ter novovalovci, za katere (ali vsaj nekatere med njimi) je postalo snemanje že ekvivalentno improvizaciji kot edino „pravemu“ dejanju filmske fabrikacije.

Drugo koncepcijo nemara še najbolje povzema pojem *découpage*, tj. razrez na kadre, ki si ga je menda prvi izmislil Thomas Ince prav z namenom, da bi preprečil presenečenja na snemanju. V ameriški terminologiji je razrez na kadre bolj znan kot *continuity*, medtem ko ima francoski *découpage* dvojni pomen: 1. pred samim snemanjem opravljen razrez na kadre (temu bi pri nas ustrezala snemalna knjiga); 2. struktura filmskega dela, njegova notranja časovno-prostorska členitev predstavljenega dogajanja. Prvi pomen je bil torej že dovolj zgodaj razširjen, tako da je lahko npr. mladi Bunuel že leta 1927 vzklikal „Embrio filma utripa v tej operaciji segmentiranja, imenovani *decoupage*“ (Luis Bunuel, „Textes 1927—28“, v *Chaiers du cinéma*, št. 233, 1970), medtem ko je drugi pomen tega pojma izumil André Bazin, ko je ameriški film tridesetih in štiridesetih let opisal z *découpage classique*. Prisodil mu je v glavnem dve značilnosti: verjetnost prostora, kjer je mesto osebe zmerom točno določeno; izključno dramatične in psihološke težnje in učinke razreza na kadre („Evolucija filmske govornice“, v *Qu'est-ce que le cinéma*). Prva značilnost se morda zdi paradokсна ob dejstvu, da je bila večina hollywoodskih filmov posneta v studiu, torej ekscelentno umetnem prostoru. Stvar je pač v tem, da ta verjetnost prostora v filmu ni bila odvisna od realnega prostora, marveč je bila učinek členitve kadrov, členitve, ki jo Bazin imenuje *la transparence*, presojsnost. Presojsnost zato, ker je bilo dogajanje sicer predstavljeno z ločenimi kadri, vendar je bila ta diskontinuiranost kar se da prikrita, da bi dala vtis povezane in homogene realnosti. Pri maskiranju diskontinuiranosti so imeli glavno vlogo spoji, ki pomenijo izbris vsake spremembe oziroma menjave kadra. Spoji so torej zagotavljali vtis kontinuitete med kadri, in to na več načinov, ki jih je ponavljanje utrdilo v strdke ali „figure“. Glavni spoji pa so tile: spoj pogledov, kjer nam en kader kaže osebo, ki gleda nekaj, kar je praviloma zunaj polja, naslednji kader pa pokaže objekt tega pogleda (ta objekt je lahko tudi oseba, ki gleda prvo, in v tem primeru dobimo montažno figuro kader/protikader); spoj gibanja, kjer gre za to, da se gibanje, ki ima v prvem kadru določeno smer in hitrost, v drugem kadru ponovi v isti hitrosti in smeri, pri čemer ni nujno, da je nosilec obeh gibanj isti diegetski objekt; spoj kretanj, kjer se kretanja, ki jo oseba načne v prvem kadru, konča v drugem, vendar z drugega gledišča ali vidika; in spoj na osi, kjer sta dva zaporedna momenta istega dogodka (morda ločena z blažjo časovno elipso) prikazana v dveh kadrih tako, da sta posneta v isti smeri, toda z različne razdalje.

Navzkrižje obeh orisanih filmskih koncepcij imenito reprezentira Hitchcockov film *Vrv* (The Rope, 1948), ki mu daje polno vrednost paradoksa. Po eni strani se je tu Hitchcock dejansko lotil prave „aventure“ snemanja, saj ves film sestoji iz osmih desetminutnih posnetkov, ki ustrezajo času projekcije 300-metrskega zvitka traku. Toda ti posnetki, ki so zmontirani v najbolj tehničnem smislu montaže kot zlepljanja, ne ustrezajo osmim kadrom, kajti prava montaža je drugje: znotraj samih posnetkov, ki jih je izvajalo vnaprej natančno določeno gibanje kamere. A kar je pri tem paradokšno, je to, da je ta montaža v posnetku ustvarjala vtis, kot da gre za klasičen razrez na kadre, ki so ga realizirali ločeni in montažno spojeni posnetki.

Toda vrnimo se h kadru v jugoslovanski terminologiji. V pedagoškem delu Vladimirja Petriča *Uvajanje v film* (Uvodjenje u film, Umetniška akademija u Beogradu, 1968) je kader takole definiran: to je 1. kos filma, posnet z neprekinjenim tekom kamere; 2. posamezen kvadrat filmskega traku, fotogram; 3. pravokotni okvir slike, ekran. Na prvem mestu je torej kader v funkciji snemanja in ne montaže, niti ne montaže v posnetku, saj o njegovi spremembi oziroma momentu, po katerem spoznamo, da se je en kader nehal in pričel drugi, odloča le zastoj kamere (maloprej je Hitchcockova *Vrv* to demantirala). In če je neprekinjenost posnetka formalno določilo kadra, pa so njegova vsebina plani, ki so „temeljna izrazna sredstva filma“ in „označujejo to, kar kader prostorsko zajema“. Kaj bi bil tedaj kader? Zdi se, da le okvir za množico planov.

Izraz *cadre* pozna tudi francoska filmska terminologija, ki pa ga uporablja le v pomenu okvira slike (podobno tudi ameriška: *frame*), torej v pomenu, ki je pri Petriču na tretjem mestu. Okvir slike določata dve tehnični danosti: okence kamere in format filmskega traku. Zvočna slika, posneta na t.i. standardnem 35-milimetrskem formatu, meri 22 mm v širino in 16 mm v višino, ko pa je projicirana na ekran povprečnih dimenzij (4 metre širine in 3 metre višine), je po površini nekaj tisočkrat povečana. Na platnu pa so lahko povečani tudi realni objekti in osebe, včasih prav monstroozno, iz česar izhaja, da je film že po principu teratološki. Povečava je čisto tudi dramatičen moment same fikcije. Antonioni je po njej celo naslovil svoj film (*Blow-up*, 1967), kjer povečanje slik, ki jih je fotograf posnel v parku, odkrije „madež“ v lepem pejsažu — truplo, ki uroči fotografov pogled in ga zvabi v labirint zločinske fikcije.

Toda v okviru slike ni impliciran le ta teratološki princip povečave, pač pa tudi strukturalno določilo samega filma, določilo, ki ga je André Bazin formuliral z besedno igro: *cadre-cache*. Za Bazina je ekran kot „okno v svet“, toda s tem ko vokvirja kos realnosti, je hkrati nekaj skrje in daje



KADER

verjeti, da npr. neka oseba, ki je zapustila vidno polje, za robom slike ali zunaj polja še naprej obstaja. Pri Bazinu pa je to pravzaprav le opazka, s katero je razmejil film od slikarstva in gledališča in jo dodal k svoji estetiki „ontološkega realizma“ filmske slike, medtem ko so ji šele v zadnjih dvajsetih letih Noel Burch, Jean Pierre Oudart in Pascal Bonitzer dali teoretski domet. Bazinova besedna igra *cadre-cache* se je razvila v tole ugotovitev. Filmski prostor je dvodelen, sestavljata ga prostor v kadru, se pravi, vidni prostor ali vidno polje, in prostor zunaj kadra, se pravi, nevidni, odsotni prostor ali prostor zunaj polja. Filmski prostor je tako konstitutivno razcepljen, ne-cel, in prav njegova ne-celost, ki nujno implicira parcialno vizijo, videnje, blokirano s „slepim poljem“ (Bonitzer), je temeljni pogoj za artikulacijo filmskih slik in za to operacijo, ki jo Jean-Pierre Oudart imenuje „šiv“.

„Slepo polje“, odsotni ali *off* prostor je bistveno povezan prisotnim, *in* prostorom ali spekularnim poljem, v katerem se lahko tudi pojavijo elementi, ki zunanost polja neposredno evocirajo. Znanih je nekaj tipov takih indikacij: to so najprej vstopi v polje in izstopi iz njega, ki se praviloma dogajajo na stranskih robovih kadra, v primeru spodnjega ali gornjega rakurza, pa tudi na gornji in spodnji strani (najpogosteje seveda v prizorih s stopnicami); razen teh štirih osnovnih smeri sta možni še dve — vstop ali izstop osebe od spredaj oziroma tik mimo kamere ali od zadaj oziroma v globini polja. Drugi tip indikacij zunanosti polja predstavlja pogled in glas: pogled osebe, ki gleda nekaj ali nekoga zunaj polja; in glas, ki se naslavlja na nekoga, ki je zunaj, ali sam prihaja od zunaj (to so seveda lahko tudi razni šumi). Nadalje je zunanost polja lahko priklicana z neko kretnjo ali tako, da je del objekta (osebe ali predmeta) z robom kadra odrezan; dejansko že vsak malo bolj približan plan osebe implicira zunanost polja, ki skriva še nevidni del telesa. Poseben način indiciranja zunanosti polja predstavlja gibanje kamere, ki z vsakim svojim premikom razkrije nov kos prostora, hkrati pa to, kar je bilo dolej *in* preobrne v *off*; to gibanje lahko postane tudi bolj grozljivo, če gre za t. i. subjektivno kamero, ki izzove morečo navzočnost zunanosti polja, ki prikriva bodisi osebo, najpogosteje morilca, saj kamera kaže njegov subjektivni vidik, ali pa nevarnosti in grozljivosti, ki prežijo na osebo na robovih prostora, po katerem stopa. Vse te in podobne indikacije pa se seveda naslavlja na samega gledalca: en je tisti, ki je ujet v klešče obeh polj, spekularnega in slepega polja, saj vsaka evokacija odsotnosti doseže, da to, kar je v vidnem polju odsotno, postane navzoče v gledalčevem imaginarnem: to pa seveda pomeni, da je za gledalca nemara bolj kot to, kar vidi, pomemben neki droben nič, ki vriše manjko videnja in s tem že začrta osnutek imaginarnih krparij. Ta moment preslepitve, ki da nekaj videti tako, da hkrati nekaj prikriva, je verjetno tudi najbolj trden temelj gledalčevega verovanja v „svet filma“: gledalec sicer lahko nekje globoko v sebi dobro ve, da je vse to *fake*, le iluzija, pa vendar verjame, da se tam za robom slike še nekaj dogaja ali pripravlja, da ta pogled nekoga gleda ali išče, da se za temi vrati nekaj skriva, da glas, ki ga sliši za zaveso, nekemu pripada, da se bo tista oseba ali spaka, ki se je vsi bojijo, nekoč pokazala, itn. In filmski šiv se imenuje prav ta operacija, ki — rečeno z Oudartom („Suture“, *Cahiers du cinéma*, št. 211, 212, 1969) — „ukine vznik manka“, zakrpa to režo ali praznino s tem, da predstavi ta manjkajoči objekt, ki je bil hkrati objekt gledalčevih imaginarnih (in emocionalnih) zasedb. Skratka, šiv zakrpa filmski prostor in z njim tudi gledalčevo verovanje vanj. Toda šiv ima dvojni učinek: po eni strani je bistveno retroaktiven na ravni označenca, ker se pomen vzpostavi šele naknadno, kot učinek igre med spekularnim in slepim poljem, po drugi strani pa je anticipacijski na ravni označevalca, ker se to, kar je v sliki manjkajoče, daje kot možnost označevalca več, ki napoveduje naslednji člen verige in izgine, ko se ta pojavi. To pa pomeni, da je v operaciji šiva implicirana tudi možnost zadrževanja in podaljševanja suspenza med obema poljema, se pravi, možnost, da se tisto, kar gomazi v zunanosti polja, ne pojavi takrat, ko pričakujemo, ali pa se celo pojavi nekaj drugega in drugje. Te možnosti pa niso nujno samo srhljive, čeprav je slepo polje privilegirana točka groze: prav tako so lahko izkoriščene v komične učinke.

In končno je v tej operaciji šiva tudi globok erotizem filma: šiv temelji na parcialni viziji, ki z mankom videnja napotuje k vzroku želje videnja, želje, ki seveda ne izključuje strahu.

Pojem „zunaj kadra“ je že v dvajsetih letih uvedel Eisenstein (s tekstom „Zunaj kadra“), vendar v radikalno drugačnem smislu, kot ga je intonirala Bazinova besedna igra *cadre-cache*, ali kot ga razvijajo Burch, Oudart in Bonitzer. „Zunaj kadra“ za Eisensteina ni zunanost polja, ki jo v kadru indicirajo posamezni elementi, niti ni nikakšna absolutna, od teh indicov neodvisna zunanost, ki bi kot „četrta dimenzija“ (trajanje) ali „spiritualna razsežnost“ izhajala iz zapore prostora (kot pri Dreyerju). Za Eisensteina pomeni „zunaj kadra“ — razbijanje kadra, rušenje njegovih okvirov, in če je kader že kakšen kos filma — drobitev tega kosa na koščke, ki so Eisensteinov najbolj priljubljen izraz. Tako obravnavanje kadra seveda izhaja iz tega, da je za Eisensteina bistvo filma montaža in da je torej kader izključno v funkciji montaže. Toda ne kot enota ali element, ki bi ga montaža povezala oziroma spojila z drugim: montaža kot spajanje kadrov je za Eisensteina „najbolj škodljiv način analize“. Eisenstein je seveda zelo dobro vedel, da je prav taka montaža glavni izum ameriške kinematografije, kjer bo še napredovala do *decoupage elassique*: toda njegovo odkritje in občudovanje griffithovske montaže se je preobrnilo v spoznanje (ki si ga je Eisenstein delil še z Vertovom in Kuleševom), da je ravno montaža tista simbolna raven, na kateri je nastala t. i. filmska govorica, da je ona tista, ki kadrom podeljuje pomen. Skratka, montaža je bila prepoznana kot popolna arbitrarnost. In njeno temeljno opravilo ni vzpostavljanje spoja med kadri, saj bi to pomenilo ravno brisanje sledi njene navzočnosti (in s tem podrejanje „pri-povedovanju zgodbe“), marveč ustvarjanje spora, konflikta, ki da čutiti manipulacijsko gesto. V funkciji take konfliktna montaže seveda tudi sam kader ni več objekt spoja, marveč postane „montažna celica“, se pravi, celica spora, konflikta. Eisenstein tudi našteje nekaj konfliktov, ki lahko nastanejo v kadru: to so konflikt različnih smeri (statičnih ali dinamičnih), konflikt volumnov z različno svetlobno intenzivnostjo, konflikt prostorov, konflikt med mejami kadra in pred-

metom itn. Toda za kaj gre tem konfliktom, ki jih montaža vsiljuje kadru? Gre jim za ekstazo, za „metanje stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava“ (Eisenstein namreč razume ekstazo kot *ex-stasis*, „stopiti ven iz sebe“). Montaža, ki je vselej že montaža v kadru, je torej proti-naravno dejanje, in kolikor „povzroča pošastno nesorazmernost med posameznimi deli nekega realnega dogodka“, tudi monstrozno. Proti-naravnost in monstroznost sta tedaj dva momenta ekstaze kot erotizacije smisla (pri Eisensteinu zmeraj socialističnega smisla), toda erotizacije, ki implicira tudi perverzijo, kot kaže film **Generalna linija** (1929). To je film o industrializaciji in kolektivizaciji vasi, ki ga je Eisenstein posnel po partijskem naročilu. Vendar ta tema ni predstavljena kot nekakšna drama o težavah kmetov, ki ne bi hoteli v kolhoz, marveč kot objekt prekomerne, naravnost ekstatične ljubezni, ki obvladuje subjekte vse do sanj. Predvsem pa osrednje osebe, Marfa. No, in o čem Marfa sanja? Sanja o mogočnem biku, ki nateguje krave, ki bodo dale teleta in obilo mleka, ki ga bo mlečni stroj, ki šprica bele kapljice, predelal v sir, ki ga bo kolhoz prodal, tako da bodo vsi bogati in srečni, kot v komunizmu . . . Ves film je pravzaprav serija ekstaz, ekstatičnih velikih planov strojev, živali in ljudi. Učinek teh ekstaz je neki presežek, ki ideološki imperativ sprevača v komiko in erotiko: vsak novi stroj, ki se pojavi na vasi, naravnost nori od veselja, da lahko dela za socializem, hkrati pa se nanj vežejo ne le ženske sanje, marveč tudi žensko perilo (Marfa mora žrtvovati spodnje krilo za popravilo traktorja). Skratka, če ta film predstavlja sovjetske sanje o industrializaciji podeželja, je njegov perverzni učinek v tem, da te sanje hkrati razloži.

Vprašanje kadra bi torej zaustavili na tej „ekstatični točki“, ki meče kader iz njegovih okvirov, obenem pa ga — kolikor je kader zmerom že celica montaže — vzpostavlja kot ekstatično celico, kjer se vse naravno, realno in ideološko sprevača v „pošastna razmerja“.

Zdenko Vrdlovec

Literatura:

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Paris, 1975.

Pascal Benitzer, *Le Champ aveugle*, Gallimard, Paris, 1982.

S. M. Eisenstein, *Montaža, ekstaza*, CZ, Ljubljana, 1981.

Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. universitaires, Paris, 1963.

gi strani za „slab“ film. Ta banalna štorija nas postavi pred dejstvo, da opisana tipa reakcij, ki — še posebej seveda drugi tip — ponavadi rabi ta kot podlaga za ocenjevanje filma, v tem primeru ne zadoščata. Kako naj bo film dopadljiv, če pa v njem ne najdem nobene „kvalitete“ — kako naj bo „slab“, če pa mi je všeč? To tako očitno protislovje seveda ni nikakršno protislovje, še več — to protislovje, ki ni protislovje, je vgrajeno v sam dispozitiv funkcioniranja **Obdobja nežnosti**.

Obdobje nežnosti je namreč film kontinuiranega, gladko tekočega diskurza brez najmanjših odstopanj, izjem, presežnečenj in nejasnosti, ki bi komaj čakale, da jih s filmsko tehniko in teorijo oboroženi gledalec razkrinka. Je izjemno sluzasta tvorba, ki se ti, kjerkoli jo zagradiš, izmuzne iz rok.

Ali drugače: **Obdobje nežnosti** je res dosledno „uspešen“ film, zgledna produkcija srednjeameriškega, srednje-razrednega družbenega vesolja, ideje o njegovi samoumevnosti, skladnosti, polnosti, celosti. Z ekonomično izrabo vseh medijskih atributov — zgodbe, ki te popelje skozi vse etape famoznega dramaturškega loka in te na koncu, katarzično objokanega, izpljune v „stvarnost“; junakov, ki so tipični „državljeni brez posebnosti“ oziroma z ravno toliko posebnostmi, da ob filmu ne zaspiš in da se na drugi strani „najdeš“, pa naj se „iščeš“ ali ne; posnetkov, ki so prav toliko odprti, da omogočajo tehnično artikulacijo (montaža, kadriranje) sklenjene celote in osmišljajo svoje mesto v njej, . . . — nadvse uspešno opravlja funkcijo medija v smislu reprodukcije družbenih razmerij oziroma iluzije o njihovi popolnosti in naravnosti; in prav kot tak proizvede prej omenjeno všečnost, sama produkcija te všečnosti pa doživi oznako „slab“.

Če si po tem „marksizmu“ privoščimo še en „historizem“, potem moramo zapisati, da je **Obdobje** vmeščeno tja, kjer so se nekdanj odvijali vesterni (Texas, Iowa), da so takrat neboljani na novo naseljeni meščani, katerih zaščita je bila povsem v rokah junakov vesterna, danes stopili na mesto samih teh junakov, da

je torej usoda vesterna, kolikor so njegova usoda filmi a la **Obdobje nežnosti**, res žalostna, da pa je ta „usoda“ vpisana že v sam žanr vesterna. Ena od razpoznavnih karakteristik ameriških priseljencev, množic vesterna, je njihova alergija na vse, kar diši po „razvratu“ — prostitucija, hazard, kriminal, . . . so bili že od vsega začetka izpostavljeni napadom „zdrave“, puritanske (srednje)ameriške družbe in do danes jih je, kot kaže, že dokončno iztrebila.

Nekdanj (v vesternu) marginalno nasprotje naracije je postalo konstitutivno nasprotje samega filmskega diskurza v istem prostoru dogajajočih se filmskih „družinskih dram“. V **Obdobju** z naravnost matematično natančnostjo konstituirano srednjeameriško okolje solidnih, poštenih in v mejah dopustnega „drugičnih“ posameznikov funkcionira kot taka (cela) prav in šele tako, da dosledno izvrže svoj temni, že potlačeni del (kriminal, prostitucija, hazard, droge . . .), ki ga v filmu zastopa en sam označevalec: beseda New York, ki v tem zglednem okolju (gospodinje, matere, otroci, možje, ljubimci, ljubice, ostareli astronaut, brhke mladenke, . . .) učinkuje kot nekaj tujega — nesramna prodajalka v lowi je „zagotovo iz New Yorka“, in neznosnega — Teksačanka Ema obiska v tem mestu ne zdrži.

Ta strukturno-razredni preobrat srednjeameriške družbe oziroma preobrazba vesterna v „družinsko dramo“ je seveda posledica civilizacijskega procesa, ki ga v Ameriki v marsičem zaznamuje vpliv krščanske civilizacije evropskega zahoda, in to v najbolj občutljivi točki — spolnosti, kjer ženskost zapeljivke Eme povsem in dosledno izpodrine ženskost device matere Marije. Očarljiva kurtizana tekšaških saloonov je izgnana na obale, na „čisti“ ameriški celini je ostala ena sama: ženska — Mati.

„Na začetku, v maternični noči, je bil glas. Materin glas.“ (M. Chion, v *La Voix au Cinéma*, Glasovna vez, Ekran 9/10 1983.) Temeljna formalno-narativna gesta **Obdobja** je paralelna montaža posnetkov matere v njeni hiši v Hustonu (Texas) in hčere v družinski hiši nekje v lowi. To, kar te posnetke povezuje, je te-

lefon oziroma prav glas, materin glas. „Popkovna cona kot brazgotina vpiše s svojo nepresojno materialnostjo v samem središču otroka znamenje želje, da bi živel po zakonu svoje vrste, in ta želja je, zavestno ali ne, nujno implicirana v dejanju popkovnega zaprtja (. . .) S tem zaprtjem, ki v središču otroka priča o dokončni odtrganosti od drugega telesa, je malčku določeno njegovo lastno telo za njegovo prebivališče. Neposredno telesno razmerje z materjo je odslej posredovano z glasom.“ (M. Chion, prav tam.) To posredovanje je več kot dosledno. Mati Petsy in hči Ema moreta komunicirati le z glasom (zaprtja vrata, telefon), sleherni poizkus komunikacije „iz oči v oči“ je obsojen na neuspeh, izteče se ali v jok ali v histerično kričanje, česar pa v tem primeru ne gre pripisovati toliko posredniku (glasu) kot prav materi. Patsyin glas kot poglobilni atribut naracije dosledno velja za sleherni občevanje med akterji, saj se to niti ne dogodi brez ta iste Patsy, bodisi kot matere bodisi kot izvoljenke enega izmed ostarelih samcev, ki jo oblegajo. Njen glas je tisti vsevidni, vsevedni, . . . predvsem pa vsemo-gočni glas, v katerega mreže so ujeti prav vsi akterji.

In če občevanje v **Obdobju** včasih na videz sega onkraj meja puritanske morale, o kateri je bil govor v začetku, je to še toliko bolj obsceno in zavajajoče — meje namreč so, in to natanko tam, kamor jih je postavil Njen glas — in to toliko bolj brezkompromisne, kolikor bolj so neopazne. **Obdobje nežnosti** je en sam trenutek pretanjene surovosti, mnogo bolj neznošen od grobe nežnosti vesterna.

Melita Zajc

Made in Britain

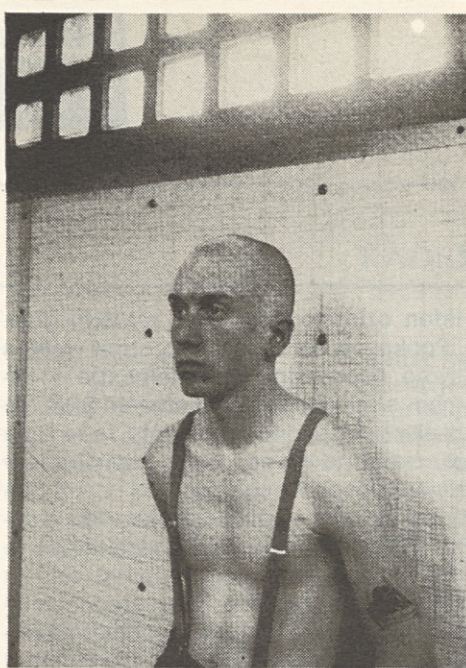
Made in Britain

režija: Alan Clarke
scenarij: David Leland
fotografija: Chris Menges
glasba: The Exploited
montaža: Steve Singleton
kostumi: Monica Howe
igrajo: Tim Roth (Trevor), Terry Richards (Errol), Bill Stewart, Eric Richard, Geoffrey Hutchings
proizvodnja: Central Independant Television, Velika Britanija

Naj bo izhodišče tega zapisa neprijetna razdvojenost, ki jo politično senzibilni gledalec nujno občuti pri ogledu tega filma, zlasti do argumentov, s katerimi junak — mladi skinhead v popravnem domu in, če naj uporabim psiho/sociopatološki pojem, očitno nepopoljšljivi disoci-alec — zavrača dobre namene vzgojiteljev, socialnih delavcev in podobne nadloge. Na eni strani, in to je najboljša stran filma, mu (junaku) moramo priznati, da *ima prav*: vse, kar mu imenovana nadloga priporoča, vsiljuje, zahteva od njega itd., je ena sama kolesnica, podprta s plašnicami, utemeljena v sprenevedanju. Toda to, da ima prav, še ne pome-

ni, da *ima* v lasti *resnico*. Edini trenutek resnice je v filmu tisti, ki ga (film) postavlja v območje šolskega diskurza — to je predavanje, ki ga junaku pripravi socialni delavec o njegovi (junakovi) neizogibni usodi v obstoječem sistemu. Napovedano se začne uresničevati še pred našimi očmi, kajti junak tega diskurza niti najmanj ni pripravljen „sprejeti“. On ni nikakršen učenec, temveč že „ve“, ima prav, in se od te ničvredne sodrge, podložne bebatim, lažnivim in predvsem strahopetnim konvencijam, vseskozi že distancira.

Ne le da nima „v lasti“ resnice, reči moramo — in po tem je film presenetljivo



„epistemogen“, ker je to vpisano vanj, ne da bi bilo (v filmskem smislu) izrečeno — da mu prav to, da ima prav, preperečuje „dostop“ do resnice. Kajti resnica diskurza vladajoče ideologije je seveda on *sam*, *kakršen je*, namreč na mestu, kamor je postavljen, da se ta diskurz (vnovič) izkaže kot *vladajoči* diskurz. To mesto pa vpokliče njegov (junakov) neizogibni rasizem.

Stvar namreč ni v tem, da bi bil njegov rasizem zgolj neki nepotrební dodatek, neka zmeta, prilepljena sicer povsem upravičenim zahtevam razlaščenega posameznika. Država ne bi mogla obstojati brez patriotične in nacionalne (ideološke) zavesti posameznika, *hkrati* pa je sama instrument razlaščenja. Kako naj posameznik združi to dvojje? Seveda tako, da se obrne proti tujkom, ki so se nekako infiltrirali v državo (državni aparat) in ga razlaščajo njegovih nacionalnih pravic. Ta strategija pa je v popolni resonanci z

znano strategijo diskurza vladajoče ideologije, ki oblastniškimi razmerjem preteče premike tolmači kot znake „zunanjih sovražnih sil“. Naš junak torej ni nikakršen upornik, ki ne bi priznaval občajnih vrednot ipd., nasprotno — njegove „vrednote“ natanko ustrezajo zahtevam vladajočega ideološkega diskurza, so njihova „čista oblika“. Zato erupcija fašistoidnosti (ali kar fašizma) ne bi smela nikogar presenetiti: to je pač dosledni ekserciz diskurza oblasti, ki zase trdi, da je demokratična.

Kje se v teh razmerjih znajde junak? Na tanko na istem mestu kot njegov prijatelj, s katerim skupaj zmerjata črnice, naj gredo (npr. Pakistanci) „nazaj v Afriko“, skupaj mečeta kamenje v njihova okna itd., pri čemer je ta prijatelj — črnc. In seveda si nekdo pri tem mane roke.

Samo Goldštein

Frances

Frances

režija: Graeme Clifford
 scenarij: Eric Bergren, Christopher Devore, Nicholas Kazan
 fotografija: Laszlo Kovacs
 montaža: John Wright
 glasba: John Barry
 igrajo: Jessica Lange, Sam Shepard, Kim Stanley, Bart Burns
 proizvodnja: Universal Pictures and Associated Film Distribution Corp., ZDA, 1983

Film **Frances** bi sicer lahko bil še ena zgodba o „žalostni usodi hollywoodskih klovnov“, kakršnih je bilo že veliko posnetih z večjo ali manjšo pretencioznostjo. Toda film se izloča iz žanra, ki mu pripada — ne samo zato, ker dejanska Francis ni bila prvorazredna zvezda, ki bi jo *gossip*-časopisje ohranilo v spominu. Amnezijo v bulvarškem tisku je verjetno treba poleg tega pripisati še dejstvu, da je Francisina zgodba postala zanje presna.

Vzrok, da film izstopa iz povprečja žanra, pa je seveda treba iskati v njegovem prijemu, v naslikavi konteksta, v katerem se je odvila „žalostna usoda“ za kamero. Za avtorje filma je bila Francis predvsem primer (case), katerega simptomi ne govorijo samo o njeni lastni psihični vzpostavljenosti, ampak prej o družini, v kateri so se simptomi frustracije razvili. Pa ne samo to. Tudi celotna družina je primer, skozi katerega se nazorno kaže konstitutiranost ameriške družbe, če je potemtakem film **Frances** napravljen na liniji nekakšne socio-patologije, mu je obenem treba pripisati še gledišča, ki ga danes vzpostavlja svojevrstna ameriška kulturna sociologija, formirana ob pojmu *border-linea* (Lasch, Jacoby). Kolikor prav ta teoretska smer v sodobnem ameriškem družboslovju zavrača mit „brezgodovinskosti“ Amerike, toliko se film **Frances** bolj kot v žanr, iz katerega



je vzeta, umešča med filme, kakršni so **Reds**, **F. I. S. T.** itn. V primerjavi s takšnimi velikimi „zgodovinskimi freskami“ je **Frances** sicer skromnejši film, vendar pa po svojem detaljizmu in po prodoru v mikrostrukturo družbe, ki odseva „sistem“, brez dvoma pomeni subtilnejši in dramsko bolj profiliran dosežek.

Skozi dokaj ustrezno diskretno prisotni zgodovinsko-politični kontekst zgodbe se namreč odvija *case-story*, ob katerega dokajšnji psihološki prepričljivosti vendarle jasno stopajo v ospredje elementi ideologije uspeha. Kolikor le-ta opredeljuje nekonformizem kot najvišjo stopnjo konformizma, individualizem kot kodirano obnašanje znotraj meja, ki jih začrtujejo pravila samo-proizvodnje v uspešni Ego, toliko je individuum motiviran z željo po begu, obsojen na to, da se nanj sesuje vse breme v konstelaciji subjekta in sistema. Glede na to, da v primeru **Frances** vso ceno te neenakoprav-

ne konstelacije plača subjekt, film lahko gledamo tudi kot malodane izrecno polemiko s Formanovim **Letom nad kukavičjim gnezdom**.

Čeprav teh nekaj vrstic o filmu ni namenjenih popolnemu izčrpanju vseh aspektov obravnavanega filma, pa je treba povedati, da film vsaj pol svoje sugestivnosti, predvsem pa vso psihološko prepričljivost dolguje Jessici Lange.

Darko Štrajn

Kritiški dnevnik

Skozi plamen Nikaragve

Under fire

scenarij: po zgodbi novinarja Clayтона Frohmana: Ron Shelton
režija: Roger Spottiswoode
kamera: John Alcott
igrajo: Nick Nolte, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Jean-Luis Trintignant
Proizvodnja: ZDA, 1983

Čad, leta 1979. Fotoreporter Price v zmešnjavi lokalnih bojov med vladnimi silami in uporniki sreča starega prijatelja, zdaj namerniškega vojaka, ki mu pove, da se prave zanimive stvari za fotoreporterje dogajajo v Nikaragvi. Price odpotuje tja in se seznanja z Alexom, piscem iste revije, in Claire, Alexovo prijateljico ter poznejšo Priceovo ljubico. Že ob samem prihodu se sreča z nasiljem Somozovih vojakov, ki brutalno napadejo skupino državljanov z Raffaelovo sliko. Raffael je karizmatični vodja revolucionarjev — sandinistov — in cela dežela simpatizira z njim. V Nikaragvi je spletena gosta mreža ameriških vohunov in poslovnežev, ki trgujejo z informacijami in življenji. Najbolj ciničen je Jaizy, ki Somozovim vojakom prodaja slike upornikov in tako se tudi Price znajde v tej umazani igri. Med hladnokrvnimi ubijalci nedolžnega prebivalstva se znova znajde Priceov tovariš, ki ga je napotil v Nikaragvo. Alex ima dovolj tega klanja in se vrne v ZDA kot TV komentator. Price s Claire išče Raffaela in ga tudi najde, vendar mrtvega.



Pregovorijo ga, da slika mrtvega Raffaela kot živega skupaj s časopisno objavo njegove smrti, kar pomeni še en udarec za Somozov režim. Alex se vrne iz Amerike, preko Pricea skuša dobiti intervju z Raffaelom. Price mu nekaj časa taji, nato pa prizna prevaro. Med vožnjo po mestu se izgubi. Alex povpraša vojake za pravo pot do hotela, ti pa ga hladnokrvno ubijejo. Uboj posname Price in vojaki začnejo lov za njim, reši ga domačinka, film pa pride do TV, in to je dokončno znamenje za padeč Somozovega režima. Revolucija je uspela, uspeta tudi Price in Claire, ki se na koncu znajdetata skupaj.

v zadnjem času se je občutno povečalo zanimanje filmske industrije za prigode vojnih dopisnikov in fotoreporterjev na križnih žariščih. Naj omenimo le dva, o katerih se je na široko pisalo in govorilo: **Leta nevarnega življenja** (The Years Of Living Dangerously) avstralskega režiserja Petra Weira, ki smo ga pred letom dni videli tudi pri nas, in **Ubijalska polja** (Killing Fields) Rolanda Joffeja, ki je letošnja spomladanska svetovna uspešnica. Med temi tremi filmi je tretji celovečerec Rogerja Spottiswooda najzanimivejši in najbolj korekten, tako po igralski zasedbi kot po fabuli in formalno-tehnični plati. Vsebinsko sicer ni daleč stran od drugih dveh, v lik glavne osebe, fotoreporterja Pricea, pa vpeljuje bistveno novost in razliko: ta namreč iz začetne nevtralne pozicije, pozicije opazovalca, zapisovalca živih slik, na koncu le prizna, da je ta pozicija nemogoča, utopična in zato tudi posname mrtvega Raffaela, zavestno falsificira realnost. Mit objektivnega novinarja je porušen, izgubljen. Na koncu oba glavna junaka spregovorita: „Sandinisti so se nama preveč priljubili.“ Ta preveč pomeni priznanje, da si že ves čas ujet v polarizacijo, razredni boj, upor, prevrat. Srednje poti tu ni in tudi izbira strani ni povsem subjektivna prosta izbira.

Nočna patrulja

scenarij in režija: Jean-Claude Messian
kamera: William Glenn
igrajo: Gerard Levin, Edy Mitchell, Francois Arnoul

Francija

Film se začne z umorom poslanca Abelana. Policijski tandem Arnes/Leo začne preiskavo o tem primeru. Zadevo prevzame drug oddelek, Arnes in Leo se preselita na območje naselja Saint Gregorie, kjer rasi izživajo priseljence. Kmalu se pokaže, da so provokatorji najeti in da je izgon iz naselja povezan s skrivnostnimi umori, ki se vrstijo eden za drugim. Zemljišča odkupujejo izmišljene družbe po nizkih cenah in jih potem prodajajo po nekajkrat večjih. Niti držijo v rokah lastniki gradbenih podjetij in politični velmožje. Korupcija, prevare in uboji na vseh ravneh, eskortorka pa je temnopolta prostitutka. Arnes in Leo počasi razvozlati niti, izsledita temnopolto ubijalko, vendar se Leo pusti zapeljati in to plača s smrtjo. Arnes jo ubije, zadnja priča je mrtva, on pa je kazensko premeščen v Toulouse, hkrati pa je slavnostna razgrnitev novega stanovanjskega naselja Saint Gregorie. Edini preživeli, mestni župan, vodi slavnost, tudi televizijska novinarka, ki je brskala po tem primeru od uboja Abelana naprej, umolkne.

Povprečna kriminalka, ki se od ameriških produktov loči po večji ležernosti in delni novosti v samem koncu filma. Policijske dvojice so se že kar udomačile v tem žanru, ker skozi različnost varuhov zakona odpirajo prostor uspešnim dialogskim partom in dramaturški živosti. Ni tudi redkost, da eden izmed dvojice plača uspešno akcijo z življenjem. Tu pa je smrt policijskega inšpektorja Lea čista izguba: ne prinese ničesar, primer ni re-

šen, še več, druga polovica tandema je kazensko premeščen. Skratka, ves trud in nična žrtev funkcionirajo absurdno ali pa kot potrditev realitete, da je sodobni kriminal dodobra povezan z aparati prisile in kontrole — s policijo in sodstvom. Žrtve iz lastnih vrst so tako v službi drugih.

2019 — dvajset let po padcu New Yorka

2019 After Fall Of New York

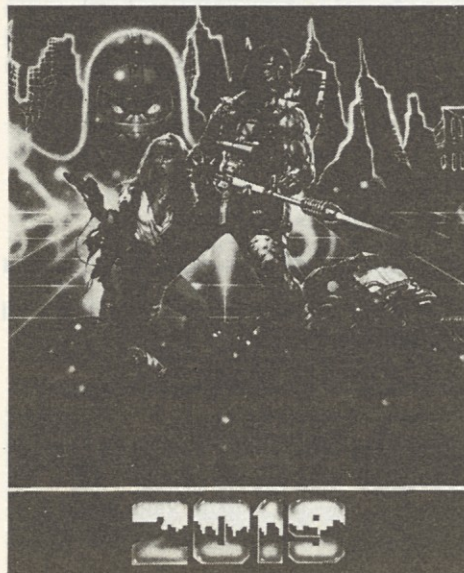
scenarij: Julian Berry
režija: Martin Dolman
posebni efekti: Paoli Ricci
igrajo: Michel Sopkiw, Valentine Monnier, Edmund Purdom
Italija/Francija, 1983

Leto 2019. New York je porušen, svet je preživel atomsko kataklizmo in zaradi tega se že petnajst let ni rodil noben otrok. New York so zasedli Evraki, zveza Evropejcev in Azijcev, ki počasi iztrebljajo domačine. Američani kot nova zveza na Aljaski sanjajo o novem svetu, ki ga bodo ustvarili na zvezdi Alfa Centauri. Za to novo rojstvo potrebujejo čisto žensko, ki živi nekje v okupiranem New Yorku, in v to pustolovščino je poslan Parsifal, sicer nepremagljivi gladiator smrtnih avtomobilskih dirk. Za nagrado se bo lahko odpeljal na Alfa Centauri.

Skupaj z dvema pomočnikoma/spremljevalcema se odpelje v New York, sledijo scene prebijanja, srečanja s podganarji in Parsifal vzame s seboj Giado, ki pa ni iskana ženska, sledi kratkotrajni zapor pri Evrakah, beg s pomočjo pritlikavca, ki jim tudi odkrije čisto/nedolžno žensko Meliso. Melisa je hibernirana, ker jo je pravočasno zaščitil oče — nori znanstvenik. Pred tem pade eden od spremljevalcev, na njegovo mesto pa stopi človek - opičjak, ki se zaljubi v uspano Meliso. Umre še pritlikavec in četverka z Meliso se v blindiranem avtomobilu poda na novo pot, na pot ven iz New Yorka. Med begom pade opičjak, drugi se rešijo in čakajo pomoč helikopterja. Parsifal odkrije, da je drugi spremljevalec kiborg - pol človek, pol robot (to je odkril med napadom Evrakov z visoko frekvenčnim zvokom, na katerega kiborg ni reagiral), sledi dvoboj in žrtev Giade, ki s telesom reši Parsifala, tako kot je opičjak rešil Meliso. Parsifal ubije kiborga.

Parsifalova akcija je bila končana, a on je bil že vnaprej prevaran. Za njega ni bilo prostora v plovilu, vendar mu ga na koncu odstopi predsednik nove zveze, ki ima le še tri mesece življenja. Start plovila in Melisa se zbudi iz petnajstletnega spanca. Pretirano kostumirana in načič-

kana vizija črne prihodnosti se prido očitno navezuje na Carpenterjevo vizijo **New York 1997**, le da je ta še bolj zbanalizirana in neprepričljiva. Zbirka kreatur, ki skrivajo po kanalizaciji New Yorka, ima svoje realne dvojnike: npr. pritlikavec spominja na Japonca, opičjak na črnca in podobno, skratka, vse deviantne človeške kreature so nasprotje čiste vrste, ki jo zastopajo ljudje nove zveze, Parsi-



fal in Melisa, z eno besedo — Američani. Da pa bi bil nesmisel ali paradoks še večji, film ni plod ameriške ideologije, temveč francosko/italijanske koprodukcije, torej ne gre za preprost vpis nacionalne ideologije v filmski produkt, temveč za transfer, posredovanje drugih nacionalnih ideologij, kar bi bilo mogoče razumeti celo kot parodijo. Vendar nas resnost projekta in filmske zgodbe nikoli ne prepričata o tem; k resnobni „ogroženosti“ pripomorejo še simboli, predvsem kip svobode, ki še vedno ponosno stoji nad porušenim in poplavljenim New Yorkom. Ali pa gre preprosto za protirusko paranojo, saj črnih Evrakov na belih knjigah ne moremo zamenjati za kogarkoli, ampak samo za Ruse.

Cena nevarnosti

Le Prix du Danger

režija: Yves Boisset
igrajo: Gerard Lanvin, Michel Piccoli, Bruno Cremer, Marie-France Pisier

Francija, 1983

Cena nevarnosti je naslov oddaje fiktivne televizijske družbe v bližnji prihodnosti, v kateri pet oboroženih lovcev lovi svojo žrtev. Če žrtev zdrži določen čas, torej preživi, dobi visoko nagrado. Mnogi se poizkušajo iz bede in brezperspektivnosti rešiti prav s sodelovanjem v tej oddaji, ki ima veliko privržencev in še več nasprotnikov. Med številnimi kandidati je za novo oddajo izbran Patric, odločen preživeti in živeti novo življenje. Pred začetkom ga žena zapusti, lov se začne. Patric je v začetku še verjel v fair-play, kmalu pa ugotovi, da je to spektakel, medijska atrakcija, igra, kjer so pravila le na papirju, prelita kri pa obvezen element modernega gladiatorskega boja. Po številnih dramatičnih dvobojih, Pa-

tric pobije štiri lovce/zasledovalce, pusti le žensko, predstava o objektivni oddaji pa se mu poruši v trenutku, ko ga iz kočljive situacije reši producentka oddaje, ker se igra ne sme končati prehitro. Na koncu pride živ v studio in z naperjeno pištolo od voditelja oddaje zahteva priznanje, da je cela oddaja manipulacija in zrežirana predstava. Patrica odpeljejo v psihiatrično kliniko in gledalcem obljubijo, da bo televizijska družba poskrbela zanj.

Gladiatorske igre bodo zamenjale prizorišče in se iz športnih dvoran preselile na ulice in medije — najbližja je televizija (**Cena nevarnosti** je lahko na eni strani radikalno nadaljevanje, končna sekvenca uspešne francoske TV oddaje „Lov za zakladom“). **Rollerball** je dobil še bolj brutalno TV-verzijo, nasilje s televizijskih ekranov je subtilnejše in prodre v vse kotičke individualnih zasebnosti.

Medijska manipulacija je očitna in sestavni del medija, film pa poizkuša tematizirati drugo stran, to je vero tistih, ki so neposredno vključeni v manipulacijo, tistih, ki so material medijskega stroja in verjamejo, da lahko temu naredijo konec, pretrgajo večznačnost in večpomenskost svoje navzočnosti. Pri tem ni brez pomena množična identifikacija z žrtvijo, ki je že vnaprej žrtev, torej mrtva, odpisana, čaka se samo še na čas eksekucije. Patricovo preživetje uniči identifikacijsko vez, zato mora v norišnico, ker tako zahtevajo gledalci (ne pa kreatorji oddaje), ki se s preživelim ne morejo identificirati. Če preživi, mora biti nor.

Nehumanost oddaje producenti zanikajo in poudarjajo: „Oddaja ne spodbuja nasilja, še več, med to oddajo se občutno zmanjša kriminal in ljudje svoje ubijalske nagone spraznijo z ubijalci v oddaji,“ torej tudi zaradi tega žrtev ne sme preživeti.

Navsezadnje je film šarmanten še zato, ker so exteriери posneti v Beogradu in smo tudi mi potegnjeni v polje identifikacije in detektizacije.



Pobeg iz El Diabla

scenarij, režija: Gordon Hessler
igrajo: Jimmy McNichol, Ettan Wayne, Timothy Patten

ZDA

Dva ameriška teenagerja se odpeljeta v Mehiko, manjši kraj ob meji, ki slovi — predvsem gostilna/bordel Rosa's — po nevarnih dogodivščinah. V gostilni enega izmed mladcev zapelje pevka Paula,

šicer dekle jetniškega čuvaja, pride do pretepa, mladec je zaprt. Jetnišnica je bolj podobna srednjeveškemu gradu z mučilnicami in začenja se reševanje prijatelja. Podkupnina ne pomaga, združijo se domačini in prijatelj iz Amerike, pomaga še Paula, mladec je rešen in vsi se odpravljajo nazaj v Ameriko.

Ta film ne premore niti najmanjše doze napetosti in vsi elementi, ki te vrste filma držijo pokonci — dinamika, kri, akcija, begi, pretepi, mešanje strasti itd. — manjkajo ali pa so nemogoče diletantsko vmeščeni v strukturo filma. Vse skupaj je negledljiv zmazek, ki po svojem amaterizmu, bebavi igri in slabi zgodbi še najbolj spominja na poplavo nemških erotičnih komedij. Tudi končni obračun v jetnišnici, spopad zla in dobrega, je po svoji nenapetosti identičen komičnemu zapeljevanju prividno nedolžnih deklet iz bavarskega internata.

Skratka, te vrste filmi so v večini primerov demonstrirali visoko stopnjo žanrskega profesionalizma, ki se ni trudil vpeljati novum v žanrovske sheme, ampak le korektno obvladovanje teh shem in so bili tako ploden teren za pridobivanje minimalnega rutinskega režijanskega znanja. Ta film ne premore najmanjšega dela tega.

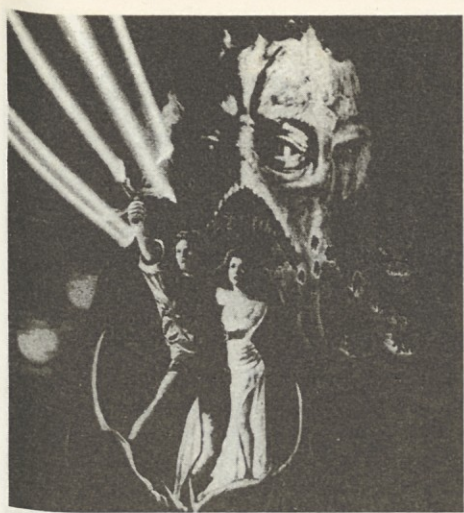
Krull

glasba: James Horner
kamera: Peter Suschitzky
posebni efekti: Derek Medings
scenarij: Stanford Sherman
režija: Peter Yates
igrajo: Ken Marshall, Lysette Anthony, Freddie Jones

GB, 1983

Nedoločena preteklost ali pa prihodnost. Dan poroke med mladim princem in princesko, dan vnovične konstitucije kraljestva, vendar se to ne zgodi — svatbo prekinemo „Klavci“, odpeljejo kraljično, preživi le kraljevič, ki začenja dolgo pot iskanja izgubljene ljubice in konstituiranja izgubljenega kraljestva. Za to pa potrebuje vojsko. Na poti se mu pridružijo stavec/prerok, skupina kaznjencev, dobi še skrivnostno orožje areal, slepega vidca, črno vdovo, ki izda lokacijo črnega gradu. Črni grad je sedež „Klavcev“ in vsak dan menja svoje mesto. Pridruži se še Kiklop, enooki sovražnik klavcev. Na koncu mala, a močna vojska najde črni grad, končni obračun, vsi, razen kraljeviča umrejo, črni grad izgine v nebo. Kraljična je rešena, kraljestvo je znova konstituirano.

14. film britanskega režiserja Petra Yatesa je angleški odgovor Spielbergu. Strip-ska varianta pustolovske znanstvene fantastike mora imeti v sebi prepoznavni element britanskosti — to so kraljevski rod, konstitucija kraljestva, iskanje izgubljene kraljice. Yates, ki je prvi film realiziral že leta 1962, se v zadnjih letih spušča v različne žanrovske projekte: leta 1981 je posnel klasično kriminalko **Eyewitness** (Očividec), leta 1983 pa **Krull** in **The Dresser** (Garderober), se pravi tri prav diametralno nasprotno filme, saj je



The Dresser ufilmano gledališče. Težko bi se bilo opredeliti, kaj Yatesu bolj leži, evidentno pa je, da v polju pravljič, pustolovskih zgodb in namišljenih oseb ne more resno groziti Spielbergovemu monopolu. Namreč, Spielberga je mogoče preseči v podvojitvi, se pravi, da se pustolovska zgodba z vcepljeno mega šalo pripelje do točke, ki ne prenese več dodatkov, novih nadaljevanj, zakaj ti filmi se vedno končajo tako, da je mogoče narediti novo nadaljevanje, nov zaplet, novo napeto štorijo, nov strip. To pa lahko naredi le Spielberg.



Očetovstvo/Za ljubezen sina

scenarij in režija: **David Stenberg**
glasba: **T. Morris**
igrajo: **Burt Reynolds, Beverly D'Angelo, Mary Greene**
ZDA, 1982

Manager newyorške dvorane Madison Square Garden je najbolj iskan samec pri štiridesetih v mestu, ljubitelj otrok, malce sramežljiv, neroden in poslovno uspešen. Želi si imeti sina, vendar je prepričan, da ne more živeti z žensko, zato se začne lov na „izposojeno“ mater, ki bo za primeren denar njemu rodila sina. Po lepem številu spodletelih nadomestnih mater sklene pogodbo s točajko iz bližnjega bara, sicer glasbenico, ki potrebuje denar za nadaljevanje šolanja v Parizu. Njuno skupno življenje je polomi-



ja, vendar se vseeno zaljublita, on pa, jasno, te vezi ne prizna. Prizna jo šele v trenutku, ko Maggie pobegne tik pred porodom in film se mora končati v hitro nastavljenem happy endu in končni sceni, ko srečneža skozi park peljeta dve hčerki.

Okej. Ameriške melodrame, pa še tako butaste, so nam že dodobra zlezle pod kožo in nas s starimi domislicami v novih preoblekah niti presenečajo ne več. Tudi to, da so konci predvidljivi že v začetku, nas ne moti več. Vseeno pa smo navajeni na primerno mero profesionalnosti, korektnih igralskih stvaritev in lepo število preobratov. V tej točki oziroma točkah, pa nas ta film popolnoma pusti na cedilu. Površna, če ne že kar nonšalantna obdelava zgodbe, nemogoča igralska predstava Burt Reynolds (očitno je, da Burt Reynolds ne more funkcionirati v takih vlogah, ki so njegovo nasprotje, se pravi v vlogah sramežljivega, nerodnega in očetovskega moža srednjih let, ker je preprosto najboljši v vlogah cinično hladnega zapeljivca ali neustrašnega macho mana) in izredno prozorna dramaturška zasnova. Tako je naravnost smešno videti rojstvo ideje o nadomestni materi: namreč, Burt se sprehaja po parku, kjer sreča skupino otrok, ki jim učitelj razlaga teorijo nadomestnih mater pri pticah.

Film igra še na karto situacijske komike, skratka, melodramo — kar je že ustaljena praksa, npr. tudi pri **Obdobju nežnosti** — hoče zabeliti s humorjem, ki pa je popolnoma deplasiran, na silo spet z Burtovo vlogo in morda prav zaradi nje-ga popoln udarec mimo. Le malokateri ameriški film si zasluži oceno „ogabno in zoprno“, a ta film jo lahko sprejme brez ugovorov.

Krilata kača

New York. Čistilec oken ostane brez glave. V mestu se množijo nenavadne smrti. Vzporedno se mali kriminalci pripravljajo na rop draguljarne in medse sprejmejo nekdanjega narkomana, ki ga na koncu izigrajo: iz voznika se prelevi v oboroženega napadalca in s plenom zbeži. Plen med begom po ulicah izgubi, zate-



če se na sam vrh Empire State Buildinga, kjer najde veliko jajce. Kmalu se izkaže, da je to jajce legendarne krilate kače, ki mori Newyorčane in ki so ga znova oživel pripadniki sekte Aztekov vzeli za svojega boga.

Na drugi strani stoji policijski inšpektor (David Carradine), ki se začne ukvarjati s primerom, začne preučevati azteške legende in s pomočjo nekdanjega narko-

mana najde najprej jajce, nato pa še krilato kačo. Nekdanji narkoman je mislil narediti iz tega „dober posel“, vendar je zdaj že drugič izigran — ni razlike med kriminalci in policaji. Kača je ubita, še prej pomete z lepim številom policistov, na drugem koncu mesta, v nekih ruševinah pa se zgodi novo rojstvo krilate pošasti. The show must go on . . .

Krilate kače, ki napadajo uboge Newyorčane, so resda neuspešen beg v science fiction, hkrati pa tudi klavrn simbol nevarnosti, ki preži iz zraka — recimo rakete z jedrskimi glavami. Da bi cela štorija ne izgubila pri svoji pozornosti, se vmešajo še azteške legende, ki jih oživljajo neznanci. Film se trudi v združevanju treh zgodb — zgodba nekdanjega narkomana, drobnega kriminala in prevar, zgodba pošasti kot poroka grozljivosti, stalno prisotnega strahu in napada neznanega, zgodba skritih, neznanih oživljalcev azteške legende, ki povrh vsega še odirajo žive ljudi — pri tem pa prav ključna zgodba, to je zgodba „prevaran-



ov“ legendnih sporočil, ostane nedorečena. Film se zadovolji s tem, da ti ljudje pač so, da smrt krilate pošasti še ni konec nevarnosti in da bodo svoje delo še naprej združevali z legendnimi sporočili. Morda pa je izgubljena identiteta teh ljudi samo znamenje v smeri samoreprodukcije filmske industrije, ki si lahko „grozne spake“ izmišlja brez utemeljitev, jih preprosto potegne v film in prividno ustvarja „grozljivke“, žanr brez dna in meja.

pripravil

Leon Magdalenc

Zdenko Vrdlovec:

FRITZ LANG

PRISPEVEK K MATERIALISTIČNI TEORIJ OZNAČEVALCA

„... kar pa ne ovira Kenta, Lily in gledalca, da še naprej 'funkcionirajo' na način 'saj dobro vem ... pa vendar'.“

Zapis o knjižici Zdenka Vrdlovca „Fritz Lang“¹ začenjam z iztrganim Chionovim stavkom ne toliko zaradi v njem izražene temeljnega principa recepcije filma — utajitve (tudi Vrdlovec ga povzema — po Bazinu: „verjamemo v realnost predstavljenih dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni, oziroma so zgolj videz, iluzija.“ str. 32) kot zaradi suverene geste, s katero se v isti vrsti z dvema junakoma filma **Oporoka dr. Mabuseja** kot tretji, enakopraven člen znajde — gledalec. Prav vprašanje gledalca, ali še natančneje, njegove identifikacije, je temeljni problem Vrdlovčevih analiz. Toda, če je velik del filmske teorije obravnaval to vprašanje na način, ki ga najbolje ilustrira naslov dela njenega začetnika Huga Münsterberga — „The Photoplay: A Psychological Study“ (1916) — znotraj psihologije torej, je Vrdlovčevo vodilo, da je „gledalčeva identifikacija prej učinek strukture in situacije, kakor pa stvar psihologije. Vsaka posamezna situacija in način, kako je ponujena gledalcu, sta tista, ki strukturalno določata gledalčevo identifikacijo s to ali ono osebo v določenem trenutku filma², s čimer se približa pojmovanju gledalca, kakor ga — po prevodu in pogovoru v Ekranu — poznamo pri Jeanu Louisu Scheferju. Taka orientacija pa prinaša nekaj zelo konkretnih zahtev: pomeni fragmentarno analizo, pomeni osredotočenost na površinske, strogo formalne elemente, pomeni izpeljavo v filmu le nakazanih situacij.

Obrnili bi red stvari, če bi rekli, da je le še vprašanje časa, kdaj bo tako zastavljena analiza „srečala“ svojega idealnega avtorja. Nasprotno, prav skozi spoprijem z avtorjem, ki mu pripisujejo „svečeništvo forme“ (Michel Mourtlet) se je sploh lahko izoblikovala, šele srečanje z avtorjem, čigar režija „z igro čisto oblikovanih elementov (montažnih spojev, načinov kadriranja, elips, razmerja slike in zvoka) sprevača enoznačne odnose med nasprotnimi vrednostmi, ustvarja dvoumne situacije in figure ter s tem premešča gledalčevo identifikacijo“ (str. 43), je lahko porodila takšno metodo. Da je zadnji citat Vrdlovčeva oznaka temeljnega postopka režije Fritza Langa, je gotovo že jasno.

Langove filmske slike so za Vrdlovca „zloglasne slike“ in eksplikacija te oznake (str. 4) že uvodoma nakaže dva tematska sklopa, skozi katera je mogoče brati Langa: Zlo kot prostor stika dvojice

Zakon — zločin, in Glas kot prostor razlike med subjektom izjavljanja in subjektom izjave. Če smo prej poudarjali strogost Langove forme, se kot predpostavka zgornje delitve ponuja misel Noëla Burcha: „Jasno nam je, da so filmske forme zgodovinsko določene, da niso del nekakšnega platonskega idealnega sveta, v katerem se nič ne spreminja.“³ Že samo grobo povzeta shema dvojne delitve daje slutiti langovski svet, ki je „svet opozicij, s tem, da znotraj ene vsaj en element drži mesto druge“ (str. 29). Mogoče ga je razumeti tudi kot upodobitev razlike individualno/družbeno; razlike, ki jo Vrdlovec posebej poudari, ko na primeru **Morilca (M)** pokaže gradnjo suppenza pri Langu — s postopkom stigmatiziranja krivca. „Stigmatiziranje je predstavljeno kot družbeni proces (konstituiranje občestva preko izganjanja neznosnega izvržka) ter kot osebna usoda ožigosanega.“ (str. 10)

In če v prvem delu Vrdlovčeve knjižice („Morilec“) analiza glasu rabi predvsem kot ilustracija, kot opora za razvoj središčne teme — dialektike zakona in zločina, potem v drugem delu „Mabuse“ prav glas dobi osrednje mesto in ga nato v tretjem („Joe Doe“)⁴ prepusti pogledu. Tako so na petdesetih straneh razviti trije osnovni koncepti, ki jih sodobna filmska teorija dolguje psihoanalizi — identifikacija gledalca, glas in pogled. Zastavitev Morilec—Mabuse—Joe Doe, ki je v osnovi kronološka, a seveda asociira tudi na Langov prehod iz Evrope v ZDA, pa je pomembna predvsem zaradi središčnega prostora, ki ga v njej dobi **Oporoka dr. Mabuseja**. Da gre res za prelomen film, je mogoče izpeljati na več načinov: od čisto historičnega dejstva, da je bila njegova prepoved (ukaz notranjega ministrstva in berlinske policije l. 1933) eden od razlogov za Langov odhod iz Nemčije, preko problematizacije razlik med nemško in ameriško verzijo (katere izdelavo je nadziral sam Lang), do analize enega samega elementa v tem filmu. Za zadnjo možnost se je odločil Michel Chion — njegov „akuzmatični glas“ je medtem že postal sestavni del filmske teorije — in povzema jo tudi Vrdlovec. Če je sklep obeh presenetljiv in pogumen v svoji odločnosti — Lang je z **Oporoko** „že na začetku zvočnega filma predstavil domala vse, kar je mogoče storiti z glasom v filmu“ (str. 32) — pa je osnovni vtis, ki ga pušča to poglavje, izredna produktivnost vstopa v film s pomočjo analize glasu. Zdi se, da se mnoge povezave pokažejo v novi svetlobi in filmski teoretik, „opremljen“ z razvito teorijo glasu, bi se morda upal postaviti pred Wima Wendersa in na njegov klic (ob Hammetu) „A nisem jaz tisti, ki naj razkrije vse poveza-



ve“ odgovoril: „Bom pa jaz poskusil.“ Vrednost Vrdlovčeve analize pa je prav izkušnja, da vsak tak poskus — razkriti vse povezave — v skrajni konsekvenci pripelje do izkustva „manka, tesnobe“ (str. 16)

Paradoks torej, in Vrdlovec jih v Langovih filmih odkrije celo vrsto. Za to nihanje med paradoksalnostjo in „subtilno dialektiko“ (str. 40) sta morda najznačilnejša dva primera: v **Oporoki dr. Mabuseja** je v Baumovem kabinetu ročica gramofona tako privezana za kljuko na vratih, da tisti, ki hoče vstopiti, sam sproži glas, ki mu ta vstop prepoveduje (str. 24); v **Živiš samo enkrat** pa moški s tem, ko odpre od dežja mokro avtomobilsko šipo, da bi bolje videl, dokončno preslepi gledalca (str. 39). Najznačilnejša zato, ker spet povežeta gledalca, glas in pogled. Tisti, ki se skupaj z junaki ves čas lovi med Langovimi opozicijami, protislovji in paradoksi, je namreč prav gledalec; on je tisti, ki ga zapelje pogled in prevara glas; on je tisti, ki pravi „je sais bien ... mais quand-même“. Knjižica Zdenka Vrdlovca je tekst o Fritzu Langu in je hkrati (avto)refleksija takega gledalca.⁵

Stojan Pelko

1 Zdenko Vrdlovec: FRITZ LANG, izdala Dvorana kinoteke (zvezek št. 22), Ljubljana, december 1984, 54 strani.

2 Podrobneje o tem pod geslom „Gledalec“ v Ekranovi prilogi o filmskih pojmi (str. 50) v Ekran 5/6, 1984.

3 Citirano po Teoriji filma (Nolit, Beograd, 1978), str. 530.

4 „In že kar ob svojem prvem ameriškem filmu se je (Lang) seznanil s 'temeljnim pravilom', ki ga mora poznati ameriški cineast in ki mu ga je Joseph Mankiewicz takole formuliral: 'Vaš junak mora biti Joe Doe', to je nekdo, ki ne izstopa s kakšnimi posebnostmi, marveč ustreza povprečni osebi, s katero se lahko sleherni gledalec identificira.“ (str. 35)

5 V zvezi s tem je zelo zanimivo prebrati naslednji stavek iz študije Valentina Kalana o tukindidu: „Glagol skopec — gledam, opazujem je pri Tukididu rabljen v smislu miselne dejavnosti, ki presega neposredno opazovanje in je usmerjena na tisto, kar ni neposredno prisotno.“ V. Kalan: Tukidides, Ilogos zgodovine in razredni boj (Analecta, Ljubljana, 1983), str. 25.

ROJSTVO ŽANRA 2

Apoloros, Diotima, Eriksimahos

Platon je oče žanrskemu domisleku, Platon je oče žanrski fascinaciji. Tega nam ne sugerira njegova teorija idej, pa tudi ne njegovi „metafizični“, „črni“, „težki“ dialogi (kot npr. *Parmenides*, *Teaitetos*, *Sofist*, *Politik* itd.). Panoptikum žanrskih fascinacij nam ponujajo „vzgibi“, ki razvijajo „fabulativno“ verigo dialoga *Simpson*, dialoga, ki ga bomo morali za našo rabo šele reperspektivirati. Reperspektivirali bomo tedaj dialog, ki je — kot meni J. E. Raven v *Plato's Thought in the Making* — „najbolj berljiv izmed vseh Platonovih del“ in ki je — kot meni A. E. Taylor v *Plato, The Man and his Work* — „najbriljantnejši prispevek Platona kot dramatika“.

Naš naskok *Simposiona* pa ni brez zveze s tem, kar smo izpeljevali. O platonistični ljubezni kajpada ne bomo govorili, saj je nedvomno o njej povedal vse že Léon Robin v svoji *La Théorie platonicienne de l'Amour* — tu bi bili doneski lahko le še nacistične narave, veljave in obstojnosti. Prav Robin pa je v svoji zajetni *Notice* k francoskemu prevodu *Simposiona* obudil namig, ki ga je nekoč že „navrgel“ Victor Brochard v spisu *Sur le 'Banquet' de Platon*, češ da je v tem dialogu na delu neka posebna „konkretna transpozicija glavnega subjekta“ v območje „historičnega“: toda to je bil le in zgolj namig, ki ga omenjamo predvsem iz lojalnosti. Platon nam v tem dialogu montira banket tako, da nam ne reče: glej no, ljubezen, temveč, glej no, subjekt! prav previdno in počasi bomo sedaj vpeljali in razločno izolirali neko posebno, nadvse posebno realnost, realnost nekega mehanizma, neko specifično logiko žanrskih fascinacij, ki je na delu v *Simposionu*. Zelo previdno pravimo, kajti substanca mehanizma, ki ga bomo skušali odčitati, je zelo krhka, občutljiva, nemara že kar židka, zato niti ne prenese predhodnega konceptualnega aparata, saj bi bil ta zgolj v nadlego in bi razbijal učinkovitost izpostavitve. Gre pa ravno za učinke. Potemtakem uporabljamo zgolj najnujnejše reference. Za vsako ceno skušamo ohraniti integralno vrednost te realnosti, s tem pa se bo na kakšen način že kar sam po sebi nastavil epistemološkocineastični dosežaj te žanrske provokacije, fascinacije. Priklicali jo bomo

karseda previdno, kot nekakšen organon nam rabijo, recimo, trije narativni paradoksi iz *Simposiona*.

1. Prvi paradoks, ki nas zanima, omenja tudi Robin v svoji *Notice*, vendar v resnici ne ve, kaj bi pravzaprav počel z njim, zato ta tako mimogrede, kot je vzniknil, tudi skrepeni. Mi bomo ta paradoks razgrnili v eksemplarični vrednosti! Imenujmo ga „Diotimin paradoks“. V čem sestoji? Združba umnih Atencev se zbere na Agatonovem banketu. Ponoči udeleženci govorijo (naslavlja) panegirike oz. enkomije v čast bogu Erosu. Pred Sokratom nastopijo: Faidros, Pausanias, Eriksimahos, Aristofanes in Agaton. Za nas je v tem trenutku najbolj pomemben Aristofanov *paian*, natančneje, mit, tisti, znameniti mit o „treh spolih“, ki jih je Zeus prerezal na dvoje in poslej koprneče blodijo po svetu išoč svoj drugo, pravo, ljubečo polovico:

„Sleheri med nami je sam zase samo ena plat človeka, ker smo prerezani na dva kosa kakor kambala. In sleherni kos nenehoma išče svojo ustrežno polovico. (191d) ... Če torej ljubitelj dečkov ali tudi vsak drug sreča svojo pravo polovico, ju prešine čudovito občutje ljubezni, prijateljstva in zaupnosti, in poslej se nočeta več ločiti ... (192c)“

Tako torej Aristofanes. Ob tem pa je temeljno in nespodbitno dejstvo, da je ta androginski mit ekskluzivna apanaža Aristofanesa samega!! Hočemo reči predvsem to, da je v platonističnem diskurzu, kot nam ga razgrinja dialog *Simposion*, prav ta androginski mit o „prerezanih na dva kosa“ tista razlikovalna poteza, ki Aristofana materialno in moralno utemeljuje v fabuli platonističnega korpusa, se pravi, ki ga porazlikuje od ostalih akterjev, ki mu potemtakem podeljuje vlogo in funkcijo znotraj fabulativne členitve. Sedaj pa se premaknimo malce naprej — k Sokratovi hvalnici. Kot je znano, Sokrat zgolj ponovi govor, ki ga je nekdanj slišal od duhovnice Diotime iz Mantineje, modre žene, ki je bila izvedena v številnih vednostih, pa je tako Sokrata poučila tudi o ljubezenskih rečeh (201d). Sokrat tako dialogično zgolj povzema Diotimin diskurz. Med drugim pa Diotima reče skozenj (pač skozi Sokrata) tudi tole: „Da,“ je nadaljevala, „in slišati je nauk, da ljubijo tisti, ki iščejo svojo polovico.“ (205e)

Tako torej Diotima! In to je odločil-

na sentenca! Nedvoumno se počasi že okuša neka specifična ekspozicija: velja si jo vtisniti — kamorkoli! Začasno pa jo prepuščamo bralčevemu čistemu estetskemu ugodju. Ta exemplum morda še ni posebno abrupten: najlepše šele prihaja. Najlepše ne bo vstopilo skozi vhod za služinčad, prav tako pa se tudi ne bo drenjalo na travaju poželenja. Priporočamo le malce znamenite cineastične potrpežljivosti in ščepec smisla za „nezastarljivi realizem“.

2. Drugi paradoks imenujmo „Eriksimahov paradoks“! Zakaj — bomo kmalu videli. Preden pa mu prebijemo srce, moramo pojasniti še nekaj ne nepomembnih malenkosti.

Prvič: Za funkcioniranje platonističnega dialoga kot takega velja tale notorični in ordinarni strukturalni zakon: namreč, udeleženci oz. akterji dialoga kar so in so, kar brbljajo in brbljajo, dialogizirajo, diskurzivirajo, monologizirajo, dokler na določeni točki ne nastopi Sokrat in izusti resnico, vendar ne kakšno konkluzivno, finalno, absolutno Resnico, temveč prav resnico tistega mesta, s katerega govorijo ostali akterji, njegovi sogovorniki: vsi fabulativni elementi platonističnega dialoga praktično sistematično tendirajo proti Sokratovemu resničnostnemu in zmagoslavnemu klimaksu.

Drugič: To velja kot pribito tudi za *Simposion*! Eksplicirajmo: vlogo elementov z očitno tendenco igravo v *Simposionu* prav enkomiji oz. *paiani* v čast bogu Erosu. V tem smislu je ta dialog zelo nazoren, priročen in preprost, če ne že kar „šolski“, saj vsebuje šest elementov z očitno tendenco oz. enkomijev (mimogrede: Alkibiadovega bomo obdržali v srcu, ne pa v črki: o njem je bržčas že vse povedal Lacan!). To pa je odločilno za „Eriksimahov paradoks“. Zakaj? Vsi ti elementi-enkomiji so seveda v diahrono-fabulativni verigi vrednostno hierarhizirani, nemara kar strukturirani: hierarhizirani so od najslabšega, najgršega, do najboljšega, najlepšega, celo najresničnejšega. Dokaz za to fabulativno vrednostno hierarhizacijo elementov? Takole: Taylor trdi, da je Faidrosov diskurz (se pravi, prvi diskurz!) „trivialen in vulgarno moralen“, medtem ko je Pausaniasov (to je drugi diskurz!) „moralno višji“; malce problematičen v tem vrstnem redu (v fabulativno-diahroni verigi) je navidez Eriksimahosov (tretji) diskurz, toda njegova (sicer v polni meri „dramatizirana“) regresija je

nevturalizirana, saj govori — kot zelo točno pripominja Taylor — „out of order“; Aristofanes (se pravi, četrti diskurz) pa „kaže več resničnega občutka kot vsi ostali govorci, ki smo jih do sedaj slišali“; glede Agatona (peti diskurz!) pravi Robin, da „če ne bi bil sedaj na vrsti za govor Agaton, potem bi si rekli, da se pač o Erosu boljše ne da govoriti...“; in celo ostali govorci priznajo, da je Agatonov govor vrhunec v fabulativni verigi diahronih sukcesij — a le do takrat! Tudi Agaton je le momentelement v „crescendu“, ki doseže svojo skrajno točko v Sokratovi himni, Raven pravi, da se „postopno dviga ton pogovora v pričakovanju Sokratovega govora“ (to je šesti diskurz), v katerem — kot dahne Maurice Croiset v *La République de Platon* — „misel čudovito poleti, ne da bi izgubila stik z realnostjo“. Kot kaže, govori niso poljubno razsejani, pač pa imajo nekakšen notranji (in kajpak zunanji) red — so hierarhizirani, strukturirani v gibanju fabulativnih sukcesij.

Tretjič: Forma simposiona oz. banketa je bila v Platonovem času posebna socialna praksa, ki jo je določal njej lastni sistematični kodeks imanentnih pravil in apriornih zakonov. Simposion je bil potemtakem formalno kodificiran, instituiran in že kar discipliniran kozmos. Zunaj tega ni bilo banketa! to je splošna drža.

Četrtič: V tem smislu pa simposion v dialogu *Simposion* ni pravi in pravilni simposion — to nam sugerira sam tekst. Tekst nam ne pravi: seveda, za simposion gre, temveč: ne, stvar ni v tem. Vsi pa to sugestijo spregledajo. Poudariti hočemo, da je simposion v dialogu *Simposion* velika transgresija osnovne simposionske forme, saj družčina diplomatsko, a zato nič manj odločilno, krši dve pravili, brez katerih simposion pač ne more in ne sme biti simposion. Takole:

„Ker je potemtakem sklenjeno,“ je Eriksimahos predel dalje, „da bodi pitje svobodno in vsako moranje prepovedano, predlagam za naslednjo točko, da odslovimo sviravko, ki je malo prej prišla: naj svira sama sebi ali ženskam v hiši, če hoče, mi pa prebijemo nocojšnji večer ob govorih!“ S tem pa je porušen notranji red simposiona: to nam sugerira sam tekst in to smo morali pojasniti, preden izstavimo pozitivno vrednost „Eriksimahovega paradoksa“. In petič: Kakšno zvezo imajo te štiri do sedaj artikularne stopnje z „Eriksimahovim paradoksom“? V čem sploh sestoji? Torej: razpolagamo z neko strogo strukturirano hierarhizacijo diskurzov, se pravi, s pravo in pravilno žanrsko strukturacijo diskurzov, hkrati pa Eriksimahos simultano z že omenjeno subverzijo simposionskega notranjega reda (svobodno pitje in odslovitve svirav-

ke!) vzpostavi ad hoc neko regulativno pravilo, ki postane definitivno in konstitutivno za samo logiko pripovedi: to je tisto, kar imenujemo „Eriksimahov paradoks“, glasi pa se takole:

„Moj predlog se namreč glasi, naj sleherni med nami govori po vrsti od leve proti desni na čast Erosu, in naj se potruži, da bo govoril kar more lepo. Začne pa naj Faidros, ker sedi prvi na levi in je hkrati oče domisleku.“ (177d)

Positively shocking!! Posebnost in izjemnost tega paradoksalnega mehanizma lahko sedaj zasluti že tudi naključni mimoidoči! Mar ne gre v obeh paradokseh za neko „presežno“ vednost, ki očitno povsem decidirano in distinktno vznikla iz samega realnega kot nemožnega. Pri „Diotiminem paradoksu“? Diotima razpolaga z neko vednostjo, ki je nemožna v svoji temeljni možnosti: če bi Diotima hotela vedeti to, kar na aktualni fabulativni ravni tudi ve, potem bi — kot je popolnoma razvidno — morala biti prisotna na tem simposionu, v samem realnem Simposionu (ki se dogaja pred našimi očmi!), morala bi nastopiti kot eden izmed akterjev v sami realni fabuli Simposiona, v kateri šele Aristofanes demonstrira oz. prezentira svojo mitično doktrino o „prezanih androginih“. To vpeljuje nekakšen žanrski razkorak med dvema serijama vednosti, hkrati pa gradi suspenz.

Podobno je z „Eriksimahovim paradoksom“. Tudi tu je na delu nekakšna presežna vrednost, ki prejema aktualnost prav iz svoje temeljne nemožnosti. Kljub temu, da so akterji/govorci specialno razmeščeni popolnoma „naravno“, „naključno“, „poljubno“, „nevtrarno“ in kljub temu, da začnejo tudi govoriti v popolnoma „naravnem“, „naključnem“, „poljubnem“ vrstnem redu („fikcija“, „fabula“, „naracija“), so — pazite, to je bistveno! — njihovi diskurzi že zmeraj žanrsko vrednostno hierarhizirani od najslabšega do najboljšega, se pravi, sama fabulativna distribucija mest v realnem, ki jih zasedajo, je hierarhizirana oz. strukturirana. Akterji, se pravi mesta sama razpolagajo z artikularno vednostjo, ki jo je le treba organizirati in ji podeliti epistemološki dosegi: kljub naključju torej hierarhija, kljub arbitrarnosti struktura. Sami akterji tako rekoč sami vedo, kdaj so na vrsti, kdaj morajo spregovoriti, da bi diskurz funkcioniral, s tem pa se tudi zmanjšuje razdalja med pripovednikom in točko interpretacije, med pripovednikom in točko žanrske fascinacije. „Eriksimahov“ in „Diotimin paradoks“ potemtakem predstavljata zvrst srečanja dveh heterogenih serij smisla, dveh dispartnih serij vednosti, serije fabulativnih distribucij in serije žanrskih fascinacij.

Ergo: Akterji platonističnih dialogov

vedo (oz. se zavedajo), da nastopajo v platonističnih dialogih!!

3. Tretjega pa imenujmo „Apoldorov paradoks“, po osebkju, ki se v *Apologiji* (38b) ponuja kot materialno jamstvo in ki v *Faidonu* (117d) udari v „krčevit plač“, potem ko je „že prej ves čas jokal“. V čem sestoji „Apoldorov paradoks“? Preden ga razgrnemo, moramo pojasniti še nekatero malenkosti. Pripovedovalec *Simposiona* je kompliciran, toda to je obča značilnost platonističnih dialogov (npr. *Parmenides*, tako tudi *Frankenstein* Mary Shelley). Apoldoros pripoveduje Tovarišu, da je ondan srečal Glaukono, ki ga je zaprosil, naj mu pripoveduje o Agatonovem banketu. Samemu Apoldorju pa je o Agatonovem banketu pripovedoval Aristodemos, zato Apoldoros pripoveduje na način, kot da pripoveduje Aristodemos. Še prej pa Apoldoros pove tudi tole:

„Sicer sem pa vprašal tudi Sokrata samega o nekaterih rečeh, ki sem jih zvedel od moža, pa mi je potrdil njegovo pripoved.“ (173b)

Aristodemos zatem pripoveduje, kako je srečal Sokrata in kako ga je leta povabil s sabo na Agatonov banket. Družno sta jo mahnila proti Agatonovemu domu, toda Sokrat se je spotoma na lepem zapičil v neki problem ter začel zaostajati, zato je Aristodemu velel, naj gre sam naprej. V tem trenutku se nahajamo pred vrati Agatonovega doma — Aristodemu se pripeti nekaj „smešnega“. Slutimo odločilni gib! Kaj je vendar tako „smešnega“?

Iz hiše je priteknel sluga in Aristodema, misleč, da je Sokrat, odpeljal v jedilnico — je to „smešno“? Nikakor, saj *Simposion* ni kakšna komedija zmešnjav, „smešno“ bo rojstvo žanra! Poanta je drugje! Aristodemos vstopi v jedilnico, pazite, Agaton ga takoj zagleda in, pazite!, vzklikne:

„Lej no, Aristodemos! (O, phánai, Aristódeme!) Ravno prav prihajaš, da zajameš z nami! Če imaš kaj za bregom, kar pozabi in preloži na prihodnjic! Že včeraj sem te iskal, da bi te povabil, pa te nisem mogel najti. Kje imaš pa Sokrata? A ga nisi pripeljal?“ (174e)

Odveč je pripominjati, kaj to pomeni — žanr je rojen! To je „Apoldorov paradoks“. Odčitajmo ga: Aristodemos se pojavi na Sokratovem mestu, na svojem ne-mestu, vendar ob tem ni pomembno to, da se pojavi na Sokratovem mestu, temveč to, da se sploh pojavi, saj je prav on sam, Aristodemos, pripovedovalec, se pravi, on je tisti, ki pripoveduje zgodbo in igra v zadnji liniji nekakšno zunajdiskurzivno vlogo, se pravi, on je nekakšna zunajdiskurzivna referenca: tam ni zato, da bi vpeljal zgodbo, kot so vedno vsi mislili, temveč nastopi izključno samo zato, da vpelje žanr, sklop žanrskih drsenj, vzgib žanrskih fascinacij, saj



je njegova vloga oz. funkcija v *Simpsonu* „nematizirana“, „nedramatizirana“, pravega fabulativnega dometa nima: Aristodemos je pravzaprav tako rekoč Režiser! In ko Agaton reče: „Lej no, Aristodemos! . . . Kje imaš pa Sokrata?“, hoče s tem reči: „Lej no, Aristodemos! . . . Kaj zlomka pa ti počneš tukaj, saj si vendar pripovedovalec, priti bi moral Sokrat!“ Seveda, kaj za vruga počne tukaj Aristodemos, ko pa je vendar pripovedovalec/Režiser, on je tisti, ki jih — dobesedno — pripoveduje! (Platonistični govorci potemtakem vselej malce manjkajo na svojem mestu, se pravi, na točki, na kateri jih vidimo. Zaostanek Sokrata za samim sabo — „začel je zaostajati“, to je tudi „smešno“!) To je ena plat.

„Apolodorov paradoks“ na najlepši način — „kaj vendar počneš tukaj, ko pa si režiser“ — potrjuje našo tezo, da akterji platonističnih dialogov vedo, da nastopajo v platonističnih dialogih. Manjša se razdalja med pripovedovalcem in točko interpretacije, med pripovedovalcem in točko žanrske fascinacije, med serijo smisla in interpretacijo tega smisla — vse do simultanosti. „Diotimin paradoks“, „Eriksimahov paradoks“, „Apolodorov paradoks“, vse to so zgolj imena za dejstvo, da akterji platonističnih dialogov vedo, da nastopajo v platonističnih dialogih. To pa je le drugo ime za rojstvo žanra, za vzgib žanrske fascinacije, za žanr sam, za platonistično gradnjo suspenza. Tako je tudi ime platonističnemu subjektu!

Preminger, Pollack, Spielberg

V prejšnjem delu članka izolirane paradokse bomo sedaj eksemplificirali v treh velikih filmih, vendar seveda le v eksemplarični vrednosti. Objubljam zgolj to.

1. Zgleden primer „Diotiminega paradoksa“ je film Otta Premingerja

Reka brez povratka (*The River of No Return*, 1954), v katerem sta glavni vlogi odigrala Robert Mitchum in Marilyn Monroe. To je izrazit vestern z zelo močnim melodramatičnim podarkom: akcija je tako rekoč akcidentalna in tako dalje. Da ne bi žvenkljali z imeni, bomo raje pritegnili tipične korelate aktancionalnih mest:

„pozitivni junak“

„negativni junak“

„ženska-ljubica“

„deček“ (sin pozitivnega junaka)

Nas bolj zanima zaplet kot pa razplet tega filma, zato bomo vso pozornost posvetili začetku filma.

Pozitivni junak živi s svojim vedoželjnim dečkom naravno in modro življenje na svojem ranču ob zavrtni, zahrbtni, divji reki, polni brzic in pasti. Višje ob reki leži mesto, zabava, ženske, razvrat, dekadenca, igre na srečo. Tu naletimo tudi na negativnega junaka kot strastnega, pretkanega (goljufivega!?) kvartopirca in njegovo žensko-ljubico kot pevko v zabavišču. Nekega srečnega dne pa negativni junak priigra veliko denarja, zato mora seveda tudi takoj pobrati šila in kopita, kajti ko človek naenkrat prisluži tako veliko vsoto denarja, le redko kdo ne podvomi, da je zmagovalac pri tem uporabljal nedovoljena sredstva. Negativni junak in ženska-ljubica zajezdita splav in jo mahneta kar po smrtonosni reki navzdol. Valovi se že usodno poi-gravajo z njima, ko pridrvita mimo ranča pozitivnega junaka, ki ju z zanko ročno reši in jima nemudoma ponudi toplino svojega doma. Prihajajo odločilni kadri. Pozitivni junak pojasni gostoma, da je človek tukaj mrtev, če nima strelnega orožja, puške ali česa podobnega, kajti takoj, ko nimaš puške, te napadejo Indijanci, ki so menda dovolj smrtonosni. Zapomnimo si to! Dokler imaš puško, Indijanci opazujejo le z velike daljave — le prežijo, na krepki distanci, visoko v skalnatih pečinah!

In res jih vidimo nekje daleč in visoko, v čisti kontemplaciji prežijo in čakajo. Oprezujejo, toda daljava je očitna. Negativnemu junaku se je v skalah raztreščil splav, izgubil pa je seveda tudi puško. Negativni junak skuša zato iz razumljivih razlogov svojemu rešitelju vzeti splav in puško, edino puško, ki jo ima: pretep, negativni junak si prisvoji splav in — razumljivo — tudi (edino) puško!

In — pazite! — še v istem trenutku, ko jo negativni junak pobriše s splavom (in kajpada s puško), Indijanci napadejo! To je čisti „Diotimin paradoks“ — Indijanci razpolagajo z nemožno/presežno vednostjo: vedo tisto, kar tam zgoraj pač ne morejo vedeti. To drži kot pribito.

„Diotimin paradoks“ je posebej značilen za „srhljivko“, „grozljivko“ (npr. Carpenterjevega tipa): predstavljajte si človeka, zaprtega v nekem prostoru, pa se nenadoma hreščeče odškrtnjejo vrata; v komediji ipd. bo ta človek preprosto vstal in vrata zaprl; v srhljivki pa se bo taisti človek najprej zdrznil, dvoumno zasukal, nagnil glavo, počasi dvignil, zravnal, morda celo zaklical kakšno ime (Harry, si ti?), odcapljal proti vratom, jih napeto odprl, se drhteče zazrl v črno temo na hodniku in potem odkorakal po temnem hodniku, sledil bo pač le monstrozni vokaciji potez žanrske fascinacije.

2. Zgleden primer „Apolodorovega paradoksa“ je uspešnica Sidneya Pollacka *Tootsie*, v kateri sta glavno vlogo odigrala Dustin Hofmann in Jessica Lange. Gre za tragi-komično melodramo z nujnim „happy-endom“.

Michael Dorsey (Dustin Hofmann) je ambiciozni brezposelni igravec, ki ga kljub odlikam noče nihče angažirati, ker je preveč prepirljiv in nesramen. To mu pojasni njegov reklamni agent George Fields, ki ga pa igra — in to je zelo, zelo pomembno — sam režiser, se pravi, sam Sidney Pollack. Tedaj pa Dorseyu šine v glavo nenavaden domislek: če mu kot moškemu v igralstvu ne gre, bo pa spremenil igralski spol in se maskiral v žensko ter odšel na avdicijo. Na avdiciji vendarle dobi zeleno luč in z vlogo glavne zdravnice v zelo popularni nadaljevanki vrtooglavo uspe. Toda nihče ne ve, da je moški — če bi se to razvedelo, bi bil to provvrsten škandal! Ta dvojnost pa postane s časom za Dorseya nevzdržna, zato v navalu živalskega obupa odkoraka k svojemu agentu (ne po-

zabimo — igra ga sam režiser Sid-ney Pollack) in mu reče približno ta- kole: „Dovolj mi je! Potegni me iz nadaljevanke, potegni me iz filma!“ Čisto, brezhibno, popolno.“ Čisti „Apolodorov paradoks“! Akter Pol- lackovega filma ve, da nastopa v Pollackovem filmu: s to presež- no/nemožno vednostjo razpolaga seveda na aktualni ravni pripovedi. „Apolodorov paradoks“, dejstvo, da akterji Pollackovega filma vedo, da nastopajo v Pollackovem filmu, pod- pirata še dva momenta: prvič, to, da imamo nenehno opraviti s „filmom v filmu“, s čimer je pa, drugič, razmer- je igralec/režiser „podvojeno“, vse to pa prečkajo vzgibi „starsystema“, „happy-enda“, „žanrskih fascina- cij“. S tem je vse povezano.

3. „Eriksimahov paradoks“, pome- šan z „Diotiminim“ pa najdemo v Spielbergovem *E. T.* (1982).

Hipotetično si skonstruirajmo ideal- nega gledalca, takega gledalca, ki o tem filmu predhodno ne bi nič vedel, ki ne bi vedel, kaj bo pravzaprav gled- al, se pravi, ki ne bo vedel, katere- mu žanru film pripada, ali pa bi imel glede žanrske dispozicije vsaj ne- kakšne mešane, če ne že kar dvoum- ne občutke. Za idealnega gledalca se strategija žanrskih fascinacij raz- vija skozi tri zaporedne stopnje. Ta- kole:

I. Najprej smo lahko povsem upra- vičeno prepričani, da imamo opravi- ti s filmom „groze in strahu“, s „thrillerjem“: neznani leteči predmet pri- stane na Zemlji, trda noč je, v temi bolj slutimo kot pa vidimo številna „tuja“, „zunaj-zemeljska“ bitja „tre- tje vrste“; nenadoma prihrumijo zemljani in „tuja“ bitja zbežijo v vesoljsko plovilo. V hipu se vzpostavi specifična dialektika preganjani /preganjalec, ki je sicer definitivni in integralni moment vsakovrstnih „hor- ror“ ali pa „terror“ filmov, „thriller-jev“. (Ta dialektika pa velja za Spiel- bergovo filmografijo nasploh: za *Duel*, 1971, ta je morda tudi priganen do pojma, za *Something Evil*, za *Sugar- land Express*, 1974, *Jaws*, 1975, *Close Encounters of the Third Kind*, 1977, *Raiders of the Lost Ark*, 1980.) Zunaj-zemeljska bitja se vkrajo na plovilo in pobegnejo, toda neko bi- tje je vendarle ostalo na Zemlji: za- slišimo tipične shriljive, vznemirljive šume, vzdihljaje, osupljive krike. Zemljani se poženejo za tem nedo- ločnim tujim bitjem (Spielberg ga vztrajno skriva v temi), tako da je shriljiva dialektika zasledova- lec/zasledovanec, preganjalec/pre- ganjanec ne prekine. Neznano bitje sedaj že privzame strukturo „grozljivega“, „pošastnega“, „monstruo- znega“. Kamera se premakne iz tem- nega gozda na hribu in nam pokaže sklop razmeščenih svetlih točk, ki predstavljajo tipično majhno ameri- ško „mirno“, „urejeno“ in „dostoj- no“ mestece. Noč je in vstopimo v

neko hišo na robu mesta. Otroci se igrajo in najmlajšega Elliota pošlje- jo po pice. Ko se Elliot vrača domov in že hoče stopiti v hišo, nenadoma zasliši pomenljivi šum. Zastane. (. . . „odškrtnete se vrata“, kaj sedaj?, kaj sedaj?). Otrplo dahne ime svoje- ga psa, upa, da je pes, toda ni. Že za- slišimo tisto značilno šuštenje, thrilling šelestenje in cvrkotanje, iz teme prihaja tista tako tipična inten- zija „shrhlivega“, „pošastnega“; dia- lektika preganjalec/preganjane se ohranja (s tem pa tudi thrilling, su- spenz). Tisto nedoločno, pošastno ustrahuje in ogrozi dečka, napade nedolžne prebivalce mirnega meste- ca, s tem pa „pošast“ privzame



Toolsie, režija Sidney Pollack, 1982



E. T., režija Steven Spielberg, 1982

strukturo „zla“, ki vznemiri in poruši red hierarhije od občega k posebne- mu v občanskem kozmosu. Deček se, kot element z očitno tendenco, kot akter, ki ve . . . , pomika proti vr- tni lopi, proti temi, v kateri se skriva in plazi nekaj pošastnega, vznemirl- jivega, zlega: pomika se proti shrilji- vemu objektu — sledi potezam žanr- ske diferencialne vokacije oz. fasci- nacije, kot se pač za thriller spodo- bi. Toda pošast ne napade, prikrije se. Srh preplavi celotno območje ka- dra, do srečanja med preganjalcem in preganjanem ne pride. Deček počasi odkoraka v hišo. Kamera na ro- bu vrat ute pokaže nenavadne, gnu- sne, odvratne, animalične okončine pošasti: pošast opazuje dečkov od- hod. Dečkovi pripovedi nihče ne ver- jame, zato se le-ta ponoči vrne na te- ren. Shrhljivi objekt ga že čaka nekje v temnem grmovju, napetost in dra- matičnost se stopnjujeta. In potem: nenadno srečanje, ki nastopi kot ra- dikalna transgresija žanrskega in- tervalu. Deček odgrne in zagleda poš- ast in pošast zagleda njega: pres- trašita se drug drugega. S tem pa se naglo, hipno izbriše dialektika preganjalec/preganjane, sesuje se žanrska fascinacija. Elliot prespi zunaj, ET počasi prilomasti proti njemu in mu v naročje nasuje „darov“ . . .

II. . . in briše se suspenz, thrilling uplahne, razpiha pa se tudi tisto

grozljivo, shriljivo pošastnega bitja. Nenadoma ne gre več za film „stra- hu in groze“, izgublja se žanrski objekt par excellence. Poslej nam zgodba — v realnem približku — vbi- ja v glavo preprosto dejstvo, da stra- hovi (kot objekti žanrske fascina- cije) res obstajajo in da pač nekateri tega ne dojemajo najbolje, drugi pa s tem, ko to „dojemajo“, pomagajo pri rojstvu žanrske fascinacije. Pos- lej gre za nekakšno sentimentalno- filantropično družbeno dramo. Ta sentiment za nazaj preplavi celoten film in gledalcu je jasno, da v resnici sploh ne gleda thrillerja . . .

III. Vendar v gledalčevo ekonomijo žanrskih thrilling fascinacij in atrak- cij vnese moment shrhlivega, „Unhe- imliche“, avto z neznanci, ki opazu- jejo hišo, v kateri živi mali Elliot (ka- mera se zgolj sprehodi, preleti hišo z avtom), prav tako pa tudi neznanci ki vdrejo v hišo in jo preiščejo. Ta dva momenta, ki ju določa nekak- šna obskurna naglica, skrivnostna, zagonetna napetost, ta dva shriljiva preleta, vrinka, pa dobita svoj notra- nji korelat v nenadnem prihodu in vstopu neznanih bitij, oblečenih v vesoljske uniforme. Če seveda upo- števamo, da je ET tik pred tem s po- sebno napravo klical svoje „tovari- še“ iz vesolja, potem nam postane kmalu jasno, v kakšni dilemi se znajde sedaj gledalec v trenutku, ko ponoči nenadoma vstopijo ne- znana vesoljska bitja, saj namreč ne ve, ali so to „vesoljčkovi“ tovariši, ki jih je klical na pomoč, ali pa so to pripadniki kakšne tuzemske organi- zacije, ki tako ali drugače preganja „bitja tretje vrste“. Toda to je le hip- no: vse se takoj pojasni. Jasno po- stane, da so to tuzemci, ki so že ves čas vedeli za ET-jevo prisotnost, ves čas so ga iskali, zasledovali, „prega- njali“. Nova žanrska menjava, fasci- nacija: gledalec ugotovi, da je prav- zaprav ves čas gledal thriller, ki ga vzdržuje dialektika zasledovalec/za- sledovanec in ki ima svojo material- no in moralno oporo v spielbergov- ski celotni filmografiji. Dialektika preganjalec/preganjane se pravza- prav nikoli ni prekinila, gledalec je ves čas gledal thriller, v tem smislu pa je Elliotovo gibanje proti temne- mu, shriljivemu grmovju, v katerem se plazi nekaj zlega, popolnoma pra- vilno in v skladu z vzgibom žanrskih fascinacij. V tem lahko odčitamo „Eriksimahov paradoks“. To je ne- spodbitno. Vse ostalo je stvar oku- sa. To pa je tudi konec naše zgodbe.

Marcel Štefančič, jr.

POSTMODERNIZEM in alternativa* I. del

Dispozicija

Teoretski del

Idejnopolični del:

EKSORDIJ: Namen pričujočega predavanja je določiti razliko med postmodernizmom in alternativno.

REFUTACIJA običajne rabe besede „postmodernizem“:

1. Slabost na ravni **referenta**: postmodernizem je vreča, v katero tlačijo vse, kar je nastalo v zadnjem desetletju.

2. Ta slabost je simptom **označevalnega mehanizma**:

a. postmodernizem je akademski pojem;

b. je pojem, ki je celo v akademskem diskurzu nelegitimen.

Refutacija morebitnih ugovorov z razčlenitvijo podobnih pojmov: predromantika, neoromantika, postimpresionizem.

1. **Postmodernizem** PROPOZICIJA možnega koncepta postmodernizma, ki bi izhajal iz zgodovinskih dosežkov modernističnih avantgard.

KONFIRMACIJA s pomočjo **eksempla**: televizijski pogled na svet.

1. O medijskem v televiziji.

2. Televizijski označevalnik in pogled idealnega gledalca.

3. Teorija televizije in teorija teorije.

4. „se voyant se voir“.

Postmodernistična strategija je **zgodovinski replay**: zgodovinske stile prikazuje v tistem, kar je v njih **manqué**; s tem ob vsakem

stilu prikaže tudi subjektivno stališče, ki temu stilu pripada kot točka njegove specifične zaslepitve.

2. **Alternativa**

PROPOZICIJA koncepta alternative: alternativa je prenos postmodernističnega načela na sodobnost samo. S tem se pokaže:

1. Preteklost je del sodobnosti v tistem, česar v njej ni mogoče kapitalizirati v teleološko optiko zgodovinskega procesa.

2. Alternativa nima alternative.

PERORACIJA: Alternativa je materialistična stran postmodernizma.

Nocoj mislim govoriti o razliki med postmodernizmom in alternativno. In sicer bo moje govorjenje imelo dva dela. Prvi bo teoretski del, in drugi del bo idejno-politični del. Moram namreč takoj povedati, katera bo moja teza. Moja teza ali tendenca bo: naj alternativa vztraja pri svojem pomenovanju, naj se torej ne razlikuje od postmodernizma samo **na sebi**, temveč naj se razločuje od njega tudi **za sebe**. Moje stališče je namreč, da je postmodernizem ideološka floskula — ideološka fraza. Zakaj nekaj, o čemer pišejo akademske revije in medijske agenture oblasti, ni vredno svobodnega človeka, da bi se s tem resno ukvarjal. A ko je ta žoga postmodernizma že v igri, seveda zamika tudi teoretika, da bi jo brnil.

Začenjam torej **teoretski del**, in teoretski del bo govoril o besedah — kot zmerom teorija; ubral bom intelektualistično pot, poskušal bom najti to, kar je na besedah slabega.

Kaj lahko slabega povemo o tej besedi **postmodernizem**? Kar je slabega mogoče povedati o tej besedi, je že povedano v vabilu oziroma konceptu za ta projekt, v okviru katerega je tudi nocojšnji pogovor. V spisih, ki sta ju poslala kolega Vignjevič in Marina Gržinič, je ugotovljeno, in s tem se jaz tudi strinjam, da se pač v ta pojem postmodernizma tlači vse brez razlike, bolj glede na čas nastanka kakor glede na formulacije — likovne formulacije ali označevalne formulacije v izdelkih. Rezultat je nivelizacija. To je prva slabost, ki jo lahko očitamo temu pojmu. Slabost na ravni **referenta**. Na ravni tega, kar postmodernizem designira kot ime. Vendar ta slabost na ravni referenta, da referent ni razločljiv in ni jasen in je pač neka vreča, kamor vse stlačimo, ta slabost ne izvira iz predmetov, ki postanejo referent te besede, pač pa iz slabe manipulacije z imenom, slabe uporabe pojma postmodernizem. Kolega Vignjevič uporablja for-

mulacijo „protislovna uporaba“ tega pojma. Ker pa gre pri besedi za **označevalnik**, seveda učinki te slabe manipulacije presegajo območja ali polja njenih neposrednih operacij. Skratka, nivelizacija in zmeda v aplikaciji tega imena na sodobnost, povzročita **amnezijo v razmerju do preteklosti**. Kar pomeni, da brž ko odpremo usta in rečem postmodernizem, sem naredil nekaj, kar je družbeno zgodovinski poseg, kar pomeni, da je to **politični poseg** v imenu neke ideologije, ki jo moramo še določiti.

To prvo raven očitkov lahko speljemo na drugo pomembnejšo raven, in sicer na raven **označevalnih mehanizmov**. To je ta druga kritika pojma, ki je pomembnejša — namreč, kako se dela z besedo kot z označevalcem, da potem izhajajo ti učinki, do katerih pač pride. Na ravni besede kot besede same — zdaj damo v oklepaj vse, kar se tiče referentov — lahko ugotovi vsak, ki se ukvarja z umetnostno zgodovino, jaz se sicer nisem, pa lahko celo jaz to ugotovim, da je postmodernizem tipični in značilni akademski pojem. Ne samo, da se pod prvo točko pojavlja v akademskem diskurzu, kot to lahko empirično ugotovimo, ampak je tak pojem, kakršni so na primer: predromantika, neoromantika, postimpresionizem ali celo postindustrijska družba. Za vse te pojme je značilno, in to je zelo pomembno in to je druga točka, da jih je mogoče napasti že na ravni akademskega spusta. Če bo kakšen profesor umetnostne zgodovine uporabil izraz predromantika, se vam bo najprej dvakrat opravičil. To so pojmi, ki znotraj vede, kjer se uporabljajo, niso legitimni, se pa kljub vsemu vendarle zmerom uporabljajo. Zakaj? Jasno, zakaj! Zato, ker so relacionalni. Če rečemo predromantika, mislimo neko določeno obdobje ob koncu druge polovice 18. stoletja, ga tlačimo nekam vmes med dve obdobji in uporabljamo za kriterij te tlačitve neko drugo obdobje — pač romantiko.

Isto je z neoromantiko in isto s postimpresionizmom. Če rečem postimpresionizem, predpostavljam, da vem, kaj je impresionizem, in v primeru impresionizma je to še kolikor toliko jasno, medtem ko v primeru modernizma to ni tako zelo jasno.

Temu, kar zdaj govorim, bi bilo mogoče ugovarjati z nekega svetovnonazorskega materialističnega stališča, ki bi poudarilo tole: vsi pojmi so relacionalni, vsi pojmi so samo razmerski, se pravi — dobivajo pomen iz razmerja z drugimi pojmi, in ti pojmi kot predromantika, neoromantika in postimpresionizem pač samo povejo to, kar delajo vsi drugi na tihem: da se po svoji vsebini določajo samo glede na vse druge pojme v teh umetnostno zgodovinskih, stilsko historičnih in tako dalje... paradigmah. In potem bi rekli: pusti te besedne igre in pojdi na konkretno analizo pojma. Ne moremo ti verjeti, če kritiziraš a priori na ravni besedne zveze, sintagme, tvorbe besed.

Ta argument, ki je materialističen v nekem smislu, se da zavrniti s tem, da se mu najprej reče: res je, tako je, ti pojmi so relacionalni, dajmo pogledati, kako delujejo. In potem rečemo: predromantika je res relacionalen pojem, slab pojem in tako dalje... samo mi vemo, kaj je romantika. Zdaj pa rečemo neoromantika. Tukaj se stvar že začenja komplicirati. Neoromantika je že **revival**, neoromantika je že retrogradno gibanje, je že zavestno obujanje nečesa, kar je preteklo, v opoziciji do tega, kar je sodobno, je pač gibanje tega fin de siècle, izbruh mističizma, spiritizma in sploh vseh teh štosov, je izbruh, ki je progresistični zgodovinski optiki iracionalen. V tem času imate velika gibanja svetovnega kapitalizma, ki mu sledijo velika gibanja v ideologiji do socializma, utopizma do boljševisma, oziroma socialdemokracije takrat — pa tudi ne, 1905 imate že razkol, imate že boljševiske — umetnost pa se tem gibanjem ne pridruži. Umetnost

se gre pa kaj? Umetnost se gre pa svetovno dušo, sentimentalizem... skratka neoromantiko, nekaj, kar ni umestljivo v to serijo, v kateri ljudje lomastijo, korajčijo proti Oktobrski revoluciji in poznejšim dogodkom. Vendar ta zadrega, ki jo ta pojav neoromantike sproža v zgodovinarju, v umetnostnem zgodovinarju, izhaja iz nečesa, kar je neoromantika že vedela. Neoromantika sama že izhaja iz zloma progresističnega koncepta zgodovine in je jasno, da ni misljiva, da je ni mogoče misliti v kalupu predneoromantičnega, skratka na način zgodovinskih konceptov, recimo, obdobja okrog 1870, ko so ljudje še verjeli v svetovni napredek, vsaj tisti pozitivistično naravnani, h katerim so seveda zlasti pripadali umetnostni zgodovinarji, manj pa umetniki. Skratka, ta izraz neoromantika je legitimen ravno zato, ker spravlja tistega, ki ga mora uporabljati, v zadrego. Kajti ta zadrega je bila takrat že konstatirana in ofenzivno praktcirana v umetnostnih praksah fin de siècle. In jaz lahko celo subverzivno uporabim ta pojem, če rečem: surrealizem, to je neoromantika. S tem sem naredil anahronističen prijem, anahronističen poseg — surrealizem sem poimenoval z nečim, kar je pred surrealizmom, kar je dvajset let pred njim; in celo, nekateri rečejo z isto gesto, surrealizem je edina romantika, ki jo je Francija poznala. Skratka, to je neadekvatna opredelitev, ki takoj proizvede neke določene spoznavne učinke, namreč to, da surrealizma nikakor ne gre jemati „on its face value“ — kot tisto, za kar se izdaja. Izdajal se je pač za nekaj, kar ni bilo Freudu všeč, namreč za psihoanalitično gibanje, za aplikacijo psihoanalize v umetnosti.

Potem, recimo, vzemimo postimpresionizem. Torej lahko upravičimo neoromantiko, lahko upravičimo predromantiko — ali lahko upravičimo postimpresionizem? To je retorično vprašanje, ker vsi vemo, da ga lahko upravičimo.

Royal Academy v Londonu² velika razstava Post-Impressionism, ki je dokončno kanonizirala ta pojem, ki se je pojavil 1910 s prvo postimpresionistično razstavo, ki jo je organiziral Roger Fry na podlagi natančno tega, da se je vedelo, kaj je impresionizem, in ta razstava je bila polemična politična gesta, poseg v angleško sceno, ki je takrat po Fryjevem mnenju zaostajala za svetovnoevropsko in še zlasti francosko likovno sceno.

Zdaj sem naredil kratek prelet monstroznih pojmov na post- in pred- in neo-, samo zato, ker bi gotovil, da obstaja več modalitet razmerskosti ali racionalnosti pojmov in da te modalitete, te modalnosti, niso razvidne iz same prefiksacije z 'ovo', 'neo', 'pred', post' in tako dalje... No, in ta operacija, se nam zdi, pri postmodernizmu ni legitimna, kajti še zmeraj se bije boj, kaj pomeni modernizem, kaj je moderna.³ V to se ne bom spuščal, ker nisem poučen in ni to moje področje, lahko pa povem, katera bo moja tendenca, kaj zame postmodernizem ni. Ni natančno tisto, kar je v akademskem, pač vednostnem, žargonu v tem smislu: zdaj smo pa končno, hvalabogu, prenehali z avantgardističnimi eksperimenti, s temi elitistično intelektualističnimi igračkarijami, in se vračamo k izvorni problematiki človeka in sveta. Skratka, k pravim temam, k pra-temam in tako dalje... Zakaj ta interpretacija postmodernizma a priori ni legitimna? Zato, ker je to motiv, ki stalno, nenehno spremlja vsakršno avantgardno gibanje. Vzemite katerokoli avantgardo, zmerom boste lahko našli nasprotno tendenco, ki pravi: zdaj je pa treba narediti konec z igračkarijami in gremo k pravim temam. Lahko bi vam navedel primere iz slovenske zgodovine, tukaj sem si jih napisal, ampak jih ne bom navedel, ker so mogoče preveč živi ti problemi, ampak recimo enega, ki gre na moj lastni konto, bi le navedel. Ta razlika je bila izrazito navzoča pri reviji Problemi, ko se je v 60-tih in zgodnjih 70-tih letih Literatura, tj. literarni sklop Problemov, kot avantgardističen sklop bojevala proti filozofskemu sklopu kot dosti tradicionalistično pristniškem;⁴ potem se je pa stvar obrnila, zdaj se gredo Razprave avantgardizem in intelektualistične igračkarije, pa začenja Literatura mračnjačiti, kot nas prepričujejo zadnje številke Literature, saj ta literatura je res postmodernizem v tem slabem pomenu besede. To ilustracijo razumite samo kot ilustracijo, ker nočem načenjati uredniških spоров pred široko publiko, ne.

Postmodernizem, kolikor bi lahko bil pozitiven, bi moral vzeti nase avantgardistične eksperimente in igračkarije, intelektualizme, kot pozitivne zgodovinske pridobitve. Šele od te pozicije naprej je mogoče govoriti o kakršnemkoli pozitivnem pojmu postmodernizma. No, in zdaj, da končam teoretski del, preidimo k idejno-političnemu delu, ki ima sam spet dva dela, in sicer: prvi del se imenuje postmodernizem in drugi del se imenuje alternativa.

Prvi del torej: POSTMODERNIZEM. Postmodernizem bom poskušal pojasniti z neko analogijo, ki je kulturhistorična, ki je tehnološki celotna, ki tudi noče insi-

derizma, ki se pa vendar naslanja na analogijo s televizijskim pogledom na svet. To je, kako bi rekel, zelo popularna analogija, ki ravno zaradi svoje popularnosti in dojemljivosti mogoče ima vpliv na dejanske spremembe, ki se dogajajo v percepciji najširših ljudskih mas, ki delajo zgodovino. Kajti vsi smo kondicionirani s televizijskim pogledom na svet. Nujno. Tudi tisti, ki, kakor jaz, televizijo sovražijo. Brž ko je televizor prižgan v sobi, si ne morete, da ne bi pokukali, da ne bi vsaj sem pa tja pokukali na ekran. To je neverjetno zanimiva fenomenologija. Če je prižgan radio, lahko malo bolj na glas vpijete in prepričate radio in ga ne slišite več čez nekaj časa, kakor da radio ne bi bilo; če pa je televizija prižgana, je pogovor umrl. Vsi začnejo kukati in prej ali slej buljijo na ekran, ne glede na to, kaj se tam dogaja. To je poučno.

Skratka — vzemimo to analogijo s televizijskim pogledom na svet, na človeka. In pogledimo, kaj kaže televizija. Vzemimo najprej vsebinsko. Kaj nam torej kaže televizija? Televizija nam kaže svašta. To je pravi odgovor. Televizija nam kaže vse/karkoli, in omenil bom samo tisto, na kar se bom oprl.⁵ Televizija nam kaže neposredne športne prenose: nogomet, smučanje in tako dalje... In znotraj teh neposrednih prenosov nekaj, kar je specifično televizijsko in čemur se reče: **replay**. Ko pade gol, recimo, to je zelo koristno pri hokeju še zlasti za tiste, ki ne znajo gledati hokeja, bodo še enkrat pokazali počasi, kako se je to dogajalo. To zgodilo. To je nekaj, česar ne moremo videti ne na nogometni tekmi, ne na hokejski tekmi in nikjer. Če nekdo zgreši vratca, smo to natančno videli na televiziji, na **replayu** in samo tam. Ta **replay** princip si je treba zapomniti. Na televiziji vidimo videospote, vidimo filme, vidimo gledališke predstave. Nič od tega ni takega, česar ne bi mogli videti tudi drugje. Celotno video, ki je televizijski medij, si lahko zunaj televizije prikazete, vendar ne morete prikazati Videomixa. Filme lahko greste gledat v katerokoli kinodvorano, v Kinoteko, vendar ne boste ali pa boste zelo težko videli v kinodvorani televizijski film. Prav tako lahko greste v gledališče, a televizijske drame boste videli le na televiziji. Znotraj tega, da se televizija prikazuje kot neki obči prebavni trakt, ki lahko pogoltno karkoli, ima vendar neko svojo specifikko, o kateri bomo razmišljali. Recimo: TV film je pač film, ki je slabši od navadnega filma, ki je narejen z manj denarja, ki je krajši in kjer so igralci tudi bolj poceni, če že niso manj znani. Televizija torej ustvarja tako, da nekaj zadevi odvzame. In iz te univerzalnosti televizijskega medija so ideologi postindustrijske družbe⁶ v 60-tih letih, ko je bil še čas optimizma, izpeljali revolucionarnost televizije s tem, da je to **cool** medij, da je to hladen medij, ki zahteva participacijo gledalca (kar ni čisto jasno, ker empirično vemo, da nas pasivizira), ki spreminja svet v planetarno vas. Zdajle gledate Hong Kong in potem boste gledali Aljasko, potem boste gledali Beograd in potem Moskvo, skratka — TV je medij, ki nekako bliža te razdalje, kolikor se že same ne ukinjajo, in ki krepi tisto, čemur se je takrat reklo,

awareness, neko totalno zavest-ozavezenje o dogodkih na tem svetu. Senzibilnost, skratka. No, danes ni več razlogov, da bi nasedli na ta zunanji blišč, na to kvantitativno superiornost televizije, na njeno vsepričujočnost, da lahko pokriva vse tako po žanru kot po geografsko-političnih koordinatah.

To, da nočemo nasesti na zunanji blišč, bomo vnovčili s tem, da bomo navedli za zgled televizijsko televizije neko oddajo, ki po našem mnenju, po mojem mnenju vsaj, ustreza samemu pojmu televizijskosti, samemu pojmu televizije, kjer se dejanskost televizijske prakse dvigne do svojega pojma in se že ukine, hegelskano mišljeno, zato marsikdo te oddaje ne prenese, ker je **Aufhebung** televizijskosti in je zlasti marsikdo ne šteje za televizijsko, če berete v Telesku, kako Radio Študent zabavlja čez ljubljansko televizijo. Ta zglodna oddaja je televizijski dnevnik. To je najbolj televizijska oddaja, zlasti ljubljanski ali pa beograjski — skratka „jugo“ televizijski dnevnik. Kaj vidite v tej oddaji? V tej oddaji vidite Danico Simšič ali pa enega uglajenega mladeniča srednjih let, kako bere časopis, jutrišnji časopis vam prebira. Mi poslušamo tekst, ki je časopisni tekst, ki je tekst celo nekega določenega časopisa, in gledamo nekoga, ki ta tekst bere. Skratka — mi v bistvu ne vidimo nič razen bralca in slišimo isto, kar bomo brali jutri v časopisu. Če bi zaprli oči, v limiti ne bi vedeli, ali je prižgan radio ali je prižgana televizija. In ravno zaradi tega sklepam, da je to čisto televizijska oddaja. Kajti — kaj vam pokaže? Ne pokaže vam nič dodatnega, nobene dodatne informacije, zelo redko vam daje dodatno informacijo, dosledno se temu izogibajo. Če vam govorijo o industriji, vam kažejo stroje nasploh, pa kakšnega metalurškega delavca, ki je boljševiška metafora za delo nasploh. Če govorijo o kmetijstvu, vam kažejo njive ali kakšen traktor. Skratka, lahko bi vam kazali vedno iste posnetke, kar včasih tudi naredijo, vam kažejo kakšne arhivske posnetke. A s tem vam kažejo **samo medijskost medija**, in to je minimalističen princip. To je, skratka, čisti umetniški princip. Oni vam nočejo kazati informacije s sliko, ne tendence, ampak sliko kot sliko. Pokažejo vam samo to, da lahko vidite, pokažejo to, česar ne morete videti na radiu, namreč špikerja vidite. Skratka, tukaj je izreden purizem na delu in minimalizem — zbijanje informativnostne vrednosti slike na nič. To je zelo ekonomično — v ekonomiji ljubljanske televizije je postalo celo ekonomski princip njihovega dela, kajti cel teden vam prikrivajo tuje oddaje, ki se ne držijo tega televizijskega principa, ki akumulirajo obe informaciji (govorno in slikovno) — in te oddaje potem pokažejo v TV tedniku, kjer gledate ameriške komentarje, kjer, če gledate, je zelo bistro in inteligentno kombinirana slika z govorom. Govor je v teh tujih oddajah komentar k sliki, ampak nikoli vam ne podvaja informacije, govori vam nekaj drugega, kaže vam pa grafikon ali pa, kaj vem, pot tistega korejskega letala, še preden so ga zbili in te zadeve. Oni niso dojeli, kaj je umetniška vrednost televizije. Ljubljanska TV pa

je dober kazem vam podoba v čisti obliki brez politične tendence, bi človek rekel, to je umetnost larpurlartistično pojmovane umetnosti kot televizijske umetnosti. Torej tisto, kar se doda besedi, je nekaj, kar nič ne doda na informativni ravni, doda se v čisti obliki sama forma slikovnosti ali „podbodnosti“, doda se natančno tisto, česar ni mogoče dobiti v radijskem mediju, kar je pa v svoji čisti obliki brez informacije. Skratka, gola slika sama na sebi. Medijskost medija se izkaže v tej podobi in to ima zame te metafizične razsežnosti - da tukaj med spregovori kot medij in kot ni drugega - kot čista forma. In to je natančno ista situacija, kot če gledate film po televiziji, film, ki bi ga lahko gledali tudi v kinodvorani. Vsi se boste strinjali, da je gledanje filma po televiziji nekaj popolnoma drugega kot gledanje filma v kinodvorani. Hkrati pa televizija nič ne naredi, mogoče to, da je slika slabša, da je manjša, TV ne doda nič in ne odvzame nič — film je isti, ampak gre skozi neki drug filter, gre skozi drugo medijsko formo; je prežvečeno, vendar ni prebavljeno, bi človek rekel. Tisto, kar je tukaj na delu, je označevalec v čisti obliki. Nikdar nima nobene vsebine, ker nima nobenega pomena, a vseeno deluje. Deluje pač to, da vidimo drugače, čeprav je isto, kar je „za videti“. To je ta lepota zadeve - vidimo drugače, čeprav je isto.

Zdaj pa pogledimo, kako vidimo drugače. Vzemimo te primere čiste televizijskosti, kjer je televizija ireduktibilna na druge medije - vi lahko videospote gledate kjerkoli, Videomix pa vidite samo na televiziji. Zakaj? Zato ker vam Dario Diviacchi ves čas gobca vmes in vas jezi, ker bi lahko v tistem času še gledali kakšne dodatne videospote. Televizija deluje natančno skoz ta moteči element. Vzame čas, ki bi bil lahko sicer bolj prebrabljen. Ljudske množice to dobro vejo, ker potem nagrajujejo te ljudi, ki motijo, ki izvajajo televizijski teror. Skratka, TV motnja. Dario Diviacchi je poseblej na TV motnja in zato zasluži Viktorja, ker on je televizija v svojem pojmu, tako rekoč inkarnacija neke vrste.

Še boljši primer, še bolj medijski, ki ni tako substancialističen, je **replay** postopek - to je nekaj, kar lahko vidite samo na televiziji. **Replay**. Kaj **replay** pokaže? **Replay** pokaže to, kako je - temu se reče danes analiza, špikerji temu rečejo analiza. **Replayska** analiza vam pokaže, kako je nekdo zgrešil vratca, verjetno Križaj, kako je padel gol in te zadeve, skratka - pokaže kritične momente. Vendar pravi gledalec hodi gledat tekmo, smučanje in tako dalje na kraju samem in on je to celo, čemur gleda TV, še videl. Dobri gledalec - idealni gledalec vidi, kako pade gol, brez **replaya**. Skratka, **replay** - vam kaj pokaže? Pokaže nam, ki smo bedaki, ki nismo izvedenci, ki nismo videli vseh tekem jugoslovanske reprezentance, ki ne pomnimo vseh velikih epopej, nam pokaže tisto, česar ne vidimo, ker ne znamo gledati - počasi za idiote, ne. In nas s tem postavi v očiča idealnega izvedenega gledalca. To, kar dober gledalec vidi že takoj, boste vi ali pa jaz, ki nismo izvedenci, videli s pomočjo televizije. Ne bo nič dodano, samo razvlečeno bo, in to se velikokrat zgodi, to se velikokrat zgodi

piripiri, recimo, če gledam delo kejsko igro - ne Jesenice : Crvena Zvezda, ko igrajo počasi, tam vidite, kako puck šiba, če pa igrajo Rusi, če igra ta svetovna elita, ne vidite pucka, vsaj jaz ga ne vidim, in če gledam s kakšnim izvedencem, on reče - gol. In jaz ne vidim, kje je gol, pač samo, da se tam nekaj valjajo, potem je pa **replay**, pa vidite, kako gre puck v gol. On, izvedeni gledalec, je vse to že videl, jaz pa vidim s televizijsko pomočjo - kot z berglo skočim v očišče idealnega gledalca s pomočjo tega **replaya**. Kar je zanimivo, je pa to, da jaz seveda nimam nobene druge izbire, kot da se postavim na gledišče idealnega gledalca. Jaz bi lahko občudoval ves čas tekme lepoto te igre, ki se dogaja na beli površini, igralci so pisani, lahko bi občudoval možnost te igre, ker se vsake toliko časa stepejo, lahko bi občudoval množično psihologijo pri gledalcih - tu pa pride primer Jesenic in Olimpije bolj prav kot Sovjetska zveza ali pa SZ in ČSSR - skratka, vse to bi jaz lahko gledal kot estetski fenomen, ampak ko je **replay**, ne morem gledati nič od tega, lahko gledam le tehnično finto, s katero je napadalec uknil golmana in mu dal gol. Skratka - tukaj me totalitarno porinejo v to situacijo, da moram biti izveden gledalec, tudi če mi ni nič do tega.

In vzemimo zdaj še zadnji primer: TV dnevnik. Tako nekako megle no se spomnim, da je v nekem Bergmannovem filmu, mogoče me boste popravili, situacija, ki naj bi ponazorila neki določen tip družine, seveda represivne družine, kjer oče bere časopis otrokom pri mizi in otroci morajo poslušati ta časopis. To je situacija, ki je v resničnem življenju nevzdržna, pomislite si, da jaz vzamem časopis in bi vam bral in bi vam začelo presedati . . . kajti bralec bo izbral, kaj bo bral, on bo izbral zaporedje, vas bo zanimalo eno, on bi bral drugo. Skratka - prej ali slej bi bralcu izrgali časopis iz rok in ga sami prebrali. Medtem ko je v resničnem življenju ta situacija popolnoma nevzdržna in nekako napeljuje vpletene subjekte k fizičnemu nasilju, pa je na televiziji predmet umetnostnega občudovanja. Mi ob pol osmih sedemo pred ekran in se sami porinemo v to situacijo, da nam nekdo bere časopis v zaporedju, ki ga on izbere in ga dobro poznamo: najprej notranja politika, potem zunanja politika in potem šport, vmes pa še kakšen komentar - zakaj ne izpolnjujete dogovorov, za katere smo se dogovorili, izvedeli boste seveda tisto, kar vas ne zanima, ker ne boste zvedeli . . . če ste poslušali včeraj komentar o cenah kruha, ste videli, kako to gledamo, in mi to gledamo, mi to prostovoljno gledamo in uživamo. Užitek? Ne vem, ne morem tega drugače pojasniti kot tako, z učinkom, kajti drugače bi bilo to popolnoma nevzdržno.

Kako lahko pride do tega učinka? Vzel bom analogijo, zdaj sem znotraj analogije, daleč od umetnosti na videz, čeprav razglašam televizijo za umetnost, bom pa vzel analogijo iz filozofije. V antiki so si izmišljali razne sofizme, in eden izmed sofizmov je bil „plešec“. Sofizem „plešec“ terja odgovor na vprašanje - kateri odpadli las naredi glavo plešasto? In potem rečemo: dobro, bomo popukali en las, pa bo tretji odpa-

del in tretji, pa noben ni dosegel, da bi glava bila plešasta, pa pukamo lase in naenkrat opazimo, da je glava plešasta, in mi ne moremo reči: tale las jo je naredil za plešasto; in rečemo: joj, plešasta je, kar pomeni, da je zadnji las, ki smo ga puknili, naredil plešo. Rečemo **za nazaj** - tisti nazadnji, ki smo ga odvzeli, je dosegel, da je glava plešasta. Potem pa rečemo, dajmo, naredimo poskus in ga prillepimo nazaj. In kaj se bo zgodilo - glava bo še zmerom plešasta. Skratka - ta zadnji las je **označevalec**. Ta zadnji las je tisti, ki naredi glavo plešasto, ampak sam ni nič. Ko smo ga odvzeli, nismo glavi nič odvzeli, kar preverimo s tem, da ko smo ga prillepili nazaj, ji nismo nič dodali - glava je še zmerom plešasta. Skratka - ta utopični zadnji las oziroma mejni las med lasasto in plešasto glavo je označevalec - tisto, kar ni nič.

In to naredi televizija. Nič ne dodaja, če gledate film, in nič ne dodaja, če gledate nogometno tekmo, in nič ne odvzame, razen kakšne TV motnje, in vendar spremeni celoto zadeve. Popolnoma drugače učinkuje, če gledamo brez televizije. Skratka, lahko rečemo - televizija odvzema, prenos je kila, pač sneži, vse, kar hočete, lahko rečemo, da odvzema, kvaliteta je slabša, je vse skupaj majčkeno, pa zanikrno, nobene koncentracije ni, tam hodijo ljudje okoli, čvekajo, sosedje se kregajo, in vse to slišimo, ni te posvečenosti umetniškega užitka kot v kinodvorani; a kljub temu, da televizija odvzame, vendarle nekaj doda zadevi. Doda ji natančno to umetniško razsežnost, ki je sicer ni. Noben ne bo rekel, da je nogometna tekma umetniški dogodek razen metaforično, na televiziji jo pa moramo doživljati kot umetniško. Prav tako, če Danica Simšič bere neke novice, to samo po sebi ni zelo umetniško, ko pa gledate na televiziji, postane umetnostno. Skratka, televizija nekaj doda, kar je čista forma in čisti označevalec, kar ni nič, kar nič ne dodaja, in vendar spremeni celoto in percepcijo in pomene vsega, kar hočete.

Skratka, dobimo en označevalec več. Imamo opraviti vsaj z dvema: tistim, ki se kaže na televizijskem ekranu, in s tistim, ki ga ni na ekranu in ki kaže, ki daje, da se pojavi tisto, kar se pojavi na ekranu. Je neki označevalec, ki je neumestljiv in ki nima označenca oziroma katerega označenci so vsi tisti označevalci, ki se prikazujejo na ekranu, pa naj bo to kakršnakoli oddaja. TV postavi označevalec, ki ga „ni“ in ki je minus. Ta minus omogoči, da se mi kot gledalci umestimo. Ta nam diktira očišče.

Kaj to pomeni? To pomeni, da se lahko tisti označevalec, ki drži skupaj strukturo pokazanega, prikaže kot tak. Zato ker zdaj prešiv, ki drži skupaj polje percepcije, ni več v filmu, nogometni tekmi, televizijskem dnevniku, kot se dogaja v realnosti - ampak je v televizijskem mediju. Mi lahko opazimo, kaj drži skupaj televizijski dnevnik zato, ker smo se postavili v neko drugo očišče. Zato je mogoče, recimo, ideologijo kot ideologijo veliko bolj razkrinkovati ali brati, analizirati, če jo gledate po televiziji, kot če jo berete v Delu ali pa - še manj - če jo poslušate na političnem sestanku; tu ste namreč neposredno ujeli in tisto

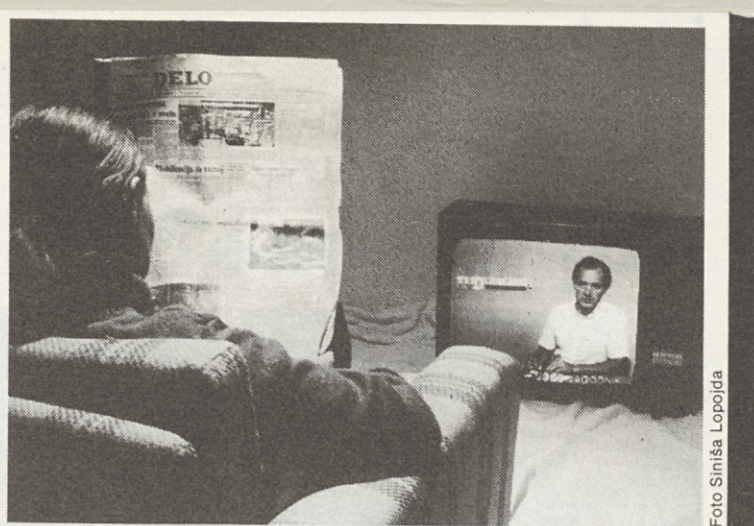


Foto Simiša Lopočja

množično psihologijo, kolikor je sploh še je . . . Če gledate na televiziji, ste **cool** in vidite, kaj drži skupaj one na ekranu - tisto množico, ki tam ploska ali ne ploska na političnem zborovanju. Vi vidite, kaj njih skupaj drži, česar ne bi videli, če bi bili tam, ker vas drži in obvladuje nekaj drugega, in to medijskosti televizije. Lahko vzamemo zdaj paralelo. Vi boste rekli, in to bi bilo popolnoma upravičeno, rekli boste - vse to, kar govorim, je bullshit, ker je mistifikacija. Nihče ne uživa, ko gleda televizijski dnevnik. Vsi vemo, da je to dolgočasna oddaja, ki jo gledamo pač zato, da vsake toliko časa izvemo kaj, kar druge ne bi mogli, ali pa zvemo vsaj prej, kot bomo jutri. Skratka, teza, da doživljamo estetski užitek, če gledamo seje CK-ja po televiziji, je mistifikacija. Odgovor je ta: je mistifikacija, dokler ne rečemo - to je vendar estetski dogodek. V trenutku, ko minimalno teoretsko pristopimo k zadevi, pa lahko gledamo čisto drugače - namreč kot neki tip diskurza, ki ga je mogoče teoretizirati in pri teoretizaciji tega doživeti nekaj, kar je podobno užtku, ugodju, če že ne estetskemu, pa vsaj teoretskemu. Skratka, saj teorija je tako in tako zmerom to, da če sem v nekaj prisiljen, če mi nekaj obesijo, če nimam izbire - pač teoretiziram, naredim iz tega stvar načela in potem rečem: jaz to zanalašč delam. To je teorija, to je modrost antičnih modrecev, zlasti stoikov in podobnih. Ko nič ne preostane, rečete, saj to je natančno tisto, kar je treba delati, in naredite teorijo. Rečete: pa dajmo narediti iz tega stvar načela, in ko naredite iz tega teorijo, se zgodi - kaj? - kar naenkrat tista situacija ni več to, kar je bila. V tistem trenutku vi niste več potopljeni v muko vsakdanjega življenja, ampak ste že v teoretski distanci, in lahko to muko teoretizirate; in v tem aktu, ki te muke, tega objekta ne spremeni, doživite to, čemur bi človek rekel, da je osvoboditev, a je ta beseda mistifikacija. Finta je ravno v tem, da ni nobene osvoboditve možne, ampak doživite to ugodje, ki je specifično teoretsko ugodje. Namreč to je ta teoretska gesta, ki spremeni objekt, ne da bi se ga dotaknila, in to isto naredi televizija, seveda samoniklo. Spremeni objekt, ne da bi karkoli na njem naredila. Ne da bi ga spremenila, ne da bi se ga dotaknila.

(se nadaljuje)

Rastko Močnik

Opombe

1 Pričujoči spis je magnetogram predavanja v SKUC-u 21. februarja 1985, ob razstavi „Nove tendence v umetnosti in množični kulturi“. Opombe smo dodali za natis.

2 Razstava je bila v letu 1979—80. Na obeh postimpresionističnih razstavah 1910 in 1912 so razstavili dela Cézanna, Gauguina, Van Gogha in Seurata skupaj z deli mlajših umetnikov, ki so jim v Evropi že pravili „fovisti“ in „kubisti“. V uvodu h katalogu za drugo razstavo je Roger Fry samokritično priznal, da je ta označena „nekoliko negativna nalepka“. V avtobiografski knjigi **Retrospect to Vision and Design** Fry svoj izum takole komentira: „Zavoljo prikladnosti je bilo treba tem umetnikom dati nekakšno ime, in poimenoval sem jih postimpresionisti, ker se mi je to ime zdelo najbolj nedoločno in najmanj zavezujoče (the vaguest and most non-committal).“ Sekretar prve razstave Desmond MacCarthy pa je v radijski oddaji z naslovom „Umetnostni pretres leta 1910“ (The Artquake of 1910) leta 1945 takole opisal izum novega imena: „Kakšen naslov naj damo razstavi? To je bilo naslednje vprašanje. Roger in jaz in mlad časnikar, ki naj bi pomagal pri reklamah, smo se setali, da bi našli odgovor: prav na tem sestanku smo iznašli to besedo, ki je zdaj že varno utečena v angleškem jeziku — 'post-impresionizem'. Roger je najprej predložil razne izraze, kakor 'ekspresionizem', izraze, ki naj bi te umetnike razločili od impresionistov; a časnikar ni maral ne tega izraza ne nobene druge izmed njegovih alternativ. Nazadnje je Roger zgubil potrpljenje in rekel: 'Oh, pa jim recimo kar post-impresionisti; saj so navsezadnje prišli po impresionistih.'“ Končni naslov razstave je bil „Manet in Post-Impresionisti“.

3 Nastavke za koncept modernizma, gl. v spremni besedi k: A. Hauser, **Umetnost in družba**, zbirka &, DZS, 1980.

4 V tistem času se je govorec teh besed prišteval k avantgardistom v literaturi; poznejši obrat in njegov prestop k Razpravam sta sočasna.

5 Opombe o televiziji se opirajo na spise Jožeta Vogrinca v reviji Stop — rubrika „i“.

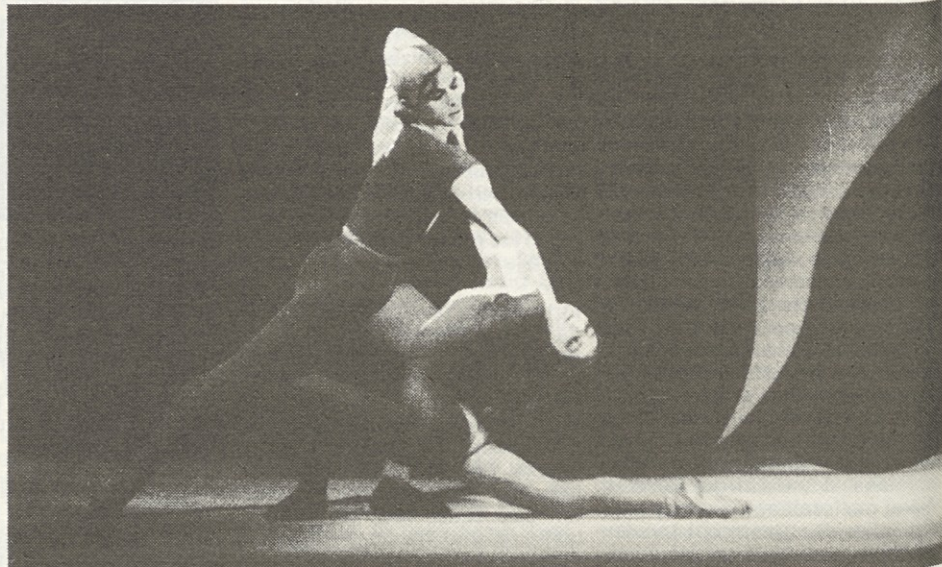
6 Npr. Marshall McLuhan.

Kaj te žene?

Pogovor z



Derek Jarman, 1983

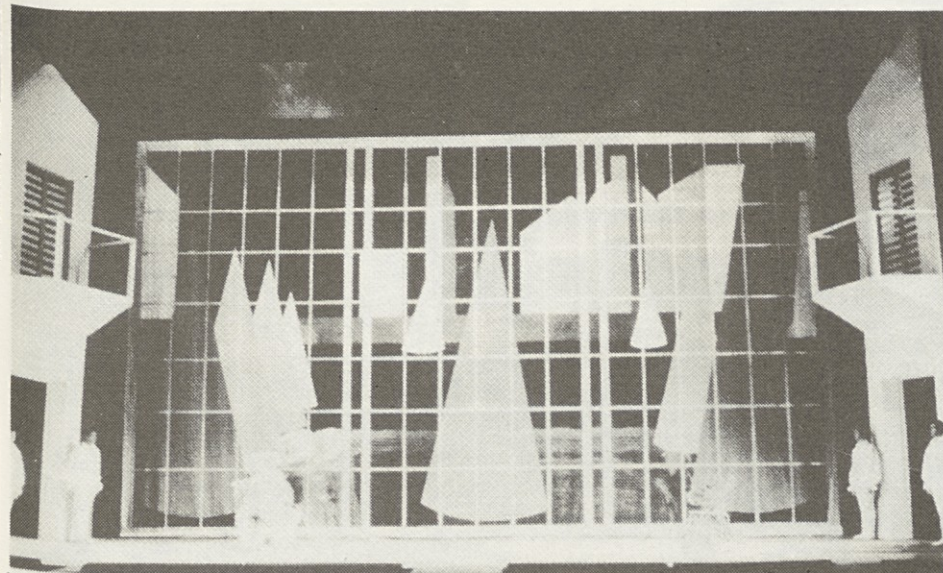


Derek Jarman je mlad obetaven režiser — „Prav čudno je, če si pri dvainštiridesetih še mlad in obetaven,“ tako sam komentira to bedasto formulacijo — nema zato, ker se je po uspešnih scenografskih projektih in treh celovečercih spet obrnil k mediju, ki po navadi velja za amaterskega, k „domačemu kinu“ in formatu super 8. Pri nas smo lahko videli le njegov drugi celovečerec **Jubilee** (in še tega le na videu), videli pa smo projekte, pri katerih je sodeloval kot scenograf. Naša distribucija pač še ne ve, da so načini, ki — niti ne drago — omogočajo poskusne ogleda posameznih filmov in poznejšo odločitev o nakupu licence. Da so tudi načini ogleda filmov v manjših („art“) kinematografih in da so za take namene licence prav tako cenejše. Pravzaprav je vse preveč tega, česar naša distribucija ne ve. Zato vam poskušamo nekatere posebne pojave v sodobni kinematografiji — in Derek Jarman je pojav zase — predstaviti pač v takšni obliki, v obliki avtorjeve pripovedi. Na berlinskem festivalu so letos predvajali njegov zadnji film **Angelski pogovori** (*Angelic Conversations*), dokaj eksperimentalen filmski projekt, ki ga docela obvladuje fascinacija z učinki, ki jih proizvedeta format super 8 in video. Toda samo zaradi tega filma vam še ne bi predstavljali njegovega avtorja; kljub vsemu so trije celovečerci njegovo tako rekoč legendarno delo — pomenijo prvi pravi prodor angleške neodvisne filmske produkcije v svetovno distribucijsko mrežo. Letos smo imeli priložnost, da bi jih videli v Ljubljani — s posredovanjem Britanskega sveta v Londonu. Toda projektu se je kdove zakaj uprl predstavnik Britanskega sveta v Zagrebu in prireditev preprečil. Birokracija ima pač po vsem svetu isto funkcijo.

O moj bog — to je eno najtežjih vprašanj. To se spreminja . . . mogoče, dokler si še mlajši — enajst, dvanajst . . . če bi lahko odgovoril na to — karkoli odgovoril — bi verjetno postalo res. Mislim, da človeka ženejo vse sorte stvari. Včasih prevladuje eno, včasih drugo. Pravzaprav lahko takoj pridem k stvari: biti gay in odrasti v Angliji petdesetih let je precej represivna situacija. Mislim, da je bil v začetku, ko sem začel slikati, to neke vrste beg. To je privatni svet, v katerem se lahko izraziš, ne da bi te motili. Hodil sem v eno tistih groznih angleških šol, v kateri je človek povsem odrezan, v kateri dejansko živi. Ko sem začel slikati — od nekdaj sem slikal, mislim, da že v sedmem letu — ampak ko sem jih imel 14 ali 15, sem spoznal vse te probleme — je bil to neke vrste eskapizem iz tega sveta, ki je bil v ekstremnem nasprotju z vsem, kar sem hotel. Ta temeljni pogon je zmerom deloval. Včasih v ospredju, včasih v ozadju. Mislim, da — grem prav nazaj v otroštvo, mislim, da je to smiselno pri tem vprašanju — sem bil zelo zaostal otrok, zelo zaostal, zaostal v šolskem smislu, tako da sem bil že zaradi tega prikrajšan. Spomnim se, kako mi je človek, ki me je v šoli imel na skrbi, rekel, da ni prav nobene možnosti, da bi kdaj prišel na univerzo in da bi se moral odpovedati misli na kariero. To čudno početje — slikanje — me tako ali tako ne bo nikamor pripeljalo. To me je tako razjezilo, da sem se nenadoma zbudil in pomislil: ne samo, da ti napravijo grozno sceno, poskrbijo tudi za to, da v njej nimaš možnosti. Moral sem jih imeti 15 ali 16. Nenadoma sem se odločil, da bom zmagal in sem postal zelo agresiven. Zmagoslavje nad šolo je prišlo, ko sem jih imel 18 in mi je dejansko uspelo opraviti vse izpite — zelo hitro — in priti na univerzo — no, potem pa sem se vpisal na umetnostno šolo. Torej je bilo zme-

rom to, zmerom napad na zunanji svet — mislim, da to še ostaja. Seveda se je marsikaj spremenilo: šola je postala — na neki način — vsa britanska družba, seveda, saj je sama vgnetenena v takšne šole. Ta element je torej ostal. Ne mislim, da je to kak posebno privlačen element, gotovo pa je ena izmed gonilnih sil. Nekje spodaj sem čutil, da je treba uspeli v svetu — očitno je to vključeno v samo stvar — priti na univerzo in podobno, delati filme, ki jih ljudje gledajo, in podobno. Ampak zdaj mislim, da je to mimo, to se je končalo v sedemdesetih letih, ko sem posnel svoje prve tri dolgotrajne igrane filme in vesel sem, da je to mimo. Zdaj te potrebe ne čutim niti približno tako močno. Počutim se veliko udobneje sam s seboj. Vzelo pa mi je skoraj štirideset let, da se zdaj tako počutim. Veliko bolj sproščeno. V središču mojih filmov je bil zmerom domači kino. Moji filmi so bili zmerom nekako dokumentarni, čeprav so igrani. **Angelski pogovori** so dokumentarec, ne fikcijski film, čeprav so v njem fikcijski elementi, recimo način, kako je manipuliran zvok. Samo snemanje pa je bilo veliko bližje dokumentarcu. Šli smo za nekaj dni na deželo, bilo je lepo vreme, poletje, posneli smo nekaj, kar naj bi bilo za domači kino — v filmu so elementi, ki bi lahko bili v vsakem osebnem domačem filmu — šli smo na počitnice, šli smo se kopat, prišli smo do te zares lepe hiše z vrtom, raziskovali smo votline — film pa je poetično predelan dokumentarec, pravzaprav je kakor sanje . . . V umetnostni šoli sem veliko delal pri gledališkem dizajnu — ampak pred tem sem diplomiral iz angleščine, iz angleške književnosti. Že tam sem se ukvarjal z gledališčem in postavljaj scene za naše igre. Na umetnostni šoli sem nadaljeval z gledališko scenografijo, pa seveda s slikanjem. Ko sem to šolo zapustil — v

Derekom Jarmanom



poznih šestdesetih letih — se mi je ponudila priložnost, da postavim sceno in oblikujem kostume za Kraljevi balet, v katerem je nastopal Nurejev. To je bil zares prodor — menda sem bil najmlajši scenograf, ki je kdaj delal za Kraljevo operno hišo. Prišlo pa je do tega tako, da je bil kritik, ki je videl moje slike, tudi baletni kritik in me je predstavil Fredericu Ashtonu, ki je vodilni koreograf Kraljevega baleta. Rekel mi je: poslušaj, ne morem ti kar dati tega posla, ker nisi še nikoli nič naredil, ampak če greš in mi napraviš nekaj risb, ki bodo napravile name vtis, dobiš posel. Pa sem ga res. Balet je doživel velik uspeh — to je bilo leta 1968. Tako sem v javnosti postal znan kot gledališki dizajner, zasebno pa sem bil še vedno slikar. Dve leti pozneje mi je Ken Russel ponudil scenografijo pri **Demoni** in potem sem celo leto delal pri res velikem projektu. Nikoli prej nisem bil v filmskem studiu in nisem imel nobenih ambicij, da bi snemal filme. Bil sem samo občinstvo, hodil sem gledat filme, ki so mi bili všeč, ampak v tem letu — seveda je delo ustavilo moje slikanje, ker nisem imel več časa — je neki prijatelj prišel v studio in prinesel s seboj super 8 kamero in mi jo posodil. Tako sem začel snemati super 8 filme. Naslednja štiri leta sem jih snemal za domači kino, dokumentarne posnetke iz studia in podobno, včasih smo kakšne sekvence tudi zaigrali. Potem smo si jih kakšno noč zavrteli — v studiu. Imel sem veliko občinstvo, vsi so pripeljali svoje prijatelje, posedli so po tleh — to je bil izgovor za žur. Vsi so prišli zaradi žura, nihče se ni zmenil za filme, klepetali so in samo takrat, ko se je kdo zagledal na platnu, je zakričal in od vseh zahteval, da ga gledajo. Jaz pa še zmerom nisem imel nobenih namenov s filmi. Napravil sem še en film s Kenom Russlom — sceno po Gaudieru-Brzeski — ki se

imenuje **Divji Mesija**. To je bilo leta 1972. Leta 1974 mi je ponudil, da bi delal **Tommyja**, jaz pa sem se odločil, da imam dosti. Ken mi je bil všeč, zelo je šarmanten, ampak metoda dela je bila povsem nasprotna mojemu načinu — težko je delati v teh ogromnih studijih, vsakdo dela svoj posel in drugih sploh ne srečaš. Vse komunikacije so šle prek Kena in nikoli se nisem mogel pogovarjati, recimo, s kamermanom... Razumeš?

Še vedno nisem mislil na snemanje filmov, ko me je James Whaley, ki je postal producent **Sebastiana** — srečala sva se pri kosilu, hodil je na filmsko šolo, jaz pa sem mu govoril o delu s Kenom — vprašal, ali ne bi hotel sam posneti celovečerca. Rekel sem seveda, ampak nima smisla niti misliti na to, ne bi vedel kje začeti. In on je rekel, glej, jaz sem zmeraj hotel posneti celovečerec, zakaj se ne bi združila? Imel je hišo in je vzel nanjo posojilo — in s tem denarjem sva posnela **Sebastiana**. Pomagalo je še nekaj ljudi, ki so kupili moje slike. Film smo posneli v 18 mesecih — to ni bilo čisto dovolj, pravzaprav je bilo zelo malo časa. Svoje prijatelje in take sva odpeljala na Sardinijo in posnela ta film. To je bilo leta 1975 — sveta nebesa, pred desetimi leti. Potem je zelo kmalu prišel **Jubilee**. Poznal sem glasbo in punke, čeprav sem iz druge generacije. Prihajali so k meni v studio, Sex Pistols so nastopali pri meni — njihov prvi nastop je bil tam. Veliko filma sem pošnel z njimi in ga pozneje dal za drugi film — imenuje se **The Great Rock'n'Roll Swindle**. V tem filmu je cela sekvenca, ki sem jo posnel na super 8. **Jubilee** je tudi nastal iz scene, ki sem jo poznal — in kmalu potem **Vihar**. In potem štiri ali pet let nič, do letos, ko smo spet začeli delat. Poskušam se vrniti k domačemu kinu. Sumim, da bodo moji naslednji filmi v zelo drugač-

nem stilu kot oni trije. Vrnil se bom k filmu, ki sem jih posnel najbolj zgodaj. Ideja, da bi s filmi zaslužil milijone, me ni zanimala. Morda zato, ker prihajam iz privilegirane situacije. Moj oče je bil v vojski, v R.A.F., že med vojno. Nikoli nisem čutil potrebe, da bi napredoval po tej liniji, družbeno. Ni bilo potrebe, ker sem od tam prišel. Vem, da je to lahko za koga motivacija, če ne prihaja iz takšne situacije — govorim o socialnem ozadju. Moji starši so bili zelo — moja mati je bila zelo — ne vem, s sestro sva bila deležna prav posebne vzgoje. Moja mati je bila neke vrste umetnica, čeprav ni to nikoli postala. Postala je gospodinja. Ampak v resnici je bila umetnica. Za nju s sestro je iz tega naredila moralo, ki ni vključevala denarja. Ta ni bil nikoli pomemben. Ona je vodila hišo — govorila je, da je to središče sveta. Vsi otroci so prihajali k nam, govorila je, da je to važno. Pozabite na vse drugo. Ni bila vpletena v ostali svet. Taki dosežki je niso zanimali. To je bil torej naslednji vpliv v zgodnjem obdobju.

Torej potem, ko sem napravil **Demone**, bi lahko postal velik scenograf, pa sem se odločil, da tega ne bi. Velike agencije, kakor je William Morris, zares ogromna agencija, me je hotela napraviti za neko vrsto dečka za vpoklic, za velikega filmskega reži-scenografa njihovih filmov. Rekel sem ne, hvala. Popolnoma sem odklonil stvar s tem, da sem odklonil **Tommyja**. Podobna stvar se je zgodila po **Viharju**, ko bi zlahka obvladal situacijo in nadaljeval tako, da bi snemal velike komercialne celovečerce. Na srečo sem ta svet spoznal že pri Kenu Russlu, pred leti, in odločil sem se, da ga ne maram. Ta odločitev je zadevala moje življenje. Nisem ga hotel spremeniti, tako da bi moral hoditi na večerje z ljudmi, s katerimi nisem hotel biti. In tako zdaj še zmerom nimam pisarne. Uradujem iz sobe, v kateri živim. Imam tudi skupino simpatizerjev, kakor je James Mackay, producent **Angleskih razgovorov**. On je zelo navdušen sodelavec. Delava skupaj brez obveznosti za naprej, brez pogodbe. Nihče ničesar nikomur ne plačuje. Mi preprosto delamo skupaj in poskušamo ustvariti filme. Tisto malo denarja, kar ga

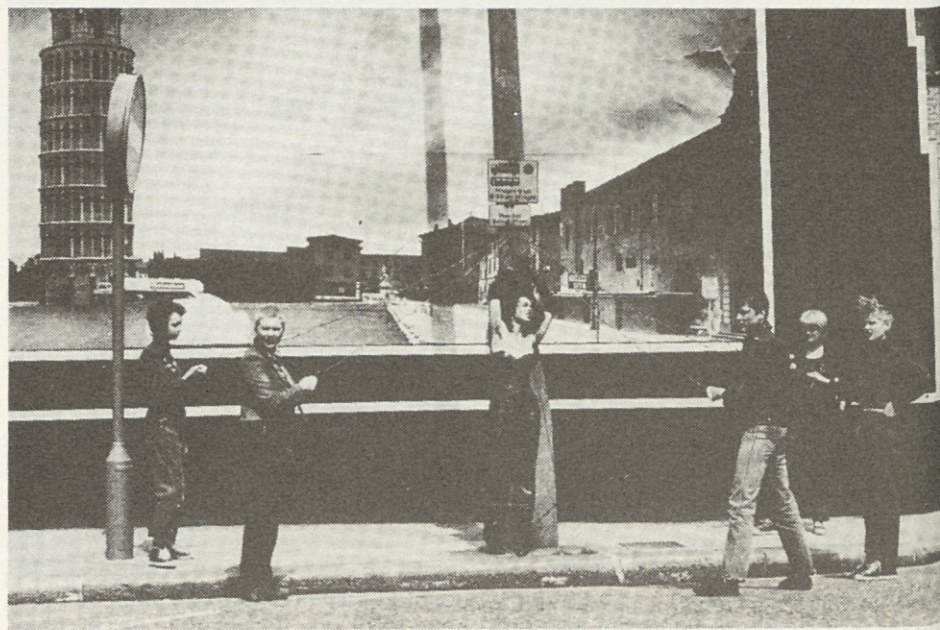
Jarmanova scenografija množičnega prizora v filmu Kena Russla **Demoni**, 1970.



pride, razdelimo. Nikoli nismo zaslužili kaj dosti. Odkar sem začel z vsem tem, še nisem izplaval iz dolgov. Ves čas smo na robu bankrota. To je tista ostroga, ki nas poganja. Ta situacija mi ni posebno všeč, ampak takšna pač je, in moral sem se naučiti živeti z njo in najbrž mi je pravzaprav kar všeč, mislim, na neki drugi ravni.

Moje filme so predvajali v Angliji in drugod in jih sprejemali na različne načine. **Sebastiane** — lahko gremo po vrsti — **Sebastiane** se je vrtel na festivalu v Locarnu in potem v Londonu. Bil je zelo uspešen — za nizkopračunski neodvisni film. Bil je verjetno eden najuspešnejših neodvisnih filmov 70. let. Predvajali so ga osem mesecev. Leta 1976. V Ameriki je bil polom. Američani so zmerom sovražili moje filme. Označen je bil kot seksualni film in je vse razočaral, ker so mislili, da bodo gledali pornografijo. In seveda je zapletlo stvar to, da je v latinščini. V Italiji je zelo uspel — vesel sem, da lahko to rečem, ker sem mislil, da se bo Italijanom naša izgovorjava latinščine zdela smešna. Strašno uspešen je bil tudi v Španiji — kakor v Italiji tudi tukaj predvsem pri levičarjih — tu se je ujel s sila srečnim časom Francove smrti in se vključil v splošno liberalizacijo. Francozi so ga sovražili, se mi zdi. Spomnim se filmske kritike na neki francoski radijski postaji — poslušal sem jo v avtu, sredi Londona — rekli so, da je popolnoma grozen. Mislim, da ga Nemci nikoli niso zares videli — rekli so mi, da bi bila za Nemce naša izgovorjava latinščine smešna.

Z **Jubilee** je bilo drugače. V Angliji je vznemiril mnoge kritike. Postal je neke vrste cause célèbre, ampak to je zelo hladen film, ni tiste vrste, ob katerem se počutiš prijetno. Imel je mnogo manjše



občinstvo. Punkovski generaciji se je zdelo, da sem narobe interpretiral njihov revolt, čeprav zdaj, osem let pozneje, mislim, da bi se mnogi strinjali, da sem imel prav. Ampak to je bila vsekakor težava. Imel pa je strašen uspeh v Nemčiji. V Italiji ga očitno nihče ni videl, v Španiji je imel zmeren uspeh in v Parizu je bil uspešen, ampak nekako povprečno — toda v Parizu so ga spet začeli predvajati in kaže, da ga zdaj ljudje bolj gledajo. V Ameriki ga sovražijo. Izrezali so 20 minut, vse Elizabetine scene. Zanje je bil to skrajno nasilen film; Amerika je seveda popolnoma nora.

Pojdimo zdaj k **Viharju**. **Vihar** je bil vsem absolutno všeč — razen Američanom, ki so ga prezirali. V kinu so ga uničili. Človek po imenu Vincent Camby — eden tistih maščevalnih tipov, ki nikoli ne bodo poštene do svojega življenja — je vodilni ameriški kritik, piše za New York Times — ta si je res privoščil. Kar koli kakor koli nakazuje homoerotiko, je v rokah Vincenta Cambyja uničeno — človek se očitno ne more sprijazniti s tem. Napisal je kritiko, po kateri štiri dni ni bilo več nikogar na projekcijo filma — očitno je, da občinstvo **Viharja** lahko izhaja le iz newyorških intelektualnih krogov, ki berejo New York Times; ti Američani imajo mozhgane popolnoma oprane s svojim tiškom. V Sovjetski zvezi je bil **Vihar** sprejet s skepso. Pokazal sem ga oktobra v Domkinu, tam smo nekaj tudi posneli. Občutek imam, da je erotični kontekst **Viharja** precej vznemiril tamkajšnje občinstvo. Nekdo je po filmu vstal in rekel: Videl sem Zeffireljev film **Romeo in Julija** in zdel se mi je banalen in gnusen. Pomislil sem: no, to je v redu, s tem bi se lahko strinjal. Oni pa je nadaljeval: ampak imel je vsaj zgodbo! Poskušal sem mu pojasniti, zakaj sem napravil **Vihar**

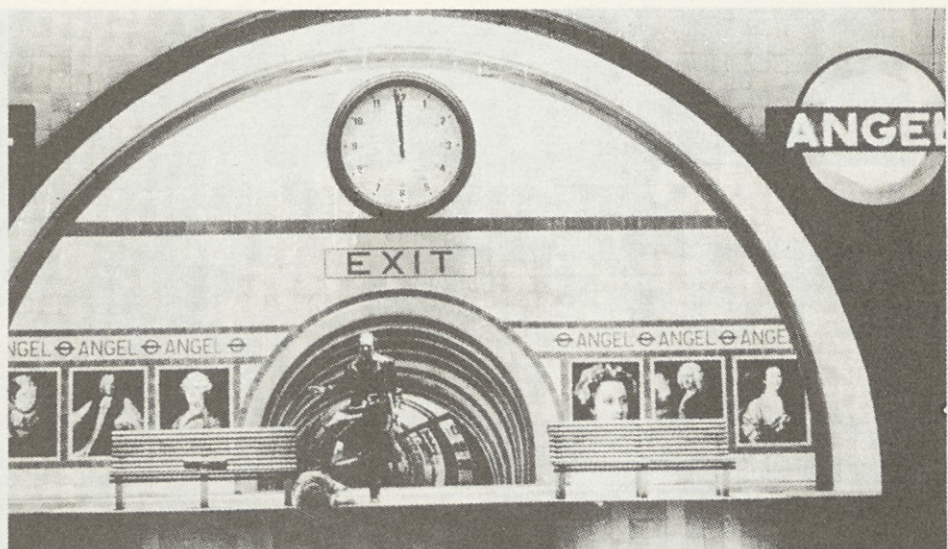
na tak način, da sem imel resne razloge — zatrobil sem na svojo najglasnejšo trobento: to se mi zdi eden najuspešnejših prevodov Shakespeara v angleščini na platno. Slišal sem, da je ruski Hamlet čudovit, ampak oni niso imeli problemov s prevajanjem Shakespearove govornice. Mislim, da je **Vihar** poleg **Henrika V.** najuspešnejši prevod Shakespeara — v angleščini — na platno. To mu je bilo zelo težko pojasniti. Angležem je bil film všeč. Američani so ga seveda sovražili — Američani so tako ogroženi, kulturno in drugače. Shakespeare je v naši kulturi varen, lahko delaš z njim, kar hočeš, lahko ga izrežeš, obrneš narobe, zaigraš kakor hočeš — lahko ga igraš na tramu — in še vedno bodo vsi vedeli, da je Shakespeare, nihče se ne bo razburjal. Amerika pa seveda, ker je kulturno ogrožena, jemlje Shakespeara karseda resno. Tam je Shakespeare bard in ne moreš z njim početi česarkoli. Za puriste — saj veš, ti se vsujejo nate kot tona opeke — je on neke vrste steber, ki se ga oklepajo. Za pripadnike WASP (bele anglo-saksonske protestane, op. p.) — ti jemljejo Anglijo zelo resno — mora biti v angleškem filmu zmeraj nekaj starega, kočje, kostumi — za Američane nikakor ne moreš napraviti filma o moderni Britaniji. Zato tudi nimamo filmov o moderni Britaniji — vsa naša filmska industrija je podrejena ameriški. Amerika diktira, kaj bo pri nas posneto. V filmski Britaniji se vse dogaja v Viktorijinih časih. Vsako odstopanje od tega jih vznemiri.

Moji prvi filmi so polni nasilja. Nasilje izhaja iz represije. Dokaz, da sem preseigel potrebo po premagovanju svojega okolja, je zadnji film **Angelski pogovori**: v njem ni nobenega nasilja. Mislim, da je to najmanj nasilen film na festivalu. Morda je nasilje v načinu, kako je kons-

Vihar, režija Derek Jarman, 1979



truiran — kot eksperiment — lahko da je nasilen do tradicionalnega filma, v sami vsebini pa ni niti ene nasilne scene. Britanska kultura je v tem trenutku povsem izgubljena. Z ameriško invazijo smo izgubili korenine. Raziskujem to, kar se mi zdi tega vredno. Ko se človek stara, postane konzervativen — to si moraš pravilno razlagati — ampak opaziš, da določenih rastlin ni več, da so drevesa posekana, da je stavba, ki ti je bila všeč, porušena, opaziš, da so določeni elementi kulture uničeni ali odrinjeni. **Vihar** želim pokazati mlajši generaciji, ki večinoma misli, da je Shakespeare skrajno dolgočasen; o njem so se učili v šoli, kako bi ga torej lahko pokazal tako, da ne bi bil dolgočasen? V resnici je skrajno vznemirljiv, kakor vsa renesansa, elizabetinski čas, ki ga uporabljam. To je pogonska moč štirih stoletij evropske civilizacije; seveda pa je to za nas tudi mitični čas, kakor je bil zanje mitični čas — zlata doba — tisto, kar so občudovali; vsa renesansa je interpretirala Grke. Vsi slikarji, ki jih občudujemo, so gledali nazaj. In to je bil čas velikega optimizma. Mnogi elementi v **Jubilee** bi bili, gledani elizabetinsko, optimistični. Obdobje velikih odkritij je bilo optimistično, seveda pa se je po štirih stoletjih vse skupaj spremenilo v svoje nasprotovanje. Tako je to: tudi v 20. stoletju smo imeli vizionarje boljšega sveta, ki so dejansko sejali samo grozo. Moj naslednji projekt bo **Caravaggio**. Ljudje pravijo: o, Derek, to pa ni angleški film! Ampak jaz pravim, da to ni čisto res, ker je vsa naša kultura prav do nedavnega, morda pa še zmerom, gledala v Italijo. Vsi naši renesančni arhitekti so hodili v Italijo. Sledim dolgi tradiciji Britancev, ki so hodili v Anglijo, da bi našli snov... celo Shakespeare — Romeo in



The Rate's Progress, avtorija Dereka Jarmana, 1982

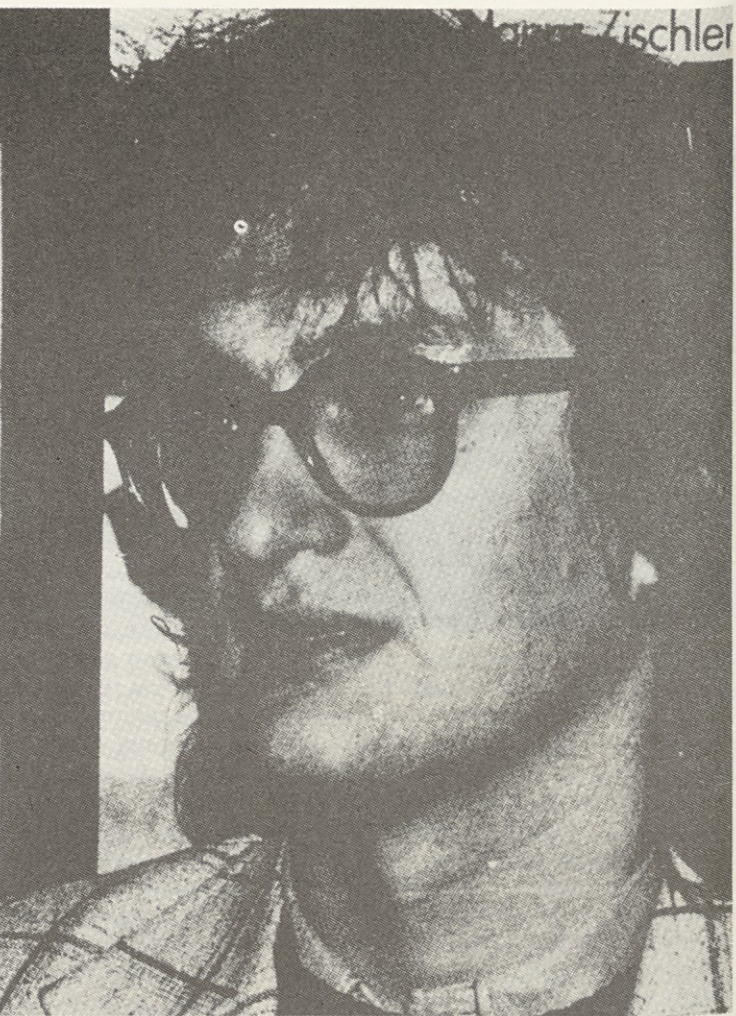
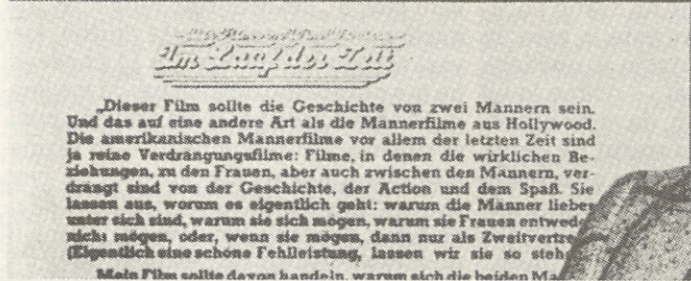
Julija itd. Delam samo to, kar so počeli že oni, le da jaz ne študiram Palladijeve arhitekture, ampak Caravaggia, ki je verjetno eden najočitnejših homoerotičnih umetnikov renesanse. Ampak Caravaggio me zanima iz več razlogov. On je prvi, za katerega vemo, da je na svetih podobah upodabljal ljudi s ceste in zato so ga ostro kritizirali. Verjetno je upodabljal ljudi, ki jih je poznal — očitno je bil tip iz podzemlja. Mislim, da ni bil posebno simpatičen. Če bi ga srečal, mi verjetno ne bi bil všeč. Imam zelo ambivalenten odnos do njega. Bil je nečimrni, ponosen, zaverovan vase in ogrožen, bil je nasilen in to na način, ki bi bil zame skrajno neprijeten — do običajnih ljudi, služničadi in podobnih. Zadnjih štiri ali pet let življenja v Rimu je bil zaprt neka-ko vsak tretji mesec. In potem je umoril Tomassonija. To je zanimiva zgodba: imamo največjega religioznega slikarja renesanse — morda ni bil največji slikar, bil pa je največji slikar morilec. To me je fasciniralo. Zanimalo me je tudi, kako je cerkev izkoriščala oltarne podobe, da bi pridobila ljudi. Z drugimi besedami, Caravaggio je prvi znani primer, da je nekdo uporabljal delavce, proletarce, da bi okreplil moč esteblišmenta. Caravaggio je mogoče mislil, da je revolucionar, ampak v resnici je prodajal te ljudi, tako da jih je postavljaj na oltarne podobe. Neki kardinal mu je rekel: Odpustili ti bomo vse tvoje napake, ker si zelo uporaben za nas. S tem, da postavljaš na oltar navadne ljudi, opravljaš zelo dobro propagandno službo za nas. Drug pomemben razlog je ta, da je Caravaggio slikar, jaz pa tudi, zgubljen slikar. Vedel sem, da kot slikar nikoli ne bom uspel, nisem dovolj dober, to sem vedel. Imam prijatelje, ki so resnično dobri slikarji. No ja, ko sem lani razstavljal na Inštitutu sodobnih umetnosti, sem dobil čisto dobre kritike. Seveda pa so vsi gledali name kot na filmskega režiserja in

so potem gledali slike, da bi videli, ali znam slikati. Nemogoče jih je bilo prepričati, da sem v resnici slikar. Nisem v posebno ljubezenskem odnosu z angleško kinematografijo! Mislim, da je razpoloženje vzajemno, ker nikoli nisem molčal, povedal sem natančno, kar mislim. Mi smo zelo zaprta družba, kjer vsakdo pozna vsakogar, in to ponavadi ne gre prav dobro. Mislim pa, da me imajo še vedno radi, ker moja stališča pripisujejo moji ekscentričnosti — to je zmerom dobra kamuflaža. Poznam pa celo skupino mlajših filmarjev, ki delajo sijajne filme. Doma vodim nekaj kakor majhno filmsko delavnico. Nikogar ne učim; veliko mladih režiserjev prihaja v mojo hišo in jaz jih vključim v svoje delo, če hočejo montirati film ali kaj podobnega. Nekega dne bom vse svoje domače filme sestavil in napravil dokumentarec o londonskem umetniškem svetu sedemdesetih let. Vsi bodo v njem. **Angelski pogovori** so bili posneti na super 8, potem presneti s stene v mojem stanovanju na VHS, zmontirani na VHS, potem presneti z VHS na HI-band video in s tega prenešeni na 35 mm. Film je bil črnobel, pobarval sem ga šele na videu. Pozneje so mi na Britanskem filmskem inštitutu dali nekaj denarja za ta eksperiment. Mislili so, da bi s tem denarjem lahko posnel kakšnih 20 minut filma, jaz pa sem napravil celovečerec. Denar so mi odobrili za eksperiment za **Caravaggia**. Tako so to opravičili. **Caravaggio** bo posnet na HI-band video in v njem bo tudi super 8. Včeraj sem spet gledal super 8 in učinki tega formata so mi tako všeč, da ga bom zanesljivo uporabil. Uporabil bom vse sorte stvari, zlasti da bi pokazal smrt tega človeka. Umrl je od jeze.

Poslušal in zapisal
Bogdan Lešnik

Just Like Eddie

„Rock'n'roll saved my life.“
/Velvet Underground;
Wim Wenders/



Biografski podatek, da je v najstniških letih poslušal rock, ne pa npr. Beethovna, za Wendersa ni naključje, ki bi bilo na isti ravni kot dejstvo, da se je rodil v Düsseldorfu in ne, recimo, v Duisburgu. Je bistven podatek, saj mu je rock'n'roll, kot zelo jasno pove sam, rešil življenje, in to v „najbolj absolutnem smislu“. Bistveno vlogo rocka dajejo slutiti že naslovi filmov, od kratkega **2000 Light Years** (komad Rolling Stones) do prvega celovečerca **Summer in the City** (hit Lovin' Spoonful), pa kratkega **3 ameriške LP plošče**. Tudi glasba v teh filmih je rock in ko prevzame vlogo njegovega skladatelja Jürgen Knieper, si rock še zmerom prepevajo ali pa ga poslušajo wendersovski agonisti, tu in tam se pojavijo kot igralec in pevec v filmu kak zaren muzikant (Ronee Blakely, **Nick's Movie**), v „najbolj ameriškem“ od njegovih filmov pa končno naredi glasbo eden „najbolj ameriških“ rockerjev, Ry Cooder.

A ne gre za okus; gre za iniciacijsko vlogo rocka, ki Wimovega življenja ni le rešil, ampak najprej sploh sprožil. V začetku je bil rock'n'roll kot gibalno njegovega „življenjskega iskanja“ „prva nepodredovana stvar, ki se jo je naučil ljubiti“, in to

ne da bi ga bil kdo učil, vsemu navzlic. In ta imperialistični, okupatorski anglo-ameriški import ni deloval s svojim globljim smislom, vrednotami ali čim podobnim. Prav narobe, deloval je ravno, kolikor je ostajal nerazumljiv. Wenders poudarja, da ga je „spravilo v strašno zadrego“, da je razumel **I Want to Hold Your Hand**, ko so jo Beatles posneli v nemščini. Ne gre za to, da ni razumel angleških besed in/ali fraz, temveč za to, da ga je ta jezik privlačeval natančno kot jezik, katerega sporočilo je manjkalo in katerega razumljeni drobci so morali ostati suspendirani, da je jezik učinkoval.

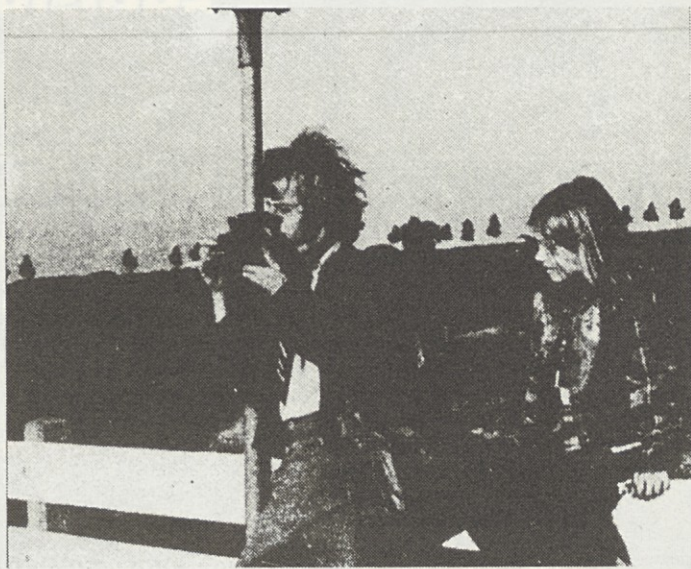
Učinek je bil po Wendersu osvobajajoči učinek nonsensa. Nonsense, čista forma, čista zabava so zanj funkcionalni sinonimi za rock. Rock je zanj strogo povezan s „sporočanjem“ ali, bolje, neposrednim utelešenjem emocije (ne gre za opredeljiva čustva, marveč za tisto, za kar nam njegova izkušnja daje licenco, da imenujemo feeling). Emotion pa je v nujni zvezi z motion; rock je v Wendersovih filmih nujen spremljevalec gibanja, potovanja, ki ga sproži ali mu daje emotivno barvo. Konstitutiven element je predvsem v njegovih „road movies“, kjer

je na neki način „pred“ zgodbo. Strukturno mesto rocka je pri Wendersu na začetku; ob njegovih zvokih podobe šele lahko stečejo, pogoj za to pa je, da mora „sporočilo“, čeprav slišano in povedano v pravzaprav poznem jeziku s povsem inteligibilno gramatiko, vendar le ostati nerazvozlano. To mesto rock vsaj deloma izgubi, ko Wenders stopi na ameriška tla. Vendar: **Paris, Texas** + so v filmu Travisove prve besede, hkrati pa vsaj deloma zavzemajo mesto rocka iz, recimo, filma **V teku časa**. Sprožijo iskanje, ki ne bo naletelo na identifikacijo z globljim smislom **pariškosti**, marveč bo ostalo krhka opora neuničljive fantazme. Zaradi teh dveh besed je lahko Cooderjeva glasba samo še „čista forma“, brez besed.

Jože Vogrinc

+ Paris ni Pariz (pomanjšani model mesta z vso težo „simboličnega pomena“) in je z v slovenskem prevodu odveč, saj gre za čisti homonim; poznano ime z nerazločljivim smislom, okoli katerega vzpostavi nezavedno konstrukcijo najprej sam Wenders in si celo pade na finto, ko začne iskati v Texasu Eiffelov stolp...

Alice med otroki



Na Zavodu za usposabljanje Janez Levček že nekaj let deluje šolski kino. V dvanajstih letih si vsak četrtek sledijo filmske predstave. Obisk je dober, ponavadi večji kot prostor premore sedežev. Otroci so ta kino sprejeli za svojega, obisk četrtekovih predstav pa kot svojo prijetno navado in potrebo. Predstave pogosto obiskujejo tudi otroci, ki so že prenehali giniti naše šolske klopi. Kino, pa čeprav šolski, ima svojo lastno atmosfero s pravično močjo predstave.

Filmski spored je sicer pester, toda ne tak, kot bi moral biti. Šolsko leto ima štiriinšestdeset četrtekov. Ustreznih filmov, zlasti dobrih, pa je malo. Nekateri zato večkrat ponovimo. Glasbo iz Vukotičevega **Surogata** naši otroci požvižgavajo po šolskih hodnikih.

Vsako leto pa se vendarle zgodi tudi nekaj tistih pravih filmskih doživetij. Doživetij, ki trajajo in s svojo intelektualno ter estetsko napetostjo silijo k razmišljanju in iskanju, pa ne k enemu samemu, ampak k celo nasprotujočim si odgovorom. Tako se sprožijo mehanizmi spodbujanja ustvarjalne radovednosti. Ta pa pelje ne samo v odkrivanje novega, ampak tudi v prepotrebno preverjanje večkrat potrjenih resnic.

Eno takšnih letošnjih doživetij je bilo srečanje s filmom Wima Wendersa **Alice v mestih**. Film je s svojo neposredno in spontano komunikacijo, z odsotnostjo kakršnegakoli sprenevedanja takoj vzpostavil stik z otroško publiko. Že zaradi zgodbe same, še bolj pa zaradi ozračja z zadostno mero emocionalne napetosti, je otrokom dal možnost identifikacije s kreativno-intelektualno, še bolj pa z emocionalno odzivnostjo.

Podatek, da so si otroci zaželeli ogledati film večkrat, pove sam po sebi dovolj. Ob vnovičnem gledanju niso več ostajali na vsebinski ravni zgodbe, ampak so globlje prodirali v filmsko stvarino.

Prva opazna značilnost je bilo natančno spominsko pomnjenje vsebine filmskega dogajanja. Vsebovalo je celo dovolj natančne spominske obnove posameznih dialogov.

„Fotograf je odšel k svoji puncici, da bi pri njej prespal. Ona pa mu je rekla, da ne sme in da ne bo poslušala njegovih zgodb.“

„Ko sta našla babičino hišo, je Alice pozvonila na hišni zvonec. Ko se je vrnila k fotografu, mu je povedala, da v hiši že dve leti stanujejo neki Italijani in da ničesar ne vedo o njeni babi.“

Otroci filma niso zgolj gledali, ampak jim je večkrat uspelo povezati fizično resničnost s človekovo eksistenco in odnosom med ljudmi. Film so torej **VIDELI** in ga aktivno doživeli.

„Glavni junak filma, ki pravzaprav ni junak, ampak samo dober človek, zelo rad fotografira. Fotografira zato, da bi kaj zaslužil. Toda rad fotografira po svoje. Zato fotografij ne more prodati. Proda avto, da dobi denar. Živi v hotelih. Tam tudi vrže televizijo na tla. Bil je jezen, ker je televizija dolgočasna in samo laže.“

Doživljanje filma ni bilo zgolj pasivno. V doživljanje so otroci vnašali svoje izkušnje, oziroma so izkušnje filma preverjali s svojimi resnicami in spoznanji. Film je tako enakomerno zaposlil otrokovo spoznavno in čustveno področje. Ne samo pasivno, ampak v dinamičnem vplivanju ene sfere na drugo in v njunem medsebojnem dopolnjevanju.

„V filmu veliko **POTUJEMO**. Film je posnet iz avta, vlaka, letala in ladje. Glavni igralec ni imel prijateljev in tudi ne kakšne družbe. Tudi prave punce ni imel. Potoval je sam in živel je sam. Jaz ne bi mogel tako živeti. Tudi v Ameriki ne bi hotel živeti. Rad pa bi šel tja za nekaj dni. Otroka je imel zelo rad. Vodil jo je na kopalnice. Tudi Alice je bila rada z njim. Bila sta prijatelja.“

„Njena mati ni bila dobra. Takšne matere bi bilo treba kaznovati. Trije razlogi so, da je pustila otroka. Morda se je svojega otroka naveličala. Ali pa Alice sploh ni bila njen otrok. Mogoče pa je hotela najti novega moža.“

Film je materialna in duhovna podoba časa in prostora v katerem je ta podoba nastala. Kako pa se materialna podoba našega sveta in sveta Evrope ter Amerike že razlikujeta, nam povedo naslednja otroška razmišljanja:

„Ne verjamem, da imajo takšne fotoaparate, ki takoj naredijo sliko. Tudi hiše v Ameriki niso tako visoke. Fotograf je stalno govoril, da nima denarja, pa je potoval, stanoval v hotelih in si kupil avto. Alice je jedla tudi zelo, zelo velik sladled.“

Otroški odgovor tem nevernim otrokom pa je bil:

„Kaj misliš, da so vse to narisali? Vse to je res. Bil sem pri očetju, ki dela v Nemčiji.“

Filmsko doživetje ni prenehalo s koncem projekcije. Otroci so se o filmu radi pogovarjali tudi naslednje dneve. Nekateri so mi tudi prostovoljno zapisali svoje misli.

Domišljali so filmsko zgodbo v njenem nadaljevanju. Ob teh razgovorih pa sem postajal bogatejši tudi sam. Otroci so se vse manj občutili kot otroci odraslih, postajali smo skupni sopotniki na potovanju proti razumevanju stvari, ki so.

Borko Radošček

VSAKA SLIKA POMENI 10 000 BESED

UVOD V FILM *PiRâMidas* 1972–1984 Ladislava Galete

1.

*Film PiRâMidas 1972–1984
je bil posnet na Madžarskem
20. marca 1984 med 11.34 in 11.39 uro
v produkciji studia Balász Bèla iz Budimpešte.
(O studiu Balász Bèla glej Ekran št. 1/2, 1984.)*

2.

*Film je posvečen starim civilizacijam,
Hermesu Trismegistosu, Lao Ceju, Albertu Einsteinu, Wacławu Szpakowskemu
in mnogim drugim.*

3.

Priprave na realizacijo filma so trajale dvanajst let.

4.

*Med pripravami je bilo uporabljenih
prek 120 naslovov najrazličnejše literature
kot tudi druga umetniška in znanstvena dela različnih avtorjev.*

5.

*Vnaprej dokočno opredeljena ideja o filmu je bila neposredno
— brez dodatne obdelave na primer na montažni mizi —
prenesena na filmski trak.*

6.

*Film je povsem simetričen
z dvema pomensko različnima središčema.
Eno je v prostoru zamišljena iluzorna os perspektivne točke,
okoli katere poteka iluzorna spiralna rotacija kamere
— to je SREDIŠČE, vezano na PROSTOR,
drugo pa je sredina filmskega traku,
ki je natanko v 7261. filmski sličici —
to je SREDIŠČE, vezano na ČAS.*

7.

*Zvok filma tvorita originalni moški in ženski glas,
"absolutna" sredina,
ki je razmejena s šestimi barvami mavričnega spektra,
pa je neozvočena in traja 1/24 sekunde.*

8.

*Osnova filma
je realizirana v enem samem neprekinjenem posnetku,
ki vsebuje 14.521 filmskih sličic
s štirimi osnovnimi pozicijami kamere v šestdesetih ciklikih.*

9.

KONEC filma je hkrati tudi njegov ZAČETEK.

Na pogled preprosto shemo filma **PiRâMidas 1972—1984** Ladislava Galeta, ki traja na tanko dvanajst minut (vklju-

no s po minuto dolgima „špicama“ na začetku in koncu filma), so v zagrebškem Centru za multimedialna raziskovanja (film je potem doživel še premiere v Budimpešti in Lodzu, maja 1985 pa še v Bostonu in New Yorku) uvajali trije večeri razstave, serij izvedb, video instalacij in filmskih eksperimentov s sliko in zvokom. Obsežen uvodni program, zasnovan kot stopnišče k piramidi, je trasiral oporne točke za branje integralne celote.

Film **PiRâMidas 1972—1984** je pravzaprav eksperimentalni projekt (avtorja, ki je po svoji avtohtoni znanstveni metodologičnosti osamljen jezdec v našem umetniškem okolju), utemeljen na vizualnih fenomenih, ki simbolizirajo enotnost prostora in časa, s tem pa predstavlja še en simboličen zapis, ki ta simbol reinterpreтира. Gre za direkten prenos vizualne podobe v film, kjer velja zakon stalnega gibanja vnaprej. Čeprav vidimo v sliki gibanje v nazaj, pa se časovno vedno premika vnaprej. Očitni postajajo paradoksi oziroma navzkrižja med pozitivnim in negativnim, dvojna spirala pa je sicer že zelo star lik v zgodovini umetnosti.

Priloge na realizacijo filma, ki v dvanajstih minutah združuje tisočletja, so posredno ali neposredno trajale dvanajst let. Prvo razmišljanje o ideji, ki jo je Galeta skušal pozneje vgraditi v film, izvira iz nekega njegovega tekstualnega dela iz leta 1972/73:

„Stiki stranic piramide so robovi.

Vrh piramide tvori seštevek robov. Ne glede na število se vse stranice stikajo v eni točki, ki vedno ohranja enako „velikost“.

Je ta točka začetek ali konec piramide?“

Štirje trikotniki, z vrhovi zloženi v središču, nam dajo zaprt piramidalo obliko s trikotno osnovo in štirikotno bazo. Oba osnovna geometrijska lika, ki skupaj tvorita simbolično vrednost števila sedem, izhajata iz križnega preseka piramide. Križ preseka kot tudi geometrijska lika trikotnika in štirikotnika pa simbolizirajo prepletanje časa in prostora, kot tudi stik neba in zemlje. Križ je nikoli prekinjena popkovina vesolja, povezana s praprvo-tnim središčem.

Mitologije v relativnostni teoriji

V filmski sliki sledimo neprekinjenemu gibanju skozi prostor. Dejansko spremljamo vzporedni tirnici, ki se sekata daleč na horizontu, vendar je to sečišče ves čas vkadrirano točno v središče filmske slike. Z enakimi 90-stopinjskimi premiki slika v kadru spreminja položaj (položaji A, B, C in D), vendar se gibanje v globino polja ne prekinja. Spiralno vrtenje kamere se po spešuje od začetnih 120 filmskih sličic v prvem položaju, s tem da je vsak naslednji položaj za filmsko sličico krajši. Rotacija traja do položaja, ki traja eno filmsko sličico in po preeksponirani sličici (središču filma) se spiralni vrtenje začne odvijati v nasprotno smer proti „začetku filmske vsebine“. Vrh vidne, optične piramide tvori perspektivna točka sečišča tirnic na horizontu, vkadrirana v središče filmske slike, s čimer smo pri malteškem križu, svedoča ob upoštevanju rotacije. Oddaljevanje od belega središča filma z eno štirindvajsetinko sekunde tišine deformira osnovno frekvenco tona, ki jo slišimo le ob obeh sličicah tik pred oziroma za njo.

Vsak naslednji položaj kamere spremlja posneta verzija možkega (pred središčem) oziroma ženskega (po središču) glasu. To pomeni, da na samem začetku in koncu filmskega traku, ko je mirovanje kamere najdaljše (po 120 sličic), slišimo tudi najbolj deformiran zvok (120-krat presnet prvi posnetek človeškega glasu).

Film **PiRâMidas 1972—1984** je bil med pripravo in realizacijo neposredno navezan na literaturo, ki vsebuje prek 120 naslovov, med katerimi so tudi Matematika, Proporcije v naravi in arhitekturi, Estetika glasbe, Relativnostna teorija, Knjiga sprememb (I Ching), Spirala, Egipt, Bibli-

19	20	1	2	23
21	16	11	12	5
18	9	13	17	8
4	14	15	10	22
3	6	25	24	7

ja, Kabala, Atlantida, Haiku, Igra steklenih biserov, Maljević — supermatizem, Cage, Lao Ce, Piramida, Sirius, Zen buditel, Gilgameš, Tibetanska in ekipčanska knjiga mrtvih, Simetrija, Razširjeni film, Geff. Literatura je razdeljena na dva dela. Prvi vključuje tekstualne materiale znanstvene in umetniške narave, drugi pa je vezan na dela, ki vstopajo v tako imenovano svetovno produkcijo filmske avantgarde ali eksperimentalne kinematografije. Med materialom, ki je „povzročil“ nastanek filma, je navedenih tudi 56 filmov avtorjev svetovne filmske avantgarde, vključno s petnajstimi domačimi naslovi naslednjih avtorjev: Faktor, Gotovac, Martinac, Obrenov, OM produkcija, Pansini, Rozman, Verzotti.

Princip spiralne polarnosti je očitno tudi iz številnih Galetovih del v drugih medijih, kot na primer v „Tekstu št. 10“ iz obdobja 1970—73 („Stojim med tračnicami in gledam v daljavo, z glavo obrnjeno nazaj.“), v fotografskem delu „štiri pozicije“ iz leta 1973 (štiri ekspozicije istega negativna posnetka kolesarja v štirih različnih položajih, tako da so osi koles vedno v isti točki), v objektih „Dvosmerno kolo“ iz leta 1978 (štiri različno zavrzjena dvokolesa), v objektih „Zrcalni namizni tenis“ in „Obrnjen čas“ iz leta 1979 (pri slednjem gre za uro z zrcalno številčnico, na kateri tudi kazalci krožijo od desne proti levi), v „Fotoportretu št. 2“ iz leta 1983 (rotacija fotografskega papirja med ekspozicijo negativna, tako da je os 360-stopinjskega obkroženja v zenici desnega očesa portretiranca). V Galetovih delih s področja filma in zvoka je zlahka razpoznaven princip kvadrata z diagonalama, ki ob rotaciji zaživi kot malteški križ (le-ta je tudi eden bistvenih sestavnih elementov filmskega projektorja): izvedbe filma **Kot** (1975—1979) na tridimenzionalni ekran, film **Naprej-nazaj: Klavir** (1977) z navzkrižnim obračanjem materiala, ki daje efekt pogleda z obeh strani zrcala in časovnega kontinuuma, v katerem izzvenjanja postanejo vzvenjanja, **TV namizni tenis** (1976—78) z igro okrog vogala, zvočni projekt „Pospeševanje-upočasnjevanje“ (1978) Chopinovega valčka z navzkrižno aplikacijo magnetofonov,

kjer so zlasti pomembne teoretične možnosti podaljševanja in krajsanja osnovnega materiala, video **Sangwa Düpa** (1984), kjer oscilacija refleksov oživlja malteški križ v gibanju.

Osnovno vodilo med pripravami in samo realizacijo filma **PiRâMidas 1972—1984** je bilo: čisto, definitivno razdelano idejo preliti na filmski trak. To izključuje vsakršno naknadno intervencijo v smislu obdelovanja ali dograjevanja posnetega filmskega materiala z na primer montažnim postopkom kot enim od osnovnih elementov filmskega ustvarjanja. Uporaba montažne mize pri finalizaciji je bila podobna uporabi filmske kamere. Vnaprej je bila določena velikost objektivna in središčni položaj perspektivne točke v okviru slike. S tem se je možnost komponiranja slikovne vsebine zreducirala na minimum. Višina kamere med snemanjem je določila poprečna višina človeka, pa tudi hitrost gibanja vozila skozi prostor in čas med snemanjem sta bila določena vnaprej. Pri laboratorijski obdelavi originalnega posnetka je bil film konstruiran tako, da mu ne manjka niti ena sama filmska sličica, kar pomeni, da je film iz enega samega neprekinjenega posnetka, čeprav se pred gledalčevimi očmi neprestano vrstijo štiri pozicije objekta.

Leta 2000 pred našim štetjem so odkrili tekst, podpisan z imenom Hermes Trismegistos. Aleksandrijski pisci in gnostiki so dobro poznali ime Hermes Trismegistos — Trikrat Največji. Najbolj sprejemljiva je hipoteza, da gre za človeka egipčanskega porekla in da ime ni njegovo lastno, ampak vzdevek za „tistega, ki je poučen“. Morda je bil Toth. Kot vemo, je bil Toth iz visoke levitske kaste kot na primer Zaratustra v Perziji ali Rishi v Indiji. Danes zatrjujejo, da je bil mojster. Čas njegovega življenja ni znan, nekateri pa menijo, da je živel v prvi generaciji po Potopu, vendar ni znano, ali 8498 ali celo 12.000 let pred našim štetjem. Hermesu Trismegistosu pripisujejo trinajst izrekov Smaragdne plošče. Drugi izrek: „Kar je spodaj, ustreza tistemu, kar je zgoraj, kot tisto, kar je zgoraj, ustreza tistemu, kar je spodaj...“ Tretji izrek: „Kakor vsako delo izhajaja iz Enega, iz edinstvene misli, tako je v stvarnosti vsako delo transmisija, ki se rojeva iz Enega.“ Osmi izrek: „Z zemlje se dviga v nebo, potem se spet spušča na zemljo, spodnje in zgornje sile srka vase. S kondenzacijo moči sveta izginja mrak pred teboj.“ Dvanajsti izrek: „Trikrat Največji Hermes me imenujejo zato, ker so vsa tri dela spoznanja o univerzumu moja.“ Iz Petindvajsetega izreka Lao Ceja v Tao Te Kingu: „Je nekaj kar — popolna zlitost — pred stvarstvom še neba je in zemlje... Ne vem mu imena. Po sili Tao ga imenujem, po sili mi dem — veliko, veliko — mislim neskončno, neskončno — mislim vseobsežno, vseobsežno — mislim vrtnete na začetek. Teh štirih veličin sveta je človek ena. Človeku zemlja je pravilo, pravilo zemlji je nebo, pravilo nebu je Tao, pravilo Tau je — On sam.“ Če omenjene citate Hermesa Trismegistosa in Lao Ceja po premisleku obrnemo v polje znanosti, lahko razpoznamo korenine teorije relativnosti in zato ne preseneča posvetitev filma Albertu Einsteinu. Prestopimo v Reimann—Einsteinovo vesolje: „Če po njem potuje žarek svetlobe, ne potuje v popolnoma ravni črti, ampak se postopoma ukrivlja, dokler končno ne opiše neizmerno ogromanskega kroga. Ta žarek lahko ponudi

neskončni(st), vendar le, če gre po eni in isti poti.“ Nekaj korakov povsem svobodnega razmišljanja v tej smeri (pa vendar v tesni zvezi s filmom **PiRâMidas 1972—1984**. V omenjenem primeru gre za dvodimenzionalno gledanje. Če bi torej spremenili zorni kot „od strani“ (odkoder vidimo krivuljo) na „vrh“, bi videli povsem ravno črto. Ker pa smo v vesolju v tridimenzionalnem prostoru, smemo predpostaviti, da se žarek ukrivlja tudi, če ga gledamo z „vrha“. V tem primeru pa žarek ne opisuje več kroga, ampak vstopa v povsem čisto spiralno pot. Če ob tem upoštevamo še progresivno ukrivljanje, pomeni, da se ob vedno daljši poti vedno bolj ukrivlja.

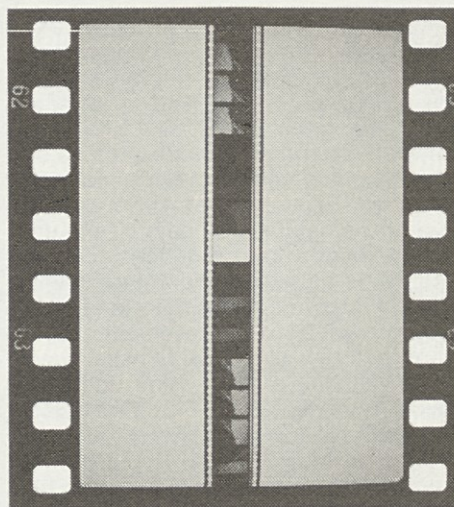
Spoznavanje Wacława Szpakowskega

Če ne bi bilo skromnega poljskega uslužbenca Wacława Szpakowskega, ne bi bilo filma **PiRâMidas 1972—1984**, če pa bi že bil narejen, bi zagotovo ne bil tak, kot je. Szpakowski je bil v likovni umetnosti oziroma fotografiji tisto, kar je bil Kafka v literaturi — in to tako po svojem izrazu kot po usodi.

Wacław Karol Szpakowski se je rodil v Varšavi leta 1883, devetindvajset let pozneje pa je diplomiral na oddelku za arhitekturo pri tehnični univerzi v Rigi. Pred in med prvo svetovno vojno je sodeloval pri projektiranju in gradnji dokov v Arhangelsku, v dvajsetih letih pa v ministrstvu za pošto in telegraf ter v poštini upravi v Bydgoszczu. V začetku druge svetovne vojne je začel delati kot gradbeni inšpektor, leta 1952 pa v uradu za cestni in zračni promet. Umril je leta 1973 v devetdesetem letu. Szpakowski ni bil član, niti se ni družil z nobeno umetniško skupino in ni nikdar razstavljal svojih del. Šele pet let po njegovi smrti je muzej umetnosti v Lodzu prvič predstavljal javnosti njegova dela, ki so jih preseučeno odkrili v njegovi zapuščini. S sedemnajstimi leti je začel v beležke s colsko mrežo risati meandre in labirinte v eni potezi. Iz stotin risb je najzanimivejše skonstruiral na večjih formatih. Risbe je delal samo z navpičnimi in vodoravnimi črtami, kar mu je omogočalo štiri smeri gibanja: od spodaj navzgor, z leve na desno, od zgoraj navzdol in z desne na levo. Njegovi zapiski so polni razmišljanj o vprašanih s področja znanosti in umetnosti ter naravi, o značilnosti zvokov v različnih atmosferskih pogojih, s čimer je skušal prodreti v nevidno mero sveta. Pomemben je način razmišljanja tega človeka, ki odpira poti tudi v nekatere druge medije.

Za Szpakowskega sta bili simetrija in ritmičnost bistveni kvaliteti živega in neživega sveta. Specifičnost pristopa v njegovem delu kaže tudi avtoportret iz leta 1902. Kot drugi slikarji si je pri avtoportretu pomagal z zrcalom. Vendar si je s fotoaparatom kot optičnim sistemom pomagal tako, da je sebe videl posredno. Zato nas kot gledalce fotografije avtor „gleda v oči“, vendar skozi objektiv kamere. S pogledom skozi kamero je fotoaparat dobil enakopravno vlogo v avtoportretu in tako ni zgolj registrator situacije. Pri tem se je avtor zavedal, da bi v položaju „en face“ proti zrcalu le-to zamenjalo njegovo desno in levo polovico obraza ter ga deformiralo, zato se je ob fotoaparatu postavil v profilu. Ste kdaj razmišljali o dejstvu, da so bolj ali manj vsi slikarski avtoportreti v zgodovini umetnosti dejansko zrcalne podobe svojih avtorjev?

Szpakowski je sčasoma šel bolj razviti svoj „eksperimentalni“ fotografski postopek, kar mu je omogočilo realizacijo „Večkratnega avtoportreta“ leta 1912. Pomagal si je z dvema pod ustreznim kotom postavljenima zrcalom in se pred njiju usedel s hrbtom proti kameri oziroma gledalcu. Leva in desna zunanja figura sta prvi zrcalni podobi avtorja kot „objekta“ v sredini, preostali dve figuri v ozadju pa sta njegovi dvakratni zrcalni podobi. Če bi pri tem gledal v katero od prvih zrcalnih podob, bi si gledal v oči, „trikotnik pogleda“ pa bi zaprl, če bi se gledal v dvakratno zrcalno podobo. Zato je Szpakowski pogled usmeril tako, da ni gledal samega sebe, ampak dvakratno zrcalno podobo objektivna kamere „za“ seboj. S tem pristopom je spet dal poseben pomen fotoaparatu in prek nje ga gledalcu, ki s pogledom „iz oči v oči“ postane soudeleženelec vsebine fotografije. Manj kot zanimivost in bolj kot zgodovinsko sovpadanje inovativnih zamisli posameznih ustvarjalcev lahko upoštevamo podatek, da sta nekaj let po Szpakowskem enak delovni postopek uporabila tudi Francis Picabia in Marcel Duchamp. Duchampov „Avtoportret“, ki je bil doslej tudi edini znan, je nastal leta 1917 (!). Čeprav gre za enak princip, pa



Ladislav Galeta: Središče filma PiRâMidas 1972—1984

se rezultata vendarle razlikujeta v bistveni točki. Medtem ko Szpakowski „gleda“ v objektiv fotoaparata oziroma gledalca fotografije „za“ seboj, je Duchamp usmeril pogled v stični kot med zrcalom. S pogledom v kot postanejo iluzorni pogledi figur „ujeti“ v svojih odrazih znotraj pravilnega peterokotnika. „Večkratni avtoportret“ Szpakowskega, v katerem je simetrični ritem polja presekala z asimetričnim pogledom desetih oči petih likov, nas vrača v prozorno, s svetlobo presvetljeno središče filma **PiRâMidas 1972-1984**. Galetov prozorni filmski kvadrat sredi filmskega traku je statična točka zaprte „notranje“ montaže in izraža absolutno mero. Pripada prostranstvu simbolov in ga ni mogoče izmeriti niti v milimetrih niti v sekundah. Beli kvadrat je vrh piramidalne zgradbe, katere figura se odraža med spiralnimi spremembami položaja kamere.

Zaporedna serija risb Wacława Szpakowskega so izvedena izključno z ortogonalnim postopkom z osnovo, ki je neprekinjeni tok linije. Vsaka risba je dejansko izrez nečesa, kar nima niti začetka niti konca. Tu moramo poudariti, da za Szpakowskega niso pomembne samo oblike, ki jih je dobival z usmerjanjem linij, ampak tudi prostori med linijami, ki jih lahko imenujemo „negativ“ prostor.

Čeprav gre za abstraktne vsebine, je več kot očitna iluzija tridimenzionalnosti. Szpakowski je samo z vertikalami in horizontalami ustvaril diagonale znotraj polja. S samo neuporabo nekoda je tako dejansko prisoten v skoraj vsakem njegovem liku. Galeta je prvič začel konkretnije razmišljati o realizaciji filma **PiRâMidas 1972-1984** na podlagi študije spirale „S₁“, ki jo je Szpakowski delal med leti 1939-1943. Kot konkreten primer je posnel šestminutni film na superosem formatu, ki dobesedno sledi študiji spirale. Dolžine kadrov v filmu ustrezajo dvakratnim dolžinam položajev linije. V njem dve filmski sličici ustrezata dolžini enega milimetra položaja linije. Štiri različne pozicije filmske kamere dajo štiri osnovne smeri gibanja linije (levo-desno, navzgor-navzdol). Komplementarni spirali imata dve smeri. Leva in desna stran sta v komplementarnem odnosu, taka pa je tudi konstrukcija filma **PiRâMidas 1972-1984**. Neprekinjeni tok gibanja skozi prostor in čas je tudi osnova različnih oblik labirintov. Osnova neprekinjenega toka, ki se lahko razvija v nedogled, je znana iz kultur najrazličnejših civilizacij od najstarejših časov dalje, z njo pa so simbolično ponazarjali vesolje v neprestanem gibanju. Kar prinaša center, mora očitno biti tisto, kar ostaja do konca in je obstajalo od vekomaj. Vsaka celota je krog in ima začetek, sredino in konec. Začenja se v točki, se širi in razdvaja, potem pa se skrči in znova izginja v točki. Ne glede na smer gibanja v prostoru pa le-to v času vedno poteka vnaprej.

Dve središči zadnje večerje

Predmet naslednjih vrstic je slika Zadnja večerja Leonarda da Vincija (1452-1519), ki jo je bil mojster naslikal na zidu refektorija Santa Maria delle Grazie v Milanu med leti 1495 in 1497. Čeprav nam podoba na prvi pogled sugerira „popolno“ simetričnost prizora, pa sta v njem vendarle dve središči in prav s tega zornega kota je tema zanimiva za film **PiRâMidas 1972-1984**. Navpičnici skozi obe središči delita sliko na dva različna dela — ena poteka skozi perspektivno točko oziroma sečišče perspektivnih linij slike in je locirana „za“ glavo osrednjega lika (1), druga pa poteka skozi desno oko istega lika (2). Tu se odpira temeljno vprašanje, zakaj je Leonardo „premaknil“ osrednji lik izven navpične osi perspektivne točke in neodvisno od konstrukcije prizora lik v sredini narisal skorajda simetrično, vendar v izločenem položaju. Ob koncentriranem pogledu v desno oko osrednjega lika in prek njega na sliko v celoti bomo dobili občutek, da se nahaja natanko v osi same figure. Simetrični položaj desnega očesa potrjuje omenjena „druga“ simetrala, ki deli osrednji lik na dva dela. Če ta simetrala ostane središče 60-stopinjskega kota, ugotovimo, da je osrednji lik na sliki izveden iz enakostraničnega trikotnika z vrhom v temenu. Detajl slike znotraj okvira vrat v sredini, kamor je vkomponirana glava, nam kaže, da je središče res premaknjeno in da ta premik ni niti malo slučajen.

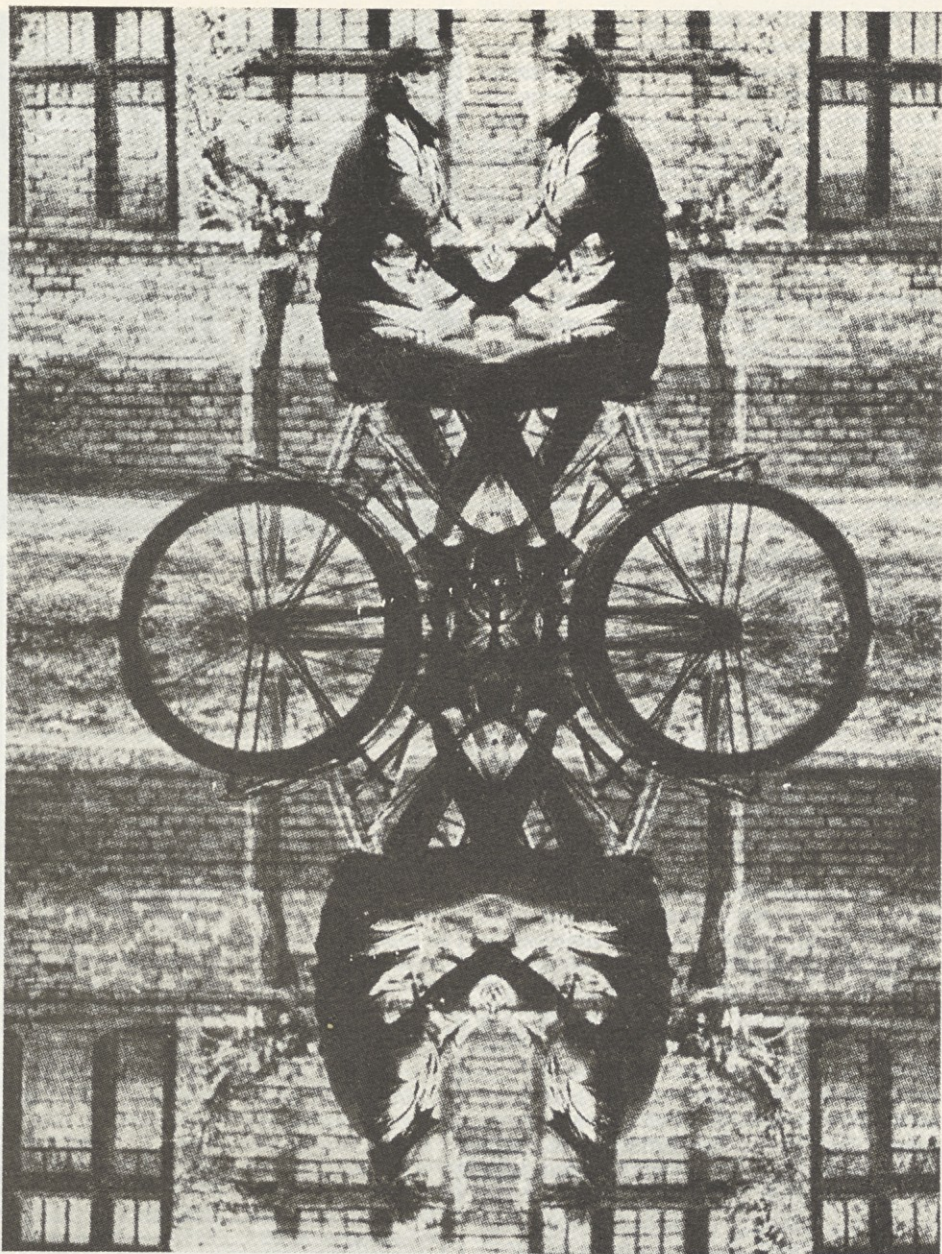
Oddaljenost perspektivne točke (kot prvega središča) od desnega očesa (kot drugega središča) je enaka razdalji med očesoma osrednjega lika. Perspektivna točka je na eni od stranic enakostraničnega trikotnika, nekoliko nad horizontalo skozi oko. Zato smemo sklepati, da

slika nima samo dveh navpičnih, ampak tudi dve vodoravni osi. Navpičnica (1) skozi perspektivno točko deli konstrukcijo slike na dva dela in tako deli na enaka dela tudi okvir vrat. Premik osi (2) osrednjega lika glede na sredino slike je izveden po tako imenovanem načelu zlatega reza. To pomeni, da navpična in vodoravna os tvorita kvadrat z okvirom vrat. Desno oko (kot drugo središče) je v enem od vrhov kvadrata, diagonalno nasproti zgornjemu levemu kotu vrat. V ravnino baze spuščena diagonala polovice kvadrata določa širino vrat v sredini slike. Od tod sledi, da navpičnica skozi oko deli okvir na dva neenaka dela. Odnos med manjšim delom (A) in večjim delom (B) je enak odnosu med večjim delom (B) in celoto (A + B), kar pomeni, da je širina vrat izvedena iz enačbe $1 + (\sqrt{5} : 2)$ je enako 1,618..., tako dobljeno vrednost pa imenujemo zlato število Φ .

Ko je bila slika že naslikana, so pod njo v zidu prebili vrata, ki pa so jih pozneje spet zazidali. Obris vendarle dokaj točno kaže zelo pomemben podatek za analizo slike. Logično je namreč, da pri določanju položaja vrat niso izhajali iz vsebine slike in njenega „središča“, ampak so vrata pebili v sredini celotne stene. Ko to vemo, ni več presenetljivo, da simetrala vrat ne poteka skozi perspektivno točko, se pravi po sredini slike, kot bi bilo logično pričakovati, ampak to, da os vrat poteka skozi desno oko osrednjega lika. Leonardo je torej glavno figuro na sliki postavil točno v sredino zidu, in njena os deli zid na dva enaka dela, perspektivna točka pa je skupaj s celotno slikarjijo odmaknjena iz sredine zidu na dolžino razdalje med obema očesoma.

Tudi film **PiRâMidas 1972-1984** ima dve središči, ki pa sta po svojem karakterju povsem različni. Eno je v prostoru zamišljena iluzorna os perspektivne točke, okoli katere poteka iluzorna spiralna rotacija, in to je središče, vezano na PROSTOR. Drugo središče pa je sredina filmskega traku, ki je natanko v 7261. filmski sličici — to je središče, ki je vezano na ČAS. Središče filma je razmejeno s šestimi barvami mavričnega spektra. V prvem delu filma so tri osnovne barve: modra, rumena in rdeča, v drugem pa tri sekundarne: zelena, vijoličasta in oranžna. Položaji barv so določeni z njihovim komplementarnim odnosom. Tako je rdeča barva pred koncem prvega dela filma nasproti zeleni barvi v začetku drugega dela filma. Njihovo komplementarnost poudarja tudi odnos pripadajočih slik. Središče filma, ki ločuje oba dela, je svetloba (presvetljen fotograf). Prav toliko časa, kot v času projekcije traja bela svetloba, je dolga tudi tišina (1/24 sekunde). Stik svetlobe in tišine razmejuje film na dva dela. Rdeča barva nasproti zeleni svetlobo vmes, D pozicija slike nasproti B poziciji slike s praznino med njima, najmanj kopirana A-444 frekvenca moškega glasu (v trajanju 1/24 sekunde rdeče filmske sličice) nasproti najmanj kopirani A-444 frekvenci ženskega glasu (v trajanju 1/24 sekunde zelene sličice) s tišino med njima tvorijo jedro filma **PiRâMidas 1972-1984**. Če je umetnost spoznala harmonijo, ritem in lepoto, potem je spoznala O.

Razdelitev dvanajstih mesecev leta na štiri letne čase ni naključna, ampak je pogojena z medsebojnim odnosom dveh središč. Eno je premaknjena rotacijska os Zemlje, drugo središče ekliptike pa je Sonce. Premik rotacijske osi glede na



Ladislav Galeta: Dvosmerno kolo, 1976



Wacław Szpakowski: Večkratni avtoportret, 1912

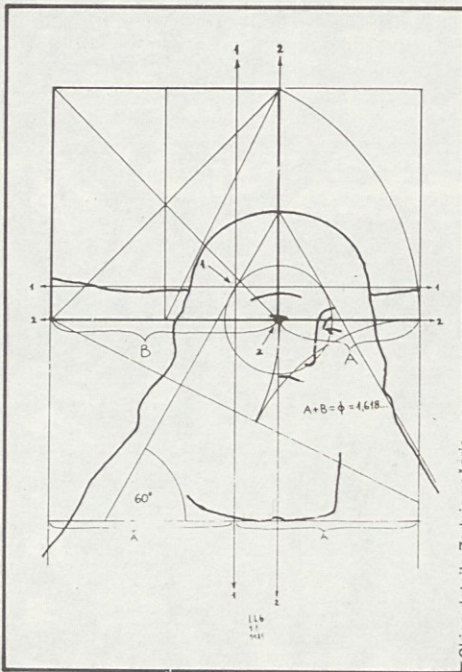


Marcel Duchamp: Avtoportret, 1917

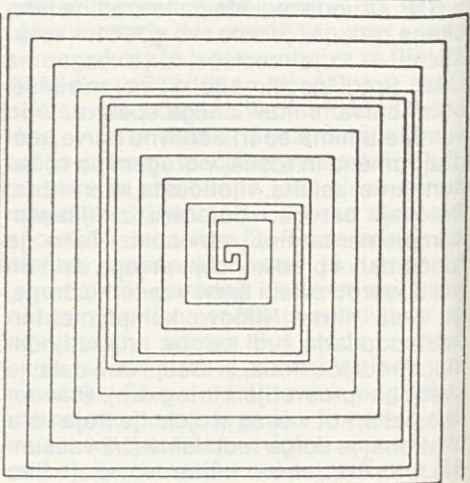
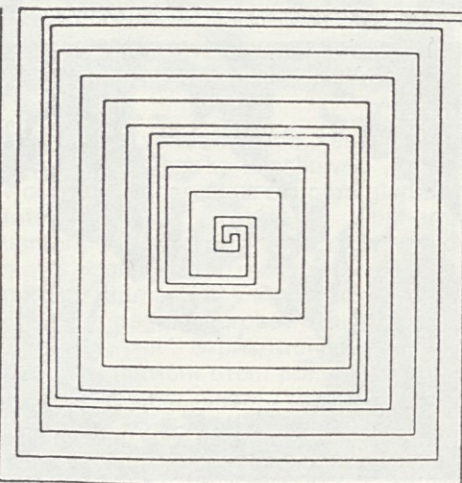
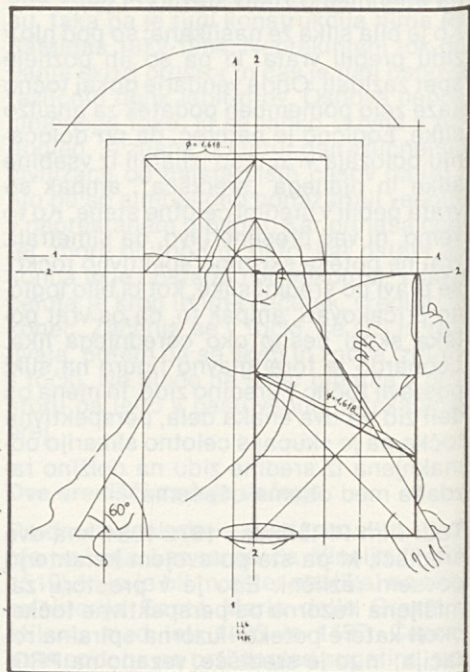
ravnino ekliptike povzročajo izmenjavo letnih časov med kroženjem Zemlje okoli Sonca. Podobno, kot so meseci razdeljeni v štiri letne čase, je tudi zodiak razdeljen v štiri skupine s po tremi znaki, tako da ima vsaka tudi dominantni znak. Ekvinokcijski položaj staroegipčanskega zodiaka je bil med znamenji Bika in Dvojčkov ter Škorpionja in Strelca, danes pa je premaknjen med znamenja Rib in Ovna ter Device in Tehtnice. Vzrok tega premika je tako imenovana ekvinokcijska procesija, kar je krožno, procesijsko gibanje rotacijske osi Zemlje, ki se letno premakne za 50,3 sekunde, za sklenjen krožni cikel „kozmičnega leta“ pa je potrebnih 25.920 let. Film **PIRÂMidas 1972-1984** je bil posnet v času spomladanske ekvinokcije 20. marca (1984. leta) med 11.34 in 11.39 uro, torej natanko med prehodom zime v pomlad.

Če si na podlagi dosedanjega razmišljanja dovolimo predpostavljati, da imajo grupacije likov na sliki Zadnja večerja Leonarda da Vincija simbolično povezovalo z razporeditvijo letnih časov — ker je očitno, da ne gre za slučajno razvrstitev — se moramo vprašati po smerokazu, ki bi nam dal konkretno potrditev te podmene. Kot smo že omenili, nam navpičnica skozi osrednji lik deli sliko na dva dela in je dejansko v sredini med dvakrat po dvema skupinama s po tremi liki za mizo. Dve skupini sta osrednji figuri bližji, dve pa sta bolj oddaljeni. Eden od razlogov za izvedbo tovrstne kompozicije prizora bi lahko bil v zvezi z življenjem in — kot lahko beremo v tekstih krščanske tradicije — z „vlogo“, ki naj bi jo Kristus, sin božji, „odigral“ v svojem življenju. Če po krščanski tradiciji upoštevamo, da je zimski letni čas povezan z njegovim rojstvom (znak Kozoroga v zodiaku), pomlad pa z njegovo smrtjo in vstajenjem (znamenje Rib v zodiaku), nam to še ne zadostuje za konkretno določitev pripadajočih simboličnih povezav z letnimi časi, saj lahko obe bližji skupini simbolizirata zimo ali pomlad. Zato si poglobljeno oglejmo najbolj izstopajoč prst na celi sliki. Horizontala skozi desno oko osrednjega lika se dotika vrha kazalca desnice njemu najbližjega lika na levi strani. Navpičnica skozi os kazalca pa poteka skozi sredo odprte leve dlani osrednjega lika. Povezava med konico kazalca in dlanjo je torej navpičnica, povezava med vrhom kazalca in očesom pa horizontala. Sečišče obeh linij je na vrhu iztegnjenega kazalca. Z navpičnico iz očesa proti posodi na mizi in horizontalo (po robu mize) iz posode do dlani levice se z že omenjenim linijskim odnosom (oko-kazalec-dlan) zapira pravokotnik s pravilno izpeljanim razporedom simbolov: očesa kot duhovnega izvira, posode kot žrtve, dlani kot smrti in stegnjenega kazalca kot vstajenja. Tudi odnos med temi štirimi za krščansko tradicijo zelo pomembnimi simboli je zelo studiozno skonstruiran. Vsi simboli so v kotih pokončnega pravokotnika. Oko in kazalec sta zgoraj, posoda in dlan pa spodaj. Diagonala polovice kvadrata, ki je „določila“ višino in položaj vrha kazalca, je enaka širini notranjega okvira vrat, kar pomeni, da so tudi te relacije izpeljane po principu zlatega števila Φ 1,619...

Po tem analitičnem ključu bi smeli določiti simbolično povezovalo pomladi kot enega od štirih letnih časov s skupino likov, ki je najbližja figuri v sredini slike, na njeni levi strani, zima pa bi pripadla skupini na njeni desni strani. Simbolična razporeditev letnih časov na Leonar-



Skica detajla Zadnje večerje

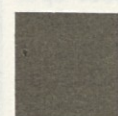


dovi sliki Zadnja večerja bi z zornega kota opazovalca potekala od leve proti desni: jesen in zima, pomlad in poletje, osrednji lik pa je postavljen kot stičišče zime in pomladi, tako da po eni strani simbolično sklepa cikel, po drugi strani pa prehaja v naslednjega.

Konec filma **PIRÂMidas 1972-1984** je hkrati tudi njegov začetek, saj je končna „špica“ koncipirana zrcalno, tako da je moč filma projicirati tudi od konca proti začetku s skoraj identičnim učinkom (razlike so v zaporedju moškega in ženskega glasu ter obrnjenem mavričnem spektru v središču filma). Bistvena je vsaka filmska sličica. Kljub pogostemu prepričanju, da marsičesa v bližini središča filma nihče niti ne vidi niti ne sliši, pa to ni

problem filma, ampak nas, ki ga gledamo. Če nekdo ne more nečesa videti ali slišati, to ni problem fenomena oziroma dražljaja ali informacije, ampak pomanjkljivost sprejemnika in njegovih anten. Veliki beli čudež nas sili biti hitrejši, kot je naša misel...

Veronika Gartenzwegl



KINEMATIČNI DALTONIZEM ALI NEZADOSTNOST ZGOLJ SEMIOLOŠKEGA PRISTOPA K FILMU

III.3 Strokovnjaštvo in elita elite

Nepotrpežljivost, ki izhaja iz trdih ideoloških postulatov, nima meja: derogativno formuliranje „sovrážnega“ pojmovanja dosega parodijo pleonastičnega etiketiranja — „elita elite“! Muzejski zgled takšnega „elitnega elitista“ sem ravno jaz, ki se ga množice morajo izogibati ali, kar je primernejše, naj ga „napravijo nenevarnega“. Pri tem pa je potrebno biti zelo previden, svetuje Turković, kajti „sovrážnik“ nastopa pod krinko „simplicizma“.

„Neizobražene množice“ so lahko zapeljane, kajti „k privlačnosti purizma je pripomogel tudi njegov navidezni simplicizem“, to je — zazdi se prelahko „če se naučimo razbiranja simptomov (sic!) filmičnosti (te simptome pa je po Petriču lahko naštet) od simptomov nefilmičnosti“. Toda to je samo trik, ki primami nepoučene mase v ris „elastičnega purizma“, potem pa nastanejo peklenske muke! Samo „vaja“ ni dovolj za to, da bi si kdo pridobil „enak povzdignjen status kot ideolog purizma (Petričevega tipa na primer)“. Četudi se kakšen gledalec „puristično izvežba“, se bo kmalu soočil s presenetljivimi komplikacijami. Soočil se bo na primer z „globinsko analizo“. Končno je razkrita Ahilova peta (globinska analiza) ideološkega purizma (Petričevega tipa), odkriti so simptomi puristične okužbe (moj predlog sistematizacije filmskih izraznih sredstev).

Preneseno (iz filma) na preučevanje umetnosti nasploh na vseh univerzah sveta deluje Turkovičevostališče meščansko: absurdno je smešiti znanstveno-empirično metodo in jo razglašati za „superiorno“ pozicijo znanstvenikov, ki po naključju razpolagajo s tehničnimi sredstvi, nujnimi za globinsko analizo. Zveni tako, kot če bi kdo ironiziral moderne kemike zato, ker uporabljajo sodobna laboratorijska sredstva za svoje strokovne raziskave, in jim namesto tega priporoča vrnitev na pozicije alkimije in mazaštva. Vem, bodo vzkliknili mazaški teoretiki (Turkovičevega tipa na primer), umetnost je „nekaj drugega“, to ni znanost in tehnologija, tukaj ni prostora za strokovnjaštvo! Nestrokovnjak-gledalec ima pravico uživati pri filmu, ki je „izrazito nefilmičen“! Odgovor je očiten in nedvoumen: tega nihče ne brani, takšno uživanje je od nekdaj obstajalo in bo vedno prevladovalo, zlasti pri filmu (še bolj pa na televiziji), o tem ni kaj govoriti. Tukaj gre, ponavljam, za znanstveni pristop k filmu, za teorijo tega medija v okviru ostalih akademskih disciplin, ki se ukvarjajo z umetnostmi. V znanosti ni različnih pristopov v odnosu do eksaktnih in humanističnih (umetnostnih) disciplin ne glede na to, da so principi slednjih dosti bolj ambivalentni. Turkovičeva praksa negira njegovo izhodišče: ne-

strokovnjak - bralec njegovih semioloških traktatov „je obsojen (pa še kako, op. P.) na doživljajski dilentizem in bedo, saj bo zmeraj ostal v podaniškem, podrejenem položaju glede na (lingvističnega, op. P.) purističnega strokovnjaka“. Niti najmanj tragična ni situacija s Turkovičevimi teoretskimi besedili o filmu: če teoretik Dušan Stojanović trdi, da ne razume celih pasusov Turkovičevega pisanja o filmu, in odkrito priznava, da „s stališča svojega sedanjega poznavanja te /semiološke/ materije pravzaprav ne vem, za kaj gre“ (Filmske sveske, XIV/2, str. 288), kaj torej preostane nam, ki to snov „poznamo“ še slabše? Edino to, da se proglasimo za „kmečke“ množice, ki so ji nedostopne globokoumne spekulacije in laži-teoretske mistifikacije, značilne za semiologe, ki nimajo profesionalnega znanja (in izkušenj) na področju kinematičnega izražanja in se jim gnusijo tehnološka sredstva, ki takšno analizo omogočajo.

Globinska kinematična analiza je nedvomno bruno v Turkovičevem kritičnem očesu, saj jo razglašajo za „grozljive komplikacije“. V prid dejstvu, ki negira Turkovičevostališče, bom navedel dva zgleda (iz moje bližnje analitične prakse), v katerih ni nikakršnih „grozljivih komplikacij“. V najnovejšem strokovnem glasilu Film Criticism (Film Criticism, VII/1, 1983, str. 86—106) je objavljena moja globinska analiza (s posebnim poudarkom na formalni upodobitvi kadrov filma **Na strani blaznosti** (Kurutta ippeiji, 1926) japonskega režiserja Teinosuke Kinugase (Kinugasa). Negativ tega filma je bil izgubljen več kot pol stoletja, kar pomeni, da je bilo šele pred nedavnim mogoče empirično raziskovanje tega dela. S skupino podiplomskih študentov sem opravil globinsko analizo strukture filma, ki je pokazala, da je Kinugasa uporabil skoroda vsa razpoložljiva sredstva na skrajno smiselni način, to je v skladu s temo, ki jo film obdeluje (notranje vizije mentalno prizadetih osebnosti). Po Turkovičevi klasifikaciji film **Na strani blaznosti** spada v „žanrsko nestandardni“ tip filma, zaradi česar globinska analiza „zanemarja“ njegove tematsko-narativne elemente. Nasproti takšni trditvi se objavljena študija začena ravno z detajlno tematsko segmentacijo fabule ob preciznem spoznavanju dramskega dogajanja (ki je maksimalno kondenzirano in linearno vodeno), z določanjem karakteroloških značilnosti osebnosti in z definiranjem igralsko-mizanscenske upodobitve. Šele potem sledi prehod na preučevanje specifično filmskih elementov (ki jih je v filmu naštet), njihove realizacije, medsebojnega odnosa in integracije z narativno strukturo. Iz takšne vzporedne analize vseh elementov je sestavljena določena interpretacija postopkov, od-

nosov, spopadov in vedenja oseb, kakor tudi pomen vizualnih simbolov znotraj splošne „onirične“ (prividne) strukture filma. Raziskovanje formalnih „pomenov“ od kadra do kadra je razkrilo vir intenzivnega kinestetičnega učinka ne samo posameznih sekvenc, ampak tudi filma v celoti. Ta kinestetični učinek ni nikakršna „abstraktna navlaka“, ampak dejanska perceptivna filmska komponenta, ki prispeva h kinematični intenzivnosti filma in vpliva na njegov pomen. Uporaba „analitičnega instrumentarija“ niti najmanj ne postavlja bralca te študije v „podaniški, podrejeni položaj“, ampak samo pomaga, da kar najbolje razume notranji smisel filma in uživa (poudarjam: uživa!) ob izjemnih likovnih in semantičnih kvalitetah filma, v montažni dinamiki, ki se lahko meri samo z najboljšimi Eisensteinovimi stvaritvami. Mar tega ne počno tudi resni bralci Jocea, Kafke, T. S. Eliota?

Naslednji zgled se nanaša na film, ki po Turkovičevem mnenju spada k „žanrsko standardnemu“ tipu, popularnem med najširšimi množicami. To je Hitchcockova **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958), ki je zaradi problemov v zvezi z avtorskimi pravicami bila ravno tako nedostopna za gledalce in kritike vse do leta 1948. Kot tipičen „psihološki triler“ je **Vrtoglavica** maksimalno „standardizirana“ kakor narativno tako semantično. Globinska analiza kaže, da „tematska usmerjenost“ scenarija Hitchcocka ni ovirala, da ne bi na „čisto semantični“ način izrazil travmo, skozi katero gre njegov protagonist. S smiselno uporabo številnih specifično filmskih efektov (tako kot Kinugasa tudi on ni dopustil, da bi postali sami sebi namen) je Hitchcock dosegel visoko stopnjo semantične integracije teh elementov z dramaturško kompozicijo ter z bleščečo igr Jimmyja Stewarta in Kim Novak. **O Vrtoglavici** so pisali samo v stilu žurnalistično impresionistične kritike in tematsko žanrske interpretacije teksta. Globinska analiza, ki jo trenutno izvajam, empirično kaže in pojasnjuje Hitchcockovo režijsko strategijo, ki je v tem filmu izpeljana dosledneje kot v kateremkoli drugem (temu v prid opravljajo tudi vzporedno globinsko analizo, ki vključuje še druge filme). V posameznih sekvencah kinematična struktura popolnoma prevladuje: celi pasusi (zlasti tisti, v katerih detektiv Scottie spremlja Madeleine-Judy, ne da bi dojel, da je žrtev perfidne pasti) so posneti brez dialoga, z ritmičnim ponavljanjem dolgih perpendikularnih voženj kamere po ulicah San Franciscas. Način, kako so izpeljane te kinestetične vožnje „Trajectoirs“) in kako so (s pomočjo počasnih prelivov) povezani kоти subjektivnega opazovanja (detektiva v avtomobilu) s kontraplani samega opazovalca (izza katerega se vidi projicirano

ozadje) pripelje gledalca v stanje, ki je zelo blizu vrtoglaviči. Ob vsem tem množica drugih specifično filmskih izraznih sredstev, uporabljenih na pravem mestu in s pravo mero, omogoča vse to, kar je Hitchcock želel doseči: gledalci naj gredo skozi ustrezno psihofizično izkušnjo na kinematično-estetskem področju. Kajti niti roman (Pierre Boileau in Thomas Nercejac), ki je bil predloga za film, niti scenarij (Alec Coppel in Samuel Tylor) niso kakšne posebne umetniške stvaritve (ne glede na to, da so obrtno zelo spretno narejeni), medtem ko Hitchcockov film nedvomno dosega visoko kinematično-estetsko raven. Zato se čisto logično zastavlja vprašanje, na kakšen način je ta v bistvu trivialna detektivka povzdignjena v avtentično umetniško delo. Empiričen odgovor ponuja globinska filmska analiza, ki razjasnjuje, kako je dosežena kinematična integracija med tistim, kar Turković imenuje „fabulistična“ linija, in tem, kar predstavlja kinematično strukturo, ki ne le stimulira gledalčeve senzomotorne centre, ampak daje narativni vsebini filma globlji in kompleksnejši pomen. Črpanje takšne empirične analize filmske strukture Turkovičevega tipa, „metodološko neustrezno“, zato se analitik (ne gledalec) srečuje z „grozljivimi komplikacijami“, ki jih je seveda samo strokovnjak (podkovan s poznavanjem specifičnosti medija, filmske zgodovine, teoretik, seznanjen z drugimi umetnostmi) voljan in sposoben prepoznati in začitati posamezne „pomene“ filma, samo on je tega zmožen s pomočjo nujnega tehnološkega „instrumentarija“. Mar ni enako z vsemi drugimi znanstvenimi disciplinami, ki se ukvarjajo s strokovnim preučevanjem umetnosti? Ali si je mogoče sploh zamisliti resno preučevanje npr. glasbene partiture brez poznavanja specifičnosti tega medija, brez posedovanja tehnološkega „instrumentarija“ (gramofon, plošča, magnetofon, trak, notni teksti, klavir, ustrezni glasbeni instrumenti in strokovna literatura)? Mar takšen pristop k mediju preprečuje množični publiki, da bi se še naprej svobodno zabavala s poslušanjem lahke glasbe in po svoje uživala v resni glasbi? Ali bi si en sam glasbeni kritik-teoretik upal razglasiti takšno globinsko analizo kakšne simfonične skladbe Bacha ali Stravinskega za — 57 „odvečno“ in „unitaristično“? Glede na to je popolnoma netočna in zlonamerna Turkovičeva trditev, da globinska analiza pomeni „grozljivo komplikacijo“; to ne more biti res vsaj za tiste, ki jo izvajajo: njim ravno ta pristop k filmu kakor tudi posedovanje njihovih tehnoloških „instrumentarijev“ pomeni veliko olajšanje (in edini način) pri uresničevanju cilja, ki jim ga nalaga njihova akademska zavest, to je — globin-

sko, empirično preučevanje vseh elementov in njihove interakcije v okviru filmske strukture. Na ta način strokovnjaki dajejo možnost nestrokovnjakom in navadnim ljubiteljem filma, da — če želijo — lahko podrobneje prederjo v zapletenost kinematične strukture (kot sredstva *umetniškega* izražanja) in da percipirajo številne kinematične „pomene“, ki gotovo uidejo površnemu gledanju filma (ki pa mu ne uidejo niti strokovnjaki, ko prvič gledajo film, niti običajna publika). Gotovo, umetnost označuje edinstveni, imponderabilni (estetski) učinek, ki ga je mogoče povsem racionalno formulirati; toda empirična globinska analiza omogoča čisto natančno preiskovanje strukturalnih okoliščin, v katerih se takšen estetski učinek pojavlja, pa tudi ugotavljanje specifičnega načina, kako je ta učinek uresničen v odvisnosti od stilskega postopka („ecruture“) vsakega posameznega filmskega avtorja. Če kdo želi resno proučevati filmski medij kot avtohtono umetniško izrazno sredstvo, ne more mimo globinskega analitičnega postopka; tisti pa, ki takšno metodo še omalovažuje, kaže omejenost svojega „teoretskega“ razumevanja medija.

To je končno postalo jasno tudi Turkoviću samemu, ko je — leto dni po svojem frontalnem napadu na globinsko analizo — dovolil dati svoj prispevek k temu preučevanju filma (sprejel je celo sodelovanje pri izbiri prispevkov v dvojni številki Filmskih zvezkov (XV, št. 1—2, 1983), posvečeni samo globinski analizi. V svojem prvem tekstu („Empirijska filmologija“) je Turković opazno spremenil svojo taktiko nasproti globinski analizi ter namesto frontalnega napada — omalovaževanja te metode razgrinja svoje osebne zamere, češ da po njegovem globinska analiza „ni empirično znanstvena“, ker nima „rigorozne operacionalizacijske metodološke kontrole nad spekulacijami“ (sic!), za edino pravilno pa šteje metodo, ki jo sam imenuje „detajlno-analitični observacijski pristop“. Toda skozi razlago svojega pristopa spet daje vedeti, da se (Turković) osredotoča samo na „fabulativni“ aspekt kadra, na tematski pomen montaže in — največ — na gibanje-obnašanje karakterjev znotraj kadra, niti najmanj „observacije“ pa ne posveča specifično kinematičnim izraznim sredstvom in njihovemu estetskemu učinku-pomenu. Človek se vpraša, kako je mogoče na področju preučevanja umetnosti šteti eno metodo za „empirično znanstveno, ne da bi bili pozorni na tiste vidike, ki kakšen medij določajo kot estetsko posebnost?

V drugem tekstu („Prizorna motivacija montažnega prelaza“) Turković podčrtuje svoja stališča z neposredno analizo sekvenc v Hitchcockovem filmu **Psiho** (Psycho, 1960), ki ga šteje za „klasistični fabulativni film“. Začuda uporablja „večkratno pregledovanje filma na montažni mizi“, s čimer je sam sebi podelil „zvishen položaj“, ki ga je pred tem pripisoval „elitističnim puristom“. Toda, pokazalo se je, da ni kar samo od sebe dovolj imeti takšen „instrumentarij“, kajti Turković ne vidi ali ni pozoren na množico subtilnih kinematičnih elementov, ki so v navedenih kadrih. Temu primerno prihaja do trivialne-

ga sklepa, da „rez“ med dvema kadroma (v prvi sekvenci filma: Sam in Marion v hotelski sobi) „pomeni, da gre za isto kretno iste osebe v istem ambientu, to je, da gledamo isti prizor“, in da v teh dveh kadrih „ni opaziti“ obstoječega mizanscenskega skoka. Kakšno spoznanje! Kakšna zaslepljenost v primeri z drugimi stilskimi (kinematičnimi) elementi v teh kadrih in „rezu“ med njima, ki omogoča veliko zapletenejši pomen od vtisa, da gre za „isto kretno osebe v istem ambientu“. Očitno je monstrozni „instrumentarij“, ki ga uporabljajo „elitistični puristi“, padel v napačne roke, saj je Turković zaman ponavljal vizualna *dejstva*, ker jih ni zmogel percipirati.

III. 4 Sklep

Na koncu svoje proti „elitistične“ tirade Turković izraža zaskrbljenost zato, ker „v krogu filmske kulture“ ... „perspektiva elitistične premoči“ ... „še naprej dela iz purizma zelo privlačno ideologijo, ki daje njenim zagovornikom močno družbeno (sic!) motivacijo za puristično prakso. Simptomatično je, da ravno v *družbeni* motivaciji Turković vidi razlog za „dokajšnji uspeh, ki ga še danes med nestrokovnjaki lahko dosega purizem“. Toda objektivna dejstva govoriho ravno nasprotno: teoretsko stališče in analitični postopek, ki ju Turković imenuje „elitistični purizem“, „dosegata“ uspeh in imata privrženec samo med strokovnjaki in tistimi, ki bi se radi kaj več naučili o filmu kot *umetnostnem* izraznem sredstvu in o tem, kako je estetske lastnosti kinematične strukture mogoče vrednotiti. Po vsem tem je neumeteljena Turkovičeva trditev, da je „za sodobnega teoretika purizem“ ... metodološko neprimerno — glede na to, da si brez kinematičnega pristopa k filmu kakor tudi brez globinske analize ni mogoče zamišljati dela pod okriljem resne znanstvene ustanove, ki se ukvarja s proučevanjem filma, še zlasti ne na univerzitetnih oddelkih za filmsko teorijo.

Rezultati takšne empirične analize filmske strukture in teorije, ki upošteva specifičnost medija, so redno objavljeni v strokovnih (znanstvenih publikacijah, posvečenih filmu in jih obilno uporabljajo na univerzah). Čeprav takšno raziskovanje postopoma vpliva tudi na druga področja raziskav umetnosti, čuti jo je celo v resnih strokovnih kritikah, ki globinske kinematične analize nimajo za „neprimerno“. To je očitno edini način, s katerim je mogoče vplivati na dvig splošne filmske kulture, pa tudi na dvig splošne literarne, glasbene, gledališke in likovne kulture povsod po svetu. V svoji proti „elitistični“ evforiji Turković piše, da je „socialni program purizma, njegova socialna ideologija izrazito neprimerna /beri: neustrezna op. pis./“, zato da je potrebno „z ideološkimi predpostavkami purizma izrecno polemizirati /beri: pretrgati op. pis./“. Neprimerno je torej podpirati film kot umetniško izrazno sredstvo, obenem pa tudi tistim, ki jim tehnološki „instrumentarij“ ni dostopen, omogočati, da dojemajo specifičnost medija in si pridobijo sposobnost (ter možnost) doživljati film na način, ki jim ga površno gledanje filma ne dopušča! „Unitaristične“ so vse univerze s ciljem, da na oddelkih

za proučevanje filma praznijo (1) globinske analize filma, (2) empirično raziskovanje specifično kinematičnih izraznih sredstev, (3) teoretske metode, ki se ne ustavljajo v mejah tematsko-narativne interpretacije filma, (4) terminologijo, ki lajša komunikacijo med strokovnjaki, (5) tehnološki „instrumentarij“, ki je nujen za znanstveno utemeljen pristop h gradivu, (6) uporabljajo rezultate podobnih raziskav v drugih disciplinah, vključno semiologijo. Vse to Turković označuje za „purizem“, „normativizem“, „atomizem“, „normativizem“, „atomizem“, „unitarizem“, če navedem samo nekaj obtožujočih vzdevkov, prevzetih iz priročnika *socrealizma*.

S pozicij strogo semiološkega omejenega funkcionalizma Turković ne more dojeti nujnosti proučevanja filma s specifično kinematičnega gledišča. Čeravno pravi, da sodobni teoretik „predvsem izhaja iz spoznanja, da različne epistemološke in širše kulturne funkcije na eni strani zahtevajo različne tipe „gledanja“ filmov (reakcij na filme), to pa včasih pomeni tudi različen tip gledalstva“, pa kljub temu nenehno in antagonistično izobča gledalce, ki imajo senzibiliteto za specifičen kinematični učinek ter v njem ne le uživajo, ampak odkrivajo poseben pomen. Zato deluje parodično njegova fraza, ki jo zapiše na koncu sestavka, češ da „je za teoretika pomembna vsaka vrsta reakcije na film“; k takšnemu sklepu ne pelje predhodni del njegovega teksta, v katerem reakcija na film „Petričevega tipa“ ne samo zanika, ampak jo šteje celo za družbeno nevarno. Turković celo implicira, da takšne reakcije v bistvu ni — po načelu, da objektivno ni tistega, česar ne moremo videti in sami spoznati. Paralela temu je, kakor če bi barvno slepi postavili tezo, da določenih barv ni in je zato izključeno, da bi jih drugi ljudje videli.

V sodobni znanosti o umetnosti je že zelo preseženo ozko semiološko pojmovanje nenormativnosti specifičnih izraznih sredstev določenega umetnostnega medija. Zgodovinsko gledano — v prvi fazi uporabe zakonov semiologije (prevzetih iz lingvistike) so teoretične raziskave seveda izvajali izključno samo v mejah normativnih principov literature in deskriptivno-interpretativne analize, zanemarjali so estetsko vrednotenje, zlasti pa so zanikali kakršenkoli pomen estetskega pomena in učinka, ki ga lahko imajo specifično filmska izrazna sredstva v okvirih kinematične strukture. Semiologi so se, kot točno navaja Turković, „izogibali presojanju vrednosti posameznih tipov reakcij na filme“, s tem pa tudi specifičnemu učinku filma. Z drugimi besedami, za semiologijo „Turkovičevega tipa“ je popolnoma nepomembno, ali gre za filme kot **Hop-hop v postelji**, **Mazurka v postelji**, **Mladoletni smokvice** ali za filme kot sta **Pravila igre** in **Persona**. Za takšnega semiologa je nepomemben „posamezen tip reakcij na filme“, odločilna je samo semiološka deskriptivna analiza in tematska interpretacija vsebine (fabula, značaj, dogajanje).

Teoretiki, ki štejejo film med avtohtone medije, v prvi fazi semiološkega zanimanja za film niso mogli zavreči rezultatov znanstvenega raziskovanja filma kot

specifičnega izraznega sredstva s spoznanji semiologije, saj je bilo očitno, da bo veliko prispevalo k znanstvenemu pristopu do filma. Slediti je moralo povezovanje in usklajevanje različnih pristopov do filma in upoštevanje vseh „tipov reakcije“, ki jo povzroča dana filmska struktura. Mnogi semiologi so sprejeli takšno sodelovanje in tako pomagali pri znanstvenem raziskovanju filma. Nekateri pa so tako kot Turković ostali na prvotnih, zamejenih pozicijah, od koder še zmeraj kličejo na boj proti „elitističnemu purizmu“.

Z vračanjem kakršnegakoli „posebnega“ učinka specifično filmskih izraznih sredstev Turković še vedno vztraja, da se teoretsko raziskovanje še zmeraj izvaja samo v nenormativnem kontekstu, „v katerem se strokovnjak niti najmanj nima za „bogatejšega doživljevalca“ filma; je preprosto pripadnik ene izmed obstoječih kulturnih grupacij“. Toda, saj ne gre za „bogastvo“ ali „revnost“ doživljanja (to so normative določnice), ampak za stopnjo prodiranja v zapletenost umetniškega dela kakor tudi za objektivno možnost, da gledalcu pomoremo dojemati tudi tiste vidike filma zunaj njegove „fabulativne“ strukture (scenarija, dialoga in igralsko-mizanscenske realizacije). Ne glede na to, v katero „kulturno grupacijo“ me Turković uvršča, pa se sam čutim za zahtevnejšega (manj površnega) „doživljevalca“ filma na estetskem področju in v normativnem kontekstu preprosto zato, ker sem zmogel odzivanja na številne pretanjene kinematične vidike, ki jih množična publika ne opaža, spominjam pa se tudi časov, ko jih niti sam nisem zaznaval. Pri tem se popolnoma zavedam, da bi se zmanjšala moja kinematična senzibiliteta — niti po Turkovičevem opozorilu, da sem „zgodni“ primer „unistično-elitistične družbene tendence.“

Na koncu svojega traktata Turković zagovarja hipotezo, da naj se teoretiki odrečejo vsakršni „prosvetiteljski ambiciji“, saj njihova naloga ni „spremenitev veljavne situacije“, to je ustaljenih konceptov o določeni umetnosti, marveč je to dolžnost samo kritika, „ki so pravzaprav „kulturni politiki filma“. Čudaška mehanična delitev na teorijo in kritiko (kar spet jasno kaže na Turkovičevo omejeno pojmovanje vloge kritike kot golega tematsko-ideološkega postopka). Turković zanika celo vrsto pomembnih teoretikov, ki so *direktno in radikalno* vplivali na spreminjanje „veljavnih situacij“, ker so se upirali tradicionalnemu pojmovanju umetnosti. Pri vseh umetnostnih disciplinah obstajajo takšni veliki teoretiki-prosvetitelji, ki so obdarjeni s sposobnostjo, s kakršno v ustreznih razmerah zmorejo spreminjati tok teoretskega mišljenja, ga poglobijo in razvijejo z anticipiranjem „situacij“, ki bodo šele v prihodnosti prišle do izraza. Ker pa nima niti trohice afinitete za takšne „nove situacije“, je Turković obremenjen „z umevanjem obstoječe kulturne situacije, ne pa /s/ proizvajanje/m/ nove.“ Tisto, kar prihaja, kar napoveduje spremembe ustaljenih razmer, je zanj — tabu.

Vlada Petrić
prevredla Dragica Breskvar

KINOTEČNA VITRINA

DVORANA KINOTEKE

Razvoj 1986—1990

Osnovna dejavnost naše ustanove bo ostala v bistvu nespremenjena, se pravi, da ne bomo povečevali števila predstav rednega programa, pač pa si bomo prizadevali, da bi dobivali od Jugoslovanske kinoteke boljše kopije nekaterih že izrabljenih filmov in, kar je prav tako pomembno, da bi dobili na spored vedno nove, še neprikazane filme, ki pa bistveno dopolnjujejo podobo kakšnega režiserja in konkretnije opredeljujejo pomen določenega umetniškega gibanja ali pa nas lahko boljše informirajo o ustvarjalnih značilnostih tujih, zlasti manj znanih kinematografij.

Ta naš cilj bomo uresničevali z zdaj že preizkušeno metodo nadrobnejših informacij o filmih brez prevodov, da bi s tem omogočili razumevanje tudi tistim gledalcem, ki tujega jezika ne razumejo. Kajti samo tako si bomo lahko obogatili repertoar, saj Jugoslovanska kinoteka nima sredstev za opremljanje s podnapisi stotin, če ne tisočev izvirnih kopij žal nepodnapisanih filmov. Te informacije bomo pa izboljšali tako po obsegu samih tekstov kot po

njihovi izčrpnosti in s tem kakovosti. Pri tem je treba računati tudi s povečanjem obsega našega Kinotečnega lista.

Večji obseg Kinotečnega lista pa bo zahtevala tudi novost, ki bo bistveno dopolnila našo kulturno ponudbo. Gre za posebno organizacijo v okviru naše dvorane, ki bi jo sestavljali tisti naši obiskovalci, ki bi se želeli posebej poglobljati v probleme filmske ustvarjalnosti in bi obiskovali samo njim namenjene predstavitve nekaterih pomembnih, a doslej večinoma neznanih filmov. To združnje, ki bi ga imenovali po beograjskem zgledu „filmski klub“, bi imelo v sezoni 15 do 20 posebnih projekcij, ki bi jim sledila organizirana razprava o predvajanih filmskih delih, o njej pa bi pisali tudi v našem Kinotečnem listu in posebej še v Ekranu, ki prav zdaj odpira posebno rubriko tudi za probleme kinoteke.

Organizirano delo „filmskega kluba“ bo kajpak zahtevalo še več dela od delavcev Dvorane kinoteke, a tudi od njenega programskega sveta. Računati je treba z nekaj večjimi, ne pretiranimi stroški za izdajanje obširnejšega Kinotečnega lista, vendar pa bodo

dobro naloženi, saj bo pomenila nova dejavnost dvorane novo kakovost, zadovoljila pa bo verjetno tudi tiste obiskovalce, ki bi si želeli v programu še kaj drugega kot tisto, kar jim lahko ponudimo. V prihodnjem petletnem obdobju bomo opravili še vsa preostala restavracijska dela, poleg novega parketa in novih stolov še druge izboljšave, ki v tem trenutku še niso definirane, a jih prinaša nova tehnika (video itd.).

Posebej pa si bomo prizadevali, da bi dobili v last dvorano s stranskimi prostori, ki jih imamo zdaj v najemu. Akcija za uresničitev te upravičene želje se je, kar zadeva nas, že začela.

Že pred časom smo uvedli klavirsko spremljavo ob prikazovanju nemih filmov, ki jih predvajamo ob sredah zvečer, vendar smo najemali pianista le sporadično. V prihodnje bi želeli, da bi bila klavirska spremljava obvezen del takšne predstave in bomo zato posilili za nekaj sredstev — že spet ne preveč — za ta namen.

Povečanje obiska

V zadnjem času obiskuje našo dvorano vse več obiskovalcev — razen v juliju, ko je dolgo pričakovano lepo vreme odgnalo celo najzvestejše — tako da smo se približali in deloma že dosegli tiste številke, s katerimi se je naša dvorana ponašala ob svojem začetku, ko so bili kinotečni filmi za Ljubljančane novost in jih je veliko želelo zapolniti vrzeli v pozna-

vanju starejših pomembnih del. Danes je ta lakota precej potešena, saj tudi televizija že nekaj časa dopolnjuje dejavnost kinoteke, vendar pa lahko z veseljem ugotovimo, da smo imeli leta 1983, 82.083 obiskovalcev, leta 1984 85.259 in letos samo v prvih petih mesecih skoraj 40.000 gledalcev. Marca pa smo presegli številko 10.000, kar se ni zgodilo že 15 let.

Povečanje obiska pripisujemo splošno povečanemu zanimanju za kulturne vrednote, ki ga opažamo tudi na drugih področjih, predvsem pa rednemu izhajanju Kinotečnega lista z vnaprej objavljenim in komentiranim mesečnim programom. Naslednja njegova številka bo izšla skupaj za drugo polovico avgusta in septembra, ker zaradi obnovitvenih del dvorane ne bomo mogli odpreti pred 20. avgustom.

Obnova dvorane

Kinematografi Ljubljana obnavljajo s svojimi sredstvi in v svoji režiji ter s finančno pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije in Ljubljanske kulturne skupnosti tla dvorane, nameščajo nov parket, v dvorano pa bodo postavili nove, udobnejše stole, kar bo močno izboljšalo razmere za ogled naših filmov.

Vladimir Koch

VIBINA VITRINA

NAČRTI IN REALIZACIJA

Štirje letni časi, zlasti poletje kot najbolj počitniški čas, očitno nimajo nikakega vpliva na filmsko proizvodnjo. Kamere nepretrgano tečejo, delo v montažah in tonskem studiju poteka tako rekoč brez prekinitve.

Celovečerni film **Dediščina** režiserja Matjaža Klopčiča je bil po Tednu domačega filma v Celju novembra 1984 maja predstavljen v Cannesu ter konec julija na 32. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Puli. Slovensko občinstvo ga bo videlo šele jeseni 1985. Poleg **Dediščine** sta bila v uradnem delu puljskega festivalskega sporeda prikazana še Pogačnikov film **Naš človek** ter film Filipa Robarja **Ovni in mamuti**, ki je nastal v sodelovanju Filmskih alternativ iz Novega mesta ter **Viba** filma. Dva filma, **Mestflova Ljubzen** in **Slakova Butnskala**, sta ostala v informativnem programu. Sicer pa revija Ekran na svojih straneh namenja puljskemu dogajanju dovolj prostora, zato bo o tem govor še v odmevih na letošnji Pulj.

Duletičev film **Doktor** je narejen. Celovečerni prvenec režiserja Andreja Mlakarja **Svetnikov konec** je posnet in ga montirajo. Snemanje, ki je potekalo v okolici Vrhnike, je bilo končano v roku in brez posebnih težav, kar je vsekakor priznanje režiserju-debitantu in vsej filmski ekipi. Zgodba se dogaja v vaškem svetu med vojno in po nji, v kmečkem okolju, ki počasi izumira in ki je za nameček obremenjeno še z vojnimi dogodki ter razdeljenostjo na dve vojni in tudi svetovnonazorski strani, ki ne delita le držav, temveč tudi vasi in družine...

Scenarij je napisal Željko Kozinc, direktor fotografije je Rado Likon, v glavnih vlogah nastopa vrsta znanih slovenskih igralcev, med katerimi omenimo le dva: Radka Poliča in Mileno Zupančič. Sredi julija je steklo snemanje drugega letošnjega celovečernega prvenca. To pot je režija v rokah debitanta Tuga Štiglica, ki v Piranu in okolici snema mladinski film **Poletje v školjki**. Scenarij je po svoji povesti **Ime mi je To-**



Naš človek, režija Jože Pogačnik, 1985

maž napisal Vitan Mal. Filmska predloga je starejšega datuma, programski svet Viba filma pa se je prvič srečal z njo že pred desetimi leti, vendar je tedaj pozornost programskega sveta veljala drugemu Malovemu scenariju **Sreča na vrvi**. In tako je avtor zgodbo dopolnjeval, nastal je strip, ki je izhajal v Delu, izšla je povest in končno se je kolo filmske sreče še enkrat zavrtelo in prižgalo zeleno luč filmski uresničitvi Malovega scenarija. Kamera je v rokah Rada Likona, ki se je z vsemi svojimi sodelavci preselil iz ekipe filma **Svetnikov konec** v ekipo **Poletja v školjki**. Scenograf

je ing. Mirko Lipužič, direktor filma je Ivan Mažgon.

Od kratkih filmov iz programa 1985 so narejeni: **Raca** — mini risanka Miroslava Zajca po scenariju Romana Zajca, ki jo je narisal Koni Steinbaher, **Medved Bojan** — nadaljevanje serije kratkih risank, ki jih delata Branko Ranitović in Dušan Povh, **Čez** — dokumentarni film Jureta Pervanje, v pripravi so risanke **Izmišljena zgodba** Konija Steinbaherja po scenariju Mirjane Borčič, **Komar** Borisa Benčiča po scenariju Marjana Tomšiča in **Socializacija bika** Zvonka Čoha in Milana Eriča, s katerim ta znani ustvarjalni par



nadaljuje tandemsko delo od scenarija do končane filmske kopije. Objava za sprejemanje scenarijev za kratke filme je bila zelo uspešna, prispelo je čez 90 predlogov, od tega v določenem roku in povsem novih 76. Ti predlogi ne samo da so omogočili izdelavo programa kratkih filmov za leto 1986 in prvega osnutka programa za leto 1987, ampak tudi opozarjajo, da je ponudba avtorjev občutno večja od finančnih možnosti realizacije filmov. Po sedanjem tempu in obsegu snemanja okrog 10 kratkih filmov na leto bi iz ponujenih filmskih predlogov lahko sestavili program za nekaj let. Filmski svet Viba filma je dne 2. julija obravnaval prvo zasnovano programa za leto 1986. Pri celovečernih filmih ta predvideva snemanje dveh filmov z otroško oziroma mladinsko tematiko. Deso-

vila je film, ki naj bi ga režirala Polona Sepe. To bi bil njen režijski debut, po scenariju Dese Muck, pri katerem je sodelovala bodoča režiserka filma. Čas brez pravljic temelji na istoimenski knjigi Boruta Pečarja, znanega karikaturista, scenarij za film sta napisala Željko Kozinc in Boštjan Hladnik, ki naj bi film tudi režiral. Literarno tematiko zastopata dve temi: **Ljubezni Blanke Kolak** naj bi režiral Boris Jurjašević po scenariju Diane Martinc; sam scenarij temelji na istoimenski knjigi Volnič Purčar Petka. **Veter v mreži** je film, za katerega piše scenarij Filip Robar po romanu Mirana Jarca; scenarist je obenem režiser filma. Pri izvornih scenarijih je treba omeniti scenarij Jožeta Bevca **Takšno je naše življenje**, ki naj bi ga režiral Hadi Talal. **Hallejev komet** je predlog za novi film

Karpa Godine po scenariju Zdenka Vrdlovca, Karpa Godine in Silvana Furlana. No, in kot je v življenju ter v športu navada, so poleg glavnih igralcev na seznamu tudi rezervni. Rezervna tema iz programa 1986 je **Živela svoboda**, film Rajka Ranfla po knjigi Miloša Mikelna **Kako se je moja dolina privadila svobodi**.

Med dokumentarnimi kratkimi filmi so v programu Mirča Šušmela in Jureta Pervanje **Kult dela**, Toneta Freliha **Ljubezen v treh rundah**, Miroslava Zajca **Osel in morje** ter Alenke Auersperger in Marije Šeme-Baričević **Rožnik**.

Pri kratkih igranih filmih kaže opozoriti na **Nedeljo Špele Rozin**, **Smrt je postalo sram** Grege Tozona, **Menuet Tuga Štiglica** (po povesti Petra Jaroša), sledijo risanke **Copy** Borisa Benčiča, **Čakalnica** Marjana Mančka, **Kače** (serija

minirisank) **Marjana Tomšiča** in **Konija Steinbajerja**, **Medved Bojan** Branka Ranitoviča in **Dušana Povha** ter **Manifestacije demonstracije-parade** Branka Ranitoviča.

In čemu vse to naštevanje v tej rubriki?

Zaradi primerjave! Zanimivo bo čez kako leto primerjati ta zapis z onim, ki bo poročal, kaj se snema. Morda bo kakšnega filmskega zgodovinarja zamikalo, da bo primerjal načrte z njihovo izvedbo. Razlike med obljubami, ki jih vsebujejo načrti, in njihovo uresničitvijo so bile doslej več kot očitne; za primerjavo si oglejmo, kako je s tem na pragu novega srednjeročnega obdobja 1986 — 1990.

M. L.



AMATERSKI FILMI

III. MEDNARODNI FESTIVAL INDUSTRIJSKEGA, OBRTRNEGA IN ETNOLOŠKEGA AMATERSKEGA FILMA

Prve dni junija so se na Prevaljah odvrteli filmi tretjega mednarodnega festivala industrijskega, obrtnega in etnološkega amaterskega filma. V primerjavi s prvima dvema festivaloma je bilo letos opaziti tako količinski kot tudi kakovostni upad te, sicer izredno specifične amaterske filmske tvornosti. Čeprav so se organizatorji odločili za bienalni festival, je letos na njihov naslov prispelo le 42 filmov iz osmih držav. Že samo dejstvo, da tak specializirani amaterski festival sploh obstaja, bi pravzaprav moralo spodbujati tovrstno produkcijo, vendar pa so

se, kot kaže, v to, sicer logično misel, vmešale ekonomske zakonitosti, saj se cene filmskega traku nenehno zvišujejo, ob hkratnem zniževanju življenjske ravni prebivalstva. Tako lahko letos tudi na drugih amaterskih festivalih pričakujemo podobno situacijo, manj filmov in, ker kakovost izhaja iz količine, tudi slabše filme. Prvo nagrado na letošnjem prevaljskem festivalu je prejel Mišo Čoh iz ljubljanskega Minifilma za film z naslovom **Homo Novus**. Vsekakor gre za najboljši film letošnjega festivala, čeprav moramo ugotoviti, da ta film ni ne et-

nološki ne industrijski in tudi obrtni ne, prikazuje namreč rojevanje otroka v svet, v katerem prevladujejo stroji in beton. Drugo nagrado je prejel avstrijski film **Iz lesa povezano**, katerega avtor je kar preveč fotografsko snemal izdelavo soda, pozabil pa je prikazati njegovo uporabnost. Zato pa je bil dosti bolj zanimiv drugi avstrijski film, katerega avtor je prejel nagrado za najboljšo režijo, pokazal pa je, da za nastanek gosli potrebujemo le nekaj primernega lesa, majhno žago, dleto in žepni nož.

Madžarski film **Lovasdaralo** je dobitnik nagrade za najboljšo snemalsko delo, prikazuje pa mletje koruze v Panonski nižini, kjer nadomesti mlina na vodo ali veter konj s svojo neskončno hojo v krogu. Pionirji z osnovne šole Fram so posneli dopadljiv in ritmičen film z naslovom **Žaga**, njihovi vrstniki z osnovne šole Koroški jeklarji pa film **V hlevu**.

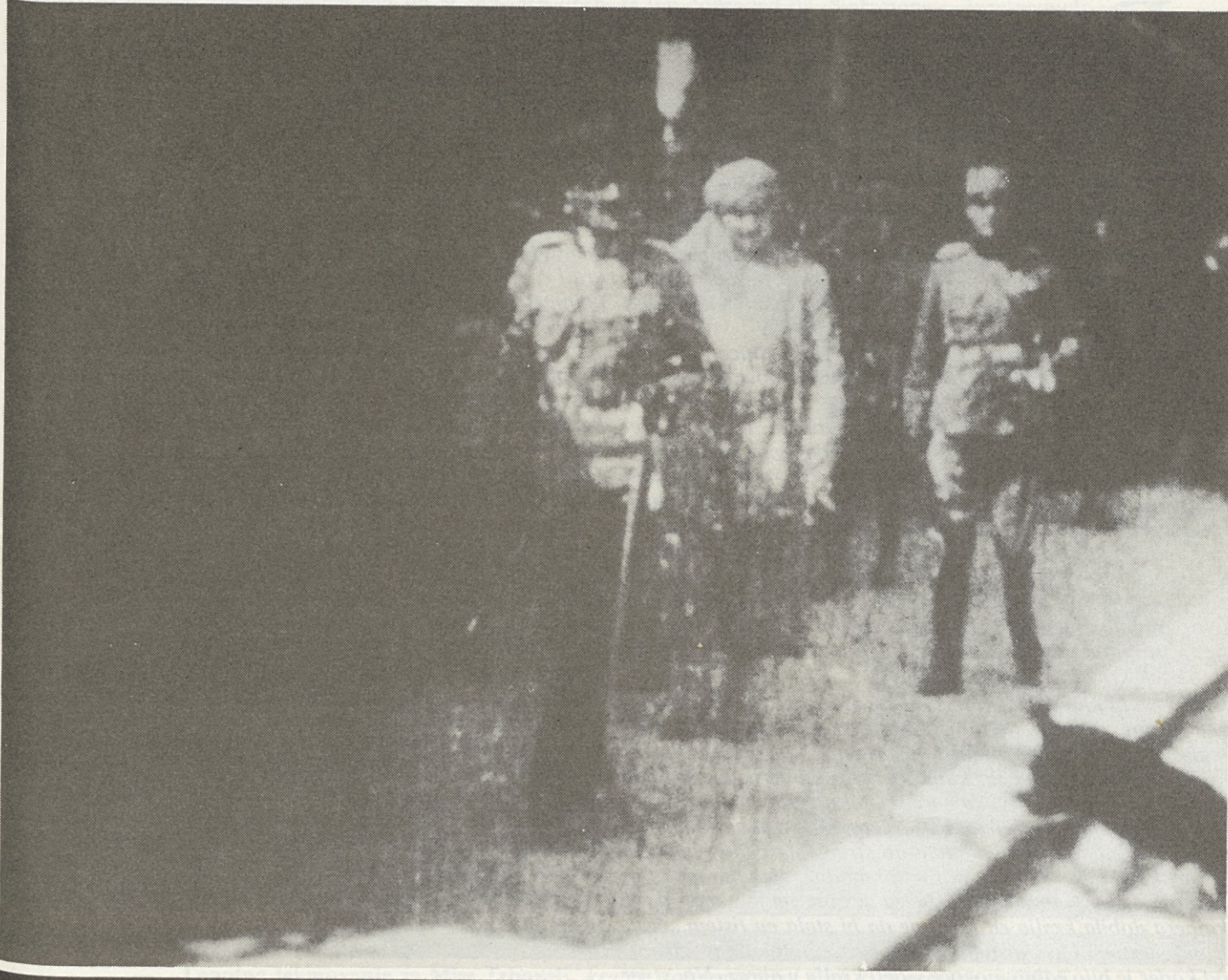
Filma **Prejec** in **Naša lepenka** pa prikazujeta, kot povesta že naslova, proces izdelovanja volnene niti in lepenke.

To pa je tudi vse; kot da bi ljubiteljskim zapisovalcem človekovih navad in običajev začelo zmanjkovati tem.

Bojan Žorga

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**

KRALJEVSKI GA



Kralj Aleksander na Bledu, kratek dokumentarni film Veličana Beštra. Slovenija film, 1922

KRALJEVSKI GAG

Dokumentarni, „reportažni“, ali kakorkoli naj se ti prvi „lumierovski“ filmi na Slovenskem že imenujejo, v svojih splošnih planih, v katerih so praviloma posneta, prevajajo vse prej kot nekakšen nevtralen vidik, domnevno ustrezen ideji o filmu kot produkcijski napravi, ki „hladno“ zabeleži ali „odtisne“ košček realnosti. To domnevno nevtralnost bi lahko zmotilo že vprašanje, zakaj pa je bil izbran prav ta objekt snemanja in pod tem zornim kotom, torej vprašanje, ki bi v „mrzli“ leči objektivna tipalo za vlogo subjektivnega očesa. Toda ves šarm in hkrati paradoks teh „reportažnih“ filmov je v tem, da jim niti ni treba zastavljati takega vprašanja, ker že sami izdajajo, kako težko se je subjektu skriti za kamero, da bi dal videti zgolj objekt sam.

Bešterjeve slike Bleda niso zgolj blejske razglednice, oziroma to prenehajo biti tisti hip, ko na železniško postajo pripelje vlak s kraljem Aleksandrom. „Panorame“ Bleda so posnete z negibno kamero in v njih ni nobenega gibanja, nič se ne premika, vse nemo ždi v svoji negibnosti. Toda v to negibnost je že vpisan čas, čas kot zaporedje trenutkov raznih blejskih razglednic in čas kot pričakovanje, ki je končno tudi fugurirano v prizoru s čakajočimi na kraljevi vlak. Torej nimamo le opozicije gibanje/negibnost, marveč tudi nasprotje krajin in kralja: blejske razglednice so bile zaman le splošni plani Bleda, ker je bil ta „splošni“, „nevtralni“ vidik že naddoločen s tem posebnim in zainteresiranim vidikom, ki je meril na kralja. V razvidnosti blejskih krajin je potemtakem videti še to, da je tak kraj za kralja.

Kralja, ki bi mu morala biti slovenska kinematografija hvaležna za pojav prvega oziroma „kraljevskega gaga“, kajti snemalec, Veličan Bešter, ni imel nič pri tem. Njegova skrb je bila vendarle predvsem ta, kam postaviti kamero, da bi ujela kralja. In pri namestitvi kamere je bržkone računal na protokol sprejema, to je na tisto častno četo, ki je prikorakala pred prihodom vlaka in potem stala ob strani (nasproti vlaka) in mimo katere bi se kralj moral sprehoditi. Ves paradoks in „kraljevski gag“ tega reportažnega prizora pa je v tem, da je kamera dobila kralja en face, ne da bi stala na tistem „častnem“ mestu (to je v poziciji častne straže in lokalnih veličin), od koder je bilo edino mogoče videti kralja v obraz. No, stvar je v tem, da se je za to „častno“ mesto zmenil edino Aleksan-

drov pes, kot je bil pač navajen. Kralj pa ni šel za svojim psom, požvižgal se je na pogojne reflekse in protokol ter takoj ob izstopu iz vlaka pokazal, da je kralj, ki res verjame, da je kralj. Kako je to pokazal? To je pokazal tako, da ni kot pes stekel k svojim podložnikom iskat priznanja, da je kralj, marveč se je obrnil tja, kjer je videl samega sebe, se pravi proti kameri. Brž ko je stopil iz vlaka, je torej takoj zavil na desno, mimo protokolarne scene, ki ji ni privoščil niti pogleda, in se napotil naravnost proti kameri s pogledom, uprtim vanjo. To gibanje in ta pogled sta nič manj kot „teoretska“ momenta filma: z gibanjem oziroma korakanjem proti kameri je kralj Aleksander dal vedeti, da toliko že pozna film, vsekakor pa njegovo lumierovsko „maniro“, da lahko ustreže njegovemu pravilu, po katerem se morajo osebe bližati kameri. Še več, Aleksander je s svojim kraljevskim gibanjem proti kameri pokazal, da ta ne stoji na pravem mestu, da Bešter „krši“ pravilo lumierovske „manire“, saj bi s tiste pozicije lahko pokazal kralja samo od daleč, ne pa v gibanju od daleč blizu, v katerem sta že bila posneta prihod vlaka na postajo in prikorakanje častne čete: skratka, Aleksander je s svojim gibanjem proti kameri „samodejno“ prispeval k stilni enotnosti filma. A še pomembnejši je njegov pogled, ki daje dobesedno kraljevsko lekcijo reportažnemu filmu (na Slovenskem): ta „pogled v kamero“ ne izdaja le navzočnosti kamere, marveč daje videti, da je ta navzoča zaradi kralja. Lekcija je torej v tem, da je, čim gre za kralja, konec blefiranja z „nevtralnostjo“ in „objektivnostjo“ splošnih planov: privilegirana oseba par excellence ne more biti le eden izmed figurantov v splošnem planu, ona zahteva lestvico planov, ki naj privilegira, t.j. osami osebo par excellence. To zahtevo je kralj izrazil s svojim gibanjem, s katerim pa je tudi nekaj tvegat: ne ravno glavo, ki jo je zgubila mati v Grosmannovem filmu *Na domačem vrtu* (mati je prav tako kar „sama od sebe“ zakorakala proti kameri), pač pa to, da zaradi negibne kamere (negibne kot častna straža, ki se ne sme premakniti) izgine v zunanjosti polja, ki je že metala v sliko svojo temno senco. In kot da bi se ustrašil te sence, je kralj nehal delati za film, kameri je obrnil hrbet in se posvetil protokolu.

Zdenko Vrdlovec

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Lepotno tekmovanje za Miss Trbovelj, kratek dokumentarni film T. Korinška, 1930

KNAPOVSKA PIN-UP

Ne bomo se vrteli okrog vprašanja, komu bi pripisali „avtorstvo“ kratkega filma *Lepotno tekmovanje za Miss Trbovelj*, „režiserju“ T. Korinšku ali snemalcu Metodu Badjuri, saj nas ta film prej kot v strogo zgodovinskem pogledu zanima le kot privlačen vizualni zapis, predvsem kar zadeva nekatere vidike „govorice telesa“, ki jih je mogoče brati kot reference visoko kodificiranega „star-sistema“. Kaj je vsebina filma, nam povsem zgovorno pove že sam naslov, torej *lepotno tekmovanje*, ki se nič kaj bistveno ne razlikuje od današnjih, le da je oblečeno v času ustrezno kostumografijo in preneteno s takrat učinkovitimi znaki erotičnega ali kar seksualnega žargona. Prav ta pogojenost *lepotnega tekmovanja* z modo, kar zadeva oblečenje, šminko, način gibanja in držo, pač v tisti obliki, ki je prišla do Trbovelj, pa je hkrati tudi iztočnica za smeh današnjega gledalca, saj se mu kot priči ali pa dediču zmag in porazov „seksualne revolucije“ ločnica med dovoljenim in prepovedanim, med tem, kar je lahko pokazano in kaj mora biti skrito na ženskem telesu, zdi kot del neke naivno-konservativne moralne tradicije in burlesknorepresivne zakonodaje socialnega obnašanja. Toda ob vsem tem film vzbuja smeh predvsem zaradi svoje spektakelske „rudimentarnosti“, tako v sceni in rekvizitih kakor tudi v nastopih osrednjih akterk, saj vse skupaj ne presega kakšne ponesrečene kabaretske točke v predmestnem nočnem klubu. V primeru *Lepotnega tekmovanja za Miss Trbovlje* pa imamo opravka s kabaretom vsaj še na eni ravni, saj film (k temu nas napeljuje način, kako je posnet in sestavljen), najbrž ni dokumentarni zapis *lepotnega tekmovanja*, ko je šlo zares (kot si te stvari danes predstavljamo), ampak je filmska „repriza“ *lepotnega tekmovanja* oziroma „repriza“ *lepotnega tekmovanja za filmsko snemanje*. Film namreč sloni na neposrednem razmerju med *lepotnicami*, okrašenimi z izbranimi rekviziti (rožnati dežnik, kitara, nežne in bohotne pahljače . . .) in postavljenimi na ozek oder pred gledališko zaveso, ter filmsko kamero, ki zavzema privilegirano mesto gledalca v parterju in tako posredno določa tudi našo pozicijo gledanja. Na tej filmski varianti *lepotnega tekmovanja* ni ne radovedne publike niti strokovnjakov za „lepoto ženskega telesa“, ampak le filmska kamera. Le-ta je kot gledalec hkrati predstavnik množičnega občinstva in elitne ocenjevalne žirije, predvsem pa je to tisto „magično oko“, zaradi katerega se vse dogaja (in bi se lahko dogajalo z veliko manj sramežljivosti, če bi to oko dalo najmanjši tovrsten namig, kajti film je že velikokrat iz navadnega človeka naredil „zvezdo“).

Če ponovimo in hkrati poenostavimo nakazano „razmerje“ *Lepotnega tekmovanja za Miss Trbovelj*, potem je to film o dveh „subjektih“, ki se gledata, le da film telo prvega „subjekta“ (filmske kamere oziroma gledalca) skriva, da bi lahko pokazal telo drugega, se pravi *lepotic*, ki pa jim je, zato ker so gledane in tako predmet razkritega voyeurizma, odvzeta možnost, da bi gledale oziroma natančneje, da bi mi kot gle-

dalci videli, kaj je predmet njihovega pogleda. Filmske slike so tako ogledala, v katerih se ogleduje gledalec (oko filmske kamere) ne zato, da bi videl svoj realni obraz, ampak zato, da bi v njih videl imaginarni predmet svoje želje: žensko telo ali njene najbolj „skrivnostne“, „opojne“, „božanske“ dele. Film je tako le polovična realizacija klasičnega filmskega postopka kader-proti kader, ki ni le past za učinkovito interpeliranje gledalca v filmski tekst, ampak tudi eden bazičnih „gramatikalnih“ členov filmske pripovedne tehnike. Prav zato tudi ni nobenih narativnih sledi ter je film le oblika najbolj rudimentarnega imaginarnega ogledala, ki si ni privoščilo preskakovanja iz točke gledanja enega subjekta na točko gledanja drugega subjekta, ampak vztraja na očišču filmske kamere, ki je gibljivo le v pogledu sprememb na lestvici planov (od kadrov v srednje-bližnjem planu pa do kadrov v velikem planu).

Vrnimo se še enkrat h kabaretski dimenziji filma *Lepotno tekmovanje za Miss Trbovelj*, k tisti sili, ki je kot oblika sejmarško-komedijantskega spektakla ikonografsko določala primitivno obdobje filma in je mogoče njeno „sofisticirano“ varianto prepoznati v glasbeno-plesnih točkah glasbene komedije. Da pa ne bi zašli v kakšno nasilno primerjavo med točkami glasbene komedije in nastopi trboveljskih *lepotic*, ki prej pripadajo „inkubacijskemu“ obdobju v zgodovini filma oziroma ravni amaterskih kabaretskih predstav, omenimo, da naše *lepotice* tako kot akterji in predvsem akterke glasbeno-plesnih točk v glasbeni komediji in v kabaretskih predstavah gledalca ne samo zapeljuje s svojimi erotiziranimi pogledi, mimiko obraza in gibi telesa, ampak ga z direktnim spogledovanjem in z nagovori telesne govorice kar vabijo, da zavzame svoje „aktivno“ mesto v predstavi, v predstavi, ki kaj posebej ne maskira svoje erotične in seksualne motivacije. (Dodali bi le to, da so nagovori v kabaretskih predstavah in še posebej v glasbeno-plesnih točkah glasbene komedije tudi verbalni, vključeni v dialoški tekst ali pa v besedila pesmi. V *Lepotnem tekmovanju za Miss Trbovelj* je bilo to dodatno „retoriko“ nemogoče izkoristiti, saj je film nem). Vendar pa nagovore in vabila trboveljskih *lepotic* loči od prefinjenega zapeljivanja in vabiljivega nagovarjanja kabareta in predvsem: glasbene komedije tudi to, da delujejo vsiljivo, da je njihova „vsebina“ povsem enoznačna in da svoje intence ne skušajo prikriti s kakšnim motečim, a prav zato vzburljivim velom.

No, *Lepotno tekmovanje za Miss Trbovelj* nas spominja še na neko staro „resnico“. Pri velikih filmskih zvezdah velikokrat pozabljamo, da so tudi ljudje, trboveljske *lepotice* pa nam dopovedujejo, da so tudi mali in navadni ljudje nekoč bili filmske zvezde, pa čeprav le za slabo minuto svojega življenja na filmskem traku.

Silvan Furlan

SUMMARY

Cinematography is 90 years old. This anniversary falls in with even two anniversaries of the Slovenian film: 40 years ago, it became an institution; 80 years ago, the first Slovenian film had been shot.

In 1905, in a market-town called Ljutomer, **Karol Grossmann** shot a short documentary, „Dismissal from Mass in Ljutomer“. It made a respectable lawyer the father of the Slovenian film. Grossmann had intimate relationship with the world cinematography also in another way. In the beginning of the WW1 (1914—15), his house was hosting a Viennese, Artillery Corporal of the Landwehr-Feldkanonendivision No. 13, whose name was **Fritz Lang**. The guest lived there like a member of the family. He also used to sculpture in a pottery nearby. As evidence, there are a photograph of Lang at work with earthenware and well preserved sculptures with his signature.

History pervading, there are two texts to continue the Photo-History of the Slovenian Film. Zdenko Vrdlovec, in „The Royal Gag“, notices an error in protocol, made by king Alexander, because of the camera shooting Veličan Bešter's documentary, „King Alexander in Bled“, 1922. Silvan Furlan, in „Miner's Pin-up“, traces allusions on the star-system in a provincial, rudimentary attempt at the „fetishization“ of woman's body, in the show of what is also the title of Korinšek and Badjura's film, „Beauty Competition for Miss Trbovlje“, 1930.

Jumping to contemporary festivals, Zdenko Vrdlovec reviews the latest one in **Cannes**. Impressed by the retrospective presentation in Pesaro, Majda Širca, in „Indian Film Printers“, recounts the traits of voice and movement, the relation to tradition, the place of woman, the numerosity of melodrama, etc., in the **Indian film**. The festival in Berlin is obviously inspiring — though reviewed in the previous issue, it enticed three articles in this one, too.

„PiRaMidas 1972—1984“ is a 12 min. experimental film project by Ladislav Galeta. In her „Every Picture Means 10.000 Words“, Veronika Gartenzvergl describes the making of the project, referring to Waclaw Szpakowski's influence on Galeta and perhaps, indeed, even on the famous Duchamp's „Self-Portrait“.

To introduce one of the most relevant, as well as controversial, independent film-makers in Britain, Bogdan Lešnik conducted an interview with artist, writer, film-maker **Derek Jarman**, on himself, that is his films, the British scene, painting, politics . . . A presentation of his films has unfortunately not taken place as planned, but we can hope for it in the near future. The interview (titled „What Is Driving you?“) has not kept the form of an interview; Mr. Jarman's volubility made the interviewer drop all the questions but the first.

The first part of dr. Rastko Močnik's lecture (held in the Student Culture Centre of Ljubljana) brings a distinction between **post-modernism and alternative** (in the sense of the alternative scene, production, culture, etc.). He encourages the alternative to insist on this term; let it not differ from post-modernism only on itself, but also fort itself. According to him, post-modernism is an ideological construction, a typically academic term. Post-modernism is compared, analogously, to the televisionized attitude to the world, to the television technique of replay, and to the typical case of TV news. The author announces to treat the political dimension of post-modernism in the following issue.



DEDIŠČINA, Matjaž Klopčič



V naslednji številki
PULJ '84
NOVI SLOVENSKI FILMI