

revija za
film in televizijo

EKRAN

1,2

VOL. 14
LETNIK XXVI
1989



FEST '89
FILM IN GLASBA
FESTIVALI
TRENTO
LONDON
AQUILA
BUDIMPEŠTA
INTERVJU
EMIR
KUSTURICA

TUCKER
REŽIJA
F.F. COPPOLA

FEST '89

FEST '89 • FILMI LETA

Hiša iger	Marcel Štefančič, jr.	1
Kobilica	Marcel Štefančič, jr.	2
Oddaljeni glasovi, tihožitja	Stojan Pelko	3
Babbetina gostija	Stojan Pelko	5

FEST '89 • ESEJI

John Mc Tiernan in njegov svet	Marcel Štefančič, jr.	6
Steven Spielberg: Ko se film ne sme končati	Marcel Štefančič, jr.	8
Jug	Stojan Pelko	10
„Komično“ in komedijanski suspenz	Tadej Zupančič	11
Koncertni žanr	Miha Zadnikar	15
Ruski come back	Marko Golja	17

FEST '89 • PANORAMA

Willow	Tadej Zupančič	19
Rdeča polja	Viktor Konjar	19
Barve nasilja	Viktor Konjar	20
Ženske zadeve	Viktor Konjar	20

FILM IN GLASBA

Glasba v filmski zgodovini	Miha Zadnikar	21
Razpoloženska glasba	Simon Frith	22

ŠOSTAKOVIČ

Skladateljeva simfonika v sovjetski ekranizaciji Shakespearevega Hamleta	Antun Poljanić	26
Skladatelj in filmska glasba	Antun Poljanić	27
In desno Pasolinijevo oko?	Miha Zadnikar	28

MORRICONE

Janusovi zvoki	Sergio Miceli	30
Ennio Morricone — življenja in dela	Miha Zadnikar	38

FESTIVALI

TRENTO '88		
Klan se prebuja tudi teoretsko	Miha Zadnikar	42
LONDON '88		
Ženske, padalci in dvojčka	Miha Brun	45
FELIX '88		
Naj živi filmska umetnost	Miha Brun	47
AQUILA '88		
Filmsko oko	Željko Ivančič	48
Nestor Almendros	Željko Ivančič	49

BUDIMPEŠTA '89

Tabuji in napake	Lorenzo Codelli	50
Dom za obešanje	Zdenko Vrdlovec	52
Romi in rock'n'roll	Majda Širca, Silvan Furlan	53

YU-FILM

Zadnja Kristusova skušnjava	Darko Štrajn	55
	Matjaž Zupančič	55
Kratki film o ubijanju	Viktor Konjar	56
Mikrokozmos	Luka Novak	57
Tucker: mož in njegove sanje	Janez Rakušček	58
Biloxi blues in Operacija Šimpanz	Tadej Zupančič	59
Baby boom	Viktor Konjar	60
Psiho III	Darko Štrajn	60
Trije amigosi	Vasja Bibič	61
Jumpin' Jack Flash	Cvetka Flakus	62
Johann Strauss — nekronani kralj	Miha Zadnikar	63
Voyeur	Darko Štrajn	64



FEST '89

FILMI LETA

HIŠA IGER

HOUSE OF GAMES

režija: David Mamet
scenarij: David Mamet, Jonathan Katz
fotografija: Juan Ruiz Anchia
igrajo: Lindsay Crouse, Joe Mantegna, Mike Nussbaum, Lilia Skala
proizvodnja: Orion Pictures, ZDA, 1987

Če se v naslovu filma pojavi beseda „house“, pomeni, da bodo junaki soočeni z nekim nepričakovanim preobijem, ki ga ne bodo mogli kar tako postaviti pred vrata. Trupla seveda ne moreš postaviti pred vrata (npr. **House Across the Bay, House by the River, House of Fear, House of Numbers, House of Seven Gables, House Where Evil Dwells** ipd.): in če moraš že truplo pustiti v hiši, potem to velja še toliko bolj za pošast (npr. **House, House of Dark Shadows, House of Dracula, House of Frankenstein, House of Seven Corpses, House of the Long Shadows, House of Wax, House of Usher** ipd.): če trupla in pošasti ne moreš postaviti pred vrata, potem moramo pač ugotoviti, da lahko tudi špijonski objekt predeluješ le za zaprtimi vrati (npr. **House of Bamboo, House of Cards, House of the Seven Hawks, House on 92nd Street, House on the Carroll Street** ipd.). Besedo „house“ si torej postavijo v naslov thriller, grozljivka ali pa špijonski film, obstaja pa tudi serija filmov, pri katerih beseda „house“ ne označuje kekega žanr-

skega jedra. To so namreč filmi (npr. **House that Screamed, House on Sorority Row, House of Women, House by the Lake** ipd.), pri katerih nam beseda „house“ v naslovu poudarja predvsem tole stopnjevanje: „hiša“ je nekaj za žensko; „hiša“ je past za žensko; „hiša“ ni „dom“, kar nam najbolj neposredno ponazarja že kar naslov filma **A House Is not a Home**.

„Hiša“ v naslovu Mametovega filma **Hiša iger** nam ne namiguje na kako racionalno žanrsko jedro (thriller, grozljivka, špijonski film), ampak precej bolj na to triadno stopnjevanje. Prvič, Lindsay Crouse, ženska-psihoanalitik in pisec uspešnice „Driven“, se pretika iz ene „hiše“ v drugo, iz ordinacije v restavracijo, iz restavracije v delovno sobo, iz delovne sobe v zapor, iz zapora v ordinacijo itd., tako da se zdi, kot da je brez „doma“, brez zmožnosti desubjektivacije „dvoma“ v odtujenost in postvarelost „hiše“, kolikor pač „hiša“ v tem kontekstu vedno uteleša „dvom“ v objektivnost in avtentičnost „doma“. Drugič, Lindsay Crouse vstopi v „hišo iger“, na koncu pa se izkaže, da je bila ta „hiša“ že od vsega začetka mišljena kot past zanjo, past za njen „dvom“ v objektivnost in avtentičnost same „hiše“. In tretjič, ko ravno „zdvomi“ v svoj „dvom“ v objektivnost in avtentičnost „hiše“, k čemur prispevata predvsem izdatni kitus in igra „zaupanja“, se izkaže, da „hiša“ še vedno ni „dom“.

Film o pokru je zelo težko posneti: poker je zanimiv za tiste, ki ga neposredno igrajo, manj zanimiv ali že kar nezanimiv pa je na filmu. Film, ki so skušali funkcionirati kot filmi o pokru, so morali vedno vpeljati kak trik, največkrat prav moment goljufije. V westernih smo skoraj vedno so-



očni s kako partijo pokra, toda vedno se izkaže, da nekdo goljufa: sam razvoj partije je manj pomemben, bistveno in dramatično je razkrinkanje goljufa, potemtakem ločitev „dobrega“ od „slabega“. Tudi v filmu **The Cincinnati Kid** (1965, Norman Jewison) sta morala scenarista Ring Lardner, jr. in Terry Southern vpeljati motiv goljufije, ki ga v istoimenskem romanu Richarda Jessupa ni bilo: delilca kart podkupijo zato, da bi Steveu McQueenu namešal boljše karte, toda Steve „Kid“ MacQueen to opcijo dramatično zavrne. V filmu **Sting** (1973, George Roy Hill) smo prav tako soočeni s tezo partijo pokra: Paul Newman goljufa, ker ve, da goljufa tudi Robert Shaw. V filmu **A Big Hand for the Little Lady** (1966, Fielder Cook) pride v Laredo Henry Fonda prav v trenutku, ko se tam igra velika partija pokra. Fonda, sicer naiven in preplašen amater, to vidi in ne more se upreti, čeprav ga skuša žena odvrniti. Kmalu se povsem vživi in denar odteka. Tedaj pa dobi karte, roke se mu zatresejo, obraz prebledi — celo srčni napad dobi. Njegove karte prevzame žena, ki ga je še malo prej skušala od pokra odvrniti. Toda ko pogleda karte, spozna, da je to življenjska partija, zato si hoče od lokalnega bankirja sposoditi znatno količino denarja. Bankir jo najprej zavrne, ko pa še on pogleda karte, ji takoj izroči zahtevano količino denarja. Ker so vsi soigralci zdaj že povsem prepričani, da ima mala gospa nepremagljive karte, vsi odstopijo. Mala gospa pobere ves do tedaj vložen denar. Na koncu se izkaže, da ni imela v rokah pravzaprav ničesar, da je bil vse skupaj le „blef“, le „hustling“: vse je bilo odigrano, celo Fondova naivnost in neukost, njegov srčni napad, tudi bankir je bil le del „igre“.

Mametova **Hiša iger** je odličen film o pokru, kolikor je v njem vse, kar se zgodi po začetni partiji pokra v resnici le podaljšek oz. strukturni del same partije pokra kot sistematizacije in subjektivacije načina, kako nasprotnika prepričati, 1. da ima „prav“, 2. da lahko z „resnico“ prevara tistega, ki skuša dajati lažni vtis o moči svojih dejansko slabih kart, 3. da z „resnico“ ne more prevarati tistega, ki skuša dajati lažni vtis o šibkosti svojih dejansko močnih kart, 4. da je pogoj za zmago prav to, da ima nasprotnik močnejše karte in 5. da je treba za vpogled v te močnejše karte plačati. Prevaranti uspejo Lindsay Crouse takoj prepričati, da ima „prav“: pri pokru ji pustijo, da spregleda njihovo „prevaro“. Toda, da bi lahko pogledala v njihove karte, mora plačati: ček sicer obdrži, toda s tem avtomatično podpiše neprimerno večji ček, prav tisti končni ček, ki ji ga bodo prevaranti izmamili pod pretvezo boja za življenje. Da bi dobila vpogled v dejansko slabe karte prevarantov (češ — vse skupaj je le past zame!), mora plačati: s to nepopolno investicijo (ček napiše, a ga obdrži, ker jih „spregleda“) pa zgreši, da je lažni vtis o moči njihovih dejansko slabih kart le varanje z „resnico“, kolikor je ta lažni vtis le subjektivacija lažnega vtisa o šibkosti njihovih dejansko močnejših kart (pogoj, da pade v ciljno „prevaro“ prevarantov, je prav to, da odkrije njihovo začetno „prevaro“). Iz tega izhaja tudi njena temeljna slepota: na koncu prevarantom izplača 80.000 dolarjev, vendar ne zato, da bi si s tem kupila pravico do vpogleda v njihove dejansko slabe karte, temveč zato, ker je svojo pravico do vpogleda že zapravila in ker ne verjame, da je za vpogled v močnejše karte treba plačati. Lindsay Crouse je namreč psihoanalitik in prav psihoanalitik ne verjame, da je treba plačati vpogled v močnejše karte: psihoanalitik se v tem trenutku poistoveti z idealno žrtvijo pokra, kolikor tako psihoanalitik kot žrtev pokra verjame, da je treba plačati le vpogled v slabše karte, v „blef“, „hustling“ Drugega. Zato bi lahko rekli, da Lindsay Crouse na koncu plača zgolj zato, da se partija pokra ne bi končala. V plačilo za vpogled v slabe karte kot psihoanalitik ne verjame (ker je pač sama psihoanalitik in ve, da se itak ne obnese). V plačilo za vpogled v močne karte pa kot psihoanalitik ne sme verjeti, če hoče ostati psihoanalitik. In ona hoče ostati prav psihoanalitik, pa čeprav daleč od „doma“.

KOBILICA

BETRAYED

režija:	Costa-Gavras
scenarij:	Joe Eszterhas
fotografija:	Patrick Blossier
glasba:	Bill Conti
igrajo:	Debra Winger, Tom Berenger, John Heard, Betsy Blair
proizvodnja:	United Artists Corp., ZDA, 1988

Če se film začne s hitro spremembo oz. zamenjavo kraja dogajanja, če se potemtakem v prvih minutah filma dogajanje hitro premakne iz enega kraja v drugega, potem to lahko pomeni, prvič, da imamo opraviti z B-filmom, ki skuša dajati vtis A-filma, drugič, da imamo opraviti z A-filmom, ki „dvomi“, da je A-film, ta „dvom“ v svojo A-naturo pa skuša nevtalizirati prav s temi „chic“ visoko-proračunskimi spremembami krajev dogajanja, in tretjič, da imamo opraviti z A-filmom, za katerega ne bi mogli reči le, da „neposrednost“ in „doživetost“ svojega lastnega začetka (hitra zamenjava krajev dogajanja) jemlje kot „predpostavko“, ampak da jemlje kot „predpostavko“ tudi samo „refleksijo“ te „neposrednosti“ in „doživetosti“ začetka (oz. hitre zamenjave krajev dogajanja).

Prvič. Nizko-proračunski B-filmi skušajo zelo pogosto simulirati naturo visoko-proračunskega A-filma: to skušajo kajpada dosegati prav s hitrimi zamenjavami krajev dogajanja, ki so praviloma zbite na začetku filma. Ali z drugimi besedami, ustvariti skušajo lažni vtis o moči svojega dejansko nizkega proračuna: s tem ko z nizko-proračunskimi potezami „posnemajo“ pogoje visokega proračuna, uprizarjajo misterij A-filma, visokega proračuna, „duha korporacije“, „korporativnega“ časa, „trajanja“ ipd. Predvsem B-filmi iz osemdesetih let, največkrat narejeni neposredno za video-tržišče, to ponazarjajo na najlepši način. Vzmemo za zgled film enega izmed najznačilnejših B-filmarjev osemdesetih, Jamesa Glickenhauza, film, ki ga izda že tipičen B-naslov — **Codename: Soldier** (Operacija: Vojak). Kraji dogajanja se na začetku tega filma divje izmenjujejo: najdemo se v Philadelphiji, Berlinu, Buffalu, Izraelu, New



Yorku, St. Antonu itd. Problem pa je v tem, da se ne glede na nizek proračun kraja dogajanja ne jemlje v ločenosti od lokacije, kar pomeni, da se skuša vseskozi uprizarjati enotnost kraja dogajanja in lokacije (pač kraja, na katerem so film zares posneli). Ali z drugimi besedami, Glickenhauz zgoščenosti lokacij ne racionalizira in ekonomizira s studijsko možnostjo, marveč lokacije vzame dobesedno, potemtakem tako, da jih našteva: Philadelphijo posname zares v Philadelphiji, Berlin v Berlinu, Buffalo v Buffalu, Izrael v Izraelu, New York v New Yorku, St. Anton pa v St. Antonu. Te menjave lokacij seveda niso „neverjetne“ znotraj toka pripovedi, ampak predvsem kot moment nizko-proračunske produkcije (menjave lokacij namreč jemljejo čas in denar, kar z nizkim proračunom kajpada ni združljivo). In prav v tem vztrajanju na enotnosti kraja dogajanja in lokacije kot kraja, na katerem so film zares posneli, moramo videti vrhovno in skrajno potezo, s katero skuša B-film „posnemati“ in obenem „uprizarjati“ naturo A-filma, visokega proračuna, „duha korporacije“ ipd.

Drugič. In če bi smeli reči, da lahko B-film v vsakem trenutku učinkovito „posnema“ naturo A-filma, ne da bi s tem prenehal biti B-film, potem to velja le, kolikor sam A-film „dvomi“ v to, da je A-film, „dvom“ v svojo naturo pa skuša nevtralizirati prav s „chic“ visoko-proračunskimi zamenjavami krajev dogajanja, pri čemer je seveda enotnost kraja dogajanja in lokacije, potemtakem kraja, na katerem se film „fikcijsko“ dogaja, in kraja, na katerem so film zares posneli, definitivna, pa čeprav pogostokrat simulirana in mistificirana, največkrat „studijsko posredovana“. Kaj hočemo s tem reči? S tem hočemo reči, da B-filmu ni treba pokazati kodificiranih, tipičnih, markantnih in „prepoznavnih“ objektov lokacije oz. kraja, na katerem so film posneli in na katerem se film dogaja, pa še vedno ostane B-film, (v Glickenhauzovem filmu so vse te markantne in „prepoznavne“ objekte New Yorka ali pa Berlina „zgrešili“, pa vendar so ju posneli na avtentičnih lokacijah — New York so posneli v New Yorku, Berlin pa v Berlinu). A-film pa vse te markantne in hitro „prepoznavne“ objekte lokacije/kraja, na katerem se film dogaja in na katerem so film posneli, mora pokazati, kolikor hoče ostati A-film (v San Franciscu se zaljubljenca vedno peljeta čez Golden Gate, na Dunaju se špijoni vedno preganjajo okrog Praterja, v Londonu čas vedno odšteva Big Ben, v Parizu zločinci vedno bežijo na Tour d'Eiffel, v New York se vedno pride čez Manhattan itd.). In lahko bi rekli, da A-film „dvomi“ v to, da je A-film, prav kolikor mora nenehno „dokazovati“ enotnost kraja dogajanja in filmske lokacije, enotnost kraja, na katerem se film dogaja, in kraja, na katerem so film posneli, v skrajni liniji potemtakem enotnost „dvoma“ v svojo lastno naturo in tega, kar mora B-film v A-filmu „zgrešiti“, če hoče ostati B-film; B-film pa mora v A-filmu „zgrešiti“ prav dejstvo, da A-film s tem, ko „dvomi“ v svojo lastno naturo, „posnema“ naturo B-filma, njegovo prisilno identičnost kraja dogajanja in lokacije.

In tretjič. Da A-film s tem, ko „dvomi“ v to, da je A-film, v resnici „posnema“ naturo B-filma, nam na sublimen način ponazarja tudi zadnji politični thriller Coste Gavrasa **Kobilica** (Betrayed, 1988), v katerem FBI Debro Winger pošlje nekam na prostrani srednji zahod, da bi tam odkrila, kaj se v resnici skriva za umorom znanega chicaškega radijskega voditelja in satirika: kmalu se izkaže, da za tem umorom stojijo „beli supremacisti“ oz. „beli etnicisti“, rasistično-ksenofobična tajna organizacija, ki hoče restavrirati duh „pionirske“ in „neokrnjene“ Amerike ter v tem smislu likvi-

dirati vse Žide, črnce in homoseksualce, ker da ovirajo „čistost“ Amerike. Na koncu se izkaže, da „čistost“ Amerike najbolj ovirajo prav tisti, ki skušajo to „čistost“ restavrirati, potemtakem „beli etnicisti“. „Čistost“ najbolj ovira prav ta, ki „opazi“, da je „čistost“ motena in kontaminirana. Kakor hitro se „čistost“ subjektivira, je že omadeževana: refleksija „čistosti“ je madež na sami „čistosti“. Gavrasov film je metafora A-filma, ki „posnema“ B-film, kako „posnema“ A-film. Začne se namreč kot B-film s hitro in divjo zamenjavo kraja dogajanja: najprej smo soočeni z masakrom v Chicagu, takoj zatem pa se film „odlomi“ in najdemo se nekje na ameriškem srednjem zahodu (tako se praviloma začnejo B-filmi osemdesetih: npr. akcija v Vietnamu, takoj zatem pa se film „odlomi“ in preselimo se kam v sodobno Ameriko). To je vsekakor trenutek, ko lahko „zdvoimimo“, da je A-film res A film, še več, to je trenutek, ko A-film „zdvomi“ v svojo lastno naturo. In kako skuša A-film ta svoj „dvom“ še v istem trenutku nevtralizirati? Ali natančneje, kako skuša to hitro zamenjavo kraja dogajanja subjektivirati in „reflektirati“? Zelo preprosto in celo „verjetno“: začetek dogajanja v Chicagu sovpade z začetkom najavne špice, medtem ko trenutek ko se film „odlomi“ in premakne nekam na ameriški srednji zahod, sovpade s koncem najavne špice. Prvi kraj dogajanja potemtakem uokvirja najavna špica kot tista forma, ki iz začetka filma dela „predpostavko“, nekaj „neposrednega“, „objektivnega“, kolikor nam vedno onemogoča vprašanje, kaj se je zgodilo „pred“ tem in zakaj se film začne prav tako, kot se začne. Dogajanje v Chicagu je del najavne špice: vse skupaj pa se objektivno začne šele v trenutku, ko se film „odlomi“ nekam na srednji zahod.

Gavras v tem filmu problem začetka filma „simbolno“ povisoveti s problemom „pionirskih“ začetkov, ki jih skušajo rekreirati „beli etnicisti“. S tem ko dopušča, da je sama refleksija „čistosti“ in „neposrednosti“ že tudi madež na tej „čistosti“/„neposrednosti“, prizna, da je tudi kakršnakoli refleksija filmskega začetka in njegove „neposrednosti“ (npr. dogajanje v Chicagu kot integralni in objektivni del najavne špice) le „predpostavka“. Tudi to, kar dela „predpostavko“, je le „predpostavka“. Ne le zato je Gavrasova **Kobilica** velik in dragocen film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

ODDALJENI GLASOVI, TIHOŽITJA

DISTANT VOICES, STILL LIVES

režija:	Terence Davies
scenarij:	Terence Davies
fotografija:	William Diver, Patrick Duval
igrajo:	Freda Dowie, Pete Postlethwaite, Angela Walsh, Dean Williams, Lorraine Ashbourne
proizvodnja:	British Film Institute/Film Four International, Velika Britanija, 1988

Naslov filma praviloma povzema ključni moment vsebine — pa najsi gre za topologijo, geografijo ali kar katerega od protagonistov. Le redko naslov meri na obliko filma. **Oddaljeni glasovi, tihožitja** pa storijo natanko to. Najprej zato, ker spojitev dveh pojmov v naslovu natanko ustreza spoju dveh posameznih epizod, ki se posamično imenujeta **Oddaljeni glasovi** in **Tihožitja**; še veliko bolj pa zaradi tega,



ker sta prav ti dve figuri osnovni figuri nekega specifičnega filmskega postopka. Specifičen je ravno toliko, kolikor je artikuliran skozi vzajemno posredovanje tihožitij in oddaljenih glasov, preprosteje povedano — pogleda in glasu.

„Tihožitje“ je ena od inacic, s katero so zahodni filmski teoretiki poskušali kar se le da ustrezno povzeti vse razsežnosti tistega Ozujevega posnetka, ki ga je Burch kasneje povzel v pillow-shot. Kaj je osnovna značilnost Ozujevih „natures mortes“? Neka radikalna odsotnost življenja, slehernega gibanja — tudi gibanja kamere — ki mora praviloma predstaviti neko izvenčasovno stanje. Tak abstrakten posnetek se lahko v hipu sprevrne v povsem konkretno kader — dovolj je le katerega od protagonistov uvesti vanj. Včasih ga celo pokazati ni treba — le njegov glas damo slišati za kakšnim od robov kadra. Zakaj ta kratek ekskurz v Ozujevo mrtvo prirodo? Zato, ker je pričetek Daviesovega filma do te mere zaznamovan s tipičnimi Ozujevimi figurami, da „tihožitij“ ne moremo brati drugače kot posvetila japonskemu mojstru. Kako se torej prično **Oddaljeni glasovi, tihožitja?** S samim seboj, z oddaljenimi glasovi in s tihožitjem! V medlo podobo hišnega stopnišča se najprej zariše materin glas, ki kliče svoje tri otroke k zajtrku. Četudi je to prvi kader filma, povsem nedvoumno vemo, da so otroci nekje v nadstropju, mati pa je tu, desno od nas, v pritličju. Nič bolj samoumevnega ni torej od tega, da bodo otroci po stopnicah, ki jih gledamo, morali slej ko prej priti do kuhinje, do matere. A ni tako! Le hip zatem, ne da bi umaknili pogled s stopnic, že zaslišimo njihov pogovor v kuhinji. Šli so torej dobesedno **mimo** našega pogleda, spregledali

smo jih. Ravno kolikor je pillow-shot po definiciji izvenčasoven, je ta prva scena dobesedno neka prvotna, izvorna scena, ki naj za vselej utemelji razmerja — v družini, v filmu, v svetu — in je kot taka nujno spregledana. To je torej prvi nauk. Takoj za njim sledi drugi. Kamera se s stopnišča prvič pomakne nekoliko v desno in nam razkrije hodnik, ki vodi do vežnih vrat. Ta so zaprta. Preliv iz enega kadra v drugega je obenem odprtje vrat in preliv iz enega časa v drugega. In spet je kot pri Ozuju — dokler je kader „prazen“, smo v negotovem, brez-časnem prostoru in brez-prostorskem času. Dovolj je že, da v ta kader odprtih vrat pripelje avtomobil — počasi, prav izjemno počasi zapelje v zadnji plan — in takoj vemo, kakšen je prostor in v katerem času smo. Vrata bodo odslej funkcionirala kot metafora meje — časov, prostorov, konec koncev tudi ljudi. Sploh bi lahko rekli, da je Daviesova hiša sestavljena kot v otroški pravljici — iz samih oken in vrat. Vse je odvisno od tega, ali gledamo od znotraj navzven ali od zunaj navznoter. Paradigmatični prizor v zvezi s tem je brez dvoma prizor materinega pomivanja oken. En in isti dogodek, pravzaprav en in isti položaj vidimo z dveh različnih zornih kotov. Z ulice je materino sedenje na robu okenske police videti prav strašljivo, saj se zdi, da bo njeno telo vsak hip presešlo težo police. Nasprotno pa je s hišnega hodnika njen položaj prav komičen, saj se zdi kot uokvirjena z okenskim okvirjem. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da oba zorna kota kamere še zdaleč nista objektivna posnetka, ki naj nevtravno predstavita dogajanje, temveč naj natanko ustrezata dvema perspektivama — perspektivama dveh sester, ki materino početje spremljata s popolnoma različnima občutjema, kar neposredno potrjujeta tudi njuna notranja monologa. Toda lepota in hkratna paradoksnost tega prizora je prav v dejstvu, da bi bil tudi brez besed enako učinkovit: zorni kot kamere je tokrat neposredno v funkciji vsebine! In spet je to neko tihožitje, ki ga oplajajo oddaljeni glasovi, spet sta to pogled in glas.

Podobno, kot je torej vstop avtomobila v prazen kader odprtih vrat dal slutiti vpeljavo neke figure, ki bo bistveno določila čas in prostor (seveda ni naključje, da je ta avto v neposredni zvezi s smrtjo brutalnega očeta, dobesedno „določujoče figure“), tako je tudi prizor materinega pomivanja oken v marsičem zarisal intersubjektivno mrežo-tega filma. Vrata, preliv, oče; okno, subjektivni pogled, mati — taka je mreža, v katero se morajo, hote ali nehote, razvrščati trije otroci tega hišno-filmsko-zakonskega para. Njihova naloga še zdaleč ni lahka, od tod morda tudi vsa tista tavanja, beganja in zgubljanja, od tod vsa tista otožnost, ki odmeva iz pesmi, ki jih pojejo v tem filmu. In v **Oddaljenih glasovih, tihožitjih** pojejo zelo, zelo veliko.

STOJAN PELKO

BABETTINA GOSTIJA

BABETTE'S FEAST

režija:	Gabriel Axel
scenarij:	Gabriel Axel po zgodbi Karen Blixen
fotografija:	Henning Kristiansen
glasba:	Per Norgard
igrajo:	Stéphane Audran, Jean-Philippe Lafont, Gudmar Wivesson, Bibi Andersson
produkcija:	Panorama Film International AB Collection, Danska, 1987

Splošna oznaka, s katero bi lahko zaznamovali vzdušje Axelovega filma, je svojevrstna „pravljичnost“. Ta oznaka seveda ni daleč od dejstvene resnice, kolikor je namreč izhodišče za ta film ravno neka „pravljica“ — namreč zgodba Karen Blixen. Nekako v navadi je, da pravljичnost pripišemo razsežnosti zgodbe, da jo izenačimo z vsebino povedanega. A kaj hitro nam že najzgodnejše otroško izkustvo da vedeti, da je vsebina pravljice pravzaprav irelevantna in da je tisto, kar vsakič znova pripravi otroka do nekega „Še!“ ravno samo pripovedovanje. Konec koncev

je tudi vsebina **Babettine gostije** skrajno lapidarna: kako izkazati hvaležnost nekemu, ki ti v trenutku stiske ponudi pomoč? Tako, da mu povrneš s tistim, kar najbolj obvladaš — v Babettinem primeru pač s pripravo gostije. To je vsa vsebina tega filma! Kaj pa je s pripovedjo? Filmski medij že po svoji definiciji razpolaga s sredstvi, ki ga prav neverjetno približujejo pravljičnemu pripovedovanju. Tipizirani liki, dovolj abstraktno prizorišče, „temeljne“ relacije med akterji — vse to so obenem poteze pravljič in filmske naracije. Axelov film jih vsebuje vse po vrsti — siroto in dobri vili; vasico sredi ničesar; ljubezen in smrt. Celo uvodni off-nagovor skorajda dobesedno povzema topose tistega „bilo je nekoč, za sedmimi gorami . . .“

Klasična razlaga nato postopa približno takole: že, že, res je vsaka pravljičica skrajno preprosta, toda za njo se skriva globoka, celo metafizična poanta. Če se torej gibljemo na ravni vsebine, se moramo nujno zateči k formuli iskanja globine, skritih sporočil in poant. Rekel bi, da je tudi tokrat največja globina prav na površini. Tisto, kar naredi sleherno pravljičico za svojevrsten indic večne resnice, je namreč ravno njeno pripovedovanje! Namesto, da v globinah zgodbe odkrivamo tajna sporočila o resnici naše civilizacije, se moramo preprosto spoprijeti s samim pripovedovanjem, ki pa je ravno tisti konstitutivni moment civilizacije, kolikor le-to vselej strukturira govorica. In tako smo spet pri filmu: kamorkoli se le-ta obrne, nikjer ni varen pred svojevrstnim diktatom strukture govorice. „Vse temelji na govoru,“ bi rekel Orson Welles. Zgodovina nemega filma morda — paradoksu navkljub — najnazorneje priča o tem. Zato bi bilo narobe Axelov film najprej sprejeti kot nedolžno pravljičico, nato pa z večino interpretacije v njegovih globinah razkrivati temeljne resnice. Le-te so pač čisto na površini, na tisti ravni beli površini, ki se imenuje filmsko platno. Analiza specifičnih filmskih postopkov je tako obenem že tudi evokacija vseh domnevno meta-fizičnih razsežnosti zgodbe Karen Blixen. Kateri je tisti specifični postopek, ki temeljno karakterizira Axelov film? Sam ga postavljam v tisto vztrajno prehajanje iz sublimnega v banalno, iz sakralnega v profano. Eric Rohmer je ob Rossellinijevem filmu **Stromboli** zapisal, da je film morda še edina od umetnosti, ki je sposobna ponuditi prostor estetski kategoriji **sublimnega**. Morda je k temu treba dodati le še: in jo že v naslednjem trenutku strmoglaviti v prepad kar najbolj banalnega. Če je v čem metafizična razsežnost filmskega

pripovednega postopka, tedaj je ravno v tem neprestanem prehajanju od **physis** k tistemu, kar pride po njej — ali nekoliko bolj vulgarno: od hrane k molitvi! Natanko ti dve razsežnosti sta v samem temelju Axelovega filma. Le da nista niti permanentno razločeni niti zgolj kronološko hierarhizirani, temveč dobesedno sprevrnjeni ena v drugo. Molitev zaseda funkcijo hrane (zaradi česar pobožni sestri poznata praktično en sam, vse prej kot slasten obrok), zaključna pojedina pa postane svojevrstna kolektivna molitev (z gradacijami od vnaprejšnje odpovedi čutom do promoviranja Babette v svojevrstno vaško svetnico). Učinek te vzajemne sprevrjenosti je dobesedno sprevrnjen, namreč perverzen! Razujejo se prav vse koordinate, ki bi jim maloprej kritizirana klasična interpretacija zagotovo pripisala globoke rasežnosti **condition humaine**. Kar zdaj dobimo v Axelovem filmu, še zdaleč ni kakšna obča **človeška usoda**, temveč preprosta **humana kondicija**, kolikor „biti v kondiciji“ pomeni „biti v ugodnem telesnem stanju“. Razvoj filma **Babettina gostija** je namreč prav razvoj telesnih stanj njegovih akterjev, ki gre od začetne askeze prek odkrivanja posameznih telesnih čutov do končnega ugodja. Lepota paradoksnosti vmesnega koraka je v tem, da se morajo akterji gostije najprej odpovedati svojim čutom, da bi jih nato sploh šele zares odkrili. Dati morajo tisto, česar sploh še nimajo! **Babettina gostija** tako v celoti upravičuje svoje ime, saj gre v resnici za **simposion** o čutih, ljubezni in svetem. Preplet fizike, metafizike in filma je natanko tak, kot ga poznamo iz neke uvodne besede v zbirko *Analecta*: „Po sestopu od Galileja do Platona ostane le še Hollywood.“

STOJAN PELKO



FEST '89

ESEJI

JOHN McTIERNAN IN NJEGOV SVET

McTiernanov film **Die Hard** (Umri pokončno, 1988) je najboljši thriller, kar so jih posneli v osemdesetih, zanesljivo pa tudi najpomembnejši hollywoodski dosežek lanskega leta.

Naj začnemo s komičnim thrillerjem Martina Bresta **Midnight Run**, ki so ga katapultirali istočasno kot film **Die Hard**, potemtaka s thrillerjem, v katerem mora Robert De Niro, nekdanji policist, zdaj lovec na glave, zamenjati sto prevoznih sredstev in sto lokacij, da bi Charlesa Grodina, nekdanjega blagajnika mafije, iz New Yorka dostavil petičnemu naročniku v Los Angeles. Gre za orjaški „road movie“: oba junaka, De Niro in Grodin, ves film turistično potujeta. V tem smislu je „road movie“ sploh nekaka urbana inačica „westerna“, pa vendar ne bi mogli reči, da je „westernu“ in „road movieju“ skupna kaka abstraktna oblika potovanja: „road movie“ in „western“ namreč vedno definira potovanje iz vzhoda proti zahodu, cilj pa je največkrat prav Kalifornija („zlata mrzlica“, „nova dežela“, „prostor na soncu“ ipd.). To potovanje iz vzhoda na zahod, v našem primeru iz New Yorka v Los Angeles, pa vedno predstavlja nekako iskanje prave eksistencialne smeri ali pa izgubljene družbene enotnosti in polnosti: nikar ne pozabimo — pot je vselej dolga in junaka imata vedno veliko časa. „Road movie“ praktično vse investira v turistično-voyueristično razkazovanje ameriške geografske notranjosti, predvsem seveda v razkazovanje in razkrivanje čimbolj avtentičnih, naravnih in po možnosti šenikoli-posnetih, še-nikoli-videnih, „izvirnih“ ameriških krajev. Bolj ko so vsi ti kraji „izvirni“, še-ne-videni, in še-ne-posneti, boljši je tak film oz. bolj zvesto sledi svoji žanrski vokaciji. Vse te še-ne-videne in še-ne-posnete kraje, ki naj bi zrcalili „polnost“ in „izvirno smer“ ameriškega duha, pa so v filmu **Midnight Run** posneli na Novi Zelandiji. Kot bi hoteli s tem pokazati, da naravna, še-ne-posneta lokacija ne more več postati „diegetsko prizorišče“. Kot da bi hoteli s tem pokazati, da se izvirnih tradicij in pionirske etike ne izplača več. Kot da bi hoteli dodati še en dokaz, da Amerika sploh ne obstaja. Kot da bi „zdvomili“ v to, da je mogoče Ameriko še definirati iz nje same.

Če iščejo definicijo Amerike v filmu **Midnight Run** horizontalno, s turističnim potovanjem prek Amerike, potem skušajo v spektakularnem thrillerju Johna McTiernana **Die Hard** (1988) definicijo Amerike poiskati vertikalno. Bruce Willis, utrujeni in naveličani policist, se znajde v orjaški stolpnici prav v trenutku, ko jo zavzame teroristična tolpa, ki se hoče tako dokopati do znatne količine denarja. Ves film se potem dogaja v srhljivo-tesnobni vertikali te „peklenske stolpnice“, tega „*Towering Inferno*“. Zakaj bi lahko rekli, da ima film velike težave z definicijo Amerike?

Najprej že zato, ker Bruce Willis uteleša eksistencialno dramo „road moviejev“: iz New Yorka prispe v Los Angeles, potemtaka v mesto, ki je ameriško, a vendar ne povsem. Kot da mu je treba še nekaj dodati, kot da ga je treba še „simbolno“ zapreti in integrirati v kod „korporativne“ Amerike. Kot da Los Angeles v definicijo Amerike ne gre. Težave z definicijo Amerike pa lahko odčitamo tudi na povsem „vertikalni“ ravni. Prvič, stolpnica, ki jo grabijo teroristi ni last Američanov, ampak Japoncev. Drugič, teroristična tolpa ni ameriška, ampak je sestavljena iz samih nemško in italijansko govorečih oseb. Tretjič, v tolpi je le en Američan, pa še ta je „temnopolt“. Četrto, prva žrtev ni Američan, temveč Japonec, druga žrtev je sicer Američan, vendar le zato, ker se ne obnaša ameriško (obnaša se strahopetno in kolaboracionistično). Ta izrazito ksenofobični podton nam dokazuje, da ima film velike težave z definicijo Amerike: Amerike namreč film **Die Hard** ne more več definirati iz nje same, saj lahko definira le tisto, kar je „ne-ameriško“, ali natančneje, o Ameriki lahko govori le tako, da govori o tem, kar ni „ameriško“. In Amerike spet ni nikjer. Nič manj ni ta eluzivna definicija Amerike lastna ostalim thrillerjem, posnetih leta 1988: v Hopperjevem thrillerju **Barve nasilja** (*Colors*) definicijo Amerike

oz. neposredni in doživeti vpogled v definicijo Amerike ovirajo obarvane tolpe Los Angelesa, medtem ko v Gavrasovem političnem thrillerju **Kobilica** (*Betrayed*) definicijo Amerike ovirajo črnici, Židje in homoseksualci, da bi se v skrajni liniji izkazalo, da jo najbolj ovirajo prav tisti, ki skušajo samo „oviro“ odstraniti („beli supremacisti“, „beli etnicisti“, nekontrolirano pomešani z neonacističnimi sektami ipd.). Da so ameriški filmi „zdvomili“ v svojo lastno definicijo Amerike, nam dokazuje tudi dejstvo, da so se „diegetska prizorišča“ začela množično in sistematično seliti v kraje in dežele, v katerih je skušala Amerika „investirati“ v svojo lastno „podobo“, „identiteto“ in definicijo, npr. v Libanon (**War Zone**), Izrael (**Ambasador**), „Palestino“ (**Little Drummer Girl**), Salvador (**Salvador**), Nikaragvo (**Under Fire, Latino**), Granado (**Heartbreak Ridge**). Dokončna in definitivna pa je v tem smislu vsekakor reanimacija „Vietnamiad“, reanimacija, ki jo je najavljala že rehabilitacija lika „vietnamskega veterana“, bodisi v nizko-proračunskem poflu (npr. **Final Mission, Day of the Assassin, Thou Shalt Not Kill, Except** ipd.) ali v visoko-proračunskih ekstravagancah (npr. **Year of the Dragon, Blue Thunder, Rambo: First Blood, Top Gun, Firestarter** ipd.), pa tudi izstrelitev akcijskih filmov o reševanju „pogrešanih v akciji“ (npr. **Uncommon Valor, Missing In Action, Rambo II** itd.). Stoneov **Platoon** pa je takoj odprl novo in prostrano serijo „Vietnamiad“, predvsem nizko-proračunskih (npr. **White Ghost, Tour of Duty, Saigon Commandos, Purple Hearts, Crossbone Territory, For Love and Honor, P.O.W.: The Escape** itd.), ki se jih niti ni posebej omenjalo, saj je „vietnamska vojna“ v njih posneta tako kot II. svetovna vojna. Za tiste večje, „težje“ in ambicioznejše pa je značilno, da skušajo „vietnamsko vojno“ zgrabiti „insidersko“, „ekspertno“ in „dokumentirano“. Film **Platoon** je sploh režiral in oscenaril „vietnamski veteran“, Oliver Stone, direktor fotografije je bil spet „vietnamski veteran“, Robert Richardson, ki se je kot snemalec izšolal prav v Vietnamu, „novelizacijo“ filma je napisal Dale A. Dye, „vietnamski veteran“, ki je v filmu tudi igral, obenem pa bil tudi tehnični svetovalec. Stanley Kubrick ni „vietnamski veteran“, se je pa v filmu **Full Metal Jacket** obdal s samo „avtentičnostjo iz prve roke“: posnel ga je po romanu Gustava Hasforda **The Short-Timers**, Hasford je film tudi oscenaril, seveda skupaj z drugim „vietnamskim veteranom“, Michaelom Herrom, sicer pripovedovalcem v Coppolovem filmu **Apocalypse Now**, sam Michael Herr je bil tudi „asistent producenta“, Lee Ermey, še en „vietnamski veteran“, pa je funkcionalno tako kot Dale A. Dye pri Stoneu — kot nekdo, ki je „za“ kamero (tehnični svetovalec) in ob enem „pred“ kamero (kot „narednik Hartman“). Tudi **Hamburger Hill** so naredili „vietnamski veterani“: režiser John Irvin, scenarist James Carabatsos in snemalec za posebne naloge Don McCullin so bili v Vietnamu, sam film pa predstavlja kronologijo osvajanja „kote 937“. Na „resničnih dogodkih“ in „resničnih likih“ pa parazitirajo tudi filmi **Good Morning Vietnam** (Barry Levinson), **Hanoi Hilton** (Lionel Chetwynd) in **BAT 21** (Peter Markle). Coppola je v filmu **Gardens of Stone** Ameriko še enkrat „pokopal“, tokrat dobesedno, saj se ves film dogaja na vojaškem pokopališču v Fort Myersu, Virg., kjer pokopavajo padle v vietnamski vojni. To, kar ostane od definicije Amerike v Vietnamu, je „mrtvo“ — vsaj tako mislijo tisti, ki tja gledajo iz Amerike. Film **Saigon** (Christopher Crowe) pa na to optiko zasuka in precizira: to namreč ni kak vojni ali pa vojaški film, kaka akcijska drama, temveč povsem navaden policijski thriller, ki se dogaja v Saigonu med vietnamsko vojno: dva partnerja-policajca iščeta psihopatskega morilca prostitutk. Na vietnamsko vojno je očitno mogoče aplicirati katerikoli ameriški filmski standard oz. žanr: ameriški žanr je v Vietnamu povsem „pri sebi“, „doma“, lahko bi celo rekli, da se tam ne počuti nič slabše kot v sami Ameriki. Oba partnerja, Gregory Hines in Willem Dafoe, sta s Saigonom povsem „zlita“, saj ga poznata do „obisti“: tu se počutita kot „doma“, lahko bi celo rekli, da se v Vietnamu počutita bolje kot v Ameriki. Kot da sta tam našla definicijo Amerike: kot da med Ameriko in Vietnamom ni več nobene razlike. Kot da Amerika lahko obstaja le še v Vietnamu. Kot da je Vietnam dokaz, da Amerika sploh obstaja.

Thrillerji, predvsem tisti s huronskim in pršečim menstruacijskim tušem, kakih posebno velikih množic praviloma ne zgrabijo, ob koncu osemdesetih let še toliko težje, kolikor moramo pač upo-

števati, da je novo-hollywoodska post-spielbergovska „mehka“ formula, tempirana predvsem na mlajšo, najstniško publiko in na „otroka-v-odraslem“, thrillerju dobesedno odvzela „pravico“ do krvave kadi, njeno „ekonomsko“ utemeljenost in „brezinteresno“ imperativnost. Zato niti ni prav posebej presenetljivo, da so si trije nedavni spektakularni thrillerji, **Rdeča vročica** (Red Heat, Walter Hill), **Rambo III.** (Peter MacDonald) in **Lista smrti** (Dead Pool, Buddy Van Horn), ki so bili sicer namenjeni za mega-uspešnice in hiper-milijonski avditorij, skušali priskrbeti alibi in potni list s sklicevanjem na etično in historično utemeljenost svoje lastne „nečiste krvi“. Vsi ti trije thrillerji so skušali svojo žanrsko kri upravičiti s kakim zunaj-filmskim momentom, s sklicevanjem na realnost, ki je zunaj samega filma, potemtakem z nekako „etično refleksijo“ krvi, vigilantske „Angst“ in razdejane „Gemeinschaft“. Prelito kri v **Rdeči vročici** se skuša nadgraditi z otoplitvijo odnosov med Ameriko in Rusijo: ruski in ameriški policaj po Chicagu (Sick-ago v **Be-trayed** Coste Gavrasa) preganjata ruskega prekupčevalca z mami-li. Stopnjevanje „otoplitve“ odnosov med obema „frigidnima“ vesilama pa je kljub temu negativno: prvič, vsaka kri, ki lahko prekine „hladno vojno“ in njene paranoične derivate, je dobrodošla in vzgojno-progresivna; drugič, Rusija in Amerika sta si vse „bliže“ prav zato, ker ju razjedajo isti problemi (npr. prekupčevalci z mami-li: „V Ameriki imate isti problem kot mi v Rusiji — trgovino z mami-li,“ pravi Rus, Arnold Schwarzenegger); in tretjič, Američani Ru-se še vedno ne dojemajo kot „ljudi“, marveč kot nekaj radikalno „ne-človeškega“, o čemer nam priča predvsem dejstvo, da so v vlogo ruskega prišleka postavili Arnolda Schwarzeneggerja, to pravokotno, opiče-animalično kreaturo (z drugimi besedami: same „biti“ je še vedno preveč, da bi se lahko tesno in brez „socialno-simbolnega“ ostanka prilegala svojemu generičnemu „pojmu“!). Prav narobe pa je skušal **Rambo** (III.) krvavo škropilnico objektivirati in avtentificirati v kontekstu pravičnega boja afganistanskega ljudstva, ki trpi pod tiranijo ruskega škornja: Rambo se odpravi v viharni Afganistan, da bi tam pirotehnično razrešil nekatera protislovja ruskega imperializma. In kljub temu, da ga pot v Afganistan dejansko in v resnici zanese le zato, da bi iz ujetništva rešil svojega „guruja“ Trautmana, pa je sam film vendarle posvečen „junaškemu ljudstvu Afganistana“. Docela „neverjetno“ bi bilo, ko bi kdo pokončal tisoč „ruskih“ vojakov zgolj zato, da bi iz ujetništva izvel svojega prijatelja (v tem smislu bi za thriller zadostovalo kak ducat trupel), povsem „verjetno“ pa je, da nekdo pokonča tisoč trupel zato, da bi lahko neko ponižano in razžaljeno ljudstvo zaplesalo okrog drevesa svobode (v podkrepitev: najprej so že imeli posneto neko drugo inačico tega filma, potem je pa nepričakovani uspeh Stoneove „Vietnamiade“ **Platoon** Stalloneja tako prestrašil, da so film od začetka do konca posneli še enkrat — odtod seveda „refleksija“ krvi!). V **Listi smrti** je curljanje in plju-skiranje krvi „reflektirano“ precej drugače: neznani psihopatski mo-rilec postavi na svojo zasebno „listo smrti“ tudi legendarnega in vse-ameriškega „inšpektorja Callahana“, „Umazanega Harryja“ (Clinta Eastwooda). To je že peti film o vigilantskih odisejadah „Umazanega Harryja (prej: **Dirty Harry**, **Magnum Force**, **Enforcer** in **Sudden Impact**), zato ni nič čudnega, da jemlje samega sebe kot nekaj „zunanjega“, „objektivnega“, celo „postvarelega“, potemtakem kot nekaj, kar leži v tisti „zunanji“ realnosti, na katero se sam thriller — tako kot **Rdeča vročica** in **Rambo** — sklicuje. Prav ta zunanost pa predstavlja dokaz „reflektiranosti“ same krvi, iz česar se kajpada vsiljuje vtis, kot da skuša thriller svoj obstoj upravičiti in dokazati z distanco do „subjektivacije“ svojih lastnih

UMRI POKONČNO

DIE HARD

režija:	John McTiernan
scenarij:	Jeb Stewart, Steven E. de Souza po romanu Rodericka Thorpa
fotografija:	Jan De Bont
glasba:	Michael Kamen
igrajo:	Bruce Willis, Bonnie Bedelia, Reginald Veljohnson, Alan Rickman
produkcija:	Gordon Film Inc., ZDA, 1988

vzrokov, svoje lastne žanrske „zavesti“. Še toliko bolj, ker se skuša samo predstaviti kot nekaj radikalno začasnega in trenutnega: njegova začasnost v **Rdeči vročici** je poistovetena z začasnostjo dialektike „hladna vojna/otoplitve“, v filmu **Rambo** z začasnostjo afganistanske travme, v **Listi smrti** pa z začasnostjo nadaljevanke o „Umazanem Harryju“. Kot da bi se hotel thriller opravičiti, ker obstaja. Kot da bi se vsak partikularni thriller hotel opravičiti, ker obstaja tudi žanr, kateremu pripada. Kot da bi se hotel opravičiti, ker je neločljiv od svojega žanra, ker ga ni mogoče dojeti v ločenosti od njegovega žanra, ker potemtakem njegove „reflektirane“ začasnosti ni mogoče poistovetiti z začasnostjo samega žanra. Grobo rečeno, vsak partikularni thriller se skuša opravičiti, ker ne more veljati za nekaj „enkratnega“ in „izvirnega“, za nekaj, kar ne bi na nič spominjalo, za nekaj, česar ni mogoče priključiti k „svoji“ lastni zgodovini. Lahko bi rekli, da se skušajo vsi ti thrillerji opravičiti, ker ne morejo veljati za „oeuvre“, za „avtorsko delo“. To so „depresivni“ thrillerji. „Depresivni“, ker „dvomijo“ v to, da je mogoče „prvotnost“ graditi le skozi „ponovitev“: ker „dvomijo“, da je prav „ponovitev“ pogoj diferenciacije kakršnekoli „prvotnosti“ in „avtentičnosti“.

Spektakularni tehn thriller Johna McTiernana **Die Hard** ni „depresiven“, ker je osvobojen žanrske „skepse“, v kakršno so zabredli piloti za Schwarzeneggerja, Stalloneja in Eastwooda. McTiernanov thriller „ve“, da je „prvotnost“ mogoče graditi le skozi „ponovitev“ in da lahko le „ponovitev“ konstruira pogoje kakršnekoli diferencirane oz. reflektirane „prvotnosti“, „prepoznavnosti“, zato je tudi lahko zgrabil množice v najširšem smislu (največji blagajniški iztržek izmed vseh lanskoletnih thrillerjev!), kolikor je treba množice zgrabiti politično in socialno diferencirano, potemtakem razredno. In s katerimi prijemi in potezami je zgrabil te različne „razrede“ kino-množice?

1. Srednji-srednji in nižji-srednji razred od 35 do 55 let: neposredno je navezal na tradicijo „filma katastrofe“ in predvsem na ikono-grafijo ter socialno vrednost **Peklenske stolpnice** (The Towering Inferno, 1974), ki si jo je zlasti ta „razred“ — v kombinaciji z „grozljivkami katastrofe“ iz petdesetih let — še posebej zapomnil. Motiv „peklenske stolpnice“ plus motiv „invazije tujih bitij“ (ala internacionalni teroristi) sta dovolj za preusmeritev razrednega resentimenta („stolpnica“ kot oblika urbanega, korporativnega, multinacionalnega artefakta, „srednjemu razredu“ odtujenega) v all-star „Narren-schiff“, („invazija tujih bitij“ ogrozi „celotno občestvo“, katerega idealna slika je prav „kino-občestvo“).
2. Srednji-srednji in nižji-srednji razred od 15 do 35 let: Bruce Willis je kodificiran kot mitocentrična sinteza rambojevskega mesijanskega, „gung ho“ vigilanstva in značilnega proletarskega intelektualizma, zlepljenega z intelektualnim socializmom.
3. Sofisticirano-osveščeni sloj višjega-srednjega razreda: obdelava terorizma kot oblike sofisticiranega, modnega kriminala, katerega žrtev je praviloma prav višji-srednji razred (letala, uslužbenci ambasad, nižji diplomati ipd.).
4. Fundamentalistično-reaganitski zbor: ksenofobični podtoni, podprti z iskanjem „pionirske“, „prvobitne“ duše, njene individualnosti, srčnosti, pokončnosti ipd., rekonstrukcija „ameriškega duha“, prikazovanje „tuje“ izkušnje kot vzroka ameriške „odtujenosti“ in „tesnobe“.
5. Temnopolto publiko: daljna inačica „buddy-buddy“ filma, v katerem se praviloma dva partnerja znajdeti na isti misiji. „Belec“ je v stolpnici, „črnc“ pa v Los Angelesu. Dvojica „temnopolti“, „be-lopolti“ se je v „buddy-buddy“ filmih uveljavila predvsem v zadnjem času (npr. **Beverly Hills Cop**, **48 Hours**, **Lethal Weapon**, **Saigon**, **American Ninja**, **Shoot to Kill**, **Above the Law**, **Bat-21** itd.). V scenariju za film **Colors** je bil en partner prav tako „temnopolit“, toda ker je Hopper v kontekstu obarvanih cestnih tolpa hotel, da bi se njegov film tolmačilo kot rasistično-ksenofobično odisejajo, je to „črno“ vlogo spremenil v „belo“. Ker McTiernan ni hotel, da bi se njegov film tolmačilo v kontekstu rasizma, je moral v samem kontekstu ksenofobične matrice „temnopolto“ vlogo obdržati.
6. Vietnamske veterane: „Tako je kot v Saigonu“, opozori neka banana v helikopterju, kar pomeni, da so viet-vets spet v akciji.
7. Patriarhalno-puritansko-protestantske sloje: Willisov začetni štos „Zaupaj mi, to počnem že enajst let!“ je le praktični izraz njegove protestantske etike. Odtod njegovo noro predajanje poklicu, njegovo dojetje „dela“ kot „poklica“, njegovo dosledno predajanje „poklicni dolžnosti“ kot „zadolžitvi“, ki jo mora občutiti in jo občutiti posameznik do „vsebine“ svoje „poklicne“ dejavnosti, odtod navsezadnje njegov „križev pot“ (bos, trpeč in razmesarjen s šmaj-serjem v okrvavljenih rokah), in vse to kulminira v „očiščenju“ in „odrešitvi“ ter finalnem — protestantsko „predestinirani“ — poslovnem uspehu.

Po drugi strani pa je film **Die Hard** vsekakor film o tem, kako je bil osvobojen Los Angeles.

V romanu *Ragtime* (E.L. Doctorow, 1975) skuša admiral Peary s svojo raziskovalno ekspedicijo odkriti severni tečaj, geografsko točko, ki je do tedaj ni uspelo še nikomur locirati in historično dokazati. Toda, ko dospe tja, ne more in ne more locirati pravega kraja, nikakor se ne more odločiti, na katerem kraju bi izrekel že pripravljene legendarne besede „Tukaj je severni tečaj“. Doctorow to pospremi s temile besedami: „Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je severni tečaj. Vendar ni nobenega dvoma, da je tam bil.“ Ponovljivost in historično-kulturna „vrednost“ severnega tečaja izhaja iz nepovnljivosti tega, kar je admiral Peary zgrešil, zgrešil pa je prav „naravnost“, „spontanost“ in „postvarelost“ svojega objekta. To, kar je v samem severnem tečaju zgrešil, je admiral Peary imenoval severni tečaj. In lahko bi rekli, da je v samem severnem tečaju zgrešil prav svoj lastni „dvom“ v „fascinantnost“, „hipnotičnost“ in „neobvladljivost“ severnega tečaja.

Ta dvomni dvom pa je notranji tudi samemu Hollywoodu kot empirično-geografski lokaciji. Hollywooda do leta 1911 ni bilo nikjer: potem so tja prišli filmarji. Najprej seveda Al Christie in David Horsley iz „Nestor Film Company“. Pred davnimi leti so menda mestni očetje z bronasto spominsko ploščo celo obeležili stavbo, v kateri naj bi bil prvi hollywoodski filmski „studio“ firme „Nestor“. Problem je v tem, da ta bronasta plošča še vedno obstaja, vendar nihče ne ve, kje v resnici je. Dve leti kasneje je tja dospel Cecil B. De Mille, da bi posnel prvi hollywoodski film *The Squaw Man*, kot „studio“ pa je uporabil hlev nekega Jacoba Sterna. Tudi ta hlev so leta 1957 okrasili s spominsko ploščo, na kateri je pisalo: **zgodovinski mejnik zvezne države Kalifornija**. In medtem ko nekateri „očitvidci“ trdijo, da filmarji svojih poslovnih prostorov niso imeli v tistem delu hleva, ki danes funkcionira kot „zgodovinski mejnik“, marveč v nekem drugem delu, ki ga že dolgo ni več, pa nekateri drugi „očitvidci“ zajtrjujejo, da Cecil B. De Mille tega hleva v resnici sploh nikoli ni uporabil za svoj „studio“ ali pa poslovne prostore. Sam „zgodovinski mejnik“ so sicer zgrešili, toda nobenega dvoma ni, da so tam bili: tisti „fascinantni“, „hipnotični“ in že kar „neobvladljivi“ kraj, ki bi ustrezal „simbolni“ vrednosti „prvega“ hollywoodskega filma, so potemtako zgrešili, pa vendar ne moremo dvomiti, da so tam bili. Tisto, kar so v samem „zgodovinskem mejniku“ („fascinantnost“, „hipnotičnost“, „neobvladljivo posebnost“ ipd.) zgrešili, je v nekem sublimnem smislu postalo znano kot Hollywood — kot prvi hollywoodski film.

Hollywood je to, kar v samem Hollywoodu zgrešimo, zgrešimo pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Los Angeles namreč praviloma vedno uprizarja „refleksijo“ samega Hollywooda, razrešitev njegovega „misterija“ in njegovih „hipnotičnih“ fiksacij. Lahko bi rekli, da se Hollywood v Los Angelesu vzpostavi kot „diegetsko prizorišče“, kot „kraj dogajanja“, kot fikcijska distanciacija do svojih lastnih „naravnih“, „hipnotičnih“, „fascinantnih“ in „neobvladljivih“ predpostavk/lokacij. Če se ta ali oni film dogaja v Los Angelesu, potem se „dogaja“ tudi v Hollywoodu: v najslabšem primeru imamo opraviti s kakim faličnim igralcem ali pa s kako žensko, ki je ljubica filmskega producenta. Če se film dogaja v Los Angelesu, ima vsaj minimalno zvezo s Hollywoodom: Hollywood je vsaj referenca, fizična in prepoznavna. Los Angeles je dokaz, da Hollywood obstaja, ali z drugimi besedami, Los Angeles onemogoča „dvom“ v objektivnost in avtentičnost samega Hollywooda. Film se dogaja v Los Angelesu zato, da bi imel zvezo s Hollywoodom, potemtako zato, da bi onemogočil „dvom“ v objektivnost in empirično pojavnost Hollywooda. Kakor hitro se pojavi Los Angeles, že vemo, da v objektivnost Hollywooda več ne moremo „zdvomiti“. Los Angeles lahko zgrešimo le v Hollywoodu, medtem ko Hollywooda v Los Angelesu ne moremo zgrešiti.

Prav narobe pa v thrillerju Johna McTiernana **Umri pokončno** (Die Hard) Bonnie Bedelia odide v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imela nobene zveze: v Los Angeles ne pride zato, da bi se priključila kaki veji filmske industrije, temveč zato, da bi se priključila neki japonski korporaciji. Tudi Bruce Willis pride v Los Angeles zato, da s Hollywoodom ne bi imel nobene zveze. Nihče nima s Hollywoodom nobene zveze, razen seveda samega Los Angelesa. Lahko bi rekli, da Los Angeles že kar sam po sebi jamči, da Hollywood obstaja. V tem smislu so kaki posebni in dodatni dokazi o obstoju Hollywooda nepotrebni in nesmiselni, predvsem pa izpeljani, kakor je, npr. Willisovo sklicevanje na Roya Rogersa in Arnolda Schwarzeneggerja. Hollywood v Los Angelesu kakih posebnih argumentov ne potrebuje. In narobe, ti argumenti so nepotrebni toliko časa, dokler se ne pojavi „dvom“ v objektivnost in avtentičnost Hollywooda, „dvom“ v to, da Hollywood zares obstaja. Odtod dalje je pravilo enostavno: kdor v to, da Hollywood obstaja kot stvar med stvarmi, „zdvomi“, mora umreti, bodisi „simbolno“ ali pa fizično. Alan Rickman, vodja teroristov, si smrtno obsodbo podpiše zelo kmalu, namreč v trenutku, ko Willisu očita, da

je le „še en Američan, ki je v otroštvu videl preveč filmov“, potemtako v trenutku, ko začne tolmačiti Hollywood kot vzrok odtujenosti samega Los Angelesa. Ta pot lahko potem vodi le navzdol. Da je temu res tako, nam dokazuje finalni obračun med Alan Rickmanom in Bruceom Willisom. Rickman zgrabi Willisovo ženo in na čelo ji prisloni pištolo. Willis stoji napol gol in bos z rokami kvišku, neoborožen. Rickman tole situacijo pospremi s temile stavki: „Vsi Američani ste isti. Kavboji. Toda tokrat John Wayne ne bo odjezdil z Grace Kelly.“ Rickman ima očitno v mislih film **Točno opoldne** (High Noon), v katerem pa z Grace Kelly ni igral John Wayne, zato Bruce Willis pobesni in gnevno dahne: „Bil je Gary Cooper, bedak.“ Takoj zatem se kamera dvigne za Willisov hrbet in pokaže prilepljeno pištolo: v tem trenutku nam postane jasno, da je Rickman oddaljen od smrti le še za streljaj. Kdor v objektivnost in avtentičnost Hollywooda „zdvomi“, mora umreti. In še več in huje: cel film se dogaja v orjaški stolpnici, v zgornjih nadstropjih, celo na strehi, potemtako visoko nad Los Angelesom, na nebu Los Angelesa, v Hollywoodu, kolikor je pač Hollywood nekaj, kar je „nad“ Los Angelesom. Willis Rickmana sicer ustrelji, toda „ubije“ ga šele padec z „neba“ (iz stolpnice) na tla, potemtako padec iz Hollywooda v Los Angeles. Drugače rečeno, kdor „zdvomi“ v objektivnost Hollywooda, „konča“ v Los Angelesu. Rickman je žrtev, kolikor ne dojamemo, da je Hollywood to, kar v samem Hollywoodu zgreši, zgreši pa prav svoj lastni „dvom“ v njegovo „simbolno“ neločljivost od Los Angelesa. Zato tudi ni presenetljivo, da se ta partikularni thriller ne obnaša tako, kot da naravno pripada svojemu žanru, thrillerju, ampak tako, kot da pripada nekemu drugemu in „tujemu“ žanru, filmu katastrofe.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

STEVEN SPIELBERG: KO SE FILM NE SME KONČATI

Ko je prišel Spielbergov **Imperij sonca** ob koncu leta 1987 v ameriške kinodvorane, ni ravno izropal blagajn, pa tudi filmska kritika se ga je odrekla. In vendar lahko le ugotovimo, da je bil to spet zgolj problem same filmske kritike, predvsem tistega prostranega dela te kritike, ki skuša Spielberga še vedno misliti in tolmačiti v kategorijah in razmerjih rahlo mystificirane ali pa maskirane „avtorske“ kinematografije. Spielbergovi filmi niso tako nepomembni, da bi jih bilo treba tolmačiti kot delo „avtorja“. Pa tudi sicer ga je nesmiselno in nekoristno tlačiti med „avtorje“. Naj navedemo nekaj povsem empiričnih razlogov, zaradi katerih je Spielberg filmskemu vesolju kot „avtor“ prepovedan:

1. Spielbergove filme je prelahko imitirati, ali natančneje, Spielbergove filme je mogoče izdatno imitirati, ne da bi se pri tem kršilo „avtorsko načelo“ oz. „načelo avtorstva“: njegove filme imitirajo, pa vendar ne bi mogli reči, da so kdaj koga podvrgli zakonu o „avtorskih pravicah“. Še drugače: Spielbergove filme se imitira, ne da bi se ob tem kršilo tisto, kar naj bi jih delalo za „avtorske“. Primerov iz nekaj zadnjih let je veliko, zato navajamo le peščico najnovejših, različnih in skrajnih: **Harry and the Hendersons** (William Dear), **The Lost Boys** (Joel Schumacher), **Little Shop of Horrors** (Frank Oz: remake istoimenskega Cormanovega musicala iz leta 1960, dejansko imitacija Spielberga), **The Golden Child** (Michael Ritchie), **Ratboy** (Sondra Locke) itd. Lahko bi tudi rekli, da je mogoče posneti celo popolno in dobesedno kopijo kakega Spielbergovega filma, ne da bi se s tem kršilo načelo „avtorstva“, v skrajni liniji pač zakon o „avtorskih pravicah“. In še huje: načelo „avtorstva“ oz. zakon o „avtorskih pravicah“ bi se kršilo le v primeru in pod pogojem, če bi se ta, ki bi posnel popolno in dobesedno kopi-

režija: Steven Spielberg
scenarij: Tom Stoppard po romanu J. G. Ballarda
fotografija: Allen Daviau
glasba: John Williams
igrajo: Christian Bale, John Malkovich, Miranda Richardson, Nigel Havers
proizvodnja: Amblin Entertainment, ZDA, 1987

jo Spielbergovega filma, podpisal kot Steven Spielberg.

2. Po drugi strani — in to je povezano neposredno s tem, kar smo povedali zgoraj — pa si lahko le Spielberg privoščiti, da naredi popolno kopijo svojih filmov, a se nanjo ne vpiše kot režiser, kot Steven Spielberg. Bolj melodramatično rečeno: le Spielberg naredi za film vse in se potem nima za „avtorja“. S tem merimo na vse tiste filme, pri katerih je bil Spielberg executive producer, kasneje kajpak predvsem line producer. Spielberg je bil najprej producent dveh filmov tandema Robert Zemeckis/Bob Gale, tandema iz generacije '73 kalifornijske univerze U.S.C., tandema, ki ga je navdušil s svojim diplomskim filmom **Field of Honour**. Spielberg je s svojim imenom le jamčil za tandem in jima s tem omogočil snemanje filma, za izvršna producenta pa je določil tandem Tamara Asseyev/Alex Rose (pred tem sta producirali Miliusov film **Big Wednesday**, po tem Rittov film **Norma Rae**). Toda že prvi film **I Wanna Hold Your Hand** (1978) je propadel, pa čeprav je Spielberg jamčil, da bo osebno nadzoroval snemanje in da bo tudi osebno zamenjal Zemeckisa, če vsega skupaj več ne bi zmožel. Spielberg se ni vmešaval, prav tako pa se tudi ni vmešaval v njun drugi film **Used Cars** (1980), zato je ta ni odnesel nič bolje kot prvi. Spielberg je bil ves čas predaleč, da bi lahko naredil film, pod katerega se mu ne bi bilo treba podpisati kot „avtor“. Vse se je prelomilo leta 1982: to leto je Spielberg katapultiral svoj „najbolj osebni film“ **E.T.**, ki je pa še vedno najbolj gledan film vseh časov, obenem pa je tudi prvič neposredno in doživeto produciral kak film, kajpada **Poltergeist**. Kaj to pomeni, da ga je neposredno in doživeto produciral: z eno besedo, naredil je vse, le „avtor“ ni hotel biti. Napisal je zgodbo, napisal je velik del snemalne knjige, celoten film je vnaprej skiciral in vizualno skadriral, sam je izbral igralce, pogostokrat je sam prevzel režijo (kot poročajo, nekateri člani tehnične ekipe sploh niso vedeli, kako zgleda „režiser“ filma Tobe Hooper, kdo je S.S. so seveda vedeli vsi), sam je opravil končno montažo, sam je določil glasbeno opremo, zvočne in vizualne efekte, vodil promocijo, in propagando filma (Spielberg se je v svojem znamenitem pismu, objavljenem v filmskem listu *Daily Variety*, Tobeu Hooperju iskreno in toplo zahvalil, ker je „sprejel vizijo tega intenzivnega filma“ in ker mu je dopustil „ustvarjalno vmešavanje“). **Poltergeist** je seveda vrtoglavo uspel, prav tako pa tudi vsi ostali filmi, v katere se je Spielberg kot executive producer „ustvarjalno vmešaval“, denimo **Gremlins** (Joe Dante), **The Goonies** (Richard Donner), **Back to the Future** (Robert Zemeckis), **Who Framed Roger Rabbit** (Robert Zemeckis), nič manj tudi **Young Sherlock Holmes** (Barry Levinson), **The Money Pit** (Richard Benjamin), **Innerspace** (Joe Dante), **Batteries Not Included** (Matthew Robbins), **An American Tail** (Don Bluth) itd. Vsi ti filmi so taki, kot da bi bili „zmontirani“ iz istih odpadkov, ki jih Spielberg ni uporabil v filmu **E.T.**: z drugimi besedami, vsakič je mogoče imitirati prav tisto, kar Spielberg v svojih filmih ni uporabil, potemtakem tisto, kar je iz svojih filmov izvrgel, prav te njegove odpadke. In ko to, kar je iz svojih filmov izvrgel, imitira sam Spielberg, je povsem logično in naravno, da za to ne prevzama „avtorstva“: kot executive producer zgolj jamči, da je bilo to res izvršeno iz njegovih filmov. Ti filmi so taki, kot da niso „režirani“, a kljub temu kar padejo „skupaj“.

3. Spielbergovi filmi so preveč gledani, da bi jih bilo mogoče tolmačiti kot delo „avtorja“ (med prvimi desetimi najbolj gledanimi filmi vseh časov je kar pet njegovih filmov, na prvem mestu pa je kajpada na vekomaj veke večno rekordni **E.T.**), kolikor je pač pri Spielbergu ropanje kino-blagajn nekaj, kar je storjeno iz srca, stvar „prepričanja“, „osebnega sloga“, „avtorskega pristopa“, „svetovnega nazora“, neločljivo od samega filma, njegov nujni in intimni del.

4. Spielbergovi filmi so preveč javni: so integralni del splošne izobrazbe in obenem integrirajoči del kulturne homogenizacije. So „mitski“, a obenem množično gledani, kolikor so „mitski“ filmi „mitski“ prav zato, ker se jih ne gleda oz. ker nudijo intelektualno ugodje le filmskim specialistom. Njegovi filmi „delajo“ filmsko zgodovino prav s tem, ko neposredno „preštevajo“ tiste, ki so jih videli.

5. Spielbergovi filmi preveč direktno predstavljajo tisto, kar vsi hočemo in o čemer vsi sanjamo: njegovi filmi so natančna in popolna kopija tistih filmov, ki jih hočemo vsi gledati, potemtakem



natančna in popolna kopija tistega, česar Spielberg iz svojih filmov ne more izvreči. Da predstavljajo njegovi filmi natanko tisto, o čemer „vsi“ sanjamo, nam dokazujejo vsi tisti „gledalci“, ki so proti Spielbergu vložili tožbo, ker da je kršil njihovo „avtorsko“ kompetenco oz. ker da jim je ukradel to, o čemer so sanjali, če naj vztrajamo na tem izrazu. Trije moški, arheolog, propagandist in blagajnik neke pasadenske cerkvene ustanove, so zahtevali odškodnino 110 milijonov dolarjev, ker so neki filmski agenciji že leta 1977 poslali nekaj takega kot **Raiders of the Lost Ark**. Dva mlajša pisca sta zahtevala odškodnino 37 milijonov dolarjev, ker sta že leta 1980 Spielbergu poslala nekaj takega kot **Poltergeist**. Lisa Marie Litchfield pa ni zahtevala nič manj kot 750 milijonov dolarjev zato, ker **E.T.** uteleša „vse bistvene dramatične ideje, sekvence dogodkov, značaje, nadnaravne sposobnosti tujih bitij in tudi strukturo zgodbe“, vse tisto, kar je lastno njeni enodejanki **Lokey From Maldemar**, za katero si je priskrbel avtorske pravice že leta 1978 (med obema tekstoma je našla 24 paralel). Navsezadnje: ali ste kdaj slišali, da bi kdo vložil tožbo proti „avtorju“ zaradi kršenja „avtorskih pravic“?

Spielbergu so kritiki zdaj očitali, da je prenehal biti „avtor“, ker pač „avtor“ ne more rokovati z dvema različnima in celo izključujočima se filmskima konceptoma. **Imperij sonca** naj bi po njihovem prepričanju utelešal nekaj povsem drugega kot Spielbergova avtentična in „avtorska“ linija **Close Encounters of the Third Kind/Raiders of the Lost Ark/E.T.**: zdaj je naredil nekaj drugega, nekaj, kar z njim ni združljivo, nekaj, česar ne pozna. Spielberg je s tem postal nekdo „drug“. Če se pač „avtor“ spusti v nekaj, česar ne pozna, potem zgreši, ker se s tem znajde zgolj v zračnem prostoru kakega drugega „avtorja“: kakor hitro „avtor“ preneha biti „avtor“, s tem začne imitirati nekega drugega „avtorja“. In ko so tuhtali, kateri „avtor“ je postal Spielberg s tem, ko je posnel **Imperij sonca**, so se odločili, da je postal David Lean, Lean manqué. (Lean je res nekaj časa visel na tem projektu, a potem omagal: lahko bi torej rekli, da je Lean v resnici Spielberg manqué), s tem v zvezi pa so mu očitali, da skuša tako kot David Lean kombinirati „epsko“ in „intimno“, da skuša „hitrost“ in „moč“ nadomestiti z „dolžino“ in „detajlom“, poleg tega epski format potrebuje le zato, da bi se

družina spet združila (kot v Leanovem filmu **Doctor Zhivago**), s soncem počne to, kar je z njim počel Lean v filmu **Lawrence of Arabia**, njegov junak Jim je svojemu narodu tako odtujen, da se povsem identificira z njegovimi najbolj zagriženimi sovražniki (kot Alec Guinness v filmu **Bridge on the River Kwai** ali pa Peter O'Toole v filmu **Lawrence of Arabia**), celoten film prežema imperialistična nostalgija, podprta s sanjskim paradížem v exilu in nadgrajena z japonsko okupacijo in taboriščem (kot v filmu **Bridge on the River Kwai**). Vse skupaj lahko problematiziramo in komentiramo v nekaj točkah:

1. Prav tako kot Spielberga so tudi Leana filmski kritiki kamenjali zato, ker je kršil njihovo predstavo o tem, kako zgleda filmski „avtor“: v definicijo „avtorja“ pač ne spada rokovanje z dvema povsem različnima in izključujočima se konceptoma.

2. Kako je kršil politiko „avtorja“ Lean? Tako, da je najprej snemal miniaturno-intimne minimalke, akademske, poglobljene in resne, potem pa je nenadoma začel snemati orjaško-epske spektakle, populistične, popularne in melodramatično „vznesene“, celo patetične. Kako je kršil politiko „avtorja“ Spielberg? Tako, da je najprej snemal popularno-populistične, osebno-intimno-družinske in melodramatično-pustolovsko-patetične ekstravagance, preresetane z iluzionizmom in specialnimi efekti, potem pa je začel nenadoma snemati „akademske“, „poglobljene“ in „resne“ drame.

3. Če je Spielberg začel imitirati Leana, če je Lean politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „akademski“ slog zamenjal s „populistično“ klajo (introspekcijo z vizionarstvom), če je Spielberg politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „populistično“ klajo zamenjal z „akademskim slogom“, potem moram pač le ugotoviti, da je začel Spielberg natanko to, kar je Lean izvrgel („akademizem“ in „resnost“ zgodnjega, „avtorskega“ obdobja), da bi kršil politiko „avtorja“, ali natančneje, Spielberg je postal „akademski“ in „resen“ s tem, ko je začel imitirati Leanovo popularno-populistično, „post-avtorsko“ obdobje, potemtakem tisto, kar je Lean iz svojih popularno-populističnih „post-avtorskih“ filmov trezno izvrgel, izvrgel pa je prav sam „prehod“ iz enega obdobja v drugega, „proces posredovanja“ in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha.

4. Lahko bi celo rekli, da Spielberg v nekem sublimnem smislu imitira Leanove odpadke. Klasičen Leanov odpadke vsekakor predstavlja otrok: v njegovi „akademsko-resni“ fazi so bili otroci v središču dogajanja filmske obdelave, v popularno-populistični fazi pa so nenadoma povsem „odpadli“. Pri Spielbergu so otroci bistveni v obeh fazah, združljivi v vsakim „slogom“. Če je otrok Leanov odpadke, če je Lean otroka izvrgel, če Spielberg imitira to, kar je Lean izvrgel, in če otrok s svojim pričanjem, da prav on sam drži svet „skupaj“, uteleša „podobo“ prehoda iz enega obdobja v drugega in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha, potem moramo pač reči, da je otrokov strah, da se bo vojna končala (da bo potemtakem najboljši svet izmed vseh svetov razpadel), poistoveten z njegovim še bolj travmatičnim strahom, da se bo film končal. Spielberg potemtakem v Leanu imitira samega sebe, nemožnost, da bi se odpovedal predajanju svoji želji: Spielberg v Leanu imitira tisto neuprizorljivo, prav svojo željo, da se film ne bi nikoli končal.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

JUG SUR

režija: Fernando E. Solanas
 scenarij: Fernando E. Solanas
 fotografija: Felix Monti
 glasba: Astor Piazzolla
 igrajo: Miguel Angel Sola, Susu Pecoraro, Philippe Léotard, Lito Cruz
 proizvodnja: Cinesur, Argentina; Canal +, Francija, 1988

Razvoj filmskega opusa argentinskega režiserja Fernanda Solanas je strogo analogen razvoju tiste struje francoske filmske kritike, ki je od ekstremne radikalnosti s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let postopoma prešla v nič manj radikalen artizem osemdesetih let. Če lahko v primeru francoske struje to tezo podkrepimno z razponom imen, ki sega od Jean-Luca Godarda do Pascala Bonitzerja, tedaj je na južnoameriškem prizorišču prav Solanas tisti, ki najostreje ponazarja faze tega razvoja. Dovolj ilustrativno je preučiti le dve skrajnosti njegovega opusa: spise, ki spremljajo njegov prvi film **Le hora de los hornos** (1968), in pa njegov zadnji izdelek, **Sur** (1988). Prvi je več kot štiriurni dokumentarec z dovolj pomenljivimi naslovi posameznih epizod: Neokolonializem in nasilje (90 min.), Dejanja za osvoboditev (120 min.), Nasilje

in osvoboditev (45 min.). Scenarij zanj je Solanas napisal skupaj z Octaviom Getinom, z njunim sodelovanjem pa je še leto kasneje (1969) nastal tudi svojevrsten teoretski povzetek opravljenega dela — manifest **Za tretji film** (Hacia un tercer cine). Že razlaga zahtevane „tretje“ poti pove vse: obstaja nekakšen **prvi film**, ki je izključno komercialen, industrijski, zvezan s hollywoodskim modelom; obstaja tudi **drugi film**, ki je domnevno „avtorski“, a v resnici s perpetuiranjem prvega le pristaja na konformizem. Nasproti tema dvema pa Solanas in Getino postavljata **tretji film**, ki dobesedno „ukinja“ oba prejšnja modela, sintetizira njune nastavke v militanten, osvobojajoč filmski postopek. To je film-gverila, ki proletarizira cineasta; film, za katerega je kamera „neizčrpen razlaščevallec podob-municije“, projektor pa „orožje, ki strelja s hitrostjo štirindvajset fotografomov na sekundo“. To je film, ki se ima za revolucionarnega, zaradi česar njegove učinke nujno spremlja svojevrstna bipolarnost: namesto ene skrajnosti nastopi druga skrajnost, pri čemer je število možnih dvojic dobesedno neomejeno — namesto posameznika množica, namesto avtorja kolektiv, namesto pasivnosti agresivnost, namesto spektakla dejanja, namesto starega novo.

Če se, opremljeni s pravkar navedeno terminologijo, zdaj soočimo s Solanasovim zadnjim filmom **Jug**, bi ga po vseh pravilih „tretjega filma“ morali razglasiti vsaj za reakcionarnega, če že ne kar kontrarevolucionarnega. Saj gre vendar spet za posameznika, za avtorja, za pasivnost in za spektakel! Pa vendar je vse skupaj še kako novo! Ne gre torej za padec iz ene skrajnosti v drugo, temveč prej za filmsko uprizoritev gesla **les extrêmes se touchent**, skrajnosti se dotikajo. Celo s klasično dvojico vsebina/oblika ne moremo v celoti zaobseči premen tega razvoja. Če namreč vsebini praviloma pripišemo razsežnosti zgodbe, formi pa razsežnosti filmske govorice, tedaj se problema razvoja Solanasovega opusa ne znebimo niti z inačico „nova forma stari vsebini“ niti z drugo, še bolj neustrezno — „nova vsebina v stari formi“. V obeh primerih, tako leta 1968 kot leta 1988, gre namreč za neko novo vsebino, ki ji ustreza nič manj nova forma. Tisto, kar preči obe, tako vsebino kot obliko, tako zgodbo kot filmsko govorico, je ravno nekakšen „tretji“ člen, konstitutiven za obe hkrati — člen **pripovedi**, naracije. In prav ta je bistveno različen! Rekel bi, da je od proklamirane „tretjega filma“ iz šestdesetih let Solanas uspel priti do resnično Tretjega filma, kolikor le-ta uspe s pridom uporabiti konstitutivni moment filmskega postopka, naracije, le da ta ni več utelešena v militantnem komentatorskem off-glasu, temveč je interiorizirana v same filmske podobe, vključena med protagoniste. Začetek filma **Jug** nam dobesedno uprizori ta bistven premik, to ponotranjnje naracije. Po uvodnem šansonu se na podobah meglene, nejasne nočne ulice oglasi glas Avtorja:

„Neke noči, v južni četrti mesta, ko so mi prijatelji pripovedovali zgodbe, ki so se dogodile med mojo odsotnostjo, mi je nekdo dejal: 'Neki Adhemar Martinez te išče' . . . Adhemar!? Saj vendar ni mogoče! El Negro je vendar mrtev že več let . . . Poznal sem ga konec šestdesetih let in najbolj se spominjam tega, da je bil vselej poln upanja. Vselej mi je govoril: 'Jug, to je prihodnost'. In bilo je res: El Negro, moj stari mrtvi prijatelj, je bil tam, v sencih ulice . . . Prav ta El Negro, ta davni prijatelj iz šestdesetih let, poln upanja, a sedaj že mrtev, se kot fantom vrne v Solanasov film in postane nosilec pripovedi, saj je prav on tisti, ki iz teme odgovori na Avtorjev glas in ga popelje, pravzaprav zapelje z besedami:

„Pridi! Naše zgodbe so bile vselej zgodbe o ljubezni . . . Pojdi za menoj . . . Povedal ti bom zgodbo o nekem dragem prijatelju . . . V tem presenetljivem začetku vse temelji na pripovedovanju: Avtor pripoveduje o tem, kako so mu med pripovedovanjem povedali za El Negra, že hip zatem pa je ta fantom tisti, ki prične pripovedovati. Šele s tem zamikom, s tem prenosom pripovedi iz zunanosti (avtor) v notranjost (El Negro), zares steče zgodba filma, ki je zgodba ene same noči — noči, v kateri je leta 1983 padla vojaška diktatura in v katero se po petih letih zopet vrne Foreal Echegoyen. In kakšna je ta zgodba? Natanko takšna, kot pravi fantomski pripovedovalec El Negro — je zgodba o ljubezni. Predvsem in najprej je to zgodba o ljubezni med Florealom in Rosi. En sam njegov udarec po oknicah je bil dovolj, da je Rosi v tem zvoku razbrala pet let pričakovano sporočilo: „Doma sem.“ Pa vendar bo med tem



udarcem in njunim objemom poteklo še kar nekaj časa — natančneje, ves film. V tem suspenzu, ki je hkrati odlašanje, neodločnost in napetost, je pravzaprav povzeto vse njuno razmerje — saj se v trenutno odlašanje srečanja zarisujejo trenutki njunih preteklih srečanj. To je torej zgodba o njuni ljubezni, a obenem že tudi zgodba o ljubezni vsakega od njiju: o Florealovem srečanju z mlado Mario v skrivališču na zapuščeni železniški postaji; o Rosinih srečanjih s Korzičanom Robertom v nič manj zapuščeni hiši na obali morja. Solanas je ta hip režiser, ki zna verjetno najbolje, najmočnejše uprizoriti filmsko razmerje med moškim in žensko — sleherni od treh pravkar navedenih parov priča o tem. Vse se dogaja na ravni bliskovitih pogledov, izbranih besed, hipnih gibov — in vse je izjemno prepričljivo. Najlepši med vsemi prizori tega filma je prav ljubezenski prizor, ki se ni nikoli zgodil — prizor Rosine vizije Florealove vrnitve. Razlika med to vizijo in med sklepnim objemom je v skrajni konsekvenci razlika med prepričljivostjo filmske „resničnosti“ in med dejanskostjo, ta za dejanskost vselej nedosegljiva razlika.

Toda, če so „naše zgodbe vselej zgodbe o ljubezni“ — kaj je tedaj tisto, kar jih dela tako zelo različne, dobesedno neprimerljive? Film **Jug** se uvršča med tiste redke dosežke, ki ta razlikovalni člen povsem nedvoumno postavijo na raven pripovedi. Zgodbe so sicer vselej enake, le pripovedujemo jih vsakič drugače. Pripoved namreč s tem, ko pripoveduje zgodbo, vselej že govori tudi o sami sebi — zato sploh ni več presenetljivo, da El Negro kot nosilec pripovedi v nekem trenutku notraj zgodbe naleti sam nase. Po tem, ko je sprožil zgodbo Floreala in ko smo nekako kar pozabili nanj, se v nekem trenutku njegov glas spet zasliši iz temne ulice — le da tokrat ni več v dvogovoru z avtorjem, temveč kar z glavnim junakom, s Florealom. Pripovedovalec se tako sooči z junakom zgodbe, ki jo pripoveduje — in mu to tudi pove! Na Florealovo presenečeno vprašanje „Kdo je?“ mu namreč El Negro odgovori z več kot dvoumnim izrazom **el reaparecido**. Dvoumnim zato, ker najprej napotuje na svoje nasprotje — na „desaparecidos“, kar je ustaljeno ime za vse izginule v čistkah vojaške hunte; vendar pa obenem označuje tudi duha, ki se je vrnil na zemljo — duha pripovedi na tleh zgodbe. „**Vrnil sem se**“, prav El Negro, „**da bi me ne pozabili!**“ Ta, kar se le da neposredna asociacija na politično ozadje Solanovega filma je obenem tudi že najneposrednejše razkritje narativnega postopka tega filma, je skrajna točka prepleta dveh razsežnosti, politike in artizma. Ne gre več torej za njuno zoperstavljanje, gre za to, da poiščemo točko, v kateri sovpadeta. To je „tretji film“, film sinteze.

Preostane nam le še, da raziščemo, kam je izginil tisti na začetku filma omenjeni Avtor. Če je priklical El Negra kot pripovedovalca, kot naratorja, tedaj moramo zanj prihraniti neko drugo funkcijo — tisto, ki jo kanadski teoretik André Gaudreault imenuje funkcija **mega-naratorja**, „velikega podobarja“. In res bo prav podoba tista, ki nam bo razkrila njegovo mesto v filmski pripovedi. Film je nam-

reč strukturiran v štiri epizode (Miza sanj; Iskanje; Ljubezen in nič drugega; Smrt utruja), od katerih se vsaka prične z **narisano podobo**, ki ob zvokih tanga **oživi** in sproži niz gibljivij, filmskih podob. Če naj narator uspešno opravi svojo nalogo, tedaj mu mora mega-narator najprej odpreti pot, nato pa še zarisati postaje, po katerih bo lahko hodil. Ko je to enkrat storil, je njegova naloga opravljena, povzeta v filmske podobe. Zato se na koncu najprej konča pripoved (El Negro pravi: „Tako smo si tisto noč rekli zbogom. On se je vrnil v življenje, jaz v smrt. Odtlej sem odsotnost, spomin . . . obsojen na to, da sem vaš spomin.“), nato se zgodba konča (Floreal se vrne domov in objame Rosi), za slovo mega-naratorja pa ni treba več nobenega posebnega dogodka — dovolj je le, da se izteče še zadnja filmska podoba, pospremljena z zvoki zadnjega tanga. Pripovedovalec se tako poslovi z besedami, protagonisti zgodbe s pogledi, Avtor pa s samo filmsko podobo.

STOJAN PELKO

»KOMIČNO« IN KOMEDIJSKI SUSPENZ

Kako je s komedijskimi praksami v aktualni filmski produkciji? Vsaj v tej, ki jo je bilo v glavnem mogoče videti na FESTu? Za začetek bi se dalo reči, da se filmska komedija še ni rešila koalicij z drugimi žanri, da v zvezi s komedijo še ni mogoče govoriti o konsolidaciji žanra, da torej še ni uveljavljena Derridajeva teza o tem, kako se žanri ne smejo mešati, oziroma da je produkcija žanra trdo določena. Destinacija komedije je seveda določena, z destinacijo žanrsko nedefiniranih (v tem primeru: komedijskih) projektov pa je težje: navezava *genosa* in *physisa*, iz katerega izhaja, izvira *genos*, je (če pustimo ob strani poligon *techné, nomos, thesis* etc.) utajena, naturalizem komedijskih praks pa naenkrat postane stvar tiste definirane menjalnosti, ki sleherni produkcijski proces (torej v tem primeru komedijski *récit*) strpa v okvir produkcijskih konvencij in vsega ostalega, kar blokira komedijsko 'pojavnost', torej komedijski suspenz. Če je Zakon (žanra) že nor, če je norost (kot pravi Derrida), kako je potem z norostjo žanrsko nedefiniranih projektov? Dejstvo je, da ta norost tudi v tem primeru ni „predikat“ Zakona, ampak obratno: je stvar organizacije komedijske 'pojavnosti' kot realnostne prakse. Kam pripelje vse skupaj, je jasno. Ker ni norosti, ki bi ne bila organizirana, v kateri bi torej ne nahajali internih Zakonov, lahko odkrivamo „realizem“ realnostnih praks tam, kjer je neka generalna „celota“ že po sebi žanr.

To pomeni, da je žanr, v tem primeru komedija (: torej komedije), seveda stvar organiziranja žanrov po taksonomnih klasifikacijah, genealoških „delitvah“, analogijah, identičnosti etc., vendar pa je po drugi strani jasno, da je 'smotnost' žanrsko nedefiniranih projektov legalizirana s tem, da je regresivno razmerje med Zakonom in žanrom stvar „forme“, ne pa stvar organiziranja 'čutnosti' in 'uma'. To z drugimi besedami pomeni, da žanr ničesar ne ustvarja, ampak samo poseduje. In še: to pomeni, da je komedijska 'pojavnost' v aktualni filmski produkciji prav stvar žanrsko nedefiniranih komedijskih projektov in konsolidiranih komedij. Zakon žanra namreč dopušča uvoz nežanrske, eksterne realnosti v primeru, ko je žanr že po sebi „celota“. In komedija navsezadnje je prav to. Zato je bilo tudi na FESTu mogoče videti „parodije“ in „satire“ na določene žanrske prakse ali, bolj radikalno, na 'smotnost' žanrske produkcije po sebi. Vendar pa je takšen kantovski 'smoter' v igri spoznavnih moči' in bistvu samo poskus definiranja *floating point*, plavajoče točke, v kateri pride do integracije žanrskih praks in posledično do konsolidacije žanra filmske komedije z integriranjem

mičnosti" v filmih **Monty Python and the Holy Grail** (Terry Gilliam (1974): „npravstvena komedija“, rock'n'roll med križarji, lov na sveti gral se konča v krvi in pokolih, (**Monty Python's**) **Life of Brian** (Terry Jones (1979): „komedija zmešnjav“, infrastruktura krščanstva, takrat, ko se je rodil Jezus Kristus, se je rodil tudi Brian, ki v bistvu res ni kriv za to, da se je rodil ravno takrat), **Monty Python Live at the Hollywood Bowl** (Terry Hughes (1982): najprej video, potem film, sicer hollywoodska live retrospektiva, zelo spominja na **And Now for Something (. . .)** in **Monty Python's The Meaning of Life** (Terry Jones (1983): „karakterna komedija“, „socialna komedija“, speedway po vseh obsesijah kompanije). Po različnih posebnih projektih (cf. Gilliamov **Brazil**, 1985) članov skupine, v katerih so nastopali tudi člani, in kamor navsezadnje sodi tudi **Wanda**, bo letos skupina praznovala 20. obletnico delovanja. Še potem je „komično“ v **Wandi** stvar organiziranja nežanskega materiala (v tem primeru nekomičnega materiala, v glavnem elementov kriminalke in melodrame). Eden izmed poglavitnih šarmov filma je navsezadnje tudi eden izmed starejših komedijskih elementov, namreč 'zamenjava' identitete. Otto (Kevin Kline) je na začetku Wandin (v tem primeru gre za Jamie Lee Curtis in ne za Kenovo (Michael Palin) ribo, ki jo Otto ob koncu filma brutalno požre) bratranec, za katerega se kasneje izkaže, da je njen ljubimec in ne več bratranec. Vendar pa je značilno tudi to, da omenjena nežanska realnost, ki je stvar kriminalke, predstavlja zgolj referenčni okvir, nekakšen generator, alibi za „komično“ v filmu. In tako je, v bistvu, z nežanskim materialom oziroma nežansko realnostjo v vseh komedijah. Oziroma drugače: ne glede na to, da predstavlja nežanski material okvir za vzpostavljanje žanrskega, torej „komičnega“, je ta material stvar menjalnosti, menjalnega v žanrskih praksah. Srečno kolaborantstvo, torej. Ko se uvodni zločin v **Wandi** posreči in ko se nadaljevanje istega zločina z drugimi sredstvi samo deloma posreči, pride do postopnega eliminiranja nežanskega materiala. Dokler se potem s postopnim uvažanjem tipičnega „komičnega“ materiala, s katerim je nadomeščen nežanski material, stvar ne spremeni v bulevar „komičnega“. V tem je **Wanda** odlični film. Poleg tega je značilno, da za komedijo velja, da mora biti karakterizacija posameznih junakov izjemno natančna. Ja, tudi tu je **Wanda** zelo v redu, posebej pri s praktično filozofijo obsedenem Ottu, ki je iz Nietzscheja napravil Vulgato, iz zen budižma javno razsvetljenstvo, iz teorije političnega sistema pa vodič po naturalizmu Londonske podzemne železnice.



RIBA PO IMENU WANDA A FISH CALLED WANDA

režija: Charles Crichton
scenarij: John Cleese, Charles Crichton
fotografija: Alan Hume
glasba: John Du Prez
igrajo: John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin
proizvodnja: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc., ZDA, 1988

različnih komedijskih praks („parodija“, „satira“, „groteska“, „farsa“ etc.), ki se jih spravi v okvir zelo neobvezujočega žanrskega Zakona. Ta Zakon pa predvideva fuzijo z drugimi žanri v smislu, da omenjena fuzija proizvaja „komične“ efekte. In ker lahko elemente „komičnega“ nahajamo tudi v žanrih, za katere si težko predstavljamo, da bi lahko bili stvar komedijskih praks (recimo v melodrami, kriminalki, westernu etc.), je potem vprašanje, kako je z Zakonom in, posledično, kako je s „komičnim“! Kaj proizvede „komično“? Odvisno od tega, kako gledamo na stvari.

V Crichtonovem filmu **Fish Called Wanda** (Riba po imenu Wanda) je — če sledimo naslovu filma — „komično“ stvar verjetno najstarejšega, „ezopskega“ v komediji (živali so pač hvaležen komedijski objekt). Vendar pa to seveda ni vse: Johnu Cleeseju je v filmu ime Archie Leach, kar je sicer pravo ime Caryja Granta. Za Granta je znano, da je sredi 1950-ih, ko je začel razmišljati o upokojitvi, izjavil: „Za komedijo ni več pravega zanimanja.“ Seveda, uvoz Caryja Granta, ki je veljal za enega izmed največjih talentov screwball komedij, je precej značilen, posebej če sledimo „normativnosti“, projekciji Grantove zgodbe o uspehu v **Wando**. O.K., to, da se starejši zakonski par razide zaradi obsedenosti moža z dosti mlajšo žensko, ni nič nenavadnega. Potem je „komično“ v **Wandi** še stvar korpusa televizijske serije in filmov, ki so bili delo (že takrat kultne) skupine **Monty Python** (John Cleese, glavni igralec in koscenarist **Wande** je bil eden izmed glavnih avtorjev pri skupini). Zgodnja 70. leta so bila namreč za Monty Python stvar televizije (kasnejša leta so stvar filma), ki se je končalo z omnibusom filmom najboljših skečev, parodij in animiranih delov televizijske serije. Značilno je, da je naslov tega McNaughtonovega filma **And Now for Something Completely Different** (1972). John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Graham Chapman in Michael Palin so nadaljevali s potlačitvami in utajami lastne bizarne in ekshibicijske „ko-

Glede Archieja Leacha velja opomba: ker gre za korespondenco z realnostjo z realno prakso, je ni bilo potrebno posebej „tolmačiti“. Ravno obratno: lahko je celo ostala zakamuflirana.

Za podobno korespondenčno stvar, kjer pa gre za fikcijsko prakso, lahko nahajamo v filmu Dannyja de Vita **Throw Momma From the Train** (Vrzi mamo iz vlaka). Ta korespondenčna fikcijska praksa je Hitchcockov film **Strangers on a Train** (Tujca na vlaku, 1951), torej znameniti film o vzpostavljanju sistema motiva in alibija. Pri Hitchcocku lahko nahajamo Bruna Anthonyja (playboya, ki je zelo navezan na mater in sovraži očeta) in Guya Hainesa (slavnega te-



VRZI MAMO IZ VLAKA

THROW MOMMA FROM THE TRAIN

režija: Danny DeVito
scenarij: Stu Silver
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: David Newman
igrajo: Danny DeVito, Billy Crystal, Kim Greist, Anne Ramsey
proizvodnja: Orion Pictures Corp., ZDA, 1987

niškega igralca, ki bi se rad poročil z Ann, vendar mu žena Miriam ne da ločitve). Na vlaku, ki pelje od Washingtona do New Yorka, Bruno Guyu predlaga, da bi Guy umoril njegovega očeta, on pa da bo v zameno umoril njegovo sedanjo ženo, torej Miriam (Bruno ve presenetljivo veliko o Guyu . . .). Policija bi se tako znašla pred popolnim zločinom, motiv bi sicer bil razviden, jasen, vendar pa bi po drugi strani bil alibi hipotetičnega morilca (torej Guya v zvezi z Miriam in Bruna v zvezi z očetom) tako trden, da bi vsak poskus spodbijanja alibija propadel. Brunu se posreči umoriti Miriam, potem pa od Guya zahteva, da se drži dogovora, ne glede na to, da je bil Guy prepričan, da se Bruno šali in da je že na vlaku odklonil njegovo ponudbo.

Mama je v bistvu „komična“ verzija **Tujcev na vlaku**. Owen Lift (Danny de Vito) je obseden z materjo, s katero živita (odlična vloga Ann Ramsey, ki je umrla tik med nominacijo za oskarja za stransko žensko vlogo), Larry Donner (Billy Cristal) pa s svojo ženo Margaret, od katere se je ločil, vendar pa mu je ta (menda) ukradla rokopis njegovega drugega romana, ga objavila pod svojim imenom in zaslovela. Larry je profesor kreativnega pisanja na neki univerzi, Owen pa njegov študent. Zanimivo je, da Larry sam predlaga Owenu, naj si vendar ogleda film **Tujca na vlaku**, če se že hoče iznebiti svoje matere. Ko si Owen ogleda film, je navdušen nad idejo "križ-kraž", torej sistema dvojnega umora, ki ga propagira Bruno. Napoti se na Havaje, kjer bi naj umoril Margaret (vendar se mu za razliko od Bruna to ne posreči), po povratku pa zahteva od Larryja, da vrne uslugo. Skratka, na koncu se izkaže, da Margaret ni mrtva in da kasneje Owenova mama umre naravne smrti, Larry napiše svoj drugi roman, Owen pa postane otroški pisatelj.

Korespondence s **Tujcema na vlaku** niso samo „vsebinske“, ampak tudi „formalne“. Recimo, glede vžigalnika, ki ga hoče Bruno po spodletelem prepričevanju podtakniti na kraju zločina, da bi Guya vseeno obdolžili umora (no, saj že tako nima alibija): ta vloga pa je v **Mami** stvar letalskih vozovnic. Vlak se pojavi v obeh filmih v ključnih prizorih: v **Tujcih** na samem začetku filma (in tudi kasneje dosti potujejo z vlakom), v **Mami** pa pred koncem filma, ko je Owenova mama že prepričana, da jo hoče Larry umoriti. Sam Hitchcockov film pa ima status **McGuffina**, torej 'pretveznega objekta': seveda v filmu ni umora, vendar pa je umor stvar „vsebine“. Nežanrski material, torej film **Tujca na vlaku** je uvožen v **Mamo** kot suspenzni material, kot 'pretveza' za vzpostavljanje „ko-

mičnega“, torej kot material za vzpostavljanje komedijskega suspenza, suspenza „komičnega“. Takšen komedijski suspenz, ki je obenem še verzija hitchockovskega suspenza, v bistvu predstavlja tisto mašinerijo žanrskega in nežanrskega materiala, ki proizvaja „komično“, je torej infrastruktura „komičnega“ v komediji.

Nekaj podobnega se zgodi v Landisovem filmu **Coming to America** (Princ osvaja Ameriko), seveda samo v enem prizoru: gre za uvoz komedijskega suspenza iz enega izmed zadnjih filmov Johna Landisa, iz **Trading Places** (Kolo sreče, 1983), torej filma, v katerem sta Dan Aykroyd in Eddie Murphy zjebala Mortimerja (Don Ameche) in Randolpha (Ralph Belamy) Duke, tako da sta zaradi napačne insiderske informacije izgubila korporacijo Duke & Duke, svoje premoženje in vse ostalo. V **Princu** v enem izmed prizorov princ Akeem (Eddie Murphy) podari dvema klošarjema precejšnjo vsoto denarja (kasneje se izkaže, da je šlo za nekaj malega manj kot milijon dolarjev), potem pa se odvija približno takšen dialog:

- Randolph, poglej!
- Mortimer, še vedno ne govorim s teboj.
- Randolph, poglej, denar. Čudež se je zgodil!
- Daj no, Mortimer, čudež se je zgodil enkrat. Samo enkrat.

Potem Randolph (seveda zdaj že vemo, da gre za brata Duke) pogleda v Mortimerjeve roke in potem zdvijata za Akeemom, ki takrat že sedi v neki restavraciji. Krilita z rokami, se mu skozi okno zahvaljujeta, poglavitno geslo, ki ga vzklikata, pa je: „Vrnila sva se!“ Eddie Murphy v tem primeru funkcionira kot *floating signifier*, plavajoči označevalec, ponovno: kot infrastrukturni element komedijskega suspenza. Eddie Murphy je realna, „fizična“ korespondenca med dvema komedijama (poleg Johna Landisa, seveda), kar pa lahko pomeni samo eno: gre za natančno izrabo žanrskega materiala, torej 'pojavnosti' Eddieja Murphyja, torej komedijske realnosti, „komičnosti“, rock'n'rola komedijskega suspenza. In Eddie Murphy je poleg tega v **Princu** odigral štiri vloge (tako kot Arsenio Hally, Akeemov kompanjon Semmy), v katerih so bili povzeti idealnotipski komedijski liki (gre za promocijo različnih tipov humorja: od židovskega do, seveda, črnškega). Drugače pa je Akeemova zgodba o uspehu v Združenih državah (navsezadnje je uspel najti dekle, Liso McDowell (Shari Headley), s katero se je poročil), značilna: integracija zgodbe o princu, ki se zaljubi v (sicer *nouveaux riche*) dekle, ki izhaja iz nižjega socialnega okolja, se po različnih zapletih z njo poroči in tako naprej, je tisto, o čemer sem



PRINC OSVAJA AMERIKO

COMING TO AMERICA

režija: John Landis
 scenarij: Davids Sheffield, Barry W. Blaustein po zgodbi Eddie Murphyja
 fotografija: Woody Omens
 glasba: Nile Rogers
 igrajo: Eddie Murphy, James Earl Jones, Arsenio Hall, Shari Headley
 proizvodnja: Paramount Pictures Inc., ZDA, 1988



VELIK

BIG

režija: Penny Marshall
 scenarij: Gary Ross, Anne Spielberg
 fotografija: Barry Sonnenfeld
 glasba: Howard Shore
 igrajo: Tom Hanks, Elizabeth Perkins, Robert Loggia, John Heard
 proizvodnja: Twentieth Century Fox, ZDA, 1988

pa gre v Redfordovem filmu **Milagro Beanfield War** (Milagro) za antikorporativno, ruralno, idilično Ameriko Nove Mehike oziroma okolice San Juana. Vendar pa: komedijski suspenz je spravljen v okviru južnjaškega *etosa*, mehiškega mysticizma (angelov in ostalega) in v boj Ruby Archuleta (Sonia Braga) za civilno družbo. Joe oziroma Jose Mondragon (Chick Vennera) se otepa z različnimi težavami, potem pa ugotovi, da bi bilo najbolje obdelovati staro očeto vožlovo polje. Ker pa ima poseben interes za to področje družba, ki hoče postaviti Devine Miracle Recreational Area prav na tem področju, oziroma predvsem njen šef Devine, pride do t. i. nasprotnih interesov. Ruby podpira Mondragona zaradi prej omenjene civilne družbe (zanimivo: pišejo peticije, proglase etc.), Devine pa na Mondragona pošlje Kyriila Montano (Christopher Walken), ki bi moral Mondragona vsaj zapreti, že če ne kaj drugega (ne eno ne drugo se ne posreči). Uvoz nežanrskega materiala je torej ponovno očiten in prav ta uvoz (ob asistenci internih „komičnih“ učinkov, ki sem jih omenil prej) proizvaja komedijski suspenz. Torej, humor v **Milagru** je vsaj deloma stvar dobesednega uvoza korporativizma v Novo Mehiko. No, in to je pri tem filmu najbolj zabavno, čeprav tudi Don Amarante s svinjo Lupito uspešno replicira tako s svojo groteskno 'pojavnostjo' kot asistenco angela. Kdo povzroča poglobitvene zaplete, pa je jasno: Don Amarante. Roman, po katerem je Redford posnel film, je napisal John Nichols. In vendar: film je dober v nekaterih detajlih, kaj drugega pa od njega verjetno ne ostane. Če povežem vseh pet filmov (glede organiziranja komedijskega žanra po taksonomnih klasifikacijah, genealoških „delitvah“, analogijah, identičnosti etc.), potem je jasno, da je 'smotrnost' nove komedije stvar eksternih, zunanjih materialov, ki so v komedijo uvoženi, torej: komedijski suspenz je vedno manj stvar organizacije žanrskega, ampak vedno bolj organizacije nežanrskega materiala, ki z uvozom v komedijsko realnost proizvaja „komično“ v filmu.

TADEJ ZUPANČIČ

KONCERTNI ŽANR

Rok se — nič drugače kot kakšna druga vokalno-instrumentalna glasbena zvrst — razglaša po filmih v treh odtenkih. Prvič slišimo najpogosteje izvirne prispevke rokovskih skladateljev-izvajalcev v filmih, ki s to glasbo nikakor niso diegetsko povezani; drugič kdaj pa kdaj naletimo na biografsko pripoved o tem ali onem rokerju; tretjič pa se je razmahnila podzvrst, v kateri se prepletata načeli dokumentarnega in igranega filma. Teorija jo je označila z učinkovitim evfemizmom „rockumentarec“, marsikateri ji pravimo „koncertni žanr“, pomembno pa je to, da gre za podzvrst, ki nas utegne spričo svoje razdeljenosti med tehnični šarm in evokacijo nikoli izživete, pa dodobra živete forme filmskega eksperimenta, konceptualno zmesi. Nič čudnega, saj je njena zgodovina že petindvajsetletna, kar pomeni, da sega v obdobje, ko se je eksperiment še namenjal spreminjati svetovno filmsko formo. Brez pretirane metaforike bi lahko rekli, da sega ta podzvrst, ta žanr od Dylana do Dylana, s čimer mislimo sprva na dober, star „vérité rock“ dokumentarec **Don't Look Back**, v katerem je režiser Pennebaker spremljal prvo glasbenikovo britansko turnejo, potem pa na slab, nov „dégoûté-rock“ film **Hearts of Fire** (1987) Richarda Marquanda, v katerem se Dylan neumestno središči v koncentrična kroga snemalnega studia in svetovne diskografske produkcije. In če kako reč lahko povzame takšna občost, kot je Dylan, potem lahko izobčence in druge svetle posamičnosti iščemo le z lučjo prizanesljivosti.

Koncertni žanr prikazuje detaje koncertnih vzdušij, posamezniki življenjski poti pa se posveča na najbolj neoprijemljivi ravni — tako da gledalca prepušča „dokumentarnemu“, „mednarodnemu“ tonu, celostnemu koncertnemu hrupu. S tem gledalca postavi na sredo paradoksa, ko zvokovna raven spričo vsiljivo navzoče konfuzne kamere postane še kako oprijemljiva; lahko bi celo rekli, da se ves čas trudi posneti zvočno svetlobo, „vzdušje“, a jo pri tem zanima prejkone le slikovni del gmote, vnani učinki, „evforija“. Glasba kot glasba je gledalcu tako ali tako znana že od prej, zakaj bi mu torej film ne ponudil še iluzije, da se ji je mogoče izogniti, zakaj bi ga ne prepričeval, da jo lahko presliši in se „posveti“ čemu drugemu. Toda tistega drugega ni; v resnici se še pri tako koncertno kadiranem filmu, kjer snemalska gestikulacija nenehno pretvarja glasbeno mimiko v zgrešeno dvojnost, gledalec ne more prepustiti kakemu užitku dvojnosti, zato tako negostoljubno sprejema nezavedno tveganje in začne blebetati o „navadni dokumentarni sliki“ kot zadostnem razlogu, da film ni vreden kinematografa.

pisal na začetku. Uvoz nežanrskega materiala, nežanrskih elementov, v tem primeru elementov vulgarne melodrame, je stvar poligona komedijskih praks. Produkcija „komične“ verzije je tako stvar utaje (: žanrskega) Zakona in, posledično, utaje racionalno-metodičnih fikcijskih praks. To pomeni, da gre za Interes (v zvezi z žanrom) ne pa za Idejo (prav tako v zvezi z žanrom). Tega se zavedata tako Landis kot Murphy.

V filmu Penny Marshal **Big** (Veliki) nahajamo „komičnost“ v dejstvu, da se Josh Biskin (Tom Hanks) znajde v svetu korporativnih Združenih držav kot insider v družbi, ki se ukvarja s proizvodnjo igrač. Po tem, ko ima 13-letni Josh dovolj tega, da ne more početi ogromno stvari (ker je pač premajhen in, kot kaže, premlad), v nekem zabavišču naleti na napravo, ki izpolnjuje želje. Zoltar (tako je ime napravi) mu izpolni željo in Josh čez noč zraste, vendar pa „psihično“ ostane otrok. Ker s tem razmere postanejo nevzdržne, se s prijateljem napoti v New York. Potrebno je najti Zoltarja (značilno je, da Zoltar deluje šele takrat, ko je elektrika izključena), do takrat pa nekako preživeti. Skratka, Joshu se posreči zaposliti v prej omenjeni družbi, kjer v hipu postane svetovalec za proizvodnjo. In kaj to pomeni? To pomeni, da v tej družbi (ne glede na to, da tega ne vedo), sprejemajo inside (: tudi backside) informacije, katerih sprejemanje je po kazenskem zakoniku prepovedano, saj ogrožajo konkurenco, skratka ogrožajo *etos* kapitalizma (ki, po Webu, izhaja že iz „forme“ kapitalizma, torej kapitalističnega sistema), s tem pa je ogrožena infrastruktura sistema. Josh postane (kar ni težko, saj samo „fizično“ ni otrok) ekspert za proizvodnjo igrač, kljub otročjemu obnašanju pa postane zanimiv za Susan Lawrence (Elisabeth Perkins), s katero tudi izgubi nedolžnost. Skratka, potem izbruhne „nostalgija“, dom, starši, sestra etc. so 'smotrna' opcija, ki predstavljajo Joshev mehanizem psihoz, njegove *imagines*. Prav v tem primeru pa pride do potlačitve komedijskega suspenza. Ker pa v tem, Joshevem primeru pride tudi do spodletele potlačitve „nagonskega vzgiba“ (razmerje med Joshem in Susan etc.), pripelje to do Josheve nevroze (posledica: vrnitev v „fizično“ otroštvo), torej (po Freudu): nevroze kot rezultata spodletele potlačitve. In to se, kot je pokazano na koncu filma, tudi zgodi. Komedijski suspenz je tako v primeru tega filma stvar korporativne Amerike, ki pa je bila komedijsko temeljiteje obdelana v drugih filmih, recimo tudi v omenjenem **Kolesu sreče**.

Če je šlo v primeru **Velikega** za korporativno in urbano Ameriko,



MILAGRO

MILAGRO BEANFIELD WAR

režija: Robert Redford
 scenarij: David Ward, John Nichols, po romanu Johna Nicholisa
 fotografija: Robbie Greenberg
 glasba: Dave Grusin
 igrajo: Ruben Blades, Richard Bradford, Sonia Braga, Julie Carmen
 proizvodnja: Universal Pictures, ZDA, 1988

Koncertni žanr si je poiskal pot v kinematografu iz zelo specifičnega socialno-profesionalnega razloga. V osemdesetih se namreč klasičnima osebnostima, ki v splošnem skrbita za filmski zvočni trak skozi vsa zgodovino zvočnega filma (skladatelju izvorne filmske glasbe in glasbenemu producentu, nadzornemu in kompilatornemu strokovnjaku), pridruži krdele izvedencev, katerih nazive kaže pustiti v izvorniku, če nečemo povzročiti zmede. A se pri tem dovolj grenko zavedati resnice, da v slovenščini prevodi njihovih opravil ne bodo zaživel prejkone zato, ker tod ne bo zaživela niti njihova dejavnost. Naštejmo jih. Musical Supervisor, Associate Musical Supervisor, Music Coordinator, Music Consultant, Music Assistant, Executive Music Producer, Sound Editor, Supervisor, Sound Editor, Keyboard Technician, Synthesizers Advisor, Synthesizers Programmer, Synthesizers Performer, Synthesizers Sound Effects Supervisor, Synclavier Programmer, Choral Director, Organ Music Adviser, Percussion Consultant, European Source Music Consultant, African Music Adviser. Še in še bi mogli naštevati, saj je v cehu ustvarjalcev zvočnega filmskega traku očitna namera vse večje diferenciacije in subordinacije tako pri skladanju kakor pri izbiri, uporabi inštrumentov in iskanju zvočnih identifikacij iz vse manjših in manjših geografskih območij. In ta partikularizem artifkacij se nadaljuje tudi pri namenih, iz katerih nastaja zvočni filmski trak. Imamo glavno filmsko glasbo, dodatno, dopolnilno, glasbene izžetke, kulise, situacijsko glasbo, strogo glasbo s funkcijo, psihoklišeje, sociomodele ipd. Kolikor bolj nas osemdeseta navdušujejo z neprestanim zviševanjem zvočne kakovosti in z odgovornostjo do reprodukcije, toliko bolj je treba paziti na krivico, ki se pri tem dogaja drugim.

Ni vzroka, da bi istih superlativov ne varovali še za slikovne izvedence. Izumitelji novih svetlobnih razmerij zaenkrat še skrbno čuvajo cehovske skrivnosti, tako da zanje lahko le strpno upamo, da bodo nekega dne razkrite, kakor so že razkrite skrivnosti tonskih mojstrov. Znano je, da se visoka tehnična stopnja v zvočnem smislu doseže predvsem v Dolbyjevih laboratorijih, kjer učijo, kako čistiti stare posnetke. Zvokovni triki naklanjajo filmu nove igre s časovnostjo, svojevrstno obračajo zgodbo in nas zdaj pa zdaj puščajo v koketnem dvomu, ki je zagotovo postal eden bistvenih razlogov, zakaj tako radi hodimo uživati v kino. Na primer v filmih kakor **Cotton Club** ali **Bird** nam še tako tenko uho ne zmore več pojasniti, v katerem času so posneli glasbo, ki je razvrščena po filmu. Težava je prav v dejstvu, da so jo (bili) posneli v dveh različnih časih: Charlie Parker igra, in posnetki so dokazano stari trideset let, pa so tako sčiščeni in volumensko urejeni, da zazvene na las podobno novodobnim izvedbam istih skladb v istem filmu. Dokazljivo novodobnih. Prišel je čas, ko ne vemo več, kaj je tehnična reprodukcija in kaj glasbena.

Z druge strani doživljamo čudeže še v slikovnem polju: ko zremo v filma **Imagine** in **Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'Roll** — tipična predstavnik koncertnega žanra, gledamo minute in minute starih, že ničkolikokrat videlih in pozabljenih pogovorov in nastopov, posnetih za televizijo. Tokrat so predelani in razširjeni na široko platno ali celo na *cinemascope*, kar so strokovnjaki naredili tehnično tako spolpolnjeno, ko da bi jih bili posneli na novo. In to s filmsko kamero. Pa vendar je bila ostrina, ki zdaj žari z velikega ekrana, še pred dvajset leti zamazana s skromnostjo 16-milimetrskega traku ali celo „osmičice“. Znova zmontirani in predimenzionirani „starci“ postanejo važen element pripovednega dogajanja, nekoč pa so bili dobeseden dokument. Edine besede

U2 - VELIKA ROCK PREDSTAVA

U2 RATTLE AND HUM

režija: Phil Joanou
 fotografija: Jordan Cronenweth
 glasba: U2
 igrajo: U2-Bono, The Edge, Adam Clayton, Larry Mullen Jr., B. B. King, New Voices of Freedom, George Pendegrass, The Memphis Horns
 proizvodnja: Midnight Films Ltd., Velika Britanija, ZDA, 1988



MOONWALKER

režija: Jerry Kramer, Colin Chilvers
 scenarij: David Newman
 fotografija: John Hora, Fred Elmes, Crescendo Notarille
 glasba: Bruce Broughton
 igrajo: Michael Jackson, Sean Lennon, Joe Pesci, Kellie Parker
 proizvodnja: Lorimar Motion Pictures, ZDA, 1988

filma so. Ko se v filmu namreč prikažejo navdušujoči posnetki s koncertov, ustaljenih besed, teksta, pesemskih besedil noče slišati nihče več. Lani so začeli tudi neopazno soočati en star posnetek z drugim, novejšim (*match-cut*), pri čemer navaden gledalec ne spazi, da bi se v realni starosti (starosti filmskega traku) kakor koli razlikovala. Ne zazna drugega kot to, da se ključna oseba v obeh posnetkih po menjavi kadrov na mah postara. *Soft-cut* je postal tako v filmskem zvokovnem kakor filmskem slikovnem deležu bistveno sredstvo za doseganje novih ravni prevar. Urejevalcem potov v zabavni industriji ne gre več le za to, da bi osvajali svetove hišnih igračk, zato zdaj predirajo še življenjsko važne reči. Prvi je padel kino.

Najnovejših filmov koncertnega žanra, torej žalobnega **Imagine**, neizprosne Berryjeve spovedi, filma vseh filmov tega žanra (**U2 Rattle and Hum**) in — deloma — **Moonwalkerja**, v katerem se sprošča Michael Jackson, ne povezuje le logika tehničnih dognanj, marveč še subtilna mitska zapuščina. Ime ji posoja John Lennon. Prvi film je kronika vdora v njegovo domačijo, v drugem na odru nenadoma zagledamo njegovega sinu Juliana, kako hitro se uči od ónega, ki je bil učil že njega, tretji se začne s tezo, po kateri skupina U2 glasbi in mitu vrača „Lennonovo“ vižo Helter Skelter, ki jo je bil Charles Manson ugrabil Beatlom, **Moonwalker** pa so scela in do konca mehanizirano subjektivizirane, izživete Lennonove sanje o materialni kulturaciji *rock'n'roll music*. Neizživeto različico za šestdeseta si lahko ogledamo v notrini ovitka za istoimensko ploščo. Osemdeseta nam jih kratko malo zgostijo v Jacksona. Če so vsi omenjenci brez klasičnega junaka, filmskega gonilca narativne linije, stopa na njegovo mesto Lennonova senca. Žanr si jo je že določil za eno zunaj glasbenih oprijemalk, spričo katerih moremo spoznati, da gre tudi tod za zgodovinopisno dejanje. U2 in njihov film so šli v vzgoji plodnih senc najdlje, saj se jim je posrečilo znebiti vseh „znanstvenih“ okraskov, pogovorov-vložkov, v katerih bi glasbeniški kolegi razgaljali nebulozne intimije. Kamera in črno-beli film v nji se vrtita le še krog Bonoja, neizčrpnega Irca, ko da bi se zavedala, kako olajšano jima je delo; saj na odru preminejo težave studijskega tipa — snemalcu ni treba mukoma iskati učinkovitih kotov, ko pa svetloba (odrske tehni-

ke) očara domala v vseh smereh, kar si jih pogled more zmisлити. Kameranu ni več treba ustvarjati videzov, čisto mirno se lahko ukvarja z glasbo. **U2 Rattle and Hum** se bojuje za sedem oskarjev — če ga dobi direktor fotografije, ga bo za glasbo.

Kdor pri Madonni, Stingu, Davidu Bowieju ali Davidu Byrneju ne ve, ali so glasbeniki ali igralci, se lahko še vedno opraviči z nadarjenostjo za sinestezijo, kdor tega ne ve pri Bonoju, kvečjemu potrjuje njegovo sinestezijo. Marsikatero obdobje iz zgodovine filmskih zvrsti nas uči o težavah, ki jih imajo režiserji, kadar gledališkega igralca spreminjajo v filmskega. En posnetek v velikem planu, pa so izdane slabosti, ki so jih mogli še-pred-kratnim-teatrski ljudje slepo zaupati inspicientu ali kulisam. Ko so namesto gledališnikov v filmski igri obrazi glasbenikov, zgine še ta bedna metonimičnost umetniške želje po vsestranskem potrjevanju. Zgodi se kakor med preskokom od operne zvezde k rokerju: Kadar za kino povečujejo operno zvezdo, ta pravzaprav ne zapusti teatra, njen nastop za film je še vedno en sam teater; kadar se ustopi pred kamero pravi roker, je videti, da se teater šele začel. Bono v nekem prizoru občinstvu ukaže, naj si domišlja, da je „štiklc“ zatem namenjen spominu na Martina Luthra Kinga, pa mu to kar verjame. Če se film s koncertnim žanrom spet vrača h gledališkemu obdobju, ki mu je v zgodovini namenjeno vsake toliko časa, je novost zdajšnje streznitve, da se gledalec seli med množico na platno, manipulacija narativne ravni pa se spreminja v pripoved o manipulaciji s prizorišč epohalnih spektaklov.

Koncertni žanr se pripeti, ko nam video zraste vrh glasbe. Koncertni žanr zvoku omogoča pravo razsežnost, kar lahko stori le z dovolj obsežno sliko. Skrb za kakovost zvočne optike je dosegla svoj namen, očitno zriva še kos slikovnega celuloidea in leze proti nezasedeni perforaciji na drugem koncu filma. Osemdeseta s novimi navzkrižji tehnike-in-glasbe pa tehnike-in-slike, da ne govorimo o glasbi-in-sliki pa tehniki-in-tehniki, kažejo, da bodo luknjice zdaj zdaj prežgane s svetlobo zvoka. Filma bo kmalu sam zvok. Formanu še ni bilo jasno, kam je obrnil zgodovino, s tem da je v **Amadeju** Salieriju dodelil privilegij slike, Mozartu pa kraljestvo zvoka. Ko bi bil vedel, da v resnici preživi tisto, kar je boljše, bi bil pripoved obrnil, saj je vendar filmar in ga mora vsaj malo brigati obstoj. Ker se je povrh tudi malokdo ubadal s filmsko glasbo, nepredvidljivim jedrom filmske dinamike, so morali pretkani odgovor ponuditi vedno pripravljene kameradi, ki se trudijo s sliko: Posnamemo koncert, pa naj pri njem še kdo pojmuje sliko tako ignorantsko, kakor je nekdanj glasbo, če zmore.

Na koncu **Imagine**, tedaj, ko se dvorana že utaplja v solzah, nas skoz film zareže edini moment fikcije v uri in pol. Lennonovski načniki padajo in padajo; tako dolgo, dokler se irealno v scih spet ne pripravi na sprejem glasbe. Potem se razbijejo, niti realnost pločnika jih ne reši. Navada bi bila, da bi razumeli to kot smrt, nam pa so bliže znamenja začetka glasbene realnosti kot forme. V koncertnih in analskih filmih ni prostora za sanjave zgodbe, še tisto, kar je verbalnega, mora prenašati glasba. Zato izmotavanja na začetku filma o U2, zato glasbenikom tam ni treba več ko reči, da bo šlo za glasbeno popotovanje, potem pa se zazdi, da gledamo film, ki povzema že kar usodo svojega žanra kot celote. Samo od glasbenikov je odvisno, ali se bo posrečila dvomljiva pustolovščina, v kateri mora na mesto scenarija stopiti omamna hrupnost, ki je imamo dovolj že od doma in s koncertov. Filmarji puščajo glasbenikom proste roke. V prihodnje bodo snemali — edino to povedo — tisto, s čimer se ljudje sicer ukvarjajo v prostem času, tisti užitek, ki ga doslej ni še nihče obesil na veliki ekran. Zato, da bomo nekoč, če bodo imeli srečo, lahko govorili o filmskem obdobju v glasbeni zgodovini. Zato, da ne bomo več, če bodo posneli v tem žanru kaj več kot malo dobrega, v skepsi do nenavadnih form pridigali kakor duhoviti Nemci: Previdnost je mati zaboja s porcelanom.

MIHA ZADNIKAR

RUSKI COME BACK

FEST je ustoličil sovjetsko kinematografijo kot velesilo. Zlobneži bi seveda nemudoma pomislili, da je s tem, ko je pripustil v svoj program (kar) pet sovjetskih filmov, predvsem razkril lastno nemoč. FEST — to so bili predvsem ameriški filmi, ki so zasedli dobro polovico programa. In potem sta bili samo dve kinematografiji, ki sta se predstavili z več kot dvema filmoma, poleg sovjetske še jugoslovanska.

FEST torej interpelira domačo kinematografijo v „velesilo“. Takšen poseg pa je seveda možen samo zaradi njegove psihopatološkosti, ko izpusti kinematografije, kot so italijanska, švedska, kanadska itd. Domača kinematografija se legitimira s premiero, z uspešnico, z režiserjem šestdesetih. Sovjetska kinematografija ima, nasprotno, stalen adut, nekaj, kar ji zmeraj zagotavlja auro pričakovanja, zanimanja, privlačnosti, izzivalnosti. Tisto, kar sovjetskemu filmu daje to „očarljivo“ potezo, je njegova negacija, njegova blokada, njegova meja oziroma zamejenost, je (seveda) t. i. cenzura. Če bi sovjetski film nastajal in funkcioniral v demokratičnem prostoru, bi bili vsi fetišizirani pogledi spodnešeni. Ostal bi pač zgolj film kot film, lahko magičen lahko ubožen, lahko subtilen, lahko traktoren. Toda dokler je sovjetski film lahek plen podružbljanja, nadzorovanja in represije, tako dolgo je film z berglami. Ta presežek je seveda tisti fantazmatski zastavek v igri na sovjetskem gradu, ko film ni več namenjen gledalcem, diferenciranim in neidentificiranim, ampak je njegova publika ena sama. Prav zato se lahko zgodi, da si v Pragi ogledajo neko sovjetsko pravljico samo trije gledalci, od katerih sta dekle in fant turista iz kakšne balkanske države. Pod žarometom cenzure in njenih agentur torej ostaja res samo ena publika, privilegirana in povzdignjena, publika, ki odloča o usodah posameznih filmov. Bunkeriran film seveda nemudoma pridobi ceno, težo, pomen, veljavo, namesto imanentno filmskega zaživi fantomsko življenje. Le-to je nujna dispozicija, da kasneje dobi film status odkritja, senzacije, preseñčenja. Preboj potlačenega, bunkeriranega filma na kakšen mednarodni filmski festival pomeni hkratni poraz sovjetske desnice in točka v bitki za demokratizacijo. Toda kar je običajno bilo videti kot zmagovalje filma, se je prav lahko interpretiralo kot dokaz za sovjetsko demokratizacijo, večjo ustvarjalno svobodo itd. Sistem cenzure se je torej generiral prav z dvojnimi parazitiranjem na filmu. Brez cenzuriranih filmov ni cenzure, „škarje“ so raison d'être; hkrati pa „lepilo“ ne zlepi zgolj pohabljenih filmov, ampak nastopa kot družbena vez.

Perestrojka mora torej na področju filma rešiti dva problema, ki pa sta praktično en sam. Sam bunker zmaliči film, kajti le-ta praviloma ni vino, ampak je namenjen prvi, neposredni, svoji generaciji. Radikalna spraznitev bunkerskih polic in ukinitve cenzure bi preprečila nadaljnjo fetišizacijo posameznih sovjetskih filmov. Sovjetski film bi tako imel vse možnosti, da se iz odkrivanja „preteklega“ preobrazbi v odkrivanje „sodobnega“, da ni več film za vampirske eminence, ampak za vsakdanje gledalce. Sovjetski film, kot ga je deloma predstavil beograjski FEST in kot so ga orisale informacije, bodisi ustne bodisi tiskane, je storil krepak korak prav v tej smeri.

V sovjetskih bunkerjih počasi zmanjkuje filmov. Cenzura nima pod ključem ničesar več. Da je resnično negativka v delitvi vlog, priča film **Asjina sreča**. Film je leta 1967 posnel Andrej Končalovski. Pred daljnimi dvajsetimi leti je verjetno rahlo razkrajal monolitno zgradbo socrealizma. Danes pa mora njegov gledalec splesti najbolj neverjetne mreže, zgraditi dlakoepske konstrukte, izpisati zgodovinsko pogobljene apologije in eksplikacije, če hoče pojasniti cenzurino sprijenost. Toda današnjemu gledalcu se kaj takega ne ljubi več, ampak gleda film kot dokaz več, da cenzura lahko film samo pohabi. Drugi Končalovskijev film torej izveneva kot kolhozna melodrama. Ker je cenzorska domišljija neprimerno bolj perfidna kot njene običajno črno-bele upodobitve, lahko samo tvegam hipoteko na teh tako spolzkih tleh — kar je travmatiziralo „pr-

vega“ gledalca, je prav razcep „objektivnosti“ in „subjektivnosti“, kolhozništvo ne nastopa kot determinator ljubezenske zgodbe, ljubezen ni pozitiven moment v boju za uresničitev plana itd. Toda — vse to so samo ugibanja . . . Sovjetski distributerji bi pač morali opremiti vse „potlačene“ filme ne samo z generalijami, ampak tudi s cenzorjevo fusnoto.

Novi sovjetski film napoveduje Sergej Solovjev s filmom **Asa**. Marsikaj v njem se še navezuje na standardni sovjetski film, na njegovo popularno varianto. To se najlepše pokaže v sami narativni ekonomiji, ko pogledi niso zgolj znotrajfilmski, ampak prevzemajo „družbeno“ funkcijo. Kolikor lahko objektivna kamera drsi med režiserjevo vednostjo in občostjo, nevtralnostjo, se objektivni pogled subjektivizira, in to zato, da pokaže „lepoto“, „bogastvo“ Sovjetske zveze. Film torej mimogrede zdrsnje v značilno epomanijo. Tako „objektivni“ pogled spremlja filmskega junaka med plavanjem v bazenu. Mimo se sprehodi mladenka v bikiniju. Preden izgine iz kadra in filma, jo spremlja pogled; toda ne „junakov“ subjektivni, ampak „obči“, kamerin. Sploh je Solovjev ves očaran s profilmскими elementi, s scenografsko opremo itd. Toda kar se zdi skoraj eksotika, je bojda realnost. Tako me je kolegica prepričala, da domnevna nastlanost, bombastičnost junakove sobe ni pretirana, ampak pogost pojav, ki se vpisuje v tradicijo ruskih futuristov. Rahlo kriminalni, rahlo ljubezenski zgodbici bi torej pomagale škarje. In tega se je zavedal tudi Sergej Solovjev, ko je z avtoiro-

ničnim komentarjem napovedal filmov epilogo. Najpomembneje za sovjetsko kinematografijo se zdi, da gledalci množično gledajo film **Asa** (bodisi zaradi njegovih generacijskih konfliktov, verjetno zaradi podob „alternativne“ scene . . .). Še bolj gledan je naslednji film, **Mala Vera**, ki je prvenec **Vasilija Pičula**. To ime si velja zapomniti, kajti **Pičul** je letnik 1961? Svojo zgodbo pripoveduje zgoščeno, okretno, s potrebno rezkostjo. Poleg lepo vkomponirane sekvence seksa verjetno privlači sovjetske gledalce filmska tema — spet je to generacijski konflikt. Vendar nista v ospredju predstavnik različnih generacij in z izdelano etiko, smislom, polnostjo, ampak ravno nasprotno. Tako „oče“ kot „sin“ oziroma tako tast kot zet nimata pozitivnega programa. Očetovska figura je zunaj ustaljenih obrazcev nemočna in jalova, zlomu patriarhalnega očeta sledi samo impulzivno dejanje, občutek ovedčnosti, smrt. Sinovska figura ima sicer svojo svobodo, toda le-te si ni priborila skozi boj, ampak z bitko. Tako nima nobene identitete, nobenega znaka, nobene vrednote. Kljub zmagi ji ostaja zgolj otroplost, spanec, ponotranjenost. Vlogo nihilista, predstavnika zgubljenega generacije v sovjetskem filmu prevzame torej „hipač“ iz **Male Vere** in ne „rocker“, „punker“ iz **Asse**!

Na FEST se je predstavil tudi **Sergej Paradžanov**, nedvomno režiser z imidžem. Če sodobna sovjetska kinematografija odkriva žanr, če se bori za gledalca, če jo privlači sodobnost, potem pripada **Paradžanov** nekemu drugemu svetu, vsaj na prvi pogled. **Para-**

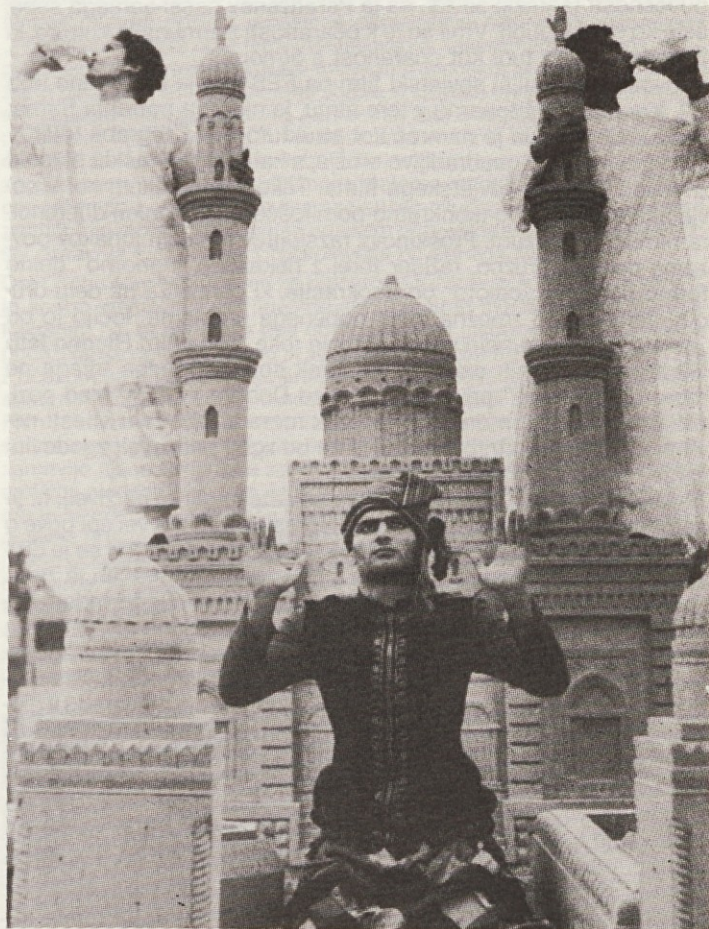
ASJINA SREČA

ISTORIJA ASJI KLJAČINOJ KOTORAJA
LJUBILA DA NE VIŠLA ZAMUŽ —
ASJINO ŠČASTIE

režija: Andrej Mihalkov-Končalovski
scenarij: Jurij Klepikov
fotografija: Georgij Rerberg
igrajo: Ilja Savina, Aleksandr Surin, Ljubov' Sokolova, Ivan Petrov
proizvodnja: Mosfilm Studios, SSSR, 1967

ASSA

režija: Sergej Solovjev
scenarij: Sergej Livnev, Sergej Solovjev
fotografija: Pavel Lebešev
glasba: Boris Grebenščikov in rock skupine: Akvarium, Kino, Bravo, Sojuz kompozitorov
igrajo: Sergej Buguaev, Tat'jana Drubuč, Stanislav Govoruhin, Dimitrij Šumilov
proizvodnja: Mosfilm Studios, SSSR, 1988



AŠIK KERIB

režija: Sergej Paradžanov, David Abašidze
scenarij: Georgij Badridze
fotografija: Albert Javurian
glasba: Zavanšir Kuliev
igrajo: Jurij Mgoian, Veronika Metonize, Levan Natrošvili, Sofiko Čiaureli
proizvodnja: Studio Gruzia Film, SSSR, 1988

FEST '89

PANORAMA

HLADNO LETO '53

HOLODNOE LETO '53

režija: Aleksandr Proškin
scenarij: E. Dubrovskij
fotografija: B. Brožovskij
igrajo: V. Priemyhov, A. Papanov, V. Stepanov, N. Usatova
proizvodnja: Mosfilm Studios, SSSR, 1988

džanovu je treba priznati, da vztraja v svojem svetu oziroma v njegovi podobi. Njegov najnovejši film **Ašik Kerib** nima (tiste očitne) teleološke lastnosti, ki jo je imel njegov prejšnji film **Legenda o suramski trdnjavi**, zato se zdi še bolj paradžanovski, še bolj hermetičen, še bolj čist. Filmska zgodba — po motivih Lermontova — je pravljica, bolj pretveza, da **Paradžanov** razmahne vso pahlačo svoje fascinacije. **Paradžanov** je mahnjen na lepoto armenske kulture, svoje značilne učinke dosega že s statično fotografijo profilmškega kolorita. Toda kljub temu, da **Paradžanov** mrlično zapolni luknje v historični scenografiji s „ponaredki“, da je vse „neponarejeno“, **Paradžanov** takšno osnovo potuje z aproporci, sodobno tehnologijo, (demaskiranje filmskega junaka itd.). Film **Ašik Kerib** je (verjetno) še zmeraj posejan s specifičnimi simboli, toda prav zaradi odsotnosti očitne teleološke razsežnosti in prepuščenosti fantaziji se zdi, da je **Paradžanov** našel samega sebe, šele ko se je izgubil. Vrnil se je k očaranosti z armensko kulturo, ki je posredovana tudi kot očaranost s filmom.

Nedvomno najboljši sovjetski film na FEST pa je bil **Hladno leto '53**. Kar je revolucionarno v tem filmu, je njegova notranja forma; **Aleksandr Proškin** je namreč kot strukturo filma zagrabil triler.

Prav triler je tisto neubranljivo orožje, s katerim je **Proškin** oklestil značilno epsko sovjetskega filma. Tako v ameriškem kot v sovjetskem trilerju Zlo (konkretno pomiloščeni kriminalci) diferencira filmski univerzum. **Proškinova** razslojitev filmskih junakov povzema celotno družbo, režiser torej z nekakšno „minorno“ delno formo povzame „celoto“ od birokracije, ki parazitira na delu drugih, sama pa ni zmožna rešiti nobenega problema, ločijo jo od „delavcev“, ki vzamejo usodo v svoje roke. Toda film **Hladno leto '53** kot predstavnik oziroma primerek socialističnega trilerja ne more ostati „zgolj“ pri obračunu med Dobrim in Zlim, med pozitiviranjem enega in drugega, ampak mora v sam žanr vnesti novum, kakšno novo informacijo, ki ne bo zgolj prispevek zgodovini žanra, ampak zgodovini kot taki.

Aleksandr Proškin tako opozori na sovjetsko glino, na živelj, ki je samoumevno pristajal na državno represijo. Več kot vsi epi pove o stalinizmu drobna sekvenca, v kateri **Proškin** razkrije, da se je družina (lahko) odpovedala svojemu članu zgolj zato, ker jih je za to „prosil“ v pismu. Jecljanja o „tistih časih“, o „on-je-že-vedel“ itd. so samoobsodba. **Hladno leto '53** je torej narativno discipliniran film, z „obveznim“ presežkom in lepim, ostrim koncem. Zmagovalec v boju z barabami, nekdanji politični zapornik, mož, ki vse svoje nosi v spominu in zaniknem kovčku, odhaja po drevoredu v globini polja. Kako **Proškin** konča film?! V vsej tej mimo njega hiteči množici prosi junak mimoidočega za ogenj. Toda ne kateregakoli posameznika, ampak moža, ki vse svoje nosi v spominu — in v kovčku.

Praznjenje bunkerskih polic in polne kinodvorane, odkritje žanra, subtilni obračun z birokratsko „logiko“ in stalinizmom, zavest o pogosti razvlečenosti sovjetskih filmov in boj zoper njo, sodobnost kot čas, ki ga prečijo in določajo konflikti itd. — vse to in še marsikaj obljublja, da sovjetski film ima prihodnost.

MARKO GOLJA

BARVE NASILJA

COLORS

režija: Dennis Hopper
scenarij: Michael Schiffer
fotografija: Haskell Wexler
glasba: Herbie Hancock
igrajo: Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks
proizvodnja: Orion Pictures International, ZDA, 1988

To filmsko ponazoritev dogajanj v Los Angelesu je šteti za dopolnilno informacijo o vsebini in oblikah boja, ki ga, brez upa zmage, bojuje policija velikih ameriških megalopolov s nasilniškimi tolpmi, razpečevalkami drog, ki so po vzoru nekdanje mafije, čeprav v povsem drugačni vnanji in strukturalni podobi, gospodarice nad življenjem in smrtjo v primestnih in predmestnih slumih. O tem trdovratnem fenomenu ameriške sedanosti je bilo posnetih že na ducate bolj ali manj sugestivnih zgodb.

Zgodba v filmu Dennisa Hooperja po svoji povedni specifični teži ni več kot zgolj ena izmed njih, četudi je bila, po resnosti projekta sodeč, v primerjavi z večino drugih ponazoritev tega dramatičnega dogajanja v ameriškem vsakdanu zastavljena z globljimi, ne zgolj merkantilnimi producentskimi nameni. Hopper se sicer ni spuščal v globlje sfere analitičnega razglabljanja o vzrokih za nenehno reproduciranje teh nasilniških skupin, oboroženih z najrazličnejšim ubijalskim orožjem in celo razstrelivom, krvavo bojujočih se v nenehni verigi obračunov druga z drugo, pri čemer so vanje, ob nekoliko starejših kolovodjih, vključeni pretežno ro-son mladi ljudje, mnogi še pravi otroci. Scenarist tega filma se je osredotočil k orisu dramatičnega in tudi že kar tragičnega doživljanja policajev, ki so — v Los Angelesu, očitno mestu, ki beleži vrhunec tega socialnega zla — izpostavljeni v boju zoper „gerilo“, pa je zato podoba samih tolp in njihovih pripadnikov, četudi se vse, kar vsebuje zgodba, dogaja na njihovem „terenu“, v relativnem dramaturškem ozadju.

Nosilca dramskega dogajanja sta policaja-partnerja, starejši, kandidat za bližnjo upokojitev, po kateri hrepeni, saj ga v nasprotju z vsakodnevnimi obveznostmi patroliranja v vseskozi nevarnem mestu, čakajo urejni dom, žena in trije otroci, ter mladi, zagnani začetnik, čigar interesi so visoko stremiljivi, čeprav življenjsko še povsem neizoblikovani, ali pa prav zavoljo tega. Razlika med obema prihaja najbolj do izraza v odnosu do nasilnežev, katerih početje nadzirata. Izkušnost veleva starejšemu izmed obeh, da vzdržuje ravnotežje prek kolikor mogoče znosnih osebnih stikov z „nasprotniki“ ter s sklepanjem navideznih ali dejanskih kompromisov kot edino možnostjo znosnega sožitja, medtem ko se mlajši nestrpno zaganja v konflikte, kar pa seveda odnose medsebojne napetosti le še bolj zapleta.

Splet okoliščin pripelje sam po sebi do nevarne zaostritve med dvema tolpmama, nakar policija mora poseči vmes z radikalno akcijo, ki bo, kot običajno, z njenega vidika seveda uspešna in učinkovita (kar zadeva samo bitko, ne pa tudi „vojne“), vendar bo v njej kot nesrečna in obenem tragična žrtev norega obstreljevanja padel starejši izmed obeh policajev, protagonistov te fabule, in bodo šle po zlu vse njegove sanje o mirnem družinskem življenju.

Ta človeška drama, vpeta z vsemi svojimi tragičnimi nastavki v drama-



turško bistvo filma, sama po sebi nima posebej velike specifične teže — v nasprotju s potencialno „drugo platjo“ te panorame: z orisom pripadnikov nasilniškega podzemlja. Le da avtor filma oni drugi plati ni namenil prednostne pozornosti in jo je obravnaval le kot objekt opravič obeh policajev. Ko bi bil ravnal obrnjeno, bi bil film zanesljivo pridobil na pomenu in vrednosti, predvsem kot razčlenjena informacija o družbenem zlu, ki bremeni in razjeda ameriško „sceno“. Seveda pod pogojem, da bi razbiral vzroke in si dajal duška s kritično presojo socialne politike in s tem celokupnega družbenega sistema, ki pogojuje ves ta razkroj. To bi moral biti kajpak popolnoma drug in drugačen film, s čimer bodi povedano, da nas Hopperjev poskus v **Barvah nasilja** v tem pogledu kot socialno kritična sondaža pač ne zadovoljuje, saj ostaja le korektno podana akcijska drama z neizrabljenimi precej večjimi potencialnimi možnostmi.

VIKTOR KONJAR

WILLOW

režija: Ron Howard
scenarij: Bob Dolman po zgodbi Georgea Lucasa
fotografija: Adrian Biddle
glasba: James Horner
igrajo: Val Kilmer, Joanne Whalley, Jean Marsh, Patricia Hayes
proizvodnja: Lucasfilm Ltd., ZDA, 1988

Willow je Lucasova zgodba in Lucasovo producentstvo ter režija Rona Howarda, ki je zelo lucasovska. Zelo Lucas, bi se lahko reklo.

Willow je nelvin, pritikavec, ki se bori proti Zlu, ki je stvar zločinske kraljice Bawmordre. V tem boju mu pomagajo Madmartingan, sicer daikin, človek, ki ga je spoznal — kje pa drugje — na nekem križišču (spomnimo se, kakšen status imajo križišča v angleški zgodovini: na križiščih so izpostavljeni zločinci, ki so kasneje zaradi izgubljene orientacije blodili naokoli in strašili), na katerem Madmartingana nahajamo v kletki (kot pravega zločinca), Elora Denan, princesa, ki se je mora Bawmordra iznebiti, saj bo drugače ob svojo tiransko, diktatorsko oblast in, seveda, dobra čarovnica Resela. To je Bawmordra spremenila v krokarja in preden jo **Willow** zopet odčara, lahko spoznamo celotno irsko-angleško-nordijsko tradicijo pravljicnih, bajeslovnih in podobnih bitij, namreč vse od trollov (novo je to, da se trolli znajo spremeniti v zmaje), palčkov, vil rojenic, gozdnih vil in nenavadnih živali do obsedantnih prostorov, ljubezenske zgodbe, represije in urokov, čarovnij in magičnih rekov. Neverjetna integracija vsega žanrskega materiala, ki postavi pred nas utajeni lucasovski objekt, namreč Zgodovino, Zgodovino 'pojavnosti', pravi speedway po Lucasovih obsesijah in travmah. **Willow** v nekem prizoru pravi: „Zunanji svet ni za nas“. To je potrebno vzeti dobesedno: svet nefilmske realnosti ni za nas, tisto, kar je filmsko proizvaja fikcijo. In za to tudi gre. Značilno je tudi, da je Bawmordrino oporišče grad Nocktmare (Zlo je seveda stvar obsedantnega prostora, tako kot je Zlo stvar realnosti in ne fikcije), oporišče Resele pa — sicer porušeni — grad Tear Easlin (!). Skratka, če se lahko reče: **Willow** je Lucasov film o grozotah nefilmske realnosti. Torej film o filmski fikciji.

TADEJ ZUPANČIČ



ŽENSKÉ ZADEVE

UNE AFAIRE DE FEMMES

režija: Claude Chabrol
scenarij: Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol
fotografija: Jean Rabier
glasba: Matthieu Chabrol
igrajo: Isabelle Huppert, Francois Cluzet, Nils Tavernier, Marie Trintignant
proizvodnja: MK2 Productions; Films du Camelia, Francija, 1988

Chabrolu sta predloga za ta film „napisala“ zgodovinska in etična realnost časa ter njegova očitna težnja po razčiščenju in povsem določni artikulaciji tega, kar je dolgo tičalo v njegovi pa najbrž tudi v obči zavesti Francozov. V filmu, ki očitno že sodi v fazo njegovih avtorskih sintez, se je namenil premisliti ozadje in moralne razsežnosti poslednje francoske usmrtitve pod giljotino. Bilo je med vojno, spomladi 1944, ko so vse takratne sodne instance zavrnile pritožbe zoper sklep posebnega sodišča ter prošnje za pomilostitev in je bila tako najhujša kazen, izrečena mladi podeželanki, obtoženi nedovoljenega „zločinskega“ izvajanja abortusov ter hkratnega „nemoralnega podpiranja prostitucije“, tudi izvršena. Chabrol se z utemeljitvijo te sodbe nikakor ne strinja, temveč ji z izrekom svoje filmske „pritožbe“ vehementno in angažirano oporeka. Njegov film je namreč poskus analitične obrazložitve njegovega avtorskega „j'accuse“. Nosilni apel tega utemeljevanja nasprotnega stališča je — prizadevajmo si razumeti. Kajti tribunali francoskih sodišč, ki so v letih zla in ponižanja izrekli tovrstne sodbe, o človeku in njegovih individualnih subjektivnih vzgibih, torej, konkretno, tudi o vzgibih giljotinirane podeželanke, katere dejanja in kasnejša smrt so tema tega filma, niso premišljevala v luči njegovih posebnih življenjskih tenzij in intencij, temveč zgolj in samo v interesu političnega sistema na oblasti. Da je bil Petai- nov režim pod okriljem nemške nacistične okupacije v še dodatni meri politično in moralno skažen, je pri vsem tem več kot očitno. V tej in takšni oznaki je tudi poanta Chabrolovega povednega namena.

Ost Chabrolove obtožbe leti na hipokrizijo tožilcev in sodnikov, ki so svojo sodbo utemeljili z „zahtevo po obrambi pred moralnim razzulom“, s kakršnim naj bi bili ljudje tipa obtožene in na giljotino obsojene mlade podeželanke ogrožali etično in vedenjsko podobo francoske družbe, niti z očesom pa niso trenili, ko jim je Gestapo vlačila iz dežele v taborišča smrti na tisoče in tisoče Francozov, predvsem ljudi židovskega porekla. Film je zavzeto in že kar moralno ogorčeno dejanje zavračanja proslule sodne afele in poskus celovite človeške rehabilitacije obtoženke — z razgrnitvijo njene življenjske zgodbe ter vseh še tako bolečih in bolečnih motivov njenega ravnanja, ki je kot logična posledica sledilo čustvenemu in siceršnjemu razkolu v njeni zakonski zvezi, potem ko je njen mož, delavec brez zaposlitve, slekel uniformo vojaka poražene francoske armade, teža preživljanja družine z dvema nedoraslima otrokoma pa je padla nanjo. Poiskala je pota, ki so ji bila v takratnih okoliščinah na voljo. Nič posebej zlega ni storila, sugerira s svojim „dokazovanjem“ Chabrol, z občasnim oddajanjem ene izmed sobic v svoji hiši prijateljici-prostitutki in njenim klientom, med katerimi so bili predvsem nemški vojaki, enako nezločinski, z dobrim namenom izvajani pa so bili tudi abor-



tusi, za katere so jo, vedoč, da jih zmore, v obupu prosile njej znane ali neznanne ženske, kadar so se znašle v stiski; ta ali ona je zanosila z nemškimi vojaki, ki je potem pobral šila in kopita. Iz zgodbe, kot jo razgrinja film, je razbrati, da bi bilo vse to šlo mimo njenega življenja brez posebnih sledov, ko bi se njeno razmerje z možem spričlo njene erotične navezanosti na drugega moškega in zatorej spričlo moževe onemogle ljubosumnosti ne bilo sprevrglo v sovražno obračun. Mož, ki mu je bila dokončno odrekla ljubezen, se ji je maščeval z anonimno prijavo njenih „zločinov“, kar je nato sprožilo ves sodni plaz in rezultiralo v končnem obglavljenju.

Da je protagonistka te zle usode, po Chabrolovi zaslugi, v naših očeh rehabilitirana, sodniki in oblastniki Petainovega režima pa v svoji skaženi in zlagani moralični pozi še dodatno, ne le historično razkrinkani, je seveda res. Pa vendar terja to dejstvo, kot se zrcali iz Chabrolovega filma, premislek iz globlje distance. Film, ki je nastal leta 1988 na temo ogrožene moralne obtožbe sodniške etike v okrilju režima, ki je bil že zdavnaj obsojen na vsestransko zgodovinsko anatemo, pač ne more šteti za suvereno in kdove kako pomenljivo avtorsko dejanje, namenjeno samodejnemu angažiranju gledalčevega duha in zavesti. Da je bil Petainov režim kot kolaborantsko-oportunistična tvorba moralno-in v vseh drugih ozirih skažen v vseh svojih manifestacijah, kakorkoli že jih je deklariral, pač že vemo, pa seveda tudi to, da je z roko v roki s fašistoidnim totalitarizmom tistega časa pomagal likvidirati neštete poštene in progresivne ljudi, češar seveda tudi s posameznimi hipokriznimi potezami varovanja reda in morale ni bilo mogoče zabrisati, zato Chabrolovemu še tako zavzetemu poskusu ni mogoče pripisati nikakršnega relevantnega zgodovinsko-moraličnega razkritja. Film, ki je zrežiran kot kompaktna drama, je kvečjemu povzemanje znanih dejstev na način korektno ponazoritve vzdušja takratnih dni, razmer in človeških razmerij — ob izredno sugestivni in živeto skladni igri Isabelle Huppert. Žal pa je Chabrolov film v primerjavi z Mallovim **Nasvidenje, otroci** — primerjava se glede na časovno sorodni sujet vsiljuje kar sama — po svojem dramatičnem naboju in sporočilni prodornosti opazno šibkejša spominska in razčlenitvena evokacija.

VIKTOR KONJAR

RDEČA POLJA

HONG GAOLING

režija: Zhang Yimou
scenarij: Chen Jianyu, Zhu Wei, Mu Yan
fotografija: Gi Changwei
glasba: Zhao Jiping
igrajo: Gong Li
produkcija: Xian Filmstudio, Kitajska, 1988

„Moj oče,“ pove pripovedovalec zgodbe na enem izmed dramaturško najbolj relevantnih mest v filmu, „se je tistega dne spominjal zgolj in samo v rdečem. Vse je bilo rdeče: nebo, zemlja, trs na poljih, kri . . .“

Ta kader, podprt s fotografijo, ki vsa žari v rdečem, v brizganju krvi, v ognjenih zubljih, v odblesku krvavordeče zarje je za Yimoujev filmski izraz ključnega pomena, saj izhaja njegova evokacija zgodbe in spominov na preteklost prav iz motiva krvave orgije, s kakršno so Japonci izživeli svoje zle strasti nad podjarmljenim prebivalstvom okupirane Mandžurije. Pripovedne snovi je v filmu pravzaprav malo. Kot literarna predloga je bliže novelističnemu utrinku kot romanu, ali po filmsko povedano: bliže ekspresiji kratkega kot narativni razpredenosti dolgometražnega filma. V absolutnem ospredju Yimoujevega cineastičnega zanimanja je vizualizacija spominske predstave, dramaturške prvine ostajajo v njeni sencini in so v strukturi **Rdečih polj** povsem marginalnega pomena. Gre za film, ki ga ne doživljamo kot zgodbo, temveč kot ekspresijo. Vizualni in prek vizualizacije intenzivno poetični vtis sta izrazito prevladujoča. V tem estetsko doslednem Yimoujevem vztrajanju pri fotografskem učinku kot nosilnem elementu režije in s tem filma kot celote ni seveda ničesar nenavadnega, če vemo, da gre za avtorja, ki je v prvi vrsti direktor fotografije, in sicer eno najbolj slovitih imen v tej stroki, več kot očitno pa je tudi, da ne teži k prestopu iz svojega v neki drugi kreativni ris, denimo, iz poudarjenega filmičnega izražanja v filmano „literaturo“ ali kaj podobnega.

Glede na to ob **Rdečih poljih** in vsej njihovi siloviti sugestivnosti izraza pravzaprav ni mogoče z besedami posredovati „vsebine“ te filmske pripovedi. Kar dve tretjini filma sta namenjeni ekspoziciji, katere domena je spomin na pripovedovalčevo staro mater kot mlado žensko, gospodarico tipičnega mandžurijskega posestva sredi širnih polj sladkornega trsa, iz katerega so njeni dninarji — v „arhaičnih“ predrevolucijskih časih —



pridelovali slovito rdeče vino. Šele v zadnji tretjini filma se ta bolj ali manj fiksirana freska s svojimi slikovitimi folklornimi elementi zgane v silovitem dramatičnem izbruhu, ki dotedanjo mirujočo idilo z močjo ognjenega orkana krvi in groze za vselej pokoplje. Neskončnemu terorju japonskih osvovjalcev nad kitajskim prebivalstvom sledita namreč v naglem zaporedju stampeda, v kakršnem potečejo sklepne sentence filma, spontani oboroženi odpor in v enakem ritmu japonsko pokončanje upornikov, s pripovedovalčevo staro materjo, tragično gospodarico poteptanih in požganih „rdečih polj“ vred. Več kot očitno je, da gre za metaforo na temo krvavega zgodovinskega preloma, ki je v enem samem trenutku, za ceni žrtvovanja vsega dotedanjega potisnil voz zgodovinskega premika iz arhaično strukturirane in omrtvičene preteklosti v nove, docela drugačne struge (o čemer pa ta film seveda ne govori).

Ta apoteoza velikega požara seveda ne impresionira s svojo povedno oziroma svojo dramaturško analitično vsebino, temveč zgolj in samo s svojo popolno posvečenostjo vizualnim napetostim v kadru ter ekspresivnim učinkom fotografije, ki z vso močjo govori sama zase in je pravzaprav velika etuda, če ne kar simfonična pesnitev barv, ali natančneje povedano: vseh nians rdeče barve, ki je barva neba, vina, krvi, celo prsti, pa nemara tudi ali kar izrazito in očitno predvsem barva globokega revolucijskega in bivanjskega preloma, ob katerem, zazrta v resnico spominov, razmišlja mojstrska režija fotografije in montaže v tem, pri Kurosawovi dediščini šolanem Yimoujevem filmske izpovedovanju.

VIKTOR KONJAR

GLASBA V FILMSKI ZGODOVINI

Odveč bi bilo skrivati, da so 80. leta v filmu naplavila tudi filmsko glasbo. Ni šlo za rojstvo obdobja glasbene zgodovine, saj je ves film že obdobje glasbene zgodovine. Šlo je marveč za novo vrsto slepila, kakršna nam venomer zagotavljajo, da je film celostnostno spretna reč: Produkcija je ponudila presežek priljubljene, a že tisočkrat prej porabljenе glasbe, ki zdaj ni drugega kot navadna glasba, citirana v ni; občinstvo pa je ekonomijo znanih zvočnih aplikacij vzelo zares in si kot davek in dokaz prave ljubezni prisvojilo še izvirno filmsko glasbo. Potem se je mahoma odprlo več ravnin. Raba je razprla prostor teoriji, in ta je, obdelujoč območje filmskega zvočnega zapisa, enkrat za vselej pozabila na tisto krivično obsodbo, ko je bilo že zgodaj in tako rekoč pred pravim rojstvom filmske glasbe izrečeno anatemsko in hitro odpravljajstvo. Nič čudnega potem, da so 80. rodila tudi posebno zgodovinopisno vejó, ki se je lotila restavracije partitur prvega filmskega obdobja. Začrtana je smer, ki si na njej lahko omislim cilj: Kakor imamo videoteke, hranilnice kulture očesa, bomo z gojenjem kulture posluha kdaj dobili še kaj več kot slab zvok na video presnetkih — strukturni načrt zvočnega zapisa. Če je film namreč osvojil plošče in črke, ni komunikacijskega razloga, da bi ne prejel še muzikalij. Poleg partov in partitur „visoke“ glasbe bi pluralizem „glasbe vizualnih omejitev“ dopustil partiture filmske glasbe, v katere bi ne zapisovali le notne materije, temveč tudi šume in smemalno knjigo. Vzrok, da takšne trgovine novih publikacij ne odprej že jutri, ne čemi toliko v glasbeni nepismenosti najširših množic, kolikor v posebni delitvi teoretske vednosti, delitvi, v katero je ovito spoznanje filmska glasba. Ko bi bili čakali na muzikologe, bi ne dobili nikakršne pojmovne analize filmske glasbe. S tem nočem reči, da muzikologija nasprotuje filmski glasbi, ne, pač pa muzikološka teorija nasprotuje filmski teoriji. Tudi to bi še ne bilo pogubno, ko bi filmska glasba ne črpala prav iz nasprotja teorij. Kar je usodno za besedo, seveda prakse ne briga niti malo: Ali ni že pisec prve izvirne filmske glasbene partiture klasik — Camille Saint-Saëns je svoj opus 128 leta 1908 namenil filmu, Lavedanovemu *L'Assassinat du Duc de Guise*? Toda to bi utegnili imeti še za pradejstvo o oprijemljivem „začetku zgodovine“. Poudariti hočem nekaj drugega. Leta 1930 je Arnold Schönberg svoj opus 34 naslovil *Accompaniment to a Film Scene*,

pa ga ni priložil nobenemu konkretnemu filmu ali prizoru. In kaj se zgodi? Filme danes gleda vsak, Schönberg pa še vedno ni klasik kot se spodobi. Poslušaga le malokdo. Poučimo se torej o nevarni vzporednici, ko muzikologija ni padla daleč od glasbe, pobrati se je moral pa film. Za kaj gre? Uradni preučevalci glasbe kajpak vedo vse tudi o filmski glasbi, a jo odpravljajo na prod lahko osvojljivih in samoumevnih znanj. Ko da bi šlo za notna zaporedja znanih skladateljev; ko da bi kaj več navadnih „resnih“ skladateljev kot jih je za prste rok in nog sploh vedelo, kaj se pravi pisati za film; ko da bi bilo izenačeno „pisati za koga“ in „pisati za kaj“. Ko posameznik dobi v roke filmsko glasbo, se lahko zgodi marsikaj: Velika želja je epohalna muzikološka analiza — naj se sliši še tako akademsko! — z natančnim prerezom scenaristično-diegetsko-produktivistične filmske gradacije obenem.

Jugoslovanska publicistična ponudba skoz eseje in teorijo do zdaj strogosti v tej temi ni poznala. Zato je bila tema. Ker nočem biti manifestativen, marveč samo transparenten, naj se le spomnim na obdelavo, kakršno so pred osem leti v posebni številki „Filmska muzika“ ponudile *Filmske sveske*. Kdor se zanima za hitra navdušenja, ekskluzivistične biografije in tehnično-vedenjske spovedi skladateljev, naj si jo kajpak prebere. Kaj manj od pozitivne informacije ne more dobiti!

Svežnja spisov o filmski glasbi smo se lotili, ko so partiture te zvrsti skrite še po predalih producentov pisarn in skladateljskih delavnic. Z današnjim smo šli v pomanjkanju naklepoma v komaj obvladljivo širino. Uvoženi prispevki naj torej pokažejo, v katere smeri bi bilo produktivno otipavati. Simon Frith je star znanec našega bralstva, željnega anglosaške sociologije. Priznam, da sem se zanj odločil tudi iz navdušenja nad zadnjim navedkom v spisu, nič manj kakor bo bralec priznal, da vozi sociologija glasbe na poteh k bistvom, kakršne so druge, starejše sociologije že dosegle, po precejšnjih ovinkih. Antun Poljanič je dubrovniški dirigent na šolanju v Leningradu — tam ga je pritegnila tudi zgodovina pianistov v množici nekdanjih mestnih nemih kinematografov; danes pa ga fascinira čas, ki ga je skladatelj Šostakovič kljub številnim profesorskim, glasbeniškim in kompozicijskim obveznostim namenjal filmu. Sergio Miceli bo zdaj zdaj izdal veliko monografijo o skladatelju Enniu Morriconeju — *Ekran* prvi javno

objavlja izčrpno muzikološko delovno poročilo o novi glasbeniški monografiji v zgodovini filma. Na prvi pogled je brzkone pisano tradicionalistično, z inflacijo banalnih opazk in opomb, a bodi hvaležno, ker nam tako kompetentno sporoča, kaj se danes dogaja z razmerjem med muzikologijo in filmsko glasbo v tako kulturni državi, kot je Italija. Tipična morriconejevska dialektika, ki jo je Miceli grabil v teh pasusih bolje, v önih slabše, in ki je do precejšnje stopnje značilnost večine pristnih filmskih skladateljev, nas bo v *Ekranu* še pritegovala: Micelijeva suverenost in naša biofilmografija naj dokazujeta, da gre v primeru Morricone bolj zares, kakor se zdi površnim poslušalcem njegovih (najbolj razvpitih) kompozicij. Za prihodnjo številko lahko kljub spolzkosti obljub zanesljivo napovem pogovor z Morriconejem — posebej za *Ekran* je govoril v Trentu, sredi marca pa je iz Rima poslal še nekaj zanimivih popravkov in novosti, tako da se je reč splačalo preložiti. Razmišljati pa sem prisiljen vsaj še o dveh problemih: Elektronika v filmski glasbi oziroma težave, ki jih teoriji povzročata ali odpravljata „tehnicistična“ ravnina. Ščasoma pa bo veljalo sintetizirati tudi glasbo v filmu 80. let.

V številki, ki jo bralec drži v rokah, se je moja oseba — pristašinja smeri, da je filmska glasba prej stvar filmske kakor glasbene logike oziroma da je plod dialektičnih omahovanj „obeh na račun ene“ — skušala obnašati v svojo korist. Zato je svoje misli v vseh svojih objavljenih spisih formalno razdelila po „rubrikah“. In to z mislijo, da počne nekaj takšnega kot uspeha željni skladatelj filmske glasbe: Ta „glasba“ je torej navzoča v prizoru s festivali, druga v prizoru s Festa, tretja v prizoru kritike. Četrta je denimo „naslovna glasba“ in jo nahajamo v pričujočem prizoru filma in glasbe. Tematsko je seveda sintetična, še več, govori o tem, kako lahko ena sama, navidez nedolžna in navadna gramofonska plošča povzema „skladateljski katalog“ enega samega režiserja, kako je lahko plošča film. In zakaj takšna delitev? Povsem odkrito v želji, da bi kdaj res lahko dokazali, kako je ves film resnično tudi obdobje glasbene zgodovine, slog kakor rimska šola, mannheimovci, dunajska klasika, ruskih pet ali minimalisti. Ali še več, slog, ki vse sloge, kar jih premore glasbena zgodovina, meliorira za uspeh druge umetnosti — torej aplikativno slogovje.

Miha Zadnikar

RAZPOLOŽENJSKA GLASBA

V pričujočem članku¹ zastavljam mnoga vprašanja, ne iščem pa odgovorov nanja. Rad bi poudaril, da vprašanja izvirajo iz mojega zanimanja za popularno glasbo in njene učinke, ne pa iz filmske teorije.

Začel bom z Barryjem Manilowim. Ne sprašujem se, zakaj je Manilow tako uspešen, ampak zakaj njegova glasba tako močno vpliva na čustva poslušalcev, ko pa se on sam zdi popolnoma anonimen, njegovi aranžmaji in slog pa nezanemivi. Glasbeno kariero je začel kot pisec *jinglov*, kar v mnogočem pojasni njegove uspehe, vendar pa sem prepričan, da je poglaviti razlog za učinek njegove glasbe — celo najprevidnejšim poslušalcem se 'prične topiti srce' — v tem, da piše tisto vrsto glasbe, kakršno lahko slišimo na koncu hollywoodskih filmov, tiste pesmi, ki nam zvenijo v ušesih, ko čustveno pretreseni zapuščamo kinodvorano.

Od petdesetih let do danes so bile pesmi iz filmov pomemben vir hitov (očiten primer je 'High Noon', ali pa Mancinijeva 'Moon River' — tema **Zajtrka pri Tiffanyju (Breakfast at Tiffany's)**, kar pojasnjuje način izbiranja filmske glasbe v Hollywoodu. Del promocijskega cirkusa ob novem Jamesu Bondu, na primer, se vrti okrog vprašanja, kdo bo napisal glasbo zanj in kdo bo pel naslovno pesem. V šestdesetih letih so filmski zvočni opremljevalci kot Bernard Herrmann napovedali, da se bo filmska glasba izrodila v popularno. A četudi so pesmi komercialno usmerjene — saj obetajo dodaten zaslužek (predvsem na ameriških glasbenih lestvicah zadnja leta prevladujejo uspešnice iz filmov) in zelo uspešno privabljajo občinstvo v kinodvorane — imajo tudi filmsko vrednost, še zlasti, kadar so uporabljene na koncu filma. Tam delujejo prvič kot *povzete*, obnovijo melodijo, ki smo jo poslušali skozi ves film. Drugič zajamejo *razpoloženje* ob koncu filma — romantično harmonijo, nova spoznanja, družbeni vzpon. In tretjič, zdi se, da je v njih pogosto vgrajena sled žalosti ali *nostalgije*: Filma je konec, zdaj se moramo odtrgati od njega, se 'vrniti v resničnost'.

Vendar me tu ne zanimajo te funkcije glasbe same po sebi, pač pa dejstvo, da danes te funkcije najpogosteje opravljajo pesmi — torej glasba z dodanimi glasovi in besedami, ki pa niso nujno v kakšni zvezi s filmskimi liki ali dialogi (pravzaprav je običajno edina očitna povezava med filmom in pesmijo skupen naslov, pa še ta navada se vse bolj izgublja). Zato se zgodi, da pesem postane neke vrste *komentar* filma: izvajalec predstavlja nas, občinstvo, in naš odziv na film, hkrati pa privzame vlogo učitelja, ki nam pomaga razumeti sporočilo filma. To naslovne pesmi običajno dosežejo s pomočjo že uveljavljenih konvencij pop glasbe, in s tem razširijo filmski okvir na pop romanco in pop stvarnost. Trendno je osnovno pravilo za take pesmi, da jih izvaja duet moški/ženska. Tako je namreč mogoče gla-

soavno artikulirati hollywoodsko ljubezen med moškim in žensko in hkrati stilizirano predstaviti čustveno intimo. Taki sta na primer pesmi Joeja Cockerja in Jennifer Warnes 'Up Where We Belong' (iz **Častnika in gentlemana (An Officer and a Gentleman)**), ter Jamesa Ingramsa in Patti Austin 'How Do You Keep The Music Playing?' (iz **Najboljših prijateljev (Best Friends)**). V obeh pesmih gre za tipično izpoved čustev (vendar brez zveze s filmom) in obe namigujeata na prihodnost — 'kdo ve, kaj bo prinesel jutrišnji dan?' / 'kako dosežeš, da glasbe ni konec, kako dosežeš, da traja?' — s čimer povezujeta razpoloženje konca filma z razpoloženjem konca oglada filma. (In obe pesmi kažeta, kako prav pride sintetizator, ko je treba ohraniti hollywoodski enačaj med ljubeznijo in zvokom tisočerih godal.)

Iz teh primerov sklepam, da ne moremo razložiti, kako učinkuje filmska glasba, ne da bi pri tem upoštevali mehanizme pop glasbe. In vendar je v filmskih studijih presenetljivo pogosto slišati, da, kot je dejal Schönberg, 'glasba nikoli ne vlačí za sabo pomena', da ničesar ne predstavlja, da je 'abstraktna umetnost par excellence' (Eisler), 'neuporabna' (Adorno). Takšne trditve so temelj številnih mnenj o 'glasbenem sistemu' filma, ki bodisi podpira 'vizualni sistem' ali pa mu nasprotuje. Sam mislim, da pop glasba lušči iz filma najrazličnejše pomenne, ter da mu jih tudi dodaja. Pri znanem muzikološkem poskusu na primer ljudem predvajamo instrumentalno glasbo in jih prosimo, naj si ob poslušanju zapišejo 'asociacije', ki se jim porodijo. Rezultati (pri poskusu v Birminghamu sem poslušalcem predvajal odlomke glasbe iz **Velike dežele (The Big Country)**, **Psycha** in **Ameriškega gigola (American Gigolo)**) kažejo, da obstaja precej konvencij o pomenu glasbe, ki delno izvirajo tudi iz poslušalčevega doživljanja filmske glasbe.

Claudia Gorbman (ki je napisala enega najboljših esejev o narativni filmski glasbi) predlaga, naj bi kot osnovo za razmišljanje uvedli tri različne glasbene kodekse:

- a) čisti glasbeni kodeks, ki rodi glasbeni diskurz, glasba, ki se nanaša na glasbo,
- b) kulturni glasbeni kodeks, glasba, ki se nanaša na običajni kulturni kontekst svojega nastanka in potrošnje,
- c) filmski glasbeni kodeks, glasba v formalnem razmerju z drugimi filmskimi elementi.²

Vendar pa je v praksi težko razlikovati med temi tremi različnimi 'nivoji'. Oglejmo si razliko med čistim in kulturnim glasbenim kodeksom: koncept čistega glasbenega kodeksa se nanaša na 'klasično' glasbo, na možnosti formalne in strukturalne analize racionalne, tonalne glasbe, ki se podreja določenim kompozicijskim zakonitostim. Vendar pa je to posebna vrst glasbe, glasba brez besed in brez neposredne družbene funkcije, ki je, kot pravi Eisler,

značilna za buržoazno kulturo in jo je kot tako treba tudi razumeti. 'Čistost' glasbe je, z drugimi besedami, že sama po sebi kulturni kodeks, saj končno za glasbo klasične tradicije velja, da izraža 'dušo' skladatelja in posreduje ali zbuja določene predelave. Tako dojemanje klasične glasbe je pomembno za filme, ki vedno znova porabljajo glasbo romantikov devetnajstega stoletja. V zgodnjem obdobju so na primer pogosto snemali filme, kjer je bila slika enakovredna glasbi, ali jo je celo ilustrirala (kot se to dogaja v današnjih glasbenih video spotih). Miklós Rózsa razmišlja o možnostih vzajemnega delovanja glasbenih in filmskih podob takole:

*Na neki zabavi je stopil k meni Billy Wilder in dejal, da mu je zelo všeč moj violinski koncert, da je njegova plošča od neprestanega poslušanja že vsa obrabljena, in vprašal, ali bi mu morda lahko priskrbel novo. Bil sem polaskan, pa tudi zbeگان, vendar mi ni hotel povedati nič drugega kot to, da 'ima idejo'. Nekaj mesecev pozneje me je povabil, naj ga obiščem v njegovi pisarni, kjer mi je nato povedal, za kaj gre: napisal je scenarij z naslovom **Zasebno življenje Sherlocka Holmesa (The Private Life of Sherlock Holmes)**. Navdihnila ga je detektivova ljubezen do violine in pri pisanju se je opiral na moj koncert. Tema prvega stavka zveni malce živčno, kar je Wilderju vzbudilo asociacijo na Holmesovo vdajanje kokainu. Tema drugega stavka mu je v scenarij pripeljala lepo vohunko, slikoviti tretji stavek pa*



ZASEBNO ŽIVLJENJE SHERLOCKA HOLMESA: DETEKTIVA JE ZANIMALA VIOLINA, REŽISERJA PA VIOLINSKI KONCERT

¹ Za tisk prirejen govor s srečanja SEFT Sond Cinema weekend v Triangle Arts Centre v Birmingham 29. in 30. oktobra 1983.

² Claudia Gorbman: 'Narrative Film Music', Yale French Studies 'Cinema/Sound', št. 60, 1980, str. 185

pošast iz Loch Nessa. Dejal je: 'To je popolna glasba za pošast,' kar mi sicer ni ravno laskalo, vendar pa je imel prav, vse se je zelo dobro ujemalo. Dogovorila sva se, da bom napisal glasbo za film na osnovi koncerta. Po vsem sodeč je Wilder menil, da bo to lahko delo, ker mi ne bo treba iskati novih tém. V resnici je bilo presneto težko. Ko sem pisal koncert, nisem imel v mislih nobene zgodbe, sedaj pa je bilo treba marsikaj spremeniti, da se je glasba skladala s filmskim dogajanjem. Mnogo laže bi bilo napisati kaj novega.³

Najzanimivejše poglede na konvencije glasbenega 'razpoloženja' med sodobnimi teoriki ima švedski muzikolog Philip Tagg. Poglejmo, kako pripoveduje o poskusu enega svojih kolegov iz Göteborga:

Neki psiholog iz Lunda je na seminarju prebral, kaj je dejal pacient, ki je pod hipnozo poslušal neki glasbeni odlomek (pacient je moral povedati, kakšne podobe so se mu vsilile ob poslušanju glasbe, nekako tako, kot če bi moral opisovati svoje sanjarije). Udeleženci seminarja niso vedeli, kakšno glasbo je pacient poslušal, prebrali so jim le njegove asociacije: Sam zunaj v naravi na položnem polju ali trati blizu drevesa na vrhu pobočja, odkoder se vidi na jezero in gozd na drugi strani. Na osnovi te informacije so udeleženci seminarja poskušali približno oceniti zvrst glasbe, ki je po njihovi

vem mnenju v pacientu vzbudila te asociacije. Predlagali so visoke tone (morda flažolete), ki jih prepletajo violine in nizki toni čelov in kontrabasov. Razmerje med najvišjo in najnižjo točko naj bi bilo konsonantno (kvinta ali oktava). Tu in tam naj bi se bila oglasila viola, ki so ji dodelili malce neodločno, tiho, vendar nemirno vlogo. Pihalni solo (na flavti, oboi ali klarinetu) naj bi vseboval precej tipično legato melodijo, ki bi počasi in skoraj brezciljno v pianu valovala nad drugimi, skoraj statičnimi toni (pianissimo). Izkazalo se je, da se skica v vseh najvažnejših točkah ujema z odlomkom iz Pastoralne simfonije Vaughana Williamsa, ki ga je poslušal pacient.⁴

Tagga v raziskavah zanimajo predvsem 'seznam razpoloženjske glasbe', ki jih uporabljajo pri reklamah za filme, industrijskih dokumentarcih, vladnih predstavah in v najrazličnejših zabavnih programih. Razločevanje med različnimi glasbenimi razpoloženji izvira iz iskanja pomenov v glasbi devetnajstega stoletja in Tagg meni, da je kinematografija prevzela te 'klasične' konvencije iz materialnih razlogov.

V zgodnjem obdobju kapitalistične filmske industrije poleg glasbe buržoazne tradicije preprosto ni bilo druge tehnično, ekonomsko, družbeno ali kulturno primerne glasbe. Nobene druge glasbe ni bilo mogoče shra-

niti ne v grafični, mehanski, optični ali elektronski obliki, pa tudi nobene druge transkulturalne 'naravne glasbe' ni bilo.⁵

Tagg izhaja iz ugotovitve, da je taka 'naravna glasba' ideološko obremenjena, da glasba predstavlja neko videnje 'narave'. Danes katalogi razpoloženjske glasbe dodajajo naravnim témam najrazličnejše čustveno obarvane pridevke, kot je denimo, da je 'narava največkrat prikazana kot pozitivni, prijetni vir sprostitve in rekreacije, kjer preživljamo prosti čas, kot ozadje za ljubezensko romanco, kot zatočišče.⁶

Podobne domneve so privedle h 'glasbenim katalogom' za nemi film. Na tem področju je bil med prvimi Max Winkler, uslužbenec v glasbeni industriji, moč z izjemnim glasbenim spominom. V njegovem katalogu so bile vse skladbe razvrščene po kategorijah — akcijska glasba, animalna glasba, cerkvena glasba — resna, žalostna, skrivnostna, veličastna, besna itd., itd.⁷ V tej luči (in če vemo tudi, da je Winkler pozneje priznal, da so bili 'razkosavali vse velike mojstre. Dela Beethovna, Mozarta, Griega, Bacha... smo raztrgali na koščke.') je težko natanko razlikovati med 'glasbenimi kodeksi'. Pričnemo se spraševati, kako sploh pride do asociacij na zvoke in strukture, kako sta čisti in kulturni glasbeni kodeks povezana.

Kulturni in filmski kodeks nista nič manj prepletena, predvsem zato, ker je naše 'kulturno' razumevanje glasbenih pomenov na tej stopnji kulturne zgodovine tako zelo odvisno od filmskega konteksta. Kot je leta 1945 dejal skladatelj filmske glasbe George Antheil:

Hollywoodska glasba je blizu sredstvom javnega komuniciranja, na primer radiu. Če imate radi filme (in kdo jih ne mara?), morda trikrat tedensko sedite v kinodvorani in poslušate simfonično glasbeno ozadje, ki ga je skoval kateri izmed hollywoodskih skladateljev. Kaj se zgodi? Vaš glasbeni okus se preoblikuje pod vplivom te glasbe iz ozadja, ki jo slišite, ne da bi jo poslušali. Ljubezen vidite in ljubezen slišite. Hkrati. Vse skupaj ima smisel. Glasba nenadoma postane jezik, ne da bi se sami tega zavedali.⁸

Ob tem se zastavlja vrsta zgodovinskih vprašanj. Odkod, denimo, pianistom, ki so spremljali neme filme, občutek za 'pravo' spremljavo? Kolikšen je pomen glasbenih katalogov? Če danes poslušamo pianista, ki igra spremljavo k nememu filmu, vemo, da črpa iz možnosti klavirja in približnih predstav, kako naj bi zvenela spremljava neme filma. Prepletanje kulturnega in kinematičnega pomena glasbe ima lasten zgodovinski razvoj (in v tej luči bi bila zanimiva primerjava vpliva Hollywooda na popularno glasbo in razvoja popularne glasbe in filma na primer v Indiji). V zgodnji dobi filmske zgodovine je bila glasbena spremljava del

³ Citirano v: Tony Thomas, *Music for the Movies*, A S Barnes, 1973, New York, str. 96—97

⁴ Philip Tagg, 'Nature' as a Musical Mood Category, International Association for the Study of popular Music, 1983, Göteborg, str. 31

⁵ *ibid.*, str. 8

⁶ *ibid.*, str. 24

⁷ Tony Thomas, *op. cit.*, str. 38

⁸ Citirano v: Tony Thomas, *op. cit.*, str. 171



procesa, v katerem se je film 'uveljavil'; danes odsotnost glasbe implicira 'resnost' filma. Filmska glasba lahko nosi pomen že s tem, da usmeri pozornost na 'kulturne konvencije svoje kinematične rabe, da črpa iz pravil žanra, ki pa ne odrejajo nujno drugih vidikov filma.

Če se popularne vrste (jazz in country glasba, rock and roll in disco) prvič pojavijo v filmih zato, da označijo svoje znanji družbeni izvir dogajanja (črnsko kulturo, južnjaško kulturo, mladinsko kulturo in tako dalje), pa postane njihova vloga kmalu tako stilizirana, da se prično nanašati same nase in na svoj pomen iz tistih zgodnjih filmov. V črnih akcijskih filmih iz zgodnjih sedemdesetih let (*Shaft*, *Superfly*, *Troubleman* itd.) se je tako pojavila wah wah kitara, ki v poznejših filmih (denimo *Vortexu* iz l. 1982) v nas zbudi asociacije na filmske reference. (Rock je bil za pisce filmske glasbe pogosto problematičen — že to, da se *pojavi*, je dovolj, da zaduši vizualne podobe. Vendar pa rockovski video spoti dokazujejo, da je mogoče glasbene pomene rocka zajeziti s sistematično uporabo vizualnih klišejev.) Najzanimivejši skladatelji filmske glasbe (še posebej me privlačita Bernard Herrmann in Ennio Morricone) črpajo iz zmožnosti glasbe, da se upre filmskim in kulturnim kodom in jim *zmede* konstrukcijo zvočne 'zgodbe'.⁹

Paradoks filmske glasbe je, da so 'veliki teoretiki' precej zanemarjali avdialne kodekse na račun vizualnih, medtem ko so 'navadni' gledalci (mali teoretiki?) z lahkoto privzeli zamotanost glasbenih referenc. V neki kontaktni oddaji o televizijskih reklamah sem, denimo, zasledil takšne vsakdanje opise glasbe: 'middle-of-the-road', 'background', 'up-beat', klimaks **Bližnjih srečanj**, 'razburljiv-novi-svet-za-naslednjim-ovinkom', 'glasba mladih', 'domača, zdrava, ljudska'. Vsi navzoči so očitno razumeli in sprejeli takšne opise, četudi izvirajo iz nepregledne džungle referenc in domnev in se v njih zlivajo glasbene, kulturne, zgodovinske in kine: natične aluzije. S tem v mislih bi rad predstavil tri poglede, ki bolj sistematično obravnavajo filmsko glasbo.

Realizem

Čeprav se morda zdi, da je glasba 'nerealistični' del filma, je za občinstvo samoumevno, da strasten objem spremlja zvok violin. Še več, objem brez spremljajoče violinske glasbe bo celo *manj* resničen, četudi po drugi filmski konvenciji seksualne scene spremlja tišina — kot bi hoteli s tem poudariti 'zasebnost' prizora (in našo voajersko zadrego).

Ta primer ponazarja, da je glasba prav tako pomembna za filmsko 'resnico' kot vsi drugi elementi filma, vendar pa je resničnost, ki jo glasba opisuje oziroma se nanjo nanaša, drugačna od tiste, ki jo opisujejo in se nanjo nanašajo vidne podobe. Skladatelji filmske glasbe se v tem pogosto



AMERIŠKI GRAFITI: DIEGETSKI ZVOK WOLFMANA JACKA

zgledujejo po Wagnerju, ki je trdil, da je namen glasbe, 'izraziti tisto, česar ni mogoče pokazati' — in tisto, česar ni mogoče pokazati, navadno imenujemo 'atmosfera' ali 'razpoloženje'. Povedano drugače, gre pravzaprav za dva bregova realnosti.

Prvič, **emocionalna realnost**. Kot se zdi, lahko glasba izrazi in pojasni čustveni naboj filmskega prizora, prava 'resnična' čustva likov, ki v njem nastopajo. Glasba skratka izraža tisto, kar je 'za' ali 'pod' vidnim delom filma. Tako skladatelj Jerryju Godsmithu filmska glasba pomeni 'emocionalni preboj', Elmer Bernstein pa pravi:

Skladateljevo delo je zelo raznovrstno. S svojo umetnostjo mora poudariti emocionalne razsežnosti filma — glasba lahko pove zgodbo v govoricni čustev, film sam pa tega ne more, ker gre za vizualno govorico in ker je v osnovi intelektualen. Ko vidiš podobo, si moraš razložiti, kaj pomeni; ko pa nekaj ali nekoga poslušas in razumeš tisto, kar slišiš — je to emocionalen proces. Glasba

*je še posebno emocionalna — ob njej se ti ni treba spraševati, kaj pomeni.*¹⁰

Drugič, **realnost časa in prostora**. V intervjujih Tonyja Thomasa s pisci filmske glasbe so ti vedno znova omenjali raziskovalno delo, ki se mu ne morejo izogniti. Za film, ki se dogaja v določenem zgodovinskem obdobju ali geografskem prostoru, morajo napisati glasbo, kakršna po mnenju občinstva sodi v tisti čas ali prostor. To ni tako lahko, kot se nemara zdi. 'Realnost' glasbenega ozadja filma se v bistvu nanaša na zgodovinske in geografske mite (ki prav tako, vsaj deloma, izvirajo iz zgodnejših filmov in glasbe v njih). Tako na primer glasba iz *Grka Zorbe (Zorba the Greek)* pomeni Grčijo in uporabljajo jo grške restavracije (celo v Grčiji), da bi prepričale goste o pristnosti svoje 'grškosti'. Tudi čas in prostor imata lahko emocionalen pomen (to je ena od funkcij 'naravne glasbe'). V avstralskem

filmu *Piknik pri Hanging Rocku (Picnic at Hanging Rock)* je Gheorghe Zamfir z zvoki vzhodnoevropske panove piščali (podloženi z orglami) izrazil 'skrivnost' skale, v *Risarjevi pogodbi (Draughtsman's Contract)* pa je Michael Nyman uporabil zgodovinsko ustrezno glasbeno obliko, vendar jo je instrumentalno preoblikoval po načelih sodobnega minimalizma in tako zmedel navidezni 'red'.

Ob naštetih primerih filmskega realizma se pojavi vprašanje, kako občinstvo *prepozna* avtentičnost glasbe. Od emocionalnega učinka glasbe do sklepanja o njenem 'naravnem' pomenu je le korak, pred čemer svari tale zgodbica iz muzikoloških krogov: Neka afriška glasbena skupina je na turneji po ameriških festivalih folk glasbe doživela izrazito hladen sprejem, češ da je 'komercialna'. Po nekaj tednih so glasbeniki napisali nove aranžmaje svojih skladb, in vključili vanje elemente, ki po mnenju poslušalcev ameriškega folka izražajo pristnost. S to 'ponarejeno' glasbo (ki je bila tistemu, kar so igrali doma, le še od daleč podobna) so dosegli vrtočlav uspeh; vsepovod so še zlasti hvalili njihov 'etnični' naboj.

Diegeza

Najbolj sistematična obravnava filmske glasbe loči med diegetsko rabo (kadar je glasba del zgodbe — če jo, na primer, v filmu igrajo glasbeniki v night clubu) in nediegetsko rabo (kadar glasba ne prihaja od nekod iz filmskega sveta). Tu Claudia Gorbman poudarja, da praksa pogosto niha med obema poloma, čeprav sta navidez jasno razmejana. Kam, denimo, bi uvrstili pesmico, ki se je na vsem lepem spomni filmski junak, mi pa jo zaslišimo? Fizična produkcija glasbe je nediegetska, čustvena pa, prav nasprotno, diegetska. Ali junak 'res kaj sliši'?

Zdi se, da je takšna klasifikacija predvsem odvisna od tega, kako *primerna* je glasba za izbrani prizor, seveda v pomenu glasbenega realizma (ki, kot sem že omenil, ni istoveten z vizualnim realizmom). Če se na primer zgornja razdelitev opira na vir glasbe, ne gre samo za to, kaj lahko v prizoru vidimo, ampak tudi za to, kaj morda *pričakujemo* kot sestavni del filmske 'realistične' pokrajine. Nino Rota je v glasbo za *Botra (The Godfather)* tako namenoma vključil namige na melodije italijanskih pouličnih glasbenikov, na 'žive' zvoke, pa čeprav bi glasbeniki na prizorišču ne imeli kaj iskati. Glasba je tu uporabljena nediegetsko, vendar našo pozornost usmerja na dejstvo, da je bila nekoč 'resnično' navzoča. V filmih o mladinski kulturi, od **Ameriških grafitov (American Graffiti)** do **Velikega hladu (The Big Chill)**, je rock'n'roll tako izrazito diegetski (vidimo lahko radie in gramofone, celo samega Wolfmana Jacka, kako vrtil ploščo), da kaj hitro napačno domnevamo, kako v tistih prizorih, kjer vir glasbe ni tako očiten, ta postane nediegetska. Podobno je uporabljena disco glasba v **Vročici sobotne noči (Saturday Night Fever)**: pesem 'How Deep Is Your Love' v

ljubezenskem prizoru bi lahko prihajala iz radia ali gramofona — nakazano je, da jo filmska junaka 'slišita', tako kot občinstvo. In ko slednjič pridemo do **Bladerunnerja**, odkrijemo, da je 'realnost' Los Angelesa prihodnosti zajeta prav v nevidnih, a vse-skozi prisotnih sintetiziranih zvokih — saj nas tudi zunaj kinodvoran bolj in bolj obdaja glasba, za katero ne vemo, od kod prihaja.

Subjektivnost

Tretje pomembno vprašanje, ki si ga zastavljajo teoretiki, je, v kakšen položaj postavlja glasba filmske gledalce (ali poslušalce) in kako se to zgodi. Ob tem se tudi vprašanje emocionalne realnosti pokaže v drugi luči: Ena od funkcij filmske glasbe je, da razkrije, kaj čutimo kot *občinstvo*. Filmska glasba boja pogosto sproži fizične učinke — spreletava nas srh, v grlu začutimo kepo; in zvok mnogo bolj kot podoba učinkuje na množico — po ritmu pričnemo vsi skupaj pritrkavati z ного (ali pa marširati ali delati). Zato ima filmska glasba pomembno vlogo v *skupinskih* prizorih (tu se približa na primer vojaški glasbi in himnam) tako za film kot za občinstvo. Gledalci nismo nagnjeni le k poistovetenju s filmskimi liki, pač pa tudi z njihovimi čustvi, ki nam jih posreduje predvsem glasba in nam s tem nudi *neposredno* čustveno doživetje. Glasba je osrednji dejavnik, ki omogoča, da prijetno izkušnjo ob ogledu filma hkrati individualiziramo in delimo z drugimi. V ta kontekst sodi še drug pogled na pomen glasbe — Barthesova analiza glasbe kot *čutnega* užitka, ko nas preplavijo zvoki (tako kot v **Bladerunnerju?**). Barthes se sprašuje, zakaj ob nekaterih glasovih občutimo zadovoljstvo (tako pri govorenju kot pri petju), zakaj nas vzradosti, ko se *izoblikujejo* pomeni.¹¹ Ob tem se vprašanja o filmski glasbi širijo v dve smeri: prvič v pozavo z neglasbenimi zvoki, ki jih proizvaja človek; in drugič k filmom in musicalom, ki govorijo o glasbi. Analize filmske glasbe se bodo morale nekoč posvetiti tudi tem vprašanjem, v temle prispevku pa sem se osredotočil na kodirano zadovoljstvo, ki ga posreduje glasba in tako je moje zaključno vprašanje, odkod izvirajo čustveni kodii? Ob tem se moramo vrniti k objemom in violinam: Da bi dobila pomen, morajo čustva dobiti obliko, to pa je hkrati zaseben in javen proces, pri katerem ima vodilno vlogo glasba. Ali ljudem 'v ušesih zazveni glasba', tudi kadar se poljubijo zunaj kinodvorane? Da bi razvili teorijo filmske glasbe, potrebujemo, kot je dejal Antoine Hennion, 'bolj kot sociologijo glasbe, muzikologijo družbe'.¹²

¹¹ Roland Barthes 'The Grain of the Voice', v: Stephen Head (ed.), *Image-Music-Text*, London, Fontana, 1977, str. 179—189.
¹² Antoine Hennion, 'Music as a Social Production', David Horn in Philip Tagg (ed.), *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music, 1982, Göteborg in Exeter, str. 40.

SIMON FRITH

PREVEDLA TATJANA ŽENER

⁹ Za podrobnejšo obravnavo problema gl. Simon Frith, 'Sound and Vision', *Collusion* 1, 1981, str. 7—9.

¹⁰ citirano v: Tony Thomas, op. cit., str. 193

ŠOSTAKOVIČ

SKLADATE- LJEVA SIMFONIKA V SOVJETSKI EKTRANIZACIJI SHAKE- SPEARJEVEGA HAMLETA

Shakespeare je bil umrl leta 1616. Sto petdeset let pozneje ga je njegova domovina priznala za vélikega literata. V začetku 19. stoletja, tedaj, ko je moral Stendhal še dokazovati Angleževo premoč nad Racinom, so ga odkrili v Rusiji. Minila je še polovica stoletja, in strasti so se pomirile. Edinole Tolstojevo razvrednotenje moremo danes razumeti kot pristranost ruskega genija. Shakespeare je od zgodnjih let 19. stoletja do danes nenehoma navzoč v ruski umetnosti. Literate veže in ločuje, skladatelje navdihuje, slikarje izziva, in slednjič, ko se pojavi film, spodbode režiserje. Puškin je pisal *Borisa Godunova* zazrt v Shakespearjev historični tragizem. Dostojevski pa se je oprl na Puškinova razmišljanja o *Othellu*, ko je zrcalno konstruiral posameznike v *Karamazovih*. Čehova navduši Shakespeare za *Ivanova*, Turgenjeva za *Hamleta šigrovskega okraja*, Leskova za *Lady Macbeth mcenskega okraja* itd. Skladatelji od Musorgskega do Šostakoviča in Hačaturjana so bili globoko povezani s Shakespearjevimi ustvarjanjem in z refleksijami shakespearjevstva v ruskih literaturi, slikarstvu, baletu in poznejše filmu. Odkod kontinuirana, domala usodnostna zainteresiranost ruske umetnosti za Shakespearjevo „mračno poezijo smrti“, kakor pravi Solertinski? Mogoče na to deloma odgovarja Hercen, ko v enem od svojih prenicljivih esejev najde v *Hamletu* ostro slovansko potezo — nesposobnost za učinkovanje spričo miselne sile. Povedno bi bilo, ko bi to oznako prikovali na stavek, ki ga pogostoma ponavljajo mnogi Shakespearjevi interpreti v Rusiji: „Od vseh Shakespearjevih junakov bi bil mogel edinole Hamlet spisati Shakespearjeve dramé.“

Andrej Tarkovski je izrazil poslednjo željo, da bi ekraniziral *Hamleta*. Človeštvo žal ni dočakalo filmske stvaritve, ki bi bila po vsej verjetnosti izjemna. Toda pri tem se velja spomniti na nekega drugega ruskega *Hamleta*, tistega iz 1964, nič manj pomembnega od tega nerealiziranega. Pomemben je zaradi svoje trdne filmske simbolike, izjemne igralske kreacije, močne nuje po pristnosti in fascinantnega glasbenega simfoničnega dramatismu, ki skoz ves film vztrajno

podpira osnovno režiserjevo zamisel. Režiser Grigorij Kozincev je prejel za ta film svoj čas zelo ugledno Leninovo nagrado, številne ovacije po vsem svetu in s tem možnost, da ekranizira tudi *Kralja Leara*. Dmitrij Šostakovič, pisec filmske glasbe pa je potrdil svojo zaljubljenost v film. Poleg tega, da se je nesebično identificiral s Shakespearjem in *Hamletom*, je v tej ekranizaciji *de facto* skomponiral še programsko simfonijo.

V filmu je posebno pomembna jasna poteza državnosti. Kozincevu Helsingør ne pomeni le kraja dogajanja, temveč opredeljuje tip sistema — despotskega, militantnega, države-zapôra, v katerem se pregledno organizira mehanizem pritiska, tako da laž scela zamenja resnico, korupcija in izdajstvo pa poštenost in zvestobo. Če pomislimo na čas, v katerem je nastal film, nas to nedvomno popelje k sklepu, da aluzije v filmu merijo na stalinizem in Stalinovo obdobje. Toliko za primeru z zagotavljanji mnogih sovjetskih kritikov iz 70. let, ko so vztrajno iskali zvezo Helsingørja Kozinceva s Hitlerjevo Nemčijo. Kozincev prikazuje *Hamleta* v nekaterih kretnjah kot pogumnega in močnega človeka, s čimer še poudarja konfrontacijo z njegovo osebnostjo. V bistvu je brezvoljen, in tak se je dooblikoval skoz spoznanje o nemožnosti pravičnega in pravičnega. Brezvoljnež ni sposoben odločujočega ukrepanja. *Hamlet* torej sumi, v novem kontekstu se to še zoži v zavest o nujnem uničenju obstoječega zla. Kajpak ne uvidi možnosti, da bi bil vse razrešil preprosto in enoznačno — z enim zamahom jekla. Zavoljo tega se tudi razlikuje od pogumnih, a omejenih ljudi tipa *Lear*.

Medtem ko je gledališka tradicija 19. stoletja interpretacijo *Hamleta* povzemala s poudarjenima monologoma — „biti ali ne biti“ in „ubogi Yorick“ — in s tem sčistila os celotne shakespearjevske kompozicije, pa Kozincev nobenega od monologov ni zapustil, a si je za osrednje gibal v filmu izbral monolog o flavti. Vanj je vdihnil vsob etično in socialno kvintesenco filma. Zdaj seveda ni več treba posebej poudarjati, kakšnega pomena je glasba, ko skoz ta prizor podpre ves koncept Kozinceva zamisli. V poetičnem ritmu filma imajo velik pomen Duh in glumači, ki prav tako nastopajo v vlogi simbolov — zgodovinske Resnice in umetniške Resnice. Šele glasba pa jim v filmu podeli nadčasovnost, kar potrebujejo, da sploh lahko funkcionirajo simbolno. Režiser razloga za Ofelijino nesrečo in smrt ni iskal v *Hamletovi* akciji, pač pa predvsem v neznosnem pritisku helsingorškega vzdušja. Ofelija je torej postala simbol tistih, ki so jih bile zmele velikanske „žrmlje“ absolutističnega despotstva. Šostakovič je dodal svoj smisel z glasbo, v kateri se zlovesči in mrakobni zvočni material s Helsingørja združi s prečudovito in nežno neorenesančno Ofelijino témo.

Šostakovič je med 32 partiturami filmske glasbe, kolikor jih je bil ustvaril med leti 1928 in 1970, tipičnost svoje metode najbolj nazorno razkril prav v *Hamletu*. Lastnost te

metode je v bistvu paradoks: Šostakovič si prizadeva po združevanju raznolikih dejavnikov in zasleduje medijske zakonitosti, pa obenem ves čas eksplicira potrebo po preseganju.

V filmu Kozinceva je mogoče Šostakovičovo glasbo delovno razmejiti na štiri samostojna karakterna območja. Avtonomna so zaradi svoje posebne dramske funkcije, ki jo imajo med razvojem dogodkov v tragediji. Gre za *Hamletovo* območje, helsingorško območje, Ofelijino in območje Duha in glumaške družine.

Hamletova tematika je žanrsko-slogovno skomponirana v žalobni koračnici, zaslišimo pa jo v inštrumentalnem monologu molove tonalitete z veliko malimi in zmanjšanimi intervali.

A. Dolžanski piše, da je takšno vodilo opazna in pomembna značilnost Šostakovičevega glasbenega jezika: „Tovrstna organizacija omogoča nesluteno tragično napetost.“ Šostakovič takšno tematično pogosto uporablja v simfonijah (*Peta*, *Šesta*, *Sedma* in *Deseta*). Za glasbeno snov v *Hamletu* bi mogli reči, da tragike bodisi ne doreče ali pa je povsem ne izkoristi, s čimer imenitno poudarja nenavadno igro Smoktunovskega in njegovo notranjo napetost, ko daje slutiti usodne razplete. Šele na koncu, ko *Hamletovo* truplo neso spod helsingorškega obzidja, se opogumi tudi glasba z nekaj brutalnimi ponavljanji v trobilih. Vnovič se združita helsingorška in *Hamletova* glasbena snov in potrjeno je, kar je bilo mogoče slutiti.

Slepo priznavanje in iskanje vzorov bi nas v tem primeru verjetno pripeljalo do tistega vodila ameriške kinematografije zgodovinskega spektakla, ki zahteva jasno prepoznavne vodilne motive. Šostakovič se je takšnemu vodilu naklepoma izognil, kar je opazno prav v glasbenem pojmovanju Helsingørja, saj zanj ni vodilnega motiva. Toda skladatelj je v misli nanj uporabil niz primernih kompozicijskih prijemov, s katerimi se mu je kljub vsemu posrečilo oblikovati relativno prepoznaven fon, ki družno z vizualizacijo Kozinceva tvori dojemljiv simbol Zla.

Figura Ofelije in vse, kar jo obkroža — ljubezenska téma, prizor blaznosti, Getrudina spoved o Ofelijini smrti, pogreb junakinje — že samo po sebi izzove čustva. Tod je bil edini mogoč pristop uporaba glasbe kot čustvenega „komentarja“. Pa je figura Ofelije, če se poglabimo v glasbeno partituro *Hamleta*, kljub vsemu zapletenejša in bolj kontradiktorna. Skladatelj je zanj pesmi in plese stiliziral v duhu stare glasbe. Pomagal si je z angleško melodijo, ki je po svojih prvih značilnostih brez dvoma stara, kar je dalo celoti figure že od začetka nadih protislovja med tragičnim in idealnim, med čistostjo in svetlobo in tragično neobglenostjo. „Začarana nežnost“ sta besedi, ki ju je Ilja Erenburg namenil Modiglianijevim ženskim podobam; če ju prenesemo k specifični poetiki Ofelije Kozinceva, pa postaneta besedi, ki nenavadno natančno ustrezata notranjemu utripu Šostakovičeve glasbe, ko

se približuje tej figuri.

Ko se pojavijo Duh in glumaška družina, ne nosijo le simbolnih funkcij, temveč so tudi stimulatorji dogodkov in dramskega razvoja. Medtem ko spolnjujejo najvažnejšo dramaturško funkcijo, pa se sami ne zapletejo „v kolesje“ tragičnih dogodkov. „Zazrl se je v prepad, katerega dna ni mogoče videti ne-kaznovano,“ pojasnjuje Kozincev v svoji knjigi *Razmišljanja o Shakespearju*, ko govori o pomenu Hamletovega srečanja z duhom njegovega očeta. Vtem ko gledamo bliskanje svetlečega oklepa in prhutav plašč Duha, ki nas družno s Hamletom vodi po stopnicah helsingorškega obzidja, Šostakovič z udušenim *ostinato* godalcev in s stiliziranim srednjeveškim *korolom* podpihuje srd. A tudi asociira na askezo, strogost in zvišenost. Podoben kompozicijski prijem je uporabil za arijo Katarine v operi *Katarina Izmajlova* (spisane po noveli *Lady Macbeth mcenskega okraja*). Srednjeveško sekvenco *Dies Irae* je predelal tudi v scenško glasbo za dramsko predstavo *Hamleta* v gledališču Vahtangova leta 1932.

V vseh treh primerih nas glasba oskrbi z občutjem zbrane, tihe napetosti in neizbežne katastrofe. Prihod glumačev je glasbeno pospremil ritem *galopa*, kar je za Šostakoviča dovolj tipično. Toda to ni več *galop* iz 20., 30. let prejšnjega stoletja, nekdanjemu je marveč podoben le še po ritmičnem obrazcu. Sicer pa buhti od čudno svetle orkestracije, diha drznost, živec, radost in nalezljiv smeh. Potem pa se v kulminaciji skupaj s prizorom t.i. mišnice mahoma spremeni v zloslutno *toccato*.

Veliko je torej razlogov, spričo katerih moramo, gledajoč v partituro, govoriti o Šostakovičevi simfoniki med ekranizacijo **Hamleta**. Snov je trdno povezana. Opazimo lahko sonatnost v širokem pomenu besede. Orkestracijo je skladatelj organiziral celovito. Dejstvo, da ta glasba kot koncertna *suita* že več kot dve desetletji živi svoje samostojno življenje, pa nam daje pravico, da jo poimenujemo mala programska simfonija.

... Hamletovo življenje ni tragično samo zato, ker ga obkroža zlo, pač pa tudi zato, ker stoji pred njim ves čas ideal čiste človeškosti, sam pa čuti, da je daleč od nje. Nihče ni tako neprizanesljiv samokritik kakor Hamlet. Do tega imamo lahko odnos kot do pokazatelja slabosti. In pri tem si mislimo, da človeško dostojanstvo trpi zaradi podobnega samoponiževanja. To je argument tistih, ki ne verjamejo v nujnost popolne pravice. In Hamlet ne more živeti brez te popolne pravice. . . S tem se dviga nad vse druge osebnosti v tragediji. . .“ piše A. Enquist v knjigi *Shakespearjeva umetnost*. Morda bi bilo prepatetično, ko bi podobne besede uporabili za oznako človeka, ki je bil svoje najznamenitejše skladbe spisal za časa najstrahotnejših Stalinovih represalij. Ni pa dvoma, da je strašni čas spodbudil tisto globoko shakespearevsko in humano v glasbi Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča, skladatelja, ki je bil svoje prve skladbe igral šestnajstleten na pianinu v poltemi petrograjskega kina Barikade in z njimi ozvočeval tisto privlačno svetlobo gibljevih slik.

ANTUN POLJANIČ

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR

SKLADATELJ IN FILMSKA GLASBA

Ruski skladatelj Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič (1906-1975) se je prvokrat dejavno posvetil filmu v 20. letih. Tisti čas je že nastopal kot koncertni pianist, a mu to ni zadovalo za človeka vredno življenje. Zato je stopil z odra, čemur nekateri od njegovih življenjepiscev pravijo „srečna okoliščina“. Šostakovič je začel iskati delo pianista-illustratorja k filmom in trkati na vrata doma vseh kinematografskih dvoran v tedanjem Petrogradu — Crystal Palace, Beau Monde, Eldorada, Odeona, Splendid Palace in Osvetljenega traku. Filmi so bili v 20. letih „veliki nemi“, čeprav je bilo docela vsakdanje, da so jih predvajali po majhnih dvoranah. Spremljali so jih pianisti, na katere pa gledalci niso bili kdove kako pozorni. Našli pa so se režiserji in filmske delavnice, ki so bili že zahtevnejši in so iskali načine, kako uskladiti glasbo z zgodbo in z značajem filma. V boljših petrograjskih kinodvoranah (Piccadilly, Splendid Palace) so se oskrbeli s simfoničnimi orkestri. Tudi znani skladatelj Aleksandr Glazunov je tista leta kdaj pa kdaj stal za dirigentskim pultom v Piccadillyju.

Šostakovič je dobil službo pianista v kinematografu Osvetljeni trak, ki se je še za njegovega igranja preimenoval v Barikade. Novembra 1922 je moral prestatati celo nezahtevno avdicijo. Dobil je nalogo, naj improvizira na temo tedaj priljubljenega „**Modrega valčka**“, zahtevali so, da improvizacijo odigra v „vzhodnjaškem slogu“. Šostakovič je tam držal le do leta 1924, saj so ga bili neredno plačevali, lastnik kinodvorane pa je

D. D. ŠOSTAKOVIČ IN FILMSKI REŽISER F. M. ERMILER



tudi nenehoma kaj godrnjal. In pianist je potem sprejel isto dolžnost v Splendid Palace.

Tam je delal približno leto dni. Medtem ko je pod platnom preživil dolge večerne ure, se je diskretno poigral z različnimi filmskimi zgodbami, in glasbo je po vsej verjetnosti (bil je sposoben improvizator) tudi zelo po svoje oblikoval. Takšni podvigi pri tedanji glasbeni ilustraciji niso bili v navadi, zato so bili vodje kinematografov nezadovoljni in mu ves čas grozili z odpovedjo. Učitelj kompozicije Glazunov ga je ščitil, čeravno je delo po kinodvoranah omejevalo njegov konservatorijski študij. Zanimiv je odlomek iz pisma, v katerem se Šostakovič opravičuje in brani pred svojimi učitelji: „... delo za kino me zelo sčrpava. Na žalost sem obdarjen z izjemnim spominom, tako da mi doma še vedno v učesih buči glasba, ki sem jo bil igral. V očeh mi ostajajo junaki z ekrana, tako da jih bolj in bolj sovražim. Spričo tega zelo dolgo ne zaspim. Po navadi šele tam okrog četrte, pete zjutraj. Prebujam se pozno. In moje prve misli so natrpane z gnevom od spoznanja, da sem se za 134 rubljev prodal Severozahodnemu kinu in postal kinopianist.“

Šostakovič pa je leta 1924 ne glede na težave začel s pisanjem *Prve simfonije*, v kateri menjave vzdušij in hitri tempo zelo spominjajo na tedanje kadiriranje in filmsko tehniko.

Iz Splendid Palace se je preselil v takrat najznamenitejšo dvorano Piccadilly (današnja Aurora) na Nevskem prospektu, kjer so vrtili najboljše filme. Tam je klavir igral v orkestru. Povabil ga je bil dirigent Vladimir in mu od časa do časa tudi zaupal orkestracijo priložnostne glasbe.

Po krstni izvedbi *Prve simfonije* (1926) je Šostakovič relativno hitro dosegal priljubljenost, zato je dejavno delo za film nekaj časa puščal ob strani. K filmu se je vrnil leta 1929.

V začetku tistega leta je začel na pobudo Grigorija Kozinceva in Leonida Trauberga pisati prvo filmsko partituro. Snemala sta nemi film **Novi Babilon**. Mladeniča sta se pri tem glasbeno zgledovala po znamenitem filmu Sergeja Ejzenštejna **Križarka Potemkin**, za katerega je bila spisana posebna partitura, ki so jo na projekcijah izvajali v živo. Njun izbranec Šostakovič je tisti čas v Malem teatru postavljal svojo opero *Nos*. Pazljivo si je prebral scenarij — tragično zgodbo o ljubezni med pariško prodajalko Louise iz Novega Babilona in versajskim vojakom Jeanom. Dogajalo se je za časa pariške komunne. Šostakovič si je zamislil glasbo, v kateri so se prepletali marsejeza, Offenbachov kankan, Cajkovski in njegova lastna lirika. Po premieri, ko so glasbo med projekcijo igrali v živo, je vodstvo Sovkina grobo napadlo tako film kakor glasbo. Navzoča sta bila Ejzenštejn in Aleksandrov, poskusila sta se postaviti v bran, a zaman. Film so prikazali tudi v Leningradu, kjer pa so se dvignili dirigentje; protestirali so zaradi glasbe in skušali dokazati, da je povsem nepotrebno, če režiserji naročajo filmsko

glasbo pri esnih skladateljih. Šostakoviča so obtožili, da ne pozna filmske problematike in da je bil partituro slabo orkestral. Film so po treh dneh prikazovanja umaknili s programa in duhovita skladba je padla v pozabo. Do leta 1974, ko jo je dirigent Roždestvenski v obliki suite posnel na ploščo. Šlo je za prvo partituro, v kateri je skladatelj upošteval razmerja, kakršna so pozneje veljala za zvočni film.

Po izumu zvočnega filma sta se Kozincev in Trauberg odločila za snemanje filma **Sama**. Glasbo je spet spisal Šostakovič in s svojimi skušnjami segel že zelo globoko v specifično strukturo zvočnega filma, v njegove zakonitosti in nerazdružljivo elementarnost. Ne glede na količino napisane glasbe za film in čeprav je bila ta napredna in zanimiva, pa je film obveljal za stvaritev starega, nemega sloga.

Njegova naslednja filmska glasba (1931) je bila prelomna za način pisanja, kakršen je bil v navadi v Sovjetski zvezi. V filmu **Zlate gore** se je Šostakovič tehnično ubadal in eksperimentaliziral z novo metodo nasnemanja zvoka. Pod film je prvokrat pripeljal godalce, čeprav je v splošnem še vedno močno veljalo, da ti inštrumenti na posnetem optičnem zvočnem filmskem traku „ne učinkujejo“. Pokazalo se je, da so bili izdi eksperimenta enaki prihodnjim vodilom estetike filmske glasbe. Do **Zlatih gora** celo samemu skladatelju ni bila bistveno jasna razlika med pisanjem glasbe za gledališče in film. Tod pa se je moral nenadoma prilagoditi raznolikim tehnikam, večplastnosti, pogostim zamenjavam prizorišč in velikim planom, kar je dopuščalo, da je tudi glasba začrtavala psihološke odtenke. Skladatelj si je lahko privoščil simfoniko, uporabljal nize vodilnih motivov, različne glasbene oblike in bil v filmu skoz in skoz bolj dinamičen kakor prej.

Šostakovič je leta 1933 napisal glasbo za animirani film slikarja Cehanovskega **Pravljica o duhovniku in njegovem delavcu Baldi**. K temu filmu ga je pritegnila možnost, ki jo risani film v splošnem dopušča, torej velika dinamika v podčrtavanju značilnosti oseb iz zgodbe. Ta zamisel se je ujela v Šostakovičevo predstavo o operi-farsi, o operi-satiri. Pri tem projektu so delali na nevaden način, saj je bila spočetka k scenariju napisana glasba, slikar pa je šele pozneje začel z risanjem in animacijo. Leta 1938 je spisal glasbo še za en animiran film Cehanovskega — za **Pravljico o neumni miši**.

Med tema filmoma je Šostakovič ustvaril novi partituri za filma **Maksimova mladost** in **Prijateljci**.

Šostakovič si je bil s svojimi skušnjami že pridobil hitrost in bi bil mogel v kratkem času napisati učinkovito glasbo, pa je film **Prijateljci** — posvečen Romainu Rollandu, življenjepiscu mnogih velikih skladateljev — zahteval drugačen, zapleten pristop. Skladatelj se je filma lotil s prijemi, ki jih poznamo iz njegovega simfoničnega in komornega opusa. Pripravil je dvanajst karakternih kvartetnih preludijev.

V glasbenem delu filma **Prijateljci** lahko prepoznamo obrazec, ki ga je Šostakovič za sklep svojega filmskega napa uporabil, ko je pisal izvirno filmsko glasbo za filme, ki jih je Grigorij Kozincev posnel po delih Williama Shakespearja.

ANTUN POLJANIĆ

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR

FILM IN GLASBA

IN DESNO PASOLINIJEVO OKO?

Kako to, da je vredno v reviji, ki se ukvarja s filmom in televizijo, nameniti kaj več kot referenčno, mimobežno, dokumentaristično, informativno pozornost gramofonski plošči? Ki za navrh sploh ni natis zvočnega filmskega traku. Čeprav nosi naslov *Posvetilo P. P. Pasoliniju (Omaggio a Pier Paolo Pasolini)*, je vendarle „absolutna“, njena materija ignorira dvoje slepih memorialnih vezi, ki po navadi vznemirita cinefila, da se poda poslušati glasbo: 1) posnetek avtorskega dela za film in 2) zbirka citatov, arhiva, ki se pojavlja po filmu. Gre kratko malo za izdelek sodobnih tonskih hotenj, kar si lahko dokažemo že s podnaslovom — *Drugi koncert za mali orkester, sopran in recitatorski glas (Il° Concerto per Piccola Orchestra, Soprano e Voce Recitante)*. Toda nova plošča italijanskega skladatelja Andrea Centazzo (*Index autovideo productions, Bologna, 1988*) se nam zdi kot zgodovinski, atavistični izklic tistega, kar bi bili sicer za italijanske skladatelje le slutili. To pa sta dve reči.

Prvič že empirično velja, da se morejo ti skladatelji brez kakih nevrotičnih nevarnosti ali muzikalnih predsodkov posvetiti zdaj tej zdaj oni obliki glasbene identifikacije, pa je to kvečjemu v prid njihovi kompozicijski omiki. Da ne govorimo o kakovosti. Italijani, ki skladajo za film, nekako in nikakor ne morejo početi samo tega. Poglejmo si, kako je z rečjo med štirimi največjimi, pa

bomo videli, da tvorijo celo zaprt krog širokosrčne iracionalnosti, glasbe, neizrekljivega užitka. Nino Rota je pisal filmsko glasbo za zabavo in prijatelje (sicer pa zapustil šest oper — prvo spisal pri štirinajstih — oratorij, tudi skomponiran nekje pri enajstih, dve simfoniji, koncert za harfo in orkester — še danes hvalevredno delo za zapostavljeno zasedbo — in številna komorna dela); Pino Donaggio si je s filmom vedno privoščil oddih od reje čiste kancone (v eni od njih celo pokazal, kam bi bil mogel v ekstenziji muji investirati nadaljnje prikrite nagibe — štikle *Come sinfonia* — sicer pa ga marsikdo pozna predvsem po šolski pesmici *La ragazza col maglione*); če povprašate razgledanega Italijana, ki vam je bil rekel, da je muzikolog, ali ve, kdo je to Ennio Morricone, vam bo odobravajoče povedal, da izviren in duhovit še živeči rimski skladatelj resne glasbe (in na numerično-prezentni ravni to drži: tri kantate, koncert za orkester, rekviem, šest skladb za glas in

orkester, kompozicija za osemnajst visokoglasih zborov, koncert za flavto, violončelo in orkester, skladba za klavir in instrumentalni ansambel in 22 komornih del); kadar novi Fellinijev hišni kantor Nicola Piovani ne piše za filme ali televizijo, prepisuje, izpisuje, variira, transponira in permutira opus svojega predhodnika Nina Rote. S tem lepo pokaže, da je človek plemenitega poklica (mar ni ves film *Intervju* opremil s prirejenim Roto: *La dolce vita* pa *Ritornello dell'Intervista* pa *La dolce vita* pa spet *Ritornello*. . . *Anita e Marcello* in *La marcella di Nino Rota*. . . že po naslovih vemo za transfer) in plemeniti poklici zahtevajo akcijo v zaprtih krogih.

Drugič pa drži — in tega avtor naše plošče ne dokazuje samo implicitno, glede na svoje kolege, historično, marveč tudi eksplicitno, kljub svojim kolegom, provizorično — da je vsak eklekticizem lahko zelo koristen, če človek ve, kdaj in kako vključiti, vnovčiti, nameriti navidez zgrešene in raznolike, vsaksebne domisleke. Za to pa mora skladatelj pisati ne prehitro ne prepočasi — če piše prehitro, ostane sam, če prepočasi, pa osamljen med kolegi. Andrea Centazzo si je izbral pravi moderatni tempo: V petnajstih letih je imel 900 koncertov po Evropi in ZDA (1982 in 1984 tudi v ljubljanskem Šku) posnel 40 plošč, spisal sedem muzikoloških knjig (izvedenec za tolkala je, torej jih je največ prav s tega področja), v prostem času pa je napisal 43 koncertnih skladb, se zadnji leti specializiral za scensko glasbo k Mametovim monologom (*The Sermon*), sledil tokovom videa in filma in bil od 1983 do danes pozoren na to, da je vsako leto na plošči izdal vsaj en zvočni optični filmski trak.

Na najnovejši plošči je na prvi pogled le spretno uglasbil izvirno govorico Pasolinijevih stihov, torej furlanščino, a se je lotil tudi neizvirne naloge, sinteze. Kar je pri omenjenih Italijanih prilagodljivost in eklekticizem, je pri Centazzu prilagodljivost z eklekticizmom, ki se tokrat razodeva kot primerjalna muzikologija Pasolinijevih filmov skoz Pasolinijeve stihe. Centazzo sklada, kot da bi bil pred seboj razgrnil partiture vseh skladateljev Passolinijevega življenja (poleg vseprisotnega W.A. Mozarta: Johanna Sebastiana Bacha, Antonia Vivaldija, Carla Rusticellija, Annia Morriconeja, Piera Piccionija, Giovannija Fusca, Benedetta Ghiglije, Gata Barbierija in kajpak samega Pasolinija), jim obdržal grobo noto prepoznavnosti, a jih oklestil tistih detajlnih fragmentov, ki so bili v filmih tvorili indeks posamičnosti, neponovljivosti, da smo lahko govorili o kakem naslovu in kaki zažvižgljivi značilnosti. Zdi se, da na plošči pevka (Gabriella Ravazzi) in recitator (Marco Puntin) razpravljata o Pasolinijevi poeziji, Centazzo pa ju slepi s Pasolinijevimi filmi. Postavlja se ob bok zagovornikom teze, da ljubitelji filmov poznajo pesništvo in pasti, ljubitelji poezije pa žebrajo eno samo knjigo in tiho čakajo preslepitve, ker ne vedo za film. Prva plast Centazzove spekulativne vožnje med poezijo in predstavitvijo poezije je ba-

ročna, zadeva edina Pasolinijeva avtorja, ki ju Pasolini ni bil osebno poznal in jima naročil posebne glasbe. Bach (tisti iz **Accatoneja, Določanja prizorišč v Palestini in Evangelija po svetem Mateju**) se tod razkrije kot minimalistični matematik. Sama forma ga je, a ima pravico, da zadrži sredstva, s katerim je bil sam dosegal vsebino. To so akustični inštrumenti, in ker soizvajalec — orkester Mitteleuropa — ne premore elektroakustičnih različic teh inštrumentov, v tej slogovni plasti zazveni ko kakšen Philip Glass, kadar mu zmanjka elektrike. Vivaldi tudi ni več izvirni Vivaldi (iz **Mame Rim**), temveč kar Barok, svoj značilni fugato sproščene invencije pa prejme v **Furlanski suiti**.

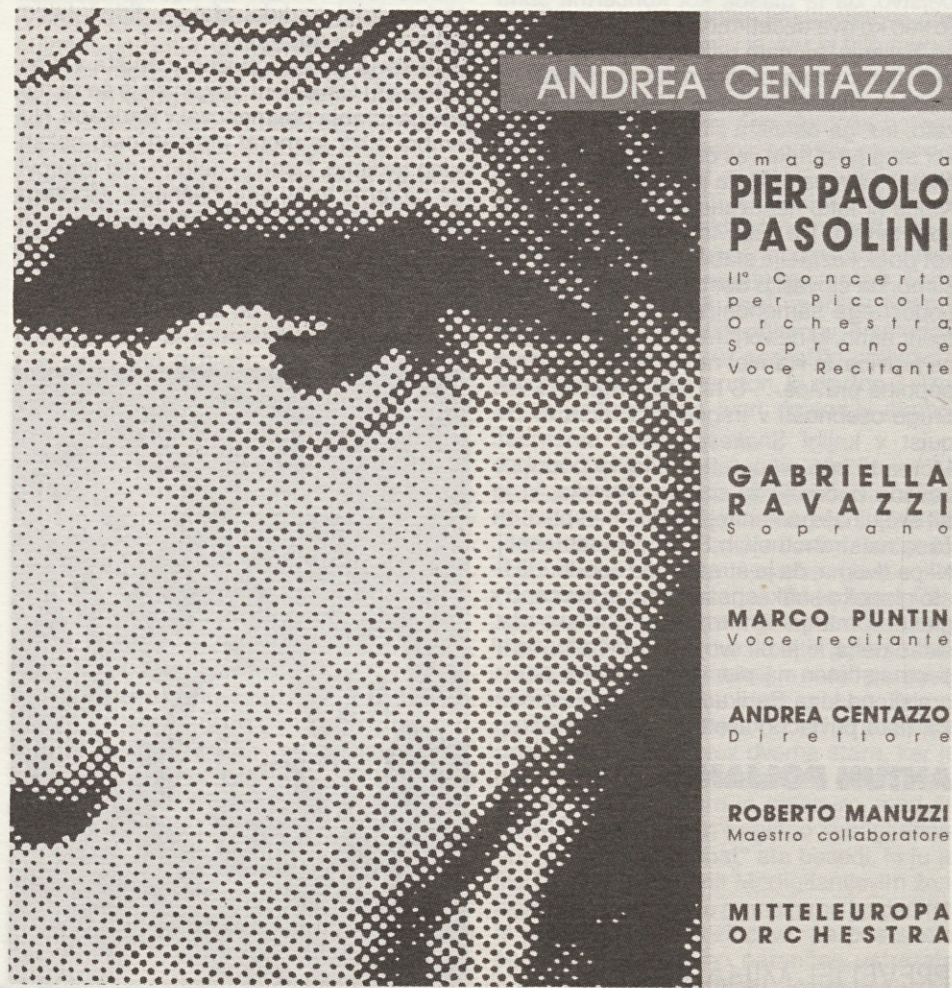
Baroku seveda sledi jazz. Oziroma drugače: Jazz je neobarok, lepše povedano, hibernirani barok, tista glasba, ki se ji ni bilo treba okužiti s klasicizmom in romantiko in ki zaživi svoje polno življenje tudi pri Pasoliniju in na Centazzovi plošči. Rusticelli (**„Skuta“** iz omnibusa **Rogopag**), Piccioni (**„Pogled na Zemljo z Lune“** iz omnibusa **Čarovnice**) in Barbieri (**Notice za afriško Orestia**) so strnjeni v tisto, kar se je bil Centazzo naučil, ko je za drag denar (in veliko produkcijo si lahko privoščil, kdor služi, ne kdor to šele mora!) igral z Giorgiom Gaslinijem. Barbieri ga je s takšno sintezo svoj čas že prehitel — toda tudi v **Zadnjem tangu v Parizu** vedno dopadljivi mehki italijanski saksofonemi niso bili edino zatočišče dotodanje jazzovske produkcije.

Morricone nima sloga, ki bi ga bilo mogoče vpojmiti kako drugače kakor z njegovim osebnim imenom. P.P.P. mu je bil zaupal najboljše (najbolj razvpite) filme; nekaj sta si jih bila intimno delila tudi v kompozicijskem smislu, čeprav ni odveč pripomniti, da danes italijanska muzikologija filmske glasbe natihoma dvomi o pristnosti nekaterih od teh Morriconejevih zvokov. Tega si zdaj ne bomo privoščili še mi, marveč bomo rajši pogledali naslove filmov, v katerih sta se skupaj učila — en živeti, drug skladateljati, in bila v tem tako prežeta, da ni bilo več prepoznavno, kdo je bil prvi in kdo drugi. Imena dobre pogodbe in hitro minljive slave so: **Ptiči in ptičke**, še enkrat, saj sleparski poklici omogočajo tudi soavtorstvo tretjega — **„Pogled na Zemljo z Lune“** iz **Čarovnic, Teorema, Dekameron, Canterburyjske zgodbe, Cvet Tisočinene noči in Saló ali 120 dni Sodome**. Od te naveze si je Centazzo pobral eno osnovnih predavanj morriconejevstva, tisto, v katerem je govor o beneški šoli. Skratka: V poemi *Suspir di me mari ta na rosa* nahajamo neomejeno polifonijo (za manj poučene — kakor Morriconejeva epohalna *Ave Maria Guarani* ali *Te Deum Guarani* kompozicijska postopa iz **Misijona**), in to inštrumentalno, kar pa si Morricone dovoli komaj kdaj; če že, potem z inštrumenti imitira vokal. Centazzu pa so inštrumenti strogi konsonant — v vseh sedmih Pasolinijevih pesmih ima predpisano zasedbo, natančneje, gre za zasedbo, ki ko je bil uporabil že v *Prvem koncertu za mali orkester, sopran in recitatorski glas*, čeprav ta sploh ni bil posvečen Pasoliniju.

Predpisani inštrumenti so druga najpomembnejša značilnost morriconejevske beneške šole: Dve trobenti, ki si kdaj pa kdaj dovolita igro v paralelnih sekundah, sta obligacija, ki se je je Morricone oprjemal v vseh vesternih, Centazzo pa le v barvnem smislu spremenil. Njegovi trobenti igrata skoz in skoz sordinirano. Tretja velika značilnost so kontradikcije v tonalitetah. Centazzo ni ne atonalnež niti tonalnež, in za takšne mlačne naslednike modernistične zablude je značilno, da njihovi molji niso verižna konstrukcija durom, temveč njihova stroga zrcalna slika. Kakor kakšna v oči bijoča, šolsko očitna distinkcija, znana že iz Bachovega *Dobro uglaščenega klavirja*, prenešana v jazz (mar ne igrajo zagovorniki prav vseh slogov vsaj v eni stvari podobno: Ko sledi počasna molovska lirika skladbi hitre durovske epike), pa tudi Enio Morricone se ji ni mogel upreti. In preprosta kritika potem pravi, da živi ta skladatelj v „večni dvojnosti pesimizma in optimizma“.

Na četrtem mestu med pasolinijevci ostajata „modernista brez zadrege“, Fusco in Ghiglia. Centazzo se z njima poigra tako, da njenega učitelja Arnolda Schönberga prikrajša za eksaktnost dvanajsttonske serije, ohranja pa njegovo maniro „Sprechgesang“. Sopransko petje tukaj ni stisnjeno - zamaknjeno - histerično spričo kakšnih posebnih zahtev posebne kompozicijske šole, pač pa kratko malo ni tako dobro sšolano, da bi moglo biti nahitroma kos težavnim Centazzovim ambitusom. Ki pa seveda spet niso težavni kar tako, ampak jih otežuje tisti jiménezovski — da ne bo zamere personalistov!? — machadovski Pasolinijev svet lahke prsti in ranjene duše. — Vsaj štirje tipski zvočni filmski trakovi na eni plošči torej. Še peti povrh, Centazzo, povzemalni, tisti, ki ga boste plačali, če kupite ploščo. Ustvaril je človek, ki očitno ve, kam danes s Pasolinijem. In ker so povzetki vedno nadležno, nadurno, odurno delo, jih kaže še pomirjeno in dobrohotno, sprijaznjeno prešteti. Ko ugotovimo, da so zares štirje, jim tudi brez strahu pred pripadnostjo nefilmskemu cehu namenimo štirikrat več pozornosti od referenčne, mimobežne, dokumentaristične in informativne. Štirikrat več od tega pa je: Zgodovinska plošča, na kateri film ni navzoč v nvanji pojavnosti, marveč ga je treba poiskati v mikrofluktuaciji preteklih kompozicijskih postopkov. Kar je svoj čas delovalo v prid Pasoliniju, je Centazzo skril, ploščo celo posvetil Pasoliniju, nanjo navesil njegove besede, a ohranil kompozicijski rebus neoskrnjen. Vsaj do danes. . .

MIHA ZADNIKAR



MORRICONE

JANUSOVI¹ ZVOKI

Metodične težave

Italijansko glasbeno zgodovino pisje do zdaj ni pokazalo nikakršnega zanimanja za filmsko glasbo² (vse priznanje redkim izjemam)³, v splošnem pa je spregledovalo kar vse glasbene pojave, ki jih ni mogoče zlahka uvrščati po metodah utečenega kritičnega instrumentarija. Odtod izvira hude težave za vsakogar, ki bi bil skušal vsaj na kratko analizirati skladateljske stvaritve glasbenika, ki se je zapisal predvsem filmu. Težave se še poglobe, če je takšnemu skladatelju ime Ennio Morricone. Film je namreč, čeprav je vanj vložil največ svojega navora, le eno od področij njegovega ustvarjanja, le del njegove kompleksne avtorske osebnosti.

Že spočetka se želimo izogniti tako apologiji kakor pisanju seznama (kar je na primer v navadi pri tistih ameriških založnikih, ki so povezani s kinematografsko industrijo; torej je tam legitim del businessa)⁴, pa tudi poljubni in neobvezni deskripciji (kar moremo zázmati v precejšnjem delu prispevkov glasbeno nepismene filmske kritike). Preostane nam torej ena sama pot, tista, ki nas vodi v nužnost — morda pa je to samo domisljivost — da historiziramo lastno analizo.⁵ Pisec se s tem neomahljivo zaveže, da bo analitično metodo izravnal z zgodovinsko realnostjo, ki jo raziskuje. Grozi pa mu tveganje, da bo raziskava prehitro zastarela, pri čemer bi bilo najhujše, ko bi v bližnji prihodnosti dopustil, da se njen predmet odtrga od drugih pojavov — bodisi na mikroravni ali pa makroravni — saj bi raziskavo ločilo od naravnih procesov, ki ju zahteva zgodovinske: od usedenja in rekuperacije. Tem rečem je prepuščen sleherni prispevek.⁶

Visoko zapreko bi si postavili, ko bi svoje estetiške poglede primerjali s pogledi rocojevske⁷ kritike; kar pa bi bilo tudi brez pomena, najsi je militantna muzikologija še tako njena bolj ali manj zavestna glasnica. Odmikamo se tudi od lažne moči sociološkega pristopa, predvsem tistega, ki bi nas mogel zapeljati v nekakšno albertonijevsko⁸ razlago dejstev. Priznavamo si, da bi bilo neprimerno, ko bi filmsko glasbo definirali kot zvrst *tout court*, takšno, ki more povzemati definicije drugih kompozicijskih zvrsti.⁹ In naposled se strinjamo s temeljnimi zgodovinsko-estetiškim dejstvom, da se uvršča večina porabniške glasbene produkcije — vstevši zvočne optične filmske trakove — po svoji naravi prej k zgodovini šeg in navad kakor k zgodovini umetnosti. V tem smislu moramo tudi razumeti nespodbidno resnico: Govor bo o skladatelju, ki je od zgodnjih 50. let do danes ustvaril več kot štirideset del komorne, koncertne glasbe in kantate, od 1961 do zdaj pa spisal tudi glasbo za več kakor tristo filmov (pri čemer ne upoštevamo skladb za televizijo, scenske glasbe in glasbenih revij). Od 1968 je prizadevno sodeloval v dejavnostih Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (Improvizatorske skupine Novo sozvočje), za navrh pa je dolga leta tudi aranžiral skladbe in — največkrat kar odločilno — pomagal k uspehu številnim ploščam lahke glasbe.¹⁰ K analizam nekaterih od teh področij, ki so praviloma med seboj nezdružljiva, se bomo na kratko še vrnili. Za zdaj želimo poudariti, da se bomo, upoštevajoč vse, kar smo napisali do tod (naj priložnost od nas še tako zahteva, da damo prednost kinematografski dejavnosti), ukvarjali z Enniom Morriconejem kot skladateljem, ki se ogiblje pridevkom. Podčrtali bomo nje-

govo „v oči bijočo“ netipičnost, kar pomeni, da se bo skušal naš pristop osvoboditi predsodkov ali udobnih oznak. To je tudi edini način, ki nam omogoča, da spoštujemo obe dejavnosti — tako njegovo, skladateljsko, kakor svojo, glasbeno-zgodovinsko.

Vajenec versus mojster

Ennio Morricone se je rodil leta 1928 v rimski četrti Trastevere materi Liberi Ridolfi in očetu Mariu Morriconeju. Družino je preživljal samo oče, priznan trobentar, ki je igral v zabavnih orkestrih in z majhno skupino po nočnih lokalih. Pozneje je sodeloval tudi pri nasnemavanjih zvočnih optičnih filmskih trakov. Mati je šele pozneje v Rimu odprla skromno trgovnico s tekstilom. Kakor se dozdeva, je mali Ennio rasel v tipični proletarski družini, v kateri sta se življenje in delo neprenehoma mešala, medsebojna odvisnost in delavski ponos pa prepletala. Njegovi prvi glasbeni nastopi niso bili le preprost nasledek zgodnjih prikazov nadarjenosti (saj se je v skladateljevanju privrkat preskusil že leta 1934); domnevamo marveč lahko, da so pomenili naravno pripravo na trenutek, ko bi naj bil sin, v družini in pri delu prevzel očetovo vlogo. Drugače povedano — če moremo glasbeniško dedovanje z očetov na sinove upravičeno označiti kot glasbeno tradicijo (saj poznamo dvojice iz 18. stoletja), nam glasbena tradicija pri Morriconejevih — prej zaznamovana z etičnimi nagnjenji kakor z abstraktnimi estetskimi ideali — kaže, da bi bilo do dedovanja z očeta na sinu tako ali tako prišlo v vsakem primeru. Zatorej je bil zgodnji prikaz glasbene nadarjenosti pravzaprav le razrahljal že zapečateno Enniovo usodo. Oče je deloval v izključno zunajakademskih glasbenih okoljih. Toda igral je v času, ko ni bilo nemogoče, da so si *obrtno* večji glasbeniki zagotovili poklicno varnost brez kvalifikacij z uradnih šol. Skupine, majhni orkestri in celo veliki so si glasbenike nabirali tudi med izbornimi instrumentalisti, ki niso premgli „koščka papirja“ (nekakšen evfemizem, verjetno pobran iz gledališča Eduarda De Filipa, je včasih pomenil kakršen koli izkaz). Toda Morricone se je že zamlada postavil na tira, ki sta si bila v marsičem kontradiktorna. Z ene strani je obiskoval ure trobente na konservatoriju — pravilneje zapisano: *Konservatoriju*, saj smo konec tridesetih! — in tam igral pri Umberto Semproniju in Reginaldu Caffarelliju. Z druge pa je moral že nekaj let po šolskih začetkih nadomeščati bolehnega očeta. Morricone je bil pri štirinajstih že „capretto“¹¹ v skupini Constantina Ferrija. Noč na noč je igral v povojnem razrušenem Rimu, pozneje v „odprtrem“ mestu spoznaval Night Club Florida, hotel Mediterraneo in se udinjal pri Massimu D'Azegliu po zabaviščih, v katerih so bili ameriški vojaki zamenjali nemške. Kozarček tod, še en tam, in mladenič si je že drznil spustiti se v prve *hots* in improvizacije. Podnevi pa zahajal na Konservatorij Svete Cecilije. Kjer se je pri Robertu Caggiano spolnjeval v študiju harmonije. Profesor Caggiano je bil prvi, ki je zaslužil njegovo nadarjenost in mu predlagal, naj študira kompozicijo.

Po vojni, natančneje v desetletju med 1946 in 1956 je Morricone še izraziteje kot prej (tvegamo s trditvijo, da je bilo to „neizogibno“) poudaril kontrast, ki je bil močno značilen že za njegova prva učna leta. Kakor kakšen študent kompozicije, ki izvira iz malomeščanskega okolja, je spisal nekaj samospevov, lirike za glas in klavir.¹² Izvrstni so predvsem tisti, ki jih je brez kakršnih koli zadržkov naslonil na besedila Giacoma Leopardija in Cesara Paveseja. Zdi se, da je v njih hotel bolj ali manj zavestno poskusiti, kako mu teče pero, kadar je treba v glasbo prenesti različne stopnje ritma in odtenke pesniškega pa-

tosa. Nikakršne ovire ni čutil, ko je obenem lovil ravnotežje med dvema stalnicama: Ponižnostjo in pragmatiko. Postali sta srž njegovega kompozicijskega postopka. Morricone je brez vednosti svojih predavateljev z nižje in srednje stopnje kompozicije — Carla Giorgia Garofala, Alfreda De Ninna, Antonia Ferdinandija, pa tudi Goffreda Petrassija, pri katerem je 1956 diplomiral — igral trobento v orkestru Olyja Macrija. Ko je sodeloval v revijskem nastopu z Alfredom Polaccijem, je za nekaj časa kar „poniknil“. Podobno je bilo v Teatro Eliseo, ko se je Skupina Renza Riccija in Eve Magni neke sezone povsem predala Shakespearjevemu gledališču. Tam je sprva skrivoma igral v zaodrju, pozneje pa so ga naprosili, naj spiše kaj kratkih štiklcev za trobento in tolkala.¹³ In Morricone je spet zahajal na konservatorij, k Petrassiju, tam analiziral skladbe kakor Pizzettijev *Deborah* — njegovi kolegi so bili Firmino Sifonia, Aldo Clementi, Domenico Guacero in Boris Porena — kmalu ponudil učitelju v oceno svojo *Sonata za trobila, timpane in klavir*,¹⁴ pa ga je isti čas eden od zunajakademskih pajašev Gornju Kramerju in Leliju Lutazziju priporočil za aranžerja. Tadvta sta izbirala „štiklce“, ki bi naj jih bil kdo „po ameriško“ orkestral za radijske oddaje. Začelo se je precej intenzivno aranžersko obdobje, ki je Morriconeja tik po zaključku študija na konservatoriju¹⁵ že popeljalo pred vrhunske zabavne orkestre RAI in do vodilnih ljudi, kakršna sta bila Armando Trovajoli in Carlo Savina. Njegova dejavnost se je še bolj razmahnila po prvih uspešnih¹⁶ povojnih radijskih oddajah in z rojstvom televizije.¹⁷ Morricone je podpisal pogodbo za italijansko RCA in nahitroma dozorel v enega ključnih povzročiteljev geometričnega razmaha diskografskega trga.¹⁸

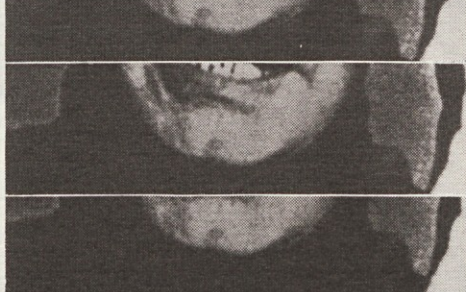
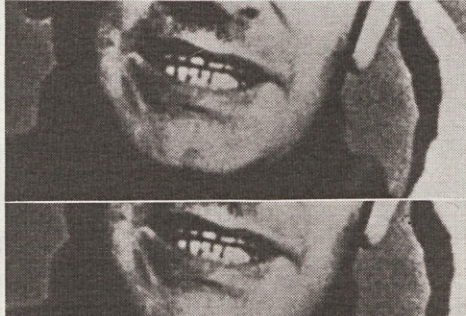
Tudi če pogledamo na seznam Morriconejevih koncertnih del, ki so nastala med 1954 in 1959, zaznamo simptom neustavljive kariere. Tisti čas je namreč zložil veliko komornih skladb¹⁹: *Glasbo za godala in klavir* (1954); *Invenzione, kánon in ricercar za klavir*; *Sekstet za flavto, oboo, fagot, violino, violi in violončelo* (1955); *Dvanajst variacij za oboo d'amore, violončelo in klavir*; *Trio za klarinet, rog in violončelo*; *Variacije na Frescobaldijevo témo* (1956); *Štiri skladbe za kitaro* (1957); *Distanze za violino, violončelo in klavir*; *Musico za enajst violin*; *Tri etude za flavto, klarinet in fagot* (1958), pa tudi simfonični *Koncert za orkester* (1957).²⁰ V Morriconejevem tovrstnem delu med 1959 in 1966 pa je zazijala praznina, občutljivi čas tišine, ki nam — celo če izdamo dejstvo o napetosti, v kakršni je delal; celo če vemo, koliko poklicnih obveznosti je imel — ne razodene nezavednega razvoja njegove kompozicijske misli. Veliko enovitejša je bila, kakor se je kazalo navzven.

Morricone je v primeri z drugimi, ki bi v delovno zasičenem položaju ravnali tako, da bi ostro razmejevali tehnike, izrazje in kulturo, temelje vsakršnega glasbenega jezika, že spočetka oznanil, da bo hkrati ustvarjal večvrstno glasbo, ni se bal koeksistence nasprotij. Kakor smo zapisali, je že od srede 50. let pisal aranžmaje za radijske oddaje, pozneje še za televizijske. Pri tem pa se ni prepustil rutini, banalnosti norme, pokazal je marveč, da ni bil ustvarjen za izdajstvo glasbene zavesti. Povezoval je naravo in kulturo, do česar je prišel z uporabo *praktične* glasbe — nepogrešljive so postale brezkončne domislisce, navihanosti, pa celo „vulgarnosti“ (tiste reči torej, ki se jih človek ne more naučiti na konservatoriju). Povhu pa je do onemoglosti razpravljaval o tem . . . — kaj sploh zapisati, da bi z besedami zajeli idejo? — . . . ali je prav ali ne, če se še kar naprej poigrava s „stupore“ = čudnimi; ustaljenimi, davno rešenimi akordi kakor C-E-G. „Mar je sploh legitimno, če se za-

tekmam k 'facile costumi' = preprostemu; lahkotnemu; najhitrejšemu; najbližjemu; slepo izbranemu — pa v resnici v primeri s prej omejenimi veliko učinkovitejšemu — zmanjšane-mu septakordu?" Morricone si je s pisanjem za zabavne orkestre RAI resda služil kruh. Toda po nekaterih skladbah lahko sklepamo, da je pisal predvsem iz svojega zadovoljstva. Že s to lastnostjo si je pridobil velik ugled med orkestraši, za navrh pa je znal tudi očarati z navado (spremenil si jo je v razvado), ki je med današnjimi glasbeniki domala neznan — v hipu je lahko scela zaslišal sladbo, ki jo je zapisal. S to sposobnostjo si je lahko privoščil inovacije z glasbili — to je rad počel predvsem pri godalih. Bil je prvi, ki je v partituri zahteval, naj godalci izvajajo harmonske tone s pizzicato in kobili-cin instrumentov. Melodijo pesmi *Solo me ne vo per la città* si je zamislil kot *dux* štiridelnega monotematskega fugata. V odgovor ji je na dominantni poslal nenavadno močan *comes*, tako da je v povezavi poslušalca zadelo kot čudna mešanica Bachove strogosti in „plebejske“ neposrednosti. Ko je pozneje pesem snemal za italijansko RCA na ploščo, posvečeno njeni izvorni pevki Mirandi Martino, jo je — to oazo drobnih slabosti in dopadljivih občutij — poimenoval *Ciribiribin* in še dodatno spremenil. Znan štiklec je priredil (čeprav je ta izraz preozek in nas zavede) za glas in štiri klavirje, jo frenetično ritmiziral v dvočetrtinskem taktu, podnjo zapisal za znamke za *staccato*, tako da je učinkovala zelo bartókovsko. Melodijo (izvirno v metrumu ternarju) je igral prvi od štirih klavirjev, ki se je že s prvo atako skrnil pod krinko tematskega jedra, kar je zvenelo, ko da bi ne bilo nikakršnih možnosti za razvoj, ko da bi bil pianist ves čas kaj odlagal. Lahko bi bili rekli, da gre za *ostinato*, ko bi se sinkope ves čas ne obračale, se nepravilno stopnjevale in s slabotno ritmiko ne nadomeščale nekakšne melodične polfraze. Šlo je za nekak sistematičen *enjambement*, ki mu je pri vsakem stihu pesmi pripadal nesistematično drugačen meter. Morricone je ustvaril pravo drobno mojstrovino suverene moči in svojevrstne tipike in brez dvoma prikazal skladateljski slog, ki je pozneje postal značilnost številnih skladb. Kot primer zanj nas more zadovoljiti že naslovna glasba k filmu *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (slovenske prevode filmov gl. v Filmografiji!, op. prev.) (Elio Petri, 1970), ki pa kljub istovrstnemu vzrocu ne doseže shizofrenega paroksizma omenjene priredbe. Še se vrnimo k *Ciribiribin*. Tik pred ponovno-žitvijo refrena — ko glas pokaže cel spekter možnosti, ki jih ponuja ritem v ohlapni kadenci — se med vsakim od teh spektrov klavirji zavežejo k svojim skladateljem: Prvi igra Mozarta, drugi Donizettija, tretji Beethovna in četrti Schuberta.²¹ Učinek je čezvse humoren (še posebno pri Mozartu, kjer *incipit* očitno spominja na motiv pesmi), pa tudi čudaški. Takšen vtis nam podkrepi še pripomba z 12. strani izvirnega rokopisa priredbe:²²

„Ti skromni zvočni koščki bi naj prihajali iz starega, pokvarjenega gramofona.“²³ Izjemnost te novotarije lahko razumemo le v njenem odnosu do diskografske produkcije, ki je tedaj zaupala samo preskušanim in zaželenim formulam.²⁴ Predelano pesem in naslovno glasbo k Petriju pa skupaj navajamo zato, ker sta del istega simptoma izjemnosti.

K takšnim prijemom se je Morricone pozneje še vračal, tudi v svojih filmskih skladbah. Razvil jih do latentnejšega principa, včasih bolj kriptičnega, a kljub vsemu je šlo vedno za podobno reč. Zdi se, da je zelo značilna v kakem komercialnem filmu, kakršen je *Le clan des siciliens* (Henri Verneuil, 1969). Električna kitara tam igra vodilno kromatično melodijo, njen kontrapunkt pa



izvaja dromlja, kar skupaj pripelje do melodije levantinskega izvira (še ena slogovna značilnost filmske glasbe iz tistih let). Čeznjo se oglasi tonsko zaporedje. B-A-C-H, tukaj kakor nekaj ténorski subjekt avgmentacije. Na vprašanja, kaj pomenijo takšne poteze, je Morricone po navadi našel definicijo, da so indikativna in instinktivna potreba po „razrešitvi“ vrste bremen in izbire, od katerih je bil odvisen razvoj njegove kariere. Jasno, glasbena zgodovina je bila neogibno in odločilno oznanila hierarhične delitve (Morricone jih dobro pozna in jih je v duši vedno spoštoval) in določila njihovo nepremostljivost, zato jih Morricone v letih, ko mu je zagrozila potencialna marginalizacija, ni smel ignorirati. Nepredušni predalčki, po katerih kulturni monopol razporeja vrstni in namene, forme in učinke, kdaj pa kdaj danes ne priznavajo več tistega, kar je bilo še včeraj norma, in, kar je še huje, uspeh in človeka, ki ga je bil dosegel, motrijo, kot da bi šlo za kaj, česar bi se bilo bolje sravovati. Razodeli smo elemente, zaradi katerih bi bil mogel Morricone postati *outsider*. Z druge strani velja omeniti še dilematizem in površno delo, ki se čez in čez bohota po svetu lahke glasbe, v katerem je delal tudi Morricone, kjer še dela in tudi bo. Gre za svet, v katerega bi ga mnogi želeli zapreti in s tem dokončno arhivirati „primer Morricone“. Z vseh front je prihajalo dovolj sovraštva, spričo česar se ni Morricone prav nič obotavljal po klicu k previdnosti; odločil se je za dolgo dobo, v kateri ni naredil prav nič proti sebi — in tedaj se je varovana vitalnost njegovega muzikalnega ega skrivoma ohranila izključno zavoljo lastnega užitka. Kljub temu pa smo, glede na prakso spoznano, prepričani, da je bila ta „razdolžitev“, ki je izvirala iz poprejšnje „kontaminacije“ (če uporabimo strokovna termina njegove govornice), pravzaprav neogiben aspekt kompozicijske zasnove, ki jo je omogočila tako rekoč „prirojena“, predzavedna vrsta „kompromisa“. V položaju, ko je bilo vse videti kakor vožnja v slepo ulico, je imel Morricone namreč že pripravljeno človeško in profesionalno razsežnost, ki ga je po drugih poteh nalahno pripeljala k mojstroma, za katera je venomer poudarjal, kako veliko jima dolguje. K Frescobaldiju in Bachu. Po njiju se kakopak ni zgedoval slogovno, tudi oblikovno ne, to je dokazljivo, učil se je marveč omike teh domala božjih varovancev. Prikrilo se je igral z njima, tako z njunima imenoma kakor toni, bržkone kar v apotropaičnem smislu skušal v sebi parafrazirati garšstvo njune poklicne etike, tisto, kar je bilo včasih nevhvaležno, pogosto pa tudi žalobno nesorazmerno z njegovimi sposobnostmi. Srečal se je namreč s ponižanji in umiki, zgubil uporniško željo in ni mogel povratno vplivati na naročnike. Če vse povežemo, nas to lahko napelje k zaključku, da je šlo za vzorec oziroma življenjski slog, kakršnega je bila skoz očete vsrkala že njegova rodovina. In navsezadnje se je tako odprla edina možnost za dialog — tedaj še notranji — nespravih svetov, ki sta se bila vmešala v njegov razvoj.

Veliki uspehi, majhni poskusi

Čeprav je bilo Morriconejevo ime v diskografski industriji že dalj časa kar sinonimno novim in sem pa tja izjemno dobičkonosnim glasbenim štiklcem,²⁵ ga je širše občinstvo odkrilo z rojstvom vesterna *all'italiana*, pa kmalu zatem z njim tudi identificiralo. Kezich je zapisal:

„... tiste zgodovinske nedelje jeseni 1964 je film *Per un pugno di dollari* v Firenzah blagajno napolnil čez vse robove, in sploh ni šlo za osamljen primer. Pod čisto profesionalen izdelek se je bil podpisal Sergio Leone z ameriškim psevdonimom (Bob Robertson), zraven je bil Gian Maria Volonté, ki se je bil iz lojalnosti do svojega zelo delavnega prednika poimenoval John Wells, kar je nastalo, pa je genialna predelava 'sabljaškega kina' **Dvoboj samurajev** Akira Kurosawe (...) Clint Eastwood je triumfiral in s tem iz drugorzadnega televizijca zrastel v neugasljivo kinematografsko zvezdo; tudi Ennio Morricone je triumfiral — s svojo gibko percepcijo je zakoličil karakteristi-

ke nastajajočega žanra in tudi njegove meje. Odrezal se je s tipično instrumentalno in zvočno razsežnostjo, ki so jo pozneje posneli vsi.²⁶

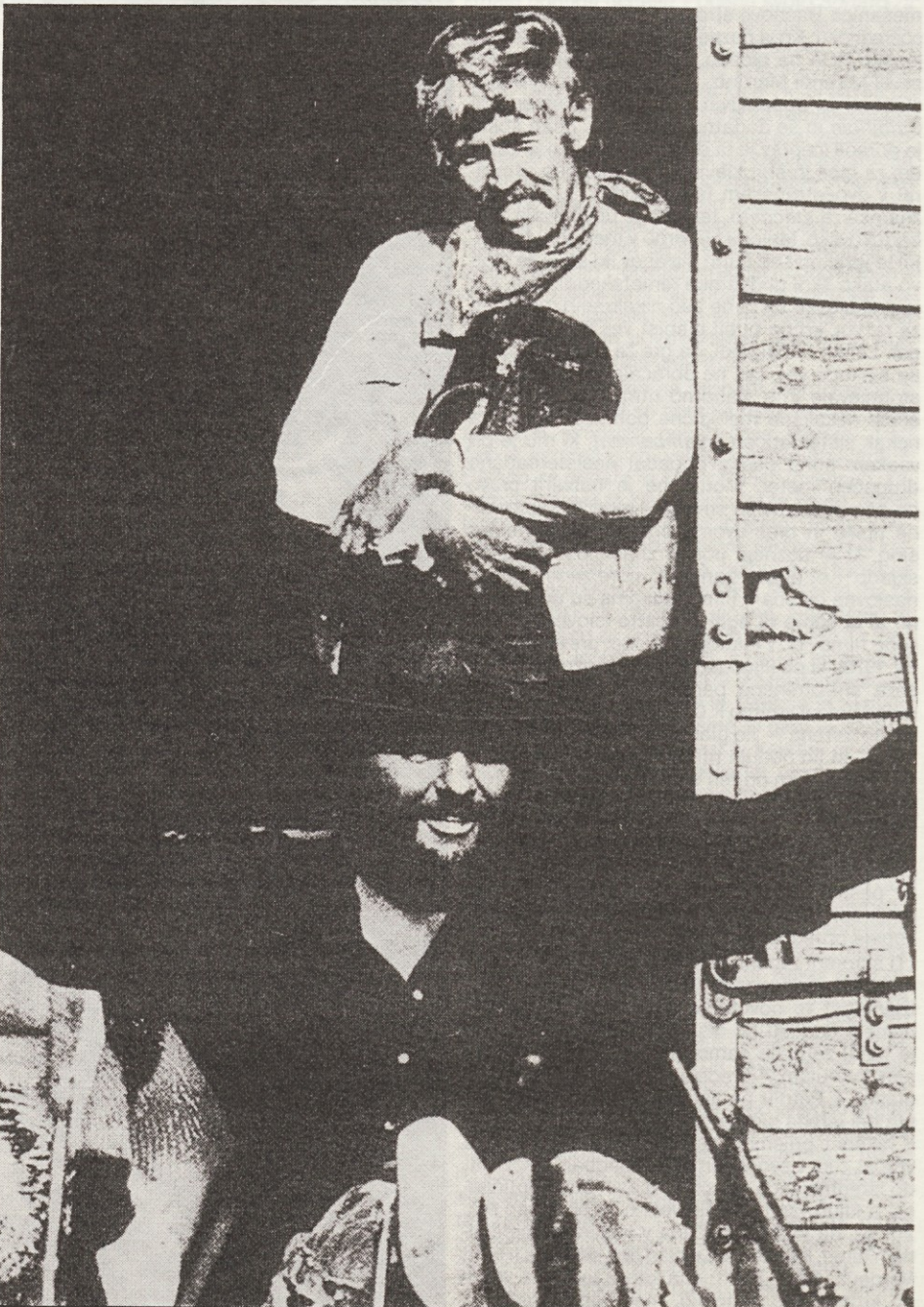
Žal lahko le na kratko in implicitno, z nekaj neogibnimi bližnjicami analiziramo, v čem je bistvo te razsežnosti, s katero so se ukvarjala vsa področja filmske kritike. Morda je skladatelju pomagala zavest, da je delal za „manierističen“ žanr, ki se je odigral (predvsem v prvem obdobju) „nad postopki“ in tam, kjer so prevladovala metafilske komponente. Morriconeju ni preostalo drugega, kot da je izrazil vso ekspresivno magnilokvenco, ki sta jo od njega pričakovala režiser in občinstvo. Kljub temu pa je taisti čas že pokazal, kako dobro je dojel, koliko novih poskusov sta mu dovoljevali nerealistična naloga in psevdonarativna vdanost v dogajanje. Osvobajali sta ga namreč stereotipov, a obenem neogibno tudi povzročali nove. Morricone je že v filmu **Per un pugno di dollari** mikavnim „pasažam“ solistične trobente, ki nas „mora“ spomniti na znameniti Tiomkinov²⁷ *Deguello*, poznavalsko pristavil ples, ki je napol izviral iz keltske folklore, druga polovica pa je spominjala na renesančni *Basse Danse*. Kakor da je šlo za popolno intruzijo, semantični kratek stik, pa tudi za — kdor to moreš ali hočeš²⁸ razumeti — skrajnost filološke aluzije. Takšni kontrasti — zdaj latentni, zdaj spet eksplicitni — pomenijo v razmerju do stereotipov protislovne prispevke in bi jih mogli motriti onstran inventivne sposobnosti. Pač kot drugačne vrste „razdolžitev“, ki si jo je skladatelj hotel zagotoviti.

V filmu **Il buono, il brutto, il cattivo** je bil glasbeni prizor pred špico prava mala domisljica, ki ji je bilo usojeno, da bo postala povzetek Morriconejevega sloga. Plačuje pravičen in primeren davek pravilu „skrivnostne“ zadeve, ki bi jo bil sicer mogel tekst razvodeniti (neokusno, toda režiserju bi pri tem najbrž zadoščalo, da „zveni“ kot *slang*). Govorimo o tematskem jedru A-D-A-D-Aaaaaaa (in *portamento* za sklep . . .): Dogovorjeno znamenje? Vzkrik zasmeha? Naricanje?²⁹ Lahko pa bi kratko malo rekli peta in osma stopnja v d-molu, torej minimalni osnovi. Pri Morriconeju sta pogosti, in to ne le v filmski glasbi. V tem primeru sta osnovi iz neškodljivega glasbenega ostinata transformirani (prav zato, ker sta elementarni) v nekakšen drobovni imperativ, nasičen z diastaltično energijo. Zvok je tod vzkrik in z njim se oživlja patogena narava arhaičnega obdobja, ki je oglodano „omikanih“ konotacij ali celo tehnike. Ne glede na skladbe, ki jih je za najavni prizor filma **C'era una volta il West** spisal na „kreditni papir“. Enako je tudi v prizoru z odjavno špico **Per qualche dollaro in più** in tako naprej. Retorika „neizmernih obzorij“ je od njega zahtevala in ga domala silila, da je pisal milozvočne angelske zборе, za katere pa se nam zdi, da so bili neuslišani in bodo takšni tudi ostali. V filmu **Giù la testa** se zasliši skladba *Marcia degli accatoni* (Koračnica beračev), za katero — to pripominjamo le mimogrede — bi ne bilo povsem neustrezno, ko bi ji bili iskali povezavo v več let pozneje spisanih Morriconejevih skladbah.³⁰ V tem čudežnem dvorcu vsaj po poslušanju sodeč — blebetačev ali fiziološko razuzdanih človeških bitij se surovost kaže skoz zasmeh, ko „raztrgane“ kitare skoroda do note natančno citirajo konceptualne skrivnosti *Kleine Nachtmusik* (Male nočne glasbe). Po našem gre za nagibe, ki so podobni tistim, ki so bili Carràja napeljali, da je naslikal *L'Antigradosa* (Grdega). S to pomembno razliko, da večina evropske glasbe, ki je kakor koli že povezana s tradicijo, razkriva, kako neznanca ji je sleherna alternativa kategoričnim imperativom Ljubkosti in Elegance. Izjema je verjetno le



PREISKAVA NEDOLŽNEGA DRŽAVLJANA, REŽIJA ELIO PETRI, 1969

SKRU SEI, REŽIJA SERGIO LEONE, 1971



ta ali ona skladba, ki sta jo za Brechta zložila Eisler in Weill.³¹ Z drugimi besedami, če lahko s slikarstvu nahajamo kršitve pravila „lepih manir“ zelo pogosto na vseh področjih *figuralike* (od Boscha do Dubuffeta in tako naprej, saj bi bil seznam predolg), pa bi tega ne mogli ugotoviti za glasbo. V njej so „prostaštva“ ali vsiljivost do meja tistega, kar je zahodna kultura pojmovala (in deloma še pojmuje) kot „glasbo“, ali pretek teh meja, prihajala po prekinitvi zvez s tradicijo, ne pa znotraj tradicije. Da je bilo torej mogoče sproducirati fiziološki hrup znotraj glasbene kompozicije ali vsaj namigniti nanj, je bilo potrebno predvsem najprej razrušiti zgradbo tonalnosti (tako rekoč celotno hierarhično strukturo v dialektičnem razmerju), potem časovno razmerje predhodnega/konsekventnega (nekakšne „logike“ diskurza), kajpak tudi koncept Forme (tj. historično-evolucijskega véde-nja o tem, kako skladati) in morda še kaj... Iz teh nikakor ne nepomembnih razlogov pojmuje-tah Morriconejeve majhne eksperimente — kakor pravkar omenjenega — pozornosti vredne. Predvsem zato, ker ne ostajajo iztrgani primeri, strpani v svet filmske produkcije.

V nekaterih Morriconejevih skladbah za vester-ne so oguljene strukture združene s „fizičnim“ poudarkom tonov, razporejenih na popolnoma čudaste načine. Poudarek je dosegel tako, da je uporabil inštrumente iz nezdružljivih kultur in jih zapletel v pogovore, ki poteka po scela nehie-rarhični shemi. V skladbi *Resa dei conti* (Obrarhični shemi. V skladbi *Resa dei conti* (Obrarhični shemi. V skladbi *Per qualche dollaro in più* se je Morricone domislil nenavadne orkestracije. Tematsko jedro je v melodiji carillon (zvončkov, op. prev.) in spričo posebnega pripovednega motiva ga je vpel v „notranjo“³² raven. Jedro carillonu prevzame električna kitarra, in ta se zlije v koncertne orgle (vsaj posnetek daje vtis, da so resnično koncertne), ki se razležejo do veličastnega zvona. Skladba se konča z bleščečim sponom solistične trobente, v njenem kontrapunktu v om slišimo nagle potege godalcev. Združenje to- pa ki bi zapisano na papirju gotovo zgrozilo akademskoga skladatelja, rutinerja pa zbegalo, v filmu bohota in se zvišuje — drugače poveda- v: Vsakega od svojih elementov zaničuje — do nekakšne bizarne verižne reakcije. Kakršno koli definicijo navedemo — uglajeno ali populistič- no, tradicionalistično ali ekscentrično — vsaka v tem kontekstu zgubi svoj pomen. Kar koli bi v tem vzburilo zunaj filmskega konteksta, bi pe- nas razrušilo izvirnega pomena, referenčne vrednosti tega pomena: Sublimna raba orgel na vrhuncu ne priključuje niti Bacha ne zvišene litur- gičnosti. Gre za reč, ki sta jo po našem mnenju Franck in Liszt doumela še pravočasno, prav na robu prepada.³³ Podobno se dogaja solistični trobenti, ki se požene do meja tako plastičnega kakor zapeljivega *bel suona*, triumfira v kiču, sa- moironiji in pri tem sploh ne povečuje tako ze- lo tistega dvomljivega okolja *night-cluba*, od ko- loder izvira. Ko pa v filmu namreč evidentno har- der izvir. Ko pa v filmu namreč evidentno har- monizira žalostinko in v njej tudi potone. Poleg posamičnih tem nas v tej skladbi zanima tudi celota zvokov. S krepstjo imanence in s svojo dotakljivostjo ti zvoki uničujejo prav tisti jaz, ki ga izzivajo. Z drugimi besedami „se usedajo“ na prah, kri, poklanje, znoj, kletvine in pohoto v fil- mu. Z zgodovinskega stališča³⁴ se ne zdijo očit- ki, češ da je vse to vulgarno, prejkone nepo- membni. Prav nobeno naključje ni, da so števil- ni rokovski glasbeniki, kadar so jih prepraševali o vzornikih s sodobnega glasbenega prizorišča, relativno pogosto — sicer brez nadaljnjih poja- njevanj — imenovali Morriconeja.³⁵ Osebnost se nam zdi, da so pri njem — in to bodi rečeno kot povzetek — nahajali navdih, da so se mogli upreti glasbeni konvenciji, pa tudi tisto anarhič- no „fizičnost“ zvoka, ki so jo vedno iskali.

Nove harmonije

Morriconeju so bila v primeri s številnimi drugi- mi skladatelji teoretiziranja vedno tuja, tako da se je filmskemu Babilonu prepustil docela neo- bremenjeno. Pri tem pa je kakor malokdo poka- zal atavistično predanost bistvu skladateljske- ga poklica in izjemno sposobnost za preživetje. Tedve nadarjenosti je razvil v občutek za odgo- vornost, ko ne smeš izigrati pričakovanj člove- ka, ki je vate vložil svoj denar, in te pri tem sploh ne zanimajo nagibi, ki so ga vodili v naročilo.³⁶ Morricone je bil nekdanje prisiljen pisati prired- be za slabe pevce, ki so nastopali na festivalih, kakršna sta bila Castrocario in Vibo Valencia. Uspešen je bil, zato mu ni bilo težko napisati glasbe za film **Non son degno di te** Ettore Fizza- rottija, specialista za glasbeno melodramo. V njem je izrabil priljubljenost nekega pevca, in nova glasba jo je še povečala. Pisalo se je leto 1964 (kot je znano, se je Morricone začel uradno ukvarjati s filmom³⁷ 1961 — **Il federale** Luciana Salceja) in za sabo ali v delu je imel že glasbo za kakih deset filmov. Med petnajstimi filmi, ki so (v italijanski, nacionalni) produkciji let 1964 in 1965 stržili največ denarja, so bili kar štirje z nje- govo glasbo: 1. **Per un pugno di dollari** Sergia Leoneja (2.556.430.000 ITL); 5. **Una pistola per Ringo** Duccia Tessarja (1.071.412.000 ITL); 7. **I due evasi di Sing Sing** Lucia Fulcija (986.821.000); 14. Fizzarottijev **Non son degno di te** (792.202.000 ITL) in 15. **In ginocchio da te** slednjeomenjenega režiserja (770.817.000 ITL).³⁸ Če si še naprej ogledujemo seznam petih najbolj dobičkonosnih (samo italijanskih) fil- mov po petih letih distribucije⁴⁰ od 1964, najde- mo tele filme z Morriconejevo glasbo: 1964, 1. **Per un pugno di dollari** (Leone). Čisti do- biček: 3.182.833.000 ITL; 1965, 1. **Per qualche dollaro in più** (Leone). Čisti dobiček: 3.492.269.000 ITL; 1965, 4. **Una pistola per Ringo** (Tessari). Čisti dobiček: 1.351.605.000 ITL; 1966, 1. **Il buono, il brutto, il cattivo** (Leone). Či- sti dobiček: 3.321.701.000 ITL; 1967, 4. **La resa dei conti** (Sollima). Čisti dobi- ček: 1.448.849.000 ITL; 1968, 3. **C'era una volta il West** (Leone). Čisti do- biček: 2.503.669.900 ITL;

Kakor lahko vidimo, gre v prvih petih letih distri- bucije za šest naslovov iz žanra vesterna *all'ita- liana*, med katerimi je štiri režiral sam utemeljitelj šole. Dejstvo je povsem zadostovalo, da so Morriconeju nalepili dvojno oznako: Postal je filmski skladatelj in „specialist“ za vesterne „z zagotovljenim uspehom“.⁴¹ Spričo takšnih oznak je zelo zanimivo, da je Morricone v tistem času, ko je glasbo dobesedno bruhal iz sebe, pi- sal tudi za filme, ki so se odmikali od neogibne rutine. Poleg filma **Prima della rivoluzione** (Bernardo Bertolucci, 1964) in Marca Bellocchia **I pugni in tasca** iz naslednjega leta, velja pouda- riti, da je bilo 1966. leto **La battaglia di Algeri** Gilla Pontecorva in **Uccellacci e uccellini** Piera Paola Pasolinija. Popreproščeno in zavajajoče bi bilo, ko bi si domišljali, da se je Morricone z novo skušnjo „prevzel“ in se skušal oprati žvi- žgov, ustnih harmonik ali trobent, po katerih ga je prepoznaval že vsak človek iz kina. Z novimi zahtevami je bil primoran uporabljati specifične „naprave“ (tega bi moral biti pravzaprav sposo- ben sleherni skladatelj), pa je v tem bil in ostal zvest samemu sebi. Druščina inštrumentov se je sčasoma močno skrčila, ker je Morricone na- daljeval z razmišljanji, ki so ga bila že dolgo pre- ganjala na vseh področjih kompozicije, a niso bila v neposredni povezavi z instrumentalizaci- jo. Vedno se je navduševal nad majhnimi temat- skimi jedri in si prizadeval, da bi jih v modalnem smislu bolj in bolj strukturiral. Njegova kompo-

zicijska manira pa pri tem sploh ni bila evropo- centrična. Narobe — neukemu ušesu so ta te- matska jedra zvenela, kakor da so jih zapustile tonovske opore, ko da so glasbena potegavšči- na. Seveda je šlo pri tem za spolnjevanje film- skih dolžnosti. Z druge strani pa gotovo tudi za to, da je Morricone po svoje iskal *lasten* jezik, v katerem bi združil vsakdanje z nenavadnim, po- etično s prozaičnim in lirično z ironijo. Takšna tematska jedra, ki se ne nagibajo k dejanskemu glasbenemu poteku, marveč ga samo *hinijo*, nas navdajajo — in pri tem se ogibljejo lahkih eksotizmov — z občutkom vzhodnjaške negib- nosti, ki pozna razkosano, ponotranjeno dina- miko. Če sploh lahko govorimo o kakem pote- ku, je bil ta pogojen, „motila“ ga je nekontinui- rana ritmika, v katero so se s silovitimi poudarki mešali „tolkalski“ udarci; pri čemer, z izjemo klavirja, sploh niso bili izvajani s tolkali. Opazi- mo lahko, da prepričevalne ali vsiljive učinke v Morriconejevi glasbi relativno redko izvajajo timpani ali druga tolkala, bodisi uglašena ali neuglašena. Zdi se, da je osnova njegove ska- dateljske zavesti klavir v pomenu od Bartóka in Stravinskoga naprej, torej inštrument, ki je osvojen romantičnih in poznoromantičnih vzorcev (pogosto je posnet ojačano ali pa je ce- lo prepariran). Druge tako rekoč tolkalske učin- ke Morricone dosega s svojsko rabo trobil, *pizzi- cati* na kobilici godal, z godalsko igro *col legno* (udarci z obrnjenim lokom, op. prev.), celo s čembalom ali panovo piščaljo.⁴² Svoje nekdan- je materialno pojmovanje zvoka je torej Morri- cone na novo preoblekel. Na isti raziskovalni poti je naletel še na ženski glas, ki je dobival bolj in bolj instrumentalni pomen in se je rešil vsakršnih vplivov *belcanta*. Zavračal je tudi vo- kal postschönbergovskega sloga, saj so ga po- snemovalci z rabo in zlorabo hitro srčpali. Nič nenavadnega torej, da se je Morricone zatekel h glasu, s kakršnim je obdarjena Edda Dell'Orso, toplemu in prilagodljivemu, domala brez narav- nega *vibrata*. Uporabljal ga je kar se da skopo. In slednjič je v svojih polifonih vokalnih delih strogemu kontrapunktu in natančnemu zapisu dodal kdaj pa kdaj prav elementarno in primitiv- no pevsko tehniko, s čimer se je prepuščal novi „kontradikciji“: Tako obarvani visoki glasovi so bili pogosti v ekspresivnih dramatskih in vzne- mirljivih prizorih. Vsi omenjeni postopki — ne- kateri sveže zasnovani ali komaj kdaj uporablje- ni, drugi že dobobra razviti — so postali zname- niti v nekaj najpomembnejših melodijah iz Leo- nejevih filmov. Bolj ali manj opazni so tudi v zgoraj imenovanih Bellocchiovem in Pontecor- vovem filmih, navzoči pa potem še v mnogih drugih filmih prihajajočih let. Morricone je te potoke razvil od danes in prišel do stopnje, s katere je mogoče opaziti kvalitativno razliko. Zasnova je še vedno ena in ista in koherentna, rezultati pa veliko bolj rafinirani in žlahtni.

Preden gremo naprej, nas čaka še sklep s po- dročja blagajniških skupičkov, ki smo ga name- noma obdelali le napol. Morricone si do konca 60. let ni le nanizal vsega upoštevanja vrednega števila filmskih skladb, temveč je tudi čez in čez dokazal, da se zna z isto profesionalno zavze- tostjo gibati po vsakem filmskem žanru. Prišel je torej do tiste poti, na kateri bi se utegnil vsaj v obeh filmskih delavcev in pazljivejšega dela kinematografskega občinstva otresti ene od etiket — tiste, ki ga je enačila s „špageti vester- nom“. A so ga prav na tej poti čakale nove pre- preke. Ker je izjemno dobro opravil delo pri fil- mih kakor **Grazia** zia Salvatora Samperija, **L'assoluto naturale** Maura Bologninja ali **Meti, una sera a cena** Giuseppa Patronija Griffija (pr- vi iz 1968, druga dva 1969) in zaradi nove delovne povezave z Dariom Argentom (prvič sta ustvar- jala skupaj 1969 in naredila film **L'uccello dalle**

piume di cristallo), še bolj pa spričo veliko trdnejše in pomembnejše zveze z Eliom Petrijem (začelo se je 1970, nam se zdi prvi pomemben rezultat film **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto**), so se ga oprijele nove etikete. Identificirati se je pričel še z drugimi žanri in je skladal za mehke erotične filme, grozljivke, politične filme in drugo. L. 1971 je spisal glasbo za 20 filmov, leto pozneje 24. Naslovi teh filmov povzemajo vso širino področij, s katerimi se sploh lahko ukvarja kinematografija v vseh svojih ravninah. Zazdelo se je, da si je Morricone s svojim skladateljskim obrtništvom (omenili smo ga na začetku) osvojil kinematografska razmerja in značilnosti, se razmahnil nad vsemi pričakovanji in lahko začel spolnjevati tudi posebna filmska naročila. Loteval se je tistih nalog, ki se jim drugi niso mogli prilagajati, saj jih niso zanimale težave kompozicijske etike, identitete in koherence. Teh reči se vsi ozki najeti glasbeniki kolikor mogoče hitro znebili. Ennio Morricone je postal visoko spoštovan in je služil vsote, kakršne bi si bili težko zamislili celo v kaki drugi ustvarjalni veji. Postal je nekakšen zaščitni znak za kvaliteto industrijo, nanj se je bilo vedno mogoče zanesiti, bodisi kadar je šlo za reševanje neuspešnega filma bodisi kadar si je kdo omislilboljšavo že tako ali tako uspešnega. Videti je bilo, kakor da se je spopolnila prerokba — bodi izrečeno dvoumno, tako da lahko bralec razbira čisto po svoje! — misel, podobna tisti, ki se je pletla krog Erika Satieja, ko je bil sestavljal takšne reklamne oglaševane⁴³:

- Rekviem, posebnost pogrebnih koračnic.
- Za ples prirejene maše.
- Podjetje zagotavlja harmonska popravila.
- Hitre transformacije simfonij, kvartetov itd.
- Resna glasba na živahen način.
- Najtežje skladbe prirejene za en prst.
- Vokalne skladbe aranžirane za dva klarinja.
- Ni več nerazumljivih skladb.
- Vsem dostopne zvijače.
- Skrajšane in na novo harmonizirane sonate.
- Naša glasba je zajamčeno izvedljiva.

Morda je iz teh razlogov v Morriconejevem delu med koncem 60. in v začetku naslednjega desetletja mogoče opaziti nove značilnosti. Odločil se je in začel sprejemati manj in manj naročil za aranžmaje lahke glasbe, s čimer je bil svoj čas zagotavljal kvaliteto diskografski industriji, poleg tega pa je začel tudi vnovič pisati koncertno glasbo. V tej vrstvi se ni prepuščal linearnemu toku, vseeno pa moremo govoriti o naprednosti, tako da je prav škoda, kar tovrstnih skladb tod ne moremo analizirati⁴⁴. Prvi posnetek, ki pričuje o skladateljevem dejavnem sodelovanju z *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*⁴⁵ je nastal 1967. Takšne izbire govore same zase in med drugim kažejo tudi na „začetek konca“ obdobja nikoli sprejete resigniranosti, o kateri je že bil govor. Podrobneje si pač oglejmo nekaj „anomalij“ iz filmske dejavnosti. Zastopuje, da omenimo Pasolinijevo **Teoremo** in Petrijev film **Un tranquillo posto di campagna**, oba letnik 1968. Morriconeja tod zaslišimo v precej nenavadnem, docela inkohherentnem načinu (in narekovaji so pri tem čisto odveč), saj si je izbral dokaj „radikalno“ izrazje. In to v sodobnem smislu besede, upoštevajoč pri tem tudi vse posledice, kar jih ima takšna glasba za navadnega človeka iz kina. Osvobodil se je produkcijskih obveznosti in se navdušil nad odkrito priznanjem „umetniškim“ namenom svojih režiserjev, kar ga je spodbudilo, da je „odvrget masko“ uslužnega in zanesljivega „dobrega obrtnika“. Nikakršne *peritie* ni več, na njeno mesto stopa

scientia⁴⁶ in se dokazuje s predwebernovsko in postwebernovsko glasbo, tistim, kar je bilo pred Darmstadtom in po njem. Ko smo naš članek naslovili po glasbi dvoobraznega boga, pa pravzaprav nismo imeli v mislih tovrstne izbire. Kljub obvezi do specifične Morriconejevega primera, ki je ena najzanimivejših in najbolj neraziskanih temeljnih tém iz razmerja med glasbo in filmom, mislimo, da je zdaj pravi trenutek, ko bi se mogli nekoliko dlje zadržati pri samem razmerju in pojasniti, da se nismo nikdar-nikdar strinjali z enačbo tegale tipa: „Zamotan“ film zahteva „težko“ glasbo ali: Obstaja jazzovska vrst, ki je v filmu uporabna „namesto“ sodobne resne glasbe. Zadnjo ugotovitev so utemeljevali tudi takole: „Izberimo si kaj, kar zveni moderno, odtujeno in znemirljivo . . . toda ne pretirano!“ Seveda se nam dozdeva tole prav grobo in nerealno, če pomislimo na vse komponente, ki je nanje treba misliti pri delu s filmom (ali če upoštevamo vsaj malo izobraženega gledalca). Zato nas prav malo briga, da je raznim izvedencem pri filmu spodrsnilo prav iz gornjega vzroka. Po našem to kajpak pomeni, da mnogi izvedenci v svojem delu niso bili povsem iskreni ali pa so bili v kreativnosti prepovršni. Svoje šibke točke so najočitneje pokazali prav v ravnini, na katero so bili najslabše pripravljene — lej jih no, zanimivo — pri glasbi. Kar zadeva uporabo sodobne glasbe, žal ne najdemo primera, ki bi si bil podajal roke z ameriškim postopkom (danes se nam zdi kakopak smešen in otročji) iz časa nemega filma. Tedaj so utegnili žalobnim prizorom ekspresionističnega kina na primer dodati zvišeno (za naša ušesa) Debussyjevo⁴⁷ glasbo. Toda če nam duhovitost v tistem času še lahko razloži posebne olepševalne okoliščine, nima danes kje najti opravičil. Razumljivo je, da bi v filmu lahko rabili „neformo“, razne timbre in zmesi sodobne glasbe (zložene že prej ali pa spisane posebej za filmsko priložnost, to za gledalca in za razmišljanje o filmu sploh ni pomembno) zato, da bi poudarili grozo v grozljivki ali notranjo zmedo v psihološki drami. Kar zadeva glasbenega izvedenca, lahko to torej pomeni več reči: Da ga ne zanima, kakšno implicitno glasbeno sporočilo — glasbeno etično ali estetsko — posredno ponuja glasbeno neizobraženemu filmskemu gledalcu (kakršnih je velika večina). Pomenilo bi tudi lahko, da je globoko v notranjosti prvi, ki ne zaupa preveč poetičnim, formalnim, referenčno legitimnim⁴⁸ in slednjič komunikativnim vrednotam, kakršne ima njegovo izražanje tisti čas in kakršne utegne imeti tudi v prihodnosti. Bržkone kot primer zastopuje Debussy zraven pogubonosnega Dr. Caligarija, toda premaknimo prikaz v prihodnost: Kdo nam lahko zagotovi, da Boulezova glasba čez 100 let ne bo zvenela prej akademsko hladno, nepresenetljivo in neustavno (to je le domneva, *cela va sans dire* . . .) kakor zmedeno in bridko, kakršna se danes zagotovo predstavlja nevzgojenemu ušesu? Seveda del teh opažanj prekličeemo tisti dan, ko bo kdo zbral pogum in obglasbil kak Lelouchov film (katerega od njegovih zoprnih in stripovskih ljubezenskih prizorov) z radiantly Stockhausnovu skladbo. Toda ker se to še ni pripetilo, in verjamemo, da se tudi nikdar ne bo — vsaj Lelouchu ne — znova ponavljamo svoje kritično stališče glede enoznačne rabe sodobne resne glasbe, ki je v skrajni konsekvenci zelo tvegana, če že ne zavajajoča in zelo-zelo omejujoča. Do tod smo bili precej splošni. Ko se vrnemo k Morriconeju, čigar historično-glasbeno občutljivost (brez katere bi si njegovih dosežkov ne mogli niti zamišljati) smo spoznali, lahko to občutljivost zdaj interpretiramo z dejstvi, da so skladatelju do pravilnosti odločitev pripomogle tudi negativnosti, ki si jih je bil nabral s skušnjami preteklih let. Kar naprej so ga obkladali z enkrat za vselej pripisanimi etiketami, ni bil sposoben kontinuirano skladati neaplikabilne glasbe, morda se je dobrohotno prepuščal idealističnemu upanju, češ da si bo naposled mogel ustvariti podobo, ki bi lahko bila pravična do celote njegove osebnosti (četudi še v filmskem svetu, a tokrat v družbi takšnih umetnikov, ki bi se bili sposobni izražati sami in brez kompromisov), tako da je prišel do usmeritve, kot smo jo spoznali. Tisto, kar se je ves čas zdelo, da uveljavlja njegovo lastno identiteto, je bil pravzaprav moment največje razdvojenosti v intenzivnem krea-

tivnem razvoju. Najsi ga je izbira še tako hitro izvrgla iz območja obrtniške identifikacije, iz območja, v katerem je bil nedvomni mojster, pa sploh ni zadostovala, da bi lahko stopil na dolgo iskano pot.⁴⁹ Režiser se v filmih izraža svobodno in v vsakem primeru ostane v svojem elementu, medtem ko glasbenik pri filmu vedno zapusti sebe in svoj svet, da opravi „postransko“ storitev. Zato se nam zdi tvegano — našim že spovedanim globokim pridržkom za navrh — da bi naj glasbenik izbral svoje najbolj ekskluzivne prijeme⁵⁰ in šel v kompromis. Še posebno če ti prijemi občutno prekašajo sliko. Pri Morriconeju so se boljšji prijemi kazali, če lahko tako rečemo, v „historiziranem“ načinu, torej onkraj pridevkov, ki si jih je bil nekoč tako hitro pridobil. Z druge strani so skladbe iz **Teoreme** ali **Un tranquillo posto di campagna** mogle manifestirati željo po odrešitvi, tako skrajnje manifestirati, da se zdi domala rekriminatarno, ker lahko to posredno potrdimo z raziskavo tistih Morriconejevih skladb, kar jih je istočasno spisal zunaj kina.⁵¹ Skladbe so bile še naprej epizodične, v svoji konstrukciji in po namenu programske. Potrebno so več naravnosti, vidnejšo poetsko svobodo. In ta je od konca 70.⁵² v skladateljevem delu vse pogostejša.

Proti sintezi

Morricone je, kakor smo že rekli in pokazali v zvezi z njegovimi aranžmaji in pogledi na produkcijo glasbe za vesterne, spočetka dokazoval izrazito tendenco po povezanju različnih slogov, namenil se je h koeksistenčnemu nizanju medsebojno nezdruljivih elementov. In to ne le v formalnem, marveč tudi v konceptualnem smislu. Šlo je za proces, ki ni prenesel ustaljanj, čeprav v naznačnejših primerih tudi ni omogočal — saj se skladatelj ob posamičnih filmih aplikativno razbija — absolutne produkcijske konstante. Sumarično in z neobhodno simplifikacijo lahko argumentiramo, da je Morricone v svojih zadnjih petnajstih letih filmu ponudil dva aspekta, dva zbrušena kompozicijska načina: En je na zunaj tridimensionalni, saj je zvestejši žanrom in formam; v njem je potek združevanja raznorodnih elementov prikrit, povrhu pa si ga podredi še nadvlada instrumentalne ravni. V drugi način pa se radikalneje vpleta sleherni parameter iz komponente. Svet znakov in referenc se sicer niza premišljeno kontradiktorno, pa vendar pri gledalcu ne zbuja občutka tujosti in nekomunikativnosti na način kakor v ekstremnih primerih **Teoreme** ali **Un tranquillo posto di campagna**. Na kratko si zdaj oglejmo oba aspekta. Če poznamo Morriconejeva začetna „šolanja“ in izjemno nadarjenost za aranžerska in orkestratorska opravila, nas ne sme presenetiti, da ga v teoretičnem smislu samo relativno zanima melodično-tematska komponenta skladbe. To ne pomeni, da kar povprek negira vsakršen melos, drži pa, da je ta navzoč le v zapisu, kjer je samogenerativen in obenem poganja tudi druge kompozicijske procese. Deluje skratka na način dodekafonske serije, toda brez njene mehaničnosti.⁵³ Prej bi lahko rekli, da povzročaja redukcijo izrazne „epizode“ enega tematskega jedra. Morricone poskusi obrniti to jedro na več načinov, tako da včasih dobi formo poudarjene cirkulacije, ki jo barvito instrumentira. V srečnih primerih dobrega sodelovanja, tam kjer sta se režiserjeva zavest in interes znala prilagoditi „fotografskim“ elementom glasbe, so bile takšne možnosti dodobra izrabljene in so pripeljale do rezultatov, ki so pomembni za zgodovino filmske glasbe. Takšna je na primer pokopališka sekvenca — *L'estasi dell'oro* (Moč zlata) — iz filma **Il buono, il brutto, il cattivo** ali pa ona sanjava s čarobnim piskačem iz filma **Il prato**

Paola in Vittoria Tavianija (1979).⁵⁴ V prvem primeru bi lahko prej kakor o pristnem *ostinato* govorili o „neskončnem“ tematskem jedru, ki je razdeljeno na polfrazi. Tedve se razvijata edino- le z inštrumentalizacijo. V drugem primeru pa bi mogli govoriti o nekakšni kadenci, namerno skomponirani simetrično in potem podrejeni procesu globalne variacije (ritmične, harmonske, inštrumentalne), s čimer je dosežena polivalentnost. Najzanimivejši detajl pa se skriva v tistem jedru kadence, iz katerega se razvije mlakava *tarantella*; pride iz kadence, ki je bila navzoča že na začetku prizora (ko se zgodba prestavi iz realnega časa v čas sanj) kot introdukcija za *tarantello*. Dejansko pa je kadenca generator *tarantelle* in poslušalec nagonsko zazna kontinuiteto med motivoma, čeprav sta si v svoji končni formi popolnoma različna.

Celo kadar se od Morriconeja zahteva, naj skrbi za čimbolj tradicionalne melodične momente, lahko — če se pribijemo skozi vnanjost — odkrijemo, da še vedno uporablja analogen proces, kar kvečjemu potrjuje njegovo sposobnost za delo z omejenim materialom. Posebno v zunanjski produkciji utegne biti ta res minimalen, pa je skladateljju že primeren za podvige v povsem nepričakovane smeri. Ostanimo še pri filmu *Il prato*, pri glavni temi filma — poimenujmo jo „A“ — in ta temelji na široki in dolgi, ete- rični, fino artikularni frazi epskega zvena. Skladatelj je njen glavni del namenil sopranski in kontraaltovski kljunasti flavti (deloma tudi oboi in fagotu) in godalnemu orkestru. Ta v splošnem generira harmonske pasove in podpira in poudarja svobodni melodični tok. Tema „A“ dobi svoj odgovor, a dobi nekaj, kar je v resnici povsem opeharjeno dostojne, sonatne kontrapozicijske vrednosti — fragmentirani segment „B“. Po naravi je emfatičen, sestavljajo ga široki intervalni skoki, a je v bistvu tematsko statičen. Kljub temu pa je ritmično zelo mobilni, orkester z njim pač „izdiha“ svoje šestnajstinke. To pa je tudi ves „inventivni“ material skladbe, sledi mu prva izpeljava — „A“⁵⁵. Vrne se tema „A“, toda obogatena tako v kontrapunktični ravni kakor tudi barvno (timbre). Vsi trije sklopi so nanizani modulacijsko izjemno uspešno, kar opazimo na dveh ravneh poslušanja: Njihovo zaporedje je med najavno špico filma formirano na način *Lieda*:

A — B — A'

in posledica te forme je naraščajoča napetost; gre za zelo dostojen preludij k prvi filmski sekvenci. Toda na gramofonski plošči, kjer je potreba po avtonomnosti glasbe veliko večja kakor v filmu, skladbo slišimo takole:

A — A' — B — A' — A

Drugi princip Morriconejevega ustvarjanja pa si lahko razložimo kot neposredno, linearno nadaljevanje najradikalnejših poskusov. Opisali smo ga že v odlomku o žanru vesterna (in vestern je tudi eden od izvirov tega principa). Povzamemo ga lahko iz glasbe za film *Il sorriso del grande tentatore* (Damiano Damiani, 1973). Morricone se je osvobojen obveznosti, da bi zgolj reproduciral že obstoječi glasbeni slog,⁵⁵ brez ponižnega strahospoštovanja lotil obdelave tekstov petih uradnih cerkvenih sekvenc (*Veni, Sancte Spiritus*; *Victima Paschali Laudes*; *Lauda Sion*; *Dies Irae*; *Stabat Mater*) in to na podoben način kakor Carl Orff 1937. *Carmena Burana*, pri čemer se je lahko zgledoval tudi po Missi Luba.⁵⁶ Šlo je kajpak za preproste analogije, saj je na primer prijem v spevu *Veni, Sancte Spiritus* že v prvih taktih tipično morriconejevski izdelek, pa najsi je *incipit* še tako izvorno gregorijanski. Skladatelj je torej vnovič,

in tokrat intenzivneje kot v preteklosti, dosegel semantični kratek stik, s tem da se je po svoje postavil k tekstu, binškošni molitvi, ki temelji na poetskem *ostinato* svarilne fraze, ene najglobljih in najpogostejše navajanih v katoliški liturgiji:

Veni, Sancte Spiritus,
et emitte caelitus
lucis tuae radium,
Veni, pater pauperum,
veni, dator munerum,
veni, lumen cordium
(. . .)⁵⁷

pri čemer je na začetku zaupal vokalnemu toplemu ženskemu glasu s subtilnim *vibrato*. Poln čutnosti nas vrne v zdušje iz filma *Metti, una sera a cena* (1969) in k vsemu, kar je obljubljal tisti večer po južini. Toda pustimo anatemo drugim. Postopek je seveda izjemno zanimiv. Tako zaradi svoje moči, da nenehno in recipročno ponuja in odbija vrednote iz besedila in glasbe (izvirne in sodobne glasbe) ter jih pripelje v igro . . . „perverzno“ spričo konotacije/denotacije. Kakor seveda tudi spričo glasbenega poteka celotnega dela: Sprva širok vokalni kontrapunkt, ki ga s *playbackom* spremlja ista pevka; potem zbor in instrumenti oznanijo dele teksta: Usklajeno, toda brez pedala ali „spomina“ na svoj harmonski potencial, *kolebajo med sublimnostjo in rarefakcijo pointilizma in agresivne imanence uličnih sloganov*, katerih ritmični vzorci so prepoznavni, pa čeprav le v fragmentarni obliki. Na koncu je ta zvokovni prostor prežet — kakor meteorji ga prečkajo „razposajeni“ (ali zloveščiji?) zbori visokih glasov,⁵⁸ ki znani material prepejajo v formi *divertissementa*. Končni izid je nekaj najboljšega, kar je zmoglo Morriconejevo pero, saj s tem še enkrat, to pot definitivno in prepričljivo potrjuje njegovo tendenco h koeksistenci nasprotij in izvornost njegovih dosežkov. Zatorej je velika škoda, da se nekeje v osrednjem delu skladbe, bržkone zavoljo režiserjevih zahtev, pririne zraven čisto drugače zasnovan odlomek. Seveda mislimo na sekvenco *Dies Irae, dies illa*, ki je odigrana kakor kos rokavske glasbe. Rekli smo že, da so vprašanja o „dobrem okusu“ neumestna, zato to ponavljamo, saj je težava povsem drugod. V skladbi takšne vrste, kjer je vse že preobloženo z navzkrižnimi aluzijami in internimi, sem pa tja tudi divjimi jukstapozicijami, je takšna epizoda povsem neprimerna, po formi in vsebini redundantna. Kar zadeva vsebino, še to: Skladatelj si je za predelavo že izbral enega od spomenikov zahodne kulture, sekvenco *Veni, Sancte Spiritus* (docela upravičeno, naj ponovimo), zato se zdi kontraproduktivno, da ji priključi še transformacijo druge sekvence. Ta je še bolj znana in nosi druge in zelo različne pomene. Kontraproduktivno je zato, ker bi mogli potezo interpretirati kot rezultat skladateljeve splošne želje po onečaščenju „vsevprek“. S formalnega vidika (razlikovanje od vsebinskega je le analitska nujna, saj se v končnem izidu dvojnost vidikov ukinja) pa nima zaradi razmerja, ki obstaja med vloženimi sredstvi in dobljenim rezultatom — nerazumljivo skromnim — ta nesrečna epizoda nikakršne možnosti za navezavo s predhodnimi in sledečimi odlomki. Glasovi in instrumenti so tod zares v ravnini kratkotrajne provincijske rok skupine. Petje je okorno in nima aluzivnega potenciala; bobni spominjajo poslušalca na ritem, ki ga zmore pridelati domač sintetizator, ves čas se tvega, da bo celota skladbe zreducirana v dolgočasno ikonoklastično otročarijo. Je bil namen takšen?

Kakor so prihajala 80. leta, tako je Morricone zmanjševal nekdanj veliko razliko med principoma, ki smo ju pravkar analizirali. V kinu in zunaj

kina: V delih *La classe operaia va in Paradiso* (Elio Petri, 1972), *Allonsanfán* (Paolo in Vittorio Taviani, 1974), *Il deserto dei tartari* (Valerio Zurlini, 1976), *C'era una volta in America* (Sergio Leone, 1983), *The Mission* (Roland Joffé, 1986) je dokazal, da je kos tudi zahtevnim, avtorskim filmom, pa se mu pri tem sploh ni treba zatekati po posebne glasbeniške „pravice“, kakor smo jih omenjali v zvezi s filmoma *Un tranquillo posto di campagna* in *Teorema*. Prav narobe, kot dokaz, da je skladatelj zbrisal nekdanj očitna razlikovanja, lahko navedemo visokokomercialno produkcijo. Uspel je z *Marcom Polom* (Giuliano Montaldo, 1981), široko distribucijo pa je doživel tudi v *Il segreto del Sahara* (Alberto Negrin, 1987): Primer velike glasbe za povprečen film. Tod bi bil konvencionalen jezik skoroda *de rigueur*. Morricone, tisti „drugi“ pokaže svoj pogum, ko potrdi čvrsto in koncentrično tendenco po recipročnem poenotenju ekstremov. Kot enega najboljših primerov te tendence, preveč kompleksnega, da bi se mu lahko v tem prispevku širše posvetili,⁵⁹ lahko nevedemo izboren Petrijev film *Buone notizie* (osebno naš *cult movie*, pa naj je 1979 dobival še tako mešane kritike). V njem se Morriconeju posreči, da nas prepriča z izjemno poetiko svoje spremljivosti. V *Così, mentre si fa sera* zaslišimo valček s številnimi izraznimi usmeritvami. Med njimi prevladuje nekrofilna ekstaza, ki ni povsem brez samoironije, saj Morricone v njej naniza serije upravičenih in signifikantnih samocitavov⁶⁰: Od shizofrenije iz *Indagine* do fiziologije v *La classe operaia*. Samoironija v zadnjem obdobju polni tudi filme kakor *Buone notizie*, *Distacco e solitudine* in *Notturmo un po' folle*, v katerih skladatelj s številnimi subtilnimi prijemi odločno pomete z vsemi „generalijami“⁶¹ vsemi cinično⁶² „lahkimi skladbami“ ali „žalostinkami“, ki nas jih je kino prisiilil goltači proti naši volji. S stopnje zagotovljene funkcionalnosti, učinkovitega in glasbeno predirnega komentarja smo zdaj prišli na raven polne glasbene interpretacije filmskega dogodka. Ta izrablja vse dvoumje zvočnega jezika, da sporoči, česar slika ne more niti morda ne zna. In ko si zmore glasbeni jezik prisvojiti takšne in tako številne aluzije, je težko verjetno, da je rezultat čistega obrtniškega dela.

Ni naključje, da je najboljši anagram imena Ennio Morricone tale, ki si ga je domislil sam skladatelj: *Norme con ironie*. Poleg ugodnega niza epitet lahko v temle majhnem avtoportretu (še en plod njegove ars combinatoria) zlahka zapazimo njegovo raznolikost, spet se prikazujejo mnogoteri obrzi: Norme, ne le ene vrste, in več kakor ena forma ironije. In ga kar vidimo, ko komentira tole interpretacijo. Skoraj zagotovo bi skomizgnil z rameni, rekoč:

„Pa saj o tem nisem tako razmišljal . . .“
„Točno,“ bi odgovoril Freud.

Opombe:

1 V mitologiji „najstarejši od italjskih kraljev; v Laziju je vladal istočasno s Saturnom. Pravilo so mu vratar Nebes; oznanjal je novo leto in po njem se imenuje prvi mesec; nadzira letne čase, varuje zemljo, morje in nebo. Janus je bil obdarjen z redko previdnostjo, znal je ugibati preteklost in prerokovati, zato je predstavljen z dvema obrazoma, včasih tudi s štirimi; opremljen je s ključem, ker so mu pripisovali izum ključavnice, in s palico v roki, ker je ustrezljivo spremljal potniknike. Imel je voz, v katerega sta bila vprežena ovna.“ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli*. Zv. I. Ulrico Hoepli, Milano 1922 (ponat. Cisalpino Goliardica, Milano 1979), str. 448.

2 Po prvem, drobnem znamenju odprtosti, ki so jo pokazali strogi muzikološki krogi (A. LANZA, *Il Novecento II, parte II*, 10^o zv. zbirke *Storia della musica*, ki jo je uredila Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1980, v pogl. *Musica e società di massa* nahajamo — na str. 28-36 — kot priložitev tega argumenta cel paragraf), so bile vse naslednje priložnosti povsem zanemarljive. Izbira ni samo zaračarajoča, temveč kar nerazložljiva. Dovolj bodi, če navedemo samo najvidnejša primera. Že povsem zastare klasičen glasbeni slovar UTEI, v katerem je „geslo“ *Glasba za film* obdelal Roman Vlad (A. BASSO

28 Ko bi poštovali „možnost“ občinstva in „željo“ uradne muzikologije, bi lahko domnevali, zakaj so te in analogne glasbene aluzije sfrlele mimo popolnoma neopazano.

29 Zanesljivo gre za „rep“ psovke, ki je tukaj ne bomo omenili. V filmskem dialogu jo Girdi zavpije v prizoru tik pred odjavno špico, in to je vzkrík, glasbeno-govorna mešanica, ki jo obravnavamo.

30 V mislih imamo *Totem* za 5 fagotov, 2 kontrafagota in tolkala (1974, nenatisnjeno), posneto za General Music, GM 33/01-4, še posebno pa *Totem Secondo* za 5 fagotov in 2 kontrafagota iz 1981 (zal. Suvini Zerboni, Milano, 1983). Analizo druge različice si lahko ogledate v: S. MICELI, opombe na ovitku plošča RCA, RL 31650 (tam tudi skladba *Gestazione*, 1980).

31 Ne merimo toliko na *Opera* za tri groše, kolikor na *Sedem malomeščanovih smrtnih grehov*, kar zadeva Eislerja, pa na Pesmi in Balade.

32 Več o našem pojmovanju „ravnih“ iz razmerja glasba-film v S. MICELI, *La musica*... cit., str. 223-230.

33 „Brezno“, ki na primer nastane pri Lisztu, ko skladbo naslovi *Preludij in fuga na B-A-C-H*, pri Francku pa v *Pièce héroïque*.

34 Zanimivo bi bilo raziskati reakcije kinematografske občinstva — tod bi morala razprava postati sociološka narave — od tistega časa, ko so takšne zvrsti glasbe dobile pomembno vlogo v italijanskem vesternu.

35 Glej: M. BIANCHINI, *Morricone rock*, v: „Mucchio selvaggio“, VII(1984), št. 72, str. 19-21; L. PITTI, *Morricone l'intocabile*, v: „La Repubblica“, 8. IV. 1988, str. 24. Pramera pogovorov, v katerih časnika, izvedena za rokovsko glasbo, poučujeta Morriconaja — neverjetno! — o njegovi tovrstni posebni nardarjenosti. Dodati velja, da ni pisec tehle vrstic niti pristaš ne občudovalec rok glasbe. Prepričan pa je, da je ta fenomen — razen redkih izjem — prej predmet sociopsiholoških kakor zgodovinsko-glasbenih raziskav (s tem v zvezi si oglejte našo recenzijo knjige *Sociologia del rock*, ki jo je spisal S. FRITH (Feltrinelli, Milano 1982; slov. prevod razširjena in spopolnjena izdaja pa: *Zvočni učinki. Mladina, brezdelje in politika rock and rolla*, KRT, Ljubljana 1986) v: „Antologia Vieuxseux“, XIX(1983), št. 2, str. 177 sl. Tam je razložena naša teorija, po kateri smo lahko prepričani o utemeljenosti razlikovanja med vzrokom in posledico fenomena.

36 Morda ni odveč spomniti, da gre za mehanizem, ki je bil v glasbeni praksi pogost še posebno v glasbenem gledališču. Glej: AA. VV., *Il sistema produttivo e le sue competenze*, sv. IV, dela: *Storia dell'opera italiana* (ured. L. Bianconi in G. Pestelli), EDT, Torino 1987.

37 Vsaj od leta 1960 je Morricone skladal ali prirejal tudi filmsko glasbo, ki so jo pozneje pripisali Giovanniju Fuscu, Carlu Rustichelliju, Mariu Nascimbeneju in Francu Tommasiniju. Podatkov o tem v Morriconjevem arhivu nismo našli, sploh pa je skladatelj v zvezi s „šušmarjenjem“ („moonlighting“) v filmskem svetu le poveljal svoje (oglejte si Dodatek k: S. MICELI, *La musica nel film*... cit., str. 327). Morricone je zelo osoren in trmast, kadar kdo dregne v vlogo, ki jo ima pri „šušmarjenju“ njegova oseba.

38 Podatke smo pobrali iz: V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1964, str. 339 sl.

39 Nad 37. mestom lahko najdemo tudi Bertoluccijev film *Prima della rivoluzione*, za katerega lahko rečemo, da je prvi zanimivi film, pri katerem je sodeloval Morricone.

40 Podatki so iz: ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ROMA (ured.), *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Napoleone, Rim 1979, str. 403 sl.

41 Morricone je v svoji karieri podpisal 27 zvočnih pripomočnikov trakov za vesterne, kar je brez dvoma primumo, da se je zanj uveljavila tako napačna in preozka oznaka. Njegovo ime je režiserjem in producentom jamčilo uspeh tega zanra. Tako zvečne je bilo, da so v obdobju 1966-1972 Morriconjevo glasbo porabili — po navadi brez njegove vednosti — za navrh še v petih filmih.

42 Osnova za te učinke je skrbno posnet in natančno zmešan zvok, v katerem so frekvence „atak“ zvišane tudi pri nadrobnošnih, ki zadevajo fizikalno/mehanično raven: pritisk ustnic, daktifonija itd.

43 E. SATIE, *Quaderni di un manifesto* (ital. prevod), ured. O. Volta, Adelphi, Milano 1980, str. 170.

44 Od 1967 naprej s *Caput coctu show* na besedilo P. P. Pasolinija (nenatisnjeno), še zlasti od 1969 z *Da molto lontano* za sopran in 5 instrumentov (zal. Salabert, Pariz 1973), *Suoni per Dino* za violino in 2 magnetofona (zal. Salabert, Pariz 1973) in mnogimi drugimi. Glede na obravnavano temo so nam zdale druge skladbe (spisane pred 1967 ali po tem) prav tako zanimive. Res pa je, da so bile namenjene za posebne kinematografske prilžnosti in pozneje predelane ali pa so, prav narobe, obstajale že prej, a jih je Morricone priredil za film in kasneje vključil v katalog. Večin jih je zalozil Salabert. Dokazi za te nenavadne primere iz let 1966-1969 so zbrani na dveh albumih: Generale Music, GM 33/01-2; GM 33/01-4.

45 RCA Italiana, MLDS 20343. Posebno pozornost si zasluži improvizacija z naslovom *Cantata* (Mario Bertoncini, Franco Evangelisti, Roland Kayn, Ennio Morricone in Frederic Rzewski, glasovi s filtri in reverberaciji), v kateri je izjemno slišen zlasti Morricone s svojim „fiziološkim“ pojmovanjem glasbenosti. Spominja nas na že omenjeno skladbo iz filma *Giù la testa* in na *Totem II*. V zvezi s tem si oglejte: E. MORRIGONE, *A scuola di improvvisazione*, v: „Musica e dossier“ II(1987), št. 4, str. 24-25. In splošneje: AA. VV., *Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, izd. Nuova Consonanza, Rim 1980.

46 Distinkcija, ki je v rabi pri teorijah o srednjeveški glasbi. Opredeljuje prehod iz spretno „narejene“ glasbe v „domišljeno“ glasbo, plod intelekta.

47 Glej: S. MICELI, *La musica nel film*... cit., str. 58 sl.

(ured.), *La Musica, Parte I. Enciclopedia storica*, zv. II. UTET, Torino 1966, str. 435-40; za novo monumentalno izdajo pod vodstvom A. BASSA, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il Lessico*, zv. II, UTET, Torino 1983, pa je isto „geslo“ — na str. 225-30 — napisal filmski kritik C. TEMPO. Drugi, novejši primer pa je knjiga, ki so jo bili v glasbeno-didaktičnih krogih pričakovali zaradi vrste razlogov, ki nam jih pomanjkanje prostora na tem mestu ne dopušča pojasniti. V mislih imamo: M. BARONI, E. FUBINI, P. PETAZZI, P. SANTI, G. VINAY, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988. Ni ti paragraf *Tecnologia e comunicazione di massa* niti obširna in za druge teme bogato obdelana *Nota bibliografica* ne prinašata niti ene omembe, enega naslova — saj bi ne bilo treba, da bi bil italijanski; mar je šlo za freudovski spodrsrlaj, če je bilo to nenamerno? — ki bi se bil dotikal odnosa film-glasba v vsem 20. stoletju. Reč postane še manj razumljiva, če upoštevamo, da vse omenjene avtorje upravičeno imenujemo najbolj odprti in najnaprednejši predstavniki italijanske muzikologije.

3 Omejujemo se na pristojnost glasbenega zgodovinopisja in muzikologije in izključujemo fragmentarne in več kakor desetletje stare spise (kljub vsemu zelo redke, če ne tudi povsem pozabne in pozabljene). Tako so edini omembe vredni prispevki, tako z znanstvenoraziskovalnega vidika kakor glede na izvirnost izbire, tisti, ki jih je spisal E. SIMEON. Poleg številnih, ki jih je objavil v „La cosa vista“ — še tle nedavni: *Appunti sulla teoria e prassi del cinema muto tedesco* pri Provincia Autonoma di Trento (ured.), Trento Cinema 1987, Pregledni katalog, Trento 1987, str. 74-80; *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, v: „Musica/Realtà“, VIII(1987), št. 24, str. 103-119 in prispevek o odnosih med glasbo in nemško ekspresionistično kinematografijo iz zadnje izdaje „Eunomio“. Naslednji izjemni prispevek v italijanski glasbeni publicistiki je podpisal švicarski učenjak C. PICCARDI. Poleg tega, da se ukvarja z restavriranjem skladb za neme filme (nako Mascagnijeve *Rapsodie satanice*, glasbe k istoimenskemu filmu Nina Oxilia); je pred časom napisal tudi eseja: *Agli albori della musica cinematografica: „Frata Sole“ di Luigi Mancinelli*, v: „Musica/Realtà“, VI(1985), št. 16, str. 41-74; *Concezioni mnemoniche della colonna sonora*, v: „Musica/Realtà“, VII(1986), št. 21., str. 143-160.

4 Glej na primer tele naslove: C. MCCARTHY, *Film Composers in America. A Checklist of Their Work*, Da Capo, New York 1953 (ponat. 1972); T. THOMAS, *Music for the Movies*, Barnes & Co., Cranbury (N. J.) 1972; J. L. LIMBACHER, *Film Music: From Violins to Video*, The Scarecrow Press, Metuchen (N. J.) 1974; M. EVANS, *Soundtrack: The Music of the Movies*, Hopkins and Blake, New York 1975; I. A. BAZELON, *Knowing the Score. Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York 1975; A. ULRICHE, *The Art of Film Music. A Tribute to California's Film Composers*, The Oakland Museum, Oakland 1976; T. THOMAS, *Film Score. The View from the Podium*, Barnes & Co., Cranbury (N. J.) 1979.

5 Težava, kakršno povzroča historizacija tistih glasbenih pojavov, ki so povezani s filmskim jezikom, je še posebno zapletena. Zavita je namreč v estetske implikacije, ki so po naravi tudi zunajglasbene. Ni odvisna le od sestavin (kakor večji del produkcije za široko porabo), ki bi jih bilo mogoče opredeliti s sociološkimi termini. Kot primer prvega sintetičnega pristopa k tematici glej: S. MICELI, *Storicità e astoricità della musica per film. Lettera aperta in „Forma sonata“ (bitematica, tripartita) a un immaginario amico compositore*, v: Comune di Vicenza, Cineforum di Vicenza in revija „Segnocinema“ (ured.), *Musica in Film Fest* (festivalski katalog), Vicenza 1987, str. 17-26.

6 V zvezi s tem glej nedavna prispevka: S. GUARRACINO, *Problemi dell'insegnamento delle discipline storiche*; E. FUBINI, *Storicità della musica: storia della musica e storia dell'arte* in razgovor, ko so na prispevka interverirali: G. VINAY, M. BARONI, P. SANTI, G. SALVETTI, v: S. MICELI in M. SPERENZI (ured.), *Didattica della Storia della musica, Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 29. XI. — 1. XII. 1985), Firenze, Olschki 1987, str. 11 sl. Splošneje v: C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale* (ital. prevod), Discanto/La Nuova Italia, fiesole 1980.

7 O tem, da bi bilo šlo za neprotrebno debato, nas prepričujejo številni dejavniki, ki jih ne moremo nadrobno naštevati na tem mestu. Za empirični dokaz in kot obrambni udarec zadošča, da omenimo, da bi bila danes vprašljiva sleherna študija o sredstvih za množično komunikacijo, ki bi bila izvirala iz estetiških koncepcij crocejevске matrice. Njen avtor bi s tem namreč nikoli analiziral objekt in ravnal tudi avtodestruktivno do kritičnih mehanizmov. Seveda pa bi mogli takšno trditve ugodno oceniti in pograbitviti tudi „uradni“ crocejevci, da bi dokazovali siromašnost tistih pojavov, ki so povezani z množičnimi mediji. S stališča kritike bi bilo to upravičeno, prav tako kakor bi bila upravičena tudi nasprotovalna ugotovitve — tista o neprikladnosti kritičnih orodij idealizma, ko se idealizem sooči z večino izraznih pojavov našega časa. O crocejevskih vplivih na glasbo glej: E. FUBINI, *Il neorealismo italiano e l'estetica musicale*, v: *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, (nova, različ. izdaja), Einaudi, Torino 1988, str. 251—65.

8 Francesco Alberoni, svoj čas sociolog, danes avtor dobro prodanih publikacij, ki so namenjene „širokemu“ občinstvu, lahko bi tudi rekli televizijskim gledalcem.

9 V zvezi s tem priporočamo prispevek: S. MICELI, *Comporre per film: una professione che non s'insegna*, prebrano na srečanju Trento Cinema 87, z dopolnitvami pa bo objavljeno v „Musica domani“.

10 Če ni drugače označeno, navajamo podatke iz svojih za-

sebnih in Morriconjevih arhivov. Slednje smo si pred časom pobliže ogledali, ker nameravamo izdati monografijo o celotnem skladateljevem delu.

11 Dobrohoten žargonski izraz, s katerim Rimljani imenujejo mladega vajenca (= kozliči). Ekvivalenta sta severni „menabò“ in toskanski „bardotto“.

12 Gre za zbirko šestih — nekatalogiziranih, nedokumentiranih — skladb za glas in klavir iz časa med 1946 in 1950: *Distacco I* (R. Gnoli); *Imitazione* (G. Leopradi) — datirana s 27. XI. 1947; *Distacco II* (R. Gnoli); *Oboe Sommero* (S. Quasimodo); *Verrà la morte* (C. Pavese); *Intimità* (O. Dini).

13 Bržkone gre za prvo naročeno skladbo.

14 Gre za prvo katalogizirano delo med tistimi, ki jih skladatelj priznava danes (zastavljeno leta 1953, dokončano leto pozneje, nikoli natisnjeno).

15 Diplomiral je bil iz trobente in kompozicije, pozneje še iz orkestracije, zborovske glasbe in zborovodstva.

16 Naslovov, ki bi jih bilo vredno navesti, je ogromno. Omeji mo pa se na tle primere: „Gente che va, gente che viene“, „Il giornalaccio“, „Studio 1“. Šlo je predvsem za oddaje, ki so med 1950 in 1960 afirmirale in razvijale televizijski medij.

17 Uradno so začeli z oddajami 3. januarja 1954.

18 Vse to je dovolj za predpostavko, da bi vsakdo, ki bi se hotel ukvarjati z zgodovino razmerij med glasbo in množičnimi mediji, ne mogel mimo tako pomembne in vsesplošne ustvarjalnosti, kakršna je Morriconjeva.

19 Precejšen del teh skladb smo analizirali v brošuri, ki je dodana albumu: *Ennio Morricone, Musiche da camera*, RCA, RL 70761 (2), izšlo 1985.

20 „Prav na koncu mojega konservatorijskega študija sva šla s Petrasijem na sprehod; na dan diplome je bilo (zelo uspešne diplome, moram priznati — danjen je bil, jaz pa prav tako), in stopala sva po običajnem delu skupne poti. Petrassi mi je rekel, naj dve leti ne sprejemam nikakršnih obveznosti, in dodal, da se mu zdi, da se mi bo v teh letih pripetilo nekaj obetavnega. Poslušal sem ga, in minili sta leti, ko nisem zaslužil prav nič. Zložil sem koncert za orkester (posvečen Petrasiju), ki mi je navrgel za 60.000 lir avtorskih pravic. Tako kratka ni več šlo naprej. Stopil sem do starega znanca Enza Micocchia, ki je vodil Umetniški oddelk diskografske založbe RCA in mu potožil: „Ne gre več, moram dobiti delo, oglej si no malo tle.“ Aranziral sem še nekaj skladb, zelo začetniško sem to storil. Potem pa sem začel skrivoma pisati aranžmaje za gramofonske plošče in si domisljal, da me bodo opazili. Nisem dolgo živel v negotovosti. Po nekaj letih so me odkrili, spoznali so me direktorji. Delal sem za televizijo, za radio in naposled me je nekdo povabil še, da bi delal za film. O Petrasiju pa ne duha ne sluha. Še danes se sprašujem, kaj je mislil s tistima letoma.“ Iz: *Musica nel cinema d'oggi. Colloquio con Ennio Morricone*, dodana k: S. MICELI, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto/La Nuova Italia, Fiesole/Firenze 1982, str. 309-10.

21 Posamič: Rondo (Finale) „alla turca“ iz *Sonate KV 331* (v tem primeru je *incipit* analogen *spiccatti* k tematskemu jedru skladbe *Ciribiribin*); arija „Una furtiva lagrima“ iz II. dejanja *Ljubezenskega napoja*; *Adagio Sostenuto*, 1. stavek iz *Sonate quasi una fantasia*, op. 27, št. 2; *Klavirska sonata* št. 3 v Asduru.

22 Odkrili smo jo po naključju, saj se je bila večina Morriconjevih priredb pogubila.

23 Ko bi se bili poglobili v ta primer, bi zagotovo dolgo ne izrpal problematike glasbenega citiranja. Zato omenjamo le: Z. LISSA, *Fonctions esthétiques de la citation musicale* (franc. prevod), v: „Versus“, 1976, št. 13, str. 19-34 (hrvaški prevod: *Estetske funkcije glasbenog citata*, v: Zofia Lissa, *Estetika glasbe*, Ogled, IKP Naprijed, Zagreb 1977, str. 129-144); G. DORFLES, *Valori spaziotemporalni nel collage musicale*, v: *L'intervallo perduto*, Binaudi, Torino 1980, str. 30-53.

24 V mislih imamo LP ploščo, pri kateri si prirejevalec po tradiciji lahko dovolj več svobode in privoščil kaj „eksperimentiranja“.

25 Od pesmi *Il barattolo* (G. Meccia) naprej — tudi tu gre za novo primer izvirne priredbe — lahko opazimo izjemne prodajne uspehe. Če si želite drugih informacij s tedanjega diskografskega trga, si oglejte: G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Bari 1985.

26 T. KEZICH, *Il Western all'italiana*. Spis, priložen albumu *Ennio Morricone. I western*, RCA Italiana, ML 31543 (3). V istem spisu je tudi tale prispevek: S. MICELI, *Il western all'italiana e la sua musica*, na katerega se v odstavku delno opiramo, a smo ga precej priredili.

27 Morda je potrebno opozoriti, da je bil Leone posnel nekakšnega svojega *Dequella* in (kot se pogosto pripeti mnogim režiserjem) ni se ga več bil zmožen znebiti. Morricone pa je bil iz podobnih razlogov že malce nestrpen in je odgovoril s polemiko. Vzel je nek svojo staro skladbo, napisano za televizijsko različico (1961) O'Neillovih *Morskih dram*, in v smenalnici M. Lacarenzu onemogočil sleherno lepotečenje, ki bi utegnulo dišati po „dequellizaciji“.



ZBOGOM, OKRUTNI BRAT, REŽIJA GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, 1971

TATARSKA PUŠČAVA, REŽIJA VALERIO ZURLINI, 1976



48 Zavedamo se, da je lahko takšna opredelitev nehoti videti groba in dogmatska, še posebno v zadnjem delu. Katere vrednote v tej glasbi so resnično *legitimne*? Kajpak ne premoremo enega samega, dobrega odgovora za vse primere. Lahko pa ugotavljamo, da bi mogla biti sleherna *notranja* glasbena vrednota vedno pristnejša od prilastitve česa zunajglasbenega. Sprejemljive so vse legitimne vrednote iz zgodovine misli, v katero lahko umestimo to ali ono delo.

49 Uradna glasbena kultura (domala) ne zahaja v kino. In če njeni zastopniki, privrženci tjakaj vseeno pridejo, ne pričakujejo, da bi mogli najti kaj takšnega, kar bi jih lahko profesionalno pritegnilo. Iz tega lahko povzamemo, da še opazijo ne, kadar se kaj pripeti izjemi pri tem pravilu. Računi za to reč so bili poravnani že 1938 z **Aleksandrom Nevskim**. Kdor bi poskusil uvesti v primerem trenutku Saint-Saënsa, Bececoja, Mascagnija in druge, bi ne bil tako kompromitiral svojega muzikološkega početja kakor tisti, ki bi se lotil kakega uspešnega sodobnika. Kljub temu pa bi bil ostal v očeh visoke kulture omejen, v arheološkem getu *sui generis*.

50 Predvideti bi bili mogli ugovor: „Kaj pa primer Ejzenštejn/Prokofjev?“, a je neprimeren, saj v filmu uporabljena glasbena govorica ne pomeni preloma s tradicijo — tako zaradi politično-kulturnih razlogov kakor tudi spričo dejstva, da je v tistem času (kar je bilo ugodno ali pa morda ne) v Evropi obstajala nekakšna skupna govorica, skupen komunikacijski kod. Navsezadnje pa tudi zato, ker razkol med resno in popularno glasbo tedaj še ni bil tako velik, kakor je danes.

51 Gre kajpada za sodbe, ki bi jih mogli aplicirati na posamične in primerno razčlenjene skladbe. Tukaj se opiramo predvsem na *Requiem per un destino* (1966); *Caput coctu show* (1967, Pasolinijev tekst je tako skladen z Morriconejevo poetiko, da nas močno razveseljuje, ker jo je skladatelj ponovno premislil v luči svojih sedanjih slogovnih usmeritev); *Da molto lontano* (1969, zal. Salabert, Pariz 1973); *Immobilie* (1978, zal. Salabert, Pariz 1987). Prim. še opombo 44 v tem spisu.

52 Skladbe iz obdobja 1966-1979 vsebujejo koherentne značilnosti, tako da bi bile zelo primerne za oblikoslovno raziskavo, česar pa tukaj kajpak ne bomo počeli. Bolj ko je avtor izrazno spontan, pogumneje staplja slogovne elemente, ki so bili do tedaj ločeno navzoči v raznih zvrsteh njegovih kompozicij. Niz se začne pri *Gestazione* (1980, zal. Suvini Zerboni, Milano 1982, za katere menimo, da so prehod med obdobjema), precej natančno izdelane so v tem smislu tudi *Etude za klavir* (1984-86) in tako naprej, progresivno do srečnega obdobja s *Secondo concerto*, *Frammenti di Eros* (1985, zal. Suvini Zerboni, Milano 1988) in *Mordenti in Nevmani* (1988). Upoštevatelj velja, da ta seznam najnovejših skladb ni popoln, saj smo se morali omejiti na dela, katerih partiture so nam bile dostopne za analizo.

53 Primerov je več ko preveč. Med nedavno produkcijo naj omenimo že navedene *Etude za klavir*.

54 V kontekstu tega spisa smo se naklepoma ognili možnosti analize, ki bi se bila sistematično lotila avdiovizualnega postopka. To bi nam namreč povzročilo specifične težave. Za seznanitev s takšnim vidikom glej: S. MICELI, *Linguaggi figurativi e linguaggi musicali: dissociazioni e associazioni indebite*, v: AA. VV., *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi* (Sklepi s srečanja „Nuova Consonanza“, Rim, 6-7. XI. 1986), „Quaderni di M/R“, št. 16, Unicopli, Milano 1988, str. 66-74.

55 Primerov kar mrgoli, toda najustreznejši se zdi tisti iz filma **Giordano Bruno** (G. Montalto, 1973), kjer glasba vsebuje nekaj „a cappella“ (za sam zbor) skladb, skomponiranih po vzorcu vokalne polifonije rimske šole.

56 Kakor se morda kdo še spominja, gre za skladbo z zborom in tolkali. Spisana je v „plemenskem“ slogu, besedilo pa je maša, ki se bere v nekem afriškem misijonu. Na poseben način je zadela katoliško imaginacijo 60. let, saj je vzneseno združila nativne jezikovne vrednote z gregorijanskim slogom in tako posebila nekatere od zahtev drugega ekumenskega vaticanskega koncila, kakor jih je bil izrekel papež Janez XXIII (1962-65).

57 „Pridi, o Sveti Duh, / in pošlji z neba / žarek svoje luči. / Pridi, oče siromašnih, / pridi, dobronik, / pridi, luč naših src.“ Prevédeno iz ital. po: Messale Romano Quotidiano, Edizioni Paoline, 1962, str. 603.

58 Analogen postopek nahajamo v zanimivi skladbi *Bambini del mondo* za zbor visokih glasov iz 1979 (naročilo Unicefa).

59 Razpoznavni so tudi drugačni zunajkompozicijski simptomi: Takšna je na primer tendenca — znana v zadnjih letih — da nekatere filmske skladbe izvajajo na koncertnih odrih. V zvezi s posebnimi in problematičnimi vidiki filmske glasbe glej: S. MICELI in L. PESTALOZZA v: D. CHIADINI in P. M. DE SANTI (ured.), *Film in concerto*, Comune di Roma in RAI — Pokrajinski sedež za Lazio, Rim 1983.

60 Merimo bolj na atmosfero, ki jo je mogoče čutiti v teh naslovih, kakor pa na resnične citate.

61 Definicija, ki jo v kinematografiji uporabljajo za oznako docela nevtralnega glasbenega komenterja, za glasbo brez specifičnih potez. Glasbena tapeta, zvokovna obrt, glasbenih *bluf*, če vam bolj ustreza.

62 Za definicijo izraznega cinizma pri filmskih skladateljih si oglejte: M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1956, str. 113.

SERGIO MICELI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK
IN MITJA VELIKONJA
PRIPRAVIL MIHA ZADNIKAR

Prevédeno z ljubeznivo avtorjevo privolitvijo in s posebnim dovoljenjem institucije @TRENTO CINEMA

ENNIO MORRICONE — ŽIVLJENJA IN DELA

Curriculum vitae

Rojen v Rimu 10. novembra 1928. S šestnajstimi začel študirati kompozicijo na *Conservatorio di S. Cecilia* v Rimu (prof. Goffredo Petrassi). Pri njem 1956 tudi diplomiral z oceno „*summa cum laude*“. Obenem in pozneje se je še poglabljal in na istem konservatoriju diplomiral iz orkestracije, trobente, zborovske glasbe in zborovodstva. Na koncu študija začel že pisati raznovrstno glasbo: Za gledališče, radio, film, televizijo in balet. Še med študijem je začel aranžirati glasbo za slavne pevce (Mario Lanza) in orkestre „ameriškega“ in revijskega tipa. Prvo skladbo napisal pri dvanajstih, za film začel pisati 1961. Aktiven član *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Njegove koncertne skladbe veliko izvajajo po Italiji in na tujem. Dolga leta aranžiral za italijanski odsek gramofonske družbe RCA in pripravljaj glasbo za plošče, festivale, revije in spolnjeval posebna naročila (lotil se je najpomembnejših italijanskih, francoskih in ameriških zabavnih skladb. Živi v Rimu in vedno več piše za ameriške filme. Tempo dela: Ubija joč — vstaja ob petih zjutraj in zgodaj lega, o prostem času si prvovoščil nekaj gimnastičnih vaj, se posveti družini ali pa zatopi v partijo šaha. Redni obiskovalci: Sergio Leone, Mauro Bolognini in Damiano Damiani. Poročen od 1956 — soproga Maria; štiri otroke imata (Maria, Alessandra, Andrea in Giovanni). Kaj se je Morriconeju zadnja štiri leta dogajalo zunaj kinematografskega sveta?

Scenska glasba (najpomembnejši dosežki): *Pappareale* (F. Marceau); *Il lieto fine* (L. Salce); *La fidanzata del bersagliere* (E. Anton); *La Manfrina* (G. G. Belli-De Chiara); *Le femmine puntigliose* (C. Goldoni). Z Garinejem in Giovanninjem sodeloval pri predstavah *Tommaso D'A-malfi* in *Enrico* '61.

RAI je predvajala njegov balet *Requiem per un destino* (v koreografiji Petra Van Der Sloota; izvorno postavljen: Balletto di Roma, dirigent Vittorio Rossi, 1965). Po naročilu Avtonomnega sveta veronske Arene je dovolil uprizoriti balet na svojo skladbo *Gestazione* (koreograf Giuseppe Carbone, 1985, več ponovitev po Italiji). *Gestazione* je koreografiral tudi J. Lazzini (uprizorjeno v Bordeauxu, Nici in petkrat v Rimu — Accademia Filarmonica Romana).

Vplivnejše zadnje izvedbe koncertne glasbe: *Sekstet* (Bari, 1985); *Frammenti di Eros* (Benetke, 1985; Acireale in Palermo, 1986; Milano in še nekaj italijanskih mest, 1987; Sevilla, 1988); *4 skladbe* za kitaro (Bari, 1985); *3 etude za klavir* (Aquila, 1987); *5 pesmi* (Sevilla, 1988; Antwerpen, 1987/88; Corbeille, 1987); *Musica za 11 violin* (Pariz, 1981; Rim 1988; *Nuova Consonanza* na treh koncertih: Amsterdam, Bruselj, Rotterdam, 1988).

Koncertna glasba

1. *Sonata za trobila, timpane in klavir* (1953/54)
2. *Musica za godala in klavir* (1954)

3. *Kantata* (na 2 pesmi Cesara Paveseja) (1954/55)
4. *Sekstet* (za flavto, oboo, fagot, violino, violončelo) (1955)
5. *Variacije na Frescobaldijevo témo* (1955/56)
6. *Trio* (za klarinet, rog in violončelo) (1955/56)
7. *Invencija, kánon in ricercar za klavir* (1955/56), založnik Generale Music
8. *12 variacij za oboo d'amore, violončelo in klavir* (1956)
9. *4 skladbe* (za kitaro) (1957), zal. Suvini Zerboni
10. *Koncert za orkester* (1957)
11. *3 etude* (za flavto, klarinet in fagot) (1957/58), zal. RCA Italiana
12. *Distanze* (za violino, violončelo in klavir) (1958), zal. Salabert
13. *Musica za 11 violin* (1958), zal. Salabert
14. *Requiem per un destino* (za zbor in orkester) (1961)
15. *Suoni per Dino* (za violo in magnetofonski trak) (1968/69), zal. Salabert
16. *Da molto lontano* (za ženski glas in inštrumente) (1969), zal. Salabert
17. *Caput Coctus Show* (za bariton in inštrumente) na besedilo P. P. Pasolinija (1969)
18. *Proibito* (za 8 trobent) (1972), zal. Salabert
19. *Immobile* (za rog in 4 klarinete) (1977), zal. Salabert
20. *Bambini del mondo* (za 18 zborov visokih glasov) (1979)
21. *Grande violino, piccolo bambino* (1979)
22. *Gestazione* (za ženski glas, inštrumente in godala) (1980), zal. Suvini Zerboni
23. *Totem secondo* (za 5 fagotov in 2 kontrafagota) (1980), zal. Suvini Zerboni
24. *Due poesie notturne* (za sopran, kitaro in godalni kvartet) na besedilo E. Argiroffija (1982), zal. RCA Italiana
25. *Secondo concerto za flavto, violončelo in orkester* (1984/85)
26. *Frammenti di Eros* (kantata za sopran in orkester) (1985), zal. Suvini Zerboni
27. *3 etude za klavir* (1985/86)
28. *Rag in frantumi* (za klavir) (1986)
29. *Il rotondo silenzio della notte, 3 pesmi F. G. Lorce* (za sopran in inštrumente) (1986), zal. RCA Italiana
30. *5 pesmi za ženski glas in orkester* (1986/87), zal. Generale Music; zal. Bixio
31. *Refrains* (3 posvetila za 6) (za klavir in inštrumente) (1987/88)
32. *Mordenti* (za čembalo) (1988), zal. Suvini Zerboni
33. *Nevme* (za čembalo) (1988), zal. Suvini Zerboni
34. *3 stavke* (za visoke glasove in veliki boben) (1975/1988), zal. Suvini Zerboni
35. *Kantata per l'Europa* (za sopranistki, recitatorja, zbor in orkester) (1988), zal. Suvini Zerboni
36. *Echi* (za moški in ženski zbor visokih glasov) (1988)
37. *Fluidi* (za 10 inštrumentov) (1988)
38. *3 kratke skladbe* (variacije na I. témo iz Klavirske sonate v fis-molu Franza Schuberta) (za klarinet, violo in kontrabas ali za klavir)

Diskografija

Objavljamo samo posnetke koncertne glasbe, saj bi seznam plošč s filmsko glasbo zahteval preveč detektivskega dela. Če bi ga sploh bilo mogoče urediti. Že pri aranžmajih izvorne Morriconijeve glasbe in pri kompilacijah se reč dovolj zaplete. Ni da bi človek zgubljal besede o piratskih izdajah. Torej:
G.M. 33/01—1/2/3/4 (1970) *Ennio Morricone*
RCA RL 31650 (1982) *Gestazione — Totem secondo*

Filmografija

Kolikor toliko srčpen seznam filmov, za katere je spisal glasbo E. M., zahteva uvodno pojasnilo:

1. O E. M. kroži precej legend. Ena izmed njih pravi, da sta E. M. in italijanski skladatelj Bruno Nicolai (morda še bolj znan kot orglavec) ena in ista oseba. Izpeljava te legende je celo tako neposredna, da ugotavlja, kako se Bruno Nicolai preimenuje v E. M. samo tedaj, kadar je v filmnančni stiski. Ko bi to kakor koli usodno vplivalo na kvaliteto skladb obeh velikih Italijanov, bi ju prav radi pojmovali kot eno osebo. Ker pa ne kaže verjeti niti protipropagandni legendi, češ da je gornje zmišljilja, smo pri navedenih filmih strogo navajali imena, kakor jih lahko vsak pismen zemljan prebere v filmskih špicah. Bruno Nicolai je skratka svoja oseba in Ennio Morricone je svoja oseba, kdor pa tega ne verjame, bržkone tudi ne bo šel analizirat kompozicijskih postopkov, da bi dokazal našo zmot!

2. E. M. se je v začetku 60. let varoval s psevdonimoma. Če boste v kaki kinoteki na špicah kakih pozabljenih filmov prebrali ime Dan Savio ali Leo Nichols, vedite, da je tisto, kar boste v tistih filmih slišali, delo E. M.

3. V filmu *Un fiume di dollari* (gl. 1966!) so se vsi ustvarjalci podpisali s psevdonimi. Da ne bo nepotrebnih očitkov in nesporazumov!

4. Za nekaj filmov med površnimi poznavalci velja, da jih je glasbeno obdelal E. M., čeprav ni imel z njimi prav nič. Dokaz niso le podpisi na špicah:

Caltiki il mostro immortale (Caltiki, neumrljiva pošast, 1959), skladatelj Roman Vlad;

La maschera del demonio (Demonova krinka, 1960), skladatelj Roberto Nicolosi;

I tre volti della paura (Trije obrazi strahu, 1962), skladatelj Roberto Nicolosi;

itd., imeni se bolj ali manj ponavljata — šola je ista, socialni faktor pa ne.

5. Nekaj pa je filmov — predvsem posnetkov vesternov *all'italiana*, za katere so snovalci brez spoštovanja avtorskih pravic pokradli znane Morriconejeve motive, téme ali cele skladbe. Niso vredni omembe. Dokaz so že podpisi na špicah. Pet jih je.

6. E. M. je bil dvakrat nominiran za oskarja: 1979 za *Days of Heaven* in 1987 za *Mission*.

Legenda:

- x = asterisk in pomeni, da je bil film pri nas v rednem kinematografskem obtoku;
- xtv = film so pri nas predvajali tudi ali samo na televiziji (razlika med *tudi* in *samo* je tod v glavnem neugotovljiva!);
- r. = filmski režiser;
- co. = soskladatelj filmske glasbe;
- (TV) = televizijski film;
- (TVnad) = televizijska nadaljevanjka, nanizanka.

P.S. Naslove filmov smo prevajali na dva načina. Kadar je bil film tudi v jugoslovanski distribucijski mreži, smo naslov pravzaprav le prepisali; prevod je torej „uraden“, „distribucijski“. Zato ne odgovarjamo za njegovo jezikovno kakovost in primernost! Vse druge naslove smo prevajali v slovenščino kar se je dalo zvesto ali kontekstualno (kadar je šlo za reziolo oziroma rečenico). Tod se začenja naša odgovornost!

1961

Il federale (Zveznik), r. Luciano Salce

1962

Diciottenni al sole (Osemnajstletniki na soncu), r. Camillo Mastrocinque

La voglia matta (Noro poželenje), r. Luciano Salce

La cuccagna (Dežela izobilja^{xtv}), r. Luciano Salce

I motorizzanti (Motoriziranci), r. Camillo Mastrocinque

1963

Duello nel Texas (Dvoboj v Teksasu^{xtv}), r. Riccardo Blasco

Le monachine (Opatinje), r. Luciano Salce

I basilischi (Kuščarji), r. Lina Wertmüller

Il successo (Uspeh), r. Mauro Morassi

1964

Prima della rivoluzione (Pred revolucijo), r. Bernardo Bertolucci
E la donna creò l'uomo (In ženska je ustvarila moškega), r. Camillo Mastrocinque
I maniaci (Obsedenci), r. Lucio Fulci
I marziani hanno dodici mani (Dvanajstroki marsovci), r. Castellano in Pipolo
In ginocchio da te (Na kolenih pred teboj), r. Ettore Fizzarotti
I Malamondo (Zli svet), r. Paolo Cavara
Per un pugno di dollari (Za prgišče dolarjev^x), r. Sergio Leone
I due evasi da Sing Sing (Begunca iz Sing Singa^{xv}), r. Lucio Fulci
Non son degno di te (Nisem te vreden), r. Ettore Fizzarotti
Le pistole non discutono (Revolverji odločajo^x), r. Mario Caiano

1965

Idoli controluce (Osvetljeni vzorniki), r. Enzo Battaglia
Altissima pressione (Najvišji tlak), r. Enzo Trapani, co. Luis E. Bacalov
Thrilling = La regola del giuoco (Pravilo igre^x), r. Carlo Lizzani, Gian Luigi Polidoro in Ettore Scola, co. Luis E. Bacalov
Gli amanti d'oltretomba (Ljubimca iz onostranstva), r. Mario Caiano
Una pistola per Ringo (Pištola za Ringa^x), r. Duccio Tessari
I pugni in tasca (Pesti v žepu), r. Mario Bolognino
Menage all'italiana (Prevara po italijansko^{xv}), r. Franco Indovina
Slalom, r. Luciano Salce
Agente 077 missione Bloody Mary (Krvava Mary^x), r. Sergi Grieco, co. Francesco Lavagnino
Il ritorno di Ringo (Vrnitev Ringa^x), r. Duccio Tessari
Per qualche dollaro in più (Za dolar več^x), r. Sergio Leone
Se non avessi più te (Če bi te izgubil), r. Ettore Fizzarotti
Sette pistole per i McGregor (Sedem revolverjev McGregorjevih^x), r. Franco Giraldi

1966

El greco (V sencu inkvizicije^x), r. Luciano Salce
Un uomo a metà (Napol človek), r. Vittorio De Seta
Navajo Joe^x, r. Sergio Corbucci
Uccellacci e uccellini (Ptiči in ptički^x), r. Pier Paolo Pasolini
Svegliati e uccidi (Vstani in streljaj^x), r. Carlo Lizzani
Un fiame di dollari (Reka dolarjev^x), r. Ettore Fizzarotti
Mi vedrai tornare (Gotovo se bom vrnil), r. Ettore Fizzarotti
Sette donne per i McGregor (Sedem žensk za sedem kavbojev^x), r. Franco Giraldi
Agent 505: Todesfalle Beirut (Agent 505 — Past v Bejrutu), r. Manfred B. Kohler
La battaglia di Algeri (Alžirska bitka^x), r. Gillo Pontecorvo, co. Gillo Pontecorvo
Comme imparai ad amare le donne (Ko sem se naučil ljubit ženske), r. Luciano Salce
Il buono, il brutto, il cattivo (Dober, grd, hudo-ben^x), r. Sergio Leone
Per pochi dollari ancora (Še za nekaj dolarjev^x), r. Giorgio Ferroni, co. Gianni Ferrio

1967

La ragazza e il generale (Dekle in general^x), r. Pasquale Festa Campanile
I crudeli (Mrtvim je prost prehod^x), r. Sergio Corbucci
Le Streghe (Čarovnice^x), epizoda **La terra vista dalla luna** (Pogled na Zemljo z Lune), r. Pier Paolo Pasolini, co. Piero Piccioni
Matchless, r. Alberto Lattuada, co. Gino Marinuzzi
Ad ogni costo (Stari gangster^x), r. Giuliano Montaldo
La Cina è vicina (Kitajska je blizu), r. Marco Bellocchio
O.K. Connery (Operacija Mlajši brat^x), r. Alberto

De Martino, co. Bruno Nicolai
La resa dei conti (Sokolov plen^x), r. Sergio Sollima
Da uomo a uomo (Dogovor s smrtjo^x), r. Giulio Petroni
Dalle Ardenne all'inferno (Od Ardenov do pekla^x), r. Alberto De Martino, co. Bruno Nicolai
L'avventuriero (Pustolovec), r. Terence Young
Il giardino delle delizie (Vrt užitkov), r. Silvano Agosti
Diabolik^x, r. Mario Bava
L'harem (Harem), r. Marco Ferreri
Faccia a faccia (Zakon brez zakona^x), r. Sergio Sollima
Arabella, r. Mauro Bolognini
I lunghi giorni della vendetta (Dolgi dnevi maščevanja^x), r. Florestano Vancini, co. Armando Trovajoli

1968

I cannoni di San Sebastian (Bitka za San Sebastian^x), r. Henri Verneuil
Escalation, r. Roberto Faenza
Gratie zia (Hvala, teta), r. Salvatore Samperi
Teorema^x, r. Pier Passolini
Ruba al prossimo tuo (Oropaj svojega bližnjega^x), r. Francesco Maselli
Fraülein Doktor (Vohunka brez imena^x), r. Alberto Lattuada
Galileo (In vendar se premika^x), r. Liliana Cavani
Scusi, facciamo l'amore (Oprostì, bi se ljubila), r. Vittorio Caprioli
Partner, r. Bernardo Bertolucci
Il grande silenzio (Velika tišina), r. Sergio Corbucci
Comandamenti per un gangster (zapovedi za gangsterja), r. Alfio Caltabiano
E per tetto un cielo di stelle (Smrt tolpe Rogerja Pratta^x), r. Giulio Petroni
Rome vome Chicago/Banditi a Roma (Rim kot Chicago/Zlikovci v Rimu), r. Alberto De Martino, co. Bruno Nicolai
Il mercenario (Plačanec^x), r. Sergio Corbucci
Corri, uomo, corri (Teci, človek, teci), r. Sergio Sollima
H2S, r. Roberto Faenza
L'alibi (Alibi), r. Vittorio Gassman, Adolfo Celi in Luciano Lucignani
C'era una volta il West (Nekoč na Divjem zahodu^x), r. Sergio Leone
La monaca di Monza (Nuna iz Monze^x), r. Eriprando Visconti
Un tranquillo posto di campagna (V vrtincu nemira^x), r. Elio Petri

1969

Gli intoccabili (Za vsako ceno^x), r. Giuliano Montaldo
Un bellissimo novembre (Sladki november^x), r. Mauro Bolognini
Eat it/Mangiala (Pojej tole!), r. Francesco Casaretti
Senza sapere niente de lei (Nič se ne ve o njej), r. Luigi Comencini
Ecce homo/ sopravvissuti (Preživelì), r. Bruno Gaburro
La donna invisibile (Nevidna ženska), r. Paolo Spinola
Tepepa^x, r. Giulio Petroni
Vergogna, schifosi (Sramujte se, barabe^x), r. Mauro Severino
Metti, una sera a cena (Pripravi večerjo), r. Giuseppe Patroni Griffi
La stagione dei sensi (Čas čutov), r. Massimo Franciosa
Una breve stagione (Kratek čas), r. Renato Castellani
Un esercito di cinque uomini (Peterica v akcij^x), r. Italo Zingarelli
Queimada (Queimada, otok v plamenih^x), r. Gillo Pontecorvo
Sai cosa faceva Stalin alle donne? (Resnica o Stalinovih ženskah^x), r. Maurizio Liverani
L'assoluto naturale (Povsem naravno^x), r. Mauro Bolognini
Gott mit uns^x, r. Giuliano Montaldo
Le clan des siciliens (Sicilijanski klan^x), r. Henri Verneuil
I cannibali (Ljudožerci), r. Liliana Cavani
Cuore di mamma (Materino srce), r. Salvatore Samperi

1970

Giochi particolari (Posebne igre), r. Franco Indovina
Uccidete il vitello grasso è arrostitelo (Zakolite pitano tele in ga specite na žaru), r. Salvatore Samperi
Two Mules for Sister Sara (Sierra Toride^x, Muli za sestro Saro^{xv}), r. Don Siegel
La moglie più bella (Najlepša soproga), r. Damiano Damiani
L'uccello dalle piume di cristallo (Skrivnost črne rokavice^x), r. Dario Argento
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Preiskava nedolžnega državljana^x), r. Elio Petri
Metello (Ljubezen v Firencah^x), r. Mauro Bolognini
La tenda rossa (S.O.S. Nobile^x), r. Mihail Kalatozov, co. za sovjetsko različico Aleksandr Zacepin
Lui per lei (Moški ženski), r. Claudio Rispoli
Hornet's Nest/I lupi attaccano in branco (Sršenje gnezdo), r. Phil Carlson (ameriška različica)/Franco Cirino (italijanska različica)
La califfa (Kalifinja), r. Alberto Bevilacqua
Sacco e Vanzetti (Sacco in Vanzetti), r. Giuliano Montaldo
Vamos a matar companeros, r. Sergio Corbucci
Quando le donne avevano la coda (Ko so ženske imele še rep^x), r. Pasquale Festa Campanile
Città violenta (Mesto nasilja^x), r. Sergio Sollima

1971

Tre donne (TVnad) (Tri ženske), r. Alfredo Gianetti
Tre nel mille (Tri od tisoč), r. Franco Indovina
Forza G (Sila G), r. Duccio Tessari
Gli occhi freddi della paura (Hladne oči strahu), r. Enzo G. Castellari
Giù la testa (Skrij se!^x), r. Sergio Leone
Sans mobile apparent (Ostrostrelec z Azurne obale^x), r. Philippe Labro
Una lucertola con la pelle di donna (Zločinske sanje^x), r. Lucio Fulci
Maddalena (Magdalena^x), r. Jerzy Kawalerowicz
Veruschka, r. Franco Rubartelli
Addio fratello crudele (Zbogom, okrutni brat), r. Giuseppe Patroni Griffi
La classe operaia va in Paradiso (Delavski razred gre v raj^x), r. Elio Petri
L'istruttoria è chiusa: dimentichi (Preiskava je končana, pozabi!^{xv}), r. Damiano Damiani, co. W. Branchi
Oceano (Ocean), r. Folco Quilici
Il gatto a nove code (Mačka z devetimi repi^x), r. Dario Argento
Le foto proibite di una signora perbene (Prepovedane fotografije spodobne ženske), r. Lucio Ercoli
Il Decamerone (Decameron^x), r. Pier Paolo Pasolini, co. Dino Petruzzelli
Le casse (Vlomilec^x), r. Henri Verneuil
Incontro (Prevara^x), r. Piero Schivazappa
Correva l'anno di grazia 1870 (Zgodilo se je v letu Gospodovem 1870), r. Alfredo Giannetti
Quattro mosche di velluto grigio (Štiri muhe iz sivega žameta), r. Dario Argento
La corta notte delle bambole di vetro (Kratka noč steklenih lutk), r. Aldo Lado
Il ritorno di Clint il Solitario (Vrnitev osamljene-ga revolverša^x), r. Alfonso Balcazar; porabljena glasba iz filmov Crudeli (gl. 1967!) in Vamos a matar companeros (gl. 1970!)

1972

La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza? (Življenje je kdaj pa kdaj zares zoprno, mar ne, Usoda?), r. Giulio Petroni
Giornata nera per l'ariete (Črni dan za strelca^x), r. Luigi Bazzoni
Quando le donne persero la coda (Ko so ženske zgubile rep), r. Pasquale Festa Campanile; porabljena glasba iz filma Quando le donne avevano la coda (gl. 1970!), co. Bruno Nicolai
Che c'entriamo noi con la rivoluzione? (Kaj nam mar revolucija!), r. Sergio Corbucci
Violenza: quinto potere (Nasilje — peta sila), r. Florestano Vancini
Il diavolo nel cervello (Vrag v možganih^x), r. Ser-

gio Sollima

La tarantola dal ventre nero (Puščice strupene- ga pajka^x), r. Paolo Cavara

Imputazione di omicidio per uno studente (Štu- dent, ki so mu podtaknili umor^x), r. Mauro Bo- lognini

Bluebeard (Plavobradec^x), r. Edward Dmytryk

Chi l'ha vista morire (Kdo jo je videl umreti), r. Aldo Lado

La banda J. & S.: Cronaca criminale del far West (Tolpa J. & S.: Črna kronika Divjega zaho- da), r. Sergio Corbucci

Anche se volessi lavorare che faccio? (Celo ko bi si bil želel delati, kaj bi počel?), r. Flavio Mog- herini

I figli chiedono perché (Otroci vprašajo zakaj^x), r. Elio Petri

L'attentat (Atentat^x), r. Yves Boisset

La proprietà non è più furto (Zasebna lastnina ni tatvina^x), r. Elio Petri

Mio caro assassino (Dragi moj ubijalec), r. Toni- no Valerii

Fiorina la vacca (Krava Fiorina), r. Vittorio De Si- sti

D'amore si muore (Od ljubezni se umira), r. Car- lo Carunchio

Cosa avete fatto a Solange? (Kaj ste storili So- lange?), r. Massimo Dallamano

Questa specie d'amore (Te vrste ljubezen^x), r. Alberto Bevilacqua

I racconti di Canterbury (Canterburyjske zgod- be^x), r. Pier Paolo Pasolini

L'ultimo uomo di Sara (Sarin zadnji moški), r. Maria Virginia Onorato, co. M. Ligini

Il Maestro e Margherita (Mojster in Margerita^x), r. Aleksandar Petrović

L'uomo e la magia TV (Človek in magija), r. Ser- gio Giordani

Sardegna (TVnad) (Sardinija), r. Folco Quilici, epizoda iz serije **L'Italia vista del cielo** (Italija iz zraka)

Le due stagioni della vita (Življenjski obdobji), r. Samy Paves

1973

La cossa buffa (Smešna je prva ljubezen^x), r. Al- do Lado

Rappresaglia (Represalija^x), r. George Pan Co- smatos

Quando l'amore è sensualità (Ko je ljubezen čutnost), r. Vittorio De Sisti

Le serpent (Kača), r. Henri Verneuil

Un uomo da rispettare (Človek, vreden spošto- vanja^x), r. Michele Lupo

Revolver^x, r. Sergio Sollima

Crescete e moltiplicatevi (Rastite in množite se), r. Giulio Petroni

Quando la prenda è l'uomo/Spogliati protesta uccidi (Človek in plen), r. Vittorio De Sisti

Il mio nome è Nessuno (Imenujem se Nobody^x), r. Tonino Valerii

Sepolta viva (Živa pokopana), r. Aldo Lado

Giordano Bruno^{xtv}, r. Giuliano Montaldo

Ci risiamo, vero Provvidenza? (Posrečilo se nama bo, mar ne, Usoda?), r. Alberto De Marti- no, co. Bruno Nicolai

1974

Sesso in confessionale (Seks v spovednici), r. Vittorio De Sisti

Spasmo (Krč), r. Umberto Lenzi

La faille (Napaka), r. Peter Fleischmann

Space (TV) (Vesolje 1999^{xtv}), r. Lee H. Katzin

Macchie solari (Sončeve pege), r. Armando Cri- spino

Il giro del mondo degli innamorati di Peynet (Peynetova ljubimca potujega krog sveta), r. Cesare Perfetto, co. Alessandro Alessandroni

(E. M. skomponiral naslovno témo)

Il sorriso del grande tentatore (Nasmeh velike- ga skušnjavca), r. Damiano Damiani

Fatti di gente perbene (Zgodi se spodobnim lju- dem), r. Mauro Bolognini

Il fiore delle Mille e una notte (Cvet Tisoč in ene noči^x), r. Pier Paolo Pasolini, co. citatne glasbe Wolfgang Amadeus Mozart

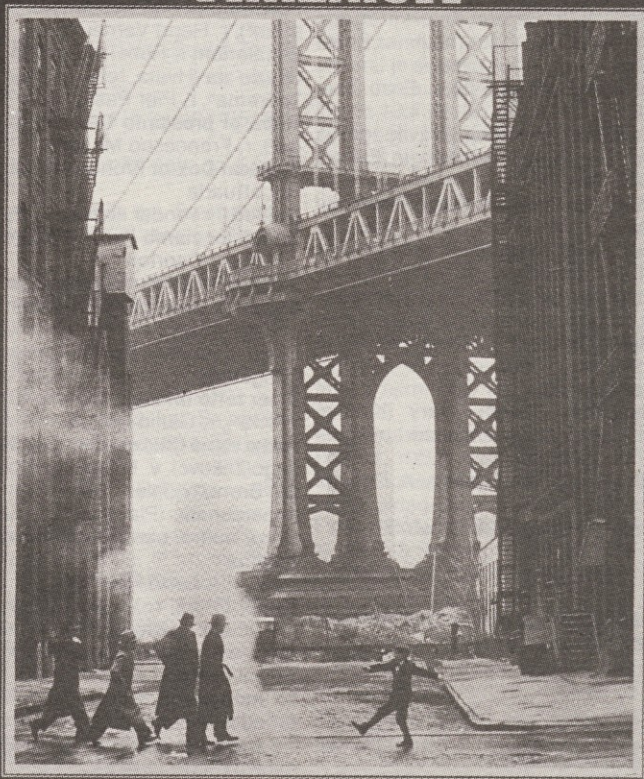
Le trio infernal (Peklenska trojka^x), r. Francis Gi- rod

La cugina (Sestrična), r. Aldo Lado

Milano odia: la polizia non può sparare (Milano sovraži: Policija ne more streljati), r. Umberto Lenzi

SERGIO LEONE — ENNIO MORRICONE — ROBERT DE NIRO
COLONNA SONORA ORIGINALE DEL FILM

C'ERA UNA VOLTA IN
AMERICA



ENNIO
MORRICONE

ORIGINAL SOUND TRACK
FROM THE FILM

ROBERT
DE NIRO



JEREMY
IRONS



— THE —
MISSION

1978

Holocaust 2000 (Holocaust 2000^x), r. Alberto De Martino
La cage aux folles (Kletka za norce^x), r. Edouard Molinaro
Viaggio con Anita (Popotovanje z Anito^x), r. Mario Monicelli
L'immoralità (Nemoralnost^x), r. Massimo Pirri
Days of Heaven (Božanski dnevi^x), r. Terrence Malick
Ege kai ni sasagu (Posvečeno Egejskemu morju), r. Masuo Ikeda
Corleone^x, r. Pasquale Squitieri
Così come sei (Takšna, kakršna si^x), r. Alberto Lattuada
122 Rue de Provence (Javna hiša 122^x), r. Christian Gion
Dove vai in vacanza? (Kam greš na počitnice?), epizoda **Sarò tutta per te** (Vsa bom tvoja), r. Mauro Bolognini
Noi lazzaroni (TV) (Mi lenuhi), r. Giorgio Pelloni
La mani sporche (TV) (Umazane roke^x), r. Elio Petri

1979

L'umanoide (Humanoid), r. Aldo Lado
Il prato (Polje^x), r. Paolo in Vittorio Taviani
Il giocattolo (nevarna igrača^x), r. Giuliano Montaldo
Buone notizie (Dobre novice^x), r. Elio Petri
Bloodline (Krvno sorodstvo^x), r. Terence Young
La luna (Luna^x), r. Bernardo Bertolucci; E. M. ni vpisan na špico, čeprav je zložil za film šest minut glasbe
I come Icare (I kot Ikar^x), r. Henri Verneuil
Ogro (Psoglavac), r. Gillo Pontecorvo
Orient Express (TVnad), r. Daniela D'Anza, Marcel Moussy
Windows (Okna), r. Gordon Willis

1980

Il ladrone (Cestni razbojnik), r. Pasquale Festa Campanile
Si salvi chi vuole (Reši se, kdor se more), r. Roberto Faenza
La cage aux folles II (Kletka za norce II^x), r. Edouard Molinaro
Il bandito dagli occhi azzurri (Razbojnik z modrimi očmi^x), r. Alfredo Giannetti
Uomini e noi (TV) (Ljudje in mi), r. Valentino Orsini
The Island (Otok piratov^x), r. Michael Ritchie
Stark System, r. Armenia Balducci
Un sacco bello (Poletne pustolovščine^x), r. Carlo Verdone
Professione figlio/Bugie bianche (Poklic — sin), r. Stefano Rolla
Il pianeta d'acqua (TV) (Vodni planet), r. Carlo Alberto Pinelli
Dietro il processo (TV) (Ozadje procesa), r.?

1981

La banquiere (Bankirka^x), r. Francis Girod
Butterfly (Nedovoljena ljubezen^x), r. Matt Cimber
So Fine (Kavbojke z rožnatimi očmi^x), r. Andrew Bergman
Una coppia tranquilla (Mirna zakonca), r. Francesco Maselli
La disubbidienza (Neubogljivost^x), r. Aldo Lado
La tragedia di un uomo ridicolo (Tragedija smešnega človeka), r. Bernardo Bertolucci
Le professionel (Belmondo — profesionalc^x), r. Georges Lautner
Espionève toi (Vstani vohun!), r. Yves Boisset
La vera storia della signora delle camelie (Dama s kamelijami^x), r. Mauro Bolognini
Bianco, rosso e verdone (Belo, rdeče in zelenkasto), r. Carlo Verdone
Occhio alla penna (Budd jezdi na zahod^x), r. Michele Lupo
White Dog (Beli pes^x), r. Samouel Fuller

1982

El tesoro de las cuatro coronas (Zaklad štirih kron), r. Ferdinando Baldi
Cop Killer (Ubijalec kifelijcev), r. Roberto Faenza
The Link (Zveza), r. Alberto De Martino
The Thing (Stvor^x), r. John Carpenter
Nana, r. Dan Wolman

Hundra^x, r. Matt Cimber
La ruffian (Pokvarjenec^x), r. José Giovanni
Marco Polo^x (TVnad), r. Giuliano Montaldo

1983

Seven Graves for Rogan/A Time do Die (Sedem grobov za Rogana), r. Matt Cimber
Les voleurs de la nuit (Nočni tatovi^x), r. Samuel Fuller
La chiave (Ključ^x), r. Tino Brass
Le marginal (Policaaj na robu zakona^x), r. Jacques Deray
Sahara^x, r. Andrew V. McLaglen
The Scarlet and the Black (Škrlatno in črno), r. Jerry London

1984

Once Upon a Time in America (Bilo je nekoč v Ameriki^x), r. Sergio Leone
Red Sonja (Kalidor in rdeča Sonja^x), r. Richard Fleischer
La Venexiana (Benečanka^x), r. Mauro Bolognini
La cage aux folles III (Kletka za norce III), r. Georges Lautner
Il pentito (Spokorjenec), r. Pasquale Squitieri
La gabbia (Kletka), r. Giuseppe Patroni Griffi

1985

Via mala (TV), r. Tom Toelle
La piovra^x (TV) (Hobotnica^x), r. Florestano Vancini

1986

Mission (Misijon^x), r. Roland Joffé
Mosca addio (Zbogom, Moskva), r. Mauro Bolognini
Le Louvre (TV), r.?

1987

Il giorno prima (Dan poprej), r. Giuliano Montaldo
Gli occhiali d'oro (Zlati naočniki), r. Giuliano Montaldo
The Untouchables (Nedotakljivi^x), r. Brian De Palma
Il segreto del Sahara (Saharska skrivnost), r. Alberto Negrin
Gli indifferenti (Ravnodušneži), r. Mauro Bolognini
Quartiere (Mestne četrti), r. Silvano Agosti

1988

Ramage (Besnenje), r. William Friedkin
Frantic (Gnevni), r. Roman Polanski
A Time for Destiny (Neogibna ura), r. Gregory Nava
Nuovo Cinema Paradiso (Novi kino Raj), r. Giuseppe Tornatore
I promessi sposi (TV) (Zaročenca), r. Federico Fellini

PRIPRAVIL MIHA ZADNIKAR

Pri zbiranju in pregledu podatkov sodelovali: Zorica Kuent, Stane Ivanc, Franci Milošič in Zdenko Vrdlovec. Za prijazno pomoč se jim lepo zahvaljujemo!

Grobo osnovo za vse, kar vidite pred seboj, smo dobili v tehle publikacijah:

Zbornik festivala Trento Cinema (Incontri Internazionali con la musica per il cinema; Concorso Internazionale di Composizione), Trento, Servizio Attività Culturali, Provincia Autonoma di Trento, november 1988

Bilten (nova serija) Muzeja jugoslovanske Kinateke 39(60) in 40(61), Beograd, Jugoslovenska Kinoteka, 1987

Edicija *Musica Sul Velluto* (an association of, by and for Ennio Morricone lovers), Amsterdam (1980)

Le secret (Skrivnost^x), r. Robert Enrico
Mussolini ultimo atto (Mussolini: Zadnje dejanje), r. Carlo Lizzani
Allonsanfàn^x, r. Paolo in Vittorio Taviani

1975

Libera amore mio (Prosta sva, ljubezen moja^x), r. Mauro Bolognini
L'ultimo treno della notte (Zadnji nočni vlak), r. Aldo Lado
Gente di rispetto (Učiteljica in mafija^x), r. Luigi Zampa
Peur sur la ville (Strah nad mestom), r. Henri Verneuil
Storie di vita e malavita (Zgodbe o življenju in podzemlju), r. Carlo Lizzani
L'antichristo (Antikrist), r. Albert De Martino, co. Bruno Nicolai
Divina creatura (Božanska ženska^x), r. Giuseppe Patroni Griffi, co. C. A. Bixio
Un genio due compari un pollo (Nobody in Indjanci^x), r. Damiano Damiani
Attenti al buffone (Pozor, pavliha!), r. Alberto Bevilacqua
The Human Factor (Človeški faktor), r. Edward Dmytryk
Leonor, r. Juan Buñuel
La donna della domenica (Nedeljska ženska^x), r. Luigi Comencini
Todo modo, r. Elio Petri (za ameriško različico je glasbene vložke prispeval Charles Mingus)
Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò ali 120 dni Sodome^x), r. Pier Paolo Pasolini, co. citatne glasbe Wolfgang Amadeus Mozart
Labbra di lurdio blu (Obsceno modre ustnice), r. Giulio Petroni
Mose (TVnad) (Mojzes), r. Gianfranco De Bosio; šest nadaljevanj

1976

Per le antiche scale (Po starodavnih stopnicah^x), r. Mauro Bolognini
Per amore (Za ljubezen), r. Mino Giarda
Der Richter und sein Henker (Sodnik in krivnik^x), r. Maximilian Schell
Una vita venduta (Prodano življenje), r. Aldo Florio
L'Agnese va a morire (Agnese mora umreti^x), r. Giuliano Montaldo
Novecento (Dvajseto stoletje^x), r. Bernardo Bertolucci
Il deserto dei tartari (Tatarska puščava^x), r. Valerio Zurlini
René la Canne (Simpatični topoumnež^x), r. Francis Girod
San Babila ore 20: un delitto inutile (San Babila ob osmih zvečer: Jalov zločin), r. Carlo Lizzani
L'eredità Ferramonti (Dediščina^x), r. Mauro Bolognini
Le ricain (Merikanec), r. Jean Marie Pallardy

1977

The Exorcist II (Izganjalec hudiča II^x), r. John Boorman
Il mostro (Pošast), r. Luigi Zampa
Il gatto (Mačka^x), r. Luigi Comencini
Orca: Killer Whale (Orka — morilski kit^x), r. Michael Anderson
Stato interessante (V drugem stanu), r. Sergio Nasca
Il prefetto di ferro (Železni prefekt^x), r. Pasquale Squitieri
Autostop rosso sangue (Krvavi avtostop^x), r. Pasquale Festa Campanile
Forza Italia (Dajmo, Italija), r. Roberto Faenza
Il prigioniero (TV) (Jetnik), r. Aldo Lado

KLAN SE PREBUJA TUDI TEORETSKO

Z glasbeniki v svetu filmske produkcije je kakor z glasbenimi inštrumenti v polju kamere. Skoz-skoz se razodeva slutnja, da ni mogoče filmati inštrumentalne zasedbe v njeni nerazdobljeni celoti (Cf. Michel Chion, „Filmati glasbo“ v: *Lekcija teme*). Kamera se v slepi, naivni, krepostni maniri loteva solistov kot objektov velikega plana, pri tem pa mahoma spregleda tišino iz instrumentalnega okolja orkestrske mase. Hollywood je poznal vizualne prepreke, ki so pomagale dosežati pianistični učinek: Skrite roke so razkrivale distinkcijo med filmanim igralcem in posnetim pianistom — med tistim, ki je prispeval telo, in onim, ki je prodal virtuozno igro. Glasbeniki oziroma skladatelji iz filmskega občestva si obe nakazani oviri (torej okvir snemalnega kota — formata in sposojevalnico rok) nadomeščajo z namišljeno jeremijado: Venomer jadikujejo nad ekskluzivistično teoretsko prednostjo, ki se kakor veliki plan naklanja filmskim „prvopodpisancem“ (režiserjem, igralcem in producentom) v primeri z drugopodpisanci“ (montažerji, snemalci, muziki), katerih zavezanost institutu splošnega plana po njihovem šele omogoča „filmsko občost“ in s tem prejkone tudi posamične teoretsko-refleksivne kanale znotraj te občosti. Če je pri Chionu razmerje med splošnim in velikim planom neobhodno za učinek (orkestrske izravnavne med „soli“ in „tutti“), je pri ujaljenih „marginalcih“ učinek, ki ga znajo dočarati z obrtjo oziroma večščino, neobhoden za razmerje (filmskih zenačenosti, profesionalne strukture). Učinek pa je enak razmerju, ker gre v obeh primerih za naložbe v skupne projekte, za „odrekanje samoniklosti“. Toda če smo videli, da se v polju kamere skupni projekt razodeva kot razkol med filmanim in posnetim, velja priznati za jeremijado, da posega med mišljeno in rečeno. „Prvopodpisanci“ namreč zelo dobro vedo za pomen glasbe, a vedno čakajo; da krivico interpretirajo prizadeti. In tod je skrita moč „prvih“: Solo, posnet v splošnem planu, bi glasbo definiral kot referenčno polje povezanih angažmaja in molka; suverenost „prvopodpisancev“ pa glasbo povzema kot čezvse normalen izdelek molččega ceha. Ker glasbeniki molka z vednostjo ne razumejo na isti način kot filmarji (pavze med igro so priprava, tišina s posnetih obrazov pa že dosežek) si razmerje med glasbo in filmom vedno razlagajo v svojo škodo. Zunanja pojavnost „drugopodpisancev“ so družinska srečanja, klanovski posveti, zunanja pojavnost „prvopodpisancev“ mondeni festivali, elitne podelitve nagrad, skratka „razbitje klana ob vsemogočno formo filma“. Velja paradoks, da si skladatelji in glasbeni teoretiki na svojih prireditvah kot referenčni objekt izbirajo prav ozek snop reprezentativnih, povednih, priznanih in elitnih vzorcev s festivalov. Njihova notranja pojavnost torej ne more brez filma kot zamolčanega produkta množice in kot razglašenega produkta „prvopodpisancev“. In to je končni elitizem, ki pomirja nepotrebne očitke, družji, kakor špica, ki je kljub utečeni in normirani hierarhiji življenjsko nepretrgljiva celota, vsakega zapisanega razkazuje v splošnem planu, polzi skoz projektor v nerazdobljeni celostnosti in kakor naročeno jo preveva glasba. Produkt ujaljenega „drugopodpisancev“, sekvenca z naslovno glasbo postane vezni člen filmskega imenoslovja. Njena harmonija je *cluster* podpisanih: Konec koncev velja *gens una sumus*, toda kaj, ko mora človeška vrsta skoz namišljene krivice, preden se prebije do korporativističnega spoznanja. Ko da bi se ji dozdevalo preveč arhaično, da bi priznala: V filmu ve-

lja strogo legitimirana „delitev dela“. Ko da bi ne vedela, kako se demokratično-prizanesljiva institucija *off*-polja ohranja kljub zamenjavi optike iz splošnega plana v velikega. Ko da bi se ji bilo treba pretvarjati, da ve, kako je v vseh *offih* največ prostora prav za glasbenega solista, za skladatelja.

Po besedju beseda

V Trentu, na srečanju izvedencev za filmsko glasbo in ljubiteljev te kakor bi rekli Nemci — *Orchideenfach*, Chiona in produktivne teorije kar niso in niso hoteli poznati. In če je dejstvo, da je le berlinski skladatelj Jean Martin (sic!) bežno migljaj, češ da bi to mogel biti neki francoski skladatelj, lahko dokaz za to, da na posvetu ni bilo čistih cinefilov, potem nam že zdaj ostajata le dve možnosti za nadaljevanje: Prvič bi lahko oholo iskali takšne ali drugačne pomanjkljivosti in govorili o referenčni sprevenosti udeležencev; drugič pa bi lahko nonšalantno poročali o vsem, kar se godi, kadar glasbena filmska sekcija razgablja brez navzočih pristnih filmskih despotov — režiserjev in scenaristov. Kajpada se odločamo za srednjo pot, saj edino tako lahko dezabsolutiziramo Francoza, pa obenem nismo krivični do prvih spoznanj tistih, ki niso rastle v labirintnih čumnatih teorije kot pojmovnega napora oziroma preže v koncentričnem svetu kategorij. Torej muzikologov, ki so se vzgajali v specifikih glasbene „teorije“.

Bistvo srečanja (23. novembra do 4. decembra 1988) pa je povzel skladatelj Holger Czukay. Delovni naslov predavanj je bil namreč Film, glasba in elektronika, zato se mu je zdelo najbolj lucidno, da kar povzame zgodovinski obrat, ki so ga v kriznih 60. letih (vzpon elektronike v jazzu in roku in hkrati strogo zaprta občinstva Varšavske jeseni, Darmstadtskega kroga, kölnskega radiofonskega laboratorija in pariškega studia na RTF) revolucionarno izvedli prikrajšani „resni avantgardisti“. Zbali so se, da bodo zgubili še najzvestejšo peščico ljudi, zato so odšli k filmu; raje so preslepili režiserje in njihovo ignoranco instrumentalnih razmerij, kakor da bi si ustvarili lasten medij. Nova pogodba ni napajala le avantgardne mreže, marveč je osvojila starce. V tem kontekstu si je vzhodnonemški zgodovinpisec filmske glasbe Wolfgang Thiel (plodna referenca je njegova knjiga *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981) privoščil tako rekoč znotrajfilmski ugovor Czukayu: Kdor je resno vzel svoj poklic filmskega skladatelja, je tudi elektronsko glasbo pojmoval kot odprto možnost za filmsko prevaro. Najdlje je prispel Bernard Herrmann v *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), saj je do danes, ko se je *Psycho* že do dobra razvil v banalno debatno in enciklopedično umetnino, obdržal uganko orkestracijske tehnike: Posnetek znamenite citatomanske triadne sekvence *Kopalnica-Umor-Tuplo* so v delavnici Carla Savine v Dolbyjevih laboratorijih razstavili na pikografsko natančnem merilcu frekvenčnega spektra, ga razdelili po vertikali (v harmonske pasove) in horizontali (v razmerju čas/treslaj), pa se jim ni posrečilo ugotoviti, ali je posnet s „tradicionalnimi“ violinami ali s kakim elektro-akustičnim nadomestkom. Pravemu hororju se v zgodovinskem suspenzu priključuje tudi skladatelj, elektronika (četudi namišljena) seveda postane filmsko sredstvo, ko ji film preneha nuditi socialno varstvo. Werner Herzog se je poskusil predvsem v tem — skupino *Popol Vuh* je ščitil skoz film — in vidimo, kam ga je reč pripeljala. Pogoj za uspeh zgodovinskega suspenza pa ni le filmski, slepilni skladatelj, temveč še tista klasična glasbeniška lastnost, ki se ji reče varovanje chevovske skrivnosti. Herrmann je molčal bolj ko grob, molčal je kot Stradivari, žal pa tudi bolj kakor John Carpenter, ki si je v *Megli* (The Fog, 1979) Herrmannovo kretnjo privoščil v prizoru, ko ni znano, ali je posnel kontrafagot z naravnim *vibrato* ali z *echom* ali pa je zvok povsem sintetičen. Že kmalu po premieri pa je eden od njegovih studijskih glasbenikov izdal tretjo različico za resnično. Elektronika pa si ne vlačí skrivnosti samo v bodočo zgodovino, pač pa tudi v preteklo. Žal so ji udeleženci trentskega zbora priznali le polovično vrednost, ko so tako maloštevilni zahajali na kinematografske predstave. V dopoldnevih so osupli poslušali — resda tudi bogato vizualno opremljena — predavanja, popoldne pa kakor da jim je zmanjkovalo moči. Kar zadeva preteklo zgodovino in izvirno elektronsko skladateljsko jedro, je bil najbolj ogleda vreden film *Idea* (L'Idée, 1933) — eden redkih političnih animiranih filmov, daleč pred Disneyem posnet s procesom „*multiplane*“, brezhibno sinhroniziran in prvi z elektronsko glasbo; Arthur Hönner je v morbidnih prizorih „gustavovskih“ pločnikov in drveče množice komornemu orkestru dodal močne serije *glissandov* na napravi, klaviaturah Martenotovi valovi. Ta tip električnega klavirja je postal in ostal (Maurice Jarre ga je rad božal še 1977) enkratno glasbilo za metafizične in mistično-religiozne prizore; pri križanjih so ga „hammondke“ nadomestile šele sredi 60. let. Filmski zgodovini ni bilo prav, da velja prvenstvo elektronike animiranemu filmu in ne igranemu. Pa najsi se je sicer še tako malo brigala za skladatelje in njihove stroje. Trento je označil, da so z novo nasnetimi zvočnimi filmskimi trakovi elektronske glasbe zdaj prvi v zgodovini kar trije igrani filmi: 1. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) z glasbo Giorgia Moroderja kakopak; 2. *Napoléon* (Abel Gance, 1927), ki sta ga opremila Carmine Coppola in Carl Davis in 3. *Casanova* (Ale-

TRENTO CINEMA

INCONTRI INTERNAZIONALI CON LA MUSICA PER IL CINEMA 198



sandr Volkov, 1927) z novo zvočno-tonsko opremo Georgesa Delerueja. Če se gverilske in podmolkle trojke za nazaj še lahko kitijo s perjem elektronike, brišejo mejo med nemim in zvočnim filmom (in si ne dajo dopovedati, da je bila pred njihovim „tehnično-tehnoškim“ razdorom še bolj navidezna kot je zdaj), pa je glasbena oprema, živo igranje k nememu filmu spektakelsko opravilo za vse čase; filmski koncert. Na Trentu '88 so poleg zdaj že razvpitih izdelkov „koncertnega žanra“ (**Imagine; Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'roll** in italijanskih mladinskih „preglednic evergreenov iz 60. let“, pomembnih le kot hitra kompilacijska sinteza) dvorane napolnili edino koncerti. Orkester *Musica '900* je očitno vajen filmskih zaposlitev, čeprav je nestalno glasbeno telo. Naj se sliši še tako bedasto samoumevno, a to spoznaš, ker igra s sproščenostjo simfoničnega orkestra; ker dirigentu ne zdrsne iz rok, kadar mora nasilno in nahlitroma niansirati ritem. Ja, dirigent. Maurizio Dini Ciacci — rad si zatiska ušesa pred resnico. To je dokazal med projekcijo **Histoire d'un Pierrot** (Baldassarre Negroni, 1914) na glasbo Pasquala Maria Costè iz 1893. Režiser je sam kadriral dobesedno v pomoč dirigentu, da se mu v najtežjih trenutkih fikcijske identifikacije ne bo treba truditi z metrično degradacijo. Za kaj gre? Kakšne tri četrtine filma so posnete v interieru, in v kadru — za neznimi prizori Malega in Velikega viliččka z Lune, ki se vršita med trdimi in neprijaznimi zemljani — ves čas niha stenska ura. Če je gledalec pozoren na tempo nihajev, zapazi, da se menja v skladu s predpisano glasbo. Projekcija kajpak metrično ni usklajena z glasbenim tokom, a je kljub temu tako kvalitetna, da si dirigentu res ne bi bilo treba zatiskati ušes pred resnico. S tem hočemo reči samo to, da bi lahko snel slušalke ušes in zaupal uri na filmu. Morda pa je on hotel reči nam samo nekaj: Namreč naj si ne domišljamo, da imajo „filmske časovne enote“, kakor jih odštevata ura, z glasbo več indikativnih povezav kot mehansko odmerjeni čas, ki dirigentu v obliki glasovnih navodil prihaja iz projekcijske kabine.

Od besede k informaciji

Trento Cinema nima nikakršne zveze s festivalom gorniškega in turističnega filma v istem mestu, sploh pa ne premore niti malo njegove tradicije. Potem ko so 1987 v nekem zelo intimnem krožku v Trentu uspešno predstavili dosežke nemškega ekspresionističnega filma in retrospektivno obdelali filmsko in koncertno dejavnost skladatelja Mauricia Kagla, so meščani glavno organizatorko Heidi Gronauer pridobili povsem zase: Napeljali močne zveze do evropskega parlamenta, se vključili v projekt *Evropsko kinematografsko in televizijsko leto*, gospodično prepričali, naj se za šest mesecev na leto iz Berlina preseli k njim, ji dali več ko dovolj denarja in povsem proste roke pri izbiri tematike. Edina njihova skromna želja je bila, „naj se predavanja in projekcije aktivno dotikajo odprtih in neobdelanih partitur filmske glasbe in razmerja med glasbo in filmom. Če se nam letos posreči, bomo imeli edino redno — biennialno — prireditev na to temo v svetu.“

Prvič so si morali pomagati z dodatno injekcijo množične narave — med



METROPOLIS, REŽIJA FRITZ LANG, 1927



STERNBERG - SHOOTING STAR, REŽIJA NIKI LIST, 1988

pripravami so razpisali natečaj za glasbeno kompozicijo in udeležencu-zmagovalcu obljubili 5.000.000 ITL nagrade. Objavili in razposlali so prava v 12 točkah. Starostni meji sta bili 18 in 40 let, in ni bilo važno, ali se je kandidat kdaj ukvarjal s filmom ali ne. Strogo so določili trajanje skladbe (največ sedem minut) in zasedbo, tako da so bile izrazne inštrumentalne možnosti približno zenačene. V oklepaju je bilo dodano, da je raba elektronskih in elektro-akustičnih inštrumentov pri tem neomejena, sestavili so dve neodvisni žiriji skladateljev in muzikologov in seveda 132 prijavitelnim poslali video kaseto z obveznim šestminutnim filmom. Wim Wenders je posebej za to priložnost zmontiral nikoli uporabljene odlomke s snemanjem **Neba nad Berlinom**, približno polovico filma črno-belo, polovico pa barvno: *Začetne „subjektivne travellinge“, prometno nesrečo, Petra Falka med snemanjem in portretiranjem, judovsko-weimarsko-naci trikotnik z menjavo pokrival, strasten poljub na križišču, padeč v cirkusu, sestop k Zidu, Bruna Ganza s kavo, podiranje šotora in ptice nad strehami* — montažo samih videnih prizorov, a vseh prikazanih iz drugih kotov, z drugimi osvetlitvami ali drugo kadrovsko razporeditvijo. Do Trenta je prišlo pet finalistov (Mauro Bonifacio, Roberto Frattini, Hendrik Hofmeyr, Paolo Minetti in Daniel Zimbaldo). Trije Italijani od petih „zmagovalcev“ seveda zahtevajo svojo zgodbo: So dokaz, da sistem filmske kompozicije v državi deluje kljub pritožbam in sporom. Sam Ennio Morricone je potencialne naslednike navadil na trdo šolo klasične glasbe, preden si upajo pomisliti na film. Muzikologa Sergio Miceli in Ermanno Cozumio sta med predavanjem o možnosti muzikološkega preučevanja filmske glasbe navajala takšne protiarumente svojih okorelih kolegov („ni še čas“, „film — mlada umetnost“, filmska glasba — uničevanje talentov“ . . .), da smo za hip odpotovali kar domov, tako so se nam ujele asociacije s spomini. Zdi se, da je moč filmskih skladateljev povsem neodvisna od tega, koliko glasbene institucije hočejo vedeti o filmu: Filmska glasba je filmsko podjetje in zahteva posebne nadarjenosti, ki pa jim še tako dobrohotna kompozicijska srenja ne more toliko pomagati k izživetju, kolikor to more storiti subtilen režiser. Takšnih v Italiji ni nikdar



ENTR'ACTE, REŽIJA RENÉ CLAIR, 1923

manjkalo in vsa zasluga jim gre, da so opogumljali cele rodove skladateljev, za katere v klasičnem svetu ne bi vedel prav nihče. Toda nobeden od treh Italijanov ni zmagal... Čeprav je po mojem težko dobiti lepšo pohvalo, kakor je tista, ki jo je Bonifacio prejel iz ust Stanleya „**Deerhunter; My Beautiful Laundrette; Prick up your Ears; Sammy and Rosie Get Laid**“ Myersa: „Dvoje bi rad videl: Da Bruno Ganz pije kavo ob vaši glasbi v pravem **Nebu nad Berlinom** in da Bruno Ganz pije kavo ob vaši glasbi v resnici!“ Ni bilo indiskretno, saj je Wendersov hišni skladatelj Jürgen Knieper zbolel in ga ni bilo na sklepno ocenjevanje v Trento. Zmagovalec je bil 31-letni Južnoafričan (zadnja leta, kajpak, živeč v Italiji) Hendrik Pienaar Hofmeyr. Bržkone se lahko bolj veseli možnosti za delo z vrhunskimi režiserji kot odkupnih pravic za svoj minimalistični prispevek k Wendersu (notna izdaja pri Ricordiju, pravica do oddajanja glasbe po RAI Radiu 1, vpis v elitno knjigo S.I.A.E. — Združenja italijanskih avtorjev in založnikov). Ko je Ennio Morricone v imenu svoje ocenjevalne skupine povedal, zakaj so se odločili zanj, je rekel, da ga je očarala invencija. Ni se prepuščal drobnim in neizdelanim domislicam, temveč je odločno glasbeno linijo prepuščal le navidez neopaznim spremembam. Pri tem prizoru harmonskim, pri onem agogičnim, pri tretjem ritmičnim, pri četrtem dinamičnim, potem kulminacija... To je povsem drugače od mojega, fragmentarnega načela, je priznal Morricone, in morda mi je prav zato tako všeč.

Z informacije na tla

Trije veliki so bili v Trentu in tri šole. Različni: Stanley Myers, Michael Nyman in Ennio Morricone, in šole, ki jim je skupno vsaj to, da so edine v Evropi, kjer poučujejo filmsko glasbo. Še med temi sta dve, berlinska (*Deutsche Film- und Fernsehakademie*) in Münchenska (*Hochschule für Fernsehen und Film*), na katerih ni „ozke“ specializacije za filmsko glasbo, marveč je diplomant glede na papir izvedenec za televizijsko, scenško, radijsko in reklamno-kulisno glasbo. Londonska (*National Film and Television School*) je „čista“. Tam redno skrbijo tudi za obnovo učiteljskega kadra in se samo nasmihaajo tisti italijanski maniri, naj se potencialni skladatelj filmske glasbe prepušča torturi pisanja fug, preden pomisli na „gospodstvo“ prilagajanja sliki in zgodbi. Tako je postal Trevor Jones (zaupnik Andreja Končalovskega) pri nekaj več kot štiridesetih že prestar za predstojnika; Angleži pa so mu še bolj kot to očitali, da je imel spricho zaposlenosti z naročili za lastno omiko premalo časa za delo s študenti. Njegov naslednik Philip Appleby (1960) se posveča le še njim. Če že piše, so to drobna naročila, če že piše za študente, so to vzorčne skladbe.

Le zakaj ne spregovorimo o filmih, ki so jih prikazovali v Trentu? Iz preprostega razloga, ker so bile celo novosti že videne, če pa ne takšne, pa vsaj narejene po meri glasbe. Tipičen primer je madžarski film **Kárhozat** (Izguba, Béla Tarr, 1987) z nenehno ropotajočo tovorno žičnico v ozadju in v *offu*. Ropota seveda elektronska glasba in ne realna žičnica. Pravi čudež realsocialistične produkcije (pa obenem dokaz madžarskega čudeža) je dejstvo, da so zaupali pisanje glasbe samouku Mihályju Vigu. Kar zadeva javnost v Trentu, pa se je dokazal kar sam, in sicer še z videom v lastni produkciji. Narejen je v pristni zahodnjaški maniri lanskega leta: Bliskoviti ponavljaji kretenj znamenitih osebnosti in popolna stupidizacija naravnega giba. Ena zgodba je osnovna, po navadi gre za „delfina“, ki se — prav tako s ponavljaji enega in istega — trudi skočiti skoz obroče; in šele ko se glasba izteče, karizmatom pa nikakor ne posreči pre-

makniti iz vednoenakosti, „delfin“ razreši film in razveseli svoje in kinematografsko občinstvo.

Sicer pa od produkcije 1987/88 v Trentu: **Malen'kaja Vera** (Vasilij Pičul) — tudi že pri nas; **Sternberg — Shooting Star** (Niki List) — avstrijska različica Gardenerja-Sellersa, s to razliko, da je bil Anglež nepismen, Jean-Pierre Cornu pa se dela slepega; sicer pa tam Schubert na začetku, tod Mozart na koncu; **Linie 1** (Reinharda Hauffa) je seveda dostojen popravek — predvsem glasben — vsega, kar so že s kamerami počeli na Postaji ZOO, toda kaj ko je Ljubljana Berlinu toliko bliže kot Trento! **Stormy Monday** (Mike Figgis) je že nehal biti razvpit; zato pa nas je vznemirila partitura stvaritve **Un senior muy viejo con unas alas enormes** (Fernando Birri), saj sta se skladatelja José Maria Vitier in Gianni Nocenzi v tej obdelavi Márqueza lotila principa, za katerega smo bili prepričani, da je, razen pri velikih, že izumrl: Rekonstrukcije karibskih polmotivov; obdelala sta jih „evropsko“ in na koncu dodala združenim motivom formo pristne morriconejevske kantate iz **Misijona**.

Poleg posebnih gledaliških predstav z modernistično dodano demonstracijo elektronskih glasbenih inštrumentov sta tekli še dve retrospektivi: Žanrska in avtorska. Seveda to rečemo pod pogojem, da je elektronska glasba filmski žanr. V takšnem primeru spadajo skupaj tile filmi: **Prepovedani planet; Rdeča puščava; Suna no onna; Volčja ura; Solaris; Aguirre, srd božji; Eraserhead; Apokalipsa danes; Bounty; Metropolis; Polja smrti; Priča; Ime rože in Avtoštopar**. Ne gre ugovarjati zasnovi komaj rojenega festivala, zato blagohotno izrecimo le eno manjkajoče ime, brez katerega si elektrone v glasbi zadnjih dvajset, petindvajset let pač ne bi mislili: Stanley Kubrick.

O avtorskem načelu pa seveda ni dvoma, saj je Ennio Morricone zadošten razlog za proslavo, tudi kadar ne praznuje šestdesetega rojstnega dne. Zavrteli so dvanajst mojstrovih filmov. Kriterij? Najbolj opazno je bilo dejstvo, da niso hoteli pretiravati z nobenim od režiserjev, pa se jim je vseeno posrečilo povsem prezreti Maura Bologninja, skladateljevo oporno točko iz najhujših let, iz časa krize fragmentarne identite.

Ni dvoma, da si je Trento Cinema zagotovil nadaljevanje čez dve leti, zastavlja pa se mučno vprašanje, kaj je že spočetka narobe s takšnim filmskim festivalom, ki si mora utirati priznanje z besedo. Če obstaja samo odgovor, da tak festival očitno ni filmski, še ni rečeno, da smo z odgovorom tudi zadovoljni. Gradivo, ki smo ga dobili za elektrone v filmski glasbi in za glasbo v filmu osemdesetih let, pa nas obvezuje, da si odgovor poiščemo tudi sami. Na tleh je očitno predvsem beseda. In naj napotek „filmskih muzikologov“, da kaže posvečati partituras vsaj toliko časa kolikor ogledom filmov, ne predpostavlja prehitrega obupa. Podoba je, da so časi šušmarjenja z besedo o filmski glasbi za vselej mimo.

ZENSKÉ, PADALCI IN DVOJČKA

Svetovna (festivalna) ozvezdja reduciramo na aktivna, svetlikajoča se ozvezdja in ozvezdja, ki samo še brlijo, torej zlagoma izumirajo. Londonski filmski festival — traja že 32 let, vendar njegove podrobne zgodovine ne bi pogreval — mirno smemo prišteti med aktivna filmska ozvezdja, in sicer v podskupino tako imenovanih študijskih festivalov. To so kratkoročno malo festivali, po katerih so v ospredju filmi in njihovi ustvarjalci, blišč pa v ozadju.

Draginja tovrstnih festivalov je tudi študijska: od 400.000 do 600.000 dolarjev. 32. LFF je konkretno stal 300.000 funtov oziroma 540.000 dolarjev. Spektakularni festivali (Cannes, Berlin, Benetke . . .) stanejo, na primer, toliko, kolikor ne preveč ambiciozen nizkoprorračunski ameriški film od 1.500.000 do 2.500.000 dolarjev.

Za vsak filmski festival je pomembno, kdo ga vodi in kdo je njegova duša.

Londonski filmski festival je v sedemdesetih in osemdesetih (do leta 1983) negoval v posebnem duhu filmskega elitizma. Američan Ken Wlaschin. Striktno ga je uprizarjal v Nacionalnem filmskem gledališču, rezervatu za filmove.

Leta 1984 ga je kot programski vodja festivala nasledil Derek Malcolm, kritik Guardina, ki je podrl londonski zid in iz južnega brega Temze spektakel razširil še na West End. Malcolmov manever je bil uspešen, festival je podiral rekorde (vanj je vključil ameriške uspešnice); festivalski duh se je tako dobrega pol meseca širil tudi po londonskem filmskem svetišču. Malcolm je tri sezone vodil festival, vseskozi ga je v zasedi (kot že prej legalno izvoljena) čakala Shiela Whitaker, feministka, ki je prvič programirala LFF leta 1987. Letos je torej drugačji v celoti skrbela za festival. Seveda nikakor ni mogoče trditi, da bi bil festival zato, ker ga vodi ženska, zdaj kaj slabši, kot je bil prej, ko so ga vodili moški.

Sheili Whitaker so okoliščine zelo naklonjene. Režiserke niso nobena novost, nobeno razodetje. To navsezadnje niti ni čudno, kajti iz zgodovine je znano, da je prva ženska, ki je režirala, Francozinja Alice Guy (1873—1968) to storila s filmom *La Fée aux choux* že okrog 1900 (nekateri najbolj drzni trdijo, da se je to zgodilo že 1896). Torej dolga, dolga tradicija. V zadnjem času tudi večje (ameriška, francoska, avstralska, nemška) kinematografije ne morejo brez režiserk. Delež režiserk postaja vse večji, zato ne preseneča, da so na LFF (od 140 filmov) več kot 30 filmov režirale ženske.

Težko je reči, da režiserke v filmih zagovarjajo oziroma afirmirajo samo ženske zadeve, ženske vrednote, žensko dušo in pamet.

Drži, da v Londonu ni bilo mogoče videti kakšnega trdega, *moškega* filma, kakršnega poznamo iz opusa Larise Šepitko (na primer *Krila in Vzpon*), toda ob zabrisovanju meje med *moškim* in *ženskim* pojmovanjem sveta, obravnavanju posameznika v realnem, fantazijskem ali idealnem svetu in podobno se ženske inkorporirajo v svet režiserjev.

Če je bil pred leti kakšen film, zaradi tega, ker ga je posnela ženska, šovinističen do moških — kot na primer film Lizzie Bordes *Born in Flames*, na LFF so ga vrteli 1983 in v njem gre izključno za futurističen prevzem oblasti žensk — se dandanes kaj takega ne more zgoditi. Tudi ženske gibanje se umirja in opušča vse nepremišljene in izključujoče poteze.

Kanadčanka Marquise Lepage, letnik 1959, si je zamislila in zrežirala film *Marie v mestu* (Marie s'en va-t-en ville). Film bi lahko zapadel v ceno tretiranje oziroma izkoriščanje ženske, kajti tema — življenje prostitutke Sarah, v katero vdre 13-letna Marie — je potencialno zelo izmuzljiva. Lahko bi zdrsnila na raven cenene obtoževanja moških, *krivcev* najstarejše obrti ali česa podobnega. Toda Sarah nima iluzij in zato njen stik z moškimi v filmu sploh ni ekspliciran, ker ne bi bil produktiven. Moški so samo dekoracija, torej bežno se pojavljajoče stranke. Pozornost Lepageve velja duhovnemu svetu Sarah in Marie. Rezultat njunega spopada je neodločen, čeprav stojita vsak sebi dva popolnoma različna sveta.

Marie je sita trpinčenja brata in zapusti dom, nič posebnega v pogledu zunanosti, duhovno pa še nepopisan list. Drugače je s Sarah. Še vedno je privlačna (nekoč je bila očitno lepa), izkušena in izživeta.

Nikakor ni mogoče zapisati, da gre v tem kanadskem filmu zgolj za stereotip o prostitutki z zlatim srcem, čeprav je primesi takega pojmovanja tudi zaznati, temveč za koncilianten odnos do nekega bivanja (lahko Sarahinega ali Mariejinega) v kontekstu sodobnega alineiranega (so)bivanja.

Italijanka Fiorella Infascielli (letnik 1952) sicer posega v preteklost v svojem romantičnem, stiliziranem filmu *Maska* (La maschera) — v 18. stoletje, ko govori o odličniku Leonardu, ki vse svoje sile namenja popivanju, kvartanju in lepi deviški Iris, potujoči igralki, ki ne pozna drugega kot svet teatra. S tem svetom pa ni zadovoljna.

Če je v filmu *Marie v mestu* razkrivanje življenja Sarah pogojeno s snemanjem lasulje kot atributa prekrivanja, je v filmu *Maska* v ospredju maska, za katero se skriva Leonardo. Toda masko si nadene tudi Iris, ko so zaplete v igro s svetom mesenega in odraslega. Stiliziran in temu ustrezno tudi fotografiran film ikonografsko govori tudi o (sodobnem) hrepenjenju in svetu, ko iluzije izginejo.

Če iz svetov debutantskih filmskih režiserk izginjajo iluzije, to pomeni, da

so nekoč vendarle obstajale. Nekaj povsem drugega — v tem ženskem kontekstu — pa se dogaja v sovjetskem filmu *Majhna Vera* (Malenkaja Vera), režiserja Vasilija Pičula, za katerega je scenarij napisala Marija Hmelik, sicer režiserjeva soproga.

V svetu Vere, njenega frajerja Sergeja, pa očeta in matere ni iluzij; svet kot tak ne premore iluzij, zato se v tej pripovedi, o kateri na Zahodu pišejo, češ da Vera spominja na najstnico iz Bronxa, ki žveči žvečilec, dogaja najbolj radikalen poseg v travme sodobnega sovjetskega človeka. V svetu Vere in ostalih mladih akterjev filma ni iluzij niti tabujev, zato vsakdanje maltretiranje v slogu: „Zakaj pohajkuješ naokrog s to punco? Zakaj si bila sinoči tako pozno zunaj? Kam greš? Kaj počenjaš s svojim življenjem? Veš, koliko sva morala delati, da si dobila reči, ki jih potrebuješ?“ In tudi ugotovitev: „Če bi kdaj pomislila, da boš tako nehvaležna, ko boš odrasla . . .“ samo nazorno priča, da se problemi zastavljajo šele tedaj, ko ni ovir za njihovo problematiziranje. To pa je tudi glavna odlika *Majhne Vere*, sicer tradicionalnega in razvlečenega filma.

To pa je tudi mejnik, ko iz ženskega sveta, ki vselej ni zgolj ženski, prehajamo v moški svet.

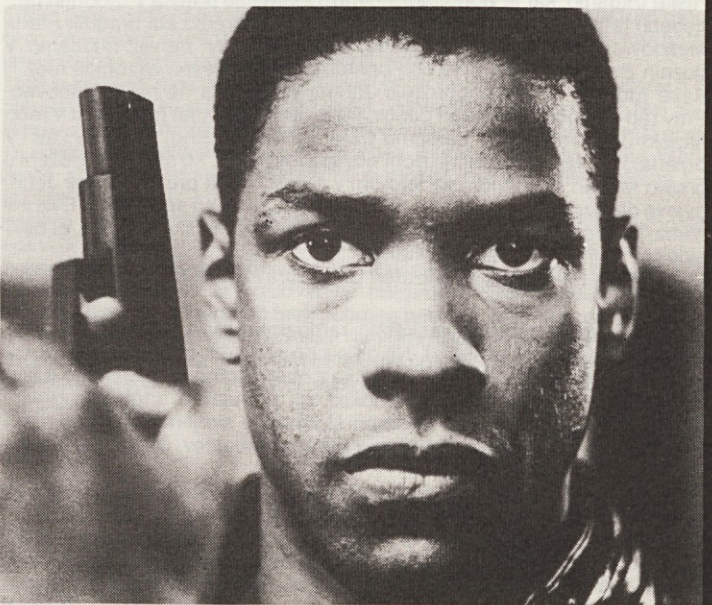
Londonski festival je ponudil tudi nekaj takih filmov. Seveda bi bilo mogoče tudi te razdeliti. Kajti moški filmi niso zgolj filmi moških (kot režiserjev), moških tem, temveč tudi moških razmerij.

Mislimo o tvojem svetu (We Think the World of You) je eden angleških nizkoprorračunskih filmov. Nastal je po romanu Josepha R. Ackerleya,



MAJHNA VERA, REŽIJA VASILIJ PIČUL

DENZEL WASHINGTON V FILMU ZA KRALJICO IN DOMOVINO



15. JAGAS



PRIZOR IZ FILMA **DENAR ALI ŽIVLJENJE**, REŽIJA RAMON MENENDEZ

JEREMY IRONS V FILMU DAVIDA CRONENBERGA **MRTVI ZVONARJI**



objavljenem leta 1960, režiral pa ga je Colin Gregg, ki ima bogato televizijsko izkušnjo, kar je vidno tudi v filmu. Dogajanje poteka v zgodnjih petdesetih letih v proletarskih delih Londona. V ospredju sta uradnik Frank Meadows, možakar srednjih let, in Johnny Burney, ne več mladenič, v poznih dvajsetih letih, ki je bolj postopač kot pa resen zakonski mož. Kako tudi ne... Frank obtožuje Johnnyja. Seveda ne samo duhovno. Prav rad se spominja starih časov, ko je Johnny zbujal pozornost v mornariški uniformi, njemu samemu pa ni bilo neprijetno, ko se je zazrl v ogledalo... Njuno razmerje dobi nove razsežnosti, ko se Johnny oženi s prsato Megan in ko mora za leto dni v zapor. Frank prevzame vse Johnnyjeve obveznosti, razen skrbi za psico Evie. Toda ko spozna, da Evie zanemarjajo Johnnyjevi starši, jo vzame k sebi in zanjo skrbi; človek bi tako sklepal, bolj kot je prej za Johnnyja.

Evie je tako neke vrste katalizator, pravzaprav možnost, da Frank sublimira.

Režiser Gregg je v izpovedi asketski, rahlo porogljiv, simpatizira s homoseksualci in heteroseksualci. Nikoli pa ne gre prek meje (ne)spodobnosti, temveč vselej sledi blago uživaštvu z obeh strani. Film **Mislimo o tvojem svetu** je vsekakor ponovni dokaz, da popularna angleška igralka Alan Bates (Frank) in Gary Oldman (Johnny) v svojem opusu še nista izčrpala zaloga in detajlov iz življenja homoseksualcev, čeprav jih kar pogosto upodabljata.

Tragika Franka in Johnnyja ni v njuni skupni ali posamični usodi, temveč v njuni postavljenosti v svet (tedaj še zelo netolerantnih) vrednot.

Drugečnost gospoda Franka iz prejšnjega filma je bila vsekakor narojena, v filmu Martina Stellmana **Za kraljico in domovino** (For Queen and Country) je Reuben, glavni junak filma, po narojenosti drugačen samo po barvi (je črnc), medtem ko se vsa njegova drugačnost izostruje in

ulminira v njegovi kruti smrti zaradi (še zmeraj obstoječe) britanske netolerantnosti.

Reuben James po devetih letih zaprtosti v armadi, v kateri je zvesto služil kraljici (od tod tudi naslov filma) v elitnih padalskih enotah, ki so branila čast na Severni Irski in na Falklandih. Prisluzil si je vrsto medalj in si pridobil ugled. Ko pa se vrne v predmestno londonsko okolje, začena spoznavati, kaj vse je življenje naredilo iz njegovih (bivših) sobojevnikov. Fish je ob nogo in finančno je bankrotiral, Bob je šel med gasilce, Colin je postal trgovec z mamilami... Zmeden je zaradi zmede, ki vlada v mirnodobskem svetu, ki ga obkroža. Zadrego, ki jo sprva doživlja kot zlom individualnih eksistenc, skuša razumeti in ne obupuje, zlasti ko sreča simpatično sosedo Stacey... Toda britanska birokratska mašinerija ga onemogoča, ker noče sodelovati s krajevno policijo, ki neusmiljeno obračunava s črnskim življem. Drage ne more povabiti na potovanje v tujino. (Nekoč je lahko zvesto in pošteno služil domovini, ko pa mu je treba dati potni list, je samo obarvani priseljenc.)

Nepriznan od družbe, edini svetel žarek pač vidi v Stacey, zato se ukloni in pomaga prodati mamilami in zasluži 5000 funtov, večino vsote da Fishu in kupi karti za potovanje...

Nemiri v četrti, pobesnelost policije pa Reubena prislijo v spopad s policijo, ki se zanj konča tragično.

Za kralja in domovino je krut žanrski film, nekateri govorijo celo o populističnem filmu. Navkljub določenim stereotipom (črno belo slikanje značajev in družbe kot celote), mu ni mogoče odrekati artizma in spretnosti aplikacije vesternovske forme in ideologije na žanrovsko okostje. Vsekakor ta film ne more zaradi ideološke herezije režiserja Stellmana pomeniti njegove drugačnosti, ki naj bi se končala kot Reubena — s smrtjo. Vendar zgolj ustvarjalna.

Temni toni so sprva sicer prisotni v filmu Ramona Menendezza **Denar ali življenje** (Stand and Deliver), toda navsezadnje se vsa zadeva srečno konča.

V ospredju je Jaime Escalante, ki pusti donosno službo v neki elektronski družbi in se zaposli kot učitelj v Gartfield Hig School v vzhodnem Los Angelesu, ker je pač pričakoval, da bo poučeval računalništvo. Toda izkaže se, da njegovi učenci, večinoma hispanškega porekla, komajda znajo osnove aritmetike, kaj šele računalništva, saj v šoli sploh nimajo računalnikov. Toda nenavadne učiteljeve metode obrode sadove, kajti tekste iz matematike uspešno opravijo vsi učenci, kar presenetiti šolske birokrate v Južni Kaliforniji, saj so najboljši. Podvomijo v rezultate, odkrito namigujejo na goljufijo, ker imajo testi podobne napake (ki pa niso rezultat goljufije, temveč šibkega osnovnega znanja). Učenci vendarle privolijo v ponovno pisanje testov. Rezultati so ponovno odlični.

Film je nastal po resničnih dogodkih, očarljivost prototipa Jaimeja Escalanteja pa je režiserju Ramonu Menendezu (sicer staremu 38 let in priseljencu s Kube) omogočila, da večne resnice o marginalcih, ki uspejo, gleda skozi nežno optiko, v kateri ni prostora za veristični razisem a la **Za kraljico in domovino**. Režiser Menendez realistično imitira resničnost in jo opremi s pragmatičnostjo, češ ali so inteligentnejši boljši ljubimci... Odgovor na to vprašanje ni preprost, če pa bi ponj skočil v kanadski film Davida Cronenberga **Mrtvi zvonarji** (Dead Ringers), bi hipotetično negativen. Inteligentneža, dvojčka-ginekologa Elliot in Beverly Mantle imata težave ob ljubljenju.

Nasploh gre v tem Cronenbergovem filmu za izredno nenavadnost. Režiser je prekinil s krvavo grozo (**Muha**) in se posvetil človeški bližini, ki pa ji ni povsem odvzel psihološke groze in travm. Pravzaprav je Cronenbergov film psihološki triler, posnet zelo skrbno, kajti glavna junaka igra samo en igralec, Jeremy Irons, zato je bilo med snemanjem potrebno poskrbeti za vse tehnične podrobnosti, ki so na visoki ravni in praktično ne moremo nikoli reči, da iluzija, ko vidimo dva enojajčna dvojčka na ekranu, ni popolna.

Dvojčka spremljamo od diplome leta 1967 in ju srečamo potem 1988, ko imata v Torontu svojo ginekološko kliniko. Pri njima išče pomoč tudi igralka brez otrok — Clarie, ki tako izve, da ne bo mogla nikoli zanostiti. Ošabnega Elliota igralka očara, spi z njo in prepriča sramežljivega brata Beverlyja, naj ga nadomesti, ne da bi Claire to vedela. Beverly se zatreška v igralko in noče pripovedovati bratu o svojih seksualnih pustolovščinah z njo. Ko igralka spozna, da gre za dvojčka, ju sooči. Beverlyja to prizadene, začne piti in seže po mamilah. Ko jo po naključju (po dolgem času) znova sreča, ugotovi, da je tudi Claire odvisna od mamil. Elliot odide predavat v Washington, Claire snemat film, Beverly postane bolno ljubosumen... Elliot poskuša prikriti vse bratove težave, toda zaman. Zaradi obsedenosti z nekimi operacijskimi inštrumenti, ki jih je izdelal ekscentričen umetnik, klinika izgublja na ugledu. Elliot, prepričan, da Beverlyja lahko povrne v normalno stanje, ga vsak dan zapre v kliniko. Medtem se vrne Claire, ki telefonira Beverlyju, slednji pobegne k njej. Ker po tednu dni ni glasu od Elliota, se Beverly vrne na kliniko, kjer brata tragično končata.

Cronenbergov film, ki pravzaprav niti ni znanstvena fikcija, je raziskava bizarne, čustvene in psihološke odvisnosti dvojčkov, sprehod v človekovo psiho, kjer je prehajanje jaza dvojčkov Elliota in Beverlyja svojevrstna duhovna osmoza. Kot taka pa ne bi bila toliko vznemirljiva, kot je v Cronenbergovih upodobitvi, če ji ne bi kot popkovino dodal še žensko, ki združuje in hkrati loči ta dva (siamska) dvojčka (predvsem v duhovnem pomenu).

Prav ob ginekološkem stolu Cronenbergo dokazuje svojo duhovitost in izvирnost (med pregledom igralko iznajde neko novo bolezen), ostaja pa tudi njemu (ki je svoje dni študiral biokemijo v Torontu) neznanka, kaj se pravzaprav dogaja v duši in telesu Elliota, Beverlyja in Claire. Ostaja vse odprto z zadnjo sekvenco.

NAJ ŽIVI FILMSKA UMETNOST

Ideja

Pobudo za Evropsko filmsko nagrado je sprožil berlinski senator dr. Volker Hassemer maja 1987 na cannskem filmskem festivalu. Torej se nagrada ni rodila v kakšni producerski glavi kakor ideja za ameriško akademijo za filmsko umetnost in znanost. Še manj kot odgovor na moralno krizo v evropski filmski zavesti (mimogrede: ameriška akademija in oskar sta se rodila zaradi škandala okrog igralca in režiserja Fattyja Arbucklea; rezultat tega sta bila Haysov kodeks in AMPAS oziroma oskar). Namen AMPAS je bil dvigniti kulturne, izobraževalne in znanstvene standarde filma, medtem ko je bil Hassemerjev namen ustvariti evropsko filmsko nagrado, ki bi imela panevropski značaj, ker je (bil) prepričan, da je evropska kinematografija dovolj močna, da premore dovolj nadarjenih režiserjev in zvezdnikov, da si more privoščiti tako nagrado. Ob vsem tem pa ne gre prezreti, da je bila tudi politična klima naklonjena morebitni nagradi: Vzhod in Zahod sta se zelo zblížala.

Kipec

Okrog 50 centimetrov visok kipec mladeniča, ki v rokah drži goloba — je oblikoval (kot samostojno delo) nemški umetnik Markus Lüpertz. Skulpturo je poimenoval „genij mladosti, ki brani svobodo“, in Upravni odbor Evropske filmske nagrade je zamisel sprejel kot nagrado. Torej je Evropa povsem drugače prišla do kipca kakor Amerika do oskarja. Kakor je znano, je kipec oskarja oblikoval scenograf Cedric Gibbons (po zamisli Louisa B. Mayerja). Sprva je bil še brez imena, toda po šestih letih podeljevanja so mu prišli ime oskar. Avtorici imena pa naj bi bili knjižničarka Margaret Herrick oziroma igralka Bette Davis.

Evropska filmska nagrada je že ob prvi podelitvi (26. novembra 1988) dobila tudi neuradni vzdevek oziroma ime Fenix.

Izbiranje

Prvo leto so oskarje podelili na osnovi izbora vseh članov akademije, ki so predlagali kandidate po področjih, nato pa so šefi posameznih (petih) področij izbrali dobitnike nagrad.

Evropejci so ob rojstvu svoje nagrade postopali nekoliko bolj demokratično (?): Širši izbor filmov so opravili tako imenovani nominatorji iz 27 evropskih držav. (Jugoslavijo je zastopal direktor kinoteke Žika Bogdanović.) Izbrali so najboljši film in najboljši mladi film, tako da je po tem postopku ostalo 48 filmov, ki so se potem potegovali za nagrade v desetih različnih kategorijah (posebne nagrade za življenjsko delo in podobno so izzete).

Nominirance v desetih kategorijah je določil sedemčlanski nominacijski komite (v katerem so bili kritiki, režiserji in producenti). V kategorijah za najboljši film in najboljši mladi film so izbrali po sedem nominirancev, v drugih pa praviloma po pet.

Žirija — sestavljali so jo Isabelle Huppert, Liliana Cavani, Mikis Theodorakis, Krzysztof Zanussi, Bernd Eichinger, Ben Kingsley in Nikita Mihalov — je od 18. novembra do podelitve po 12–14 ur dnevno gledala filme in izbrala naslednje zmagovalce:



EVROPSKO FILMSKO NAGRADO, KI SO JO POIMENOVALI FENIX, JE OBLIKOVAL NEMŠKI UMETNIK MARKUS LÜPERTZ

- **najboljši film:** Kratek film o ubijanju Krzysztofa Kieslowskega, Poljska;
- **najboljši mladi film:** Ženske na robu živčnega zloma Pedra Almodovarja, Španija;
- **najboljši režiser:** Wim Wenders — Nebo nad Berlinom, ZRN;
- **najboljši igralec:** Max von Sydow, Pelle osvajalec, Švedska;
- **najboljša igralka:** Carmen Maura, Ženske na robu živčnega zloma, Španija;
- **najboljši epizodist:** Curt Bois, Nebo nad Berlinom, ZRN;
- **najboljša epizodistka:** Johana der Steege v Lahkomiselnežih, Nizozemska;
- **največji obetavnež:** Pelle Hvenegaard, Pelle osvajalec, Danska;
- **najboljši scenarij:** Lous Malle, Na svidenje, otroci, Francija;
- **nagrada za tehnične dosežke:** G. Aleksi-Mešišvili, N. Sandukeli in S. Gogolašvili za scenografijo filma Ašik Kerib, SZ;
- **nagradi za življenjsko delo:** Marcello Mastroianni (It) in Ingmar Bergman (Šved.);
- **nagrada za zasluge:** Richard Atteborough, Velika Britanija;
- **posebni nagradi:** Jurij Sanin za glasbo v Dnevi teme, SZ, in Bernardo Bertoloucci za režijo Zadnjega kitajskega cesarja, Italija.

Spektakel

Evropska filmska nagrada je rasla na izkušnjah drugih, predvsem Američanov, zato niti ne preseneča, če je bila prva slovesnost 26. novembra 1988 v dvorani Theater des Westens v Zahodnem Berlinu, ki sicer sprejme več kot 1200 gledalcev, precej bolj bleščava kot prva podelitev oskarjev 19. maja 1929 v hotelu Roosevelt. Medtem ko so Američani podeljevali svoja priznanja zgolj iz rok predsednika AMPAS Douglasa Faibanksa, se je v Berlinu trlo podeljevalcev. Debut Evropske filmske nagrade je spremljalo 23 televizijskih postaj v Evropi in po grobih ocenah ga je videlo okrog 500 milijonov gledalcev, medtem ko hollywoodski spektakel spremljajo televizijske kamere (še) od leta 1954.

Tudi ceni prvih septaklov se nedvomno precej razlikujeta, saj so pedantni Nemci izračunali, da jih je show stal 5,5 milijona mark, ki sta jih v glavnem prispevala berlinski senat in televizija (ZDF).

Oskar je stvar prestiža in ne prinaša neposredno nobene denarne nagrade, medtem ko dobitnika **feliksa za najboljši film in najboljši mladi film** dobita nagrado — po 100.000 zahodnonemških mark.

Apel

Fazni zaostanek je ob evropski nagradi sicer pokazal na marsikatero pomanjkljivost, ki jo bo veljalo odpraviti, da bi se morebiti v daljnji dalji približali (kičastemu) spektaklu podelitve oskarja, toda prinesel je tudi izvirnost različnosti (zaradi jezikovnih in kulturnih razlik v Evropi), kar nam lahko zavida homogenizirana Severna Amerika.

Zato je ob vseh modrovanjih in duhovičenjih ob sprejemanju feliksov, t.i. zahvalnih govorih, med katerimi je bil najbolj presunljiv govor („Naj živi filmska umetnost!“) Ingmarja Bergmana, morebiti najpomembnejši apel 13 evropskih filmskih režiserjev, od Thea Angelopolosa so Wima Wendersa, ki se zavzemajo za afirmacijo evropske kulture, našega doma — Evrope.

Repriza Evropske filmske nagrade naj bi se leta 1989 zgodila v evropski kulturni prestolnici, ki naj bi bila (po nekaterih trditvah) v Parizu. Jugoslovani se nismo prebili med vidne in slišne udeležence evropskega filmskega spektakla. Jugoslovanski nominator Žika Bogdanović je za najboljši film izbral **Trenutno brez dobrega naslova**, delo Srđana Karanovića, medtem ko je za najboljši mladi film proglasil **Nenavadna dežela** Dragana Marinkovića. Ta anonimnost je prav gotovo odraz dejanske filmske gluhosti našega filma v Evropi, navzlic nekaterim letošnjim priznanjem našim filmom.

Apel* evropskih filmskih režiserjev

Dragi prijatelji!

Vedno bolj in bolj se zavedamo, kako pisano besedo iz naših življenj izrinjajo gibljive podobe, kako se Guttenbergova galaksija razvija v Lumierovo galaksijo. Kar se je izvirno začelo kot inovativna atrakcija na mestnih sejnih, je postalo umetniška forma nezasiščane moči, ki je kmalu rodila tako navdihnjene sinove, kot so Chaplin, Ejzenštein in Bunuel, in se danes, s pomočjo elektronike, razvija v najpomembnejšega nosilca globalne kulture in komunikacije.

Muhavost spletke ali igralčeva karizma imata tako močan učinek na našo kolektivno domišljijo, da povsod po svetu ulice izumrejo, ko je na sporedu nova epizoda popularne televizijske serije. Z drugimi besedami, vsi mi, ki sodelujemo pri izdelavi filmov, režiserji, pisatelji (scenaristi) in igralci na primer, imamo z nečimer primerljiv vpliv na potrebe in okus ter zato tudi na vrednote sodobnega človeka. Zgolj igrača — čeprav je postala eden prevladujočih načinov komuniciranja — nam daje izjemno moč in skrajni čas je, da prevzamemo odgovornost, ki pritiče s to močjo.

Filmi, ki osvajajo kina po svetu — posebej tisti, predvajani prek satelitov — povedo milijonom in milijonom gledalcev našo zgodbo in kaj mi želimo povedati. Zares imamo moč, da vplivamo na kontinente. Kakorkoli že, nevarnost je, da to lahko vodi h kulturni novotnosti, k padcu umetniškega okusa in k omalovaževanju intelektualnih in duhovnih vrednot, ki bi postopoma zatrla nacionalno identiteto, domače jezike, našo prirojeno željo po nacionalni lepoti „drugačnosti“ in naše spoštovanje različnosti sveta.

Dogaja se, da ta inovativna in pogosto znamenita „svetovna moč“ gibljivih podob počasi grozi obstoju naše evropske filmske kulture. Film, rojen v Evropi, in dolga leta dokaz bogate tradicije kontinenta in svojih raznolikih idealov, film, ki je ponujal svetu spoznanje o tem, kaj pomeni biti Evropejec in je ustvaril take filme, kot so *Poslednji mož*, *Devica Orelanska*, *Oklepnica Potemkin*, *Dr. Caligari*, *Velika iluzija*, *Obala v megli*, *Tatovi koles*, *Do zadnjega diha*, *Viridiana* in *Cesta* — ta evropski film počasi izrivajo iz kinodvoran in s televizije. Toda — ali to pomeni, da ni ostalo drugega, kot da objokujemo našo slavno preteklost in se poslovimo od evropskega filma? Ali pa imamo še kaj povedati o naši preteklosti, ponuditi več naših verovanj in prepričanj, dejansko še veliko več — da se združimo v prizadevanju, da damo svetu, kar mu edinole mi sami lahko damo: evropsko izkušnjo?

Danes, ob koncu dvajsetega stoletja, je mogoče odkriti človeško sporočilo, ki je vgrajeno v evropsko grudo. To dokumentira okuženost celine z vojno, z zločinom brata nad bratom, s političnimi mejami, toda povezane s skupno kulturo, obremenjene zaradi razpada družin in nezaposlenosti, bede, krivice in pomanjkanja človeških pravic, toda navzlic temu Evrope, ki globoko verjame v skupno, obetavno prihodnost, ki jo hkrati zaznamujeta veselje in strah. Ali imamo še kaj, če se primerno izrazimo, s čimer je mogoče oplemenititi človeško razumevanje na svetovni ravni?

Če je odgovor pritrdilen, in to želimo slišati, potem se moramo sami naučiti izražati v spremenjenih razmerah. Nadalje si moramo prizadevati ohraniti čudovito evropsko bogastvo različnosti, kajti edinole potem je lahko francoski film francoski, italijanski film ostane italijanski, češka in poljska filmska šola pa ostaneta to, kar sta. Nemški, madžarski, švedski, ruski in grški filmi pa še naprej dodajajo lastne barve v velik spekter filmske umetnosti. Bolj kot smo zvesti **samemu sebi**, z drugimi besedami — naši **drugačnosti**, močnejši smo kot posamezniki. Namesto da oviramo drug drugega, si moramo prizadevati za skupno identiteto, ki temelji na različnosti, za medsebojno povezanost, ki pozdravlja različnost in drugačnost z odprtimi rokami. Tako se sami lahko zavarujemo pred terorjem povprečnega okusa v umetnosti.

Te misli nas vodijo ob oblikovanju Evropske filmske nagrade in morda pozneje tudi ob Evropski filmski akademiji. Nimamo drugega namena kot zavarovati evropsko kulturo s promocijo različnih vrednot njene kinematografije, tako da bo deležna ustrezne pozornosti in našla gledalce po svetu.

Naš namen ni konkurirati filmskim festivalom ali se kosati z vsemi prisotnimi teorijami in šolami o filmski umetnosti. Naša nagrada naj se podeli vsako leto filmskim profesionalcem za izjemne dosežke in filmom, ki pošteno reprezentirajo evropsko kulturo, ki niso **opozicija** nečemu, temveč prej **afirmacija** nečesa. To pa ni nič drugega kot naša ljubezen in naš strah za to, kar imenujemo naš dom: Evropo.

Miha Brun

* Ta filmski apel so podpisali: Theo Angelopoulos, Richard Attenborough, Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, Claude Chabrol, Federico Fellini, Claude Goretta, Dušan Makavejev, Jiri Menzel, Manoel de Oliveira, Eric Rohmer, Istvan Szabo in Wim Wenders, torej 13 uglednih režiserjev, od katerih so štirje tudi dobili prve felikse.

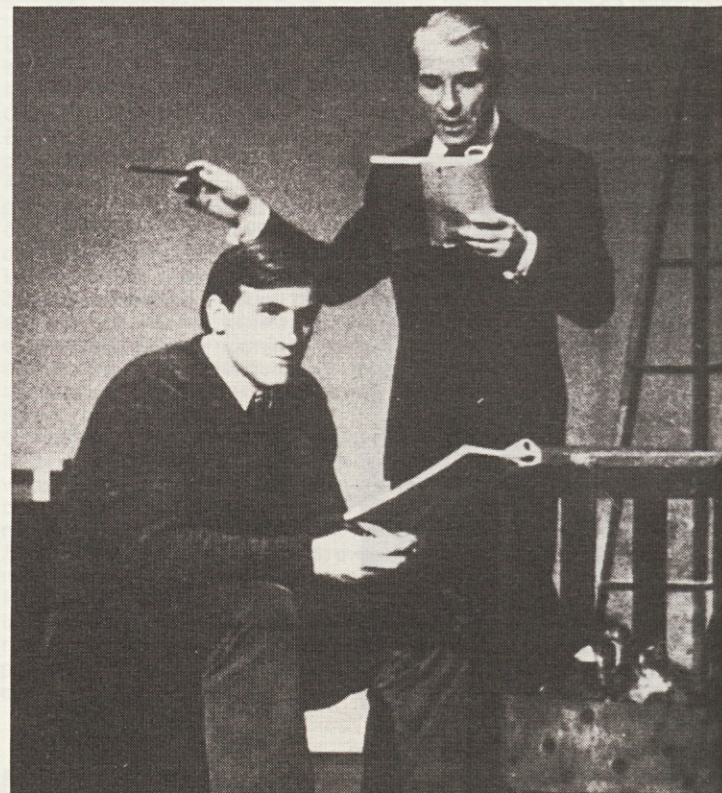
FILMSKO OKO

Z besedami „klapa je padla“ je Il Tempo, lokalni časopis pokrajine Abruzzo, označil začetek mednarodnega filmskega srečanja v Aquili. Srečanje, ki je potekalo v dvorani Vincenzo Riviera, stavbe Univerze mesta Aquile, je tudi tokrat organiziral Filmski inštitut LA LANTERNA MAGICA iz Aquile.

Tokratnega, po vrsti osmega srečanja, so se udeležila zvoneča imena s področja sedme umetnosti. Srečanje samo pa je bilo posvečeno delu Nestorja Almendrosa, direktorja filmske fotografije, ter zadnji dan še Francoisu Truffautu. Najštevilnejši med publiko so bili študentje filmskih šol iz Italije, predvsem iz sedaj že proslavljenega Centro sperimentale di cinematografia iz Rima. Najštevilnejši med gosti pa so bili Američani: Nestro Almendros, ki ga lahko označimo za enega vodilnih direktorjev filmske fotografije na svetu, je častni član Filmskega inštituta iz Aquile (Oskar za fotografijo v filmu *Days of Heaven*), John Bailey, direktor filmske fotografije (*American Gigolo*, *Silverado*, *Mishima*), Sandra Lee, članica Actor's Studia (učiteljica igralcev, kot so Marlon Brando, Jane Fonda, Kim Basinger, Peter Falk itd.), Karol Littleton, montažerka (skupaj z Bentonom v filmu *Places in the Heart* in Spielbergom v filmu *E.T.*), Suzanne Schiffman, asistentka in koscenaristka velikega Francoisa Truffaut (Viviment dimanche, Les deux angles et le continent), George Jenkins, eden pomembnejših sodobnih scenografov (Oskar za film *All the President's Men*), Robert Benton, Richard Rond, Elliot Stein, ter mnogi drugi.

Gabriele Lucci, umetniški direktor Filmskega inštituta, je povedal, da so tovrstna srečanja zelo pomembna zaradi njihovih protagonistov. Sicer pa je Nestor Almendros, ki je na srečanju prisostvoval že leta 1981, vidno razpoložen na otvoritvi dejal, da je toliko starejši, saj se je njegova pot pri filmu začela prav tu, v Italiji.

Organizator srečanja, Filmski inštitut LA LANTERNA MAGICA, je kulturna ustanova, ki na področju filma in televizije deluje približno deset let. Inštitut je svoj prvi mednarodni uspeh dosegel leta 1981, ko je pozornost kritike in javnosti pritegnil s pripravo festivala „Mesto v kinu“. Od takrat pripravlja ta srečanja vsako leto. Srečanja so posvečena predstavitev avtorjev, novih tehnologij, filmski in TV produkciji, filmski kritiki in predstavitev filmskih poklicev. Razen s srečanji se Inštitut ukvarja še z izdajo filmske literature (Svetloba na filmu, 1982; Zgodovina svetlobe, 1983 — avtor obeh knjig je Stefan Masija), z organizacijo filmskih delavnic (leta 1983 je bil organiziran prvi evropski tečaj za snemanje s steadicam sistemom, in leta 1987 je stekla „Filmska delavnica Johna Baileya“;



PRIZOR IZ FILMA **ZADNI METRO**, REŽIJA FRANCOIS TRUFFAUT, 1980

na osemnednevem tečaju je sodelovalo štirideset snemalcev z vsega sveta). Inštitut organizira tudi razstave in retrospektive filmov. Zadnje srečanje pod naslovom NESTOR ALMENDROS — DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA je potekalo decembra lanskega leta.

Nestor Almendros je rojen v Barceloni leta 1930. Samega sebe imenuje za meščana sveta, saj se je selil iz Španije na Kubo ter iz Francije v ZDA. Umetniško pot je začel z *Nouvelle vague* v Franciji, z režiserjema Ericom Rohmerjem in Francois Truffautjem. V 70-letih je nadaljeval svoje delo v ZDA (*Kramer Vs. Kramer*, *Sophie's Choice* itd.). — Program se je začel prav s projekcijo filma Alana J. Pakule *Sophie's Choice*.

Po projekciji filma se je predstavil njegov scenograf George Jeankins, ki je tudi Almendrosov prijatelj. Povedal je, da so film snemali tudi zunaj ZDA, in sicer v Jugoslaviji in na Poljskem. Delo je bilo dolgotrajno in naporno. Kot osnovo za izgradnjo objektov koncentracijskih taborišč pa so uporabili fotografije iz nemških vojaških arhivov. Povedal je tudi veliko pohvalnih besed o delu Almendrosa.

Program se je nadaljeval s popoldansko projekcijo filma F. W. Murnava *Sunrise*, s katerim se je pravzaprav začela predstavitev Almendrosa. Po projekciji je Almendros povedal, da je ta film izbral, ker mu je všeč in ker je to prvi film, ki je za fotografijo (Charles Rosher in Karl Strauss) prejel oskarja. Radovednim študentom je razkril, kako sta snemalca pričarala efekt širokega vidnega kota s stilizirano scenografijo, ter še mnoge druge skrivnosti poklica direktorja filmske fotografije. Ta film je označil za začetek nove smeri v filmski umetnosti.

Naslednji dan srečanja je bil organiziran posvet na temo „Film in slikarstvo — vpliv slikarstva na postavitev luči na filmu“. Almendros je izbral tiste slikarje, za katere meni, da so na svojih slikah ustvarili občutek tretje dimenzije. S pomočjo diapozitivov je predstavil in analiziral dela Carravaggia, Georga de la Toura, Rembrandta, Vermeerja in Degasa. Po projekciji diapozitivov je povedal, da je pri filmu *Le dernier metro*, 1980, uporabil karakter luči, ki ga srečamo v delih Degasa. Menil je, da so za filmskega snemalca pomembna Vermeerjeva dela, saj je umetnik na svojih slikah poudarjal scenografijo. Zanimivo je bilo, da so se reprodukcije slik na diapozitivih med seboj razlikovale. Nekateri diapozitivi so bili namreč iz Metropolitan Museuma iz New Yorka, ostali pa iz Louvra.

Sledil je pogovor o Almendrosovi fotografiji na filmu *Sophie's Choice*. Nestor je razložil, da je na tem filmu stil fotografije deloma ekspresionističen. Med diskusijo se je oglasil eden od študentov C.S.C., češ da po njegovem mnenju ta fotografija ni v funkciji fabule filma, Almendros pa je razložil, da dela po občutku in da je zanj najpomembnejše pri ustvarjanju fotografije to, da se v njej odraža njegov avtorski pristop.

Videli smo še izvrsten film pokojnega Truffaut, delo *L'enfant sauvage*. Po projekciji pa je ponovno stekel pogovor z Almendrosom in pa z najbližjo Truffautovo sodelavko Susan Schiffman. Zvedeli smo, da je bil to prvi Almendrosov film, ki ga je posnel s Truffautom. Gospa Schiffman je po-

vedala, da se je Truffaut takoj, ko je prebral knjigo Jeana Harda, odločil, da bo po njej posnel film. Čeprav je bil film posnet leta 1968, so ga snemali v črno-beli tehniki. Kajti tema filma je bila zgodovinska, zgodovina pa je bila za Truffaut črno-bela.

Tretji dan srečanja je potekal v znamenju predstavitve nove knjige o Almendrosu v izdaji Filmskega inštituta. Skupaj z Almendrosom je knjigo z naslovom Nestor Almendros — direttore della fotografia predstavil Gabriele Lucci. Podobna biografija o Almendrosu je izšla že v Franciji, ZDA, Španiji in Angliji. Knjiga, ki je bogato opremljena s fotografijami, je prva tovrstna publikacija v Italiji. Skoraj vse fotografije je prispeval Almendros sam.

Zadnji dan srečanja, ko je Aquila bila že pod debelo snežno odejo, je bil posvečen spominu na Trauffaut. V živahni diskusiji in spominu nanj, ki so jih obujali nekateri njegovi najbližji prijatelji in sodelavci, so sodelovali Almendros, Robert Benton, Richard Roud, Suzanne Schiffman, Aldo Tassone, Robert Lachenay. Inštitut je to temo uvrstil v katalogu med predstavitve avtorjev. Naslov teme Truffaut & Truffaut — zveza med književnostjo in filmom — je temeljil na opažanjih kritikov in Truffautovih pismih Gillesu Jakobu, direktorju Festivala v Cannesu.

Organizacija srečanja je tudi tokrat bila izvrstna. Srečanju in protagonostom je bilo posvečenega veliko prostora tudi v sredstvih javnega obveščanja. Tako je RAI III v večernih urah v lokalnem televizijskem dnevniku vsak dan objavljala različne prispevke in intervjuje z gosti. Lokalni časopisi pa so o srečanju sproti obveščali. Skratka, Filmski inštitut se je tudi tokrat izkazal za izvrstnega organizatorja. Žal iz Jugoslavije srečanju ni prisostvovala nobena filmska šola. Do leta 1986 so na ta srečanja hodili študenti AGRFTV iz Ljubljane ter študenti FDU iz Beograda. Kakorkoli že, namen Inštituta, da nas seznanj z delom enega največjih svetovnih snemalcev in direktorjev filmske fotografije, je bil povsem uresničen.

ŽELJKO IVANČIČ

NESTOR ALMENDROS

Zraven Vittoria Storara, Vilmosa Zsigmonda, Johna Alcotta je Almendros nedvomno eden vodilnih direktorjev filmske fotografije v svetu. F. Truffaut ga je opisal takole: „Nestor je eden največjih, eden tistih, ki se bojujejo, da filmska kamera obdrži svoje mesto v filmu, ki jo je imela v času Wilhelma Gottliba Bitzerja, snemalca velikaga D. W. Griffitha.“

Almendros se je rodil v Barceloni leta 1930. Leta 1948 je skušaj z družino emigriral na Kubo. Z navdušenjem potepuha rad pripoveduje o svojih selitvah iz Španije na Kubo, iz Kube v Francijo in od tam v ZDA. No, na ta način je sicer prišel v stik z najbolj značilnimi avtorji in gibanji v filmu XX. stoletja (druga polovica).

Potem, ko je diplomiral v Havani iz književnosti in filozofije se je popolnoma posvetil filmski umetnosti. Študiral je na CSC v Rimu. Konec 50. let je odšel v Združene države in tam začel pučevati o filmu. Spoznal je brata Mekas ter M. Deren in druge avtorje t.i. underground filma. Z njimi je snemal in režiral. Leta 1959 se je vrnil na Kubo in delal za ICAIC (Kubanski inštitut za umetnost in filmsko industrijo). Bil je sodelavec vrhunskih kubanskih režiserjev, kot sta T. G. Ale in M. O. Gomez. Leta 1962 je odšel v Francijo, kjer je postal snemalac kratkometražnih filmov. Z omnibus filmom *Paris vu par*, 1964, se je začelo njegovo sodelovanje z režiserji „novega vala“. To plodno sodelovanje se je nadaljevalo z Ericom Rohmerjem: *La colicetionese* (1966), *La nuit ches Maud* (1969), *L'amour l'après midi* (1971), *La Marquise d'o* (1975), *Perceval le Gallois* (1978).

V filmih kaže razvit občutek za ambient ter za ustvarjanje atmosfere s svetlobo; posebej v eksterierju, katerega snema pri obstoječi difuzni luči. Po fotografski strukturi ti filmi pogosto spominjajo na dela zgodnje švedske kinematografije.



TABUJI IN NAPAKE

NESTOR ALMENDROS



S slavnim Truffaujem je posnel osem filmov. Od teh so snemalsko zelo uspešni naslednji: **L'enfant sauvage** (1969), **Les deux Anglaises et le continent** (v filmu je očiten vpliv impresionistov Renoarja in Moneta), **L'histoire d'Adele H.** (1975), **L'homme qui aimait les femmes** (1977), **L'amour en fuite** (1978), **Le dernier metro** (1980).

Za fotografijo v filmu **Days of Heaven** režiserja Terencea Malicka je prejel Oskarja. Film je najboljši zgled fotografskega realizma 70. let. Almendros ga je posnel pri obstoječi luči, v glavnem ob zatonu z visoko občutljivimi emulzijami in objektivni visoke svetlobne moči. Uporabljal je tudi laboratorijske trike in specialne efekte (npr. prizor napada koblic na žitna polja). Almendros pri filmu uspešno uporablja tudi tehniko t.i. „kamere z roke“.

S filmom Roberta Bentona **Kramer Vs. Kramer** je Almendros ponovno kandidiral za Oskarja. (V fotografiji je viden vpliv Piera della Francesca, italijanskega renesančnega slikarja.)

Almendros je do danes bil direktor fotografije v sedeminštiridesetih celovečernih filmih. Za snemalca pravi, da „slika s svetlobo“; sicer je to bila tudi osrednja tema srečanja v Aquili — „Odnos filmske fotografije in slikarstva“.

Almendros deli slikarje po funkciji svetlobe na njihovi sliki. Odtod tudi „izbor slikarjev“ (Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Degas), ki so po Almendrosovem mnenju pomembni za filmskega snemalca in direktorja fotografije. Za moderne slikarje meni, da so „neuporabni“, ker so samo dekorativni. Almendros je značilni primer snemalca z izredno bogato likovno kulturo. V njegovi fotografiji vedno srečamo prizore, svetlobne ali scenografske rešitve, značilne za dela velikih slikarjev 19. stoletja. Spomnimo se na „fotografije“ v filmu **Days of Heaven**, interierjev, ki nas spominjajo na Rembrandtova dela, ali pa filma **L'enfant sauvage**, kjer nas komponiranje slike (v interierju) skozi okno ali vrata v prvem planu spominja na kompozicije holandskega slikarja Jan Vermera van Delfta. Ali nas preekspozirani obrazi igralcev ob izvoru luči v kadru (sveče, petrolejke) ne spominjajo na podobne efekte, ki jih je v svojih delih ustvaril Georges de la Tour?! Isti slikar ga je nadahnil, da je v interierju sobe, gostilne in podobno (kjer je glavni izvor luči sveča) ustvarjal atmosfero oziroma sliko v oranžnem tonu (na reflektorje daje oranžni filter). Spomnimo se filma **L'dernier metro**: v njegovi fotografiji bomo našli karakter luči, ki smo ga že videli pri velikem impresionistu Edgarju Degasu. Za njega Almendros pravi, da je bil prvi med slikarji, ki je prikazal „akcijo“ v drugem planu slike.

Ustvarjanje Nestorja Almendrosa potrjuje, da je likovna plat filma še kako pomembna za sedmo umetnost. Za popolnejši vtis o njegovem delu pa naj navedemo še besede pokojnega Truffauta: „Almendros nam je pokazal, kako se z lučjo da govoriti, kako se slika da „očistiti“ in jo nabiti z emocijo. Pokazal nam je, kako se je treba „boriti“ s soncem in ga podrediti samemu sebi oziroma funkciji fotografije v strukturi filma!“

ŽELJKO IVANČIČ

V obdobju po Kádárju je na Madžarskem prišlo do številnih socialnih vrenj, nenadejanih političnih sprememb in pojavila se je izredno velika želja ponovne opredelitve do vseh in do vsega. V približno 30 filmih, ki so jih predstavili na XXI. Festivalu madžarskega filma v Budimpešti, je bilo le nekaj takih, ki so o teh problemih spregovorili na platno. Morda je tako tudi zato, ker so ti filmski avtorji (bolj ali manj pomembni) preveč vpleteni v socialne vrtince in nimajo časa premišljevat o tem, kaj se dogaja oziroma kaj se bo zgodilo.

Več kot polovico letne bere celovečercerjev so predstavljali dokumentarni filmi, pogosto dolgi tudi tri ali štiri ure. Skušali so „razkriti“ tabuje bližnje preteklosti ali pa hude napake sedanosti.

Bivši interniranec Géza Böszörményi in njegova žena Livia Gyarmathy obujata spomin na pekel iz **Recska, madžarskega gulaga v letih 1950—1953**. Avtorja nista intervjuvala le preživelih, ampak sta iskala odgovore tudi pri takratnih tiranih, ki pa so se sprenevedali in se svoje krivde niso „spominjali“ ali pa so se skrivali za otopel plašč stalinistične ideologije.

V teh madžarskih dokumentarjih je bilo celo pri ljudeh, ki so sodili v sam vrh in so očitno bili vpleteni v zelo sramotne zadeve, čutiti „pripravljenost govoriti odkrito“. Pogosto pa se je ta pripravljenost izkazala za samoobtoževanje.

In zdi se samo po sebi umevno, da številne žrtve mnogih nepravilnosti ne pričakujejo nič drugega, kot da se spovejo pred kamero.

Edini film, ki temu nasprotuje, je lahkotna in zabavna „resnična“ reportaža Györgya Dobraya K. **film o prostituciji** („K“ kot kurba), ki nas malo spominja na Nanni Loy.

Na glavnem budimpeštanskem trgu Rákoczi avtor sledi in beleži (vse do postelje) vsakdanje opravke nekaterih profesionalk različnih starosti, njihovih makrojev in njihovih naklonjenih strank. Uspe mu pričarati oziroma ustvariti šegavo fresko nasprotij mikro kapitalizma, ki se nezadržno širi. Vsi ti ljudje nam z neverjetno odkritosrčnostjo razodevajo svoj po-



TITANIA, TITANIA, REŽIJA|BÉTER BASCÓ

hlep, frustracije, iluzije, upanja...

V filmih fikcije prevladujeta predvsem dolgočasje in prilagodljivost.

Avtorja, ki sta nekoč nekaj pomenila, kot n. pr. Janós Rózsa (**Mali nasprotnik**), Márta Mészáros (**Rdeča kapica in volk**), se izgubljata v otroški ničevnosti; drugi, kot Ferenc András (**Divjak**) in András Lányi (**Drugi gospod**) nam ponujata „aseptične prazne cmoke“. In celo tako visok prelat, kot je Miklós Jancsó (Ali veste, da je imel v življenju 523 ljubic? To nam je v nekem intervju-pamfletu, ki ga je pripravil njegov zvesti dramaturg Gyula Henadi, celo sam zaupal.) se mota okrog **Horoskopa o Jezusu Kristusu**, v katerem nam s pomočjo televizijskih kamer in preobilice video posnetkov ponuja antične alegorične koreografije, natrpne z besednimi igrami.

Pomanjkanje idej je čutiti tudi pri režiserju Petru Bacsu (podobno kot Godard, le da se zna ta vedno „prodati“ tisku), ki je ponavadi zelo jedek, tokrat pa njegov humor silovito pojenjuje.

V filmu **Titania, titania** nas prve pol ure kar dobro zabava s satiro o nekem diktatorju, neverjetno podobnem Ceausescu, toda naslednji dve uri in pol ne dela drugega, kot da razteguje osnovno idejo.

Tudi film **Hanusen** režiserja Istvána Szaba, ki smo ga že videli v Cannesu, je po malem pogrevanje tem, ki se jih je izredno prepričljivo lotil v Mefistu in Polkovniku Redlu. Vseeno pa je odličen Klaus Maria Brandauer (na žalost je sinhroniziran v madžarščino), ki je uspel ostati buden in bister ves čas dolge odisejade, ki jo je moral kot čarovnik, ki s norčuje iz nacistov, preživeti.

Čeprav je film Gyula Gazdaga **Zgodba o talcih** dober, po ameriškem vzoru narejen triler, s temo, vzeto iz kronike (o dveh dečkih, ki iz protesta ugrabita razred deklic, izid pa je tragičen), se nam vseeno zdi, da je temu izvirnemu režiserju glede na prejšnje filme, v tem zmanjkalo idej in navdih.

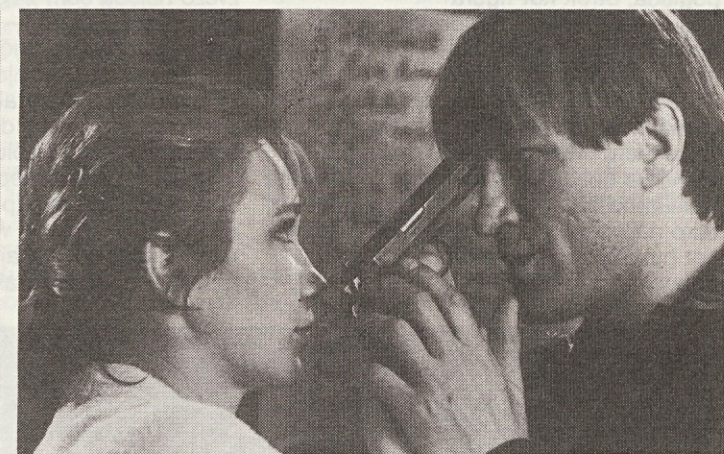
Končajmo z lepoto: prav gotovo je bil med vsemi filmi, ki smo si jih ogledali, najboljši film **Moje XX. stoletje**, režiserke debitantke Ildike Enyedi. Melodramatična zgodba nam skozi sanjske prebliske pripoveduje o si-

amskih dvojčicah, ki sta se rodili v času, ko je Edison odkril brzojav. V nekakšni posrebneni črno-beli tehniki nam avtorica z neverjetnimi dominicami oriše prehod iz stoletja poštnih golobov v stoletje hitrih komunikacij. Ob tem nas neprestano preseneča in razburja.

Kdor želi kaj več zvedeti o bistvu madžarskega filma v zadnjih 25-ih letih, o njegovem vplivu in njegovem razraščanju, mu svetujemo, da so prebere pravkar izdano knjigo, ki je izšla v Budimpešti pri založbi Corvina v francoščini, in sicer **Miklós, István, Zoltan in ostali**. Avtor te knjige je Jean-Pierre Jeancolas.

LORENZO CODELLI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK



HOROSKOP O JEZUSU KRISTUSU, REŽIJA MIKLÓS JANSÓ

DOM ZA OBEŠANJE

Jugoslovanski cineasti imajo očitno srečno roko z Romi, ki so jim dobesedno odprli vrata v svet: to velja za Petrovičeve **Zbiralce perja**, **Pokonci**, **Romi** Filipa Robarja in nekoliko manj za **Angela varuha** Gorana Paskaljevića. Z **Domom za obešanje** se zadeva na videz obrne, saj gre za cineasta, ki je že „v svetu“, tj. v naročju ameriškega kinematografskega kapitala, in mu torej Romi ne bi bili potrebni: očitno pa je tako, da je bil ta kapital pripravljen investirati v renomiranega jugoslovanskega režiserja prav na temo Romov, kot da bi bili le-ti jamstvo mednarodne dimenzije. Emir Kusturica, ki mu leži pesniška „iracionalnost življenja“, emocionalna režija „toplih“ in „trdih“ trenutkov, je nesporno največji nostalgik med ju cineasti in hkrati avtor v tradiciji tiste „avtorske politike“, po kateri režiser iz filma v film preigrava in oblikovno „mojstri“ svoje „obsesivne“ teme. In v njegovi „nostalgiji trilogiji“ (**Se spominjaš Dolly Bell?**, **Oče na službenem potovanju**, **Dom za obešanje**) jih je kar nekaj: to je najprej otrok, ki je pač privilegiran moment nostalgičnega pogleda, otrok kot figura neomadeževanosti, nedolžnosti in kot nosilec neke emocionalne vezi, bolj ali manj romantične ljubezni, ki se tragično konča; potem je tu družinsko okolje, domačnost, familiarnost, kar je gotovo „trdo jedro“ Kusturičeve trilogije, pri čemer je treba poudariti, da je to družina, familiarnost, znotraj katere je mogoče tako najlepše kot najhujše (tako iskrenost kot hinavščina, plemenitost in podlost, prijateljstvo in izdaja ipd.) — to je torej

„celica“, ki se kar naprej razpolavlja in razrašča v emocionalno gmoto, kar je tudi rdeča nit režije, ki vztraja pri gibljivosti, drsljivosti, „nestabilnosti“ prizora in nepredvidljivosti vsakega naslednjega prizora. Tretji kusturičevski element je lokalna pitoresknost in folklorna posebnost in četrti delež „nadnaravnega“ (hipnoza, somnambulizem, telekineza) in sanjskega, ki deluje hkrati kot podvojitev iracionalnega, absurdnega v realnem dogajanju in kot odlepljenje, „kozmično“ odtrganje od tega bednega dogajanja. Vendar bi **Dom za obešanje** najbrž težko presegel čisto folklorno raven, če bi ne bil tako posrečeno režiran in če ga ne bi „nosile“ emocije, močno podprte z glasbo in petjem. To je tudi na neki način „pravi“ romski film, kjer je z romsko govoricco zajeto in predstavljen tudi vso romsko „vesolje“: od barakarskega naselja v Jugoslaviji, kjer nek klovnovski tip blebeta o „absolutni romantičnosti“ in se mladi Perhan zaljubi, do taborov v Italiji, kjer je šef, ki trguje z otroci, jih sili v krajo in beračenje, seveda podoben mafijskemu botru; od poroke do poroke, toda vselej ponesrečene, bodisi zato, ker poročno zvezo najeda sum v ženino zvestobo, bodisi zaradi smrti — in s takšnima porokama se film prične in konča, kar pomeni, da sta kot njegov tragični oklepaj in hkrati dokaza „fatalnosti“ in „mitičnosti“ romske družine: Perhan živi pri napol mitični babici in ne pozna staršev, in prav to nepoznavanje staršev ali ločenost od njih (prodani otroci) je vir njihove „mitičnosti“; v tej optiki se tudi rojstvo kaže kot nekaj magičnega (z materjo, ki lebdi v zraku). In končno se to

„vesolje“ razpira od zemlje do neba, ki je najbrž nekašna metafora romske „iracionalnosti“ in nagnjenosti do magije. Film se dovolj razvidno deli na dva dela, ki ju loči potovanje v Italijo, kamor je locirano vse grdo in zlo. A če bo ameriški gledalec še lahko prepoznal Italijo po milanskih razglednicah, pa nikakor ne bo mogel ugotoviti, da je območje „absolutne romantičnosti“ postavljeno v Jugoslavijo. To bo jasno samo tistemu, ki pozna Ljubljano. Temeljne prvine filma so torej mitologija, magija, emocionalnost in na koncu še čudežnost (drugače si pač ni mogoče pojasniti, kako se je Perhanovo truplo, ki je z mostu padlo na tovorni vagon v Rimu, znašlo v njegovi rojstni vasi). Ob vsem tem pa je **Dom za obešanje** vendarle dovolj „uravnotežen“, pa čeprav je smrt tista, ki vse poravnava.

ZDENKO VRDLOVEC



režija: Emir Kusturica
 scenarij: Gordan Mihić, Emir Kusturica
 fotografija: Vilko Filač
 glasba: Goran Bregović
 igrajo: Davor Dujmović, Bora Todorović, Sinolička Trpkova, Husnija Hašimović
 proizvodnja: Forum Sarajevo, 1988

ROMI IN ROCK'N'ROLL

POGOVOR S
FILMSKIM REŽISERJEM
EMIROM KUSTURICO

Ekran

Otroci imajo zelo radi Disneyevo risanko o treh prašičkih, ki so si gradili hiške: prvi jo je naredil iz slame, drugi iz lesa, tretji pa iz opeke. In ko je prišel volk, je odpihal tisto iz slame in iz lesa. Tretja — iz opeke — pa je ostala. Zlo — volk, oblast, „civilizacija“ — odnese tisto, kar ni funkcionalno in pritrjeno na tla. Hiše tvojih romov visijo v zraku, med nebom in zemljo, v atmosferski in duhovni sferi, kamor so vmeščeni tudi liki filma in kamor si na nek način vpisan sam kot režiser. Skratka, če bi kot režiser snemal film zgolj iz žabje perspektive, bi naredil fantastiko ali kaj podobnega, če pa bi izhajal iz ptičje perspektive, bi naredil sociološko študijo. Kaj je pravzaprav ta „vmesni prostor“?

Kusturica

Morda je zanimivo to, da v vseh civilizacijah, v vseh kulturah najdemo hišo, ki je za človeka svojevrstna utrdba. V njo se človek skuša varno zapreti, kar je pravzaprav njegova osnovna nuja, po drugi strani pa je hiša nekakšen mikro kozmos, s pomočjo katerega si človek omeji prostor svojega življenja. Hiša mi je služila predvsem kot parabolna življenja, pravzaprav kot metafora obstoja. Kajti hiša, ki visi v zraku, je nekaj, kar človeka navdaja z bojznijo, ga na nek način jezijo. Če pa na to stvar gledamo z razdalje, potem se oblikujejo izredno poetične podo-
be. Glavni junak si ves čas želi samo to, da bi si zgradil hišo. Te sanje pa se na koncu zrušijo, saj spozna, da je bilo vse, kar je počel, da bi pridobil denar, se pravi kradel in podobno, zastonj. Sanje glavnega junaka so pravzaprav sanje o hiši, ki že od samega začetka visi v zraku.



Menim, da naslov filma v srbsčini izredno natančno določa bistvo odnosa glavnega junaka z okolico oziroma označuje njegov notranji svet. Mnogi bodo ta film najbrž radi gledali, mnogi pa z njim ne bodo mogli komunicirati. Tisto, kar sam smatram, da je v tem filmu vredno, da je scenaristično in režijsko dobro narejeno, je prav spoj med realnim in imaginarnim. Ves čas sem se trudil, da bi „kaotično“ stvarnost, živali in te goske, ki letijo, prikazal tako, da bi se realnost kar najbolj približala sanjam. In ko so pred nami „prave“ sanje, sem to skušal narediti tako, da bi bil prehod od realnega k imaginarnemu povsem neopazen. V gledalcih sem skušal vzbuditi dvom, ali je to, kar gledajo, stvarnost ali irealni svetovi.

Ekran

Če pozorno pogledamo špico filma, se ti kot režiser podpišeš ravno v trenutku, ko ponovno stopi v središče filmske slike miza s kockami. V tem detajlu lahko prepoznamo metaforo, ki govori o tem, da je režija svojevrstna oblika hazarderstva, saj še tako železno snemalno knjigo vedno presenetijo nepredvidljivosti, ki jih prinese sam akt snemanja. Po drugi strani pa je bil hazard tudi pristanek, da se lotiš tega projekta in to s tujim partnerjem. Dobro vemo, da tuji producenti večinoma postavljajo zelo stroge pogoje.

Kusturica

Kar zadeva moj podpis je bolj ali manj slučaj, da se je znašel ravno v drobcu, ki prikazuje kockanje. Toda trdno sem prepričan, da je vsaka režija, pa naj gre še za tako resne in zagnane priprave, vedno velik hazard. Če se pri delanju filma ne poglobiš tako kot se je treba poglobiti pri kockanju, potem se lahko zgodi, da je film sicer racionalen, toda brez čustvenega vzgiba. Film je bil posneta v zelo srečnih okoliščinah, z ameriškim denarjem in v produkciji Foruma pa tudi s Forumskimi sredstvi. Posnet je bil po scenariju, v katerem sanje niso bile privilegirane. Toda, ko sem pričel snemati ta film, sem šele razumel in sprevidel, da se vse, kar delam in vse kar se spreminja v filmsko realnost, lahko spremeni v naturalizem, ki ga že po 10 minutah ne bi več mogli prenašati. Tako sem pravzaprav spoštoval zgodbo in pogodbo tako, da se je nisem strogo držal. Film sem delal kot sem najbolje vedel in znal. In na projekciji v Los Angelesu se je pokazalo, da so Američani te sanje razumeli in sprejeli tako, kot mi ali pa celo malo bolje. To pa zato, ker sploh nimajo nikakršnega odpora do te primitivne ikonografije, ki se tu pogosto pojavlja kot nekakšen zid oz. nezmožnost komuniciranja. Tako je film celo daljši kot je bilo v pogodbi predvideno. Toda, ko so film videli, so pristali na vse popravke, ki so bili potrebni.

Ekran

Romi kot atraktiven in spektakulski fenomen so bili pri filmu že velikokrat „eksplozirani“, največkrat le kot eksotika,

oblika eskapizma in folklorne pisanosti. Romska realnost je bila velikokrat le izgovor za filmsko trgovino, primere imamo tudi v jugoslovanskem filmu. Ti si presegel ta vidik, toda zakaj si se odločil prav za romski modus vivendi?

Kusturica

Prvo idejo sem dobil ob branju časopisov. Tedaj sem pravzaprav dojel, da ni pomembno ali so to Romi ali ne. Vendar pa sem bil zelo prizadet, celo užaljen, ko sem prebral o tem, da otroke prodajajo, da jih izvažajo in da smo prišli tako daleč, da so naši otroci postali izvozni artikel. In to je tragično. Karsneje pa se mi je zdelo, da bi bila to lahko dobra zgodba. Delal sem skupaj z Mihićem in zgodba je bila zelo prepričljiva. Šele karsneje sem dojel, in ker vedno nekatere stvari dojamem zelo pozno, bilo je že med samim snemanjem, da film ne more izgledati tako kot je zgodba napisana, ker bi bil potem na robu manipulacije s trgovino. Tako sem se odločil za to 8-mesečno ekskurzijo že po 15 dneh. Odločil sem se, da bom snemal nekaj, česar v tekstu ni, in ob tem sem spoznal, da moram najprej šele poiskati izvor ciganske kulture. Pri tem ne smem ostati na površini in samo pripovedovati zgodbo, ki se je pripetila, ampak moram v celoti izstopiti iz sebe, iz vsebine in se karsneje ponovno vrniti vanjo. In zdi se mi, da mi je to v tem filmu uspelo. Vedel sem, da moram izhajati iz tistega, kar to njihovo kulturo tvori. Zdi se mi, da so Romi izredno kulturni narod. Uspelo jim je celo ohraniti svoj jezik in to v pogojih tisočletnega preganjanja. Uspelo jim ga je ohraniti brez institucijske pomoči.

Ekran

Romski način življenja je pač takšen, da je zgneten iz elementarnih strasti, emocij, veseljaško-noro-žalostne glasbe, prevarantstva in vsakovrstnih kupčij, nenadnih smrti in umorov. Te razsežnosti vodijo lucidnega scenarista in režiserja v pripoved z žanrskimi nastavki, najprej k melodrami, razumljivo da ne sofisticiranega tipa, ampak prvinskih emocij, in tudi h kriminalki, se pravi k obračunavanju med klani, izigravanju, boju za oblast v podzemlju...

Kusturica

Zgodba tega filma je pravzaprav zgodba neke „univerzalne“ kriminalke. To je potovanja, skozi katero razlagam in pojasnujem čustva in dejanja osrednjega lika, ki se iz dečka, ki ima rad svojo sestro, ki živi z babico in mu uspe hipnotizirati purico, spremeni v kriminalca. Toda ob tej „univerzalnosti“ sem moral ohraniti tudi specifičnost romskega sveta, če poenostavim, potem so to že obleke Romov, rumene srajce s tisočimi pikicami, površniki potiskani s tisočimi metulji, pisane hlače... Toda ta barvni razpon ni le neka zunanja razsežnost, to je pravzaprav barva romske kože, barva njihove duše, ki se lahko v hipu iz tragičnega občutenja sveta spremeni v noro veseljaštvo. Nekoč je nekdo dejal, da je vsaka umetnost

pravzaprav umetnost melodrame. Obstajajo ljudje, ki svoje življenje živijo kot melodramo in deloma to velja za vsakogar izmed nas. Rekel bi lahko, da je v vseh treh mojih celovečercih prisoten melodramski okvir, no tokrat se melodramski elementi prekrivajo s folkloro, prav na ta način pa lahko ta „primitivna“ ikonografija komunicira s svetom in pri tem odkriva tudi lastno moč.

Ekran

To je film o „primarnih“ emocijah, o strahu, solzah in smehu, in hkrati je to tudi film, ki v gledalcih vzbuja „primarne“ emocije. Ta dimenzija je še dodatno podkrepljena s filmsko glasbo.

Kusturica

Romsko glasbo slišimo zelo pogosto, veliko jo igrajo. In ker gre za film o Romih, je razumljivo, da je v mojem filmu veliko te glasbe, tako tiste v kadru, ki naj bi bila „izvirna“ in tiste „zunaj“ kadra, ki pa je predelana in prirejena romska inačica. Toda filmska glasba je v filmu **Dom za obešanje** koncipirana tako, da večina „eksploziva“ v trenutku, ko dobi ustrezen znak iz filmske slike.

Ekran

Romska družina pravzaprav ne obstaja, saj ne pozna „pravih“ očetov in mater, če pa so prisotni, potem pa so v primerjavi s tradicionalnimi in običajnimi merili nekaj perverznejša, histeričnejša ali ponižnejša. Podoba matere se v **Domu za obešanje** pojavlja na imaginarni ravni, le kot sanje oziroma privid, očetje pa večinoma prevzemajo simbolno vlogo gospodarja. V tem pogledu je nekaj posebnega babica.

Kusturica

Mislím, da babica predstavlja nekakšno življenjsko oporo. Ona je tista, ki skrbi za vse in je tako neke vrste humanistična vrednota, ki jo poznajo kulture od Andov pa do Skopja. Babica je hkrati oče in mati, ona je pravzaprav zemlja.

Ekran

V filmu je rečeno, da je Rom brez sanj tako kot cerkev brez strehe. In sanje so tudi tisti povezovalni element, ki fragmentirano in „kaotično“ realnost sestavljajo v pripovedno celoto.

Kusturica

Zgodovinsko ozadje Romov so sanje. Tudi drugi narodi imajo zgodovinsko ozadje, recimo institucionalizirano kulturno dediščino. Pri Romih pa so sanje edino zgodovinsko zatočišče in edino merilo zgodovine. Morda se njihovo življenje odvija v sanjah celo intenzivneje kot pa v realnosti. Nikoli nisem namerno uporabljal trikov, „trik“ ali povezovalni element kot mu pravite, tako izhaja iz romske kulture.

Ekran

V zadnjem filmu si uspešno vodil tako profesionalne igralce kot tudi naturščike. Brez kakšnega podtikanja, toda zdi se, da je delo z romskimi naturščiki nekoliko

lažje, saj svoje življenje velikokrat dobesedno igrajo ter ga tudi na krute načine zaigrajo.

Kusturica

Res je, z romskimi naturščiki je lažje delati. Tisto, kar jim rečeš, naredijo. Igranje pa jim je že v krvi in to kot način, ki jim omogoča, da preživijo. Ko so prihajali na snemanje, so s seboj prinesli specifično energijo, ki je kazala tudi vplive skorajšnjih doživetij, recimo ogleda kung fu filma. Tako sem tudi sklenil, da dopustim, da stric odigra tisti „citat“ iz kung fu filma, saj ga je pred kratkim gledal in je bil z njim „obseden“. Naj dodam, da nihče od naturščikov ni prebral scenarija, tako da sploh niso vedeli, kaj bodo igrali oziroma kaj igrajo. To, da bodo nekaj igrali, je bila za njih povsem vsakdanja zadeva.

Ekran

V tem tvojem, če mu lahko rečemo Marquezovem ali nostalgicnem fellinijevskem svetu, ki se giblje med norostjo, realnostjo in iracionalnostjo, ohranjaš tudi v tragiki smešno stran sveta. Tako je bilo že v **Dolly Bell** in v **Očetu**. Ob emocijah pa je v tvojih filmih veliko gibanja in celo „citatov“ iz zgodovine filma.

Kusturica

Moj princip je, da skušam vedno poiskati pot, po kateri naj bi moji filmi izhajali iz kulture. Ob tem smatram pod kulturo vse, od oblačenja do zgodovine. Najpomembnejše je, da ustvarim oz. vzpostavim čustveno atmosfero, ki privede do emocionalnega praznenja, tako da se ljudje sprostijo do te mere, da postane razdalja med njimi čim krajša, odnos pa čim lepši. Zato uporabljam

tak način fotografije, ki je navidezno stilizirana. To je podobno kot v rock'n'rollu ko poslušáš Clash ali Sex Pistols in od vseh pet tisoč glasbil slišiš vse, med tem ko drugi temu pravijo hrup. Vendar je to najtežje odigrati in še težje tako posneti, da bo na 24 kanalih vsak ton čist in jasen.

To je bilo tudi moje vodilo pri režiranju **Doma za obešanje**. Razumljivo je, da je bil precejšen del pozornosti namenjen osrednjim likom, ki so jih večinoma igrali neprofesionalni igralci. Morda je v primeru naturščikov najtežje uskladiti prav gibanje kamere z gibanjem v mizansceni. Posluževal sem se kadrov-sekvenc, ki jih poznamo od Wallesa in italijanskega neorealizma ter gradil sem vtis dokumentarnosti v stilizirani fotografiji, pri čemer pa te vsaka najmanjša napaka drago stane (recimo nepravilna ostrina, porušena kompozicija kadra, napačno gibanje lika ...).

Ekran

Purani, race, gosi in druge živali imajo prav gotovo v romski ikonografiji simboličen pomen. V filmu se živali pojavljajo kot nekakšen leit motiv in še posebej na tistih mestih, ki imajo izrazit erotičen naboj, prav tako pa tudi tam, kjer je erotika aluzivno prisotna.

Kusturica

Skušal sem določene ciganske motive pravično razporediti po filmu. Tu gre za mite, ki jih je vse polno, pa za gosko, ki po njihovem verovanju prenaša cigane preko morja iz Indije v naše kraje. Res je, da so se na naše ozemlje priselili pred tisoč leti kot sužnji. To se mi zdi zelo pomembno in to sem skušal pokazati oziroma povedati, da obstaja v tej slikovitosti nekakšen eros in ta se kaže v teh pticah. Ptice nas tudi pripeljejo do problema, ki ga ima glavni junak.

Ekran

Rekli smo že, da je tvoj film poln gibanja, gre kar za „nevrotičen“ film, nekakšen „film brez miru“.

Kusturica

Film je na nek način nadaljevanje mojega ukvarjanja z rock'n'rollom, za katerega sta značilna agresivnost, energičnost in dinamika. Povedati tudi moram, da sem sam odraščal ob kavbojkih in filmih Žika Pavloviča, ki jih zelo cenim. In vse to je sestavni del mojega pogleda na svet. Film namreč ne more skriti osebnosti oziroma avtorja, ki ga je podpisal kot režiser.



POGOVARJALA STA SE
MAJDA ŠIRCA
IN SILVAN FURLAN,
KI JE POGOVOR PRIPRAVIL
ZA OBJAVO

Toda ko se je pripetilo, da si je nek filmar dovolil prenesti na ekran Kazantzakisovo pripoved in tako oznanjati *ново interpretacijo Evaglejjev*, je bilo najbrž sodu izbito dno. Če odmislimo dejstvo, da je gotovo za vsakega povprečno koservativnega vernika misel, da bi Kristus pred smrtjo morda utegnil imeti **wet dream**, zelo neokusna, pa je gotovo z doktrinarnega teološkega stališča najbolj sporna vloga Judeža, kakor jo pač prikazuje film. Če je namreč Judeževo izdajstvo — kot je mogoče razbrati tudi iz Biblije — konstitutivno za nastanek mita in s tem kulta Kristusa, je logično povsem utemeljena konstrukcija, po kateri je slavni poljub bil samo konsekvantna usluga Kristusu in sploh najbolj temeljno dejanje v nastajanju krščanstva. Toda tu stvar postane kočljiva, kajti ta interpretacija sloni na racionalnem pristopu, ki pa za religijo, ki vendarle meri na iracionalno, nujno pomeni poseg v same njene temelje. Ni pomembno to, da sama ta interpretacija sama na sebi niti najmanj ne zanika boga. Pomembno pa je, da se za vsem tem vendarle pokaže bog, ki je nekoliko bolj prekanjen in igriv kot bi se spodobilo za boga kot princip dobrega. Sprejeti takšno interpretacijo bi namreč pomenilo, da se je bog v svoji človeški podobi pravzaprav žrtvoval v prid množično-kulturnemu efektu. Konec koncev bi potemtaka v njegovem dogovoru z Judežem že bil načrtovan tudi sam Scorsesejev film.

Sicer pa, če naj še kaj rečemo o samem filmu, imamo žal opravka z nekoliko hibridnim izdelkom, ki se pravzaprav razvije šele v zadnji četrtini. Glede na mitsko tematiko bi Scorsese dosegel verjetno večji učinek, če bi film začel nekje pri sredini in gledalcem prihranil disneyevske komponente. Spektakelska razsežnost filma je tako v nesoglasju z njegovo intimistično poanto. Sicer pa, ali je treba še ponoviti znano frazo o tem, da je „Kristus“ korekten hollywoodski izdelek?

DARKO ŠTRAJN

Kako upodobiti Boga? Vprašanje zastavlja mo seveda v zvezi s filmom Martina Scorseseja, vrhunsko mojstrovino, ki problem uprizarja v filozofskem in artističnem pogledu z naravnost osupljivo ostrino. Škandal, ki ga je film povzročil, je še kako razumljiv; ne zaradi tako imenovane blasfemične interpretacije Evangelija (kar tako nima nobene podlage, ker je film nastal po romanu) — marveč zato, ker je dregnil v Tisto, kjer Bog dejansko obstaja; kot čisti imperativ, onkraj smisla, ki konstituira pomen nečesa, onkraj ideologizacije tega pomena, skratka, dregnil je v samo Željo. Simbolni odnosi, ki strukturirajo razmerje med Bogom in njegovo podobo, živijo namreč prav skozi ta imperativ, ki pa se seveda povratno osmišlja skozi podobo, katera njegovo neznosnost umešča v neko pomensko polje in s tem neznosnost dela znosno: razvije neko religiozno vrednost.

Zakaj torej v filmu gre?

Scorsese sooči dva postopka, dva fabulativna zarisa, lahko bi rekli tudi dva pogleda, ki označujeta posebni narativni sistem filma. V prvem delu gledamo človeka, ki sanja, da je Bog; v drugem delu (na koncu) gledamo Boga, ki sanja, da je človek. Vsa genijalnost Scorsesejevega filma je prav v

ZADNJA KRISTUSOVA SKUŠNJAVA

THE LAST TEMPTATION OF CHRIST

režija: Martin Scorsese
 scenarij: Paul Schrader, Jay Cocks po romanu N. Kazantzakisa
 fotografija: Michael Ballhaus
 glasba: Peter Gabriel
 igrajo: Willem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, Verna Bloom
 proizvodnja: Universal Pictures in Cineplex Odeon Films, ZDA, 1988

Vsekakor se še dolgo ne bo mogoče pretvarjati, da je mogoče o Scorsesejevi **Zadnji Kristusovi skušnjavi** govoriti povsem „neobremenjeno“, oz. tako, da bi jo obravnavali predvsem kot film. Pravzaprav nič, kar je proizvod kakršnekoli estetske prakse, ni mogoče obravnavati samo po imanentnih kriterijih, vselej je v percepcijo do neke mere všteti učinek takšnega proizvoda. Še zlasti, če naj bi človek o stvari pisal, je takšno početje do neke mere nujno poskus sodelovanja pri tvorbi učinka umetniškega proizvoda. Scorsesejev film je, kljub načelni splošni veljavnosti pravkar povedanega, vsekakor še poseben primer.

Ko je letošnje poletje izbruhnila afera, sem slučajno v mediteranski izdaji Guardiania zasledil članek hišnega kritika tega časopisa, ki se je izrekel, da o filmu kot o filmu ni

mogoče govoriti in, da je sploh v tem trenutku bolj zanimivo govoriti o reakcijah nanj. V svojem zapisu je nato med drugim omenil svoje srečanje z nekom iz konservativnega establishmenta, ki je bil nad filmom zgrožen in ogorčen. Pisec omenjenega članka (žal njegovega imena ne morem citirati, ker sem časopis pač zavrgel.) je skušal kot priznani strokovnjak za film človeku dopovedati, da je v vsaki drugi grozljivki več blasfemije kot v Scorsesejevem filmu, da je v primerjavi z nekaterimi Bunuelovimi filmi, Scorsesejev izraz najgloblje in iskrene vere. . . dokler ga končno ni vprašal, kaj ga je v filmu pravzaprav motilo? Potem se je v nadaljevanju pogovora izkazalo, da človek pravzaprav filma sploh ni videl in, da ni videl tudi nobenega od filmov, ki mu jih je pisec članka ponudil v primerjavo. Na vprašanje, kako potem lahko tako odločno sodi o filmu, je človek dejal: „Dobro, nisem videl filma, ampak vem. . .“

Ta izredna značilna anekdota (če ne bi nalletel na njo v časopisu, bi si jo kaj lahko izmislil) veliko pove o značaju „revolta“ proti filmu. Vsa hrupna reakcija je bila predvsem reakcija tistih, ki sicer ne gledajo filmov. Seveda je možno sklepati, da je ta reakcija postala množična potem, ko so si film ogledali krščanski duhovniki in drugi „poznavalci svetih spisov“ in so svojim ovčicam ostro sporočili, da je oče laži za svoje namene uporabil še film. Naj bo kakorkoli že, prej ali slej je v devetdesetletni zgodovini filma, zgodovini, v kateri je pogostnost obiskov kinodvoran verjetno krepko preseгла pogostnost obiskov cerkvenih obredov, moralo priti do takšne reakcije. Kino je bil — kot konkurenca cerkvi — tako ali tako velikokrat na tapeti pridigarjev vseh veroizpovedi kot kraj greha in skušnjav.



tem obratu, v katerem Jezus sprejme svojo lastno podobo natanko na mestu, ki konstituira Boga in ubije človeka. Da pa pridemo do tega mesta, je potrebno analizirati oba omenjena postopka.

Tezo o človeku, ki v prvem delu filma sanja, da je Bog, je treba razumeti pogojno: Kristus je na začetku zgodbe človek, ki je bolj „človeški“ od samega sebe. Imamo človeka ki Boga dobesedno rojeva in to rojevanje spremljajo čisto organske muke. Kristus sovraži svojo lastno obsedenost — beži od Magdalene, čeprav ga prav ona edina privlači, in v tem početju zapada v čisto histerijo. V tej nemogoči situaciji reducira svojo eksistenco na telo, „skozi katerega govori Bog“, reducira se na orodje, na božjo funkcijo. V tem pogledu nastopa kot človek brez značaja, v kolikor — rečeno z Aristotelom — značaj konstituira neka odločitev. Scorsesejev Jezus niti za trenutek ne išče smisla svojega lastnega početja; v tem je pač enak vsem genijem. Vse njegovo početje zaznamuje neka radikalna odsotnost vsebine. Oseba, ki jo igra Dafoe, je popolnoma zbegana, obupano začudena, na koncu tudi silno prestrašena. Seveda pa se v njegovi obsedenosti prepozna Smisel, ki je tudi vzrok vseh njegovih kasnejših muk: v njem je prepoznan Mesija, človek Odrešenik, ki bo vpeljal nove odnose v že določena razmerja, se pravi Jezus Kristus, rojen za smrt, s katero bo simbolno umrla tudi smrt sama.

V skladu s svojim (ne)značajem Scorsesejev Jezus neprestno spreminja svoje name, obnaša se, kot da ni kos svoji nalogi, kar mu na koncu tudi očita njegov edini in najboljši prijatelj, Juda. Razmerje med Jezusom in Judo je brez dvoma ključno — in prav v tem razmerju je na videz največji razkorak med filmom in Evangelijem. Juda je v filmu namreč tista oseba, ki skrbi za to, da Jezus ne bi zgrešil svoje lastne identitete, lastne poobe, ki je že konstituirana — in ki je na koncu prav naivno obupan, ko vse kaže, da svoje naloge ne bo mogel izpolniti. Ta odnos od daleč spominja na odnos med Hamletom in Horacijem v Shakespearu: Horacij je namreč tista „odvečna“, zgolj „funkcionalna“ figura, ki potrpežljivo prenaša Hamletove muhe in ki v celi drami nima nikakršne druge naloge kot to, da je zadolžen za transfer Hamletove zgodbe (mita) po Hamletovi smrti.

Préden se spustimo v drugi del, ki, kot rečeno, radikalno sprevrže optiko gledanja in s tem spodmakne tla gledalčevi identifikaciji, si poskušajmo predstavljati, kaj bi iz Scorsesejevega filma nastalo, če bi se končal tako, kot bi se po neki logiki tudi lahko: brez „sanj“, pač s smrtjo na križu. Film bi ustrežal gledalčevi identifikaciji, imeli bi film, za katerega bi morda lahko rekli, da nam je približal Boga „na človeški način“, kajti Jezusove muke, kot jih uprizarja film, človeka ne morejo pustiti neprizadetega. Imeli bi kratka čisto soliden film, ki pa bi se verjetno precej neopazno umestil nekam v benhurovski tradicijo „bogoiskateljstva“ z nekoliko radikalnejšim nastavkom. Nič več kot to.

Vendar pa film stori nekaj popolnoma drugega. Tik pred smrtjo, ko je njegovo trpljenje na višku, Jezus sestopi s križa, sanja življenje človeka, sanja natanko tisto vsebino, ki jo je radikalno zavrnil: erotično razmerje z Magdaleno, njeno smrt in „transfere“ svojega poželenja do Magdalene „na vse ženske“, sanja svoje otroke, svojo družino. In v tem simbolnem diskurzu pride neizbežno do konca, do svoje človeške smrti,

KRITIKA

smrti starca. To pa je tisto mesto, tista nemogoča situacija, v katero nas je pripeljal obrat: situacija med dvema smrtema, ki kot rečeno na začetku, dokončno konstituira Jezusa Boga in ubije Jezusa človeka. Dilema, pred katero je postavljen Jezus v svoji skušnjavi, torej dilema med evolucionistično smrtjo kot rezultanto njegovega življenja na eni, ter revolucijsko smrtjo na križu kot rezultanto njegovega poslanstva na drugi strani, sploh ne more obstajati (imenitni Judin monolog ob postelji ostarelega, umirajočega Jezusa).

Nemogoče je namreč živeti kot Bog in umreti kot človek. Zato Jezus pri Scorseseju postane Bog prav v tisti točki, v kateri evangelijski Jezus najbolj radikalno postane človek: v trenutku najhujših muk, najbolj obscenih ponižanj. Enostavno rečeno: evangelijski bog je prišel na zemljo, da bi postal človek, da bi torej kot človek trpel in umrl na križu; Scorsesejev Jezus pa paradoksalno, šele na križu postane Bog; novi odnosi so dokončno zavzeli prostor nekih že določenih razmerij. Zato je zadnje dejanje filma, v katerem se Kristus vrne iz „sanj“, da bi dokončno umrl na križu, in spregovori zadnje besede — dopolnjeno je — popolnoma natančen zaključek:

Jezus je našel Boga v trenutku, ko ga je ta najbolj radikalno zapustil, na edini mogoči način: dokončno je sprejel svojo lastno podobo, torej sam postal Bog. S tem je bilo njegovo poslanstvo resnično dopolnjeno, zapolnilo pa je tudi tisti manjko, ki je označil samo njegovo življenje: življenje človeka, v katerem so prepoznali Boga.

MATJAŽ ZUPANČIČ

KRATKI FILM O UBIJANJU

KROTKE FILM O ZABIANIU

režija: Krzysztof Kieslowski
scenarij: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski
fotografija: Sławomir Idziak
glasba: Zbigniew Preisner
igrajo: Miroslaw Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz
proizvodnja: Zespoły Producentów Filmowych, Poljska 1987

Dominantna barva tega filma je sivi, temačni, medli, ob tem kajpak morbidni podton, ki ga je režiser zaukazal svojemu direktorju fotografije izraziti v nekakšnem grobem rastru, scenografu v izbiri kar najbolj neprijaznih uubanih ali pokrajinskih ambientov in samemu sebi v režiranju težkih, obotavljivih gibov, nabitih z občutjem popolne zavozelosti in brezizhodnosti vsega, kar doživljajo njegovi filmski protagonisti.

Nosilna protagonistin v tej drami bivanjskega brezupa sta pravzaprav dva: mladi morilec, obsojen na smrt z obešanjem, in nje-

gov advokat-branilec. V dramski vozeli, za drgnjen okoli temeljnega vprašanja o smislu življenja in o usodnosti smrti ju poveže naključje. Naključnost, ki pa ima vendarle svojo neizbežno notranjo logiko, pa je tudi vzrok vsemu, kar stori še ne enaindvajsetletni fant, brezprizornik, varšavski klatež, ki brez logično obrazložljivega povoda ali motiva zverinsko umori taksista, s čimer seveda tudi samega sebe neizprosno obsodi na smrt. Pač eden izmed dogodkov s tekočega traku sodnih analog. Toda Kieslowski skuša priti neodgonljivo vprašanje pod kožo. Mladi morilec-obsojenec najde prvo razumevajoče bitje v svojem življenju v osebi prav tako mladega advokata, svojega branilca, ki se pred sodnimi instancami sicer prizadevno, a neuspešno prizadeva zanj, vendar ne znotraj formalnih okvirov svoje funkcije, temveč v znamenju nekega čisto posebnega sestopa v nukleus življenjskega razmisleka. Navzven ta posebni človeški stik sicer ne more ničesar razrešiti. Svoje učinke izrazi na povsem drugih, notranje eksistencialnih ravneh. Advokatovo razkritje fantove nikoli artikularne eksistencialne brezizhodnosti in razjedenege smisla življenja, kar ga je, ne da bi bil znal to domisliti, spremljalo skozi vsa leta odrasčanja, od nesrečne smrti ljubljene mlajše sestre pod kolesi prijateljevega traktorja, je v moralno oporo obema protagonistoma tega posebnega medsebojnega odnosa: obsojencu, da bo umrl spravljen sam s sabo, in advokatu v njegovem lastnem reševanju iz dilem, v kakršne ga je prignala ta preizkušnja, v temeljno življenjsko skladje. Zaveda se, da svojega poslanstva v formalnem smislu ni opravičil, saj mora svojega klienta pospremiti na vešala, prepričan o veliki vprašljivosti te sodne odločitve, ki se pač ni ozirala v globine fantovega življenjskega doživljanja, doživi pa duhovno zadoščenje, ker je njemu samemu ta sestop uspel, saj je svojemu varovancu pred odhodom v smrt pomagal odgonetiti njegovo bivanjsko vprašanje in s tem osmisлити tako njegovo kot svoje lastno življenje.

Kieslowski se, skratka, ubada z globoko etičnimi stiskami zločina in kazni, premišljuje o skrivnih motivih človekovega bistva na način, kakršnega je v literaturi do najglobljih razsežnosti sondiral Dostojevski. Ne ubada se s proceduro sodnega procesa in ne z rekonstrukcijo samega dejanja, ki je, tako kot sklepi obravnave, nesporno in po vnanji plati pravzaprav nezapleteno, se pravi v juridičnem smislu nezahteven in vseskoz razviden primer.

Tolikanj bolj zamotana so vzročna ozadja, ki se jih s formalno logiko ne po kriminalistični ne po juridični ne po psihološki poti ne da odgonetiti. Motivi umora so vse prej kot razložljivi. Žrtve in morilec se nista poznala, nista bila v nikakršnem medsebojnem konfliktu in ju ni vezal noben motiv. Morilec svojega dejanja ni načrtoval in ga zato tudi ne zmora racionalno opredeliti. Njegov moralni vzgib je iracionalen, spontan, zanj celo pred samim seboj in svojo notranjo vestjo nima pojasnila. Do razumevanja vsega,



kar se je zgodilo, se lahko dokoplje edinole „poslušanje s srcem“, v kakršno preraste advokatov odnos do mladega obsojenca, ko išče pot h kar najbolj intimni in osebni zraččenosti z etičnim jedrom obsojenčeve človeške usode, išoč v tem, v bistvu, eksistencialno rešitev tudi zase.

Ta film nima namena, da bi kritično razčlenjeval sodni sistem in družbene institucije ter jih bodisi razgaljal ali obtoževal. Svojih protagonistov ne uporablja za kakršnokoli soočenje z resnico časa in njegovih institucionalnih dogajanj. Stvari jemlje takšne, kot so, skuša pa se dokopati do njihovega notranjega bistva, torej do razumevanja vzvodov, ki tičijo globoko pod površino, v skritih porah bivanjske tragike. A prav od tega, v bistvu neizmerljivega „krvnega pritiska“ človekovih psihičnih in celo psihopatskih brez en je odvisno vsakogaršnje re-agiranje na življenjske impulze — in z njim vred tudi večni proces „ubijanja“ (ne le fizičnega) drugih in sebe.

VIKTOR KONJAR

MIKRO KOZMOS

INNERSPACE

režija: Joe Dante
 scenarij: Jeffrey Boam, Chip Proser
 fotografija: Andrew Laszlo
 glasba: Jerry Goldsmith
 igrajo: Dennis Quaid, Martin Short, Meg Ryan, Kevin McCarthy
 proizvodnja: Amblin Entertainment, ZDA, 1987

Amerika je najlepša tedaj, ko igra monopoly. Kreativna je namreč samo v igri; v življenju je ponavadi skrajno dolgočasna ali pa

absurdna do take mere, da postane lahko nevarna. Ameriški film je zato film samo taktat, ko se drži **pravil igre**, ne da bi se ta pravila prenašala v realnost. Kajti čim se kaj takega res zgodi, pade Bushu na pamet, da bi zgradil vesoljsko postojanko in z njo stopil še za stopničko više k popolnemu kretenizmu reagenskega tipa, ki je svojo politiko gradil na osnovi razvlečenega vesterna. To si Amerika še vedno predstavlja tako, kot da si na vaški cesti stojita nasproti dva kavboja in čakata na to, da bo prvi potegnil pištolo. V takem primeru lahko to sila zapleteno situacijo reši le deus ex machina, to makino pa si mora izmisliti Spielberg. Vendar tokrat ne bo šla v kozmos, pač pa noter v mikrokozmos.

Nekateri vidijo v Spielbergu prototip Američana, ki vključuje prav igrivost (igračkanje), kičeraž, potrošništvo, visoko tehnologijo in

katolicizem. Nekateri so celo mnenja, da Spielberg vseh teh svojih superpotenciranih lastnosti še ni dodobra izkoristil, pa bi mu zato predlagali, naj se še tesneje oklene svojega diznijevstva in prične po ZDA graditi mesta (ne hiše) iger, s čimer bi to državo postopoma spremenil v nedolžen — in zabaven — **Spielburg**. Ker pa je Američanu kruha in iger ponudil prav katoliški bog, se je treba stvari lotiti drugače. Kajti bolj ko Američanu spreminjaš okolje, tem bolj bo pristajal na neumnosti — vse je namreč v redu, dokler zate mislijo drugi. Vsekakor pa je še lepše, če si Američan okolje spreminja sam, in sicer le navidez; to dosežemo tako, da mu noč in dan predvajamo „moralizirano“ realnost. Zato je potrebnih čimveč filmov, kjer se jasno pokaže, da so na svetu sami prasci, tisti, ki to niso, so pa lahko tudi onstran vsake etike — da so le v dnu duše zavezani katolicističnemu kodeksu.

Tako je na primer zelo primerno, če v času zlohotnih boleznih, protokolarnega nasilja, free-lance terorizma in seveda promiskuitete, ki jih je na zemljo prinesel hudič (je bil res on, ga je kdo videl?), sistematično „drkaš“ črnuharje, čeprav pri tem pristajajo na to, da po čudnem naključju obstajajo tudi „dobri nigri“, v dokaz pa naj koraka garda slavnih črncev z Eddijem Muprhyjem na čelu. Tolerance je seveda sposoben samo belec, ki črnca lahko razume, medtem ko obratno ne gre (poglejmo si samo stupidni konec Hopperjevih **Colors!**) — kajti samo belec ima lahko doma **ta pravo** družino, tisto kleno intravenozno strinjališče, kjer je varen pred vdorom novega, divjega, plemenskega in seveda amoralnega.

Nevarni pa niso samo tisti, ki niso belci (ali že kar Američani), ampak tudi tisti, ki niso **yuppiji**. Kajti pravi moralnež z vsemi lastnostmi popolnega biznismena mora biti vendar straight: igrati mora squash, jesti špagete, kuhane v aluminijastih loncih, hoditi na fitness etc., pri tem pa mora paziti



samo na odjavi). *Production designer*, *art director* in *set designer* so tiste funkcije, ki določajo prostorsko — vizualno podobo filma (sicer pa je na začetku le prvi, včasih tudi drugi). *Production design* je torej arbitrarna funkcija, pomeni pa nekaj takšnega kot „oblikovanje produkcije“, sintagma, ki jo že na samem začetku lahko interpretiramo dvojno: v prvem primeru gre za oblikovanje končnega izdelka, torej zaporedja kadrov, v drugem pa stvar lahko razumemo kot oblikovanje produkcijskega procesa, torej oblikovanje izdelave filma. Filmski prostor je namreč paradoks, pojem, ki se konstituira šele v zavesti gledalca, saj ga ne določa neposredno nobena izmed faz produkcije: dejstvo, da je določen prizor posnet, ne pomeni prav ničesar, saj to še ni zagotovilo, da se bo pojavil tudi v filmu. Recipročno razmerje vzpostavlja montaža, ki je praviloma stvar krajsanja, izrezovanja, ne pa dodajanja — nečesa, kar ni posneto, namreč ni mogoče „dodati“.

In kaj lahko pove „production designer“? Kot je za deskripcijo paradoksalnosti v navadi, se izraža v metaforah. **Dean Tavoularis**, sicer eden „največjih“, je designer Coppolinih filmov od *Botra* (1972) naprej (sicer je dobil oskarja za *Botra II*) in je povedal naslednje: „Production design je stvar pregleda nad nivoji oblikovanja. Veliko mojih kolegov je prepričanih, da lahko ostanejo „zgoraj“, jaz pa se včasih „spustim“ nižje, ker me zanima tudi tisto, kar se dogaja „spodaj“. Vse skupaj je kot rastlina, ki ima svoje korenine in svoje cvetove.“ (Theatre Crafts, september 1988). Njegov zadnji izdelek je **Tucker: The Man and His Dream**, ki ga je režiral Francis Coppola in ki se ukvarja z zgodovino ameriškega snaj: Preston Tucker je v poznih štiridesetih letih kreiral avto „za vsakega Američana“, nekakšno reinkarnacijo Forda model T, ki sta ga odlikovali skorajda današnja tehnologija in neverjetno nizka cena. V trenutku, ko je ustanovil Tucker Corporation, da bi napadel „Veliko Trojico“ — Ford, Chrysler in General Motors, ga je pokopala lastna managerska naivnost. „Vse je popolno: barve so usklajene, žena je popolna, zunaj je lep sončni dan, pes je prijazen in tudi jajce na krožniku, ki ga ješ za zajtrk, je popolno.“ Tako je Tavoularis opisal povojna štirideseta, akvarij svobodnega podjetništva, katerega relikvijo inkorporira model Tucker. Ostalo jih je kakšnih petdeset, nekaj jih ima Cop-

na to, da bi mu emocije ne ušle kam ven iz kroga družine. Če do česa takega pride, potem se zgodi 9 1/2. In ker do tega enostavno ne sme priti, se mora nemudoma zatem zgoditi *Fatal Attraction* (ali še nazornejša variacije take teme, na primer večina filmov, kjer igra Rob Lowe). S takim „populističnim“ gledanjem so Američani uspeli okužiti tudi Evropo: tu sta recimo Doris Dörrie (*Jaz in on*) ali celo najbolj banalna Trotta (*Bati se in ljubiti*), kjer Evropa postaja „zele na“ in rahlo sfeminizirana družina. Skratka, kopice ameriških filmov na to temo ne bomo več naštevati, saj so si vsi podobni kot jajce jajcu. *Citizen of the United States*, *Family is a gift of God*. In kje je potemtakem Spielbergov presežek?

Dve stvari: Spielberg v **Mikrokozmosu** ne locira, hkrati pa grabi Američana, kjer je najbolj občutljiv — tam, kjer mu racio odpove, podzavest pa mu ne zaigra na moralo, ampak recimo na karte. Američan se tako „morali“ ne odpove, pač pa nanjo pozabi. Pod krinko hipertehnologije se miniaturizirana igračka ne pojavi več pred infantilnim Kalifornijcem, marveč se naenkrat znajde kar v njem. In tako je Američanu končno omogočeno to, česar že dolgo noče več početi: da misli. In sicer s pomočjo stimulativne igrače, ki hkrati še analizira vse njegove miselne in fizikalne procese. V **Mikrokozmosu** je torej nekdo stopil Američanu v glavo, vendar prisilno in **naključno**. To pa ni nobena metafizična substanca, ampak enostavno nekdo drug, ki zdaj prve mu omogoča dialog pri tem pa še služi znanosti. Zavrtemu prodajalcu v supermarketu se tako ne le sprostijo (sčistijo) miselne poti, ampak tudi emocije. Spielberg sicer na koncu le organizira poroko, vendar jo kljub vsemu zmoti z nadaljevanjem „intrige“, biznisa, ki pelje do prevlade nad svetom. Družina se umika, umika pa se zato, ker je svet „grd“ in pokvarjen. Toda Spielberg se zaveda te kontradikcije (vsaj tako se zdi): pokvarjen je svet tudi zato, ker predstavlja družina notranjo emigracijo, ki v končni fazi ne pripomore k ničemu (še najmanj ne h kakšni pravi spremembi družbenih odnosov), saj s svojim zdolgočasnim statusom lahko le še potencira multinacionalkarsko logiko.

Mikrokozmos je popolna parodija in njen „nauk“ je popolnoma nedvoumen: Americano, če ne moreš misliti s svojo glavo, potem si vsaj **pomaga** z drugo, sicer boš kmalu izgubil obe.

LUKA NOVAK

TUCKER: MOZ IN NJEGOVE SANJE

TUCKER: THE MAN
AND HIS DREAM

režija:	Francis F. Coppola
scenarij:	Arnold Schulman, David Seidler
fotografija:	Vittorio Storaro
glasba:	Joe Jackson
igrajo:	Jeff Bridges, Joan Ellen
proizvodnja:	Lucas Film, ZDA, 1988

Tisti, ki pustijo, da jih zasuje vsaj majhen del hollywoodske produkcije, so najbrž že davno opazili, da ima vsak film „točko soočanja s samim sabo“, ki je ne more izbrisati niti najbolj trivialna vsebina: mislimo seveda na najavno in odjavno špico. Ameriški film je namreč (v tem trenutku nas ne zanima „umetniška“ dimenzija) perfekcioniral funkcije filmskih elementov in jezika v polju komunikacije z gledalcem (z izrazom „filmski jezik“ označujemo preprosto transkripcijo literarnih — ali kakšnih drugačnih — sintagem v audiovizualno formo filma) tako, da je postala standard. Tudi zelo povprečne hollywoodske štanice povsem adekvatno formalizirajo svoje vsebinske premise, pa čeprav je ta „vsebina“ včasih bebava ali pa prodaja sumljivo moralo. Istočasno je perfekcijo dosegel tudi element „samozavedanja“, torej seznam ljudi, ki so se kakorkoli ukvarjali z izdelkom. Ameriška špica je namreč kategorizirana in stratificirana struktura, ki loči „kreativne“ funkcije (ki so na najavni špici) od „nekreativnih“ (ki so



KRITIKA

poila sam.
Kje se pravzaprav dogaja vizualna podoba prostora v **Tuckerju**?

Ideja je nastala 1977 na Filipinih, med snemanjem Apokalipse, oblikovala se je v seriji sestankov v Kaliforniji (med **Coppolo**, **Vittoriorom Storarom**, **Deanom Tavoularisom**, njegovim bratom **Alexom**, ki je *set designer*, **Georgeom Lucasom**, ki je bil producent, **Arnoldom Schuimanom**, scenaristom, ter kostumografko **Mileno Canonero**), snemali pa so prav tam, kjer ne bi bili smeli: v starih Fordovih tovarnah, ki imajo steklene strehe, da bi (kot pravi Tavoularis) „Vittorioru Storaru omogočili kreativno fotografijo“.

Filmski *production design* je torej stvar procesa produkcije, ki se oblikuje z razvojem in svojo končno funkcijo konstituira s finalizacijo filma — posamezni kadri in scene so „predestinirani“ (v **Tuckerju** je prizor, v katerem se po telefonu pogovarjata Jeff Bridges, ki igra Tuckerja in njegov poslovni partner, postavljen tako, da je scena enostavno presekana na polovico z zidom, igralca pa stojita vsak na svoji strani — običajno se v takšnih primerih „sestavi“ dva ločeno posneta kadra), saj njihov bazični topus, v katerega so umeščeni, kreira kontekst, torej polja referenc, navezave na „realno“ zgodovino in ravno to omogoča designerski *overview*. In kaj pravi praksa? Na svoj pragmatični način samo pritrjuje: „Ko smo našli vse lokacije in izrisali vse skice, ko smo izdelali storyboard, je bilo pol prizorov že posnetih.“



JANEZ RAKUŠČEK

BILOXI BLUES

režija: Mike Nichols
scenarij: Neil Simon po svoji gledališki igri
fotografija: Bill Butler
glasba: Georges Delerue
igrajo: Matthew Broderick, Christopher Walken, Matt Mulhern, Corey Parker
proizvodnja: ZDA, 1987

OPERACIJA ŠIMPANZ

PROJECT X

režija: Jonathan Kaplan
scenarij: Stanley Weiser
fotografija: Dean Cundey
glasba: James Horner
igrajo: Matthew Broderick, Helen Hunt, Bill Sadler, Jonathan Stark
proizvodnja: Parkers/Lasker produc. za 20th Century Fox, ZDA, 1987

Mike Nichols je režiral odlične filme, vendar pa je **Biloxi Blues** prvi film, ki ga je posnel po predlogi Neila Simona, vodilnega broadwayskega pisca komedij vsaj od sredine 1960. naprej. To je zanimivo vsaj zaradi tega, ker je drugače postavil tri Simonovo komedije in dve drami na Broadwayu. **Biloxi** je v bistvu melodrama: mladi rekrutiranci, ki se znajdejo v mestecu Biloxi, pod vodstvom narednika Toomeya (Christopher Walken se je, kot kaže, specializiral za stranske vloge bolj ali manj brutalnih, ciničnih in zločinskih junakov) začnejo s šolanjem. Ne glede na to, da se tik pred kon-

cem filma konča tudi druga svetovna vojna (s tem pa fantom ni potrebno na fronto), vojaški dril ni stvar tega filma, saj razen krajših prizorov, stvar niti ne nahajamo. Tako gre za 'duh' vojske oziroma vojaške organizacije, ki je po sebi seveda 'duh' represije, vendar pa je v **Biloxiju** potlačen v kompleks karakterizacije glavnih junakov. Neka vojaška formacija tako predstavlja samo „fizični“ prostor vojaškega 'duha', poligon za svojsko interpretacijo vojaške realnosti: za razliko od drugih filmov s podobnim realnostnim materialom, proizvaja suspnez seveda natančna, fiksirana obdelava represije, ki je stvar šolanja, Šole vojske (: ubijanja), v primeru **Biloxija** pa gre za melodramski suspnez, ki proizvaja posebne, „nadomešne“ fiksijske učinke, kar pomeni, da melodrama z vsemi produkcijskimi posebnostmi vred v tem primeru dobi vojaška mašinerija poseben, „referenčni“ status. Matthew Broderick je Eugene Norris Jerome, skrajno literariziran junak, ki piše v Biloxiju tudi dnevnik. Dnevnik oziroma pisanje dnevnika je idealnotipski „projekt“. Poglejte, razstavite njegovo ime in priimek: tako dobimo vsaj (Eugenea) O'Neilla, Francka (Norrisa) in Jeromea (K. Jeromea). In kaj zdaj? Zelo preprosto: Neil Simon je v intervjuju, ki ga je dal tedniku *The Village Voice* (1979), povedal, da so njegovi najljubši avtorji omenjeni anglosaksonski avtorji. Iz literarne zgodovine je znano, da so vsi trije Simonovi najljubši avtorji pisali dnevnike (ki so vsi izšli posthumno). Torej?

Seveda pa ta dnevnik v nekem trenutku proizvede natanko melodramski konflikt: ko ga Jeromeovi kolegi odkrijejo in ko ugotovijo, kaj je Jerome o njih napisal, se znajdejo v precej nelagodnem položaju. Dnevnik je namreč stvar vsakega posameznika, ki ga piše. Po vojaški logiki stvari take zasebne, interne „skrivnosti“ niso zaželjene, saj lahko kakšna takšna skrivnost hipotetično blokira sicer natančno delovanje vojaškega stroja. Posameznikova intimnost je potlačena v delovanja vojaškega stroja —

iz česar pa seveda izhaja tudi fizična represija, torej sistem nadzora in kaznovanja, ki je za vojsko značilen (recimo primer Hennessyja (Michael Dolan), ki je homoseksualec: za homoseksualnost je znano, da nikakor ni nekaj zaželenega, ravno obratno, brutalno zatiranje homoseksualnosti je seveda stvar organiziranja vojaškega stroja (O.K., in ne samo tega, tudi drugih socialnih mašinerij), ki temelji na neposredni, elementarni represiji). Prav zaradi tega v Vojski niso dopustni nikakršni intelektualni ekscesi (kot tudi nikakršni drugi ekscesi ne), to pa zaradi tega, ker je Vojska že po sebi eksces. Edino, kar vojaško organizacijo, torej Vojsko, lahko obdrži pri življenju, je namreč preprečevanje podvajanja ekscesnosti. Ali drugače: Vojski za obratovanje zadostuje lastna, interna ekscesnost. Slehera dodatna ekscesnost lahko realno blokira delovanje vojaške mašinerije. No, in za to gre tako v ameriški kot katerikoli drugi vojski (da o lokalnem primeru niti ne govorim).

V **Biloxiju** lahko nahajamo tipične ekscese. Arnold Epstein (odličen Corey Parker) je skrajno ciničen Žid, Jerome piše dnevnik in velja za intelektualca, Hennessy pa je homoseksualec. Glede na to, da je filmski čas stvar leta 1945, lahko preprosto ugotovimo, da se tem fantom niti ne more zgoditi kaj drugega, kot da (v glavnem moralno) držijo skupaj. Bolj ali manj. Pri tem je značilno, da se Hennessy poskuša vključiti v socialo (to, da je homoseksualec, se izve dosti prepozno, da bi ga lahko kolegi kakorkoli izolirali), Epstein je zaradi nastopa v bistvu izključen iz nje, Jeromea pa iz sociala tudi formalno izključi narednik Toomey. (Sicer neformalna) izolacija trojice je tako stvar preprečevanja ekscesov. Zelo tipično. Posebej zaradi tega, ker Matthew Broderick igra tudi v Kaplanovem filmu **Project X**, sicer komediji, v kateri pride do podobne izolacije. Broderick igra Jimmyja Garretta, ki je zaradi precej nenavadnega obnašanja (zelo cruiseovskega iz Top Guna) preko-

mandiran v laboratorij, kjer testirajo sposobnosti šimpanzov za „kamikaze“ v primeru uporabe atomske bombe. Do sem je vse v redu, vendar pa je Virgil, za katerega skrbi Jimmy, šolan šimpanz, ki ga je preden so ga poslali v laboratorij, poučevala Teri (Helen Hunt). Seveda samo Jimmy opazi, da Virgil ni samo fingiranemu bombardiranju priučen šimpanz, ampak da se drugače odziva na, recimo temu tako, socialo. In ker so predstavniki vojske omejeni, neumni in seveda, brutalni, tega ne opazijo. Vsi zapleti so ponovno stvar ekscesnosti, s tem, da lahko tukaj nahajamo še Virgilovo „ekscesnost“.

Zanimivo: Matthew Broderick po sebi nikakor ni igralec, ki bi bil ekscesen, ekscesne so situacije, v katerih se znajde v filmih, v katerih igra. Vendar pa ekscesnost ni „deljiva“. Torej?

TADEJ ZUPANČIČ

BABY BOOM

režija: Charles Shyer
scenarij: Nancy Meyers, Charles Shyer
fotografija: William A. Fraker
glasba: Bill Conti
igrajo: Diane Keaton, Harold Ramis, Sam Wanamaker, James Spader
proizvodnja: United Artists Corp., ZDA, 1988

Odveč bi bilo poudarjati, da je film razmeroma malo znanega režiserja, pa zato tolikanj bolj popularnega scenarista-komediografa Charlesa Shyerja po svoji filmični in povedni vrednosti precej pod všečnim nivojem vizualnega počutja, ki ga to delo skromnih idejno-estetskih dimenzij sprošča v gledalcu, predvsem po zaslugi Diane Keaton kot suverene nosilke glavne vloge.

Uspešna in v svojih poklicnih aspiracijah nedvomno nad vse stremljiva protagonistka se znajde na svojevrstni prelomnici življenja v trenutku, ko ji naključje „podari“ drobceno človeško bitje, za katero mora poslej skrbeti in se mu posvečati. Nebogljeno dekletce terja zase dobršen de njenega časa in življenjskih energij, kar v sosledju za stoosemdeset stopinj zaobrbe smer njenega življenja. Spričo čezmernega posvečanja temu novemu bitju začena zanemarjati svoja službena opravila, ki se jim je poprej posvečala scela, to pa ima za posledico njen zdrs po hierarhični lestvici v njeni newyorški firmi navzdol ter v brezno osebnih dilem, od koder se sklone, odločna in impulzivna, kot je, rešiti z eno samo potezo: materinskemu dolgu nameniti prednost pred službenimi streljmenji in obligacijami, zato službo odpove, si kupi staro hišo nekje na podeželju daleč od New Yorka, ter se odseli v gluho provinco, v objem popolnoma drugačnega življenja. Vendar pa je tisto življenje tam vse prej kot realizirani ideal. Iz

KRITIKA

osebnih pa tudi povsem materialnih kriz, ki sledijo v tistih za njeno dotedanjo moralno in fizično kondicijo pretežkih okoliščinah, se rešuje s poskusi uporno-trmastega prebijanja z oporo na lastne moči. Del te njene zavzetosti so sadni prehrabeni preparati za otroke (Baby Boom) po njeni lastni recepturi. Z nemajhnimi mukami ji uspe prodreti na sprva dokaj zaprto tržišče, ko pa uspeh doseže, je nenadoma na konju in se po poslovni in človeški plati znova razcveti. In ko nato zanjo zvedo v njeni prejšnji firmi, korporaciji, ki se ubada z donosnimi prehrabnimi projekti, se zainteresirajo za odkup njenih licenc, kajpada za izjemno visoko dolarsko ceno in obenem za ceno njene vrnitve v firmo, na visok šefovski položaj, ki bi naj sam po sebi pomenil izpolnitev in popolno satisfakcijo njeni dotlej potlačeni hierarhičnih ambicij. Vendar ona zdaj to ponudbo, čeprav ji nadvse imponira, na vsesplošno presenečenje — odkloni. Kajti njena zavest, nam sugerira pripoved, je doživela popolno preobrazbo. Namesto poklicnih ambicij, ki so bile v absolutnem ospredju njene pozornosti poprej, so zdaj poglavitni njen odnos do otroka, njeno zaupanje v lastno delo in ne nazadnje (ker gre pač za film z neprikritimi melodramatičnimi nastavki) njena na novo odkrita erotična navezanost na moškega, ki ga je spoznala „tam zunaj“: podeželskega veterinarja, svojega bodočega življenjskega sopotnika v srečnem nadaljevanju svoje usode.

Preplet melodramatično zastavljenega razreševanja življenjskih dilem z optimistično vedrino, ki vključuje nekaj prijazno-spodbudnih prvih fabulativne komike (seveda brez vsakršnih stranskih, satirično ali ironično intoniranih namenov, tako da jih v filmu ni niti v najmanjšem zametku), je zapolnil na oko prijetno, radoživo, v vseh pogledih zabavno igro, ki vabi h gledanju in na svoj poseben način, kot bi šlo za neke vrste opozarjanje na upoštevanja vreden zgled, celo kliče k premisleku, vendar pa je s svojo fabulativno umišljenostjo hkrati do te mere moteča, da njenim sklepnim poantam, četudi skušajo biti podane kar najbolj sugestivno, ni mogoče verjeti. So samo filmska domislica, ne kakršenkoli odsev življenjske realnosti.

Zgodba protagonistke te izrazito ameriške fabule z vsemi njenimi „nauki“ (od pripisovanja prioritete osebnemu in družinskemu „dolgu“ pred poklicno-hierarhičnimi interesi in stremljenji tja do slovitih „nazaj k sebi“ in „nazaj k naravi“) je v bistvu cenena laž, ki ni ne v samem filmu ne v možnosti premisleka o njegovem motivu ali sporočilu prav v ničemer obvezujoče soočena z dejanskim stanjem človekovih eksistenčnih in eksistencialnih možnosti znotraj tako ali drugače vzpostavljenih družbenih razmerij. Diane Keaton s svojo igro v celoti „pokriva“ dramaturške namere tega „lahkega“ filma. Svojo vlogo je odigrala „v enem kosu“, v vseh, tudi najtanjših niansah izjemno dodelano in v tej, ponazoritveni domeni tudi docela prepričljivo.

VIKTOR KONJAR

PSIHO III

PSYCHO III

režija: Anthony Perkins
scenarij: Charles Edward Pogue
fotografija: Bruce Surtees
glasba: Carter Burwell
igrajo: Anthony Perkins, Diana Scarwid, Jeff Fahey, Roberta Maxwell
proizvodnja: Universal, ZDA, 1986

Seveda je povsem odveč pripominjati, da tako kot že **Psiha II**, tudi **Psiha III** ni vmesno primerjati z izhodiščno Hitchcockovo mojs trovino. Pa vendar še zlasti ob **Psihu III** le ni mogoče reči, da imamo opravka s proizvoddom popolnega šarlatanstva. V primeru tega tretjega „dela“ v seriji nas mora vsaj do neke mere zabavati dejstvo, da je film režiral sam Anthony Perkins, ki tako implicitno potrjuje, da je njegovo mesto med **imagei** 20. stoletja določeno predvsem z vlogo Normana, čeprav je sicer ta igralec odigral še na desetine drugih, še zdaleč ne inferiornih vlog.

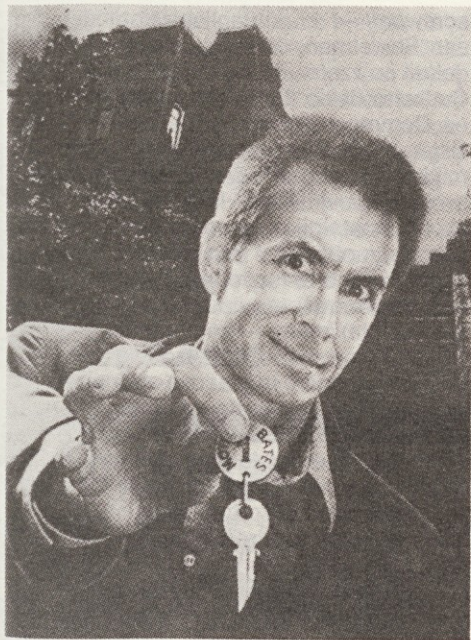
S tem, ko se je pojavilo prvo in še drugo nadaljevanje **Psiha**, se kajpak kar sama ponuja primerjava z drugimi serijami na področju horrorja in thrillerja. Med temi serijami pa ima serija **Psiha** gotovo svojsko mesto. Za razliko npr. od „neumrljivih morilcev“ (kakršna se pojavljata v seriji **Haloween** in v še daljši seriji **Petek 13.**) je Norman veliko osebnejši, saj ga pri življenju in njegovi morilski dejavnosti ne vzdržuje nikakršna mistična neuničljivost zla, ampak prej psihiatrija z njeno iluzijo, da je možno ozdraviti mentalno bolezen. Tako gotovo ni naključje, če se nam v nadaljevanjih **Psiha** Norman prikazuje, tudi kot usmiljenja vredna žrtev, ne samo svoje manije, temveč tudi „družbenega okolja“.

To je seveda poteza, ki v Hitchcockovem filmu ni bila posebno izražena, saj je v prvem **Psihu** karakter Normana v večji meri zreducirana na individualne psihološke značilnosti. V kasnejših filmih pa zasledimo potezo sprovciranosti Normana k ponavljanju ubijanja. Nadalje je gotovo privlačna poteza nadaljevanj to, da starost Normana soppada z dejansko starostjo Anthonyja Perkinsa, zaradi česar pride do povezave med časom fikcije in realnim časom: Norman nadaljuje svojo dejavnost po toliko letih, kolikor jih je minilo, odkar je bil **posnet** prvi **Psiho**.

Nadaje je sedanji **Psiho** hočeš nočeš dodatna eksplikacija novega filma in gotovo je, da bodo to tudi vsi eventualni naslednji filmi (dokler se bo pač Perkinsu ljubilo, oz. izplačalo). Za vsakega ortodoksnega „hitchcockovca“ je ta preveč nazorna eksplikacija lahko tudi moteča, če ne že neokusna. Govorimo seveda predvsem o izrecnem poudarjanju seksualne komponente Normanove duševne motenosti. Hitchcockovo dokaj nedvoumno namigovanje na ta aspekt morilčeve motivacije je vendarle izvedeno z bolj posrednimi sredstvi (in verjetno tega



...dionarji, ker so ...
 ...slenika. Zanesal se ...
 ...stepla rodu namočencov, ...
 ...kajno gladi javno prav ...
 ...primer s filmom. Toliko preveč, da gladi ...
 ...firni ne more ...
 ...ne ...
 ...Toliko preveč, da ...
 ...gladi v ...
 ...da ...



niso krive samo takratne strožje cenzurne restrikcije).

Naj bo kakorkoli že, Normanova shizofrenična opredeljenost z materjo, ki mu onemogoča, da bi prenesel normalno spolno srečanje, je tudi v tretjem filmu podana na ravni banalnega dejstva. Poseben prispevek tega filma pa je osrednji ženski lik s svojo katoliško provenienco, ki v zgodbo vnese element univerzalne (krščanske) ljubezni, ki se spopade z materino posesivnostjo, ki jo Norman „tragično“ ponotranja. Konec koncev pa lahko rečemo, da film le zadovoljuje minimalne obrtniške standarde in, da mu uspeva ustvarjati svojski sušen, ki računa na gledalčevo pričakovanje, da bo Norman ponovil svoje umore na isti način kot v prvem filmu. Ob vsem povedanem torej lahko rečemo, da je serija **Psycho** kljub vsemu zanimiv filmski eksces.

DARKO ŠTRAJN

TRIFE AMIGOSI
 THREE AMIGOS

režija: John Landis
 scenarij: Steve Martin, Lorne Michaels, Randy Newman
 fotografija: Ronald W. Browne
 glasba: Elmer Bernstein
 igrajo: Chevy Chase, Steve Martin, Martin Short, Patrice Martinez
 proizvodnja: Orion. Home Box Office/An L. A. Films prod., ZDA, 1986

Znano je, da „prvi western“ ni bil posnet najprej: pred njim, se pravi pred **The Great Train Robbery**, je bilo posneto kar nekaj westernov, ki pa se še niso mogli hvaliti z žanrskimi atributi, četudi so v njih prav tako streljali, skalpirali, ropali ... Tako je bilo tu-

di v Edisonovem **Cripple Creek Barroom**, ki je podpisan z letom 1898 in ki slovi po tem, da je kronološko sicer prvi, da pa še ne pripada filmskemu žanru, ker pripada kot kratak posnetek, kratka vinjeta, prej utajeni zgodovini tega žanra, **Music Hallu**. Kar torej pripada „prvemu westernu“, je predvsem montažni akt, „vzporedna montaža“ in „veliki plan“, torej montaža akcije in zasledovanja: šele tedaj je postala mogoča žanrska serija: **The Great Train Robbery** (gre za drug film pod istim naslovom), **The Bold Bank Robbery**, **The Little Train Robbery**, **The Hold-up of the Rocky Mountain Express** ter celo **Across the Great Divide** iz leta 1913. Če so bili torej vsi modusi westerna zagotovljeni že pred filmom in zastopani vse do velikega ropa tudi že v filmih, če so bili zasledovanja, ropanja, skalpiranja, pretepi itd. torej že ključ zgodbic iz literature, **Music Halla**, **Wild West Showa** itd., je torej iniciacija westerna omogočena s tem, da je ta pred-zgodovina utajena, da postane še western. Že-western pa je torej zgolj distanca do mitološkega gradiva še-ne-westerna; čisti, torej prazni formalni princip filma.

Nasprotno od teh „začetkov“ se godi westernu v njegovem „koncu“: v osemdesetih letih je bil western prvič v svoji zgodovini definitivno izgubljen žanr, nobeno desetletje žanrske zgodovine ni bilo v tolikšni meri porazno za ta žanr. Obrazložitev je seveda več: od tega, da se je zgodovina ZDA preselila v zgodovino Hollywooda, da torej ni več mogoča zgodovina pred nastankom filma, tja do trditev, da se je western transformiral v druge žanrske forme, do kung fuja. Toda v teh primerih, ki v svoji dobesednosti sicer držijo, je v kontekstu žanrske perspektive zgrešeno samo izhodišče zastavite problema: namreč, da gre za „konec“ westerna. Če gre namreč za „konec“ westerna, potem velja zanj prav pravilo „začetka“: ni-več-western je pogoj za že-spet-western. Prav za ta žanr zgodovine namreč velja Schellin-

gova formula (iz: *Vekovi sveta*, 1813): „Preteklo vemo, sedanje spoznavamo, prihodnje slutimo. Tisto, kar vemo, pripovedujemo, kar spoznavamo prikazujemo, kar slutimo, prerokujemo“. Na tej točki je western „meta“ žanr: pripoved kot imanentni žanrski princip locira kot zgodovino. Med to razsežnostjo in razsežnostjo samega prikazovanja, torej filmsko formo, kateri pravilom je western podvržen v enaki meri kot drugi žanri, med tema dvema razsežnostima torej nastane specifična žanrska diferenca westerna.

Osemdeseta leta pa izgubijo zgodovino tako, da izgubijo pripoved. Dominantna postaneta slika in zvok, zlasti slednji. Landisovi **Trije amigosi** izhajajo iz te izgube in to je edina kvaliteta tega filma. Pripoved je tu prikazovanje: moment westerna je zreduciran na film-v-filmu, dvokolutne serijalke o junaških podvigih treh amigosov, ki jih predvajajo v cerkvi. Njihovi gledalci jih povabijo k pravičnemu poslanstvu: v tem trenutku, ko amigosi sestopijo v pripoved, pa western preneha biti western in postane musical; spet torej forma prikazovanja, ki potlači vsebino pripovedovanja. To je mogoče tako, da trije amigosi ne vedo, da bi morali nastopati v westernu (ker mislijo, da so jih gledalci povabili na show in ne na obračun z zločinci) ter namesto da bi streljali, pojejo.

Landis je natančno vedel, za kateri žanr gre: za komedijo. In zato je za vloge amigosov tudi izbral komedijante, ki vedo v katerem žanru nastopajo: Chevy Chasea, Steva Martina in Martina Shorta.

VASJA BIBIČ

JUMPIN' JACK FLASH

režija: Penny Marshall
scenarij: David H. Franzoni, J. W. Melville, Patricia Irving, Christopher Thomson
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: Thomas Newman
igrajo: Whoopi Goldberg, Stephen Collins, John Wood
proizvodnja: A Lawrence Gordon/Silver Pictures prod., za 20th Century Fox, ZDA, 1986

Pred filmom **Velik** (Big), prikazanim tudi na letošnjem Festu, je posnela Penny Marshall samo še **Jumpin' Jack Flash**. Predvsem zaradi znane temnopolte igralkе Whoopi Goldberg je ta filmska komedija postala dokaj uspešna. Kot filmsko Terry Doolittle so jo namreč takoj začeli primerjati z Edijem Murphyjem. Učinek njene igre je „presenetljiv“ in primerjava z Murphyjem tem bolj zanimiva, če si priključimo v spomin njen melodramski lik iz Spielbergovega filma **Škrlatna barva** (The Color Purple). V uvodni sekvenci filma se lovi Goldbergova s svojo filmsko sestro po polju škrlatnega cvetja. „To je čas, kakršnega v zgodovini nikoli ni bilo“, je zapisal M. Štefančič, jr. v kri-

tiki filma. Res je to prizor idiličnega, nekega „idealiziranega“ časa. Časa, ki mu je možno pripisati tudi zgodovino, v kolikor je nostalgičnost prizora že ujeta v zgodovino filmskega imaginarija. Torej se filmska realnost v svoji zgodovinskosti kontinuirata skozi „nostalgijo“ po ohranitvi „primarnosti“, „neomadeževanosti“ filmskega imaginarija. Filmska govornica je „citat“ lastne zgodovine.

Penny Marshall je gledala zagotovo vse Landisove komedije, tudi tiste z Murphyjem. **Škrlatna barva** ji je morala ugajati, če je videla Sirkove filme vključno z **Imitacijo življenja**. Torej, zakaj se je znašla Goldbergova v njenem prvem filmu? V Spielbergovem filmu se je pojavila kot povsem neznana igralka. Neglede na to, da se je praviloma izogibal „zvezd“, je režiser potreboval za zgodbo obraz, ki še ni imel izdelane „podobe“. Goldbergova, ki je preživljala v njegovem filmu („črno“) zgodovino in prevzela „podobo“, je za učinek komičnega v filmu **Jumpin' Jack Flash** postala še kako primerna. Kajti o vohunski „igri“, v katero jo je potegnil film, po svoji „podobi“ ni imela pojma. Odtod tudi njena neprisiljena igra in spontana komičnost.

Sodobna ameriška filmska komedija se ne obrača k zgodovini filma samo na ravni zgodbe. Znotraj „prazne“ filmske forme je zapisana „zgodovinski smeha“ zlasti raven filmske naracije. To so „preoblečene“ ko-

screwball — t.i. situacijske komedije (Susan Seidelman, John Landis), ali pa filmi delani po vzoru „črnih“ komedij, kakršna je **Čudovito dekle** (Something Wild) Jonathana Demmeja itn. Po zatonu zvezdniskega sistema tako rekoč ne moremo govoriti o komikih — „zvezdah“. Zvezdniski sistem se v svoji zgodovinskosti lahko kontinuirata le skozi „nostalgijo“ po ohranitvi „podobe“ filmskega obraza; v tem primeru „podobe“ komika. Tako si (sodobni) komiki ali nadevajo „zvezdniška“ (iz „arhiva“ filmskih zvezd vzeta) imena — znan primer je Chevy Chase, ali pa se pretvarjajo da so tisti, katerih geste, mimiko in glasove oponašajo. To počnejo Steve Martin, Martin Short in Chevy Chase v filmu **Trije Amigosi** (Three Amigos!), Steve Martin v **Roxanne**, itn. Skratka, komiki si nadevajo „podobo“, ki je že ujeta v zgodovino filmskega imaginarija. Kako je torej s primerjavo Whoopi Goldberg z Eddiejem Murphyjem?

Od melodramskega do komičnega ni daleč! Spomnimo se Keatona in Chaplina! Goldbergovi je bilo treba samo dopolniti „podobo“ melodramskega lika. In hkrati s tem je bilo mogoče ohraniti „nostalgičnost“ njenega komičnega lika v **Jumpin' Jack Flash**. Ni ji bilo treba blúfirati z Murphyjem. Dovolj je bila za komični učinek lika v filmu odsotna „vohunska stvarnost“ (kot del „zgodovine belcev“), o kateri ni imela pojma, zato jo je vzela kot „igro“, in sicer dobesedno zares: storila je sleherno neumnost, da bi rešila tajnega agenta britanske obveščevalne službe iz rok KGB-ja. „Vohunska stvarnost“ vdre v Terryjino življenje natančno skozi terminal v banki za mednarodno transmisijo denarja. Uvodni akordi pesmi **Jumpin' Jack Flash**, legendarnih The Rolling Stones so ključ do šifre, za katero se skriva v „rusko“ past ujet britanski vohun. Terminal kot tak pa ni edina „komunikacijska“ vez med njima. Terry ni treba vzdihovati, „vohuni niso več kakršni so nekoč bili!“ Kajti, ko v Jackovem newyorškem stanovanju vključi napravo za prevzem telefonskih klicev, odkrije njegov glas. Odslej terminal ni več zgolj tipkovnica z ekranom (kamor sem ter tja zaide slika ruske tv), ampak postane akuzmatična naprava, ki oddaja „nevidne“ glasove. Bančni terminal postane v filmu „fiktivni“ akuzmatik, v katerega Terry Doolittle investira svoj „nostalgični“ pogled. Odsotna „vohunska stvarnost“ vdira v vidno polje filmske realnosti kot akuzmatik — iz zunanjosti polja zato, ker se zgolj na meji zunaj/znotraj lahko pozitivira v kontinuum „fikcija/realnost“ znotraj samega diegetskega prizorišča. Kar pomeni, da se „igra“ v katero se je zapletla Terry, mora izkazati za realnost. Oziroma, tajni agent mora privzeti telo, saj bi drugače njegov glas, ki skozi Terryjin „nostalgični“ pogled preplavlja vidno polje filmske realnosti, ostal na ravni „nekdanjih“, „fiktivnih“ akuzmatičnih strašil. Whoopi Goldberg čaka do konca filma na svojega Jacka torej samo iz tega razloga. Penny Marshall pa nam ga pokaže še zaradi nečesa drugega. Pravič v filmu — razen Terry — nam ne zago-



dicionalno nemoč filmane biografije glasbenika. Zanašali so se na neuničljivost tistega rodu nameščencev, ki v njihovi državi dajejo glasbi ravno prav preveč denarja v primeri s filmom. Toliko preveč, da glasba v filmu ne more zazveneti v razkošju koncertne dvorane, ker je film prepoceni. Toliko preveč, da film ne more prikazati velikosti glasbe v njem, ker je predraga. Toliko preveč, da oba ostaneta majhna, ker bi bila oba lahko velika le, če bi bil film tisti, ki bi bil dobil večjo provizijo in proračun. Prav nič se ni spremenilo od časov samega junaka („Schanija“ Straussa), ki je prejemal za svoje delo dovolj sredstev, čeprav ni bil politično čist. Nikoli v življenju pa ni mogel napisati velikega dela, „opere, simfonije, koncerta“, ker je dobil ravno toliko denarja preveč, da ni mogel razglasiti ustvarjalne eksistenčne muje, iz katere se rojevajo vélike umetnine. Avstrija ga je kaznovala za njegove politične pregrehe s tem, da mu ni omogočila krvavo resnega pisanja. Isto počne danes s svojimi glasbeniški filmi. Straussu je položaj čistega preužitkarja, večnega upokojenca v nasladi množičnega okusa dal celo možnost, da si je izbral tajnika. Izbira je v filmu redko premišljena in ji je tudi namenjena dovolj hvalevredna pozornost: tajnik je edini mož iz njegovega orkestra, ki je solist brez tveganja. Drži, da je od njega odvisno vse, če se zmoti on, je to čezvse slišno, a mu ni treba porabljati koristnega „monetarnega časa“ za vajo na inštrumentu. Človek je, ki je sicer solistično izpostavljen, vleče solistično plačo, tako da mu nihče ne zaveda privilegijev kar tako, pa je obenem samo vztrajnica, ritmična podstat svojim kolegom. In takšen je lahko samo kakšen tolkalec. Izbira je dobra: Tajnik igra na triangel. S tem je edini po zvenu dobro ločljiv od drugih; dirigent Strauss venomer ve zanj, hkrati pa ve, da mu lahko tudi zaupa: Triangel je trikot med zvestobo, uslužnostjo in predanostjo.

Manjkajoča finančna sredstva so avstrijskim filmarjem, ki imajo že per *definitivnem* vpičeno idejo, da bi radi posneli glasbo, pomagala (stavke so v Avstriji pač nekaj nespodobnega) roditi posebno zvrst. Začeli so delovati napol televizijsko in se s kadriranjem in montažnimi skoki igrati med prenosi in posnetki simfoničnih koncertov. Besna pomanjkljivost pristne cehovske identifikacije, izvirne potrditve pri filmu, jih je popeljala v pravo perfekcijo rezov, tako da so dosegli nedosegljivo: popolno slikovno sinhronost vsem vidnim in manj vidnim poudarkom, kar jih prinaša glasba. Popolnoma vseeno jim je postalo, če so snemali povsem aritmična dela — ustvarjali so si svoj snemalni ritem in z njim zasloveli daleč naokrog. Poseben dosežek ORF je snemalni kot, s katerega niso vidni notni pulti orkestrašev. Note bi lahko razkrivale edino pismenost muzikanta, tako da bi se utegnila zamajati tista pravičniška ocena, ki jo je bil skrivnostim domače glasbene omike dal Arnold Schönberg: „Avstrijski glasbeni fenomen temelji na angažiranosti ljudskošolskega učitelja.“ Ne gre le za to, da je taisti učitelj tudi človek, ki uči neglasbene pisave. Bolj ko to marveč ne kaže izdajati programa, v katerem je več ur namenjenih glasbi kot učenju tujih jezikov. Kdor bi zalotil kontrabasista, da bere Chandlerja in igra na nenapisano, bi zalotil tipičnega intelektualca. Tako ne gre. Potem je boljše priznanje, da gre tudi v primeru glasbe za tuj jezik. In Antel je med režiranjem filma o Straussu igral tudi na to noto zgodovinske pasti: Beseda je podrejena noti, česar v filmu, ki je

ločen od skopuške države, ki daje denar samo za glasbo, ni noben pogum priznati. Obvelja pa tudi beseda. Dunajski kritik Eduard Hanslick ima v zgodbi vlogo diegetskega kretničarja, on povzroči, da nam zgodbe ne pripoveduje linearni scenarij, marveč govori ljubosumnja, Straussov brat. Hanslick namreč prihiti na predstavo *Netopirja* in sporoči že ovdoveli Adeli Strauss, da Johannov brat Edi tiska natolcevaške spomine na brata. Antel je prav suverzen, če upoštevamo visok položaj, kakršnega ima v njegovi državi v primeri z besedo nota: Ne pride le do dramaturškega obrata, nezaslišanega škandala, temveč je ves film le bratenje krtačnih odtisov v tiskarni. Kadar se zasliši glasba, je to le spreten videz. Notne papirje se je od svojih televizijskih kolegov, potencialnih filmarjev torej naučil skrivati celo Antel.

Znan dunajski rek pravi: „Če Strauss, potem Johann, če že Richard, potem Wagner!“ Antel odgovarja: „Če film, potem umetniški, če že glasben, potem brez odvečnih not!“ Namen je dosežen, saj je celo na osnovni, prvi, tehnični ravni zvok obupno skrhan, slika pa zožena v poddunajsko razsežnost. Morda bi lahko Strauß, ki v filmu igra violino, to večino prodal kot večino filmske zvezde, toda ne v času, ko večina filmskih zvezd brez posebnega napora odigra Straußa. Kdor prehitro proklamira prepričanje, pač reklamira neprepričljivost. Če film tako surovo molči o sanjah, ki jih ima vsak Avstrijec o glasbenem užitku, ki so ga v živo omogočili njegovim prednikom, pa pri tem ne stopi niti koraka dlje od sanjaške režije, ni več razlogov, da bi sanjali o tem, da bo tudi avstrijska posebnost, neposredni prenos, potencialno filmanje koncerta kaj prispevalo k neposredni udeležbi kame-re v zgodovini individualnih uspehov. Film je topli, trdi, utečeni, neproblematični kolektivni produkt, ki ga ne reši še tako pobožna želja po ugajanju z glasbo. Glasba je izvir-



navlja, da je Jackov glas zares njegov, da je Jack v resnici tisti, za katerega se izdaja. Seveda! Tajni agent bi bil lahko tudi črnc. Sicer pa lik Terry Doolittle lahko označimo za eno izmed Murphyjevih, toda „odtuje-nih“ mu „podob“. Nikoli namreč ni odigral kakega melodramskega lika; vedno je igral Eddieja Murphyja in nikoli katero izmed svojih „podob“. To se mu je pripetilo (in pri tem je bil odličen šele v Landisovem filmu *Coming To America*, ki pa je bil posnet šele dve leti za filmom *Jumpin' Jack Flash*.

CVETKA FLAKUS

JOHANN STRAUSS – NEKRONANI KRALJ

JOHANN STRAUSS – DER UNGEKRÖNTE KÖNIG

režija: Franz Antel
 scenarij: Frederic Morton
 fotografija: Hanns Matula
 glasba: Johann Strauss
 igrajo: Oliver Tobias, Mary Crosby, Audrey Landers, Mathieu Carriere
 proizvodnja: Avstrija/NDR, 1987

Avstrija je s časi likvidne reprodukcije postala bolj deželna glasbenikov kot glasbe. Pri tem si privošči tudi filmske eksplikacije svoje edine izživete kolonialne strasti: dve-sto let samohvale z evrotonovskimi novotarijami, razglašanimi na račun Judov, Slovanov in Italijanov, ki so bili vedno prisiljeni zahajati v avstrijsko prestolnico, čeprav je ta še tako trudoma prikrivala, da ji glasba ne pomeni več kot krinko za to, da ji za glasbo pravzaprav ves čas zmanjkuje denarja. Ko so Avstrijci namreč ugotovili, da je tehnični zvokovni aparat kakor TV, radio, kinematograf ali plošča cenejši in glasnejši od historičnega zvočnega aparata (to so krde-la eksotičnih muzikov, ki trkajo na dunajska mestna vrata), niso prav nič žalovali spričo nenadomestljivega prvega. Ne, takšni šovinisti brez dostojanstva so bili postali, da so s prvim začeli meriti uspehe drugega.

Pravzaprav je Johann Strauss, jr. eden redkih pravih domačih adutov. Za navrh še tak, da se je bil poskusil tudi v javni in politični revoluciji. Pa mu to ni odvzelo priljubljenosti, kar bi bilo njegovo dejanje nedvomno povzročilo, ko bi ne bil glasbenik. Njegovi filmski-častilski nasledniki so zdaj spričo tiste hierarhične posebnosti, kakršna doleti vse proslule kolonialne oblastnike (namreč tiste posebnosti, ki postavlja glasbenika med projekte birokratske nuje in raritete ideološke prijaznosti), oholo pozabili na tra-

na, filmska, ali pa je ni. V skrajnem primeru je prepuščena najbolj muzikalnim med rešiserji, da se ji od časa do časa podredijo, pa tega ne pokažejo preveč odkrito: Carpenter, Forman, Hitchcock, Kubrick.

MIHA ZADNIKAR

VOYEUR

režija: Chuck Vincent
scenarij: Chuck Vincent, John Blaise
fotografija: Larry Revene
glasba: Ian Shan, Kai Joffe
igrajo: Sherry ST. Clair, Robert Bullock, Taija Rea
proizvodnja: Platinum Pictures INC., ZDA, 1985

Med vsemi filmskimi žanri je **en žanr**, ki tako kot vsi drugi žanri v svoji strukturi odseva druge žanre (npr. *western* je lahko hkrati melodrama in *musical*, kriminalka je lahko hkrati komedija ipd.), vendar vsaj doslej ni mogoče govoriti o njegovi vključenosti v druge žanre. V primerjavi filmskih in literarnih žanrov bi ugotovili, da se v tem posebnem primeru še dodatno potrjuje specifičnost filmske žanrske razporeditve tematik in pristopov, saj bi lahko hitro ugotovili, da žanr, o katerem govorimo v literaturi, ni tako striktno razločen od drugih žanrov, kot je v filmu: Ta filmski ŽANR je seveda *hard-core porno*, ali v že uveljavljeni domači terminologiji: trdi porno. V zvezi s tem posebno posebnim žanrom je nekaj razlogov njegove izločenosti obče znanih in samoumevnih vsakdanji zdravi pameti. Pri tem kajpak mislimo na tiste razloge, ki izvirajo iz determinant institucionalne prohibitivnosti, ki jo (zlasti v t.i. urejenih družbah) bolj ali manj dovolj nedvoumno odraža dokaj enoznačni pravni red, skupaj s cenzorskimi in klasifikativnimi mehanizmi. Pornografija namreč nikjer ni nasploh dovoljena (pri nas je pozabljena od zakonodaje in pri tem ni edini predmet njene pozabe), kjer je *legalizirana*, je hkrati tudi omejena s slovitno črko X, ki sicer ne pomeni nič drugega kot prepoved pod določeno starostno mejo (običajno 18 let), čeprav pa učinkuje tudi še drugače: kinematografe, ki predvajajo filme z X-om običajno najdemo v sumljivejših velemestnih predelih (v zadnjem času video vse bolj redči njihovo število), sama črka pravzaprav označuje „posebni režim“, znotraj katerega pomeni hkrati reklamo in garancijo za žanr itn. Toda ta znani legalistični aspekt, ki kajpak tudi sam po sebi sili k razmisleku vsakega resnejšega sociologa kulture, še ne zadostuje za strožjo določitev omenjene „posebne posebnosti“.

V vsakdanji govorici je običajna racionalizacija gledalčeve šokiranosti ali vznemirljivosti ob kakšnem efektnejšem filmskem učinku, ki se izraža v frazi: „Saj to je samo film.“ Ta fraza po svoji performativni vrednosti izraža isto določitev kot propozicija:

„To ni zares tisto, kar se nam zdi.“ Že vsak običajen filmski gledalec pač ve, da je film *igran*, da je morda njegov učinek zasnovan na triku ipd. V primeru trdega pornoja pa gledalec nasprotno ve, da je prikazovano dejanje „nekaj več kot samo film“, da je tisto igrano, igrano povsem „zares“. Konec koncev lahko med zakonitosti trdo-pornografskega žanra uvrstimo prav imperativ nazornega realizma (ali verizma), ki mora odstraniti vsak dvom, ki mora gledalca prepričati o odsotnosti trika (z izjemno montažnih „duhovitosti“) in, ki torej fantazmatiko jemlje strogo zares, s tem, da briše ločnico med imaginarnim in realnim. (Zakaj pa je v tem žanru obvezna ejakulacija zunaj vagine in drugih seksualnih organov, če ne prav zato, da bi potrdila „resničnost“ „igranega“ dejanja?) Trdi porno je potemtakem žanr s strogimi pravili, ki ga pač „delajo za žanr“. Tu pa je še ena pomembna implikacija: množični voyerizem v primeru trdega pornoja ni samo zadovoljevan z omenjeno dimenzijo „resničnosti“, ampak tudi sovпада v povsem nemetaforični formi s svojim izvirnim pomenom: voyerizem je bil klasificiran kot seksualna perversija. Kolikor sploh lahko film voyeurju ponudi, toliko pač, vsaj v principu, ponuja v tem žanru. (Presega ga lahko samo še gledališka verzija trdega pornoja, vendar zgolj s fizično vpričnostjo „igralcev“, ne more pa tekmovati s filmom v vseh drugih pogledih, v katerih je gledališče nasploh inferiorno nasproti filmu nasploh.) Pa naj bo za tokrat dovolj o običajnih aspektih žanra (ki bi se jim kazalo kdaj še približati z večjim teoretskim interesom). O teh aspektih smo spregovorili nekoliko obširneje zato, da bi utemeljili, kar bo sledilo.

Vse odkar so jugoslovanski filmski distributerji opazili, da je filmska cenzura poniknila v samoupravni institucionaliziranosti in odkar njeno odsotnost prizadevno izkoriščajo (ob presenetljivi skoraj popolni odsotnosti dušebrižniških protestov), se je zvrstilo dovolj filmov, da se tudi med širokim občinstvom že oblikujejo kriteriji, ki vplivajo na gledanost posameznih filmov. Filmi tega žanra se tako kot filmi drugih žanrov razlikujejo po kvaliteti, čeprav je treba priznati, da je relativno nizka raven dokaj splošna značilnost žanra.

Film Chucka Vincenta (ki je verjetno največkrat doslej predvajani avtor tega žanra pri nas) *Voyeur* je gotovo izjema v tej filmski *arte povera*; pa ne samo po notranjih žanrskih kriterijih in pravilih, ki jih v nobenem pogledu ne krši. Če najprej omenimo povsem formalne aspekte, je treba reči, da gre za film, ki je na obrtni ravni povsem soliden in celo nadpovprečen, pri čemer mislimo na osvetlitev, montažo, kadriranje itn. Ta formalna solidnost filmskega izdelka je poleg tega še povsem funkcionalna glede na *plot*, ki je navsezadnje v največji meri določen s samim podvojenim pomenom naslova filma. Kar namreč ta film uprizarja, ni tisto voyerstvo, ki je sicer v pogosto dokaj nebolgljeni situacijski komiki skorajda ena od značilnosti žanrske dramaturgije, niti ni

nikakršna s subjektivno kamero podana zgodba voyerja. „Voyeur“ v tem filmu je pravzaprav predvsem zasledovalec, ki **gleda skozi objektiv kamere**. To počenja kot nekakšen privatni detektiv, ki mu je naročeno naj snema prigode (seveda seksualne) neke ženske. Šele ob koncu filma pa se pojasnijo, da je naročnik tega snemanja bila zadrževana dama sama, kar za nazaj upraviči njene aktivnosti za nezagrnenimi okni in na balkonu stanovanja nasproti hotelskemu oknu, skozi katerega zre „detektivova“ videokamera. V tako zarisanih koordinatah gledanja tega filma je običajni voyer (torej gledalec, ki si z nakupom vstopnice kupi pravico do legalnega voyerstva) nenadoma v nekoliko spremenjeni situaciji, čeprav sploh ni opeharjen v svojem pričakovanju glede na to, kar film pač prikazuje. Skratka: ne glede samo tistega, kar se po navadi v trdem pornoju ponuja voyerstvu, marveč pravzaprav hkrati **gleda aktivnost gledanja, ki je izenačeno s pogledom kamere**. Toda tu je film že kar inteligen: to gledanje/snemanje ni ponujeno kot užitek, ampak kot (detektivsko) delo. Detektiva v inscenaciji tega filma ne intrigira toliko dražljivo dogajanje, ki mu je priča, ampak misterij razloga, zaradi katerega je bilo njegovo početje naročeno. Nauk o tem, kaj da je užitek voyerstva, nam film posreduje šele v zaključnem prizoru, potem ko se detektiv razkrije misterij in si končno lahko privoščiti skrito opazovanje daminega gledanja posnetkov, ki jih je sam oskrbel. Užitek voyerstva je torej dan šele z **gledanjem gledanja**, torej z **identifikacijo subjektivnega pogleda s pogledom drugega**, ki samega sebe gleda kot drugega (torej na ekranu). Da je film prišel do te povsem razvidne poante, je seveda moral biti utemeljen na konsistentni zgodbi, z dobrim *plotom* v homogenem scenariju. Vsi ti elementi (še zlasti v sintetizirajočem scenariju) so v trdem pornoju velika redkost.

Toda Vincentov film poseduje še nekaj več. Zgodba, ki je „filmsko povedana“ celo z elementi suspenza (spet nekaj, kar je pogosto odsotno v tem žanru) in prepletena z žanrsko obveznim repertoarjem seksualnih aktivnosti, je podana z veliko mero režijske profesionalnosti in z odlično kamero. Vincentov film nas tako razsvetli, da je tudi v žanru trdega pornoja povsem mogoče posneti film tako, da prizori iz obveznega repertoarja niso nujno dolgočasni. Poleg izbiere ustreznih zornih kotov, osvetlitve in drugih sredstev filmske ikonografije prispeva k omenjenemu učinku prav vpletjenost žanrsko obveznih prizorov v dogajanje. To pa temelji — kot smo že pokazali — na križanjih pogledov kamere v notranji podvojenosti pogledov. In ne nazadnje: učinek filma je dan prav hkrati z njegovim žanrsko opredeljenostjo, kar nas upravičuje v trditvi, da je obravnavani film specifičen filmski dosežek.

DARKO ŠTRAJN

EKRAN

REVIJA ustanovitelj in izdajatelj
ZA FILM Zveza kulturnih organizacij
IN TELEVIIZIJO Slovenije

1, 2
1989 **sofinancira**
VOL. 14 Kulturna skupnost Slovenije
(LETNIK XXVI)

glavni urednik
CENA 10.000 DIN Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Brane Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič
(AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS),
Jože Osterman (RK SZDL),
predsednik, Stojan Pelko (RK
ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan
Strojan (RTV), Jože Vogrinc (CIDM),
Zdenko Vrdlovec (SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava in tisk
Grafični studio **CICERO**

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061—318-353)

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 40.000 din
(vplačana do 1. 7. 1989)
in 70.000 din
(vplačana do 1. 12. 1989)

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacija
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-21/80, z dne 30. 1. 1989

EKRAN

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI
**NADREALIZEM
IN FILM**

**CHARLES
CHAPLIN**



**COPRNICA
ZOFKA**
REŽIJA
MATIJA
MILČINSKI

k a v a r n a

ASTORIA



**KAVARNA
ASTORIA**
REŽIJA
JOŽE
POGAČNIK