

revija za film in televizijo

# ekran 56

vol. 8  
(letnik XX) 1983  
cena 80 din



FILM IN GLASBA

INTERVJU

DUŠAN STOJANOVIĆ

MEDIJI

»USODA« FILMA  
V OBDOBJU ELEKTRONSKIH MEDIJEV





# ekran

revija  
za film in televizijo

vol. 8  
(letnik XX)  
številki 5 in 6/1983

ustanovitelj in izdajatelj  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira  
Kulturna skupnost Slovenije

## Izdajateljski svet

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

## ureja uredniški odbor

Jože Dolmark  
Silvan Furlan (glavni urednik)  
Bojan Kavčič  
Viktor Konjar  
Brane Kovič  
Sašo Schrott (odgovorni urednik)  
Cveta Stepančič-(oblikovanje)  
Branko Šömen  
Zdenko Vrdlovec  
Matjaž Zajec

## stalni sodelavci

Bogdan Lešnik  
Darko Štrajn  
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)  
Majda Širca (sekretar uredništva)  
Zoja Skušek-Močnik (lektor)

## tisk

Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

## naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana  
telefon 317 645

## stiki s sodelavci in naročniki

telefon: 318 353  
vsak dan med 12. in 13. uro

cena posameznega izvoda  
(3 tiskane pole) 50 din  
(dvojna številka) 80 din  
(za tujino dvojna cena)  
letna naročnina 420 din  
za dijake in študente 350 din

## žiro račun

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

1	komentar	»Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu	Silvan Furlan
2		Luis Buñuel	Zdenko Vrdlovec
4	film in glasba	uvod	
5		Kaj zmore glas?	Zdenko Vrdlovec
9		Od Chrétiena de Troyesa do Richarda Wagnerja	Claude Levi-Strauss
14		Eislerjeva in Adornova teorija filmske glasbe	Janez Strehovec
16	kritika	Skanerji	Zdenko Vrdlovec, Leon Magdalenc
18		New York 1997	Darko Štrajn
19		Zver v človeku	Jože Vogrinc
20		Spremenjena stanja	Darko Štrajn
21		Nostradamus – mož, ki je videl prihodnost	Viktor Konjar
22		Don Giovanni	Peter Kušar
23		Razbojniki za vse čase	Leon Magdalenc
24	filmske šole	dr. Dušan Stojanovič: Teorija filma v univerzitetnem pouku	Radoslav Lazič
28	esej	Nekdo me opazuje	Bogdan Lešnik
31		Od filma-romana do filma-eseja	Bogdan Kalafatovič
35	mediji	»Usoda« filma v obdobju elektronskih medijev	Bojan Kavčič
38	festivali	Pesaro '83 Imperiju se vrača udarec	Majda Širca
42		Krakov '83 Festival btez prodornosti	Branko Šömen
43	odmevi	Na lovu za smehom	Rapa Šuklje
46		»Lokalni heroji«	Lorenzo Codelli
47		»Berlinčani« na berlinskem festivalu	Vladimir Koch
48	dokumentarni film	Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet	Darko Štrajn, Jelka Stergel
51	reagiranja	Bolj reminiscenca kot polemika	Sašo Schrott
52		Tekst brez utemeljitev	Tone Frelih
53		Pismo	Jože Humer
54	alternative	S filmom lahko vidimo	James Broughton
55	zapisovanja	Fotografija in film v skušnji poljske avantgarde med obema vojnama / Brane Kovič ● Teden italijanskega filma / Bernard Nežmah ● Nemški eksperimentalni film od začetkov do leta 1970 / Leon Magdalenc	

PRILOGA

EKRANOVA KNJIŽNICA

FILMSKI POJMI

9 Črna serija / film noir / Zdenko Vrdlovec

na naslovni strani:

prizor iz filma PARSIFAL, režija Hans Jürgen Syberberg



komentar

# »Konec« filma – »začetek« slovenske refleksije o filmu

ali kje je pot do slovenskega filmskega inštituta in vpeljave študija filma na univerzo

(nadaljevanje in konec)

Silvan Furlan

Slovenski kulturni prostor (in še posebej filmski) je »majhen« in zato, vsaj na prvi pogled, »prijazen, miren in urejen« intelektualni dom, ki svoje notranje napetosti rajši skrije, da ne bi pokvaril vonja domačnosti, in se otepa sprememb, da se ne bi izneveril tradiciji, ali bolje, prizadeva si stvari obravnavati kot del tradicije in jim s tem pripisati samoumevnost in »naravni« obstoj.

Vendar pa so nekateri segmenti slovenske kulturne dejavnosti »majhni« tudi zaradi naše drobnjakarske pameti, ki sicer velikokrat prikrto uživa v nevoščljivosti in ljubosumju, njen zunanji videz pa ponuja ljubko podobo številnih vrčkov, kjer vsakdo goji svojo najljubšo zelenjavo. Ta skorajda srednjeveška metafora je prav gotovo pretirana, toda zdi se, da jo je mogoče, čeprav s precejšnjimi zadržki, uporabiti kot prispodobo za tisti del slovenske kinematografske infrastrukture, ki zajema znanstveno-raziskovalno in kritično-teoretsko delo. Le-to ima v slovenskem kulturnem prostoru dokaj skromno tradicijo, saj študij filma in drugih avdio-vizualnih medijev še vedno ni integralen in enakovreden del učnih programov na naših visokošolskih zavodih (od Filozofske fakultete pa do Fakultete za sociologijo, politične vede in novinarstvo), prav tako pa tudi večje slovenske založbe doslej niso imele kakšnega posebnega posluha za izdajanje filmske literature, še posebej ne teoretske narave.

Ce na Slovenskem nimamo strukturiranih in sistematiziranih mehanizmov, ki bi omogočali strokovnejše in perspektivnejše znanstveno-raziskovalno in kritično-teoretsko delo na filmskem področju, pa to še ne pomeni, da v zadnjih štiridesetih letih niso bili vzpostavljeni nastavki in bile formirane nekatere »institucije«, ki naj bi skrbele za tako dejavnost. Ker je ta zapis bolj »programski« in ker ni naš namen, da bi podali s podatki ilustrirano analizo prej omenjenega segmenta slovenske kinematografske infrastrukture, si prav zato »lastimo« tudi nekaj več »abstraktnega« govora in »izvivalnih« sklepov.\*

Zunanjemu opazovalcu slovenske filmske institucije, ki se neposredno ali pa posredno ukvarja z omogočanjem oziroma s samim znanstveno-raziskovalnim in kritično-teoretskim delom, nudijo te institucije dokaj slojevito in plastično podobo o integriteti tega segmenta kinematografske infrastrukture v naš kulturni prostor.

Sloenci imamo *filmski arhiv* (pri Arhivu Slovenije), *filmski muzej* (v enoti Slovenski gledališki in filmski muzej), *kinoteko* (Dvorana Jugooslovske kinoteke pri Kinematografskem podjetju Ljubljana), *filmsko revijo* (Ekran, ki ga izdaja Zveza kulturnih organizacij Slovenije), *filmsko založništvo* (ob založniški dejavnosti prej naštetih izdajateljev), kar prispeva k oblikovanju in uresničevanju slovenske »filmske« misli. Če seštejemo vse omenjene filmske dejavnosti, seštevek prepričljivo govori v prid že obstoječemu »idealnemu« stroju tistega segmenta slovenske kinematografske infrastrukture, ki naj bi reflektirala slovensko filmsko prakso, njeno umeščenost v svetovno filmsko dogajanje in s tem hkrati tudi samo preteklo in zdajšnje svetovno filmsko produkcijo. Vendar pa ta lesketajoči videz v marsičem vara, saj skoz formalni »vse« zeva marsikateri vsebinski »nič«. »Nič« kot odsotnost bolj usklajene in premišljene založniške politike, kot metodološko bolj utemeljen pristop k fragmentom (in nekoč tudi k celoti) tistega telesa, ki mu pravimo zgodovina slovenskega filma, »nič« kot pomanjkanje bolj argumentirane kritične prakse, in ob drugih še predvsem »nič« kot skorajda povsem nesistematično, delno in celo »pavšalno« poznavanje teorije filma in drugih avdio-vizualnih medijev, ter s tem povezano tudi lastno, le približno in brez trdnejšega ozadja zastavljeno spoprijemanje s teoretskimi problemi filma.

V le na prvi pogled »idealnem« stroju tistega segmenta slovenske kinematografske infrastrukture, ki naj bi vzpostavljala znanstveno-

raziskovalno in kritično-teoretsko delo, domujejo številna prazna mesta, ki bi jih bilo v prihodnje mogoče vsaj deloma odpraviti z reorganizacijo in obenem dopolnitvijo obstoječe mreže filmskih institucij. Zdi se, da je treba opraviti nov seštevek slovenskih filmskih »vrčkov«, (filmski arhiv, filmski muzej, kinoteka, filmska revija, filmsko založništvo), vendar ne tako, da bi se seštevanje ponovno prelevilo v naštevaje, ampak da bi seštevanje ponudilo seštevek kot možne »zbirne« točke. V tej perspektivi se skorajda »avtomatično« ponujata dva možna izračuna:

- prvi, ki bi prej omenjene »vrčiče« združil v enoten vrt z imenom *slovenski filmski inštitut*;
- in drugi, ki bi v prid neke, najbrž zgolj »zunanje« demokratičnosti, ohranjal »dvodomnost«, saj bi seštevek *izstavil* dve »zbirni« točki – *slovensko kinoteko* in *slovenski filmski inštitut*.

Najbrž velja namigniti, da bi dve novi »zbirni« točki, *slovenski filmski inštitut* oziroma *slovenski filmski inštitut* in *slovenska kinoteka*, ki bi se oblikovala kot posledica »oženja« mreže slovenskih filmskih institucij, vendar ne »oženja« kot redukcije, ampak kot povezovanje in usklajevanje programskih usmeritev in delovnih akcij med sorodnimi ustanovami, prispevali k sistematičnejšemu in predvsem bolj učinkovitemu znanstveno-raziskovalnem in kritično-teoretskem delu na filmskem področju. Ta »poteza« bi najverjetneje utrdila potrebo po tehtnejšem, konciznejšem in bolj argumentiranem razmisleku o filmu in drugih avdio-vizualnih medijih (vključujoč razmislek o njihovih estetskih, ideoloških in socialnih razsežnostih) tudi na Slovenskem. Razmislek o modernih medijih, ki ne glede na njihovo skorajda že neopazno inkorporiranost v našo stvarnost, še vedno zavzemajo marginalno mesto v slovenskem kulturnem prostoru, v prostoru, ki s skorajda donkijhotovskimi napori išče in prepoznava »slovensko« identiteto predvsem v tradicionalnih oblikah umetniške (kulturne) prakse.

Vendar pa si poteze »oženja« skorajda ni mogoče zamišljati, ne da bi se hkrati začel proces »širjenja« tistega segmenta slovenske kinematografske infrastrukture, ki ga na Slovenskem skorajda še ni in ki bi pravzaprav šele omogočil bolj sistematično, strokovnejše in bolj zavezujoče znanstveno-raziskovalno in kritično-teoretsko delo. Gre namreč za vprašanje mesta študija filma v našem šolskem sistemu, natančneje za nujnost *vpeljave celostnega študija filma na univerzo*.

Kolikor tega problema ne bomo le formalno razreševali (predvsem kot obliko »čiščenja slabe vesti«, saj je paradokso dejstvo, da je poučevanje filma del osnovnošolskih in srednješolskih programov, v Sloveniji pa nimamo ustreznega mesta v visokošolskem študiju, kjer naj bi se oblikovali kadri, ki bi med drugim »kvalificirano« opravljali tudi to nalogo), potem se bo najbrž kopica vprašanj, ki se skorajda kronično zastavljajo v vseh »resnejših« razpravljalnih o slovenski filmski situaciji, premaknila s svojega praznega teka in se preusmerila drugam. Med ta vprašanja sodi skorajda že bolesto spraševanje o strokovnosti slovenske filmske kritike, ki se bo preusmerilo od načelnih k vsebinskim vprašanjem, ko bo kritika bolj dosledno izhajala in se obenem kritično vpisovala tudi v lastno »zgodovinsko zavest«, ko se bo, med drugim, bolj argumentirano utemeljevala v zgodovini in teoriji filma.

Zdi se, da bi veljalo pričeti tudi »konkretnije« razmišljati o *slovenskem filmskem inštitutu*, *slovenski kinoteki* in predvsem o *vpeljavi študija filma na univerzo*.

\* Poskus analitičnejšega pogleda v »institucije« in »aparate«, ki so prispevali k oblikovanju »zgodovine« slovenske znanstveno-raziskovalne in kritično-teoretske prakse na filmskem področju, je zajet v tekstu Silvana Furlana: »Pogled na filmski muzej«. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, št. 33, 1979; precejšnje »statistično« bogastvo pa ponujata publikaciji *Jugoslovska filmska literatura 1945–1979, Bibliografija*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1980, in *Slovenska literatura o filmu, Bibliografija, Slovenski filmski plakat*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1981.

\*\* Kot že rečeno, je ta zapis bolj »programski«, zato tudi namenoma izpušča organizacijska in kulturno-politična vprašanja, ki bi jih odprla reorganizacija slovenskih filmskih »institucij«, vprašanja, ki zadevajo notranjo organizacijo enega ali dveh slovenskih filmskih centrov, nevarnosti, ki jih prinaša »centraliziranje« v obliki »odtujenega«, »oblastniškega« in ne »miselnega« centra moči, enotenje programov kot uniformiranje vsebine dela brez kritične distance in potrebne notranje dinamičnosti, vprašanja demokratičnega poslovanja in delovanja v »eni« hiši s sicer skupnimi, večinoma podobnimi, toda marsikdaj v marsičem različnimi interesnimi področji...



18643





# Luis Buñuel

(1900–1983)



V *Fantomu svobode* (1974) se ob štirih zjutraj v meščanski sobi pojavi noj in za njim še poštar, ki prinese pismo. Ko se meščan zjutraj zbudi, ves zmeden sklepa takole: prav, noj sodi v sanje, toda kaj potem dela tukaj pismo, ko pa sem o poštarju prav tako samo sanjal? Ali je možno, da se sredi realnosti pojavi neko tako nemogoče realno, kot je pismo iz sanj? Vprašanje je seveda retorično, saj že vemo za odgovor, ki ga daje skoraj vsa Bunuelova filmografija, kjer podobna pisma – recimo jim kar: »Pisma nezavednega« – krožijo ne le po spalnicah, ampak še pogosteje po spovednicah. Zanimiv je način tega kroženja, ki zmeraj znova preseneti z domiselnostjo »tehnik«, kakršne pozna tudi freudovska analiza šale (Witz): to so zlasti igre z nesmisli, predstavitve z nasprotjem, dvoumnosti, zgotovitve in premestitve pomenov, torej »tehnik«, ki se posrečijo, ko se v trenutku razkrije, kako lahko nesmisel spodnese najbolj utrjene pomene, pomene zakona, ki ni zmeraj zgolj političen.

Ob Bunuelovih filmih se po navadi ne pozabi omeniti režiserjevega nadrealističnega »izvora« (in njegovega filmskega »manifesta« – Zlate dobe), ki pogosto navajajo kot pripravno opravičilo za »nerazumljivost« njegovih filmov. Tako pa spregledajo Bunuelov realizem: to seveda ni pripovedni realizem, če s tem razumemo »logično« povezano spenjanje verjetnih dramskih situacij, ampak realizem koda – buržoaznih družbenih konvencij in ideoloških aparatov – ki ga Bunuel »eksponira« skoz šalo in v spodrslijajih kot komičnih vdorih nezavednega (spet droben primer iz *Fantoma svobode*: zdravnikov prijatelj bi rad zvedel za diagnozo svoje bolezni; zdravnik mu pove, da je to rak, in mu nato sočutno ponudi cigareto, kot je to v navadi pri ljudeh obsojenih na smrt).

Realizem koda bi lahko nemara bolje pojasnili, če bi namesto famozne surrealistične metafore postavili v ospredje vlogo metonimije v Bunuelovih filmih. Vzemimo *Mlečno cesto* (1969): tu bi lahko govorili o treh »zgodovinsko« kodiranih sekvencah – prizori iz Kristusovega življenja, prizori iz krščanskega življenja skoz stoletja in prizori iz sodobnosti – kjer posamezne epizode stopajo v dvojni odnos opozicije in substitucije, da bi se – s pomočjo prekrškov in »prekoračitev« pomenov z nesmisli – pokazalo, kako daleč je v drsenju skoz krščansko zgodovino mogoče iti predaleč.

V bunuelovski fikciji se zmeraj mešajo le trije pari kart: krščanstvo/blasfemija, buržoazija/anarhija, spolnost/perverzija, vendar tako, da so med temi »vselej istimi« in »vselej že danimi« figurami dovoljene vse mogoče kombinacije. A naj so te kombinacije še tako različne in fantazijsko »uživaške«, je njihov izid v bistvu vselej enak, ker ga določa kod izmenjav, povezav in nadomestitev med figurami. Prav to pa je tudi točka, kjer se zastavlja osrednji problem Bunuelovega filma, problem, ki bi ga lahko takole formulirali: če je že znano, da med omenjenimi pari obstajajo tesne zveze, prepletanja in sprevnitve, kako tedaj to vsakič znova povedati tako, kot da še ni znano. Bunuelovo mojstrstvo je seveda prav v tem, da se mu to posreči.

V *Diskretnem šarmu buržoazije* (1972), ki je ob *Fantomu svobode* gotovo najbogatejša zbirka šal, je lepo vidno, kako se to »že znano« izvorno vpiše tako, da plodno nadomesti en označevalec z drugim: nadomestitev, ki dá presenetljive učinke. Tak je, denimo, prizor, kjer se v buržoazni vili oglasi duhovnik s predlogom, da bo delal kot vrtnar. Seveda imamo tu takoj metaforični pomen (duhovnik obdeluje buržoazni vrt, kjer sta zakonca pravkar za grmom »grešila«), vendar je še bolj obetavna druga linija: duhovnika pokličejo k umirajočemu, ki se mu spove, da je prav tisti vrtnar, ki je nekoč ubil duhovnikovega očeta; duhovnik mu da odvezo, hkrati pa sname puško s stene in ga ustrelji.

Zadnji Bunuelov film *Ta mračni predmet želje* (1979) pa že v celoti temelji na nadomestitvi, ki v tem primeru pove, da ženska ni nikoli ena, ampak sta vsaj dve. Tu je Bunuel tudi imenitno pokazal, na kako tenki nitki visi krščansko-meščanski kod ljubezni in kako ga prav ta nitka – točneje, kožica, himen – sprevrže v pornografske fantazme.



## film in glasba:

dvojica, ki je najprej ena izmed mnogih in poljubnih, ki jih na račun ideje o »sintetični umetnosti« sklepajo med filmom in drugimi sodelujočimi »panogami«; tudi dvojica, ki je kljub izbranem in »fiksiranem« razmerju še zmeraj tako ohlapna, da bi jo lahko ustrezno zajeli še s cepitvijo na nadaljnje pare, kot: film, posnet po glasbenem delu, delež glasbe v filmu in delež filma v glasbi itn.

V našem primeru je pretveza za ta »poročni par« Syberbergov film *Parsifal*, posnet po Wagnerjevi operi. Film, ki predstavlja nedvomno prelomnico v »ekranizaciji« opernega dela ter obenem izvirno in radikalno interpretacijo te Wagnerjeve opere, pa daje tudi prepričljivo priznanje, kako je ta »poroka«, spoj slike in glasu nemogoča oziroma je možna le tako, da spodleti. Pri tem seveda ne mislimo le na podvojitvev Parsifala na mladeniča in mladenko v trenutku, ko prejme Kundryjin poljub, ampak tudi na eminentno filmski »trik«, s katerim je bila ta ločitev slike (telesa) in glasu dosežena – play back, ki je prav tehnika, namenjena »sinhronizaciji« in simulaciji spoja slike in glasu.

O teh vidikih Syberbergovega filma govori spis Zdenka Vrdlovca »Kaj zmore glas«, medtem ko je v prevedenem tekstu Clauda Lévi-Straussa predstavljen parcivalovski mit od domnevnih začetkov do Wagnerjeve interpretacije.

Prispevek Janeza Strehovca »Eislerjeva in Adornova teorija glasbe« sicer ne sodi v ta parsivalovski okvir, zato pa je nemara bližji zgoraj zastavljenemu »občemu« odnosu med filmom in glasbo.

## Parsifal

režija: Hans Jürgen Syberberg  
dir. fotografije: Igor Luther  
ton: Pierre Lavoix  
glasba: »Parsifal« Richarda Wagnerja izvaja orkester Filharmonije iz Monte Carla, zbor praške Filharmonije, dirigent Armin Jordan (solisti: Wolfgang Schöne, Hans Tschammer, Robert Lloyd, Reiner Goldberg, Aage Haugland, Yvonne Minton)  
scenografija: Werner Achimann  
skulpture: R. V. Rotter  
kostumi: Moidele Bickel  
montaža: Jutta Brandstaedter  
igrajo: Edith Clever (Kundry), Armin Jordan (Amfortas), Robert Lloyd (Gurnemanz), Aage Haugland (Klingsor), Martin Sperr (Titurel), Michael Kutter in Karin Krick (Parsifal)  
proizvodnja: Gaumont (Pariz), T. M. S. Film (München), 1981

Fotografije,  
ki spremljajo rubriko »Film in glasba«  
so iz filma *Parsifal*, režija Hans J. Syberberg, 1981



## film in glasba

## Kaj zmore glas

## Zdenko Vrdlovec

Glasbeni filmi so v zgodovini kinematografije nemara še najpogosteje realizirali tisto možnost, ki jo je prinesel zvočni film že s samim svojim nastopom: to je možnost, da nekomu posodijo glas drugega. V hollywoodskem zvezdniškem svetu je bila ta možnost včasih celo pogubna, kot priča tale anekdota v zvezi s filmom Stanleya Donena *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain): Gene Kelly in Jean Hagen sta bila star zvezdniški par nemega filma, toda igralka je imela preveč vreščav glas, da bi lahko nastopila tudi v glasbenem filmu. Tedaj so se producenti domislili, da bi Jean Hagen dublirali s šarmantnim glasom Debbie Reynolds. Gala premiera je tako zelo uspela, da je občinstvo hotelo slišati petje Hagenove še »v živo«, na odru; in producenti so znova zaprosili Debbie Reynolds, naj jo dublira, skrita za zaveso, medtem ko je igralka na odru posnemala petje. V tem trenutku pa se je možem spektakla utrnula nova domislica in so odgrnili zaveso, za katero je bila skrita Reynolds: prikazal se je prizor z dvema ženskama, ki sta vsaka za svojim mikrofonom peli pesem z istim glasom, ki mu osuplo občinstvo sprva ni znalo najti izvora; ko so odkrili prevaro, se je »rodila« nova zvezda in ugasnila stara.

V tej anekdoti ne drži povsem le ena beseda – dubliranje, kajti v filmu so pravzaprav uporabili play back, to je, slovarsko rečeno, postopek, kjer najprej posnamejo zvok in nato po njem še sliko. V kinematografiji so ga menda uporabljali že leta 1905 za prve poskuse govornih in pevskih filmov, nato pa se je uveljavil predvsem v glasbenih filmih in seveda na televiziji v raznih zabavno-glasbenih oddajah. Nekoliko bolj nazoren opis pa bi lahko o tej tehniki povedal še tole: glasbeno-pevski prizor, predviden v scenariju, posnamejo najpej zvočno in potem ta zvočni posnetek predvajajo v studiu ali v zunanjem prostoru, kjer naj bi se prizor odigral. Zdaj je naloga igralca, da se vede natanko tako – oziroma da predvsem pravilno odpira usta – kot da je on tista oseba, ki v tem trenutku poje. Glas, po katerem igra, je lahko njegov ali sposojen pri drugem pevcu, pomembno je le to, da mu prihranjen napor petja dovoli večjo telesno »svobodo«: to je »svobodo« podrejanja glasu, ki ne pripada temu telesu, toda ki ga telo v prizadevanju, da bi ga s svojim gibanjem in odpiranjem ust ujelo, napravi tako rekoč vidnega.

Play back je seveda ena izmed tehnik sinhronizacije glasu in telesa, vendar sinhronizacije, ki predpostavlja in obenem prikriva prav to, kar realistična ideologija, ki je pripeljala do uvedbe zvoka v film, vztrajno izganja: ločitev telesa in glasu. Zvočni film je izbral prav tisto možnost, ki jo je znameniti manifest Eisensteina, Pudovkina in Aleksandrova v bojznosti za »kulturo montaže« že leta 1929 označil kot najslabšo: to je možnost »iluzije govorečih ljudi«. V odnosu do nemega filma pa ta možnost ni bila le najslabša, ampak po mnenju mnogih tudi najbolj vulgarna: morda prehud izraz, ki pa bi ga bilo mogoče opravičiti s tem, da je zvočni film zapravljal znaten del bogastva imaginarnega, ki so ga uživali gledalci nemega. Skoraj vsak nemi film nam dokazuje, da so bile njegove ose-



be vse prej kot neme: njihova usta pričajo o pravi klepetavosti, ki so jo mednapisi včasih zaman poskušali povzeti.

Zgovorne osebe nemega filma so bile edinole neslišne, pa tudi to ne povsem: gledalec, ki jih je videl govoriti, jih realno seveda ni slišal, zato pa jih je slišal v svoji imaginaciji. Zadoščevalo bi omeniti Greto Garbo, ki je imela v času nemega filma toliko »idealnih« glasov, kot so jih ji prisodili njeni občudovalci; zvočni film pa ji je podaril le enega – njenega.

Tako je že nemi film nakazal, v čem je nemara glavna moč tega medija: ne v tem, da posreduje vse, »celoto« (eisensteinovsko »iluzijo govorečih ljudi«), ampak v njegovi fragmentarnosti in parcialnosti: da ne reče in ne pokaže vsega, da ima v njem enak ali še večji pomen to, česar ne slišimo in ne vidimo, ali kar slišimo, a ne vidimo oziroma vidimo, a ne slišimo: se pravi, kar je v slikovnem polju odsotno, kar je zunaj polja (*hors champ, off*) in imaginarno navzoče. S tega vidika je nemi film veliko bolje govoril kot zvočni, ker so bili njegovi glasovi imaginarni in »idealni«, v zvočnem pa so samo »banalno« realni.

Vendar je tudi zvočni film kmalu odkril in pokazal svoje prave moči, in sicer prav v razcepitvi tiste »celote«, ki jo je terjala fantazma totalnega zajetja realnosti: se pravi, v ločitvi glasu in slike, ločitvi, ki je dela »napetost« med označevalcem in podobo, med simbolnim in imaginarnim. Konkretno pa se je ta ločitev pojavila z glasom, ki smo ga slišali, vendar nismo videli njegovega vira, to je z glasom, ki se še ni utelesil, ki v sliki še ni našel svojega obraza in telesa.

S pojavom tega glasu se ukvarja skoraj vsa knjiga Michela Chiona *Glas v filmu* (La Voix au Cinéma, Ed. Cahiers du cinéma, 1982), ki predstavlja osnutek teorije zvočnega filma prav na osnovi »smešnega objekta«, ki ga je ta teorija doslej prezrla, ali bolje, preslišala: glasu. Glasu, ki ga slišimo, a ne vidimo njegovega vira, je Chion našel tudi posebno ime: »akusmatski glas«. Izraz je v nekem starem slovarju odkril glasbeni teoretik Peirre Schaeffer, vendar ima tudi svoj antični vir v neki pitagorejski sekti, kjer je Učitelj govoril skrit za papirnato steno, da pogled nanj učencev ne bi odvrnil od sporočila njegovih besed (isto povprečno gledanja, ki Učitelja ali Boga spremeni v akusmatski glas, bi lahko našli še v vrsti drugih obredov in religij, zlasti v židovski in islamski).

Akusmatski glas ali »akusmeter«, tj., govoreča senca, od koder glas prihaja, pa ima tudi bolj vsakdanje oblike: to vlogo lahko, denimo, zaseda tisti, ki nas nagovori po telefonu in ki ga še nismo nikoli videli (a tudi če smo ga že videli, je še zmeraj »akusmeter«, ker ga zdaj, ko z njim govorimo, ne vidimo). Akusmatski glas je seveda tudi radio, ki pa je to že kot tak, kot medij, kar pomeni, da tu ni možna igra med pokazati in ne pokazati (radijskih »akusmetrov« pač nikoli ne vidimo). V filmu pa je akusmatska cona valujoča in stalno izpostavljena nevarnosti, da je spodnese to, kar se pokaže.

V gledališču bi akusmatskemu glasu ustrezal »zakulisni« glas oziroma glas izza odra.<sup>1</sup> Vendar spet s pomembno razliko, če ga primerjamo s filmskim: v gledališču jasno slišimo, da ta glas realno prihaja od drugod, ne z odra, medtem ko v filmu *off* glas, glas zunaj polja prihaja iz istega realnega kraja kot drugi zvoki, tj. iz zvočnika. Filmski »akusmeter« je torej hkrati zunaj polja – za gledalca zunaj slike – in znotraj slike, izza katere realno prihaja. Prav to bi bila posebna »usoda« filmskega »akusmetra«: da blodi po površini, hkrati zunaj in znotraj, se pravi, niti zunaj niti znotraj, in išče točko, ki bi se nanjo pritrtil.

Toda akusmatski glas ima tudi svoje moči, ki imajo celo magične razsežnosti: prisojajo mu, da je lahko vsepovsod, da vse vidi, vse ve in vse more. Primer prve moči so denimo radijski glasovi, ki jih v filmu lahko slišimo na vseh krajih (ta moč je lepo vidna v Kubrickovi *Odiseji 2001*, kjer glas računalnika naseljuje vso vesoljsko ladjo, ali v Hitchcockovem filmu *Mož, ki je preveč vedel*, kjer je materino petje »odkrilo« ugrabljenega sina v ambasadi). Moč vsevidnosti izvira od tod, da je tisti, ki ni v vidnem polju, v najboljšem položaju, da vidi vse, kar se dogaja; vemo, da je to Bog, ki vse vidi in ki nas je oskrbel s panoptično fantazmo, da je z vidom mogoče totalno obvladovati prostor. Z magično močjo vsevidnosti

sta povezani tudi vsevednost (kolikor je vednost »notranje videnje«) in vsemoč (ali vsaj posedovanje nekaterih moči, npr. hipnotične).

Od kod glasu te moči? Chionova teza je, da nas ta glas brez trdnega mesta oziroma telesa, ki bi se ga oprijelo, vrača nazaj v prve mesece življenja (ali nemara vse do dobe pred rojstvom), ko je bil glas vse in povsod (seveda le retrospektivno): ko je bil to glas Matere, ki je »prvi akusmeter«.

Toda vse te moči splahnijo, brž ko je glas utelešen, ko se pokaže njegov vir, kar pogosto deluje kot pravo »onečaščenje« oziroma ponizanje na človeški rang. In vrhovna točka tega utelešenja glasu so usta – usta kot simbolni kraj oddajanja glasu, kajti v fonaciji sodelujejo še povsem drugi telesni deli (pljuča, dihalne mišice, grlo, možgani), pri čemer – dovolj paradoksnost – noben med njimi ni specifičen organ fonacije. Filmsko utelešenje glasu ni mehanska, ampak simbolna operacija, kjer gre za igro prepoznavanja glasu, ki pripada nekemu telesu. V dokaz naj bo primer, ko so igralčeva usta skrita: tedaj ni mogoče preveriti časovnega ujemanja odpiranja ust s slišanimi zvoki, kar je še zmeraj glavni kriterij za lokalizacijo glasu.

Prav na ta kriterij se opira play back za svojo prevaro, ki je niti ni tako zlahka opaziti, če ne pride do spodrsrljavev pri »sinhronizaciji« odpiranja ust in slišanih glasov. V Syberbergovem *Parsifalu* je prevara do določene mere – točneje, odločilnega – trenutka neopazna (čeprav lahko zanjo vemo), in to prav zato, ker je kamera – če parafraziramo vsakdanji izraz: v višini oči – »na ravni« ust. Kinematografija pomni le malo primerov, kjer bi kamera tako obsesivno visela na ustih in celo »kazala jezik« ter jih vse do teme njihove votline sledila v njihovem naporu, da bi se predstavila kot vir glasu. Syberberg sprva ni nameraval uporabiti play back, ampak le igralce, ki ob predvajani operi ne bi simulirali petja. S tem pa seveda ne bi prišlo do srečanja telesa in glasu, ali bolje, do tega prizadevanja telesa, da bi ujelo glas in doseglo enotnost – prizadevanja (morda bi lahko uporabili kar izraz iz *Parsifala*: »hrepenenje«, *Sehnen*), ki je že samo dokaz njune ločenosti, kjer je glas odtrgan, odpadel od telesa, tisti izloček, ki je sled subjekta, preden se ta razloči v podobi.

Syberbergov *Parsifal* je – če se ozremo še na dva kinematografska pomnika – po Langovem *Testamentu doktorja Mabuseja* (z registriranim in za zavoso skritim glasom mrtvega Mabuseja) in Hitchcockovem filmu *Psiho* (z glasom mrtvega matere, ki se ne more utelesiti niti v svojem sinu niti v svoji mumiji), veliko priznanje, da je srečanje glasu in telesa nemogoče oziroma je možno le tako, da spodleti. V drugem dejanju se ob *Parsifalu*-mladeniču pojavi še *Parsifal*-mladenka, ki poje z istim glasom kot prvi in si prav tako prizadeva pokazati, da ta glas pripada njej. Glas je tu v polni vlogi »akusmetra«, ki z uganko svojega telesa vnaša razsežnost dvoma in slepila in ki zmore svojo drugost, ločenost od telesa, potrditi še s podvojitvijo telesa: s podvojitvijo, kjer pa ne gre le za eno in drugo telo, ampak tudi za en in drugi spol. Toda podvojitve nastopi v prav določenem trenutku: ko Kundry *Parsifala* poljubi in ko se *Parsifalu* ob poljubu »utrne« spoznanje, odkod Amfortasu njegova rana. Poljub, ki bi moral biti za *Parsifala* pravzaprav poguben, postane odrešilen, in *Parsifalu* omogoči, da spregleda – ali, kot pove Kundry: da »jasno vidi svet« (So war es mein Kuss, der welthellsichtig dich machte?). Ta »jasnovidnost« je seveda povsem retrospektivna: *Parsifal* zdaj jasno vidi to, česar takrat, ko se je znašel v svetem kraljestvu Graala, ni uvidel, čeprav mu je dobesedno bilo v oči. Syberberg pač ve, da *Parsifalu* odgovor nič ne pomaga, tudi če mu ga prineseš na pladnju, torej na način, kjer se mu dobesedno ponuja. In s tem poudarkom na načinu, »obliki« odgovora je prav imenitno zadeto njegovo bistvo, njegova »vsebina«: *Parsifal* sprejme ponudbo, ne da bi vedel, kaj pomeni, njegovo telo se je že vdalo, ko mu še ni šinilo v glavo, da bi v Amfortasu prepoznal gospodarja.

Dobesedno ponujanje odgovora pa se na tem mestu preobrne v skoraj neizčrpano ponudbo dobesednosti. Rana, ki je v Gurnemanzovi ariji metaforično dovolj zgovorno opevana kot kastracijska (Amfortas je zgubil »sveto kopje«, ko ga je »očarala grozljivo lepa žena« – *ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt*), je obenem dobesedna oziroma telesna.







Vendar je zadana na nepravem mestu – na boku. Obstaja tudi dokaz, da to mesto ni pravo: ponuja ga Klingsor, ki Kundry zatrjuje, da je njen gospodar, ker je sam »deviški«, *keusch*, in mu »njena moč nič ne more«, *Weil einzig an mir deine Machtlichtvermag*. Nepravo mesto je torej treba vzeti dobesedno: rana ni na pravem mestu, prav kolikor je telesna, medtem ko je prava kot simbolna. Sele simbolna rana zmore prizadeti telo, kakor to z najvišjega, kraljevega mesta, dopoveduje sam bolehní Amfortas, ki ga muči prav zguba, odsotnost objekta. Simbolna kastracija namreč ni v tem, da nam je bil neki realni ali imaginarni predmet odvzet, marveč v tem, da nam prisoten pomeni manj kot odsoten.

Nemara je tu treba omeniti »sveto kopje«, pa naj bo njegova falična simbolika še tako vredna Lévi-Straussovega posmeha. Vendar je lahko povsem primerno vsaj kot opozorilo na lacanovski pomen falosa kot označevalca manka, ki je razlog želje in ki »zastopa samo nemožnost subjektive označevalne reprezentacije« (Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*). Ta »falični označevalec«, ki prav kot manjkajoč dovoli, da se vzpostavi neka pomenska struktura (tukaj je to »vse«, za kar gre v Wagnerjevi operi), pa je lahko v svojem izjemnem položaju tudi fetišiziran: tedaj zgubi svojo kastrativno razsežnost in postane jamstvo totalnosti, polnosti, celotnosti in enotnosti, kakor se zgodi v *Parsifalu*.

Toda zanemarili smo še Syberbergov dokaz, da rana ni telesna: Syberberg jo dobesedno zbríše z Amfortasovega telesa in jo položi na pladenj, da bi s to prenosno obliko nakazal, kako se ta rana predvsem prenaša in kako jo tudi vsi drugi nosijo; saj ni »bolan« le kralj, ampak z njim vred vse kraljestvo.

Prizor kraljeve bolečine je na Parsifala deloval s travmatičnim učinkom – Parsifal je onemel, ker mu je Amfortasova tožba ostala nerazumljiva, čeprav je bila naslovljena prav nanj. Gurnemanz ga je pripeljal pred kralja, ko je prepoznal v njem tistega, ki ga je prerokba napovedala, da bo odrešil bolehnega kralja, vrnil svetost svetemu kraljestvu in zacelil njegovo necelost. Parsifal je bil torej napovedan kot Odrešitelj, ki ima tole karakteristiko: da je *der reine Tor*, kar v dobesednem prevodu pomeni »čisti norec«. Gurnemanz, ki uteleša vso vednost – ali, če poskusimo reči z Žižkom: »birokratsko vednost«, ki rabi monarha kot tisto zunanjo, unarno točko, ki naj »prešije« njen diskurz, ki naj ta diskurz od zunaj »totalizira« – dolgovezni in dolgočasni Gurnemanz prepozna torej v Parsifalu to »kvaliteto«, ki ga lahko napravi za kralja. Po čem sodi, da je Parsifal nor? Po tem, da ne ve niti za svoje ime niti za svojega očeta, ampak le za mater. Parsifalovo samopredstavitve dopolni še Kundry – ta »nemogoča« ženska, ki združuje vse ženske v eni – s pomembno izjavo, ki nakazuje delež materinske imaginacije pri Parsifalovi norosti: Parsifalova mati se je umaknila s sinom v samoto, iz bojazni, da sina ne bi doletela usoda očeta, ki je padel v boju, ter ga, »sama norica, vzgojila za norca« – *erzog sie ihn zum Toren, die Törin*.

A čeprav je bil Gurnemanz prepričan, da je naletel na »pravega«, je Parsifala vendarle spodil z dvora ter s tem potrdil, da se prerokba izpolni prav skoz to, da je narobe dojeta. Gurnemanz se je zmotil, ko je videl, da Parsifal molči in ne uvidi, kar vidi (Parsifal odkima na vprašanje *Weissi du, was du sahst?*). Seveda je prav v tem trenutku Parsifal »pravi«: v trenutku, ko ne ve, da je že našel tisto, kar je iskal, ko ne dojam, da mu Zakon zapoveduje prav to, kar mu s prepovedjo incesta prepove – željo matere. In ker Parsifal tega »ne ve«, se vrne nazaj k materi ter tako Zakon nevede že uboga.

Spoznanje oziroma »jasnovidnost«, ki Parsifala prešine ob Kundryjinem poljubu (ki ga prejme po opisu »primarne scene« in kot njen »pečat«), zato seveda še zdaleč ni le erotično spoznanje ali »spoznanje spolnosti« (Parsifal je imel za to dovolj priložnosti v »čarobnem vrtu«), ampak prav »spoznanje« simbolne kastracije, dojetje Zakona. Parsifalove prve besede so: »Amfortas! Rana!« in takoj zatem – *Das Sehnen, das furchtbare Sehnen* (»hrepenenje, grozno hrepenenje«; tu bi opozorili, da se to v francoskem prevodu libreta glasi: *désir, ce terrible désir*, želja, ta grozna želja).

Toda Kundry pri Wagnerju ne zastopa le matere (to je le ena njenih »mask«), ampak »vse« ženske hkrati (glej tekst Lévi-Straussa). Opirajoč se na Millerjevo razlago Lacana, bi imeli tu priložnost za citat: »Toda vse ženske, temeljne sanje, to obstojijo zgolj v obliki fikcije. Se preveč jasno je, da ima ta ženska . . . emblematično vrednost nekega falosa, ki je zmerom vseskoz zgubljen« (J.-A. Miller, »El piropo«, v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, zbirka Analecta, DDU Univerzum). Od tod bi nemara lahko sklepali, da je Wagnerjeva strategija v grobem takale: z odpovedjo, zavrženjem te »fikcije« (»nemogoče« ženske) se odpre možnost »ponovne osvojitve« zgubljenega falosa. Toda, kolikor je falos prav kot manjkajoč skupna referenčna točka obeh spolov, in kot »čista razlika« pogoj za vsako, v prvi vrsti pa spolno razliko, tedaj se seveda v fantazmatičnem projektu njegove »osvojitve« zgubi natančno ta točka, pade spolna »ločnica«. To je odrešitev, ki jo prinese Parsifal, odrešitev, ki izključi žensko (Kundry: »Ce si Odrešitelj, kaj ti, hudobnež, preprečuje, da bi se združil z mano za mojo odrešitev?«), ter fetišistično (»sveto kopje«) sprevrže falični označevalec v mašilo Celote. Seveda pa gre pri tem še zmerom za kastracijo, le da ne več za simbolno kastracijo, prek katere je dojeta spolna razlika, marveč za kastracijo v pomenu zatorja te razlike: kastriran je prav falos kot označevalec razlike. In ko se Parsifal vrne s »svetim kopjem«, zasede kraljevo mesto, kar nas spominja na tale Legendrov citat: »Božanski red čistega užitka zabriše razliko spolov; tam, kjer je oblast, so zgolj kastriranci« (Pierre Legendre, *Jouir du Pouvoir*).

Syberbergova interpretacija je wagnerjanski fikciji dala, kar je ta iskala – polboga Hermafrodita: brisanje spolne razlike je bilo sicer že vseskoz nakazano z androginsko figuracijo Parsifala kot mladeniča z ženskimi potezami, da bi se v trenutku, ko Parsifal postane Odrešitelj, dopolnilo z enako androginsko figuro Parsifala kot mladenke z moškimi potezami. In prav tak Parsifal je tisti, ki ga »birokrat« Gurnemanz potrebuje: Parsifal kot »čista, prazna forma«, ki je ne opredeljuje nobena »posebnost«, nobena razlika – Parsifal kot monarh, kot označevalec-gospodar, ki prav kot izjema, »iracionalni« vrh konstituira Celoto. »Tako je avtoriteta monarha čista avtoriteta označevalca-gospodarja . . . in ni utemeljena v nikakršni njegovi 'realni' lastnosti (modrosti, hrabrosti, poštenosti ipd.); reči, da smo monarhu pokorni zato, ker je moder ipd., pomeni že oskrumbo njegovega veličanstva« (Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*). Kar nas napeljuje k parafrazi: če rečemo, da smo monarhu pokorni zato, ker je moškega ali ženskega spola, že oskrunimo njegovo veličanstvo.

Vendar je Syberbergovi interpretaciji obenem uspelo ohraniti razsežnost simbolne kastracije, in to prav po zaslugi akusmatičnega glasu, glasu, ki se ne more utelesiti. Glas očetovega imena (»Amfortas!«) iztrga Parsifala dualnemu-zrcalnemu razmerju z materjo ter ga v isti gesti konstituira kot glas, ki si »želi« telo in ki zastopa samo nemožnost subjektive označevalne reprezentacije, nemožnost, da bi subjekt dosegel istovetnost s samim sabo. Syberberg je to nemožnost tudi »realiziral«, uprizoril, in gotovo ni po naključju namenil Parsifalu-mladenki tako žalostnega glasu: telo zdaj že ve, da zaman upa na združitev z glasom.

Play back se torej v tem trenutku razkrije kot trik, prevara – prevara, ki pokaže telo kot marioneto, to pa oživlja glas. Marionete v tem Syberbergovem filmu niso tako redke (ves prizor Parsifalovega življenja z materjo, ženske v »čarobnem vrtu« itn.), kakor je tudi sama filmska reprezentacija organizirana kot »prevara«, v magičnem prostoru studia, »škatile« iluzij, skupne gledališču, filmu in operi. V tem prostoru, ki z igro svetlobe in ozadnih projekcij (back projection) poljubno spreminja dimenzije, je edina scenografska podlaga Wagnerjeva glava, ki ima velikansko povečane posamezne dele in je predstavljena kot labirint vsega dogajanja. Glava kot prostor filmskega dogajanja pa seveda navaja k domnevi, da je film predvsem – *cosa mentale*.

Opomba

<sup>1</sup> Vlogo gledališkega akusmatičnega glasu, glasu »izza« odra, je izvrstno analizirala Zoja Skušek-Močnik v spisu »Za narodov blagor« in vprašanje preloma meščanskega nacionalnega gledališča, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, zbirka Analecta, DDU Univerzum.





## Od Chrétiena de Troyesa do Richarda Wagnerja

Claude Lévi-Strauss

»Glej, sin moj, tu se v prostor čas spremi-  
nja« (»Du siehst, mein Sohn,/zum Raum  
wird hier die Zeit«). Te besede, s katerimi  
se v prvem dejanju Gurnemanz obrne na  
Parsifala, medtem ko se pred očmi gledal-  
cev prizor spremeni, ponujajo brez dvoma  
najglobljo definicijo mita, kar so jih kdaj  
dali. Se resničnejše pa postanejo, ko jih  
apliciramo na Graalov mit, o katerega zgo-  
dovinskem izvoru – in o krajih njegovega  
nastanka – so postavili in še naprej po-  
stavljajo vse vrste hipotez.

Nekateri so se obrnili k antičnima Egiptu in  
Grčiji in prepoznavajo v povestih o Graalu  
odmev zelo starih obredov, povezanih s  
smrtjo boga in njegovim novim vstajenjem.  
Ne glede na to, za katerega boga natanč-  
no gre – za Ozirisa ali Atisa ali Adonisa ali  
nemara celo za Demetrin obred – bi obisk  
v Graalovem gradu kot nekakšna sled os-  
vetljeval spodletelo iniciacijo v neki obred  
spolnosti. Drugi predlagajo krščanski izvir,  
ki pa si ga zamišljajo zelo različno. Z vidika  
liturgije bi Graalovo spremstvo lahko evo-  
ciralo obhajanje bolnih, lahko pa tudi bi-  
zantinski obred: in sicer »veliki vhod« gr-  
ške cerkve, ko duhovnik simbolično rani  
evharistični kruh z nožem, imenovanim  
»sveto kopje«. Nekateri so tudi menili, da  
zgodba o Graalu simbolizira prehod iz  
Starega testamenta k Novemu, pri čemer  
bi začarani grad figuriral Salomonov tem-  
pelj, čaša (ali kamen), ki daje hrano, tab-  
lice Zakonov in mano, kopje pa Aronovo  
palico. Vendar pa bi bilo s krščanskega

gledišča nenormalno, da bi ženska nosila  
posvečeno posodo – kelih ali ciborij – kot  
se dogaja v starih povestih. Zato pa reče-  
jo, da ženska alegorično reprezentira  
Sveto cerkev, medtem ko junakov obisk v  
Graalovem gradu evocira vrnitev v zemelj-  
ski paradiz.

Neka druga eksegeza se naslanja na iran-  
ska izročila. Le-ta poznajo neko mitično  
bitje, ki se, na čelu čete demonov, sklene  
spustiti v boj z nebeškimi silami. V spopa-  
du je ranjeno in pade nazaj na zemljo, kjer  
mora nemočno čakati, da bo njegov vnuk  
znova začel bitko, jo izvojeval in mu hkrati  
z zmago vrnil zdravje. Ta fabula brez dvoja  
napotuje k teoriji hermetičnih filozofov  
helenističnega Egipta, ki so jo prenesli na  
Zahod Arabci in po kateri naj bi se božan-  
ska modrost spustila na zemljo v velikan-  
skem vrču. Zadostuje, da se potunkamo  
vanj, da prejmemo najvišjo vednost: pravi  
krst uma. Ta vrč naj bi se povezoval z oz-  
vezdjem enakega imena (crater – Krater –  
op. prev.). No, starofrancoska beseda  
*graal* je izpeljana iz grške besede *kratēr*,  
morebiti prek latinske *cratis* (»pleter«),  
vsekakor pa prek vulgarno latinske  
*gradalis* (»skleda«, »latvica«). Etimologija  
nam potemtakem dovoljuje, da napravimo  
Graal za predmet nebeškega izvora, op-  
remljen z mističnimi krepostmi.

Navsezadnje bi bilo presenetljivo, če ne bi  
povedala svojega tudi psihoanaliza: v kr-  
vavečem kopju rada vidi falčni simbol, v  
samem *graaalu* pa ženski spolni simbol, in

sicer toliko bolj vneto, če je po nekaterih  
inačicah stvar taka, da prvo s svojo ostjo  
počiva v slednjem.

Splošnejše soglasje pa se danes oblikuje  
ubirajoč pot v neko drugo smer. V povestih  
o Graalu je namreč dejansko najti elemen-  
te, za katere se zdi, da prihajajo iz keltske  
mitologije, kakršno sta nam v fragmentih  
ohranili stara waleška in irska literatura.  
Graal bi bil ena izmed teh čudežnih posod:  
krožnikov, košaric, skled, pivskih rogov ali  
kotličkov, ki prinesejo tistemu, ki jih upo-  
rablja, neizčrpen vir hrane in pogosto tudi  
nesmrtnost. Tudi irska izročila, in sicer tista  
iz Walesa, združena v zbirki Mabinogio-  
nov, poznajo magična in krvaveča kopja.

Teksti opisujejo Graalovega kralja kot su-  
verena, ranjenega v stegna. Ker se ne mo-  
re povzpeti na konja in oditi na lov, se za  
razvedrilo posveča ribarjenju – od tod nje-  
gov vzdevek »ribiški kralj«: v  
Wagnerjevem delu ga prvič zagledamo,  
prav ko ga nesejo k jezeru na kopanje. Te  
akvatične afinitete ga pridružujejo nadna-  
ravnim bitjem, npr. blaženemu Branu  
Waleških mitov, ki ustreza irskemu bogu  
Nuaduju (čigar ime pomeni natanko »ri-  
bič«), od katerih oba posedujeta čudežni  
meč in magični kotliček. Suverenovi spolni  
nemoči ali moralni iztirjenosti v keltskih iz-  
ročilih pogosto sledita propadanje kra-  
ljestva in neplodnost ljudi, živine ter polj,  
se pravi prekletstva, primerljiva z onimi, ki  
so se zgrnila nad deželo Graala, to »pusto  
zemljo«, odkar je njen kralj nemočen. Da bi



urok prenehal, bi moral priti neznan obiskovalec in postaviti kralju eno ali več vprašanj – motiv, ki je prisoten že v irskih in waleških izročilih.

Najstarejša poznana verzija zgodb o Graalu pa vseeno ne prihaja iz Anglije; dolgujemo jo francoskemu šampanjskemu poetu Chrétienu de Troyesu, ki se je z njo ukvarjal v letih od 1180 do 1190. Smrt, ki ga je nenadoma doletela leta 1190, je pretrgala njegovo delo. Perceval, mladi junak te zgodbe, nosi nadimek »Valižan« in Chrétien pojasnjuje, da je dobil navdih za svoje delo v neki knjigi, ki jo je prejel iz rok Filipa Alzaškega, flandrijskega grofa, preden se je slednji podal na tretji križarski pohod in tam poginil. Ko je Chrétien začel pisati svoje delo, je komajda minilo stoletje, odkar so Anglijo osvojili Normani, in v najboljsem primeru petdeset let, odkar so vladarji iz Anžuvske hiše, povezani z Normani po zvezi, ustvarjeni s poroko, nasledili slednje na čelu kraljestva in ustanovili dinastijo Plantagenetov. Na obeh straneh Rokovskega preliva so govorili francosko oziroma normandjska in pikardijska narečja, dvorni poetje pa so z gosposko, od katere so bili odvisni, pogosto prečkali La Manche. Nič čudnega bi torej ne bilo, če bi knjiga, ki jo je uporabljal Chrétien de Troyes, a je danes izgubljena, vsebovala eno ali več waleških legend. To nam sugerirajo narodnost, ki jo Chrétien podeli svojemu junaku, in številna druga imena oseb in krajev, na katera naletimo pri njem in pri njegovih nadaljevalcih.

### Chrétienova povest

Bilo bi zanimivo, vendar pa tudi preveč dolgočasno, če bi korak za korakom sledili Chrétienovi povesti, zato se nam je zadovoljiti s skiciranjem obrisov. Neke dama se po raznih nesrečah, ki so jo doletele – izguba moža, smrt dveh prvorojenih sinov v boju – zateče v divji gozd, kjer se posveča preživelemu sinu, ki pa mu ne razodene ničesar o njegovem poreklu in kraju, v katerem živi. Naivni deček se nekega dne sreča z vitezi in njihova lepota ga tako prevzame, da jih sprva ima za nadnaravna bitja. Kljub materinim solzam se odpravi po njihovih sledeh in po raznih peripetijah prispe na dvor kralja Arturja, kjer mu devica, ki se ni zasmejala že šest let, a zdaj preneha biti nema, napove veliko bodočnost. Perceval, ki ne ve niti svojega imena, bi bil rad imenovan za viteza; zaradi tega se iz njega norčujejo, saj nima niti meča niti bojne opreme. Zavrtnjen se junak odpravi dalje, naleti na neznanega viteza, ga ubije s kopjem, se polasti njegove opreme in prispe h Gornemantu de Goortu; ta ga lepo sprejme, opravi in izvežba v veščini bojevanja. A Perceval si očita, da je zapustil mater, in se odpravi dalje, da jo znova poišče.

Spotoma priskoči na pomoč oblegani graščakinji, jo reši pred sovražniki in med njima se spletejo nežne vezi. Vendar pa ga misel na matere kar naprej obletava. Tako odloži poroko za pozneje, se znova odpravi na pot in prodre v sotesko, skoz katero hrumi reka, ki je tolikanj deroča, da si je ne upa prekorčiti. Dva moža v čolnu, od katerih eden lovi ribe na trnek, mu razloži, kako se pride do bližnjega gradu. Tam ga sprejme ribič, ki je kralj te dežele. Kralj boleha zaradi rane, povzročene s kopjem, ki mu je rebilo stegno. V veliki grajski dvorani prejme Perceval od svojega gostitelja meč, nato pa prisostvuje sprevidu skrivnostnega spremstva, ki ga med drugimi sestavlja tudi mladenič, ki nosi kopje z okrvavljeno ostjo, in dve gospodični, od katerih nosi ena graal, tj. zlato čašo, oblepšano z dragim kamenjem, druga pa srebrn pladenj. Na tem pladnju režejo meso, namenjeno gostom, toda medtem

ko se spremstvo ustavlja, da postreže gostom, stopa gospodična z graalom brez prestanka dalje in stopi v sosednji prostor. Kljub radovednosti si Perceval ne drzne vprašati, »komu strežejo iz njega«. Zapomnil si je namreč, da sta ga mati in Gornemant opominjala, naj bo zmerom zadržan in naj ne postavlja vprašanj.

Po razkošnem obedu, ki se zavleče pozno v noč, odvedejo Percevala v spalnico. Ko se naslednjega dne prebudi, je grad zapuščen. Zaman trka na vsa vrata, njegovim klicem se ne odzove nihče in slednjič se mora sam obleči in si nadeti opravo. Na dvorišču najde svojega konja že osedlanega, poleg njega pa svoje kopje in ščit. V trenutku, ko prejaše dvizni most, se ta bliskovito dvigne in ga malone prevrne. Pojdimo zdaj k novim pustolovščinam. Perceval zve od neke svoje sestrične, ki je dotlej ni poznal, da bi moral tega kralja, ribiča in »méhaigné«, tj. bolehnega<sup>1</sup>, izprašati glede krvavečega kopja in graala. Tedaj bi njegov gostitelj ozdravel, in urok, ki visi nad njegovo deželo, bi izgubil moč. Od te sestrične junak tudi zve, da je njegova mati umrla zaradi bolečin, ki jih ji je povzročil s svojim odhodom. Ta vest ga tako prizadene, da kot po nekakšnem razodetju ugane svoje lastno ime, ki ga vse dotlej ni poznal. Perceval nadaljuje tavanje po svetu in se spusti v dvoboj, v katerem obrani čast neke dame. Nekega dne, ko zemlja pokrije sneg, padejo pred njim na tla tri kaplje krvi divjega ptiča, ki ga je ranil sokol. Ta kontrast priključuje Percevala v spomin blede polt njegove ljubljene in njene rdeče ustnice. Zatopljena je v sladko sanjarjenje ga odkrijejo vitezi kralja Arturja, čigar dvor tabori nedaleč stran. Eden izmed njih, Gauvain, Arturjev nečak, ga iztrga iz zamaknenosti in odvede pred kralja. Ta je obupan, ker je svojega nekdanjega gosta pozabil vprašati, kdo da je. Odtistihmal se Artur neprestano seli z dvorom sem ter tja, upajoč, da bo spet srečal tega neznanca, ki je slišal o njegovih velikih dejanjih toliko pripovedovati.

A glej, nenadoma se pred zbranimi gospodi in damami znajde na muli jahajoča »odurna gospodična«, ki opusje Percevala in mu očita, da je v Graalovem gradu molčal. Reče mu, da je odgovoren za kraljevo trpljenje, saj bi mu lahko z vprašanji storil konec, pa tudi za razpadanje in neplodnost te dežele. Zatem odurna gospodična našteje podvige, ki so vredni, da zamikajo viteza. Gauvain se odloči za enega izmed njih in njegove pustolovščine priskrbijo snovi za dolgo povest. Minilo je pet let, ko se Gauvain vrne k Percevalu. Slednji je zmagovito opravil številne preskušnje, a Graalovega gradu ni našel. Po malem mu je začel pešati spomin in slednjič je celo na Boga pozabil. Tako se mu pripeti tudi, da oborožen jezdi na sveti petek. Skupina spokornikov mu reče, naj ga bo sram; na njihov nasvet odide v kolibo nekega puščavnika in se ob njem pokesa. Puščavnik mu razodene, da je njegov ujec, brat njegove matere in nevidne osebe, ki je deležna Graalove strežbe: ta oseba je asket, čigar oslabele telo se je toliko poduhovilo, da ga lahko ohrani pri življenju že hostija, ki jo vsebuje Graal. Ta oseba je oče ribiškega kralja, ki je potemtakem Percevalov bratranec. Chrétien pusti svojega junaka pri puščavniku in se vrne h Gauvainovim pustolovščinam. Kot rečeno, je njegovo delo pretrgala smrt, in tako ne vemo, kakšen konec je nameraval dati iskanju Graala.

### Nadaljevanja

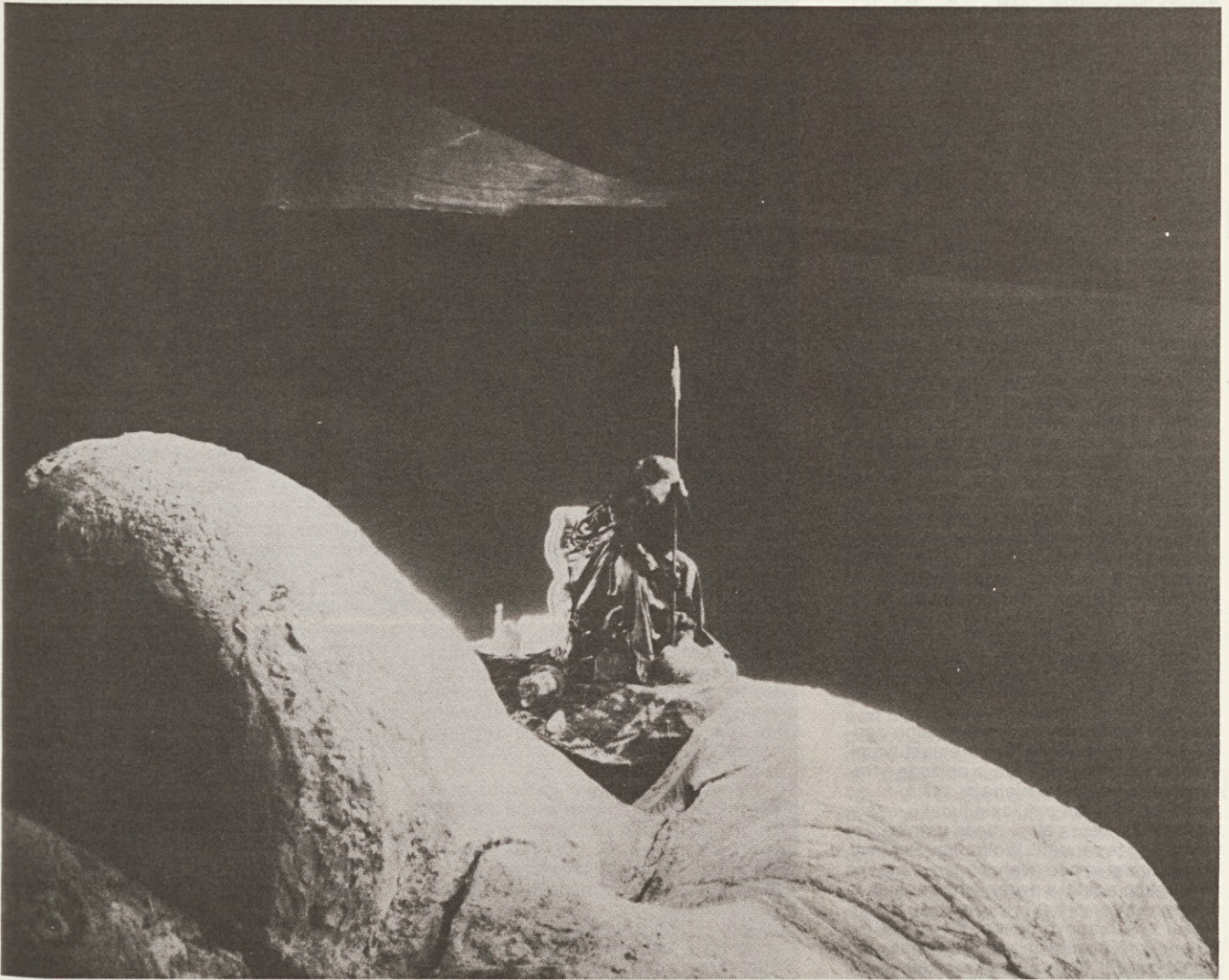
Potemtakem je razumljivo, da so se na delo kmalu spravili nadaljevalci, in sicer že v prvih letih 13. stoletja. Nekateri izmed njih so se morebiti ravnali po kakem načrtu iz

Chrétienove zapuščine. Poznani sta »Nadaljevanje Gauvaina« in »Nadaljevanje Percevala«, tako imenovani po njunem protagonistu, poleg njiju pa »Manessierovo nadaljevanje«, ki se tako imenuje po domnevem avtorju, in slednjič še »Cetrto nadaljevanje«, pripisano Gerbertu de Montreuilu. Krščanske teme se pojavijo v tretjem, Manessierovem nadaljevanju in njihov izvor je nedvomno treba iskati v obširnem ciklu pesmi, ki ga je okoli leta 1215 priredil v Angliji živeči franche-comtéjski plemič Robert de Boron. Pri njem ni Graal nič drugega kot skleda, iz katerega je Jezus jedel jagnje na zadnji večerji, in v katero je po t. i. apokrifnem Nikodemovem evangeliju Jožef iz Arimateje prestregel kri Križanega. Medtem ko bi krvaveče kopje bilo tisto, s katerim je Longin zadal Odrješniku smrtni sunek. Jožef naj bi Graal prenesel v Anglijo in tam naj bi ga zapovrstjo čuvali njegovi potomci. Ribiški kralj bi tako bil zadnji izmed njih; ker pa ga Robert de Boron napravi za Percevalovega deda, naj bi slednjemu pripadel Graalov prestol po dednem pravu. Možno je, da je to moralo, o kateri pri Chrétienu ne najdemo sledi, Robert de Boron snel v angleški opatiji v Glastonburyju, ki si je prizadevala, da bi dinastiji Plantagenetov priskrbela slavne prednike (leta 1191 so v Glastonburyju trdili, da so tam našli grob kralja Arturja in kraljice Genievre), Angliji pa krščanske starine, nič manj častiljive od onih, ki so jih v Franciji izkoristili capeptovski kralji za svoj veliki obred maziljenja. Ne glede na vse te hipoteze pa je tu še veliko sodobne in poznejše literature, ki skuša izvršiti sintezo vseh teh elementov oziroma jih reinterpretirati na svoj način: tako *Perlesvaus*, itd. sestavljen v francosko-pikardijskem narečju okoli leta 1205 v Angliji, *Elucidation* in *Bliocadran* (priloga Chrétienovemu delu, pozneje prirejena od anonimnih avtorjev), *Lancelot en prose*, *Grand Saint Graal* in *Histoire du Saint Graal*; semkaj je treba pristoiti še waleški *Peredur*, začeniši z naslednjim stoletjem pa še angleške, italijanske, španske, portugalske in skandinavске inačice. Največji odmev pa je imelo Chrétienovo delo v alemanski Svici in Nemčiji, kot nam pričajo *Parzival* in nedokončani *Titel* Wolframa von Eschenbacha (od teh del vsaj prvo sega na sam začetek 13. st.), nekoliko poznejša pesnitev *Diu Crone* Heinricha von dem Türlina in slednjič dela Ulricha von Zatzikhovena in Wirta von Gravenberga. Wagnerju je bil Wolfram domač. Uprizoril ga je v *Tannhäuserju*, na zadnjih straneh *Parzivala* je našel temo za *Lohengrina*, nekaj časa pa je nameraval tudi, da bi v *Tristanu* pokazal junaka iz iskanja Graala. V štiridesetih letih, ki so pretekla med prvo zamisljivo *Parsifala* in njegovo predstavitvijo, ga je Wolframova pesnitev neprestano obsedala.

Da je Wolfram poznal Chrétienovo delo, da mu je sledil korak za korakom in da se je pogosto zadovoljil s tem, da ga je enostavno prevajal (ne da bi se pri tem nekajkrat ne zmotil), o vsem tem ni dvoma: to je večkrat povedal tudi sam. Njegova pesnitev je vsa posejana s francoskimi besedami in imeni, začeniši z imenom junaka, kar tudi, mimogrede povedano, izključuje fantastično etimologijo s *fal*, *parsi*, izpeljano iz arabščine, ki si jo je Wagner sposodil pri nemškem avtorju z začetka 19. stoletja Görresu. Parzival je Perceval: tisti, ki »predre skrivnost doline«, na katere du se skriva Graalov grad.

Vendar pa se Wolframova povest na številnih mestih s Chrétienovo tudi razhaja. Na začetku se na dolgo razširi na življenje junakovih staršev, Gamureta in Herzeleide; Gamuretu dosodi poprejšnji zakon pogansko kraljico, iz katerega ima sinu bele





in črne kože, ki se znova prikaže na koncu povesti. Predvsem pa to: po opisu Parzivalovega bivanja pri puščavniku – ki ga imenuje Tevritzent – začne Wolfram enako kot Chrétien znova pripovedovati o Gauvainovih pustolovščinah, a se takoj zatem vrne k Parzivalu. Ta slednjič doseže Graalov grad, postavi potrebno vprašanje, ozdravi Amfortasa in ga, s soprogo Condwiramour in sinovoma ob strani, nasledi kot kralj Graala.

In slednjič: ko preidemo do Chrétiena k Wolframu, se Graalova narava radikalno spremeni. Spominjamo se, da je pri Chrétieniu beseda graal označevala z zlatarjevo roko narejeno vazo, vsebujočo hostijo, ki je bila edina hrana skrivnostne in nevidne osebe v sosednji sobi. Wolfram dá to osebo videti; identificira jo kot Titurela, očeta pokojnega Frimutela, ki je bil Amfortasov oče. Kar pa zadeva Graal, ta ni več vaza, temveč kamen, sveti predmet, ki ga Wolfram enigmatično imenuje *lapsit ex illis*. Vsak sveti petek se z neba spusti golob, da na njem odloži hostijo in obnovi njegove magične zmožnosti. Graal namreč daje vse pijače in pripravljena jedila, ki mu jih na željo gostov ukaže proizvesti posestnik gostišča; še več: ozdravi bolne in ohrani večno mlade tiste, ki ga napravijo za predmet svoje kontemplacije. Na njem se prikazuje tudi bežen zapis rodbine in imena tistih, ki jih pokliče v svojo službo.

Ta magični kamen, ki so v njegovem imenu nekateri hoteli prepoznati kamen modrecev, *lepis elixir*, je bival včasih na nebu med zvezdami; na zemljo so ga prinesli

angeli in ga izročili v čuvanje Titurelu. Je potemtakem treba, kot so ostrumno predlagali, popraviti Wolframov obscurni izraz v *lapsit ex illis*, kot skrčitev *lapis lapsus ex illis*, »kamen, padel z njih« (z zvezd)?

Wolfram je torej poznal in uporabljal še druge vire kot Chrétien. Sklicuje se predvsem na enega: na Provansalca Kyota (germanizacija francoskega Guyot, ki pa ni sredozemsko ime), pesnika, za katerim ni najti nobene sledi. Komentatorji ocenjujejo, da ga je izumil Wolfram sam, spet drugi pa so previdnejši in navajajo več argumentov. Wolfram po eni strani predela viteze Graala v templjarje, ki so bili francoski red, po drugi strani pa napravi Gamureta za anžuvinskega princa in slavi Anžuvinsko hišo v tonu, ki je dokaj neobičajen za nemškega pesnika. Slednjič je mogoče pri Wolframu najti poleg krščanskih elementov, ki so pri njegovem šampanjskem modelu odsotni, tudi množico drugih, ki jih pri Chrétieniu ni več in ki se zanje zdi, da so poganskega, natančneje, židovsko-arabskega izvora. Taka je referenca na nekega Flagetanisa, s katerim Wolfram zaznamuje svoje »poreklo«: Flagetanis je avtor neke prve zgodbe o Graalu, ki jo je poznal za nas skrivnostni Kyot in iz nje izhajal pri pisanju svojega dela, to delo pa je Wolfram, kot sam trdi, uporabljal pri korekciji Chrétienovih napak. Nič čudnega torej, če so zagovorniki orientalskega izvora zgodbe o Graalu našli najmočnejše argumente predvsem v Wolframovem tekstu.

### Wagnerjevo nadaljevanje

Kaj je Wagner našel pri Wolframu? In kaj je spremenil ali dodal k delu svojega velikega predhodnika? Zadošča prebrati drugega za drugim *Parzivala* in Wagnerjevo pesnitev, da se prepričamo, da je Wagner že spočetka prežet s čudno mešanico krščanske in orientalne atmosfere, ki smo jo pravkar nakazali. Če je ta kontrast prisoten pri Wolframu, pa ga je Wagner še bolj poudaril. Iz Kundry kot navadne Graalove poslanke je napravil reinkarnacijo Herodiasa, obsojenega zaradi posmehovanja Odršenikovim mukam na blodenje vse do njegovega povratka. Wagner se oddalji od Wolframa tudi s svojo krščansko koncepcijo, ki je enaka kot pri Robertu de Boronu: »Sveta vaza, iz katere je pil Odršenik pri zadnji večerji ljubezni in v katero je s križa stekla njegova božja kri« (»daraus er trank beim letzten Liebesmahle,/das Weihgefäss, di heilig edle Schale/ darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss«). Te ceremonije, kakor jih opisuje Wagner, hkrati evocirajo zadnjo večerjo, liturgijo katoliške maše in čudež pomnožitve kruha. Pri vsem tem pa ta zgledna krščanska žrtev zavzema prostor na meji dveh svetov: umeščena je na robu Arabije, kamor gre Kundry iskat balzam, ki bi ublažil Amfortasove bolečine, in poleg bivališča zlega čarovnika Klingsorja, bivališča, ki je drugi Venerin grič in ki je prav tako povezano s praznovanjem poganskih misterijev.



Čarni prizor svetega petka v *Parsifalu* je v tesni povezavi z drugimi wagnerjevskimi prizori: s šepetanjem iz globine gozda v *Siegfriedu* in kvintetom tretjega dejanja *Meistersingerjev*. V vseh treh primerih imamo odlikovan moment, ko je sleherna dejavnost suspendirana v korist pomiritve in vesoljne sprave v trenutkih pred maziljenjem mladega junaka. Za misel in delo Richarda Wagnerja je ta shema temeljna, zanimivo pa je opaziti, da je najti njen model že pri Wolframu. Slednji dejansko razvija to epizodo in ji dá precej izrazitejšo poetično obarvanost kot Chrétien de Troyes. Od Wolframa si je Wagner sposodil tudi čarovnika Klingsorja, ki je moral biti v 13. stoletju zelo popularen, saj mu pripada pomembno mesto v neki pesnitvi iz tistega časa, v *Der Wartburgkrieg*. Resnici na ljubo, Wolfram ne vmeša svojega čarovnika neposredno v Parzivalove pustolovščine, ampak v Gauvainove. Wolframov čarovnik je gospodar začaranega gradu, ki so v njem zaprte gospe in gospodične in ki ima na vrhu stolpa opazovalnico, v kateri je bleščeč stebrič, ki kot zrcalo kaže vse, kar se dogaja šest milj naokoli. Wolframov Klingsor je tako kot Wagnerjev skopljjen, vendar pa ne po svoji volji, temveč zaradi maščevanja prevaranega moža. Od Wolframa izhajajo tudi druga imena, ki jih prevzame Wagner: Gurnemanz (pri Chrétienu Gornemant), pa tudi Kundry, Titurel, Amfortas (brez dvoma izpeljan iz latinske *infirmitas*), ki so ostali pri Chrétienu anonimni.

Wagner Wolframovo povest skrajno zgosti, kar pogosto doseže s premestitvami, in hkrati poenostavi. Taka je epizoda s tremi kapljicami krvi ranjenega ptiča, ki so padle na sneg ter priklicale junaku v spomin kot lilija belo polt in rdeče ustnice neveste, ki jo je zapustil. Wolframov Parzival, ki je oženjen in oče dveh sinov, še ni tako čist, kot bo postal v poznejših povestih, in sicer predvsem v tistih, v katerih se bo pomerjal z Galaadovo osebo. V tej točki se Wagner drži poznejših zgodb o Graalu; ker pa se zaradi tega noče kar odpovedati epizodi s ptičem, ga spremeni v ranjenega laboda. Prav tako zgosti osebo Gurnemanza in puščavnika Trevrizenta v eno samo. Kot se spominjamo, je prvi tako pri Chrétienu kot Wolframu sprejel junaka, ki je zapustil Arturjev dvor, in prevzel njegovo vzojgo. Wolfram ga napravi tudi za očeta čudovito lepe Liaze, prve Parzivalove ljubezni. Če zanemarimo to podobnost, igra Wagnerjev Gurnemanz v prvem dejanju vlogo, ki je pri starih avtorjih pripadla njegovemu homonimu, v zadnjem dejanju pa puščavnikovo vlogo.

Oglejmo si zdaj dekleta-cvetove. Le-te se v starih inačicah zgodbe o Graalu ne pojavljajo, vendar pa arturjevski romani vseeno vodijo Percevala in Gauvaina v številne začarne gradove, polne zapeljivih gospodičen. *Elucidation*, ta kasneje dodani prolog h Chrétienovemu delu, je bližji wagnerjevski temi in znova vpelje temo prekletstva, ki zadene kraljestvo Graala zaradi posilstva, ki ga je neki princ s svojimi tovariši zagrešil nad služnimi vilami. Zdi pa se, da se je Wagner še bolj navdihal pri budističnih legendah, in sicer predvsem pri tisti, v kateri Modrec, meditirajoč pod drevesom, kljubuje zapeljivim naskokom deklet, ki pripadajo demonu zla, in v kateri se puščice, ki jih izstreljuje demon, spreminjajo v rože. Okoli leta 1856 je Wagner skiciral budistično dramo *Zmagovalci*, ki jo je pozneje opustil in jo nadomeščeval s *Parsifalom*; v tej pesnitvi neomadeževani Ananda, najljubši Budov učenec, kljubuje zapeljivki, ki je bila v enem svojih prejšnjih življenj porogljivka, in se odreši, s tem da se odpove čutni ljubzen.

V tej osebi prepoznamo Kundry, ki je pri Chrétienu de Troyesu anonimna. Wolfram ji da ime, ohrani pa njen odbijajoč videz in njeno vlogo Graalove poslanke: »Na njej je bilo videti pasji gobec (...), iz ust sta ji štrlela merjaščeva čekana (...), ušesa so bila podobna medvedim (...), koža na rokah kot pri opici (...), nohti (...), tako odebilejani kot levji kremplji«. Hkrati pa je ta gospodična bila »bogatega duha« in prekrasno oblečena. Opazili bomo, da je v Wolframovi povesti še neka druga Kundry: ta je čudovito lepa. Zato se lahko vprašamo, če ni Wagner, s tem ko je napravil iz Kundry dvojen stvor, ponovno navezal na neko zelo staro tradicijo, ki je pri Wolframu preživela samo kot sled. Keltška literatura pogosto uprizarja staro in odbijajočo čarovnico, ki se ponuja junaku in se spreminja v bleščečo lepoto, ko jo slednji sprejme: to je menda podoba suverenosti, ki jo mora osvojiti pretendent na prestol.

To še ni vse. Wagner je namreč, da bi skonstruiral Kundryjino osebo, stopil v eno samo štiri Chrétienove in Wolframove junakinje: že omenjeno »odurno gospodično«; Devico-ki-se-ne-smeje, razen ko Percevalu razodene usodo, ki mu je namenjena; sestrično, ki ga obvesti o materini smrti in ki ga, pri Wolframu, prva pokliče z njegovim imenom; in končno »slabo devico«, ki jo Chrétien imenuje Ošabnica iz Logresa, Wolfram, za njim, pa ošabnica: pri Wolframu je ta devica neposredno odgovorna, da je Amfortasa zadelo izdajalsko kopje in mu (kar je napačno branje Chrétienovega teksta) vzelo njegovo moškost.

Tu odprimo oklepaj. Ko v stari arturjevski literaturi junak oziroma junaki po tisočih preskušnjah prodro v začarani grad – bodisi v Graalov grad bodisi v Grad čudežev, v katerem vlada prikaznim Clinschor (= Klingsor), potomec pesnika Vergilija – se pravzaprav odpravijo v neki »drug svet«, morebiti v bivališči mrtvih. Razumljivo je torej, da ima Graalova poslanka, edina, ki ima privilegij svobodnega kroženja med nadnaravnim in zemskim svetom, dvojno naravo in spreminja videz: kot bleščeča lepota je emanacija drugega sveta, kot odurna čarovnica pa utelešenje začasnega prekletstva, ki pritiska nanj.

Ta opozicija razloži tudi motiv vprašanja, ki bi ga bilo treba postaviti; njegovo pomembnost v starih inačicah Graala poznamo. Med tema ločenima svetovoma, ki pa po keltskem mišljenju ne izključujeta prehoda iz enega v drugega, je komunikacijo pretrgal urok. Odstihamal se Arturjev dvor, ki zastopa zemski svet, stalno seli v pričakovanju novic: kralj Artur dejansko zbere skupaj svoj dvor samo takrat, ko mu oznanijo kak dogodek. Ta zemski dvor je torej stalno na tem, da mora iskati odgovorov na vprašanja, ki se mu neprestano zastavljajo v tesnobnem nemiru. Simetrično temu pa Graalov dvor, pri katerem paraliziranost spodnjih udov njegovega kralja simbolizira negibnost, prav tako neprestano ponuja odgovor na vprašanja, ki mu jih nihče ne postavi.

V tem smislu bi lahko rekli, da obstoji model, nemara univerzalen model »percevalovskih« mitov, ki invertira neki drug, enako univerzalen model – namreč model »oidipovskih« mitov, katerih problematika je obenem simetrična in inverzna. Kajti oidipovski miti zastavljajo problem komunikacije, ki je sprva izjemno učinkovita (razvozlana enigma), nato pa postane zlorabljalna z incestom, tj. s spolnim zblizanjem individuov, ki naj bi se držali v primeri razdalji drug od drugega, pa tudi s kugo, ki razsaja po Tebah s pospešitvijo in iztir-

jenjem velikih naravnih ciklov. V zameno pa percevalovski miti obravnavajo prekinjeno komunikacijo, in sicer s trojnega vidika dogovora, ponujena na nezastavljena vprašanje (kar je nasprotje enigme), čistosti, ki se zahteva od enega ali več junakov (v opoziciji do incestuoznega vedenja), in slednjic »puste zemlje«, to se pravi, zaustavitve naravnih ciklov, ki zagotavljajo plodnost rastlin, živali in ljudi.

### Mit in moralni domet

Znano je, da je motiv nezastavljene vprašanja Wagnerja odbijal. Nadomestil ga je z drugim, ki prvega nekako obrne, pri tem pa održi isto funkcijo. Namesto da bi komunikacijo zagotovila in ponovno vzpostavila neka intelektualna operacija, jo bo vzpostavila afektivna identifikacija. Parsifal ne bo razumel Graalove enigme in je ne bo mogel razvozlati, dokler ne bo *podoživel* drame, ki stoji na njenem izviru. Ta drama sestoji v razkoraku. Ker ga junak skusi na svoji koži, se razkorak ne umešča več samo med ta svet in onstranstvo, ampak tudi med čutnost in duhovnost, trpeče človeštvo in druge oblike življenja, zemske in spiritalne vrednote. Tako se Wagner prek Schopenhauerja pridruži Jean-Jacquesu Rousseauju, ki je prvi ulegel v sočutju in identifikaciji z drugim izvorni način komunikacije, ki je pred vzpostavitvijo družbene življenja in artikulirane govornice in zmožen, da združi ljudi med seboj in z vsemi ostalimi oblikami življenja.

No, to drzno pot, ki nadomesti sociološki in kozmološki problem s problemom, izhajajočim iz morale in metafizike, je Wagnerju odprl že Wolfram. In to ne le skoz filozofski in moralni domet, ki ga imajo pustolovščine njegovega junaka, domet, ki je precej večji kot pri Chrétienu de Troyesu, ampak tudi zaradi navidez manj pomembnega razloga: vprašanje, ki ga je treba postaviti, da bi urok prenehal, ne more biti pri Wolframu isto kot pri Chrétienu, saj dojemata Graal na dva zelo različna načina. Glede magičnega kamna, ki daje razne pijače in pripravljena jedila kot kak avtomat, na kakršne naletimo na javnih krajih, bi se bilo nesmiselno vprašati, »komu streže«, saj očitno streže vsem prisotnim. Vprašanje se torej mora v celoti spremeniti. Pri Wolframu zadeva samo Amfortasa, ki se ga bo Parcifal, potem ko bo premagal dušo razjedajoči dvom in se za največji greh odkupil s ponižnostjo in kesanjem, slednjic drznil vprašati: »Ljubi ujec, katera je ta tvoja muka?« Z drugimi besedami, vprašanje je zasučeno v moralno smer, saj že predpostavlja usmiljenje do bližnjega in hotenje biti soudeležen v trpljenju drugega. *Minnesängerju* se lahko najbolje poklonimo tako, da prepoznamo v njem avtorja globoke transformacije, katere učinek je bil, da je zgodba iz svoje neposredne bližine mitom, iz katerih se je izlegla, evoluirala v moralno refleksijo v pravem pomenu besede.

Wagner pa je šel še dlje, saj je prešel, predelal in integriral vse te stare mite, latentne v povestih o Graalu. Sintetiziral jih je tako, da so ohranili sočnost mitov in da lahko rečemo, da *Parsifal* konstituira izvirno inačico, ki se dodaja vsem ostalim obdelavam iz minulih stoletij, izhajajočim iz primitivnega dna, ki se izgublja v sivi davnini. V Wagnerjevi pesnitvi se Arturjev dvor ne pojavlja in zato – kar je korak naprej – ni govora niti o komunikaciji, ki naj bi bila znova vzpostavljena med zemskim svetom – ki ga zastopa ta dvor – in onstranstvom. Dejansko se wagnerjevska drama odvija izključno med Graalovim in Klingsorjevimi kraljestvom, med dvema svetovoma, od katerih je eden bil in bo





znova postal poln kreposti, drugi, prostaški, pa mora biti uničen. Nobenega govora torej o obnovitvi oziroma vnovični vzpostavitvi posredovanja med tema dvama svetovoma. Po izničenju enega in popravitlu drugega je treba doseči, da se drugi ohrani in konstituira kot svet posredovanja. V čem si torej nasprotujeta? Odgovor smo že nakazali, ko smo osvetlili relacijo, ki prevladuje med miti oidipovskega in percevalovskega tipa. Rekli smo da eni in drugi ilustrirajo komplementarni rešitvi problema komunikacije, izhajajoč iz dveh hipotez: hipoteze prekomerne, preveč neposredne komunikacije, ki postane zaradi tega usodno silovita, in hipoteze prepočasne, če ne celo pretrgane komunikacije, ki sproži inertnost in neplodnost. To sintezo univerzalnih mitov, ki jih ni skušal nihče približati med seboj, je Wagnerjev genij anticipiral z dobrim stoletjem prednosti. Da pa je Klingsorjev svet oidipovski, izhaja že iz quasi incestuoznega ozračja, v katerem se srečata na štiri oči Parsifal in Kundry: Kundry ga kani zapeljati s tem, da se identificira z njegovo materjo: »Z zadnjim poljubom matere prejmi prvi poljub ljubezni« (»als Muttersegens letzten Gruss –/der Liebe – ersten Kuss«). Še več: Parsifalu ponudi, naj jo objame tako kot je njegova dni njegov oče Gamuret objel Herzeleide: »Spoznaj torej to ljubzen, ki se je razlila čez Gamureta kot žgoč val, potem ko ga je bil omrežil Herzeleidin žar« (»die Liebe lernen kennen die Gamuret umschloss/als Herzeleids Entbrennen/ihn sendend überfloss«). Klingsorjev svet je tudi svet pospešene komunikacije: v njem je s pomočjo magičnih pripomočkov moči videti v daljavo. Dekleta-cvetovi, v katerih se stapljata dve prirodni kraljestvi, živo ilustrirajo sladostrastje in bujnost, kromatizem glasbe pa izraža to nezdravo toploto in spremnja poskuse osvajalk. In končno uteleša Kundry – obenem ona sama in sami sebi druga, sedanja in pretekla, mati in zapeljivka, z dvojnimi videzom Jokaste in Sfinge – enigmo, ki jo mora razvozlati samo Parsifal.

Temu svetu razuzdanosti in neobrzdane komunikacije zoperstavlja Amfortasov svet podobno skrepenele komunikacije: svet, ki mu vlada impotenten monarh, nesposoben izvrševati svojo dolžnost, svet, v katerem hirajo rastline, živali in ljudje, in svet, ki zaman ponuja odgovor na vprašanje, ki se ga ne spomni nihče postaviti. Med tema svetovoma se posredovanje izničuje: v enem skoz čezmernost, v drugem skoz pomanjkanje (Herodiasov *smeh* spričo Kristusovih muk in *molk* obiskovalcev Graala spričo Amfortasovih označujeta pola teh svetov); naloga, formulirana v mitoloških terminih, bi bila vzpostaviti ravnotežje med njima. Da bi bilo vzpostavljeno, je treba brez dvoma napraviti to, kar je napravil Parsifal: stopiti v prvi svet in iz njega izstopiti, biti izključen iz drugega in znova stopiti vanj. Predvsem pa je treba – in v tem je Wagnerjev donesek k univerzalni mitologiji – spoznati in ne spoznati, se pravi vedeti to, kar ne veš, »durch Mitleid wissend«: ne z dejanjem komunikacije, ampak z vzgibom usmiljenja, ki odpre izhod iz dileme, v katero je dolgotrajno nepoznanje njegove intelektualne rezsežnosti uklepalo mitsko misel.

Prevedel Bojan Baskar

Opomba

<sup>1</sup> Greimasov slovar stare francoščine: *mehaignier* (1175, Chr. de Tr.; orig. obsc., probabl. germ.)

1. Mutiler, blesser. – 2. Maltraiter, tourmenter. – op. prev.

(Prevedeno iz revije *L'Avant Scène – Opera*, št. 38/39, 1982)



film in glasba

# Eislerjeva in Adornova teorija filmske glasbe

Janez Strehovec

Film in glasba? So sploh možne ustrezne povezave med tema dvema na prvi pogled (in sluh) tako različnima umetnostma? Na eni strani glasba kot nepredmetna umetnost par excellence, po svoji abstraktnosti najbližja matematiki in arhitekturi, po običajnih predstavah tudi najmanj politična in zato tako redko preganjena zaradi svojih oblik. Če se skuša politično obračunati z glasbo, se to počne običajno bodisi zaradi prepričanja avtorjev, njihove pripadnosti določeni družbi (amerikanizmu, na primer), bodisi zaradi besedil, ki pa so pravzaprav le zvrst literature. Tudi ena najstarejših umetnosti je, vsaj po svojem poreklu, čeprav je res tudi to, da je tradicija današnje glasbe vseh zvrsti izjemno mlada; sodobna glasba pač nima svojega Ais-hila, Sofokla, Apuleja, Anakreonta ali Homerja kot literatura, njen konformistični neoklasicizem.

In na drugi strani film kot oblika množične kulture, utemeljen na »amalgamiranju« različnih govoric, dejansko možen šele na podlagi tehnične reprodukcije tako fotografije kot zvoka, pa čeprav že davno v ideji raznih umetnikov (tudi Wagnerja – v njegovi zamisli o celostnem umetniškem delu). Vsekakor je film izrazil umetnost sedanosti in nepreklicno tudi indikator razvoja raznih oblik sodobnih tehnologij, kajti še tako drzna, po starih kriterijih (na primer literature romana) uspela umetniška zamisel postane na filmu nekaj šele s pomočjo vrhunske filmske tehnike.

V tem prispevku bom obravnaval Eislerjevo in Adornovo<sup>1</sup> teorijo filmske glasbe in njeno kritiko takratnih hollywoodskih realizacij glasbe na filmu. Osnovni tekst obravnave je njuno skupno delo »Kompozicija za film«, ki je pod naslovom »Komponiranje za film (Composing for film)« izšlo najprej v angleški verziji pri Oxford University Press v New Yorku. Kot avtor je bil označen le Hanns Eisler, čeprav gre za kolektivno delo obeh piscev, dokončano praktično že leta 1944 in bistveno povezano tudi z rezultati njunega raziskovalnega, z ameriškimi štipendijami omogočenega dela v ZDA. Tu naj omenimo predvsem Eislerjevo dveletno raziskavo filmske glasbe, ki je obravnavala tele probleme: »Uporaba novih glasbenih materialov in oblik na filmu«, »Instrumentacija in njen odnos do mikrofona«, »Problem tonskega mešanja, vključujoč povezavo dialoga in glasbe« in »Razumevanje glasbene dramaturgije in filmskega dejanja«.

Prva nemška izdaja tega dela se je pojavila leta 1949 v Vzhodnem Berlinu pri za-

ložbi Bruno Henschel. V to verzijo je Eisler vključil več novosti, ki jih je vnesel brez vednosti Adorna. Eisler je vanjo namesto skupnega predgovora uvrstil svojega – na novo napisanega, polnega izrazite kritike amerikanizma. Prav tako je tu in tam popravil sam tekst (ublažil na primer kritiko Prokofjeve partiture Aleksandra Nevskega) in prilagodil številne detaje uradnemu sovjetskemu kurzu.

V tej študiji obravnavani tekst pa je Adornovo prečiščeno besedilo omenjene nemške izdaje, ki je sicer izšlo leta 1969 v Münchnu, potem ko je Adorno odstranil Eislerjeve politično obarvane, tendencične, ob koncu štiridesetih let aktualne korekture.

»Kompozicija za film« je izrazito delo filozofske estetike. Problem filmske glasbe je namreč reflektiran skozi prizmo odnosov, ki skušajo kompleksno členiti obravnavani pojav tudi glede na modalno-ontološke razlike med posameznimi zvrstmi umetnosti in antropološko problematiko človekovih čutnih bitnih moči in njihove realizacije v različnih umetnostih. Filmska glasba je zato tematizirana tako skoz razliko med filmom in glasbo, modernim, na montaži utemeljenim umetniškim delom, in tradicionalno, spontano ustvarjeno umetnino, tehnološkimi obdelavami in individualno kreativnostjo, umetniškimi avratičnim avtonomizmom in reproduciranimi umetninami novih medijev. Filmska glasba v tem delu ni le glasba sama, temveč je postavljena v protislovni, večplastni svet spora med staro umetnostjo in novo, tehnificirano umetnostjo, pa tudi v okolje sporne industrije zabave, monokapitalizma in kozmetičnih estetizacij nekaterih področij družbenega življenja.

Skladba za film ni isto kot katerakoli skladba, namenjena koncertnim izvedbam, niti ni nekaj, kar je povsem istovetno s tistim, čemur pravimo zvočni film. V tej nedvomno sodobni umetnosti so pomembni tako filmska reproduktivnost in tehnificiranost sploh kot tudi vprašanja množične aplikacije in reprodukcije vrhunske sodobne glasbe, njene samosvoje organiziranosti. Eislerjevo in Adornovo delo o filmski glasbi se začne s kritiko obstoječega. To obstoječe je takratna hollywoodska filmska glasba, v kateri so dominirali klišejski elementi, nekritično prevzeti iz avtonomne glasbe in polni cene ne ilustrativnosti. Njeni avtorji so prezrli samosvoje jedro filmskega strukturiranja, ki se očitno »tepe« z ustrojem tradicionalne glasbe in njegovimi členitvami.

Hollywoodska filmska glasba je glasba z vodilnim motivom in polna osladnih melodij, s katerimi naj bi se ustvarilo ustrezno psihološko ozračje. Sicer je glasbeno povsem neinventivna, tako ali drugače se tudi ravna po nenapisanem pravilu, da naj se glasba na filmu ne sliši.

Kaj to pomeni? Ta paradokсна sugestija, ki je implicitno spremljala produkcijo takratnih filmov, meri namreč na služnostno in s tem sekundarno funkcijo glasbe pri filmu, ki je razumljen predvsem kot govorna dejavnost; tehnični interes prikazovanja je osredotočen na igralca – zvezdo, in vse, kar bi lahko zasenčilo njegov »image«, je veljalo za moteče. V filmskih knjigah so bili zato le sporadični namigi o glasbi, njeni vlogi in funkciji v filmskem dejanju. Glasba je bila dejansko ponižana v rekvizit, pritkano, predstavljala je zgolj »akustični kos pohištva«.

Uporaba glasbe na filmu pa je bila tudi enostavno napačna, neustrezna. Filmska glasba z vodilnim motivom in melodijami se pogosto »tepe« s filmom kot sodobno, na tehnični reprodukciji in montaži utemeljeno novo amalgamirano umetnostjo. Konvencionalne zahteve po melodiji in blagoglasju so v protislovju s prozaično dokumentarno naravo filma, ki mu je tuja lirsko-poetična inspiracija. Adorno in Eisler sta tukaj kritična predvsem do določene tipa sodobne melodije, ki je v pozni romantiki postala sicer močno zožena in stereotipna. Gre za konvencionalno simplifikatorsko melodijo, katere lahko umljivost zagotavlja harmonična in ritmična simetrija, njeno pevnost pa prevladovanje majhnih diatoničnih intervalov. In prav na tej točki prihaja do temeljnega konflikta s poglavitno naravo filma: »Optično filmsko dejanje ima vselej naravo proze, nepravilnosti in asimetrije. Odvija se kot fotografirano življenje. (...) Zato obstaja lom med potekom slik in simetrično členjeno konvencionalno melodijo. Nobena osemtaktna perioda ni v resnici sinhrona s fotografiranim poljubom. Posebno grobo postane nesorazmerje simetrije in asimetrije pri spremljevalni glasbi ob naravnih pojavnih, potujočih oblakih, sončnih vzhodih, vetru in dežju. Kajti medtem ko so ti naravni pojavi lahko inspirirali liriko 19. stoletja, so sami, ko jih fotografirajo, tako nepravilni in dokumentarni, da njihova živa sedanost izključuje prav tisti poetično-pravilni element, s katerim ga povezuje filmska industrija.«<sup>2</sup>

Eisler in Adorno sta podobne pomanjkljivosti odkrivala tudi pri uporabi »vodilnega





motiva« kot enega temeljnih prepoznavnih elementov v hollywoodski filmski glasbi. Vodilni motiv se pojavlja kot posebna zaščitna znamka, prek katere se lahko spoznavajo liki, občutki in simboli. Je rdeča nit za glasbeno neizobražene. Njegov veličasten vir je v klasični glasbi pri Wagnerju, v njegovih na simbolu utemeljenih monumentalnih glasbenih dramah, kjer ima čisto določno pomenljivo funkcijo: dogodka naj bi povzdignil v sfero metafizičnega pomenjanja. Nasprotno pa deluje na filmu klišejsko, simplifikatorsko, tudi ne ustreza poglavitnemu oblikovnemu jedru filma, utemeljenemu na alegoriji, montaži, prekinitvi in ne na spontani kontinuiteti, kakršno uveljavljajo simbolne (neo)klasicistične umetnine. Vseh izvernih momentov in oblik klasične (sodobne) glasbe ni mogoče enostavno aplicirati na filmsko glasbo. Novi medij zahteva spremembe, kajti to tudi ni glasba, namenjena enkratnemu izvajanju na koncertih, temveč je reproducirana; v istem času jo je mogoče slišati na stoterih mestih.

Avtorja pa sta kritiko takratne filmske glasbe osredotočila še na tele poglavitne pomanjkljivosti:

– V razvoju »avtonomne glasbe« zadnjih desetletij so se izoblikovali številni elementi in tehnike, ki ustrezajo dejanski »naravi« filma, njegovemu ustroju in utemeljenosti na prijemu montaže. Eisler in Adorno mislita pri tem predvsem na novosti v delih Schönberga, Bartoka in Stravinskega. Gre za glasbo disonanc, oblikovanih na temelju simultane uporabe intervalov, kot so majhne sekunde in velike septime ter za tvorbo zvokov-konglomeratov s šestimi in več različnimi toni. Poleg bogastva disonanc je pomemben zlasti razpust konvencionalnega glasbenega jezika, kar ustreza filmskemu dogajanju, kajti na filmu se lahko adekvatno predstavi empirično sodobno življenje le prek šoka, senzacij. Te funkcije (namreč premaganja standardov) pa ni mogoče uresničiti s sedstvi in tehnikami tradicionalne glasbe, temveč edinole s prijemi moderne, tudi skrajno modernistične glasbe, kakršne je Schönbergova atonalna glasba.

– Splošno podcenjevanje filmske glasbe tako pri delodajalcih (menadžerjih filmske industrije) kot pri samih izvajalcih (režiserjih, scenaristih, celo komponistih). Glasba je zožena le na izrazito služnostno, ilustrativno, dekorativno funkcijo. Njena aplikacija na filmu se uresničuje s stanomodnimi napravami, ki so pod ravnijsko sodobnega tehnološkega razvoja. Še več-

ji pa je razkorak med tehnološkima stanjenja glasbene reprodukcije in glasbene produkcije, ki jo predstavljajo najbolj okoreli ostanki romantike.

– Pasivizacija filmske glasbe, ki se izraža v njeni načelni »neopaznosti« in glasbeno (ter umetniško) zgrešeni intenciji po popolni prilagoditvi slikovnemu, fotografiranemu dogajanju. Njeni avtorji pri tem pozabljajo na njene žanske posebnosti, na razlike med svetovoma slike in tona, na dejstvo, da je glasba kar se da nepredmetna, medtem ko je slikovni (posneti) material mogoče interpretirati na izrazito referencialni ravni. Slepijo se z iluzijo o enotnosti medijev in naivno si prizadevajo, da bi oblikovali homogeno celoto.

S temi kritičnimi ugotovitvami se je Eisler lotil tudi raziskovalnega projekta filmske glasbe, ki ga je Rockefellerjev sklad financiral pri »Novi šoli za socialne raziskave«. Eisler je bil imenovan za direktorja tega »podjetja« in svoja izkustva o tem delu je popisal v VII. poglavju knjige, ki je izčrpno poročilo o raziskavi.

Cilj raziskave je bila aplikacija novega glasbenega materiala na sodobnem filmu in z njo povezana eksplisitna težnja, da bi premostili razliko med visoko razvito scensko in fotografsko filmsko tehniko in tehniško zaostalostjo filmske glasbe. Raziskava je bila v začetku usmerjena predvsem v praktično eksperimentiranje, šele po koncu projekta so rezultate teoretično obdelali. Kot zanimivost naj navedemo, da je bila ta raziskovalna naloga vseskozi finančno neodvisna od filmske industrije, ki pa je zanjo pokazala zanimanje s tem, da je dala na razpolago filmski material za glasbene eksperimente. Vse uporabljene partiture je Eisler napisal izključno za ta projekt.

Eislerjev in Adornov kritični odnos do filmske glasbe ni le samovoljen nihilistični kritizem, temveč je njegov poglaviti motiv prav v konstruktivnem stališču avtorjev o tem, kakšno funkcijo mora imeti tovrstna glasba, kakšna je njena estetika, pa tudi estetika takšne sodobne montirane umetnine, kakršen je film.

Avtorja ugotavljata, da sta se glasba in film razvila neodvisno drug od drugega; združuje ju tehnika, ki ni izšla iz njunega primarnega razvoja, temveč iz razvoja njune reprodukcije. Med glasbo in sliko (filma) mora obstajati neki odnos kljub njuni veliki različnosti, celo antitetičnosti. »Glasba (...) pač ni nikoli določena s pogledom nazaj na neki predmet zunaj nje

same, na katerega bi se nanašala s posnemanjem ali kot njegov izraz. Nasprotno ni slike, tudi ne slike abstraktnega slikarstva, ki bi bila povsem osvobojena predmetnosti. (...) Grobo rečeno: vsa glasba, tudi tista, ki je komponirana povsem »objektivno« in ne ekspresivno, primarno po svoji substanci pripada notrinskemu prostoru subjektivnosti, medtem ko še tako oduhovljeno slikarstvo ne vzdrži pod bremenom nerazrešljivega objektivnega.«<sup>2</sup>

Omenjena razlika, sicer konstitutivna za filmsko glasbo in njeno zgodovinsko uso, ni nekaj, kar bi morali zatajiti in nasilno nevtralizirati v motni in iluzorični brezobličnosti. Nasprotno, njuna enotnost, torej filmska glasba, predpostavlja temeljno različnost obeh elementov in »montirano« rezultira iz njiju. Za Eislerja in Adorna je tukaj nedvomno odločilen Eisensteinov postopek montaže, pa tudi prijemi in tehnike E. Piscatorja in B. Brechta iz njune revolucionarne dramaturgije. Zgled za ustrezno funkcijo glasbe na filmu je zato intermitirana scenska glasba v drami ali glasbeni vložki in pevski nastopi v komedijah. Idealu montaže so se zato zelo približali nekateri revijski filmi, v katerih ima glasba čisto samosvojo, nepodrejeno funkcijo, saj nikakor ni v njih zgolj nekakšen dodani dražljaj po zgledu burke s petjem in plesom. Opraviti imamo s postopkom montaže kot interpretacije in efektoma potujitve in historizacije, ki preprečujejo iluzorično zvezo med odsevom in realnostjo ter ne zabrisujejo razlike med sliko (fotografiranim dejanjem, fotografiranimi besedami) in opazovalcem.

Tako Eisler kot Adorno sta teoretika, ki sedita v tisti krog nemških predvojnih levih mislecev in umetnikov, ki so v svojih prispevkih k t. i. marksistični estetiki izhajali iz sodobne, avantgardne umetnosti in njenega »sveta«. V nasprotju z G. Lukáčsem in teoretični socrealističnih estetik in real-socialističnih kulturoloških in umetnostnih teorij sta na temlju kritike umetniškega realizma in socrealizma iskala pomenljive zveze med novimi, revolucionarnimi družbenimi procesi in moderno umetnostjo – konkretno v »našem« primeru med glasbo in filmom. Vsekakor je presenetljiva in izvirna prav njuna teza o produktivnih »korespondencah« med skrajnim glasbenim modernizmom in filmom kot izrazito umetnostno moderne 20. stoletja.

»Strah, izražen v disonancah Schönbergovega najbolj radikalnega obdobja, daleč presega mero strahu, ki ga je kdajkoli doživel povprečni meščanski individuum; to je zgodovinski strah, strah pred nad nami zdečo družbeno katastrofo.«<sup>4</sup> Tradicionalna glasba nikakor ne dosega takšne učinkovitosti, kakršno sicer zmorejo šoki moderne glasbe in tudi atmosfera, značilna na primer za filme groze ali za filme katastrof. Elementi in tehnike galsbenega strukturiranja v delih Schönberga in A. Berga zato ustrezajo tehničnemu načelu umetniškega filma; mislimo na kratkost slikovnih sekvenc, na njihovo značilno nepravilnost, asimetrijo, nenavadne prehode v naglih menjavah slik in na montažo skrajno različnih elementov.

#### Opombe

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno kot eden izmed avtorjev tega dela je nedvomno že znan v slovenskem kulturnem prostoru, tudi po prevodu svojega dela *Zargon pravdnosti*. Je (poleg Walterja Benjaminja) eden izmed utemeljiteljev estetske teorije t. i. frankfurtske šole. Hanns Eisler (1898–1962), sicer tudi avtor vzhodnonemške himne, pa je pomemben tako kot teoretik politično angažirane, vendar skrajno modernistične glasbe, kakor tudi kot avtor filmske glasbe (na primer za filmsko verzijo Brechtovega »Gospoda Puntila in njegovega hlapca Mattija«, Renoirove »Ženske na obali« in Trivasove »Nikogaršnje dežele«).

<sup>2</sup> Komposition für den Film, München, 1969, s. 24, 25.

<sup>3</sup> Ibid., s. 104, 105.

<sup>4</sup> Ibid., str. 61, 62.



**Skanerji**

(Scanners)

scenarij in režija: David Cronenberg

kamera: Mark Irwin

glasba: Howard Shore

igrajo: Stephen Lack, Jennifer O'Neill, Patrick McGoohan

proizvodnja: Avco Embassy, ZDA, 1980

jug. distribucija: Kinematografi Zagreb



V sodobnem fantastičnem filmu (naj bo to kategorija, ki zajema zemeljske in vesoljske pošasti) že zdavnaj ni več imaginacija tista, ki poraja najlepše spačke, spake in pošasti; ta plodilna moč je pripisana znanosti, tehnologiji ali industriji, filmska realizacija teh monsturoznih plodov pa je prav tako delo tehnologije oziroma posebnih učinkov, ki za rojstvo pošasti pogosto uporabljajo trike animacije (tako lahko v postopku snemanja sličice za sličico igralčevo telo nadomesti grafika ali umetna figura).

Tako se zdi, da bi sodobni fantastični film nemara lahko prevzel filialo v 19. stoletju napisane znanosti o pošastih, Saint-Hilaurove teratologije, ki je – opirajoč se na embriologijo – monsturozna rojstva razložila kot anomalije v razvoju vrste,

kot razvojne neenakosti, ter jim odvzela ves delež imaginacije. Ta delež je bil namreč odločilen v neki starejši vedi o monsturnih, tišti, ki sta jo v 16. stoletju zasnovala Ambroise Paré in Fortunato Liceti<sup>1</sup>: njuna veda navaja v glavnem tri vzroke za rojstvo spačkov: »prešibko količino semen«, »imaginacijo« in »mešanje semen« – in poudarja, da je prav imaginacija tista, ki je sposobna odločilno modificirati plodilno silo in vplivati na mešanje semen. Toda čigava imaginacija? Za Paréja in Licetija je »samoumevno«, da je to materinska imaginacija, medtem ko je Nicolas Malebranche poskušal to tudi utemeljiti na podlagi svoje teorije posnemanja in sočutja. Prislunhimo nekemu primeru: »Pred sedmimi ali osmimi leti so videli pri Neozdravljivih mladeniča, ki je bil nor



od rojstva, njegovo telo pa je bilo polomljeno na istih mestih, na katerih mučijo zločinca... Vzrok te žalostne nesreče je bil, da si je mladeničeva mati, ko je slišala, da bodo zločinca mučili na kolesu, ogledala izvršitev. Vsi udarci, ki jih je nesrečnik prejel, so pretresli materinsko imaginacijo in posledno tudi nežne in mehke možgane njenega otroka.<sup>2</sup> *Skanerji* (The Scanners) kanadskega režiserja Davida Cronenberga se skoraj dobesedno navezujejo na Saint-Hilairovo teratologijo, ki je monstrozne anomalije povezovala s prekomernim, presežnim razvojem kakšnega organa; v filmu je ta »presežek« dojet s pravim fantazmatskim strahom, da postaja telo podrejeno organu (možganom), da celo samo postaja ta organ, ki se bo srečal prej s hudičem kot z angelom.

Predvsem pa se film odlikuje kot grozljivka industrijske dobe in kot poskus moderne verzije Kajna in Abla. Značilnosti industrijskega sveta so dovolj dobro zastopane z vojno med dvema farmacevtskima trustoma za monopol nad izumom efemerola, tj. tablete, ki so jo dajali nosečnicam, da bi rodile ljudi z izjemnimi telepatskimi sposobnostmi; te naj bi jim omogočale, da drugim ne le nadzirajo misli, ampak da tudi vzpostavijo stik z njihovim živčnim sistemom (vplivajo na bitje srca ipd.). Med njimi je imel Daryll Revok te sposobnosti najbolj razvite, tako da si je podredil vse druge »nadzornike« ter kot skrivnostni vodja farmacevtskega trusta z izdelovanjem in množičnim razširjanjem efemerola izpeljeval projekt »nove generacije«. Izumitelj efemerola in torej pravi oče, stvarnik »skanerjev« – dr. Ruth, ki je pomemben funkcionar nasprotnega farmacevtskega trusta (sicer povezanega z neko tajno službo), najde nekega blodnega »skanerja«, Camerona Vala, ter ga pregovori, da poišče in premaga Revoka (svojega brata, kot nazadnje zvemo). Revok je že s prvo demonstracijo svoje telepatske moči (nekemu profesorju je z močjo misli raztreščil glavo, kar je bilo videti, kot da bi v njej eksplodirala bomba) nakazal, kakšen bo dvoboj med Kajnom in Ablom: čisto možganski dvoboj, ki nemarno pa svinjsko razmesari in izmaliči telo.

Ce so torej »skanerji« spake, pa po svojem telesnem videzu nikakor niso popačeni; spake so po preveč telesnem učinku, ki ga sprožijo iz razdalje z močjo miselne in živčne napetosti. Vsekakor pa gre za telo, ki ostaja privilegirano področje enciklopedije monstroznosti, glavna tarča in središče fantastičnega filma. Tu je zmeraj poskrbljeno, da se telesu kaj pripeti, v glavnem vsaj dvojje: najprej to, kar zadeva njegovo zgodovino, ki je inficirana z neko boleznijo, in potem to, kar aficira, oblega in vznemirja njegove podobe bodisi v obliki percepcijskih motenj bodisi kot tisto, česar pogled ne prenese ali kar povzroča telesne muke (krčenje, bruhanje, otrplost itn.).

Pri »skanerjih« je glas tisto, česar telo oziroma glava ne prenese: trpijo zaradi neznosne polifonije, zaradi prevelikega števila glasov v glavi, ki prav v tem nemočem prsežku črpa svojo pošastno moč (glava se lahko umiri le s »telepatsko akcijo« proti drugi glavi). Te glasove bi lahko z izrazom Michela Chiona imenovali »akusmatične glasove«<sup>3</sup>: to so tisti, ki jih slišimo, a ne vidimo njihovega vira, in ki – vse dokler se ne utelesijo – nastopajo v vlogi skoraj magične vsemoči. Glasovi, naseljeni v »skanerjevi« glavi, ostajajo glasovi neznanega vira, nerazločni, mamljajoči glasovi od vsakogar in vsepovsod, a obenem nevidni glasovi, ki dajejo »skanerju« njegovo nevidno vsemoč z grozljivim učinkom: od telesa odtrgani glasovi zmorejo raztrgati telo.

Od tud tudi poseben način filmanja teles, ki jih Cronenberg redkeje pokaže v celoti, da bi bolje hipertrofiral njihove organe – seveda predvsem tiste, ki sodelujejo »v akciji« (glava s krčenjem in pačenjem obraznih mišic) ali so od nje prizadeti. Vsa moč te grozljivke izhaja iz preveč telesnega učinka, iz nevarnosti in grožnje, ki jo telo prinaša telesu: kot da monstrem nima več nobene imaginarne »perspektive«, ampak samo še biološko, kjer je njegovo edino »gnezdo« telo, razkosano na velike plane svojih organov.

Zdenko Vrdlovec

<sup>1</sup> Paréjevo in Licetijevo vedo o rojevanju spačkov in Saint-Hilairovo teratologijo podrobneje obravnava Louis Poirier v »Eléments pour une zoologie philosophique«, Critique, št. 375–376, 1978.

<sup>2</sup> Primer navaja Alain Grosrichard v spisu »Primer Polifem«, prevedenem v zborniku *Gospodstvo, analiza, vzgoja*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana 1982.

<sup>3</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1982.

*Skanerjev* ni mogoče prevajati na noben jezik, ker so to pač ljudje, ki niso prevodljivi v že kodificirane diskurze, so ljudje s sposobnostmi, ki presegajo vse normalne načine komuniciranja, čeprav ni natanko jasno, do kam posebna oblika telepatske sega in kaj presega. Zato so imeli prevajalci naslova filma obilico težav, ker je prevajanje neznanega v znano pač del njihovega posla in so si v tem primeru pomagali s celo vrsto bergel: kontrolorji, moč razdejanja ali pa ljudje, ki ubijajo z mislijo. Prav slednja formulacija opisne narave plodno posega v polje ubijanja. Ubijanje drugih je lahko racionalno ali pa povsem iracionalno, motivirano ali nemotivirano itn. . .

Če na hitro pregledamo nekatere izjave morilcev – v našem časopisju, denimo –, potem lahko vidimo, da vsi po vrsti v zagovoru poudarjajo, da se ničesar ne spominjajo, da so ubijali v trenutkih neprisebnosti, emotivne razdraženosti, pod vplivom alkohola ali v stanjih različnih psihičnih motenj. Država prek sodišča pa poskuša dokazati ravno nasprotno: obtoženi morilec je moril povsem racionalno, največkrat je umor celo naklepal. Ker so sodišča pač zato, da tam subjekta obsodijo, mu dokažejo krivdo, je njegovo morilsko dejanje kajpada plod treznega razmisleka in zato vredno obsodbe. Zakaj je državi toliko do tega, da obtoženemu dokaže prav to? En odgovor smo navedli že zgoraj. Drug odgovor pa je bolj spekulativne narave: da država ubija na različne načine ni nobena skrivnost. Njeno ubijanje pa je plod treznega premisleka, zadostnega razloga, torej racionalno v vsej svoji čistosti. V primerih, ko je očitno, da država ubija tudi drugače – npr. nesreča miličnika pri opravljanju svoje dolžnosti –, pa se najdejo okoliščine, ki so upravičeno pripeljale do takega dejanja. Ker torej država ubija racionalno, z mislijo, besedo, orožje je tu le predmet za eksekucijo, morajo tudi njeni državljani enako ubijati. Prav z njihovo obsodbo pa je oprano ime države.

Zakaj takšen ovinek, če pa govorimo o nečem popolnoma drugem, v filmu Davida Cronenberga *Scanners*? Odgovor bomo podali vsak hip, še prej nekaj oblih zadevčin okoli tega filma. Gre v prvi vrsti za izredno profesionalen film, za film, ki prav mojstrsko gradi štorijo-zgodbo in jo na koncu v enakem slogu konča; ki ves čas drži napetost, pa čeprav nekajkrat s kaj klavnimi pomagali – npr. nategnjeno in predimenzionirano skaniranje, uničenje računalniškega centra . . . Vrednost filma precej znižuje to, da je preveč podoben, filmu *Furija* Briana de Palme iz leta 1978, če ni že kar njegova kopija.

Zdaj se lahko povrnemo na področje, ki smo ga poimenovali kar »akt ubijanja«. Skanerji ubijajo zaradi svojih telepatskih sposobnosti z mislijo, ne potrebujejo nobenega orožja: ubijajo tako, kot si država že ves čas želi. Država bi najrajši ubijala s pogledom kot nosilec misli, država bi končno dosegla od svojih državljanov način eksistence, ko bi se vsak državljan zbal že njenega pogleda, ne pa šele njenega orožja.

Tako državljanu ne bi nikoli prišlo na misel, da bi usmeril pogled proti državi, ker bi ta lahko pogled vrnila s smrtonosnimi posledicami. Država poskuša od skanerjev prevzeti njihove sposobnosti, zato jih noče spraviti s poti, ampak strpati v opazovalne laboratorije. A zgodi se pač, da se med skanerji najde Revok, ki se zaveda moči in potencialov skanerjev in vseh slabosti države. S tem postane njen smrtni sovražnik, ki ga je mogoče uničiti le na njegovem terenu, s pomočjo belega, dobrega skanerja Camerona Vala, ki je obenem (presenetljivo) njegov brat. V končnem obračunu črni Revok sicer uniči brata Vala, uniči pa ga le fizično, saj se njegova obenost prenese v Revokovo podobo. Vale je mrtev, a še naprej živi v Revoku, Revok je na zunaj živ, a obenem truplo. Iz te klobase nastane naslednji sklep: oba sta mrtva in obenem živa. To pa je stanje, ki v mnogočem ustreza stanju zahodnih razvitih držav v času velikih gospodarsko-ekonomskih in socialnih pretresov.

Leon Magdalenc



**New York 1997**

(Escape from New York)

režija: Philippe Mora  
 scenarij: Tom Holland  
 kamera: Jack Richards  
 glasba: Les Baxter  
 igrajo: Ronny Cox, Bibi Besch, Paul Clemens, Don Gordon  
 proizvodnja: United Artists, ZDA, 1982  
 ju. distribucija: Makedonija film

Četudi bi mogoče kateri izmed poznavalcev Carpenterjevega opusa utegnil trditi, da je *New York 1997* (kakor so pri nas naslovili *Escape from New York*) morda manj izviren ali manj inovativen kakor prejšnji Carpenterjevi izdelki, pa bi zastopnik takega stališča verjetno prišel v zagato, če bi hotel povsem argumentirati svoje stališče. Komparacija bi namreč pokazala, da je Carpenter v vseh svojih filmih brez izjeme nedvomno žanrski avtor – toda vsakokrat pravila žanra v eni točki krši ali vsaj postavi na glavo. Da je transgresivni moment posledica Carpenterjeve *refleksije* o žanru v sami produkciji žanrskega filma, skorajda ne more biti dvoma. V *New Yorku* je transgresivni moment dan *en gros* z reformulacijo mitske »substance« negativne utopiije, v rahli modifikaciji mitske formule junaka, ki reši kraljestvo v spopadu s silami zla. Modifikacija mitske paradigme je kompleksna, obenem pa prav razsežnost modificiranosti paradigme razpre polje stika v vzajemno pogojeni relaciji imaginarno/realno. To se pravi, da v imaginarnem pletivu filma realno nastopa kot politika in kot negativno utopična reprezentacija elementov aktualnega realnega, kar strukturirano kot značilna carpenterjevska filmska naracija morda celo izvrže za ideologijo subverziven učinek. Vzemimo samo premik, ki je glede na paradigmo izpeljan z ozirom na mesto zla, pri čemer bi mogli reči, da Carpenter izvede v svojem razvitju filma nekaj podobnega kot Syberberg v svoji filmski interpretaciji Wagnerjevega *Parsifala*. Zlo namreč ni dano kot nasprotje dobremu, marveč je sâmo zlo zgolj razdeljeno na dve sferi: na sfero organizirane militaristično-politične strukture in na izločeno sfero: obzidani New York kot zapor. Črto znótraj »zla« zarisuje Zakon kot dispozitiv moči oblasti, ki pa je v svoji abstraktnosti vendarle bistveno pomanjkljiva, če ni konkretno reprezentirana v osebi predsednika. Situacija boja za simbolno presežno vrednost osebe, ki reprezentira »urejeno« strukturo, je tako razpon, v katerega se situira možna igra »junaka«. Tisto, za kar gre, pa potem ni nikakršen višji princip, ampak po eni strani funkcioniranje same oblasti in nekakšen boj za lastni obstanek, če gledamo s stališča »junaka«. Prav pričakovani uspeh »junaka« skupaj z njegovo končno majhno zvijačo pa navrže pravilo, ki glede na libidinalno pogojenost subjektov drži skupaj celotno strukturo – pravilo vzajemne zadolženosti med subjektom in oblastjo, med subjekti glede na njihovo pozicijo glede na oblast itn. Element »nepravilnosti«, ki spravi v gibanje statično

razdeljenost obeh sfer, pa je političen, ali natančneje: razredno motivirani akcionizem kot suicidalni terorizem. Opozoriti namreč velja na ključno sceno teroristične akcije, ki je izhodišče vsej nadaljnji dramaturgiji filma.

Pozoren bralec je morda opazil, da smo pri dotukajšnjem pisanju večkrat uporabili izraz »struktura«. To ni posledica pomanjkljivega avtorjevega izrazoslovja, ampak je prej izreka piščeve prepričanosti, da je Carpenter avtor, ki svojo dramtursko ogrodje sestavlja po razvidno strukturalni metodi, zaradi česar je tudi možno pojasniti njegovo delo na različnih žanrskih motivih z elementom prekrška žanrskega pravila. To se nam v »New Yorku« lepo kaže prav skozi filmsko naracijo, ki sicer površnemu gledalcu utegne dati vtis linearnosti, vendar pa je ob natančnejši analizi ta vtis razviden kot učinek kompleksne in mnogoznačne filmske naracije. Če je kje Carpenter (kot filmski obrtnik) nepremagljiv, je gotovo v območju izzivanja kategorije klasične filmske groze s »sredstvi«, ki jih klasična dela niso poznala. Kar je morda posebej značilno za Carpenterja, je »ekonomizirana« filmska naracija, ki se ji suspenz posreči z vseskoz počasnim ritmom raztegnjenih kadrov. V *New Yorku* je ta postopek, ki uspešno v nekaj kadrih predstavi funkcioniranje mehanizmov oblasti, ki obkrožajo New York, ilustrativen tudi v smislu akcentiranja razmerja imaginarnega/realnega. Že postavitve dogajanja v nočno scenerijo opozarja na stalno budnost represivnih mehanizmov in ob učinkoviti Carpenterjevi glasbi daje enoznačen pomen samotječnega vladajočega pogona. Učinek, ki je tako dosežen, v sebi izničuje subjekta in gledalcu usmerja pogled na njegovo lastno tesnobo, ki jo zbujata militaristična realiteta.

Iz gospostva ni rešitve (razen tiste, ki jo nakaže suicidalno dejanje teroristke), kajti izločena sfera kriminalne skupnosti v New Yorku reproducira hierarhijo. V samonavrženi primerjavi med obema oblastema je oblast New Yorka naslikana v »klasičnih« potezah, ker je izvedena v nekakšni parodiji aristokratskega oblastništva s pripadajočim dvornim norcem ter črnskim »vojvodo«. Učinek groze, ki je eno temeljnih Carpenterjevih estetskih »sredstev«, potemtakem ni samo produkt temnih kadrov, ampak je skupaj z njimi dan šele v nanosu na označeno: realnost vladajoče ideologije.

Darko Štrajn





## Zver v človeku

(The Beast Within)

režija: John Carpenter  
 scenarij: J. Carpenter, Nick Castle  
 kamera: Dean Cundey  
 glasba: J. Carpenter, Alan Howarth  
 igrajo: Kurt Russell, Lee van Cleef, Ernest Borgnine, Donald Pleasance  
 proizvodnja: Parafrance Films, ZDA, 1981  
 jug. distribucija: Croatia film, Zagreb

Vrstice, ki sledijo, so, priznam, tendenciozne. Spomnile bi rade, da bi se dalo izvleči vsaj kanec koristi iz ubornosti zdanjega repertoarja uvoženih filmov. Pogoj za kaj takega bi bil, da filmska kritika brzda svoja spovedniška in degustatorska nagnjenja. Pretendirati na položaj spovednika Ustvarjavec Filma je nemoralno z obeh strani: izpovedovalec izpoveduje tu *tuje* grehe, izpovednik pa jih v zameno *širo*m raztrobi. Problem je tudi epistemološki; recimo, da izpovedi ni bilo slišati – je obnemel spovedovavec ali je spovednik oglušel? Kar se pa tiče jadikovanja, da se je smetana tistega, kar je v kinu te čase moči videti, stanjšala na minimum, je treba odvrniti, da je zdaj vsaj priložnost posrebiti sirotko.

Ali drugače: kar nam ponujajo distributerji, ni škart, ampak *dumping*, tisti izbire industrijskega blaga, glede na katerega se tisto, kar se zdi vredno pokušine kritiki, šele lahko postavi kot luksus, ki jo bo pritegnil. Če so *Petek trinajstega*, *Ladja smrti*, *Dolina smrti*, *Parazit*, *Zver v človeku* ipd. »ceneni«, »za nekritični okus najširšega kroga gledavcev« narejeni filmi in *hkrati* filmi, ki niso bili bog ve kako popularni, je zanimiv prav kratek stik med njihovo cenenostjo in relativno nepopularnostjo. Vzemimo zares običajne očitke in recimo, da so bili ti filmi narejeni s stališča, ki si umišlja, da pozna »ceneni okus najširšega kroga« in mu hoče ugoditi. Račun se jim ni mogel iziti, ker gledavci nikakor ne vedo, kaj si želijo v filmu, ki ga gredo gledat, pač pa pričakujejo od filma samega, da jim bo to pokazal.

Ker imajo proizvajalci filmov »za ceneni okus« ceneno, vulgarno predstavo o gledavcih, jim uspeva delati verjetno res poceni, zanesljivo pa vulgarne filme. Prav zato je metodološko docela pravilno, če takšne filme gledamo »vulgarno-sociologistično«, če brutalno odmislimo vse v njih kar je specifično filmskega (že s svojo pretenzijo na ceneno splošnost padejo pod raven žanra, v katerega se uvrščajo, in kot utelešenje »zgolj filma« zgubijo sleherno filmsko specifičnost). Edino v njih, kar bije v oči, so *odvratnosti*, ki jih ponujajo pogledi in ki tekmujejo med seboj kot stopnjujoča se mera »realističnosti« in »drznosti« prikazovanja. Obsedenost z nagnusnimi prizori doseže dno z izjemo filma *Petek trinajstega* prav v *Zveri v človeku*: normalen zdrav sedemnajstletnik gledalcu v brk z golimi zobmi iztrga iz prsi živega človeka njegovo srce in drobovino; ogaben mrčes človeških dimenzij mu pred nosom pohabi in posili šolarke. Kritiki so tudi že opazili, da se motivom za vse te moritve in mrcvarjenje v naštetih filmih slabo godi, saj so praviloma slabo utemeljeni ali celo nelogični. Od tod očitki, da so negnusni prizori »sami sebi namen«.

Od tod je videti *Parazita*, *Dolino smrti* in *Zver v človeku* kot tri dopolnjujoče se variacije istega delirija. Scenarij delirija je preprost: uprizoriti konstitucijo složne zakonske dvojice kot realiziranega spolnega razmerja skozi krvavo žrtvovanje ovir, ki so tej slogi napoti. Izpeljava scenarija pa je nujno zgled *nemožnosti* tega razmerja.<sup>1</sup>

Če bi bil *Parazit* mišljen ironično namesto zares, bi ga lahko imeli za plavzibilen mit o konstituciji sodobne družine. Film (ki je sicer nedomiselna kombinacija pošasti iz *Aliena* (*Osmega potnika*) in družbenega okolja iz *Norega Maxa*) uprizarja stanje, kjer ni le sleherni posameznik drugemu človeku volk, ampak mu je predvsem sovražna vsaka socialna grupacija, pa naj bo to mladostniški gang (najaktualnejša socializacijska forma!) ali pa vsemogočna in obenem nebulozna Kompanija ali Država. V boju za obstanek proti človeškim in živalskim pošastim se skozi taktično in strateško zavezništvo izloči idealni par kot rezultat boja; otroci v prihodnosti bodo bolj ali manj naključni privesek. Par je postavljen kot nujni ideal prav zato, ker ni možno človeško razmerje med človekoma x in y; implicitno je par nečloveško razmerje, tolpa dveh.

*Dolina smrti* je zanimiva, ker je pomiritev, sprava v družine tu izrecno eksplicirana kot zastavek in tudi doseženi rezultat

filma. Deček iz razvezanega zakona, ki je popolna kopija očeta, mali newyorški intelektualec, ki hodi z očetom v Modern Gallery in igra šah z odraslimi, gre na očetovo željo na potovanje na mitični Zahod skupaj z materjo in njenim novim izbrancem, ki ni teoretik, ampak praktik, businessman, kavboj našega časa, ki zna celo Arabcem prodati puščavo. Deček ga ne sprejme za očeta in njuni odnosi so vse slabši prav v tem, ko se nevede zapletejo v skrivnostno dogajanje, polno trupel. Situacija se razreši, ko v smrtni nevarnosti očim in deček skupno uničita zločince in v zadnjem kadru se deček očimu vrže v naročje. Družina v filmski fantazmi začne funkcionirati kot složna družina šele tedaj, ko se virtualno zreducira na par, saj se sin, ki je bil prej kopija biološkega očeta, v dejanjih priliči očimu, »funkciji« očeta.

Če je *Parazit* skonstruiral sodobno družino kot par in če je *Dolina smrti* pokazala, da otroci motijo harmoničnost spolnega razmerja, je *Zver v človeku* najradikalnejša. Brez ovinkov pokaže, da so otroci odveč in celo nevarni in se jih je najbolje čimprej znebiti. Izhodišče, odgovor na popularno socialno fantazmo, je pravzaprav zabavno. Na vprašanje, kako to, da še tako ljubezni vredni otroci postanejo nemogoči, ko zrastejo v najstnike, odgovarja film naravnost: ker je v njih skrita zver. In od kod zver? Ze smo pri drugi fantazmi, ki jo vpečuje prolog filma: v nevihtni poletni noči se paru mladoporočencev, ki pravkar začena medene tedne, tik pred nekim južnjaškim mestecem pokvari avto. On gre iskat pomoč, njo pa posili pošast. Dogajanje filma 17 let kasneje seveda razkrije potlačeno resnico, da je »njun« zlati fant izrodek pošasti, ki se je prišel na mesto posilstva maščevati vladajoči rodbini v mestecu, ki je s svojim nečloveškim rvanjem njegovega pravega očeta spremenila v pošast (tj. prisilila ga je v nekrofagijo itn.). Film se konča tako, da v pošast spremenjenega mladeniča pobije njegov krušni oče. Par se s tem »očisti« v harmonično dvojico, hkrati pa je harmoničnost spolnega razmerja postavljena na laž, saj: 1. njegov rezultat je izrodek, 2. edino v filmu prikazano »spolno razmerje« je nečloveško: posilstvo pošasti nad žensko.

### Jože Vogrinc

Opomba  
<sup>1</sup> Pričujoči zapis se opira na dojetje družine in para, kakor ga razvija Alain Grosrichard (*Otrok in služabnik*, *Razprave-Problemi* 8-9/1980) in kakor je bilo prikazano na kolokviju »Ženska kot simptom razvoja« (*Razprave-Problemi* 4-6/1982).





**Spremenjena stanja**

(Altered States)

režija: **Ken Russell**  
 scenarij: po romanu »Altered States« Paddyja Chayeffskega Sidney Aaron  
 fotografija: **Jordan Cronenweth**  
 glasba: **John Coirgliane**  
 montaža: **Eric Jenkins**  
 specialni efekti: **Bran Ferren**  
 igrajo: **William Hurt, Blair Brown, Bob Balaban, Charles Haid**  
 proizvodnja: **Howard Gottfried – Warner Bros, ZDA, 1980**  
 jug. distribucija: **Zeta film**



Po »literarnem« delu Paddyja Chayevskega, po katerem je Russell posnel svoja *Spremenjena stanja*, bi najbrž kdorkoli težko naredil vsaj minimalno »užiten« film. Če naj bi bil dispozitiv filma (ter omenjenega literarnega dela) spekulativni problem ZACETKA, je v skladu s pogrošnostjo take spekulacije »psihedelična« filmska naslikava lahko samo pogrošna. Primitivna spekulacija o začetku, ki je projicirana z mesta epistemološke breztemeljnosti »modernih znanosti«, je sicer uporabno izhodišče za veroučne aktivnosti vaških žrečev v zakotnih predelih planeta, se pa težko vsili kot »resna« filmska tema. Ali drugače: Russellov tokratni filmski podvig upravičuje dvom tudi v tistih njegovih nekdanjih izdelkih, ki so svoj čas navduševali kritiko in široke sloje publike. Kakorkoli že – gre za film, v katerem se Russell opira (skupaj s Chayevskim) na že zdavnaj prežvečeno etnološko kvaziaktualizacijo ekstrasenzornih eksperienc srednjeameriških Indijancev, ki jo je marketiziral prosluli učenjak Carlos Castaneda. V tak dispozitiv vpisana fabula o znanstveniku, zainteresiranem za razkritje zadnje resnice bivajočega, ki na svoji »poti« k temu cilju skombinira nekaj dvomljive laboratorijske tehnike s pejotlom, tega pa s svojo »podzavestjo« (v popolnoma predfreudovskem smislu), je kot osnova za scenarij podlaga kaj luknjičave konstrukcije. To pa je tisto, kar ravno odgovarja tipu eklektičnega umetnika, kakršen je Russell tudi v svojih najboljših momentih. Če komu že kdaj prej ni bilo jasno, mu je lahko ob temu filmu: Russell je zgolj vizualizator – torej avtor, ki v film transplantira nekaj med teatrom in laterno magico. Kolikor je ta postopek še do neke mere funkcioniral, ko je šlo za znane Russellove biografije umetnikov ali za interpretacijo masovno-kulturnih epifenomenov, pa se je zdaj, ko je šlo za uporabo materiala s skrajnega roba anglosaške »znanstvene« fantazmatike, razkril v svoji popolni banalnosti. Russellovo računanje na učinek arhetipskih vizualizacij (ki naj bi bile »mnogoznačne«, pa so

pomensko prozorne), ki so dane v saturiranih sekvencah, se seveda razkroji prav v tistem, v čemer se razvidno razkriva kot računanje na učinke. Scenarijsko brezupna fabulativna linija, ki v vizualizaciji da kratko malo cenene in v nasprotju z intenco komične sekvence, se konča v končno simbolično zaprtje kroga med »energetskim« začetkom in ljubezensko reprodukcijo začetka, ki opozarja na najtrivialnejši humanizem, ki je ideološko ozadje tega filma. Teološki element, ki ga Russell kar naprej pripenja v halucinacijskih kadrih in v nekaterih dialogih s področja pogrošnega scientizma, kajpak še krepi ideološko ozadje, v katerem se centrirana humanistična poanta. Prav v okrožju te poante je razviden moment temeljne zmote, v katero so padle raznovrstne ideje polminulega razdobja. S tem ko so videle v »subverziji« racionalnosti pozitivne znanosti mesto izpolnitve v »iracionalnem«, v razglašanju modrosti etnološkega izvora, s tem skratka, ko so na stališču oponiranja »racionalni« obvladljivosti znanosti postavile nasproti mistični »nekaj«, ki naj bi jo presegel itn., so dokončno padle prav v ideologijo Človeka, ki je že bila v temeljih »evrocentrizma.« Chayevsky in Russell pa poskušata še vedno s stališča ene izmed strani dati verzijo subvertiranosti same znanosti skozi njeno »sin-tezo« z antiteto, ki jo zastopa akter filma. Russellov film se tako seveda odvija kot vizualizacija imaginarnega odpadka od nerealiziranega antagonizma, ali če hočete: iluzoričnega antagonizma med »racionalnim in iracionalnim.« Nič čudnega torej, da Russell kopiči teološke simbole (z implicirano seksualno noto), ki končno pripeljejo akterja na začetek, ki je dan kot ponavljajoči se seksualni akt. Ob vsem tem bi ne kazalo razčlenjevati elementov Russellove vizualizacije omenjene fantazmatike, ker je vprašanje, ali bi s takšnim op-ravilom po vsem, kar smo že izrekli, sploh kaj pridobili.

**Darko Štrajn**



## Nostradamus – mož, ki je videl v prihodnost

(The Man Who Saw Tomorrow)

režija: Robert Guenette  
scenarij: Alan Hoppgood, R. Guenette  
kamera: Tom Ackerman, Erik Daarstad, David Haskins  
glasba: William Loose, Jack Tillar  
igrajo: Orson Welles, Richard Butler  
proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1980  
jug. distribucija: Croatia film

Poznavalci sodijo, da je mogoče Nostradamusovo »poezijo« – njegove v verzni obliki formulirane »Prerokbe« različno interpretirati, bolj ali manj obvezujoče in s tem tudi bolj ali manj šokantno. Najbolj stvarna in hkrati najmanj senzacionalistično vznemirljiva je kajpak tista obravnava, ki postavlja te verzne tja, kamor dejansko sodijo: med literarno-zgodovinske dokumente časa, v katerem so nastali. Toda v nedavni nekajletni preteklosti je vseeno prevladovala težnja, ki je poskušala Nostradamusa kolikor mogoče aktualizirati, preveriti daljnosežno preroško prenicljivost njegovih metafor iz pred dolgih štirih stoletij ter zanetiti plamen kar se da zavzetega premišljevanja o tem, kaj vse nas, sodeč po Nostradamusu, čaka v bližnji prihodnosti, ki se tako rekoč z vsakim dnem na veliko sprevača v že absolvirano in s tem neizogibno sedanost.

Med posredovalci, ki jemljejo starodavna Nostradamusova videnja prihodnosti zares ter jih poskušajo interpretirati spričo njihove domnevno aktualne veljavnosti z globoko zajeto sapo, je tudi avtor filma o »možu, ki je videl v prihodnost« – našemu filmskemu vedenju neznano ime: Robert Guenette. Temeljna pozornost njegovega komentiranega povzemanja Nostradamusovih videnj se osredotoča k tistemu delu »Prerokb«, ki zadevajo naš zdajšnji, neposredni »zgodovinski trenutek«, osemdeseta in devetdeseta leta tega našega vsestransko razrvanega stoletja.

Film je po žanrski plati poimenovan »igrani dokumentarec«, zastavljen pa je v bistvu kot ilustrirano predavanje. V vlogi predavatelja in komentatorja nastopa z vso svojo profesorsko sugestivnostjo Orson Welles, posajen v častitljiv bibliotečni kabinet, ki mu že sam po sebi nadene avreolo absolutnega poznavalca vseh preteklih, sedanjih in prihodnjih dejanj tega sveta. Bi ob taki figuri lahko samo za droben hip podvomili o popolni verodostojnosti njegovih razlag in ugotovitev? Še zlasti, če jih s pritiskom na gumb bogato ilustrira z vseh vrst vizualiziranimi dokazi, od soočanja s samim Nostradamusom do intervjujev z verificiranimi znanstvenimi pričami, da različnih »materialnih dokazov« v tej zvezi posebej niti ne omenjamo. Komentatorjeva funkcija je, da prelistava Nostradamusovo verzno zapuščino, izbira iz nje za nas relevantne segmente, jih prevaža v jezik praktične zgodovinske izkušnje in jih v tem smislu pojasnjuje, presoja stopnjo njihove dosedanje realizacije in potencialno verjetnost (ali neizogibnost) njihove izpolnitve v že otipljivi bližnji prihodnosti, razgrinja ponazoritvene dokaze in vsa ta svoja opravila, ker imamo pač opraviti s filmom, ki bodi kolikor mogoče dinamičen in pester, večplastno vizualizira.

Iz tega »predavanja« zveemo, da so se temne prerokbe, ki jih je pred dolgimi štirimi stoletji živeči francoski astrolog zapisoval v svoje štirivrstične kitive, v mnogočem že uresničile, preostanek njihove realizacije pa je, kot vse kaže, aktualen prav zdaj, v tem in še posebej v naslednjem desetletju. Argumenti, s kakršnimi v svoji filmski vlogi nastopa častitljivi Orson Welles, poskušajo biti neke vrste pozitivna konfrontacija z neizbežnostjo teh prerokb in njihove resničnosti. Cel niz jih je, teh verzov, teh soočanj, teh komentarjev in dokazov o tem, kaj vse je Nostradamus »uganil« skozi astrološke prebliske svojega 16. stoletja, od koder se je prek zvezd in njihove konstelacije oziral v prihodnost, torej v čas, ki ga je živeti nam.

In kaj vse je »uganil«? Denimo: da bodo v stoletjih, ki sledijo (in so medtem že sledila) trije veliki diktatorji v temeljih spremenili pota svetovne zgodovinske usode. Prvi med njimi je bil Napoleon. Drugi – Nostradamus ga je poimenoval Histerja – se je dejansko imenoval Hitler. Globoko je razoral naš svet, s svojo lastno zgodovinsko pozo pa tudi povsem ustregel tistemu, kar je v zvezi z njim napovedoval Nostradamus, češ: mrzil in teptal bo judovsko raso, ob koncu pa bo sam poteptan. No, o tretjem velikem svetovnem diktatorju pa zavoljo dramaturških razlogov, ki naj poskrbijo za gradacijo napetosti, ob koncu filma ... Poprejši ogledujemo še druga uresničenja Nostradamusovih napovedovanj. Prerokoval je, denimo, da bo v daljnem dvajsetem stoletju Spancem vladal diktator po imenu Franco. Strmimo in se čudimo, nam – tudi sam prevzet ob teh »odkritjih« – s povsem resnim obrazom, brez brechtovske distance sugerira Orson Welles. Kajti niz dokazov teče dalje. Nostradamus je napovedal, da bo perzijskega vladarja vrgla s prestola sila, ki bo prišla iz Francije. Spet strmimo in smo začudeni. Nadalje je stari astrolog napovedal, da bodo v Ameriki dvajsetega stoletja v vidnem zgodovinskem ospredju trije bratje. Vsem trem bo usoda namenjala bližino vladarskega prestola. Dva izmed treh bosta žrtvi zločina oziroma morilske roke, tretji pride na oblast – po Nostradamusu – leta 1986. Natanko tako in nič drugače! In nato pride bistveno: Nostradamusovo prerokovanje o osemdesetih letih tega veka, ki ga šte-

jemo mi, otroci atomske dobe, za svoj življenjski čas. Poglejmo, kaj je za to desetletje napovedal veliki prerokovalec, se z nami vred vpraša Orson Welles. Napovedal je, da bo to desetletje ena sama neskončna veriga težkih kriz, naravnih ujm, kot so poplave in suše in velikanski požari, nesluteni vulkanski izbruhi, silni potresi, ter iz vsega tega izhajajoči beda in lakota pa tudi roparsko nasilje kot neizbežna posledica. Dobršen del vsega tega je »rezerviran« za drugo polovico desetletja. Posebnega komentarja o tem, kaj izmed vsega temno prerokovanega se že dogaja, se avtorju filma in njegovemu glavnemu »interpretu« niti ni zdelo potrebno razgrinjati. Zlasti ne, ker gledalčevi percepciji ugovor na račun te in takšne logike sploh ne pride na misel, ne navsezadnje tudi zavoljo tega, ker ga o njej dovolj zgovorno prepričujejo vsakdanje žive izkušnje časa, v katerem živi in diha svoj zrak.

Ob koncu filma čaka na odgovor še vprašanje, ki zadeva tretjega velikega in prelomnega svetovnega diktatorja, na katerega je opozoril davni jasnovidec. Ko bodo Mars, Venera, Jupiter in druge odločilne zvezde v določeni konstelaciji (Orson Welles je za mnenje povprašal zvezdoznance in ti so povedali, da se napovedovana konstelacija napoveduje nekako med letoma 1994, in 1999), se bo na Srednjem vzhodu pojavil mož, ki bo začel v imenu 750 milijonov mohamedancev veliki pohod zoper zahodno civilizacijo. To naj bi bila, po Nostradamusu, sedemindvajset let trajajoča svetovna vojna, ki bo pokončala velikanski del človeštva ter strela v prah in pepel domala vse pridobitve človekovega uma in človeških rok, med drugim tudi »veliko novo mesto, kjer bodo ljudje zgradili hiše kot platinine« (tako nekako bi se dalo citirati Nostradamusov verz), nakar nam »predavatelj« v tej zvezi naravno prikaže, kako rušilne rakete priletijo nad newyorške nebotičnike, ki se v naslednjem hipu spremenijo v gmoto razvalin in milijonskih trupel.

Kar bo sledilo tej sedemindvajsetletni vojni, bo – tisočletni mir, nirvana, ki pa je večina prebivalcev našega planeta ne bo dočakala. Pa tudi Nostradamus o njej ni prerokoval ničesar natančnega.

Iz častitljivega študijskega kabineta gospoda Orsona Wellesa odhaja gledalec zmeden in strt, s srhljivo kurjo poltjo, do konca prepričan, da ga v letih, ki bodo prišla, čakajo le še neskončne strahote. Seveda si lahko pri tem misli tudi: dajte no, pa Nostradamus, pa utopične spekulacije! ... Vendar hkrati ve, da pri vsem, kar se je zgrnilo nadenj skoz sugestivni potek tega filma, le ne gre za igrivi zven znanstvene fantastike. Vsa narativna vsebina Nostradamusovega »oživljanja« opozarja na relacije z zgodovinsko stvarnostjo, z njeno že absolutirano preteklostjo ali z njenim sedanjim potekom. Seveda tudi in predvsem na relacijo z vsem tistim, kar dan za dnem prebiramo o katastrofah vseh vrst, o ujmah, o vojnih morijah, o bedi, o rastoči krizi in neuskajenosti svetovnega gospodarskega sistema, o poglobljajočih se nesorazmerjih, ki ustvarjajo nerazrešljive napetosti in slutnje velikih zgodovinskih eksplozij, pri čemer smo – z Nostradamusom ali brez njega – prisiljeni misliti na najbolj črne slutnje in plasti prerokb.

Provokativnost, s kakršno nas »obdari« snidenje z Nostradamusovimi videnji v prihodnost, v tem in takem kontekstu premišljevanj o času, ki nam ga je živeti, seveda ni več zgolj ena izmed kinematografskih igrakč za lahkotno razvedrilo. Seveda pa filmu do prave, zares obvezujoče anaiitično-dokumentarne vrednosti manjka domala vse tisto, čemur bi se reklo »znanstveni pristop«.

Viktor Konjar





**Don Giovanni**režija: **Joseph Losey** po operi **W. A. Mozarta**filmska koncepcija: **Rolf Lieberman**fotografija: **Gerry Fisher**igrajo: **Ruggero Raimondi, John Macurdy, Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Kenneth Riegel****Zbor in orkester pariške opere, dirigent: Lorin Maazel**proizvodnja: **Gaumont / Camaro One / Opera film Prod. / Janus film /****Atenne 2 / Francija/Italija 1979**jugoslovska distribucija: **Kinematografi, Zagreb**

Verjetno nas je bilo kar nekaj, ki smo projekcijo filma po Mozartovi operi zapuščali precej nezadovoljni, tako filmsko kot glasbeno nepotešeni. Počen zvok, premalo inventivna režija in kar nič inventivno dirigiranje, večkrat povprečni nastopi pevcev so povzročili, da se ti je domala milo storilo: tako grdo si govoril o ljubljanskem *Don Juanu*, o naši tesni operi, tu pa vse priznane glasbene in druge sposobnosti in možnosti ne store česa boljšega. Saj so razlike med širokimi, bogatimi sredstvi filma in našo zatohlo opero postale v končnem vtisu čudno nepomembne. Mozart se je maščeval povprečnosti, obema enako, ugledni in neugledni.

Med gledanjem in poslušanjem filma sem se dolge vrste minut dolgočasil, in to pri operi, ki je filmu navkljub zame ostala najvišji dosežek svoje hibridne zvrsti. Finale drugega dejanja, tercet kamnitega gosta, Don Juana in Leporella je glasbeno, glasbeno-odrsko nekaj neznanskega, dogodek, ki ga je pomensko kar nemogoče izčrpati, predvsem pa je težko opredeliti daljavo njegove sinteze. Ze z glasbeno-historičnega vidika je Leporellon nastop, njegov jecljajoči beg in prilaganje trenutno pretežkemu položaju kar komično groteskni ekstrakt opere buffe – dotika se predrevolucijske meščanske »javne« pozicije v trenutku represije. Don Juan, ki je šele sedaj končno »oseben«, poje v deklamaciji, ki je blizu operi serii, plemiški pozi. In vendar šele tu prvič ne pozira. Komturjev tekst je spet posebna muzikalna »stretta« opere serie in korala, deklamacije od večnosti dane človeške moči in prisodobne obrednega klica k neminljivi moči sami. Tercet je torej nezasišeno obvladovanje polarnosti glasbeniških izkustev. Od tod verjetno del njegove »magične« sugestivnosti: magična je zato, ker so v njej strnjene stvari, ki jih do Mozarta menda nihče (morda mu je blizu Monteverdi, pa v Mozartovem času pozabljena praksa srednjeveškega moteta) ni postavil druge ob drugo.

Kar razumljivo mi je, da je Mozartov tekmeč Salieri mislil iskreno svojo izjavo, ko je pravil, da je »Mozart prvi popačil glasbo«. Zanj je opera seria opera seria, opera buffa pa samo opera buffa: Mozart pa si donjuansko prilašča vse naenkrat in še čez. Posamezne glasbe ga ne obvezujejo, je popolnoma nezvest, beži iz človeškega dogovora o službi delitve (glasbenega) dela, v svojem ustvarjanju je pristen Do Juan. Ustvarjalno prilaščanje vsega, kar je v glasbi mogoče doseči, je pri njem edina donjuanska sila, ki ga presega. Ali ga je torej zgodba o Don Juanu zato tako prevzela, ker je Don Juan narobe Mozart, oziroma obratno? Ker je v ustvarjalnem preseganju nasprotje Don Juanu, prisvajajočemu uničevalcu? (V erotiki je bil Mozart ali bi vsaj rad bil, prej Casanova in ne Don Juan, ljubljenec Erosa, ne njegov gospodar).

Govoril sem o tem prizoru prav zato, ker je bil v filmu kratko malo klavrn. Komtur kot »deus ex machina« je bil nenevaren robavsek, vsa »realistična« rokokojska gostija je bila nemarno poceni in pre-

malo. Revna otročarija, usodna vdaja režiserja in dirigenta, ki sta v ključnih trenutkih padla pod svoje povprečje.

Saj posameznih, vendar v nadaljevanju pozabljenih domislic v filmu ni manjkalo. Ena najboljših je bila v začetku, med glasbo uverture, kjer Don Juan obišče steklaro in kot funkcionar-oblastnik ironično opazuje mehanično pehanje proizvodnje. Ne samo da že kopicenje sekvenc motivov v glasbi dopušča to mehanicistično primerjavo, tudi sama slikovitost proizvodnega tempa, ki presega »človeškost«, se je ujela z napetostjo uverture. Naslednja scena me je v pričakovanju najprej potrdila: mračno razkošje labirinta. V bolj prostornem mraku se Komtur in Don Juan spopadeta. V muziki je tu odtenek, ki govori, da bi Don Juan nasprotniku rad prizanesel. Bodi si zato, ker mu ni dorasel kot dvobojevalec, ali zato, ker ima za kratek »nedosleden« hipec samega sebe in svojega temnega super ega docela dovolj? Vsekakor je tu v operi prvi vrh, glasba se uveljavlja kot umetnost posebne vrste, ker lahko v sozvočju glasov da nekaj, kar ostale panoge hibridnega opusa ne morejo. In tu bi moral nastopiti dirigent in to posebno premoč uveljaviti. A je ni, kakor je ni potem še enkrat v drugem ključnem trenutku prizora na pokopališču in nazadnje v finalu. Niti režiser in ne dirigent se nista povezala v pravem razumevanju Mozartovih besed, ko pravi, da mora biti v operi »poezija služabnica glasbe«.

Zdaj se kajpak vsiljuje vprašanje okoli tekme panog v hibridnih zvrsteh, boja za avtorsko hierarhijo, ki je danes še vedno nujna in neresegljiva. Lahko se obrne v klavrnno odslikavo pehanja za oblast ali pa ustvarjalno podreditev. Takšno podreditev smo videli, denimo v genialnem dosežku Bergmanove in Ericsonove *Čarobne piščali*. Dirigent je bil tu manj »viden«, pri tem pa se je glasba nezasišeno razcvetela.

Na videz je režiser gospodaril glasbi, na pogled se je film preveč zozil v snemanje pevcev (vsaj take pripombe sem slišal). V resnici pa je že samo določanje tempa kamere ter odnosov bližnjih in daljnih posnetkov pričalo o takem umevanju Mozarta, lucidnosti in premišljenosti odnosov med muziko in sliko, kakršne še nisem srečal. Pri našem *Don Juanu* ni bilo opaziti tega ljubosumja panog: tu je šlo bolj za neprizadeto vzporednico. Dirigent in pevci, vsaj tako se zdi, so imeli že vse pripravljeno vnaprej: film jih ni interpretacijsko nič spremenil. Režiser je skrbel za »čiste« filmske vložke, kot na primer podobe morja, neba, pokrajine, ki so delovale kot slep, nefunkcionalen tujek, morda so hotele opozarjati, da gre za nekaj pomembnega: ampak Mozartova glasba (kot skoraj nobena druga) odbija prisodobne iz narave, Mozarta zanimajo v teatru le ljudje.

Režiser in dirigent, skratka, nista razumela, da Mozartovo »gospodstvo glasbe« pomeni predvsem to, da mora glasba svojo moč dokazati v samem dejanju, v plodnem spoprijemu in dialogu z drugimi panogami. Pri Mozartu je docela evidentno: sicer mu je »samo



za glasbo« in je najbolj »absolutno« muzikalen med glasbeniki, vendar pa hkrati ni glasbenika, ki bi bil bolj »nor« na teater, kot je bil on. Glasba išče pri njem svojo premoč iz teatra in postaja potem res vse bolj suverena. Samo pomislimo na Leporellovo registrsko arijo.

Ta odlomek je pravcata epopeja komičnega v muziki. Značilne in v literaturi kar enkratne so pri njej velike spremembe ustroja, »iz-raza«, če hočemo, tako velike, da jih sicer lahko pripišemo tudi svobodnemu razmahu muzične invencije same, meni pa se zdi dosti bolj verjetno, da Leporello tako zelo niha med posmehom in sočutjem, ker gleda, kaj se dogaja z Dono Elviro: ali ni imel Mozart pred očmi ravno tega? V našem filmu je Elvira stopala ob registru kot statist in iz glasbe same ni bila nič drugega kot nekakšna mehanična, rossinijevska duhovitost srednjega dometa. Podobno je bilo pri Don Juanovi napitnici. Spet je menda jasno, da to katastrofalno prešernost poje Don Juan samemu sebi, izzivanju svojega demona, Komturja. V filmu se šali s svojimi podložniki, kakor da bi se hotel malo raztresti. No, saj nazadnje bi šlo, moti me le, da je bila glasba pri tem preveč lagodna. Pač pa je bilo pri najbolj »belkantovski« ariji opere (pri Ottavijevi) učinkovito in zadeto njegovo tavanje, prav tako so bili smiselni režijski namigi med pogovorom Don Ottavia in Done Anne, kako jo njen zvesti, pa nebogljeni zaročenec v bistvu dolgočasni in ji je odveč. Toda: kot vse podobne domislice, je bila tudi ta samo epizodna, dodana.

Sistem neprizadetega dodajanja, ne pa sistem navzkrižnih pobud je vplival na do konca bledo izpeljavo obeh finalov. Tu je režiserju

in dirigentu zelo zameriti, ker nista izkoristila velike priložnosti in pokazala, kaj je tu Mozart enkratnega ustvaril. Ne le v glasbi, temveč prav v zvezi z dramsko umetnostjo, je dal nekaj, kar mislim, da prej in pozneje še ni storila nobena hibridna ali »sama« umetnost. Oblikoval je (in mislim, da pri tolikšni konsekvencnosti tudi docela zavestno, čeprav te odločilno človeške dimenzije »božanskemu« otroku ponavadi iz maščevanja do nemoči zavesti ne pripisujejo) popolno dvojnost komedije in tragedije, pristni diptih obeh odnosov do umetnosti in do človeškega v njej. S komediografskim načelom mislim tu skrajno hitrost, »neobveznost«, učinkovito psihologijo prehodov in obratov, s tragedijo njeno strmo, obvezujočo, napeto izpeljavo.

V obeh finalih je prizorišče zabava, gostija, razdelitev-dobrin. Celo vsi medčloveški odnosi so z bleščečo umetniško distanco ujeti v to. Le da v prvem finalu tečejo tako, da se komično-virtuozno motijo in s tem odrešujoče ne pridejo sami sebi do dna, v drugem pa se kolicijsko kopičijo povezani v doslednem stopnjevanju, da padejo v nastop kamnitega gosta. Film bi bil po moji pameti in celo nekakšni pred-domišljiji ideálna umetnost, ki bi se nas utegnila dotakniti z bližanjem: kaj ta kamniti gost pravzaprav je. Prazno bogata slika našega filma pa je poučna le, da si ob njej morda razjasnimo, kako le ustvarjalna povezava sposobnosti in možnosti različnih panog v hibridnem delu lahko dvigne vsako posamezno v njeno višjo, usklajajočo artistično subjektivnost.

Peter Kušar

## Razbojniki za vse čase

(The Bandits)

režija: Terry Gilliam  
scenarij: Michael Palin, Terry Gilliam  
fotografija: Peter Bizooves  
igrajo: Ralph Richardson, Sean Connery, John Cleese  
proizvodnja: Velika Britanija  
jug. distribucija: Makedonija film

*Srečna oaza ljubezni in Razbojniki za vse čase* imata vsaj dve skupni točki:

1. oba filma sta narejena po principu pravljice;
2. v obeh filmih se v taki ali drugačni preobleki prikazuje vrhovna instanca – to je bog. V oazi je njegova podoba vse bolj podobna gorili, v razbojnikih pa je bog utelešen v uglajenem angleškem lordu.

V obeh točkah razbojniki prekašajo oazo, saj v pravljico strukturo vnesejo še celo vrsto pustolovskih in znanstvenofantastičnih scen.

Cela štorija se zgodi v glavi malega dečka, je plod njegove domišljije in sposobnosti, da se njegova oseba prestavlja v verigo zgodovinskih dogodkov. Deček s pritlikavimi razbojniki naredi krajši sprehod skozi zgodovino tako, da zgodovino prek konkretnih zgodovinskih dogodkov in legend prestavi v drug register: zgodovino predvsem z nemalo ironije prevrednoti. Tako miti, legende – od Robina Hooda, Napoleona, Agamemnona do katastrofe ladje Titanik dobijo popolnoma nove pomene. Sprehod skozi čas je mogoč s pomočjo časovnega zemljevida, v katerem so vrisane luknje, to je točke, prek katerih se je mogoče po zgodovini sprehajati gor in dol.

Zemljevid pritlikavi razbojniki ukradejo vrhovni instanci – bogu in ta jih čez cel film lovi in na koncu tudi ujame, prav na koncu pa se pokaže, da jih lovi zato, da preveri uspešnost svojega kreiranja sveta.

Ustavimo se prav tu. Zanimiva je misel, da je zgodovina polna lukenj in da je bog pred temi luknjami tako rekoč nemöhen. Naredi lahko le zemljevid, na katerem so vse te luknje vrisane, vrisane so točke, na katerih se bog ne znajde; v teh točkah je tudi najbolj ranljiv – najbolj podoben človeku. Bog se torej zaveda svoje nepopolnosti in zaveda se, da je svet, ki ga je ustvaril, luknjast – necel. Bog teh lukenj nikakor ne more zapolniti, vedno znova, ko pa jih poskuša, mu nekaj uide, nekaj se izmika njegovemu pogledu. (Ko bog preverja svoje kreacije, se mu vedno nekaj izmakne.) Bog je v svoje veselje ustvaril satana in ga tudi uničil, enega njegovega koščka pa na koncu kratko malo ne vidi, ne zajame ga s pogledom. In prav ta nezajeta materija, ki ni vključena v proizvodnjo in menjavo igre vrhovne instance funkcionira kot punkt, prek katerega se domišljjsko, sanjsko ali nerealno spremeni v realno.

Domislek bi bil, da bog lahko kreira in kontrolira dve polji – irealno in realno – nikakor pa ju ne more združiti ali z irealnega prestopiti v realno. To je košček, ki ga je širokosrčni bog prepustil človeku.

Leon Magdalenc







filmske šole

# Teorija filma v univerzitetnem pouku

pogovor z dr. Dušanom Stojanovićem

Propedeutika teorije filma v univerzitetnem pouku je izjemen predmet pogovora z dr. Dušanom Stojanovićem, zagotovo enim od naših najboljših poznavalcev moderne teorije filmske umetnosti in njenih estetskih aspektov. Dušan Stojanović je redni profesor na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu za predmet teorija filma. Rojen je bil v Beogradu, leta 1927.

Diplomiral je na beograjski Pravni fakulteti. Bil je strokovni sodelavec Jugoslovanske kinoteke, referent v »Jugoslavija-filmu«, svetovalec za repertoar in šef propagande v »Morava filmu«, umetniški svetovalec »Avala filma«, predavatelj na Inštitutu za film. Doktoriral je iz teorije filma leta 1974. Na Fakulteti dramskih umetnosti (prej Akademija za gledališče, film, radio in televizijo) v Beogradu predava od leta 1965. Je urednik časopisa za teorijo filma in filmologijo *Filmski zvezki in teoretične edicije Umetnost ekrana*. Je sodelavec številnih strokovnih časopisov in publikacij.

Objavil je knjige: *Filmski medij* (Prosvetni servis, Ljubljana 1966), *Velika avantura filma* (samozaložbe, Beograd 1969), *Sistematizacija teorije filma v svetu in pri nas* (Institut za film, Beograd, Filмотeka 16, Zagreb 1974), *Film kot preraščanje jezika* (Univerzitet umetnosti, Beograd 1975), *Montažni prostor v filmu* (Univerzitet umetnosti, Beograd 1978), *Teorija filma* (Nolit, Beograd 1978), *Jugoslovanska teorija filma* (Institut za film, Beograd 1981).

**Ekran**  
Kako gledate na položaj teorije filma v pouku na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu, kjer ta predmet predavate?

**Stojanović**  
Če gledam s stališča razmer, v katerih ta izobraževalna ustanova deluje, se ne bi mogel pritoževati nad položajem, ki ga ima predmet »teorija filma« na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Predmet je mogoče poslušati v petih skupinah, v štirih od teh petih pa se je mogoče z njim ukvarjati po dve leti v obsegu več kot 160 ur. Fakulteta stori vse, kar je mogoče, da bi zagotovila filme, ki ilustrirajo predavanja, imamo pa tudi lasten filmski arhiv.

V Evropi pa tudi po svetu je malo visokih šol (če zraven štejemo tudi strokovne šole), na katerih je teoriji filma posvečena tolikšna pozornost in so ji dane take možnosti kot v Beogradu. To je toliko bolj pomembno tudi zato, ker naj bi po mnenjih, ki so prevladovala doslej, Fakulteta dramskih umetnosti ne bila šola, kjer naj bi se izobraževali »teoretični kadri«, temveč naj bi vzgajala predvsem prihodnje ustvarjalce. V tem kontekstu naj bi bila teorija filma samo pomožni dopolnilni predmet. Toda ker je fakulteta, ki se je nekoč imenovala Akademija za gledališče, film, radio in televizijo, pred desetimi leti po zakonu spremenila svoje ime, ima zdaj pomen, ki ni brez kakršne koli zveze s položajem teoretičnih in zgodovinskih predmetov na njej. V »mojstrski delavnici« teorija filma niti ne more pričakovati, da bi bila kaj več kot tisto, kar ji je trenutno dano. Toda zakonodajalec je menda s spremembo imena želel nekoliko spremeniti tudi profil šole: želja je bila, da bi se visoka izobrazba na področju umetnosti, gledališča, filma, radia in televizije povzdignila na raven univerzitetne izobrazbe nasploh, kar predvsem vključuje tudi poglobitev teoretične izobrazbe (šolanje posebnega teoretičnega kadra), toda v praksi do tega ni prišlo. Stvari so ostale take, kakšne so bile tudi prej. S tega vidika bi lahko rekli, da položaj teorije filma ne ustreza dejanskim pričakovanjem pa tudi ne možnostim, ki obstajajo.

Na drugi strani pa naj mi bo dovoljeno, da rečem, tole: če naj po mnenjih, ki prevladujejo v sami ustanovi, fakulteta zares postane pretežno »mojstrska delavnica«, bi najbolj logično rešili ta problem tako, da bi vpeljali predmet »teorija filma« skupaj še s kakšnimi drugimi predmeti, ki imajo podoben status, npr. zgodovina filma – če ostanemo samo na filmskem področju; tako bi predmet postal sestavni del katerega oddelka filozofske fakultete, kjer mu je

verjetno tudi pravo mesto, če gledamo seveda s stališča njegove najbolj aдекватne uporabe. Tako je že precej časa v Zagrebu. Tam nekatere skupine na filozofski fakulteti poslušajo predmet, ki se imenuje filmologija. Res da je, po tistem, kar jaz vem o tem, ta predmet neke vrste mešanica teoretičnega in zgodovinskega pristopa k filmu, torej nekakšen »splošno filmski« predmet, kar pa je škoda. Gledano metodološko bi bilo bolje, če bi bili ti dve področji ločeni. Toda bolje je nekaj kot nič. Če bi lahko do česa podobnega prišlo tudi pri nas, bi se teoretično preučevanje filma zagotovo »razživelo« in se tako razvilo, kot je zdaj nemogoče. Nisem prepričan, ali bi bil za tak predmet primeren prostor na filozofski fakulteti – glede na to, da gre za proučevanje posebnega jezika – ali na oddelku za umetnostno zgodovino na filozofski fakulteti – kolikor gre za vprašanje posebne umetnosti in s pogojem, da se odrečemo predpotopni ideji, da je samo likovna umetnost v ožjem smislu vredna posebnega zgodovinskega proučevanja in ustrezne teoretične obravnave – ali pa tam, kjer je mogoče študirati splošno estetiko – ker gre tudi tukaj za vprašanje neke teorije umetnosti. Toda to niti ni bistveno vprašanje.

**Ekran**  
Zakaj na fakulteti dramskih umetnosti še vedno ni dovolj prostora za teoretično – estetska proučevanja dramskih umetnosti (gledališče, film, radio in televizija)? Ali mislite, da je nujno ustanoviti katedro za filmologijo in teatrologijo?

**Stojanović**  
V vseh 18 letih, odkar predavam na Fakulteti dramskih umetnosti, je bilo veliko poskusov, da bi ustanovili posebno skupino, v okviru katere bi bilo mogoče študirati teorijo in zgodovino gledališča in filma, torej neke vrste skupino, kot pravite za teatrologijo in filmologijo. Bilo je več različnih zamisli in poskušali smo z različnimi kombinacijami. Najbolj pogosti so bili poskusi, da bi vpeljali specializacijo v dveh smereh: film bi bil ena smer, gledališče pa druga. Toda zaradi ekonomičnosti so bili tudi poskusi, da bi zadržali enotni karakter teoretično-zgodovinskega študija. Središče naj bi bila katedra za teorijo in zgodovino, ki deluje tudi zdaj, toda nima lastnih študentov, temveč je neke vrste »servis« za druge katedre, pri čemer organizira pouk teoretičnih in zgodovinskih predmetov v okviru že obstoječih »umetniških« skupin. Toda na žalost ti poskusi niso dali nikakršnih rezultatov. Vsakokrat smo naleteli na neprebojen zid na sami fakulteti. Včasih so



bili to »paragrafi« finančne, pravne ali tehnične narave. Drugič se je naša zamisel razbijala ob ledenih skalah molka, izgubljali so se predlogi, spravljali so jih v predale. Toda predlagateljem so vselej dali jasno vedeti, da vnašanje spekulativnih poskusov v avtonomno področje umetniške ustvarjalnosti ni kdove kako zaželeno. Ščasoma se je tudi ost tistih najbolj zagrehtih za take ideje otopila, saj je postajalo vse bolj jasno, da ni veliko upanja, da bi realizirali take poskuse in da do tega ne bo prišlo v doglednem času. Zadnji poskusi so si prizadevali za kompromisne rešitve: predlagali so, da bi skupina »dramaturglugija«, ki je po svojih osnovnih dejavnostih najbližje teoretično – zgodovinskim raziskovanjem, vključila v svoj izobraževalni program tudi filmologijo in teatrologijo kot neke vrste specializacije v tretjem in četrtem letniku študija, medtem ko naj bi bili prvi dve leti skupni, tako za prihodnje teoretike, kot tudi za tiste, ki naj bi se ukvarjali s pisanjem za gledališče ali film. Toda tudi tu ni bilo rezultatov. Dosegli smo samo to, da področje teoretično – zgodovinska raziskovanja dobi vsaj pravico organizirati podiplomski študij. Zato so občasno razpisali podiplomski študij za nekatere filmološke in teatrološke teme. Tako je pred petimi ali šestimi leti obstajala tudi skupina podiplomskega študija za teorijo filma. Na prvi pogled je bilo videti, da so vsi pripravljeni sprejeti podiplomski študij, ki bo teoretsko naravnani. Toda glej ga, vraga, potem se je pokazalo, da so se na podiplomski študij v glavnem vpisovali študentje, ki so končali »neteoretične« skupine, to je tisti, ki niso bili šolanji za naloge, ki jih zahteva teoretična usmeritev, ki niso bili vzgajani, da bi mislili teoretično. Osebnostno globoko dvomim o taki vrsti teoretičnega študija, izkušnje pa, ki sem jih imel s kandidati za študij teorije filma, so mi to same samo globoko potrdile. Ni mogoče, da bi se kdo, ki se štiri ali pet let izobražuje v določeni, povsem drugi smeri, zlahka popolnoma drugače lotil teh medijev. Za teorijo filma podiplomski študij ni več razpisan.

Toda naj se vrnem k vprašanju študija na drugi stopnji, se pravi, k ustanavljanju teoretičnih skupin na ravni preddiplomskega izobraževanja. Proti šolanju teoretičnih kadrov na fakulteti navadno navajajo tako imenovano ... pomanjkanje družbenih potreb po takšnih kadrih. Res je, na področju gledališča in filma si ni mogoče zamisliti šolanje prihodnjih učiteljev, kot to delajo, denimo, na pedagoškem oddelku na glasbeni akademiji, saj v osnovno in srednje izobraževanje v SR Srbiji ne sodijo posebni predmeti, ki bi obsegali gledališče in film, kar sicer obstaja v nekaterih drugih jugoslovanskih republikah. Toda nihče se ne zmenja za možnost, da bi izobraževali ljudi, ki se bodo v dnevnem in periodičnem tisku ukvarjali s kritiko na teh področjih, ki je, kot je v zadnjem času opaziti, počasi pričela izginjati, nedvomno tudi zaradi pomanjkanja kvalificiranih kritikov. Seveda niti ni potrebno, da bi posebej omenjali ljudi, ki se ukvarjajo z različnimi kulturološkimi področji, med katerimi sta tudi film in gledališče; tu mislim predvsem na ljudi v raznih kulturnih domovih, na mladinskih tribunah, ljudskih univerzah ipd. Nisem prepričan, da bi šolanji teoretiki ali zgodovinarji s področja gledališča in filma ne mogli najti službe, potem ko končajo šolanje. Poglejte naše dramaturge, ki so končali študij; med njimi ni nezaposlenih. Dokler to vprašanje ne bo tako ali drugače rešeno – rešitev pa je mogoče najti samo z dobro voljo, nje pa v to sem prepričan v tem trenutku ni – tudi vprašanje ustreznega položaja teorije filma na Fakulteti

dramskih umetnosti ne bo rešeno tako, kot bi lahko bilo ali bi moralo biti.

### Ekran

**Kaj je po vašem mnenju predmet pouka teorije filma?**

#### Stojanović

Teorija filma je po učnem načrtu sestavljena iz dveh delov. Prvi del zajema razvoj teoretične misli o mediju od začetka kinematografije pa do današnjega dne. V njem naj bi proučevali razmišljanja najpomembnejših teoretikov, razvrščenih v nekaj osnovnih smeri in šol. Pri tem posebno pozornost posvečamo sodobnim teoretikom, s tem pa razumemo mislece, ki so ustvarjali in sporočali svoje ideje od druge svetovne vojne naprej. V drugem delu gre za sistematizirano teorijo filma kot celostnega sistema. To je seveda sistem, katerega zastopnik osebnost kot predavatelj tega predmeta, dejansko bi lahko rekli, da je to moja teorija filma. V njej opazujemo film najprej kot jezik v širšem smislu besede, namreč kot sistem znakov, ki se ravna po pravilih, ki jih predpisujejo določeni kodi. Potem obravnavamo pojav, ki se imenuje preraščanje jezika, to je tisto stanje medija, v katerem se ne vede več po jezikovnih normah, pa naj jih razumemo še tako široko, temveč po pravilih, ki mu jih vsiljuje enotni in neponovljivi sistem, ki ga vzpostavlja delo in to samo za sebe. Gre za film kot umetnost, umetnost pa je v nekem kontekstu treba razumeti kot posebno obliko komunikacij. Tako na eni kot na drugi ravni gre za strukturalističen pristop, zasnovan na semiološki metodi.

### Ekran

**Kaj je osnovna naloga pouka teorije filma?**

#### Stojanović

Mislim, da ima teorija filma, kakršno danes predavamo na Fakulteti dramskih umetnosti, predvsem cilj, da študente seznanji s paleto najrazličnejših možnosti razmišljanja o mediju in da jim omogoči, da s primerjanjem teh različnih pogledov, ki so si včasih tudi popolnoma nasprotni, sprejemajo lastne sodbe o naravi in funkcioniranju filma. Kar sem pravkar rekel, se nanaša tako na prvi kot na drugi del predmeta. Tudi v drugem delu študent lahko sam sodi o posameznih vprašanjih: če si je zaradi možnosti izbire, ki mu jo je ponudil prvi del, že ustvaril določene osebne ideje, ki so se potrdile in preverile v lastni praksi – to mu zagotavljajo ostali strokovni predmeti ter njegove splošne ideje – tedaj lahko podrobneje primerja s konkretnimi spoznanji, ki jih je mogoče obvladati v okviru enotnega teoretičnega sistema, ki mu ga nudi drugi del, hkrati pa ima možnost, da jih preverja, korigira in spreminja. Jasno je, da drugi del predmeta (ker ima dvakrat večji obseg kot prvi in se ukvarja samo z enim sistemom) nudi precej bolj ugodne možnosti za argumentacijo povsem določenih tez. Toda upoštevati moramo, da je treba to argumentacijo nenehno opazovati skupaj z že prej pridobljenim znanjem drugih teoretikov in da je v tem kontekstu vselej samo relativna. Z eno besedo, prizadevam si, da študentom ne bi vsiljeval dokončnih rešitev, temveč da bi jim ponudil različne modele mišljenja; tako si lahko najprej globalno, potem pa tudi konkretno oblikujejo lastna teoretična stališča. Teorija filma jih ne uči obrti, še manj pa jih poskuša indoktrinirati z nespodbitnimi pogledi na stvari. Menim, da bi taka naloga bolj ustrezala drugim strokovnim predmetom. Meni gre za učenje mišljenja kot svobodne sodbe.

### Ekran

**Povejte kaj o učnih načrtih in programih teorije filma na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu.**

#### Stojanović

Preden povem kaj bolj podrobnega o učnih načrtih, bi rad poudaril, da obsegajo več, kot se zares predava. V univerzitetnem pouku namreč obstaja nepisano pravilo, po katerem ima predavatelj pravico, da predava samo o posameznih področjih, ki so zapisana v učnem načrtu, predvsem o tistih, s katerimi se prav v tistem času bolj poglobljeno ukvarja, ali o tistih, o katerih ima povedati kaj novega. To pravico izkoriščam in vsakih pet ali šest let spremenim – v celoti ali pa deloma – teme, o katerih govorim na predavanjih. Predavatelju je namreč zelo težko iz leta v leto stalno ponavljati iste stvari. Marsikaj namreč tako postane kalup, se posuši, postane monotono in tako omejuje entuziazem, ki ga mora predavatelj izražati, da bi ga prenesel kot inspiracijo tudi na poslušalce. Občasna sprememba tem je nujna tudi v tem delu, če hoče nekdo ostati svež in zanimiv. Tako sem pred nekaj leti predaval klasično teorijo filma ves prvi semester, sodobno pa v drugem (govorim seveda o prvem delu predmeta). V drugem delu je bilo vse leto spet posvečeno izključno filmski pertinentnosti. V zadnjem času spet predavam klasično teorijo samo nekaj ur v začetku prvega semestra, samo toliko, da študenti dobijo potrebno predznanje, da bi mogli razumeti nadaljevanje, potem pa ves preostali del leta posvečam moderni teoriji. Podobno temu v drugem delu zdaj prvi semester posvečam splošnim semiološkim predpostavkam filma kot jezika in njegovega preraščanja, njegovo pertinenco pa uvrščam v drugi semester oziroma v četrti, če gledamo na predmet kot na celoto. Pri tem govorim glede na obseg materije samo o tistih pertinentcah, ki jih ne zajemajo drugi predmeti na fakulteti.

Omenil bi tudi to, da v zadnjem času razmišljam o korekcijah samega učnega programa (ki je, kot je videti iz tistega, kar sem rekel že prej, dejansko izpitni program). To je seveda stvar daljše perspektive, predvsem zato, ker zahteva izčrpano pripravo – proučevanje sistemizacije, sekcije – pa tudi zato, ker mora v vsako vnaprejšnjo spremembo privoliti pristojna katedra, spreminjati pa je treba tudi statut, kolikor se spremeni število ur. V drugi del predmeta bi bilo na primer zanimivo vnesti tudi ostale pomembnejše jugoslovanske teoretike in jih proučevati ter primerjati z mojo teorijo o filmu kot preraščanju jezika (mislim predvsem na tiste, ki že imajo svoj zaokrožen sistem ali pa so se lotili posebnih tematskih področij, ki jih drugi niso enako obravnavali; na tiste, ki so prispevali pomembna spoznanja na nekaterih področjih: to so Petrić, Peterlić, Belan, Turković, Musabegović). Menim, da je čas za to dozorel, pa tudi občutek pravičnosti mi to nujno vsiljuje, še posebej zato, ker bo kmalu verjetno prevzel del predmeta moj sedanji asistent (ob objavi pa verjetno že docent) Božidar Zečević, od njega pa ne morem pričakovati, da bo tako izčrpan in zavzeto zastopal moja stališča, kot sem doslej, počel sam. Razen tega bo o isti snovi verjetno tudi sam imel povedati kaj novega. Z vsem tem hočem predvsem povedati, da učnih (oziroma izpitnih) programov v fakultetnem pouku ni mogoče jemati kot nekaj za vselej trdnega, temveč se morajo spreminjati v skladu z razvojem novih spoznanj in širjenja samega področja, ki ga proučujemo. Očitno pa so močno odvisni tudi od opredelitev in nazorov samega učitelja.



Poglejmo torej, kakšen je danes učni program prvega dela predmeta teorija filma, ki je, kot je mogoče videti iz že povedane-ga, dejansko tudi izpitni program:

## A. Zgodovina filmske misli

### I. KLASIČNA TEORIJA FILMA

#### I.1. VIZUALISTIČNA ŠOLA

Začetki spekulativnega pristopa k mediju. Ustanovitelji filmske teorije: Ricciotto Canudo in »sedma umetnost«, Louis Delluc in »fotogeničnost«, Germaine Dulac: »Integralna kinografija in film kot »glasbe za oči«, Léon Moussinac in ritem, Elie Faure in poezija. Inteligenca nekega mehanizma in hudičev film pri Jeanu Epsteinu. Valentin, Schwob, Vuillemoz in skupina okoli časopisa »L'Art cinématographique«. Posledica vizualizma: Clair, nadrealisti in teorija zgodnje avantgarde: Hans Richter. Reakcija na zgodnjo teorijo: Lindsay, Gad; crocejevski tradicija v Italiji: Luciani in Gerbi, Debenedetti in Consiglio.

#### I.2. MONTAŽNA ŠOLA

Novi pogledi v Rusiji: Lev Kulešov in Dziga Vertov; Timošenko, Sklovski. Vsevolod Pudovkin: montaža kot estetska osnova filma, »plastični material« in filmski igralec. Sergej Eisenstein: dialektični pristop k filmu, montaža atrakcij, montažni postopek kot ideografska črka, intelektualni film, organska enotnost, kontrapunkt zvoka in slike. Nasledniki: montaža Spottiswooda, Erwin Panofsky, André Malraux; Umberto Barbaro, Luigi Chiarini; Paul Rotha.

#### I.3. FORMATIVNA ŠOLA

Psihološka in estetska teorija Huga Münsterberga. Béla Balazs: snemanje gledališče, specifična izrazna sredstva filma, filmska kultura. Rudolf Arnhem: »sredstva razlikovanj« in »sredstva upodabljanja«, vloga psihologije opažanja, nerealizirana sinteza zvočnega filma. Nadaljevalci: Raymond Spottiswood; nemška teorija od Grola do Irosa in Rehlingerja. Ekspresionistična poetika od Eisnerove do Kracauerja.

#### I.4. POSTKLASIČNA TEORIJA

Zgodnje nepovedi realističnega razumevanja medija: L'Herbier in Vigo; dokumentarizem Griersona in Rothe. Film kot figurativna umetnost: Carlo Raggianti, Nijlsen. Marksistična tradicija od Lukácsa, Brechta, Benjamina in Hauserja do Aristarca. Francoska šola pred pojavom sodobne teorije: Cauliez, Leenhardt, Damas. Postklasistična avantgarda: Vorkapic, Kyrrou, Isou; slutnje strukturalizma pri Mayi Deren; ideje *undergrounda* v ZDA.

## II. MODERNA TEORIJA FILMA

### II.1. OBRAT K STVARNOSTI

Upor proti klasičnim nazorom: »ontologija fotografske slike« in »prepevovana montaža«, »nečisti film« in vpliv Zavattinijevega razumevanja neorealizma v teoriji Andréa Bazina. Postbazinovska teorija v Franciji: Astruc in »kamera-penore«; Martin, Laffay, Amengual; Rohmer in »politični avtorjev« v kritiki; Mourletova »apologija nasilja«. Siegrid Kracauer in »fotografičnost« filma. Nadaljevanje realistične tradicije: »film-resnica« in »neposredni film«.

### II.2. FENOMENOLOŠKA ŠOLA

Gilbert Cohen-Séat in začetki filmologije. Vpliv neorealizma: Amédée Ayfre, Sorbona: Etienne Souriau, Riniéri in ostali. Psihologi okoli Revue internationale de filmologie: Michotte van den Berck, Wallon. Merleau – Ponty in Ingarden. Edgar Morin in antropološko obnavljanje fotogeničnosti. Analogos Mouniera in hermenevtika Agela: fenomenologija proti strukturalizmu.

### II.3. TEORIJA KOMUNIKACIJE IN SEMIOLOGIJA

Vpliv strukturalne lingvistike, ameriških logikov in ruskih formalistov. Prve ideje Rolanda Barthesa. Estetika in psihologija filma Jeana Mitryja: o jeziku brez znakov. Semilogija v Italiji: Pier-Paolo Pasolini in Umberto Eco, Bettetini in Garroni; marksist della Volpe. Peter Wollen in vpliv ameriške semiotike; Jurij Lotman in tradicija formalizma. Christian Metz: bazinovski začetki, nauk o plurikodovnosti in »veliki sintagmatični«, preobrat k lacanovski psihoanalizi: »imaginarni označevalec.« »Filmski šiv« Jean-Pierre Oudarta in nje-

gove opombe. Dialektika plastičnega in rušenje »vladajočega načina prikazovanja« pri Noëlu Burchu. Neomarksizem Baudryja, Comollija in Bonitzerja: Cinéthique ali Cahiers du cinéma. Screen v Angliji: Stephen Heath, Brannigan.

Ta prvi del predavamo dva semestra, dve uri tedensko. Obiskujejo ga študentje drugega letnika dramaturgije, filmske in televizijske montaže, filmske in televizijske kamere. Za njih je to dejansko samo prvi del predmeta, saj drugo leto poslušajo tudi drugi del. Ob njih pa predavanje iz prvega dela obiskujejo tudi študentje iz tretjega letnika organizacije filmske in televizijske dejavnosti; zanje je to ves predmet, saj drugi del ni v njihovem učnem načrtu in programu. To pomeni, da na koncu prvega dela, prve omenjene štiri skupine delajo letni, peta pa končni ustni izpit. Pri tem seveda kriteriji na izpitu niso enaki za vse skupine. Bodočim organizatorjem seveda ni treba poznati stvari tako podrobno kot dramaturgom, režiserjem, kameranom in montažerjem. Ob tem moram poudariti, da imajo nekoliko boljše začetne pozicije na izpitu tisti študenti, ki so redno poslušali predavanja, ki sicer niso obvezna. Na samem izpitu dobi kandidat neko temo, ki jo mora izčrpno pojasniti v razmerju do drugih sorodnih ali nasprotnih tem, ki se je dotikajo ali pa so do nje v mejnem odnosu. Prav tako mora odgovoriti na vsa podvprašanja, ki zahtevajo, da obravnava temo v širšem kontekstu celotnega predmeta. Seveda od kandidata pričakujemo, da ima o problemih tudi lastno mišljenje, če je kritično, še toliko bolje.

Poglejmo še učni (izpitni) program drugega dela:

## B. Nauk o filmski komunikaciji

### I. FILMOLOGIJA IN KOMUNIKACIJA

#### I.1. FILMOLOŠKI PRISTOP K FILMU

Filmologija kot sintetična disciplina, ki proučuje odnos med kinematografskim in filmskim. Filmološki pojmi: filmsko, profilmsko, kreatorsko, filmografsko, ekranovsko, filmofansko, kinematografsko, diegetično, spektatorsko in filmsko dejstvo. Filmologija in teorija filma. Filmologija in teorija komunikacije.

#### I.2. KOMUNIKACIJA NASPLOH

Teorija komunikacije in semilogija. »Semilogija komunikacije« in »semilogija pomena«. Trije vidiki komunikacije: enosmerna, dvosmerna in povratna. Simbolična, paradigmatična in sintagmična zavest. Dvojnosti označevalca označenca, denotacije/konotacije, sintagme/paradigme, sporočilo/kod. Kanal, substanca in materija. Struktura in forma, pomen in smisel. Jezik v širšem in ožjem pomenu besede in metajezik. Načelo diskretnosti. Artikulacije in »nadstopnje«. Funkcije sporočila: emotivna, konotativna, referenčna, metalingvistična, fatična in estetska. Jezikovni in simbolni pomen. Jezik v odnosu do umetnosti.

## II. FILM KOT JEZIK V ŠIRŠEM POMENU

### II.1. ZNAKOVNOST FILMA

Ali obstoja filmski znak? Vizualno in avditivno, označevalec in označenec. Denotacija in konotacija filma. Negativno označevalno. Dvojna artikulacija na obeh ravneh. Vloga forme pri ohranjanju enotnosti denotacije in konotacije. Metonijski značaj filmske sintagme. Metaforičnost paradigme filma.

### II. 2. FILMSKI KODI

Kod v filmu. Odnos kodov in redundance. Kod fotografskih in fonografskih konvencij in kod perceptivnega prepoznavanja v filmski denotaciji. Kod diegetskih nizov, kod asociativnih zvez. Kod antipicije in retroakcije v filmski konotaciji. Pojem podkoda. Vrste podkodov v filmu. Prepletanje podkodov in kodov. Odstopanje od podkodov.

### II.3. PERTINENTNOST V FILMU

Prehod iz druge na prvo artikulacijo: parametri in dominante kot pertinentne lastnosti. Poskus komutacije. Parametri oblik: gradienti fature, barve in frekvence zvoka. Dominante oblik: linearna in tonalna kompozicija slike, središče pozornosti; glas, šum in glasbeni ton. Parametri gibanja: gradient giba, fenomen *phi* in gradient spremembe intenzitete zvoka. Dominante gibanja: živi gib, gibanje predmeta in kamere in rakord giba; gramatična, sintaktična, harmonična, melodična dominantna in leitmotivno tkanje. Parametri prostora – časa: okvir slike, plan, kot snemanja, rakurs, ostrina, perspektiva; frekvenca snemanja in projekcije; montažni parametri; gradient intenzitete zvoka, frekvenca snemanja in projekcije zvoka ter zvočni montažni parametri. Dominante prostora – časa: mehanična, optična, likovna in psihološka dominantna; akustična, realnočasovna in psihološko-časovna dominantna; montažne dominantne (rakordi planov in kotov; scena, sekvenca, prehod); zvočni rakordi. Polifonija dominant in njihovo prepletanje; dominantno tkivo filma.

## III. FILM KOT PRERAŠČANJE JEZIKA

### III.1. RITEM IN VCELOTENJE

Informativnost znaka in njegova »zadostnost« v strukturi filmskega teksta. Sistem teksta in preraščanje dvojnosti sintagma/sistem: vloga filmskega šiva in zgornjega tona. Osciliranje napetosti: stereotipi in njihov »prehod v krizo«, ritem kot antipicija in retroakcija ter kot pulziranje: mesto pobotanja čutnega in afektivnega.

### III.2. FILM KOT LOGOMORFNI SIMBOL

Izpolnjenje filmske forme in njena logomorfnost. Film kot enotni znak; globalni smisel in odprto forme. Film in ideologija. Film in »zunanji svet«.

Drugi del je mogoče poslušati prav tako dva semestra, toda z dvakrat večjim številom ur – štirikrat tedensko. Kot sem že rekel, ga obiskujejo študentje tretjega letnika dramaturgije, filmske in televizijske režije, filmske in televizijske montaže, filmske in televizijske kamere. H končnemu izpitu se lako prijavijo šele po opravljenem izpitu iz prvega dela. Vse, kar sem prej rekel o izpitu iz prvega dela, velja tudi tukaj. Menim, da je povsem jasno, da je predmet dvakratno ocenjen, kar pomeni posebno ocena za vsak del.

## Ekran

**Kako se pouk teorije filma praktično realizira v vaših teoretičnih nastopih?**

### Stojanović

Pouk poteka večinoma, še posebej pa v tistem zgodovinskem delu, v obliki predavanj ex cathedra. Kadarkoli čas v prvem delu dopušča, ilustriram posamezna obdobja s projekcijami filmov, značilnih za prevladujoči teoretičen način mišljenja, ko gre za njih. V drugem delu pa predstavljamo ilustracije ali celotne filme ali pa številne krajše ali daljše odlomke. Tu jih je precej več: skorajda ni ure, ko ne bi uporabljali takih ilustracij. Uporabljamo tudi fotografije in glasbo. Na določenih mestih pretrgamo kontinuiteto pouka in načelnjamo razgovore o materiji, ki je na dnevnem redu. Gre za prezentacijo stališč mojih ali drugih teoretikov pa tudi samih studentov, vse to kritično presodimo, študenti pa imajo tudi lastne sklepe. Jasno, da tukaj lahko vsakdo, pa tudi predavatelj, izkoristi pravico, da popravi drugega, če misli, da ta dela napake na metodološkem področju. Pa vendar v takih razgovorih študentje največkrat zahtevajo dopolnilna pojasnila, kar zadeva materijo, o kateri govorimo. V drugem delu predmeta občasno gledamo celotne filme, da bi se kasneje pogovarjali o njihovem globalnem pomenu ali smislu. Razgovori po teh projekcijah so od vsega najzanimivejši. Izhodišna točka je, da je filmsko umetniško delo po svoji naravi večpomenska struktura. Studentje imajo



pravico prezentirati svoja stališča in sode, kar pomeni, da lahko vsakdo »prebere« film, tako kot mu ustreza, s pogojem seveda, da svoje mišljenje pojasni glede na odnos elementov, ki so zares v strukturi dela. Že vnaprej vedo, da njihovih razlag ne bom korigiral v imenu »natančnejšega« ali »pravega« odgovora. Sistematično se izogibam, da bi kakršno koli mišljenje, svoje ali tuje, vsilil kot dokončno. Končno naj tudi povem, da na koncu vsakega šolskega leta študentje odgovarjajo na anonimno pismeno anketo. V njej lahko sporočijo svoje reakcije na vsebino predavanja, na same učne načrte in programe, na metodo predavanj in drugo. Prav tako od njih pričakujemo, da dajo svoje predloge, kar zadeva izboljšanje pouka. Večkrat se zgodi, da predloge, ki sem jih tako dobil, vključim v načrtovanje pouka v prihodnjih letih.

**Ekran**  
**Kakšni so vaši nasveti mladim filmskim ustvarjalcem?**

**Stojanovič**  
Izogibam se dajati nasvete, želim le pomagati študentom, da bi o filmu mislili samostojno.

**Ekran**  
**Katero referencialno literaturo iz teorije filma uporabljate pri pouku?**

**Stojanovič**  
V prvem, zgodovinskem delu predmeta, študentje ne uporabljajo integralnih tekstov teoretikov, katere proučujejo. V glavnem uporabljajo zgodovinske pregledne in to tiste, ki so prevedeni v naš jezik. Ker sem se trudil, da bi v okviru svojih uredniških aktivnosti v beograjskem inštitutu za film in po drugih poteh objavil skoraj vse zgodovinske filmske misli, ki so do danes izšle v svetu, je postala lažja pomožna literatura precej obsežna. Sem spada predvsem izčrpna knjiga Guida Aristarca, *Zgodovina filmskih teorij*, potem neke vrste compendi *Estetika filma* Henria Angela. Učinkovito dopolnilo tej osnovni literaturi je tudi zanimiva študija D. Andrewa *Đlavne filmske teorije*, knjiga Andrewa Tudorja *Teorija filma* in moja antologija z naslovom *Teorija filma*, v kateri je tudi obsežen predgovor, izbrani teksti najpomembnejših avtorjev in bibliografski zapisi o njih. Pred kratkim je bila objavljena tudi knjiga Zbigniewa Czeczot-Gawraka *O začetkih filmologije*, ki plastično ilustrira zelo pomembno obdobje moderne filmske teorije. V Filmskih zvezkih sem prav tako objavil krajši zgodovinski pregled glavnih tokov filmske teorije izpod peresa Jamesa Monaca z naslovom *Teorija filma: forma in funkcija*. Prav tako bo v kratkem izšla tudi druga knjiga Czeczot-Gawraka, ki izčrpno prikazuje zgodovino filmske teorije do leta 1945. Gotovo bo postala nepogrešljiv pripomoček, kar zadeva priprave na izpite, saj je edina od vseh naštetih knjig, napisana kot učbenik. Navsezadnje pravkar se prevaja tudi *Ebermejnovo delo Vodič skozi teorijo in kritiko filma*. Seveda ni mogoče pričakovati, da bi študentje obvladali vse te tekste od strani do strani. Iz vsakega od njih jemljemo le tiste dele, ki govorijo o temah, ki so predvidene v učnih načrtih. Študent se lahko opredeli celo le za eno ali dve od naštetih knjig, samo to vpliva na njegovo oceno. Kar zadeva drugi del predmeta, sta kot obvezna literatura moji knjigi: *Film kot preraščanje jezika* in *Montažni prostor v filmu*, ki ju dopolnjujeta posebno objavljena teksta »Apologija generalne smeri« in »Mali semiološki filmski leskikon za naprednejše«. Zadnji je opomnik, kar

zadeva osnovne pojme, ki jih uporabljam v svojem teoretičnem sistemu. Problem bi bila morebitna literatura, potrebna za možno razširjanje drugega dela predmeta v smislu, kot sem omenil, ko sem govoril o možnem prihodnjem učnem programu. V naši filmski publicistiki še vedno ni niti enega zgodovinskega pregleda jugoslovanske filmske teorije. Očitno je, da bi tako spremembo učnega programa moralo spremljati tudi pripravlanje antologije jugoslovanske filmske teorije s prav tako obširnimi predgovori, kakršnega je imela moja *Teorija filma*. Integralna dela teoretikov, o katerih se govori na predavanjih in ki so skoraj vsa prevedena, bi lahko uporabljali šele študentje, ki obvladajo osnove teorije filma, kot celosten korpus, kar pomeni, da gre za slušatelje na podiplomskem študiju, ki pa, kot sem že rekel zdaj na Fakulteti dramskih umetnosti ni mogoče.

**Ekran**  
**Kako gledate danes na svojo študijo Film kot preraščanje jezika (Univerzitetno umetnostni Beograd, 1975) kot na temeljno semiološko študijo o filmu pri nas? Opišite sodobne aspekte semiologije filma danes.**

**Stojanovič**  
Knjiga *Film kot preraščanje jezika* je bila napisana pred dvanajstimi leti pod neposrednim vplivom teorije Umberta Eca in M. Dufrenna ter kot reakcija na tedaj aktualne poskuse Christiana Metzja, ki je skušal gledati na film problematizirati Saussurovo dihotomijo *langue/langage* s tem, da je postavil vprašanje, ali v filmu obstaja ali ne obstaja dvojna artikulacija tudi najmanjše kodificirane pomenske enote. Ko sem lani pripravil drugo izdajo tega dela, sem bil v dilemi, ali naj spremenim vsa tista mesta, na katerih se konfrontirajo moji današnji teoretični nazori, ali pa naj popravim samo tiste dele, za katere se mi zdi, da se z današnjega vidika ne ujemajo s premisami prve izdaje. Odločil sem se za drugo, meneč, da je ta knjiga odsev nekega časa in da mi je torej ni treba ponarejati. To pa seveda nikakor ne pomeni, da sem spremenil njene osnovne koordinate. Še danes mislim, da je film jezik v širšem pomenu besede, da to prepričanje ni niti najmanj v protislovju z mislijo, da ima dvojno artikulacijo posebnega tipa, da obstaja diskretni filmski denotativni in konotativni znak z izrazitimi specifičnostmi v razmerju do lingvističnega modela, da ne obstajajo tako imenovani ekstrakinematografski kodi, da je posebnost denotativno označenega v tem, da vsebuje korelatno iluzijo stvarnosti in podobno. Mojo pozicijo je zdaj nekoliko spremenilo prepričanje, da je postalo središče filmoloških raziskav vprašanje pertinetnih lastnosti, tega vprašanja pa se *Film kot preraščanje jezika* ni mogel podrobneje dotakniti, temveč se je zadovoljil s tem, da prešteje parametre in dominante tako, kot sem jih tedaj klasificiral. Zato tudi ni čudno, da bo nova izdaja ponudila povsem drugačno taksinomijo pertinence v filmu. To je materija, s katero se nenehno ukvarjam in v kateri se mi nenehno odpirajo novi vidiki, da pa bi jih bilo mogoče obelodaniti, so potrebne tudi nove knjige. Toda poudariti moram, da tudi nova sporočila na tem področju ne bodo mogla mimo osnovne orientacije, ki jo je imel *Film kot preraščanje jezika*, kasneje pa tudi *Montažni prostor v filmu*, za njo pa je bistveno prepričanje, da fenomenološki in strukturalistični eidos nista v nasprotju drug z drugim temveč da se ta dva pristopa med seboj ujemata, saj nastaja na določeni stopnji »veloteljenja« filmske forme enotni znak-simbol, kakršnega je mogoče

doživeti le v »milosti percepcije«. To je tista stopnja, na kateri film prerašča jezik in postane umetniško delo. Tako moja »ontološka« usmeritev iz šestdesetih let, ko sem bil še pod močnim Bazinovim vplivom, ni bila preklicana, temveč je bila preraščena v smeri drugačnega pojasnjevanja »vtisa stvarnosti«. Po mojem sedanjem prepričanju ni nikakršna »magična narava« medija, ki bi v sebi vsebovala paradokse transcendentalnosti, prav zato ker je »avtentična čutna iluzija fizične predmetnosti«, kot se mi je zdelo tedaj, temveč preprosto psihološka lastnost označene denotacije, ki je kot ves znak rezultat določnih operativnih konvencij, umetni proizvod kulture, kot bi rekel Eco. To je drugo teoretično stališče, toda stališče, ki je izšlo iz prvega. V tem je zgodovinska kontinuiteta, ki se ji ni mogoče izogniti, med fenomenološko inspiracijo, s katero je vso sodobno filmsko teorijo navdihnil Bazin, in strukturalistično-semiološkim pristopom k filmu, kakršnega zastopam dandanašnji. Prepričan sem, da se je z upoštevanjem te kontinuitete mogoče izogniti slepi ulici, v kateri se je znašla zdaj že tradicionalna evropska semiologija, ki se je ujeta v protislovje med prvotnim razumevanjem denotacije v filmu kot analogona in kasnejšega popolnega odrekanja kakršne koli zveze z iluzinizmom, brez katerega ni nikakršnega diskurza, zasnovanega na filmskem jeziku. Veliki nauk, ki ga je evropska semiologija, narcisoidno zagledana sama vase tragično prezrla, je pravzaprav v spoznanju, da tistega, kar je bilo v mediju nekoč izrečeno, ni mogoče kratko malo izbrisati in vsak nov teoretični konstrukt nujno izhaja iz tistega, kar so prinesli prejšnji, pa četudi je videti, da jih popolnoma zanika.

**Ekran**  
**Kakšni so dejanski rezultati študija teorije filma za mlade režiserje, dramaturge, snemalce, montažerje in organizatorje?**

**Stojanovič**  
– pravi odgovor na to vprašanje lahko dajo samo moji nekdanji in sedanja študentje. Če mi dovolite, da povem, kakšni naj bi bili stvarni rezultati mojih predavanj iz teorije filma, bi verjetno želel:  
– da se študentje zavejo dostojanstva, ki so ga mediju, s katerim se ukvarjajo, prispevala prizadevanja številnih mislecev, ki so pisali o filmu, in bogastvu idej, ki se je spletlo okoli filma v teh nekaj desetletjih njegovega obstoja;  
– da so sprejeli misel o relativnosti vsakega, še tako prepričljivo pojasnjene poskusa, da bi bilo mogoče fenomen filma enkrat za vselej vložiti v neko trdno in vseobsežno definicijo, in da so se prepričali o tem, da se tudi najrazličnejše teorije med seboj dopolnjujejo in predstavljajo enotno polje, ki je neprestano v razvoju in gibanju;  
– da so razumeli, kako ime tudi na videz najbolj nepomemben tehnični detajl mesto v celostni umetniški strukturi filma, ki ne prenaša razlikovanja svojih dejavnikov na »pomembne« in »nepomembne«, ter da se vsako kompletno delo enako sklicuje na vsak svoj sloj in na vsak del, ki ga sestavlja.

Beograd, aprila 1983  
pogovarjal se je Radoslav Lazić



# Nekdo me opazuje!

Bogdan Lešnik

1 Ni kaj, ugotovitev, ki nam jo nalaga izkustvo – se pravi, čisto preprosto, treba je zapisati: grozljivka ni zgolj »proizvod« (vulgarno sociološko rečeno) »aktualnih družbenih razmer«, temveč je samo njihovo ime.

Temu, kar se nam tukaj prikazuje kot »aktualne družbene razmere«, bi v žanrski nomenklaturi lahko sicer dali tudi drugo ime: komedija – toda smeh nas mine, groza nikdar.

Če kdo tukaj kaj proizvaja, je to *sam žanr*, posebna »montaža« označevalne verige, organizirana za svoj »posebni učinek«; proizvaja prav ta učinek, ki je »razlog« žanra, se pravi, proizvaja prav svoj »razlog«.

To tавтоloško, avto-reproduktivno »potezo« žanra je pokazal Carpenter nemara najjasneje v *Noči čarovnic (Halloween)*; ko bomo v tem spisu govorili o »carpenterjevskem filmu«, se bomo sklicevali prav na ta film.

Gre seveda strogo samo še za grozo – iz treh »virov« oz. kot učinek treh označevalnih »sklopov«: nemotiviranega, »nesmiselnega« dogajanja (pri tem se je Carpenter izkazal kot mojster »nepričakovanega«, suspenza v najbolj »goli«, »reducirani« obliki), odkrivanja (spet ne kakšnega »motiva«, celo ne zločinca, temveč samega dogodka kot že-izvršenega, dobesedno odkrivanje trupla) ter navzočnosti (virtualne in dejanske vse-pričujočnosti) same groznje.

Pokusimo opredeliti razliko med carpenterjevskim postopkom in postopkom »klasičnega« mojstra suspenza, kakršen je Hitchcock. Dogajanje je pri slednjem organizirano okoli nekega elementa, »razloga dogajanja«, ob tem pa si pridrži kakšen podatek, »vezni člen«, in vse odkrivanje zadeva prav ta člen – odkrivanje je že začetek razpleta – kar nazadnje pripelje do tega, da doslej »nevidna« (off-screen) navzočnost groznje postane »vidna« (on-screen): s tem je kot groznja odpravljena. Mojstru bi delali krivico, če bi ves njegov opus zvedli na en sam model. – Ali pa tudi ne, saj »en sam model« ne pomeni nujno (in v tem primeru sploh ne) dolgočasnega ponavljanja, temveč (to nam pove vsak redni obiskovalec žanrskih predstav) prav narobe: raba »modela« ravno omogoča »bogatstvo razlik«, variacije, ki lahko zmeraj znova presenečajo prav zaradi svoje zavezanosti »modelu« – in to ne toliko v tem, da ga »preseže«, ampak predvsem v tem, da se mu lahko izneveri, da nas prevara. Vsaj v *Ptičih* pa tudi Hitchcock že na-

poveduje kasnejši carpenterjevski postopek.

(V tem delu besedila se navezujemo na spis S. Žižka *O »točki prešitja« in njenem izostanku*, Problemi 4–5, 1983, tudi na odlomke, kjer se pisec spisa, kar zlasti pri obravnavanju tega žanra ni redko, grozljivki še »upira«.)

Stvar se torej »dogaja« okoli »razloga dogajanja«, »pojasnjuje« pa z »veznim členom«.

Prvi v hitchcockovski pripovedi deluje »pasivno«, njegova učinkovitost je v tem, da je navzoč kot nepomemben »madež«, ki prikriva, da v resnici s »praznega mesta« obvladuje zaplet. Drugače povedano: (kakor npr. »podatek«, ki ga na uho izve *Mož, ki je preveč vedel*) sam po sebi nima nobene posebne »vrednosti« (»vrednost«, ki jo ima do razpleta, je ravno tisti »madež«, kakor se v omenjenem filmu lepo pokaže, ko zakonca iščeta ime, medtem ko gre v resnici za *kraj*), a hkrati strukturira ves zaplet, določa mesta drugim elementom v pripovedi. Zaradi njega se včasih koljejo kot za stavo.

Na prvi pogled je razlika v tem, da pri carpenterjevskem postopku ta element manjka, se pravi (če je ta element »prazno msto« in nastopa kot »nekaj«, kot »pozitivna entiteta« zgolj v učinku »madeža«), manjka tisti *nič*, ki bi lahko deloval kot, kakor pravi Žižek, »preteza dogajanja«, v psihoanalizi objekt-razlog želje.

»Vezni člen« pa je »druga stran« tistega, kar vpelje navzočnost groznje – če naj ta razvije učinek suspenza, mora biti zgolj »nakazana«: s senco, šumom, glasbo, »subjektivnim« zasukom kamere itn., skratka z vpeljavo »paradoksnega faličnega označevalca«, ki situaciji »od zunaj« dá pomen: nekdo me opazuje. »Vezni člen« (tj. »zadržani podatek«) je nekakšen *notranji rob* tega označevalca.

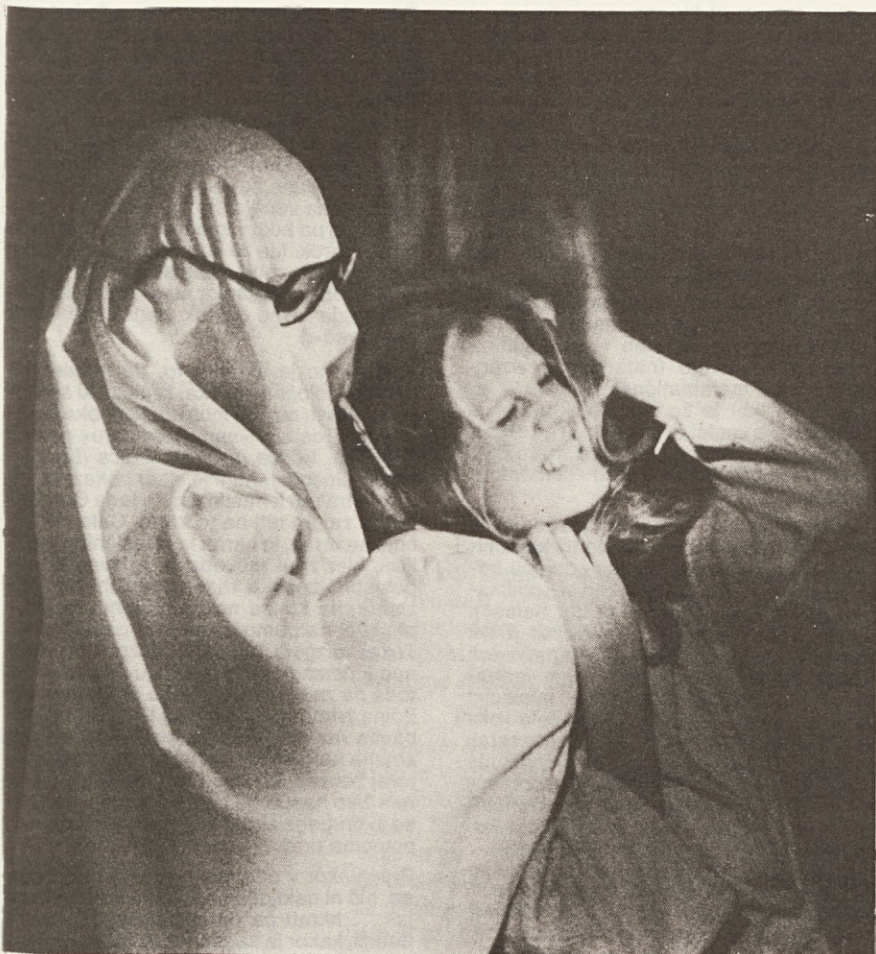
Pri Carpenterju ni sama »navzočnost« z ničemer »pjasnjena« (kakor tudi v Hitchcockovih *Ptičih* ne; v nasprotju, denimo, z *Žrelom*, kjer se »početje« morskega psa vsaj ujema z neko predstavo o njegovem početju), je nekako »sama po sebi«, »brez razloga«, zgolj površno opredeljena (npr. kot »norost«). Učinek je v prvi vrsti (milo rečeno) nelagodje zaradi pričakovanja nečesa groznega, se pravi, ne nečesa, kar se bo »pjasnilo«, ampak nečesa, kar se bo »zgodilo« (zato v *Noči čarovnic* ni razpleta v strogem smislu; »odkrivanje«, s katerim se pri Hitchcocku razplet že začinja, je tu pravzaprav smo »drugi del« dogodka – prvi je bil umor, v drugem pa odkrijemo

truplo, nameščeno za še hujski učinek). Obrat je torej v tem, da pri Carpenterju ni »navzočnost groznje« določena, »motivirana« z neko »pretezo dogajanja«, temveč da prav ona »določa«, da *ona sama* nastopa kot »preteza dogajanja«, »prazno mesto«, ki strukturira pripoved. Resda imamo tudi v Hitchcockovem filmu *Psiho* podobno zasnovno: pričakovanje grozljivega dogodka, »razlog« v storilcu samem (»psihopat«, pravijo); toda »navzočnosti« ne povezujemo z osebo, temveč z označevalcem. In v tem filmu ne prestando sledimo nekim varajočim »pretezam dogajanja«: v začetku denarju, potem »materini ljubosumnosti«, na koncu pa ugotovimo, da smo se ves čas pustili varati označevalcu spolne razlike, ki smo ga istovetili s spolom. Le nekakšna »preteza« omogoča v filmu tisto, čemur rečemo razplet.

Kaj vse to pomeni? Prisotnost groznje kot učinek faličnega označevalca – v tem se žanra ne razlikujeta. Toda v »klasičnem« filmu suspenza sledimo »pretezi dogajanja«, objektu-razlogu želje, in neke se dotlejš »odsotna« (»nakazana«) prisotnost vključi v mrežo simbolnih razmerij (postane »prisotna«) kot »pojasjujoči« »vezni člen«, označevalec-več, na katerem je utemeljena neka »vednost-več«, namreč kdo-je-morilec, zato lahko temu označevalcu rečemo ime-morilca, v literaturi pa ga najdemo po geslom nad-jaz. Primer za to najdemo v vsakem filmu, kjer se dogajanje suče okrog kakšne drobnarije (npr. »podatka« *Moža, ki je preveč vedel*), za katero se poteguje »nekdo«, ki deluje »iz ozadja«; njegova prisotnost je grozljiva vse dotlej, dokler ne vemo, kdo je, ko pa ga »spoznamo«, je primer tako rekoč že rešen. Pri tem je odločilno dvojje: da nanj trčimo, prav ko sledimo »pretezi dogajanja«, in da je to po pravilu nekdo, ki ga že poznamo (znani »stil« Agathe Christie), ki je že ves čas tudi »v ospredju« pripovedi. Označevalec-več je torej »proizvod« objekta-razloga želje in hkrati mesto, na katerem se »razreši« sam »vozel« pripovedi, je prava »točka razpleta«.

V carpenterjevskem filmu pa se objekt-razlog želje ujema z označevalcem-več, sam označevalec postane objekt-razlog želje in s tem »izključen« iz simbolnega reda. Nič se ne spremeni, če ga »spoznamo« (zato pri Carpenterju ni več važno, ali vidimo »groznjo« v obraz ali ne; nekaj časa se dela, kakor da je to važno, in nam ga ne pokaže, kmalu pa to zgubi vsak pomen). Označevalec je »izvržen v realno«, nima mesta v subjektivi »gradnji pripovedi« (tukaj seveda predpostavljamo, da sub-





Noč čarovnic, režija John Carpenter, 1978



Ptiči, režija Alfred Hitchcock, 1962

jekt »na novo« gradi filmsko pripoved v skladu z lastno – fantazmatsko – umeščenostjo v konkretno označevalno verigo), to pa ne pomeni nič drugega, kakor da gre za *subjektovo lastno mesto*. Iz tega seveda izhaja, da tak film ne ostaja pri tem, da bi »uprizarjal« subjektov fantazem (kjer je subjekt zmeraj že »vključen«, zastopan v označevalni verigi), marveč na način, ki je bližnji grozljivi halucinaciji, vrača subjekt v samo njegovo realno.

Kolikor tak film subjekt »zagrabi«, ga ne zgrabi zato, ker bi se subjekt »prepoznal« v označevalcu (tu bi se bilo treba previdno lotiti pojma »identifikacija«: v »klasičnem« filmu suspenza gre očitno za fantazmatsko »razrešitev« navrotskega simptoma), ampak ravno narobe, ker »se subjekt temu označevalcu 'ne pusti ujeti', (...) ga ta označevalec ne 'zagrabi' performativno, (...) je brez posledic za sam njegov diskurzivni status subjekta« (ib.) itn.

Resnično, kaj na grozljivki »vleče«, če se z njo ohranja neki »nerazrešljivi« odnos, če je subjekt tu že »distanciran« od govornice? Prav s tem, če se še naprej navežem na Žižka, da »ohrani do govornice razmerje 'zunanosti'«, »pritisne« govornica z vso težo, z vso grozljivostjo na subjekt in povzroči, da je prepuščen na milost in nemilost označevalcu. To razmerje pa subjektu vendarle podeljuje nekakšen status, vsaj subjektu, če že ne njegovemu diskurzu: ta diskurz je smiseln (»preveč smiseln«, pravi Žižek, ker mu manjka »točka nesmisla«, označevalec-brez-označenca), zato pa je *on sam* sestopil v točko ne-smisla – postal je »psihotični subjekt«. Njegova beseda prejme »nepopoln« smisel, ki ravno omogoča interpretacijo (kaj bo interpretacija »popolnemu smislu«? – pa ne zato, ker smisel interpretiramo z drugim smislom, temveč ker ga zvedemo na ne-smisel označevalca, označevalec ne-smisla pa tu ravno manjka), šele kot njegova beseda. Prav kakor na psihotika v njegovi blodnji tudi na gledalca ob takem filmu »pritisne« samo realno »jedro« govornice, in eden kakor drugi zelo dobro »dojame«, »začuti« njegove učinke: ti se tako rekoč *pišejo na njemu samemu*.

Hote sem carpenterjevski film najprej navezal na »klasični« film suspenza (ki je največkrat kriminalka), ne pa na »klasični« film groze. Kajti prva opozicija, ki se je vzpostavila, ni »historična« (»klasično«/»moderno«), ampak paradigmatška, v razmerju do označevalca: potlačitev vs. izključitev. Naj ono drugo navezavo, z zamudo, ki bo nemara omogočila še kakšne druge navezave, opravi zdaj.

Ni naključje, da gre v »klasični« grozljivki največkrat za nadnaravne sile, nore »konstrukcije«, kakšna je Frankensteinov monster, ali pa za nezemska bitja. »Tujost« teh kreatur (naravi, človeštvu, družbi; pri tem lahko katerakoli izmed teh, tudi nasprotujočih si »opredelitev« zastopa tisto »celoto«, ki jo vzpostavlja razmerje do »tujca«) je povsem eksplicitna. To pa zadošča, da se ohrani neki »minimum fantazma«, ki subjekt vpotegne v označevalno verigo: objekt-razlog želje se ne ujema z označevalcem-več, prvi ostane privilegirano pripet na »tujca«, drugega pa uvede odrešujoči gib, beseda, pač tisto, kar bo »tujca« pregnalo (za Drakulo je to česen, križ, kol v srce – ta ima tu primarno označevalno, »zarotitveno« funkcijo!; za Frankensteinovega monstra je to – nobeno presenečenje – označevalec spolne razlike, njegova nevesta; za Mr. Hyda notica, ki jo še kot dr. Jekyll napiše svojemu prijatelju – še prej pa seveda »formula« substancice, ki ga spreminja; za nezemska bitja kak virus, označevalec »konstitucijske« razli-



ke; itn.). V »novejših« variantah je ta »tujemec« preprosto – narava. *Ptiči* bi sodili sem, če jim ne bi »manjkal« tak narcisoiden razplet.

Od žanra kriminalke do žanra grozljivke se torej zgodi tale obrat: nič več ne gre za to, da bi sledili »preteži dogajanja« in tako »izsledili« grozeči, okrutni označevalce-več, ki »za nazaj« daje smisel označevalni verigi; v grozljivki sam objekt–razlog želje postane nekaj grozljivega, neznanega, nekaj, kar kliče po »pravem« označevalcu, označevalcu–gospodarju, ki bo »napravil red« ne za nazaj, marveč za naprej, se pravi, ki nas bo (našo »skupnost«) osvobodil bremena želje.

V »klasični« grozljivki je sovražnik »identifikabilen« kot radikalen »tujemec«; v carpenterjevskem filmu pa ne moremo več govoriti o »tujcu«, temveč gre za neko povsem reducirano pozicijo v označevalni »skupnosti«: sovražnik je sicer »identifikabilen« (saj ga navsezadnje tudi vidimo), vendar *ni več važno*, kdo (ali kaj) je – drži se ga neka poteza »sleherništa«.

Ta razlika se ujema z neko drugo razliko: med »klasičnim« razizmom in »modernim« antisemitizmom. Prvi se še zadovoljuje z neko jasno distinktivno potezo – barvo kože (jezikom, etnično ali kakšng drugo pripadnostjo na ravni znaka). »Zid« pa nastopa prav kot »član skupnosti«; razlike postanejo nezanesljive (če gre za versko pripadnost, imamo opraviti s prvo varianto), in v končni fazi ni več važno, ali je res »Zid« ali ne: »Vsakdo je lahko sovražnik!« – »važna« je sama predstava permanentne ogroženosti, ki v fašizmu sproži znane »zaščitne ukrepe«.

Zdaj torej že vemo, da nobena *paranoja* ni »nesmiselna« – zmeraj lahko z gotovostjo trdim, da me nekdo opazuje, neki Ne-kdo, ter da sem vključen v nekakšen sistem, ki ga paranoik osredišči s poljubnostjo (in hkrati natančnostjo) astronoma: čisto vseeno je, kam lociram »središče« (mirujočo točko) sistema, proizvod je vselej neko razmerje, ki mu ni mogoče ubežati. Čisto vseeno je, ker je ta točka zmerom »prazno mesto«, natanko tista »pretveza«, ki jo paranoik potrebuje, da izmeri slehermo – zlasti svoje – gibanje. Zato je Freud lahko paranojo tesno povezal z »biodnjo interpretacije«: »vse« je vključeno v sistem, vsaka podrobnost vodi k »dogodku«, in tako običajna ropotarnica vsakdanjosti postane sistematična, prav merljiva. Za paranoika je neznosna brezmejna negotovost Ne-koga; ugotovitev »nekdo me opazuje« je zamenjalo vprašanje »kdo me opazuje?«, na katerega je že našel odgovor.

Carpenterjevski film prav to ogroženost, imanentno »skupnosti«, nezvedljivo ogroženost, ki ji noben »zaščitni ukrep« ne more dovolj ustreči, ker ga je najti v sami »intersubjektivnosti« (torej v prostoru, ki je pogoj za to »skupnost«), *realizira* – realizira, ne zgolj uprizarja, saj gledalcu ob vsej »distenci« ne dopušča nobene obrambe, saj subjekt ne more nič zoper to, kar se kot učinek »piše na njemu samemu«, namreč zoper svoj lastni strah. Ne more se, kakor pravi Lacan ob sanjah, »zbuditi, da bi lahko sanjal naprej«, lahko se le poskuša kam skriti, pobegniti – vendar je strah, kot ve vsakdo, kdor gleda grozljivke, trdovratna reč (in še lep čas po filmu noče popustiti). Samo dejstvo, da jih hodi gledati, pa priča o užitku, ne ob tem, da si ga »inducira«, saj je strah zmerom na voljo, marveč ob tem, da si ga interpretira.

2

Po teh »posplošitvah« je seveda že čas, da zadevo »zožimo«: carpenterjevski filmi, kakor jih mislimo tukaj, niso niti vsi Carpenterjevi filmi niti samo njegovi. Med pr-

vimi je tak zlasti film, ki smo ga vzeli za »prelomnega«, ne tipičen, morda le najbolj »dosleden«, *Noč čarovnic*, med drugimi pa omenimo *On ve, da si sama* (*He Knows that You are Alone*) – kmalu se bo pokazalo, zakaj, poleg tega seveda, da je Carpenter zanj napisal scenarij, Antološkega filma C. Romera *Noč živih mrličev* (*The Night of the Living Dead*) žal nismo videli. Film pa, katerega naslov je (brez klicaja) tudi naslov tega besedila (*Somebody Watches Me*), ima nekaj potez, zaradi katerih si ga velja nekoliko natančneje ogledati.

Tu smo seveda ujeti v paradoks interpretacije »izključenega«: označevalca-več, vednosti-več ne moremo »vpetegniti« v označevalno verigo (natančneje: »izpostaviti« – v matematičnem smislu – ali »osamiti«), ker je že pri subjektu, ker je *interpretacija* vselej že pri njem in ga zaradi naše interpretacije ni nič manj strah. Zato pa lahko poskusimo nekoliko »demonirati« sam »sistem«.

Carpenterjevi filmi se pogosto začenejo s »konceptualno« komunikacijo (tj. komunikacijo v najbolj »tehničnem« pomenu besede, v pomenu, ki zadeva kod in kodifikacijo; pri tem mu video pride kot nalašč). Spomnimo se samo *Temne zvezde* (*Dark Star*), katere začetek je prava napoved: »incoming communications«. Tam »prihaja« nekaj ljudem (in še nekaj več mislečim bitjem) (če smo in jim na koncu celo »pride«: dvema se izrecno izpolni želja, ostali pa zginejo v blesku bombe, ki je spoznala svoje poslanstvo – vse zaradi nespornuma prav v »komunikacijah«. Teza: komunikacija je termin za samo nemožnost komuniciranja, ta pa je pogoj »pripovedi«.

»Ni naključje«, da nas je govorica zapeljala k spolnemu odnosu. V Carpenterjevih grozljivkah ne gre za nič drugega kot zanj. Moški preganja žensko.

*Nekdo jo opazuje* od samega začetka. *Jaz* v naslovu je *ona*, žrtev, »nekdo« pa je starejši moški, po poklicu – monitor. Kaj pa naj bi kot »monitor« (»nadglednik«, pa čeprav le pri podjetju za vzdrževanje stanovanjskih stolpnic) počel, če ne opazoval? Podatki o njem nam seveda nič posebnega ne povedo (»sleherništo«!), razen tega, da je v njegovem »delovnem območju« že več deklet naredilo »samomor«, tako da so skočile z okna. Domnevamo lahko, da je znorel, ko je »monitorstvo« vzel za svojo zabavo namesto za navaden posel, se pravi, ko je spregledal možnosti, ki mu jih daje, namesto da bi ga opravljal kot vsakdo drug.

Pri tem smo z zanimanjem pogledali, kdo je *jaz* v naslovu *On ve, da si sama*: to je lahko le *gledalec* – nagovarja *njo*, ki je z njo ujet v peklenki sistem. Če pa vemo, da »sprejemnik prejme od oddajnika svoje lastno sporočilo v sprejrnjeni obliki«, je pravi *jaz* tukaj lahko le *ona*, spet žrtev, sporočilo pa se je sprejrnilo pri gledalcu, kajti seveda je *on* tisti, ki *ve*; toda »označevalec ga ne »zagrabí« performativno«: strah ga je pač z žrtvijo.

Očitno »žrtev« tu nima enake »vloge« kot pri de Sadu: markizu je glavna zabava sam dogodek–srečanje, tu pa »intriga«, ki privede do njega. Oni pove natančno, kaj počne z žrtvijo, Carpenterja pa zanima, kako jo bo čimbolj nepričakovano zaskočil. *Ona* v *Nekdo me opazuje* pa nikakor ne pristaja na pozicijo »totalne« žrtve. Ženski se sploh ne zdi, da bi morala zgolj bežati. Nasprotno: stvar vzame v svoje roke in neke proti koncu jo vidimo, kako z dolgim nožem v roki vdira v njegovo hišo. Resda imamo pred tem skoraj alegorično sceno, ko on veličastno stoji na rešetkah, pod katerimi je v nekakšni luknji ona, toda to je šele začetek.

Žrtev se navsezadnje sama vede kot paranoik – in glede na to, da nima nobenih dokazov, kot pokliče policijo, jo tak sam doleti tudi izrecno. Ne ustavlja se ob ugotovitvi, da jo nekdo opazuje, ne sprijazni se z njo, temveč se zares vpraša, kdo jo opazuje – na to je možen samo en odgovor, čeprav v svoji preprostosti dobro skrit: gledalec. Sicer pa se, pri »iskanju« na filmu, ženska vede čisto »pametno«, razen, da ji kdaj pa kdaj v ključnih trenutkih pade orožje iz rok. (Je že kdo opazil, da se žrtve v grozljivkah znajo vesti strahovito neumno? – bežijo tja, kamor ne bi smele, ipd. To je seveda ravno učinek gledalčeve »vednosti-več«.)

Pomembno je skratka to, da nenadoma nastopi odločna ženska, ženska, ki se, kot sama pravi, ne boji moških, kar pokaže tudi s tem, da si v »samskem baru« poišče prijatelja. *Iščoča gospoda Trdiča* (*Looking for Mr. Goodbar*) nam je sicer pokazala, da je to hitra pot k nasilni smrti, toda Carpenter ne zaigra niti na to karto. Celotno ponorčuje se iz nje, in hkrati iz »klasičnih« grozljivk, kjer žrtvi (seveda je »glavna žrtev« dosledno ženska, razen v redkih izjemah) zmeraj na koncu nekdo – jasno, moški – priskoči na pomoč, ker ona, nemočna... Tukaj se zgodi, kar se mora zgoditi: izbravec ji pomaga pri odkrivanju preganjalca, toda na zadnje srečanje ga ni, tja zamudi. Edina žrtev, ki jo vidimo na filmu (kar je zabavna različica *Noči čarovnic*, kjer so posejane nekako na pet minut), je lezbijka – torej ženska, ki nima nič z moškimi in je v tem živo nasprotje *nje*. Film ji je v tem, da se je drugega spola bolje izogibati, dal popolnoma prav.

Prav kakor v paranoji: »vse« je utemeljeno, nič ni naključno, »totalna komunikacija«... hkrati pa ostajajo »nepojasnjeni« detajli, kakor je na primer ta: kdo je odletel z letalom (nekdo je, ugotovi policija) s karto, s katero je pokojna lezbijka načrtovala odhod v San Francisco, če je morilec ves čas tukaj? Toda paranoik hitro najde odgovor. In gledalec, ki zahteva konsistenco, prav tako, če sploh opazi.

»Se ne boš pokazal?« vpraša žrtev preganjalca, ki je neke v njeni sobi. »Le od daleč si upaš!« – Moški ima moč, pozicijo gospodarja, le na daljavo, kolikor se ne »pokaže«, kolikor ohranja »vtis«, da je superioren. Od blizu je to bržkone impotenten moški, ali natančneje: gre za moškega, čigar želja se spolnjuje prav prek obvladovanja »od zunaj«, s fetišizmom »daril« in voyeurško–oralnim zadovoljstvom teleskopov in nastavljenih mikrofonov, tj. objektov »komunikacije«, ki ima seveda »falično« funkcijo, funkcijo nadomestka zgube, ki je nastala s kastracijo. Na tem mestu Carpenter ponudi film.

Tu je, če na hitro povežem, mesto, od koder prihaja ukaz: »Uživaj!« Toda ubogati ta ukaz pomeni isto kot narediti samomor. Groza, ki jo občutimo, izvira prav iz tega pogleda v brezno užitka.

»Dokončni dogodek«, eliminacija, kot reče »monitor«, pa je nujno nekakšen »neposredni stik« – vzporedno med spoloma in med užitkom in smrtjo – k temu vodijo vse niti in v tem je vsa težava: v *Noči čarovnic* se dekleta pač izmakne (je dobesedno »ne zagrabí«), čeprav s koncem filma še zdaleč ni konec nevarnosti (o čemer pričata *Noč čarovnic II* in *Noč čarovnic III*), v *Nekdo me opazuje* pa se »stik« ponesreči, ker gre predaleč, »čez rob«. Sam moški pade čez ograjo, kamor je hotel potisniti žensko. Prišel je preblizu, kakor skoraj otopno ugotovi žrtev. To se seveda zgodi moškemu (kot spolu); a kako je zdaj z njenim užitkom?



## ČRNA SERIJA (*FILM NOIR*)

Privatnega detektiva najamejo, da bi raziskal nekaj na videz preprostega, denimo to, da je nekdo izginil. Toda kmalu se pokaže, da je začetna naloga dimna zavesa, ki prikriva veliko bolj ovinkast zaplet, kjer se pomen vsega spreminja in sprevača: za domnevno žrtev se pokaže, da je hudodelec, ljubimka konča kot morilka, zvesti prijatelj pa kot umazan izdajalec; policija in okrožni tožilec, pogosto pa celo sama detektivova stranka, poskušajo zaustaviti preiskavo, ki nazadnje pokaže, da so domnevno ugledni ljudje člani tolpe.

Približno tak je – po Johnu Caweltiju («Klasična in trda detektivska zgodba», *Memento umori*) – značilni vzorec dogajanja v trdem detektivskem romanu (*hard-boiled story*), ki se je v ameriški literaturi pojavil sredi 20. let ter zoper klasično detektivsko formulo logike in dedukcije uveljavil »naturalistični« obrazec. Ali z besedami enega njegovih največjih predstavnikov, Raymonda Chandlerja, o utemeljitelju te zvrsti: »Hammett je umor potegnil iz beneške vaze in ga vrgel na cesto . . . Hammett je umor vrnil ljudem, ki morijo iz razloga, ne le za to, da priskrbijo truplo; in ki ubijajo s tem, kar jim pride pod roke, ne pa z ročno kovanimi pištolami za dvoboj, s kurarom in tropskimi ribami. Prestavil je te ljudi na papir take, kakršni so, in pustil jim je govoriti in misliti v jeziku, ki so ga v te namene navadno uporabljali« (R. Chandler, »Preprosta umetnost umora«, *Memento umori*).

Čeprav tudi trdi detektivski roman ohranja glavne obrise vzorca dogajanja v klasični formuli – vpeljava detektiva, predstavitev zločina, preiskava, razrešitev in razplet – pa se pokažejo pomembne razlike v načinu, kako trda zgodba ta vzorec uveljavlja. Medtem ko je klasična detektivska zgodba napisana s stališča watsonovskega pripovedovalca ali s stališča odmaknjene in anonimnega pripovedovalca, ki vidi detektivova dejanja, ne ve pa nič o njegovih duševnih posegih, je trda zgodba napisana z vidika samega detektiva, ki pri Chandlerju zmeraj nastopa v prvi osebi. V klasični formuli je detektiv aristokratsko odmaknjen in ni nikoli osebno ali moralno vpleten v zločin, ki ga naj razišče; nasprotno pa za trdega detektiva, ki je pogosto predstavljen kot obrobjen profesionalc in »cinični neuspešnež«, preiskava ni preprosto v tem, da poišče krivca, ampak mora v njej opredeliti svoje lastno moralno stališče. Še več: »Resnica, do katere se hoče dokopati detektiv, ga tako rekoč 'eksistencialno' prizadeva, saj zločinska igra, v katero se je zapletel, ni zgolj uganka za njegov um, temveč ogroža sam njegov etični in celo fizični status« (Rastko Močnik in Slavoj Žižek, »Spremna beseda« v *Memento umori*). Druga bistvena razlika pa je v tem, da je trdega detektiva dolgotrajna izkušnja že izučila, da je z zlom okužena celotna družbena ureditev, medtem ko je bilo za klasičnega detektiva zlo zgolj motnja v bistvu dobrohotne družbene ureditve.

Ta omemba trde detektivske zgodbe je seveda še vse preskopa, da bi primerno evocirala pomen, ki ga je imela za Hollywood: z njo je namreč povezano celo filmsko obdobje, po mnenju nekaterih v hollywoodski zgodovini najpomembnejše, a tudi najbolj zanemarjeno in prezrto. To obdobje je znano z imenom »črna serija« ali še pogosteje *film noir*.

Zdi se, da dolguje ta naziv predvsem knjigi Raymonda Borda in Etienna Chaumetona *Panorama du film noir américain* (1941–53), ki je bila leta 1955 prvi poskus, kako definirati ta pojav in njegovo periodizacijo.

Za Borda in Chaumetona je *film noir* »serija«, ki jo definirata kot »zbirko nacionalnih filmov, ki imajo nekaj skupnih potez (stil, vzdušje, snov), dovolj močnih, da jih nedvoumno zaznamujejo in jim sčasoma dajo neposnemljivi značaj«. Ena takih skupnih in najbolj konstantnih potez je navzočnost zločina, toda to je obenem tudi že prva distinktivna poteza, ki razlikuje *film noir* od t. i. »policijskega filma«, kjer gre prav tako za zločin. Razlika je v spremembi zornega kota: »policijski filmi« imajo lahko v najboljših primerih (*Hiša v 92. ulici*, Henryja Hathawayja, *Bumerang* in *Panika na ulicah* Elije Kazana, *Golo mesto* Julesa Dassina) celo nekaj najbolj »tipičnih črnih« elementov, vendar je v njih zločin zmeraj obravnavan od zunaj, s stališča policije, medtem ko ga *film noir* prikazuje od znotraj, v samem okolju kriminalcev. Druga razlika je moralna: v »policijskem filmu« so preiskovalci pošteni in junaški ljudje, v črni seriji pa so policaji



pokvarjeni in celo morilci. In končno je v »črnem filmu« v ospredju zasebni detektiv, ki je na sredi med redom in zločinom ter »tu vmes išče svojo pot, brez večjih predsodkov, tako da lahko ugotovi svojim moralnim zahtevam in obenem želji po sumljivi pustolovščini«.

Za Borda in Chaumetona je tako ena prvih značilnosti črne serije »dvoumnost in protislovnost«, ki zaznamujeta skoraj vse osebe in odnose med njimi: zasebnega detektiva, ki se ujame v nevarno situacijo, ne toliko v skrbi za pravico, kot zaradi nekakšne »morbidne radovednosti«; žrtev, ki jo njene vezi z zločinskim okoljem posorodijo s krvniki, tako da se pogosto zdi, da je nekdo žrtev le zato, ker ni utegnil postati krvnik (lep primer je Bannisterov družabnik v Wellesovi *Gospo iz Šanghaja*); *femme fatale*, ki hodi po robu zločina in se ga tudi loti, ki se spozna tako na zapeljevanje kot na rokovanje z orožjem, in ki s svojim pogubnim šarmom priskrbi »črni erotizem«; in končno, samo zločinsko okolje, ki ga sestavlja množica angelskih morilcev, nevrotičnih gangsterjev, megalomanskih šefov tolpe, pokvarjenih stranskih oseb, in kjer se odnosi moči stalno spreminjajo.

Naslednja značilnost bi bila »nenavaden potek dogajanja«: detektiv sprejme neko megleno nalogo, a brž ko se je loti, se začne potapljati v blodnjak, poln sumljivih in varljivih figur ter brutalnih scen. To ozračje zmedenosti in grozljivosti daje filmom črne serije »pečat oniričnosti«, čeprav je izhodišče povsem realistično – prizori sami zase imajo celo »vrednost dokumentarnega fragmenta«. Vtis sanjske more nastane – kot avtorja domiselno pripominjata – šele kot učinek »kopičenja realističnih kadrov na bizarno temo«.

Trdi detektivski roman je bil, kot rečeno, glavni scenaristični vir »črnega filma«, vendar je to postal šele potem, ko je dosegel popularnost in komercialni uspeh. To je pač preizkušena hollywoodska metoda, ki pa je v tem primeru ravnala skrajno previdno: črna serija je zrasla iz nizkoprorračunske produkcije, brez tedaj slavnih filmskih zvezd in znanih režiserjev, in je bila prav zato v ZDA bolj znana kot »B serija«.

Kljub tesni zvezi trde detektivske literature in črne serije pa se – po mnenju Borda in Chaumetona – roman in film ne mešata. Film je zgostil dogajanje, izločil vrsto epizod ter tako še povečal vtis nejasnosti in »sanjske« nepovezanosti. Svoj prispevek pa je dala tudi cenzura, ki je bila pri literaturi veliko bolj popustljiva, tako da se je »spolnost lahko v njej veliko svobodneje izražala«. V filmu pa se ni smela, kar mu je samo koristilo, saj je s tem prišel do svojega tako izrazitega »vizualnega stila« – tj. tiste mračne svetlobe, polne senc, ki se tako dobro prilega dogajanju, kjer ni jasnih meja med dobrim in zlim in kjer se »prepovedano« (to bi bila spolnost) kaže zgolj prikrito ali aluzivno. Tako kot v freudovskem delu sanj, menita Borda in Chaumeton, kjer se namesto »prepovedanih realnosti pojavljajo na videz nevtralni elementi, ki pa jih asociativno ali simbolično evocirajo«. Ali drugače, »erotizem thrillerja«, ki je razvil celo znanost prikrievanja mesa in valovanja gub na ženski obleki, je imanentno stvar pogleda, ki vznikne in zgine z zevom telesa, s trenutkom madeža na zavarovani površini.

Drugi, in po mnenju Borda in Chaumetona celo še vplivnejši vir kot detektivska literatura, bi bila psihoanaliza, ki so jo sredi 30. let v ZDA že na široko »prakticirali« in vulgarizirali po tisku in radiu, tako da niti ne preseneča, če se je na seznamu naročnikov Psychoanalytical Review znašlo kar precej hollywoodskih producentov in scenaristov. Prvi film z eksplicitno referenco na psihoanalizo je bil *Slepa ulica* (Blind Alley, 1939) Charlesa Vidorja, ki je že zgledna aplikacija »katarzične metode«: vodja tolpe se s svojo žensko in pajdaši pred policijo zateče na podeželsko hišo psihiatra; gangsterja tlači huda mora (prikazana v negativu), dokler mu psihiater ne pojasni njegovih sanj z neko skrivnostjo iz otroštva – zdaj je osvobojen svojega kompleksa in mu ni več do ubijanja. Ta »katarzični« model se je verjetno veliko bolje ujema s »policijskim« kot pa s »črnim filmom«, saj je bil njegov namen le v tem, da bi zločinsko dejanje dramatisiral in pojasnil z novo pripovedno verjetnostjo, podprto z »znanstveno« kavcijo. V »črnem filmu« pa je bila psihoanaliza pogostejša – če je sploh bila – implicitno navzoča, z nakazovanjem latentnih erotičnih razmerij, nevrotičnih potez pri gangsterjih, ojdipovskih identifikacij, ne da bi ti motivi dobili ključno vlogo ali odločilno vplivali na razplet.

Šele na tretje mesto pa Borda in Chaumeton postavljata filmske vire in vplive. Med temi je morda najpomembnejši delež nemškega ekspresionizma, saj so med vodilnimi imeni črne serije prav režiserji in snemalci, ki so pred vojno emigrirali iz Nemčije in Avstrije: Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, John Brahm, William Dieterle, Karl Freund, Rudolph Mate. V ameriški tradiciji se je *film noir* navezal na tri smeri, ki so se tako samostojno razvijale, da so imele v Hollywoodu specializirane producente. To so: gangsterski film, ki je nastajal pri Warner Bros, grozljivka, nad katero je imel monopol Universal, in klasični detektivski film (na osnovi »logike in dedukcije«), ki sta ga producirala Fox in MGM.

Iz aktive gangsterskega filma (velja omeniti vsaj tele: *Mali Cezar*, 1930, Mervyna Le Roya, *Velika hiša*, 1930, Georgea Hilla, *Brazgotina*, 1932, Howarda Hawksa, *Brez izhoda*, 1937, Williama Wylerja) je *film noir* prevzel virtuoznost v prizorih s pretepi ter kriminalno in brutalno okolje z zakajenimi beznicami, partijami pokra, italijanskimi morilci itn., ne pa primitivne enostavnosti dogajanja s športnim preizkušanjem med dobrim in zlim. Grozljivka (James Whale, *Frankenstein*, 1931, Tod Browning, *Drakula*, 1931, Robert Mamoulian, *Dr. Jekyll in Mr. Hyde*, 1932) je s svojimi pošastmi že močno vpeljala tesnobo, ki jo bo črna serija dala čutiti v bolj vsakdanji obliki (grozljivka je samo »osamosvojlja« fantazmatiko, ki je na delu sredi same realnosti). Klasični detektivski film pa je prispeval solidno tradicijo zločinske skrivnosti ter do-



miselnosti v izvedbi umora (zlasti subtilni so umori v filmih Brucea Humbertona o Charlieju Chanu). Določen vpliv na *film noir* je imela tudi ameriška komedija, zlasti s svojo absurdnostjo situacij, posmehljivim cinizmom ter z izborom realističnih likov v stranskih vlogah.

Vsaj paradokсно, če že ne problematično poglavje *Panorame ameriškega črnega filma* je obširna periodizacija črne serije: periodizacija šepa, ker si ne zastavlja kriterijev za razmeščanje svojih ločnic, ampak se rajši zanaša na »dramatično« črto nastanka, vrhunca in propada. In prav tu proizvede svoj paradoks: potem ko je bila trda detektivska zgodba najprej omenjena kot glavni scenaristični vir črne serije, so filmi, posneti po tej literaturi, postavljeni v obdobje »nastanka stila« (1941–45) in predstavljeni zgolj kot »znanilci serije«, medtem ko bi se njeno »veliko obdobje« (1946–48) pričelo prav s filmi, kjer je zasebni detektiv vse manj navzoč. Navzočnost privatnega detektiva seveda ni edini kriterij »črnega filma«, vendar tudi njegova odsotnost še ne more biti razlog, da bi črna serija tedaj dosegla »vrh«. In tudi res ni: pravi, ali vsaj edini razlog, ki ga Borde in Chaumeton navajata v prid svoji periodizaciji, je ideološki. *Film noir* se je pojavil v medvojnih letih (oziroma malo pred vstopom ZDA v vojno), da bi s svojimi temami moralne ambivalence, sumljive oblasti »big businessa« in korupcije policije zašel v očitno navzkrižje s tedaj vladajočo ideologijo »ameriške veličine« in nacionalne enotnosti, prikrivajoče razredne razlike. Od tod teza, da je bila nastajajoča črna serija v svojem razvoju zaustavljena, a da si je našla kritje v dveh drugih smereh, ki jih Borde in Chaumeton imenujeta »film z zločinsko psihologijo« in »počrtnjen zgodovinski film«.

V čem je to kritje? Filmi prve »smeri« so znali prav dobro ravnati s sumljivimi in zločinskimi tipi ter krepiti napetost z dvoumnostjo in grožnjo nasilja, le da so bile njihove ambivalentne figure osamljene, patološki ali ekscenčni primeri sicer zdravega okolja, razen tega pa so bile ženskam prihranjene kriminalne vloge. Med te filme so uvrščeni: *Sum* (*Suspicion*, 1941) in *Senca dvoma* (*Shadow of a Doubt*, 1943) Alfreda Hitchcocka, *Bes v nebesih* (*Rage in Heaven*, 1941) Woodyja van Dykea ter *Dr. Jekyll in Mr. Hyde* (1941) Victorja Fleminga (to je *remake* Mamoulianovega filma). Tako imenovani »počrtnjen zgodovinski film« pa naj bi mračnim odritjem črne serije zagotovil historični alibi ter odel zločin v tesnoben šarm starinskega dekorja. Tu so omenjeni filmi: *Plinske luči* (*Gaslight*, 1944) Georgeja Cukorja, *Podnajemnik* (*The Lodger*, 1944) Johna Brahma, *Polžasto stopnišče* (*The Spiral Staircase*, 1945) Roberta Siodmaka in *Nevaren eksperiment* (*Experiment Perilous*, 1944) Jacquesa Tourneurja.

Zdaj bi se kajpada že radi seznanili z rubriko »znanilcev serije«, ki pa jih ne bomo omenili vseh, da bi lahko pri naštevanju navedli še kaj (ali vsaj malo) več kot naslov:

John Huston, MALTEŠKI SOKOL (*The Maltese Falcon*, 1941), po romanu Dashiella Hammetta (napisanem leta 1929), kjer gre za zgodbo o iskanju stoletja starega ptičjega kipa z dragocenimi vgrajenimi dragulji; delo se odlikuje z izjemno karakterizacijo vrste nepozabnih likov, s pretanjeno dialektiko želje, razvite skoz isanje vselej izmikajočega se »skrivnostnega predmeta«, ter z razpletom, ki je pozneje postal klasičen v trdem detektivskem romanu – sklepno srečanje resigniranega detektiva s *femme fatale*, morilko. Film je skoraj v celoti posnet v interierih z zadušljivim ozračjem, kjer se osebe med seboj sumničijo, se prodajajo druga drugi in morijo, da bi se dokopale do tega kipa, ki je – kot se na koncu pokaže – ponaredek. Zasebnega detektiva, tavajočega po »no man's land« zločina in zakona, je igral Humphrey Bogart, ki je prav s tem filmom pričel svojo novo kariero »trdih« vlog. Film ima sloves mitičnega začetka črne serije.

Joseph von Sternberg, ŠANGHAI (*Shanghai Gesture*, 1941), »eksotična« zgodba o lastnici šanghajske igralnice, ki bi se rada maščevala svojemu nekdanjemu ljubimcu, zdaj mogočnem finančniku; njegovo hčer pošlje v objem libertinskemu in »fatalnemu« Omarju, in ko zve, da je tudi njena, jo ubije. Večina dogajanja poteka v izvrstni krožni scenografiji igralnice, kjer vlada »absolutni« ženski gospodar, in kjer se igra tako za denar kot z življenji in čustvi (erotika kot past »pogube«).

Frank Tuttle, NAJETI MORILEC (*This Gun for Hire*, 1942), po vohunskem romanu Grahama Greena. Tu izstopa igra Alana Ladda v vlogi »angelskega morilca« z otroškim obrazom, ki ga za ponarejen denar najamejo agenti pete kolone, da bi zanje opravil umor, vendar se obrne proti svojim delodajalcem. Film vpelje tudi figuro mogočnega šefa vohunov, ždečega v imperialni palači, kjer se kot paralitična mumija premika z vozičkom in izdaja svoje zločinske ukaze. Med prizori zasledovanja pa je verjetno dosežen vrh z lovom na človeka v neki plinarni.

Stuart Heisler, STEKLENI KLJUČ (*The Glass Key*, 1942), po Hammettovem romanu. Po mnenju Borda in Chaumetona je film precej slabši od romana (ki velja za eno najboljših Hammettovih del), vendar je eden prvih, ki se je drzno lotil ameriških političnih navad in kritike »volilnega stroja«. Alan Ladd nastopa v vlogi Neda Beuamonta, ki ga ujame in muči skupina političnih nasprotnikov.

Orson Welles, POTOVANJE V STRAH (*Journey into Fear*, 1943), po vohunskem romanu Erica Amblerja: zgodba o angleškem trgovcu, ki se nenadoma znajde v življenjski nevarnosti in ga čakajo vedno nova neugodna presenečenja na mučnem potovanju s staro trgovsko ladjo iz Istambula v Italijo. V tem Wellesovem filmu so po Bordu in Chaumetonu zbrani vsi »veliki zakoni« črne serije: napol sanjsko dogajanje, sumljive in nenavadne osebe, molčeči morilec, ki pred vsakim umorom zavrti ploščo na starem gramofonu itn.



Jean Negulescu, DIMITRIJEVA MASKA (The Mask of Dimitrios, 1944), po Amblerjevem romanu, ki pripoveduje o družbenih okoliščinah vzpona značilne figure mednarodnega podzemlja. Film z uspešno tehniko flash backov postopno razkriva lik domnevno mrtvega Dimitriosa in po labirintnem potovanju od Sofije prek Beograda do Pariza odkrije to osebo živo.

Edward Dmytryk, ZBOGOM, DRAGA MOJA (Farewell, My Lovely, 1944), po romanu Raymonda Chandlerja, avtorja, ki s svojimi sedmimi romani o zasebnem detektivu Philipu Marlowu posebej svet trdega romana: to je kalifornijsko ozračje z mešanico nezrele grobosti in dekadence, žgočega sonca in divjega nočnega življenja, povzpetniških uspešnežev in zlomljenih eksistenc – svet, v katerem se grobo nasilje prepleta z nekakšno sanjsko irealnostjo, svet, ki je pravcata enotnost nasprotij, kjer so najnižji izmečki in izobčenci kot s popkovino povezani s smetano družbe. *Zbogom, draga moja* prinaša vse te teme v odlikovani obliki: dogajanje se prične z vrsto na videz nepovezanih prizorov, glede katerih se kasneje pokaže, da so momenti iste mreže. Marlowe (Dick Powell) tava v blodnjaku, polnem ekstravagantnih prikazni, ujet v igro, ki je ne obvlada. V prizorih z nasiljem in v tistem, kjer je Marlowe drogirani, uporablja Dmytryk dosežke t. i. »čistega filma« iz 20. let: ostro montažo, prelive v vožnji, številne maske, ki omogočajo sopostavitve oseb v različnih planih, in presenetljive zvočne učinke.

Billy Wilder, DVOJNO ZAVAROVANJE (Double Indemnity, 1944), režiserjev in Chandlerjev scenarij po romanu Jamesa Caina: zgodba o zavarovalniškem agentu Walterju Neffu, ki s Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck v vlogi »zločinske blondinke«) umori njenega moža in prikaže zločin kot nesrečo, da bi žena dobila denar od zavarovalnice. Vendar ga skuša Phyllis prevarati z drugim, kar Neff opazi in jo ubije, a tudi sam umre od njenega strela. Wilder in Chandler sta poskušala ohraniti vlogo romaneskne prve osebe ter pustila Neffu, da vso zgodbo pripoveduje v diktafon. Pripoved je tako organizirana kot priznanje in spominjanje, toda v njenem poteku pripovedovalec vse bolj zgublja nadzor, še posebej od trenutka, ko sam postane objekt preiskave.

Otto Preminger, LAURA (1944), zgodba o *femme fatale*, ki se zaveda svoje moči nad moškimi in se pojavi kot fantom, ko zasebni detektiv, ki raziskuje njeno smrt, zaspi v njenem stanovanju. Izstopa igra Cliftona Webba v vlogi rafiniranega in ciničnega pisatelja, ki je zaljubljen v Lauro in ne izbira sredstev pri odstranjevanju svojih tekmecev.

Fritz Lang, ŽENSKA NA SLIKI (The Woman in the Window, 1944), film temelji na imenitni »imaginarni spletki«, saj se moški, ko se poslovijo od svoje žene in otrok, zaplete z žensko (in prek nje v umor), ki jo je videl na sliki v galeriji; v trenutku, ko zasluti, da mu je policija na sledi, se izkaže, da je bilo vso razmerje s to žensko, umor itn. delo njegove imaginacije.

Michael Curtiz, MILDRED PIERCE (1945), po romanu Jamesa Caina: psihološka drama razvajene hčerke-morilke, ki se sramuje matere, obogatele s cenenimi gosti. Film uspešno združuje melodramske in »črne« elemente, in sicer prek prepletanja oziroma spodnašanja Mildredine pripovedi (v flash backih) z detektivovo preiskavo: »črna sekcija« je postavljena v sedanost in zavlada nad melodramskimi flash backi že zaradi intenzivne navzočnosti nasilja, negotovosti in dvoumnosti, ki je poudarjena z uporabo lažnega šiva, tj. izključitve proti-kadra, ki bi razkril morilca.

Bordovo in Chaumetonovo »veliko obdobje« (1946–48) črne serije pa bi predstavili s tole izbiro:

Charles Vidor, GILDA (1946), po Bordu in Chaumetonu »mojstrska lekcija aplicirane psihoanalize«, bržkone zaradi ojdipovskega razmerja med lastnikom igralnice Mundsonom (zapletenim v nacistično špijonažo) in mladim Farrelom, ki mu Mundson reši življenje in po svoji dozdevni smrti prepusti tako svoje mesto kot ženo Gildo (Rita Hayworth), sicer Farrelovo nekdanjo ljubico; toda brž ko se Farrel z njo poroči, jo prične sumničiti, da je ona kriva za Mundsonovo »smrt«, in se umiri šele, ko ga sam ubije.

Howard Hawks, VELIKI SEN (The Big Sleep, 1946), po Faulknerjevi adaptaciji Chandlerjevega romana. Philip Marlowe rešuje hčeri upokojenega generala Sherwooda – razuzdano Carmen, ki zna v odnosih s svojimi ljubimci pasti v krize destruktivnega besa, ter ločeno in otopelo Vivian, ki marljivo obiskuje igralnice. Hawks, ki je posnel že odlični gangsterski film *Brazgotina* (The Scarface, 1932), tudi v »črnem filmu« ni razočaral: tu je dobro zadeta mračna atmosfera z umazanimi dekori in bizarnimi detajli, s kratkimi in neusmiljenimi pretepi, z nepričakovanimi preobrati vlog, morbidnim erotizmom itn.

Robert Montgomery, GOSPA V JEZERU (The Lady in the Lake, 1946), po Chandlerjevem romanu: film je znan predvsem kot prvi in ponesrečen poskus »realizacije« literarne prve osebe (Chandlerjevi romani so napisani v prvi osebi zasebnega detektiva) s t. i. subjektivno kamero. S tem pa je bil dosežen prav nasproten učinek kot v romanu: čeprav je imel gledalec kdaj občutek, da je pest ali pištola namerjena v njegov obraz, pa je nevidni Marlowe postal enigmatičen, medtem ko v romanu seveda ni, saj je on tisti, ki razvozla uganko; gledalec pač ne more imeti enakih tesnobnih in drugih občutkov kot nevidna oseba, kar je za *thriller* prav nerodno.



# Od filma-romana do filma-eseja

Bogdan Kalafatović

## Selektivna filmografija filmov-esejev:

1. *Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1966) Jean-Luc Godard
2. *Kitajka* (La Chinoise, 1967) Jean-Luc Godard
3. *Vesela znanost* (Le Gai savoir, 1968) Jean-Luc Godard
4. *Ljubezenski primer PTT uslužbenke* (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT, 1967) Dušan Makavejev
5. *Čas topilnic* (Hora de Los Hornos, 1968) Fernando Solanäs
6. *Nedolžnost brez zaščite* (Nevinost bez zaštite, 1968) Dušan Makavejev
7. *WR ali misterij organizma* (WR ili misterije organizma, 1970) Dušan Makavejev
8. *Živa resnica* (Živa istina, 1970) Tomislav Radić
9. *Gostja* (L'ospite, 1971) Liliana Cavani
10. *Vse je v redu* (Tout va bien, 1971) Jean-Luc Godard
11. *Brez* (Bez, 1972) Miloš Radivojević
12. *Privatna projekcija* (Projection privée, 1973) François Letierrier
13. *Tu in tam* (Ici et ailleurs, 1974) Jean-Luc Godard
14. *Testament*, 1975 Miloš Radivojević
15. *Ena poje, druga pa ne* (Une chante, autre pas, 1976) Agnes Varda
16. *Šest krat dva* (Six fois deux, 1976) Jean-Luc Godard
17. *Kje je torej Ornicar?* (Mais où est donc ornica, 1979) Bertrand van Effenter
18. *Sreča* (Félicité, 1980) Cristine Pascal
19. *Reši se, kdor se more* (Sauve qui peut (la vie), 1980) Jean-Luc Godard
20. *Moj stric iz Amerike* (Mon oncle d'Amérique, 1980) Alain Resnais





Ni težko opaziti, da se sodobni film pri prvi nedavnih filmov z gledalca po *eseju*. Filmski umetnik si že dolgo prizadeva za *nenarativni* film oz. *odprt* in *subjektiven* film, čeprav se je zaradi narave svoje umetnosti prisiljen držati konkretnega v nasprotju z literatom, ki se drži transcendentnega. Že od nemega filma naprej obstajata dve pomembni estetski smeri, ki se bosta še enkrat soočili po zmagi zvočnega filma: prva, za katero je najpomembnejša montaža, in druga, ki vse podreja »stvarnosti«, tudi montažo.

Kaj to pomeni? Seveda to, da so od nekaj obstajali filmi, ki so izhajali iz vnaprejšnje odločitve za nenarativnost, filmi, ki jih lahko bolj ali manj teoretično upravičeno označimo za *eseje*. Kot smo že omenili, je njihova narava *subjektivna* (to pomeni *odprta* in *negotova*), material, ki ga ponujajo gledalcu v »interpretacijo«, pa je organiziran tako, da so zbrani razpoložljivi elementi, ki mu omogočajo, da jih svobodno komponira. Ti filmi z »nedoločnim« pomenom kot poudarjeno *odprta* dela pričakujejo sodelovanje gledalcev, čeprav ne vselej tako, kot je Umberto Eco razčlenil to razmerje (»naredite to sami«) – s tem je nareč ves odnos med avtorjem in sprejemnikom po nepotrebnem zabrisan in nemara mistificiran.

Odprtost strukture seveda zahteva tudi določeno estetsko pretanjenost, čeprav ne tako zelo posredovano, da bi gledalcu zaprla pot k »branju« pomena, bodisi zato, ker bi bil »nesporočljiv«, bodisi zaradi hotenja po večpomenskosti na referencialni ravni. To so največkrat *večpomenski* filmi, ki se nikoli ne ravnajo po sporočilih svojega materiala, temveč ta material podrjajo metaforičnemu kompleksu že uveljavljenega (univerzalnega) občutja sveta. Poleg tega pa se zdi, kakor da taki filmi zahtevajo posebna teoretska prizadevanja, da bi raziskali njihov smisel, in pri tem dajajo material za nekakšno laboratorijsko analizo. »To je oglas, to so kifeljci, ko tepejo študente maja 1968, to je popisani stolpec iz France-Soir,« pravi Jean-Luc Godard, »kaj pomenijo in ali sploh kaj pomenijo? To morate uganiti in razumeti vi.« Teoretik Dominique Noguez trdi, da imajo taki filmi vsaj štiri lastnosti, ki jih uvrščajo v kategorijo *filma-eseja*:

1. vnaprejšnja odločitev za *nenarativnost* in pogosta uporaba citatov v vseh oblikah (podobe, zvoki, pisano besedilo);
2. poudarjena subjektivna narava;
3. izključna skrb za zdajšnjo ali prihodnjo stvarnost;
4. hotenje, da bi z razumnimi sredstvi oblikovali mnenje gledalca, da bi ga privedli do določene količine zavesti, natančneje do tega, da bi se *spremenilo njegovo življenje*.

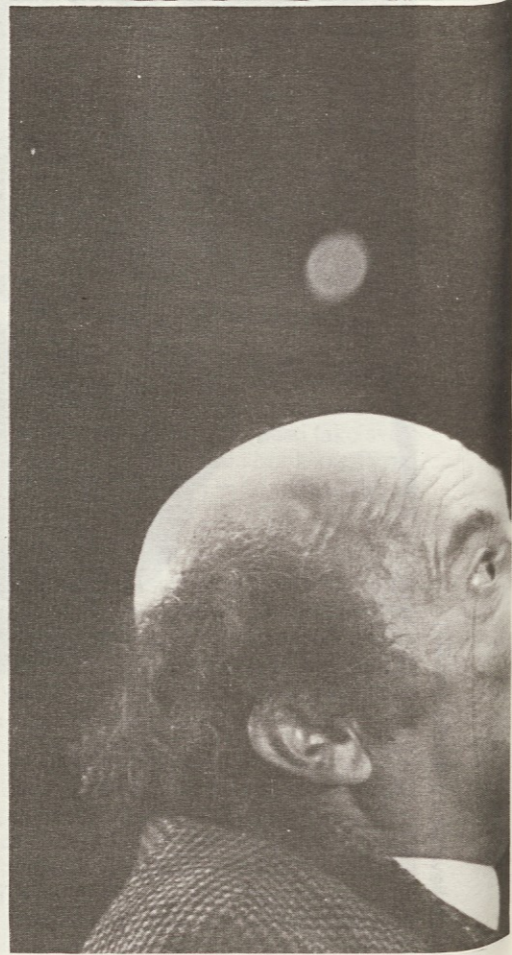
Za sprejemnika »branje« teh filmov vselej pomeni pozorno spremljanje režiserjevih namenov: montaža ni več enopomenska, pač pa je sinonim za večpomenskost. Ne spodbuja, kot je sugeriral Bazin, lenobnosti in neobveznosti, temveč gledalcu vsiljuje kritično delo in sodelovanje, ki ju tradicionalni film ni zahteval. »Branje« teh filmov bolj pomeni navzočnost pri ustvarjalnem gibanju kot pa pri rezultatih gibanja. Nenehno je slišati korake režiserja, ki se trudi, da bi »postavil« podobe, natančneje, bolj jih »predlaga« kakor pa »postavlja«. Gledati film-esej bolj pomeni udeleževati se gibanja in implicitnih strukturah nekega »logosa« kakor pa sprejemati eksplicitne rezultate kot v tradicionalnih filmih. Toda podobe obstajajo in jih ne moremo prezreti: Parižani prihajajo iz metroja, policija s pendreki pretepa študente, France-Soir poroča o tem dogodku. Zakaj pa so *filmi-eseji* večpomenski? Zato, ker stvarnost, ki jo raziskujejo (na primer maj

1968 v Parizu), še nima *določenega smisla*, ta stvarnost se nenehno »dogaja«, filmski ustvarjalec pa se umika in osmišljanje vidnega prepušča gledalcu (prav nujnost »osmišljevanja« bi *filmi-eseji* radi dosegli). In ravno prav glede tega so si moderni in *novi romani* ter *film esej* podobni: v prvem podobe niso podane, temveč so le virtualno navzoče v besedah, tema pa je »navidezna«; v drugem so podobe navzoče, temo (smisel) pa določa gledalec sam.

To tezo je treba podpreti z zgledi, zato bi radi to čimpreje storili. V Robbe-Grilletovem romanu *Ljubosumje* (*La jalousie*), denimo, je govor o vsem razen o ljubosumju (*navidezna tema!*); odsotnost slehernega izraženega »občutja« pa prisili pisatelja, da (največkrat) piše v idnikativu prezenta; filmi Jeana-Luca Godarda, Dušana Makavejeva, Gillesa Groulxa in Jean-Pierra Lafevra so dela z *nedoločenim smislom*, ta smisel pa se lahko vzpostavi le z gledalčevim sodelovanjem.

Kaj pa je pravzaprav film Jean-Luca Godarda *Reši se, kdor se more* (*Sauve qui peut – la vie*, 1980), če ni pravi *film-esej*? Je značilen godardovski film o nekomunikaciji in težavah bivanja; meditacija o stvarnosti, kakršno vidi režiser in nam jo kaže. Njegov način razmišljanja tudi tukaj kaže Godarda kot esejista in pesnika, kot cineasta, ki *raziskuje*, ne sprašuje pa se, ali je to, kar ustvarja, umetnost, filozofija, ali politika. Zanima ga zgolj prava resnica o stvarnosti, ki ga obdaja, o medčloveških odnosih, ki se omejujejo na rutino, kadar niso zloba, surovost in sadizem. Beseda *življenje* ni po naključju v naslovu filma (*Sauve qui peut – la vie*), stvaritve, ki nas spominja na najboljše trenutke tega francoskega režiserja v filmih iz šestdesetih let. Tisto temeljno, kar kot leitmotiv veje skoz ta turbni film, je okus po pesimizmu, razmišljenosti, tragični razkrojenosti človeka – odsotnost vere v smiselnost življenja, ki ga njegovi junaki niti najmanj ne spoštujejo. Godard je režiser bivanja *par excellence*, njegova (esejistična) razmišljanja o življenju pa so svojevrstna filozofija eksistencialnega anarhizma, zavita v tančico skepse in uokvirjena v mrakobne vidike brezupa. To stisko bivanja (ki jo je prikazal presenetljivo prepričljivo) spremelja – »paradokсно« – globoka strast do pravega življenja.

Godardova junakinja Denise Rimbaud (Nathalie Baye) ves čas išče novo življenje in spremembo; opusti delo na televiziji in začne rediti živino ob gorskem jezeru, medtem ko Paul Godard (Jacques Dutronc) prav tako išče – in jih ne najde – poti k bolj osmišljenemu življenju. (Seveda ni potrebno poudarjati simbolične konotacije priimkov njegovih oseb in možne avtobiografske projekcije v moškem liku.) Tako je *Reši se, kdor se more* vrsta esejističnih variacij na temo *življenje*, doživljamo pa ga kot nekakšen nadzorovan happening v štirih slikah (*Imaginarno, Strah, Trgovina, Glasba*) z osebami, ki jih ogrožajo »temne sile« modernega življenja – strah, nasilje, pervertirana erotika, oblast denarja, fizična in duhovna prostitucija. Razmerja med Paulom in Denise so paradigmatična podoba sadomazohizma sodobnega zakona, usoda Isabelle (Isabelle Huppert) pa je malone enaka usodi Nane (Ana Karina) iz filma *Živeti svoje življenje* (*Vivre sa vie*, 1961). Film *Reši se, kdor se more* ni nič manj brezupen kakor lep film, ki nam prikazuje Nanino življenje prostitutke: za Godarda je stiska bivanja obakrat rešena s samim obstojem filma, se pravi, z njegovo Formo. Godard je po mnogih letih bloden in (dvomljivih) eksperimentov spet zavzel »obljubljeno deželo« zrelosti in do skrajnih konsekvenc poglobil svojo vizijo življe-



Nedolžnost brez zaščite, režija Dušan Makavejev, 1968

Moj stic iz Amerike, režija Alain Resnais, 1980

nja iz šestdesetih let. Ta njegova cinična in brezupna vizija je preveč poglobljena in prepričljiva, da bi ji lahko postavili nasproti kakšen optimističen ekvivalent. Zal...

*Nedolžnost brez zaščite* (1968) Dušana Makavejeva je prav tako *film-esej par excellence* prav zaradi *odprte* forme in *nedoločenega* smisla. Po vsakem kadru njegovega filma se pred nami v nekakšnem dvojnem zlivanju razgrinjajo številni, velikokrat celo nasprotujoči si pomeni kot sestavni deli ene celote, v kateri vsi elementi rabijo jasno poudarjenemu cilju. Za vsemi sloji njegovega filma se razprostira nenavadno vmesno področje, kamor lahko sleherni gledalec, glede na to, kakšni skrivni impulzi ga vodijo, projicira svoje asociacije: tako v »mreži« ogledal njegovega filma prepoznavamo vrsto vmesnih razmerij, ki se izmenoma križajo in se realizirajo v nekaj različnih okvirjih njegove nenavadne strukture.

Makavejev je z namenom, da bi ustvaril nekakšno vmesno igro med starimi in na novo posnetimi materiali, uporabil film, ki ga je Dragoljub Aleksić posnel že leta 1942, poiskal je njegove protagoniste in jih »prisilil«, da so pripovedovali o nenavadnih okoliščinah, v katerih je film nastal. Prav zato se zdi, kakor da *Nedolžnost brez zaščite* s svojo pomensko razslojenostjo začena novo poglavlje igranega filma, s tem da uporablja stare filmske materiale. Zato je sleherni, celo najmanjša podrobnost ganljivo romantičnega starega filma na novo razvrščena in prerašča v novo kvaliteto, ves Aleksićev film pa postane stripovski predtekst, na podlagi katerega in s pomočjo katerega nastaja poseben filmski *objekt trouvé* (najdeni predmet). Kakor vidimo, Makavejev tako združuje »idealni« svet iz melodrame starega kičastelega filma s filmskimi materiali iz časa okupacije; pred nas pripelje igralce in avtorja starega filma kot žive priče časa, v katerem je film nastal, in tako se mu posreči, da naredi duhovit in izviren filmski *kolaž*, ki je najbližje konceptu *film-eseja*.

Analizirani zgledi kažejo, da gre predvsem za *montažne filme*: za povezovanje arhivskega materiala, prizorov iz aktualne stvarnosti, fotografij, ilustriranih stolpcev, za montažo, ki je tako zelo burkaška, da bi ob aluziji na sodobno slikarstvo lahko govorili o *kolažu*. Vendar ima tukaj montaža povsem drugačno vlogo, kakor jo je sugeriral Bazin: nikakor ne ovira gledalčeve svobode, s tem da bi mu vsiljevala določeno interpretacijo dogodkov, pač pa se zadovoljuje s tem, da mu priskrbi – neurejen – material za *interpretacijo*. Nikakor ne »razdira« kakšne totalnosti, da bi jo analizirala in pojasnila, pač pa zbira »razpršene« elemente stvarnosti in gledalcu prepušča pobudo, da jih *komponira*. Kakor smo videli pri *Nedolžnosti brez zaščite*, postane režiser *pripravljalec* – kakor pripravljalci v kemijskih laboratorijih, ki priskrbijo predmete za analizo in uravnajo mikroskop, drugim pa prepuščajo skrb za *raziskovanje*.

Na prvi pogled bi utegnili ta kategorija filma zbegati gledalca, ki je navajen na realistične filme, ki temeljijo na zelo dolgi in spodbudni tradiciji. A ni tako, ob vrsti zgleddov bomo videli, da se *film-esej* povsem naravno pridružuje velikemu sodobnemu trendu *filma-stvarnosti*. Kategorija *filma-eseja* je »nova« zaradi načina, kako razbije dramsko strukturo, rafinira tehniko, povečuje izkustveno polje, personificira dela, pa vendar uporablja najbolj *realistično* tehniko *neposrednega* v okviru dolgih kadrov-sekvenc. Poleg tega tej kategoriji filma ne gre več za to, da bi izdelala fikcijo, treba se je le postaviti vanjo, tja, kjer se rojeva in nastaja. Tako se gledalec nebole-



če vključi v dogajanje, vpeljan je v igro – čeprav ne v abstraktno igro kakor pri Allainu Robbe-Grilletu – temveč v igro, pri kateri sodeluje z vso svojto intimo. Kadri brez globine, v kamero uprto pogledi, *vtis stvarnosti* – vse to prispeva k ustvarjanju nekega specifičnega koda, ki dopušča svobodno improvizacijo in spontanost. Ze, toda ta improvizacija in spontanost sta taki kakor pri »commedii dell' arte«: skrbno sta skonstruirani.

Sleherna evolucija, ki se je že zgodila, se nam zdi neogibna in nujna. Spričo logičnega vrstenja dogodkov v zgodovini filmske umetnosti, spričo tesnih razmerij med njimi dejstva, da filmi izhajajo drug iz drugega, si je težko predstavljati, da bi se stvari lahko razvijale drugače. Ob zgledu, ki nas zanima, bomo poskusili dokazati, da *film-esej* ni nastal iz nič in da ima svoje daljnje in zelo bližnje prednike v zgodovini filma. Do zmote pride šele tedaj, ko na podlagi vsega sklepamo, da imajo taki predniki le take potomce in da ima razvoj, ki se začneja nekje pri Vertovu in teče do Jean-Luca Godarda, Jacquesa Rivette, Andyja Warhola, Stana Brackhaga, Rona Ricea, Phillipa Garrela, Gillesa Graoulxa, Dušana Makavejeva in Jean-Pierra Lafévra, vse lastnosti *usodnega* razvoja.

Seveda nekaterim ni bilo všeč; kritične čevke in intelektualne omedleže te novi filmi po pravilu zmedejo in jih ponavadi proglasijo za dolgotrajsne in pretenciozne eksperimente. Če pa bi jim rekli, da so se zmotili in da ti filmi niso sterilni, kakor mislijo, bi to utegnulo obveljati zgolj kot nedokazana frivolna trditve, zgolj kot neargumentirana trditve »zagrizenega« zagovornika neke smeri v razvoju filmske umetnosti. S kakšnim dokazom naj si pomagamo? Stališča, tehnike, filmske postopke in filmska gibanja ocenjujejo zgolj po rezultatih, ki so jih ustvarili. Ni dobrih ali slabih filmskih smeri in šol; so le dobri in (ali) slabi filmi. Včasih pa se zgodi, da jo filmska umetnost dolgo ubira po poteh, ki jih potem opusti, a ostane ji obogatena izkušnja, ki ni dala rezultatov, kakršne smo pričakovali.

« (...) Kar me zares zanima, niso ne osebe ne sama pripoved – to je dramaturška konstrukcija. Z eno besedo *forma*. Na eni strani teoretsko izvajanje znanstvenikov, na drugi pa osebe, ki se gibljejo po svojih poteh ne glede na to, ali je te teorije mogoče pri njih uporabiti (ali ne). Vsekakor pa se jim posreči ohraniti svobodo. » To izjavo Alaina Resnaisa lahko povsem uporabimo pri *Ljubezenskem primeru* Dušana Makavejeva, čeprav francoski režiser govori o svojem filmu *Moj stric iz Amerike* (Mon oncle d'Amérique, 1980). In res njegov film temelji na znanstvenih hipotezah zoologa Henryja Laboryja, na hipotezah, o katerih film zbuja dvome ali jih ovrže. Resnais (kot tudi Makavejev) čuti nezadržno potrebo, da v žarišče svojega razmišljanja zajame vse vidike življenja – od ljubezni in melodrame, seksa in kriminala do tehnokratske samozavestnosti znanosti. Makavejev in Resnais bi rada v tem izboru življenjskih vsebin, ki se v strukturi *kolaža* izmenično zoperstavljajo druga drugi v obliki kontrapunkta – pa tudi dialektičnega prežemanja – pojasnila uganko življenja in našla njegov neulovljivi smisel. Znanost si prizadeva dati odgovor, vendar se je življenje s svojimi zapletenimi manifestacijami nenehno »izmikala« ...

Pri Resnaisovem filmu *Moj stric iz Amerike* je, kakor pri slehernem boj zapletenem *filmu-eseju*, več načinov »branja«; sleherni izmed njih je lahko učinkovit zaradi večplastnosti dramaturške konstrukcije filma. Lahko je, denimo, razglabljeti o ideološkem aspektu filma prek razmerja med znanstvenima disciplinama (biologijo in

sociologijo) na ravni pripovedi; nič manj smiselno ne bi bilo, če bi se Resnaisove stvaritve lotili kot pedagoškega filma v najplemenitejšem pomenu besede. Saj nam Resnais zaraš prepričljivo pokaže, kako se oblikuje značaj osebnosti v dosledno socialnem kontekstu, kako osebnosti reagirajo na vrsto provokativnih situacij, v katere zaidejo v vsakdanjem življenju. Navsezadnje je glavnaakovost njegovega filma velika prostost pri obdelavi materije in likov, Resnais namreč »obdeluje« svoje like tako kot kipar svoj material: odločen je trenutni vzgib. Tako *Moj stric iz Amerike* ubira poti, ki so povsem v nasprotju s potmi, ki smo jih pričakovali, in ovrže vse deterministične podmene zoologa Laboryja, čigar komentarji naj bi bili teoretska podlaga filma.

Navsezadnje je najbrž treba reči o duhu pesimizma, ki veje iz novejših *filmov-esejev*, ki so k nam prišli iz Francije. Film Jean-Luca Godarda *Reši se, kdor se more* in film Alaina Resnaisa *Moj stric iz Amerike* nas namreč predvsem soočata s tistim, kar naj bi bila podoba človekove usode in duha časa, s tistim, kar posebej njegovo boleče, a velikokrat tudi tragično iskanje izgubljenega ravnotežja. Nezavedno hrepenenje po smrti, ki ga kažejo Godardovi in Resnaisovi junaki, je treba najprej razumeti kot poskus odrešitve, pa tudi kot poskus bega. Če Resnais še sočustvuje s svojimi junaki, pa je Godard brez trohice sočutja do likov, s katerimi uokvirja svojo pesimistično (in sarkastično) vizijo: upodablja povsem slepo ulico meščanskega sveta, v katerem kraljuje nasilje, denar, fizična in duhovna prostitucija.

Harmonija med človekom in svetom je v obeh filmih nepopravljivo načeta: duh, ki ju prežema, se uteleša v vzdušju »izgubljenih iluzij«. V središču pozornosti je v obeh filmih zmeraj človek, obremenjen z iluzijami in samoprevarami, ki se nejasno ali povsem zaveda, da ne živi v najboljšem izmed možnih svetov: neuspešno si prizadeva, da bi spostavil vsaj navidezno ravnovesje med svetom, ki ga nosi v sebi, in svetom ki ga obdaja. Godard in Resnais v svojem dokončnem pesimizmu nedvomno izhajata iz dejanskosti tega sveta; iz dejanskosti, v kateri je človek nevrotiziran, propadel, strt, nagnjen k samomoru.

Hkrati so ti filmi glede forme največkrat stanki tako gosto in iz tako tankih niti, da jih ne moremo razumiti, če ne analiziramo dovolj pozorno njihovih zapletenih struktur. Analiza teh struktur kaže, da se razmerja med liki v filmih realizirajo šele v nekaj značilnih okvirjih, ki oblikujejo njihove zaplete. Sprva določeno »jedro« filmske zgodbe se lomi v dokončni mreži medsebojnih razmerij, ki pomenijo dejanski potek dogajanja in njegov diskurzivni del, ki je pretkan z znanstvenimi hipotezami (*Moj stric iz Amerike*) in z razmišljanjem o življenjski brezizhodnosti modernega človeka (*Reši se, kdor se more*). Ti filmi so hkrati *naracija* in *interpretacija*, obenem pa se nenehno podvojujejo razmerja, preko katerih se »jedro« teme večkrat lomi na ravni forme. V parafrazi Noëla Burcha gre za značilne *nefikcijske sižeje*, pri katerih se hkrati s njimi razvija tudi meditacija o njih; *umetniški in znanstveni* diskurz potekata vzporedno v nekakšni dialektični medsebojni igri (*Moj stric iz Amerike*). Tako se zbuja dvom o znanstveni misli pa tudi o vsem človekovem prispevku v modernem znanstveno-humanističnem kompleksu problemov.

Eden izmed teoretikov *neposrednega filma* (*cinéma direct*), Jean-Louis Comolli, je najbolj govedal, kako se v strukturiranju *filmov-esejev* improvizirano povezuje z *neposrednim*: »*Neposredni film* ni področje, na katerem se določajo pomeni in oblike;

prej je področje, kjer so najbolj nestalni, kjer jih nenehno raziskujemo z vsemi blodnjami, preobrati, presenečenji in paradoksi, ki jih to raziskovanje izzove. *Neposredni film* sodi v območje ustvarjanja filma: pri ustvarjanju selektivnega filma (in sleherne filmske fikcije) je trenutek, ki razkrije neposredno« ...

Comolli ima brez dvoma prav, vendar je to *neposredno* velikokrat ponarejeno *neposredno*. Skratka, to, da tehnika *neposrednega filma* rabi najbolj neposrednim filmskim govorom, kar jih je, se nam zdi pot, po kateri *film-esej* prehaja v *alegorijo*, pri tem pa uporablja glavno figuro nove kinematografske retorike: *alegorizem* ali podaljšano metaforo.

Doslej smo poskušali ugotoviti, kakšni so cilji *film-eseja*, zdaj pa bi bilo prav, če bi pogledali, kaj z njim pridobimo in kakšna so sredstva s katerimi se filmi te usmeritve realizirajo. Govorili smo o tem, da ti filmi – v okviru svojih dolgih kadrov-sekvenc – puščajo prosto pot za *improvizacijo* in *spontano*, vendar za *improvizacijo*, ki je *skrbno strukturirana*. Čeprav se zdita ta pojma na prvi pogled nezdravljiva, pa se prav glede tega razlikujeta *film-resnica* in *film-esej*. *Film-resnica* v najboljših primerih izhaja iz dane stvarnosti in pride do vnaprej določene *ideje* o njej (Jean Rouch); najboljši *filmi-eseji* pa, narobe, izhajajo iz nedoločene in »razpršene stvarnosti« in pridejo do določene oblike fikcije, v kateri naj gledalec najde idejo ali smisel. Smo bili dovolj jasni?

Tako *film-resnica* kakor *film-esej* odlikuje poudarjeno *subjektivna* torej negotova in odprta narava, vendar režiser *filma resnice* velikokrat »subjektivizira« predmet, ki ga opazuje – to se pravi, ga pači – ter ga podreja nekakšni svoji zasebni psihoanalizi. Režiser *filma-eseja* pa se, narobe, obnaša kot pripravljalec v kemijskem laboratoriju; stvarnost, ki nam jo prikazuje, je večpomenska, mi pa moramo v njej odkriti *smisel* in *pomen*. Režiser *filma-eseja* nas (prav tako kot pripravljalec v kemijskem laboratoriju) pripravi do tega, da pogledamo skozi okular mikroskopa, vendar prepušča, da raziščemo posebnosti in lastnosti organske kulture na steklu pod mikroskopom. Nam, kajti naloga je *skupna*, prave odgovore nam najdemo, ko gledalec pride do tega, da sam odgovarja na vprašanja, ki so zastavljena v filmu.

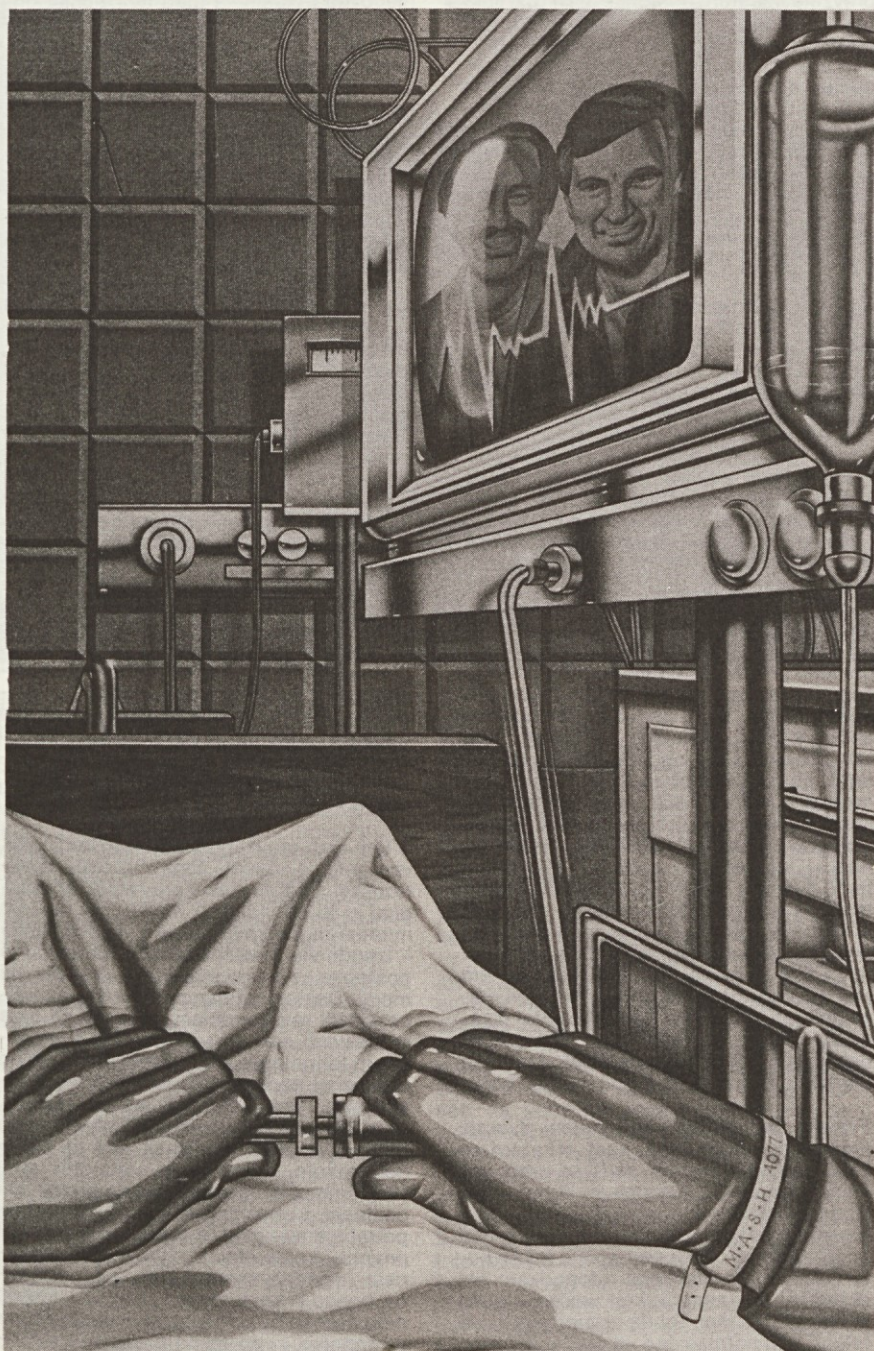
Ta vprašanja so raznovrstna tako v globino kakor v širino, edini hoten poseg avtorja je ta, da ta vprašanja in probleme strukturira v celoto in pokaže, da je odgovor nanje potreben in neogiben. Stvari v *filmu-eseju* so ves čas vprašljive, gledalčev proces mišljenja se aktivira, kajti filmi razglajajo prav nujnost odgovorov. Ti filmi učinkujejo na nas z močjo prvotnega vzgiba, edini čas v njih je simultanstvo, njihova značilnost pa ta, da delujejo »z vso površino«. »Z vso površino«, to se pravi, s skupkom elementov, ki so podani hkrati v raztegnjenem sedanjiku pripovedi: čez ekran defilira vrsta premičnih in nepremičnih kadrov, ki jih je režiser nabral tu ali tam. Možnosti *film-eseja* so neskončne, prav zato, ker gre bolj za koncepcijo filma, ne pa zgolj za en filmski postopek. Najboljši dokaz za to je, da so kakršnakoli posploševanja, razen tistih, ki zadevajo tehnično plat zadeve, malone nemogoča. *Film-esej* je nemara najustreznejša filmska oblika za naš čas, ker priznava iracionalne elemente življenja, se opira na njihovo naključnost, na naravo koincidence in naključja, čeprav se navzlic »neprimerenosti« povsem naravno vključuje v veliki konvoj *filma-stvarnosti*, s tem da je »stvarnejši« kakor številni filmi-romani, ki se kopicijo v kinotekah.



mediji

## »Usoda« filma v obdobju elektronskih medijev

Bojan Kavčič



Vse kaže, da grozi kinematografiji, ki si je komaj nekoliko opomogla od televizijskega šoka, nova nevarnost – to pot v obliki priročnih in razmeroma cenениh video sistemov, s katerimi je elektronska industrija preplavila zahodni trg. Nevarnost je očitno še veliko bolj resna od tiste pred tremi desetletji, zakaj *video boom* je že dosegel takšen razmah, da strokovnjaki za avdiovizualne medije vse glasneje govorijo kar o »koncu filma«. Razumljivo je, da naš kulturni prostor ne kaže pretiranega zanimanja za to problematiko, kajti država nas je uspela z najrazličnejšimi carinskimi, davčnimi in drugimi birokratskimi ukrepi prav učinkovito »zaščititi« pred naskokom sodobnih video pripomočkov – tako da se lahko na tem področju štejemo za bolj nerazvite kot na katerem koli drugem. A naši kinematografiji ta zaostanek za razvitim svetom kljub vsemu ne bo podaljšal življenja, zakaj film je pač svetovni pojav in njegova morebitna »smrt« nas bo hočeš nočeš uvrstila med pogrebce, pa četudi prav na koncu spreveda. Zato najbrž vseeno ne bo odveč, če na straneh naše revije, ki je navsezadnje posvečena prav filmu (in televiziji), namenimo nekaj pozornosti napovedim o »koncu filma«, predvsem pa, da poskušamo ugotoviti, ali so in koliko so te napovedi sploh utemeljene.

Teza o ogroženosti filma se pravzaprav opira na podatke o tehnološko-tehničnem razvoju in vse večji razširjenosti sodobnih elektronskih avdiovizualnih medijev (satelitske in kabselske televizije, kasetnih video naprav, laserskih video plošč itn.), ki menda vsi po vrsti, še zlasti pa video kasete, izpodrivajo klasični film in klasično filmsko projekcijo v kinematografu. Čeprav slednje vsaj deloma drži, pa je teza o »koncu filma« vseeno površna, da ne rečemo protislovna, kar se nemara najlepše pokaže ob vprašanju, koliko omenjeni proces dejansko odpravlja film kot specifično označevalno prakso. V zvezi s tem se je, denimo, treba spomniti izkušnje s televizijo, ki je spocetka grozila, da bo povsem izpodrinila film oziroma kinematografijo, z leti pa se je sprevrgla v najobsežnejši distribucijski sistem za posredovanje filmskih del. Z razvojem kabselske televizije se je »filmizacija« tega medija samo še poglobila, saj žanje največ uspeha prav s programi klasičnih filmov in na filmski način posnetih serij, na trgu video plošč in kaset pa so prekopirana filmska dela sploh glavna privlačnost (»Veliki kinematografski film v zasebnem domačem okolju – čeprav na majhnem motnem steklu z nejasno sliko in zabrisanimi barvami – to je nova ma-



ša«, ugotavlja nemški mesečnik Filmsze-  
ne).

Če je torej v tem trenutku sploh kaj, kar je povezano s filmom, v krizi, je to kvečjemu klasični kinematograf kot privilegirano mesto za prikazovanje filmov – toda ta ima očitno s filmskim medijem opraviti veliko manj, kot smo pripravljene priznati. Nikakor namreč ne bi smeli prezreti, da sta kinematograf in filmska projekcija v kinodvorani, ki ji tako radi pravimo filmska »predstava«, v resnici nekakšna dediščina gledališča (v slovenščini se je ta povezanost ohranila le delno, saj pomeni »filmsko gledališče« zgolj poseben tip kinematografa, ki prikazuje skrbno izbran program in ima obenem vzgojnoizobraževalen pomen; v nemščini, ki se zmeraj uporablja izraz »Filmtheater« za navaden kinematograf, pa je dovolj očitna). Zaradi posebnih kulturnozgodovinskih okoliščin in zaradi dragih, okornih in zapletenih projekcijskih aparatov, navsezadnje pa tudi zaradi relativno dragih in težko dostopnih kopij (če potrebe po glasbeni spremljavi »v živo« v nemem obdobju niti ne omenjamo) je bil filmu vsiljen način javnega predvajanja, ki mu nikakor ni imanenten. Prav današnja situacija, ko se je film iztrgal ritualu umetniškega dogodka, kar nikoli ni bil, in se preselil na cenene video kasete, dokazuje, da forma nekakšne quasi gledališke predstave še zdaleč ni tako zveličavna za njegov plasma. Pravzaprav se zdi, da je film že po svoji naravi indiferenten za urnik in prostor kinematografa, zakaj v nasprotju z gledališko uprizoritvijo je »konservno blago«, ki ga je mogoče prikazovati kjerkoli in kadarkoli ter projekcije po mili volji ponavljati. Ker pa je po drugi strani indiferenten tudi za neposredne reakcije gledalca in potemtakem za vse tisto, kar vzpostavlja »družabni dogodek«, je vsaj v principu mogoče ob filmu uživati tudi individualno, na zasebni domači projekciji.

In vendar video kasete ne more dokončno izpodrinuti kinematografa, marveč lahko le omeji njegov pomen in spremeni njegovo socialno funkcijo, kar je deloma storila že televizija. Kljub odlivu gledalcev in postopnem zmanjševanju števila kinodvoran, je namreč jasno, da ima kinematografska projekcija filma prednosti, ki jih ne gre zanemariti, še bolj pa je jasno, da bodo preživele samo tiste kinodvorane, ki bodo znale te prednosti polno izkoristiti. Ob kinotečnih dvoranah, ki se jim seveda ni treba bati osipa občinstva, saj so namenjene predvsem strokovnjakom in cinefilom, sta se v zadnjem času izoblikovala še dva tipa kinematografov, katerih obstoj se zdi nevprašljiv: sodobno opremljene dvorane, ki zagotavljajo vrhunsko kvaliteto projekcij in fascinirajo gledalca z dosežki moderne reprodukcije tehnike (velikansko platno, projekcije v 70 mm tehniki, stereo zvok v dolby tehniki itn.), in mreža tako imeno-

vanih off kinov, ki so sicer veliko bolj špartanski v opremlitvi, zato pa ponujajo izbiro filmov, za katere proizvajalci video kaset že iz komercialnih razlogov niso zainteresirani (t. i. »umetniški«, alternativni, eksperimentalni itn. filmi). Mehanizmi, ki so vsilili filmu način prikazovanja v kinematografih (drage naprave in kopije oziroma težko dostopne kopije), torej še zmeraj delujejo, ker pa ne gre več za pogoje »kakršne koli« reprodukcije – to je zdaj prepuščeno video kasetam – marveč zgolj še (za predpogoje) kvalitetna reprodukcija oziroma reprodukcija kvalitetnih filmskih del, se je spremenila tudi družbena vloga teh kinematografov. Iz pomembnih institucij množične kulture so se spremenili v elitne institucije, prvi iz ekonomskih razlogov (zaradi

visokih stroškov obratovanja lahko shajajo samo z visokimi vstopninami, ki so tudi desetkrat tolikšne kot tiste v naših kinematografih), drugi zato, ker njihov program ustreza predvsem intelektualni eliti.

Prav s tem, ko je postal kinematograf elitna kulturna institucija, pa si je zagotovil še dolgo življenje, zakaj proizvodnja velikih kinematografskih filmov zdaj ni več odvisna zgolj od tržne logike, marveč je postala vprašanje kulturnega (nacionalnega) prestiža. O tem priča med drugim tudi vse večji razmah filmskih festivalov, katerih število raste iz leta v leto, njihovi programi pa postajajo vedno bolj megalomanski. Gledališče, športna tekmovanja, politična zborovanja in druge klasične spektakelske vrste dokazujejo, da še nobena od temeljnih spektakelskih oblik, ki so presegle svojo »neposredno namembnost«, ni izumrla zgolj zaradi nastanka novih, marveč se je spreminjal iz njihov družbeni pomen. Stare, »vzorčne« forme so nadaljevale življenje vzporedno z novimi, ki so od starih prevzele nekatere postopke in jih razvijale naprej, dokler niso tudi same prešle v »tradicijo« (klasično gledališče se je ohranilo vse do danes kljub neštetim sodobnejšim oblikam, ki so pognale iz njega; prav tako gledališča niso mogli resno ogroziti novi mediji, kakršni so radio, film in televizija – prav narobe, saj so od njega prevzeli radijsko igro, filmsko in televizijsko »dramo«, obenem pa ga še zmeraj »potrebujejo« tudi v izvorni obliki, kar dokazujejo številne filmske in televizijske predelave odrskih del).

Primerjava z gledališčem se zdi nasploh še posebej plodna, kajti če držimo, da je »gledališče dominantno v odnosih, ki vladajo med členi strukturirane celote spektakelske funkcije«, kot ugotavlja Zoja Skušek-Močnik, potem enako drži, da je film dominanten med tistimi spektakelskimi oblikami, ki pripadajo polju produkcije dvodimenzionalnih gibljivih slik. Tako kot se »nove tehnike predstavljanja (film, radio, TV) »merijo« glede na klasično gledališče«, se elektronski avdiovizualni mediji »merijo« glede na film. Film pa je v naši zavesti kino, pojem, ki zajema tako filmsko delo kot specifično filmsko produkcijo, distribucijo in prezentacijo (kinematografsko predstavo); film je v temeljnem, izvirnem pomenu predvsem kinematografski film. A čeprav ima kinematograf veliko skupnega z gledališčem, saj je prav tako »komunikacijska točka«, zbirališče občinstva, filmska projekcija pa na neki način »dogodek«, se od njega obenem bistveno loči – ne le zato, ker tak način javnega predstavljanja za film ni nujen (in to daje filmski predstavi predznak nekakšne »neobveznosti«), marveč zlasti zato, ker izrablja film temo dvorane in ozračje skupinske »vpletenosti« za produkcijo popolne iluzije, ki jo je mogoče primerjati edino s sanjami. Trditev, da oblika kinematografske projekcije za film ni nujna, je treba potemtakem razumeti zgolj pogojno, zakaj dejansko edino takšna projekcija polno uveljavi »sajnsko« strukturo filmskega teksta, torej tisto njegovo značilnost, s katero fascinira gledalca in ga tako rekoč prilepi nase.

Filmska projekcija v zatemnjeni dvorani kinematografa je vaba, past, v katero se prostovoljno ujamemo, da bi se prepustili »kinematografski hipnozi« in hkrati »erotizmu prostora«, kot pravi Barthes. Edino kinematografska predstava omogoča tisti značilni dvojni užitek percepcije (ali še bolj: recepcije) filmskega »dogodka«, saj dopušča, da »sem dvakrat uročen« s sliko in njenim okoljem, kot da bi imel hkrati dve telesi: eno narcisoidno, ki gleda, zgubljeno

in bližnjem ogledalu, in eno perverzno, pripravljeno fetišizirati – ne sliko, marveč tisto, kar jo presega: zvok, dvorano, temo, obskurno množico drugih teles, žarke svetlobe, vhod, izohod: skratka, da bi se distanciral, »odlepil«, zameglil »odnos« s 'situacijo'« (Roland Barthes). Prav ta značilna »situacija« pa pri projekciji filma prek video sistema manjka, zato je skopični užitek (tudi zaradi kvalitete reprodukcije) pač ustrezno manjši, samo gledanje pa »enoplastno«.

Očitno je torej dovolj razlogov, da se »civilizacija slike« ne bo tako zlahka odrekla kinematografu – tudi zato ne, ker je filmu priznala status »umetnosti«, zaradi česar mu mora pač zagotoviti možnost, da svoje »umetniške kvalitete« pokaže v polnem blišču – čeprav ga bo seveda spremenila v rezervat za cinefile. Iz tega zornega kota je kajpak nesmiselno govoriti o »koncu (kinematografskega) filma«, kajti video kasete mu ni nikakršna resna konkurenca, marveč – vsaj za zdaj – širi možnosti njegovega plasmaja med množičnim občinstvom, tistim občinstvom, ki mu tako ali tako nikoli ni bilo veliko do čara »prave« filmske predstave, poleg tega pa privablja – zaradi priročnosti – celo take gledalce, ki se jim je doslej o filmu komaj kaj sanjalo.

Prav tako je odveč zaskrbljenost, da bo video kasete znižala splošno raven »filmske kulture« in onemogočila »razumevanje filmske umetnosti«, zakaj film na kaseti ne izgubi nič tako bistvenega, da ne bi bil »primeren« za gledanje (slabša kvaliteta slike in zvoka in odsotnost kinematografske »situacije« – to je seveda zasoljena cena, ki jo mora plačati lastnik video naprave za svojo dozdnevno neodvisnost, vendar pa to še ne pomeni, da bo povsem oropan »hipnotičnega« učinka filma). Famosna »kinematografska hipnoza«, ki jo proizvede film, zatemnjena dvorana z množico sogledalcev pa predvsem poglubi, namreč deluje tudi zunaj dvorane, v drugačnem okolju, na primer pri gledanju filma prek TV zaslona, kar zgolj pomeni, da sam mehanizem te hipnoze ni neogibno povezan s kinematografsko projekcijo (Barthes je seveda še lahko drugačnega mnenja, toda današnje, ob malih zaslonih vzgojene generacije mu zagotovo ne bodo pritegnile). Gre kratko malo za način produkcije fikcije, ki je specifično filmski, obenem pa vzorčen za vse sodobne avdiovizualne medije; še bolj značilen je za vse načine in vrste proizvodnje gibljivih slik (ki so zmeraj fikcijske, pa naj prikazujejo oziroma predstavljajo še tako »realne« reči, osebe in dogodke).

S tem smo pravzaprav trčili ob drugi vidik vprašanja o »usodi« filma v obdobju elektronskih medijev, zakaj prav nova tehnologija, ki jo prinašajo ti mediji, naj bi – po mnenju zagovornikov teze o »koncu filma« – izpodrinila klasične filmske proizvodne postopke in s tem izpodrinila sam filmski medij. Dokler ostajamo na vulgarni tehnokratski ravni problema, omenjena teza bržčas drži, zakaj nova (magnetna in digitalna) tehnologija zapisa slike in zvoka bo slejkoprej nadomestila klasični fotografski zapis – toda v principu je čisto vseeno, ali je film posnet s klasično ali elektronsko kamero, na klasični filmski trak ali na video kaseto, zakaj razen nekaterih zgolj tehničnih poenostavitev ostaja proizvodni postopek v obeh primerih enak: še zmeraj potrebujemo – vsaj če gre za profesionalni projekt – kompletno filmsko ekipo, scenarista, režiserja, snemalca itn., pa tudi igralce, sceno in kostume, če gre za t. i. igrano delo. Film je že »okužil« nove avdiovizualne tehnike, ki so same prepokane s film-





skim proizvodnim postopkom. V tem jih je pač »prehitel«, kar pomeni, da je »prehitel« predvsem samega sebe in svoje tehnične možnosti. In praktično ni nikakršnega upanja, da bi nove tehnike lahko prinesle bistveno nove proizvodne postopke, zakaj v vsakem primeru imamo opraviti – tako kot pri filmu – z dvodimenzionalnimi gibljivimi slikami, omejenimi z robovi velikega ali malega ekrana, kar pač terja selekcijo materiala in organizacijo avdiovizualnega gradiva, se pravi, montažo.

Vpliva filma seveda ni čutiti samo tam, kjer nove tehnike odkrito prevzemajo principe filmskega govora, marveč tudi tam, kjer se zdi, da stopajo v ospredje »avtentične« lastnosti elektronskega medija. Da je to res, dokazuje na primer neposredni prenos, ki ni le ekskluzivno televizijsko sredstvo, s pomočjo katerega naj bi ta medij potrdil svojo specifičnost, svojo avtonomnost in kreativne možnosti, ampak pomeni vse do današnjega dne najbolj revolucionaren prispevek sodobnih elektronskih avdiovizualnih medijev. Če je pri TV neposrednem prenosu kaj specifičnega, je to kajpak dejstvo, da se tri faze, ki so v filmski proizvodnji strogo ločene – snemanje, montaža in projekcija – tu hkrati odvijajo, so tako rekoč identične in neločljive.

Od tod izvira identifikacija realnega in televizijskega časa, ki je tako značilna za neposredni prenos, se prvi, časovno trajanje prenosa, ki je obenem časovno trajanje dogodka samega. Čeprav to terja veliko večjo dinamiko refleksov vseh sodelavcev, ki so vključeni v tak projekt, pa vse skupaj vendarle ni tako daleč od filma, kot se sprva zdi. Tudi tu imamo namreč opraviti z izrezi, s koti snemanja, z gibanjem kamer in z montažo, kar so vse elementi, filmske manipulacije. Ker televizija kljub uporabi večjega števila kamer ne more zajeti celotnega dogajanja, ki ga prenaša, je seveda nujno potrebna selekcija, kar z drugimi besedami pomeni, da se prenos nikoli ne bo v celoti ujema s tistim, kar prenaša, ampak bo lahko gledalcu posredoval le neki vidik zadevnega dogodka; še več, za učinkovit neposredni prenos je skoraj nujno, da se ne ujema preveč z dogajanjem, ki ga prenaša, saj bi bilo pretirano natančno posredovanje v večini primerov razvlečeno, dolgočasno in brez vsake privlačnosti za gledalca. Potreba po selekciji vodi kajpada k izboru, izbor pa je že interpretacija. A da bi bil prenos res uspešen, ni dovolj kakršnakoli interpretacija, marveč mora biti niz gibljivih slik organiziran v skladu z neko »dramaturgijo«, skratka, organiziran mora biti kot »pripoved« z

glavo in repom. Tako se fragmenti »realnosti«, ki jih morejo zajeti TV kamere, zlepijo v neko fiktivno celoto, kar je klasična filmska metoda. Film seveda ni nič kriv, če televizija v večini primerov slabo in površno uporablja njegove proizvodne postopke, z druge strani pa prav to priča o njegovi superiornosti.

Prav primer neposrednega televizijskega prenosa kaže, da je teza o »koncu filma« v temelju globoko naivna – ne le zato, ker filma pač ni mogoče kratko malo »odpraviti«, saj obvladuje govor sodobnih elektronskih medijev celo v tistih točkah, kjer naj bi bil povsem izviren, marveč tudi zato, ker prava perspektiva teh medijev ni v tem, da izpodrinejo film in zasedejo njegov prostor, pač pa v nadaljnji »filmizaciji«. Kar danes ponujajo kot sadove lastne izvirne produkcije (in v čemer so nekateri pripravljeni videti nove avdiovizualne kvalitete), namreč ni tako različno od filma, ampak je v večini primerov pod ravnijsko najbolj neobogatenih filmskih proizvodov. Konec koncev niti ni čudno, če si ti mediji, ki naj bi tako dokončno ogrozili film, najraje pomagajo prav s prenašanjem, presnemavanjem in prikazovanjem kinematografskih del.





festivali / Pesaro '83 od 11. do 19. junija

## Imperiju se udarec vrača

nekaj opazk  
o vietnamski, filipinski, korejski in tajski kinematografiji

Majda Širca

Letošnji festival v Pesaru, 19. po vrsti, je odprl vsaj okviren vpogled v filmsko produkcijo dežel jugovzhodne Azije in tako nadaljeval s predstavitvami marginalnih, evropsko-ameriskemu očesu manj znanih filmskih stvaritev (iz še vedno oddaljenih dežel) oziroma monografskih produkcij širših geografskih regij iz prejšnjih let (Sovjetska zveza, Latinska Amerika, Kuba, Brazilija, Madžarska, Jugoslavija) ter specifičnih filmskih sklopov (Hollywood, italijanski nemi film...). Program je bil sestavljen preveč ambiciozno (kinematografije Filipinov, Indonezije, Tajske, Vietnama, Malezije, Hong Konga, Japonske, Kitajske in (Južne) Koreje), v enem tednu je namreč nemogoče zajeti toliko kinematografij naenkrat, še posebej zato, ker je njihova produkcija velikanska.

Ker je pač nemogoče hkrati sedeti na dveh sedežih, predvsem pa, ker sem hongkonškemu filmu dodelila častno prednostno mesto (v eni izmed prihodnjih števil Ekranu bo tej kinematografiji veljal tudi reklamni zapis), bo tokratno pisanje bolj informativno, »podatkarstvo«, opremljeno z nekaterimi okvirnimi zgodovinskimi oznakami omenjenih kinematografij. Res pa je, da so te informacije za bralca dobrodošle, saj se po sili razmer ukvarjamo predvsem s filmsko produkcijo, ki nam je (z obeh vidikov) bližje. Evropsko (lahko tudi ljubljansko) srečanje z Azijo se omejuje na t. i. umetniške filme Japonske, deloma Indije, v zadnjem času tudi Kitajske na eni pa na (posplošeno imenovane) »kung fu« in filme na drugi strani – do katerih pa ima strogo resna, intelektualna filmska kritika pridržke, včasih celo upravičene, če upoštevamo, da prihaja na naš trg (za Hong Kong značilen zahodni trg, ki se razlikuje od domačega ali azijskega) pogosto C produkcija. Zato pa še ni upravičeno, da apriorno negiramo možne vrednosti teh filmov, pa tudi ne, da jim lepimo etiketo zgolj komercialnega, manipulativnega filma, namenjenega le posebnim publikam.

Omenjene dežele so bile večinoma kolonije, nekatere so se tega »statusa« otrele šele po drugi svetovni vojni, nekatere pa so na neki način ostale še danes. Njihovo prvo srečanje s filmom je bilo odvisno prav od tega, in njihovi današnji poskusi, da bi ustvarili lastno, nacionalno identiteto, so še zmeraj odvisni od te izkušnje. Način srečanja s to »izkušnjo« in pa sociokulturološke in zgodovinske razmere posameznih dežel so izoblikovali (grobo rečeno) dve kinematografski obliki: soerealizem v komunističnih deželah z večjim ali manjšim državnim monopolom in hollywoodski aziatizem v kolonialističnih

oz. kapitalističnih deželah, kjer gre za nekakšno nadomeščanje tradicionalnih kulturnih oblik izražanja z zahodnimi modeli (kjer filmsko produkcijo oblikuje prej trg kot »umetniško poslanstvo«). Pričujoči zapis bo pokazal, da so se kinematografije naravnost otepale vplivov imperialistične kinematografije, hkrati pa jih je tako očarala, da lahko trdimo, da je to, kar danes zaznamuje večji del jugovzhodne Azije prav rezultat tega, zmeraj spodlelega otepanja. Tisto, kar zahodnega gledalca in zahodni trg odvrča od marginalne produkcije tretjega sveta, pa je lasten, domač prispevek k tujim modelom – prispevek, ki nam zaradi kulturne distance sploh ni blizu. Nastalega križanca v glavnem označujejo epska narativnost, gledališka forma, akcijski-fizični performanci, naivna iskrenost, propagandnost, pretirana emocionalnost, enostavnost slike (ki se izmika konotaciji), žanrska čistost (prevladovanje melodrame), odsotnost nam znane fikcije – če nesistematično naštejemo le nekaj, kar zahodnemu gledalcu najbolj bode v oči. Poleg tega pa seveda še politična, moralna, ekonomska in invencijska (avtorska) cenzura, na katero se moramo spomniti zlasti tedaj, kadar se posameznim avantgardistom posreči »spregledati« njene zahteve.

### Filipini

Predstavitve filipinskega filma je bila v Pesaru precej okrnjena, čeprav je bila v primerjavi z drugimi takoj za Hong Kongom še zmeraj najboljša. Vidnejši filipinski režiserji (Mike de Leon, Lino Brocka) so z odsotnostjo in s pismom protestirali zoper nedavni Marcosovi odlok, po katerem ima ta absolutno pravico, da zapre vse politično sumljive osebe (ki »ogrožajo nacionalno varnost«), in zoper cenzuro, ki povsem uravnava filmsko produkcijo (že v fazi scenarijskih predlog). Cenzurna komisija je delovala že pred vojaško vlado, in sicer z izgovorom, da je treba domačo kinematografijo in filipinsko ljudstvo zavarovati pred vzugariziranimi, skomercializiranimi, erotičnimi in nasilnimi temami, ki so prihajale s kolonialnim »importom« in so vplivale na domače filme, t. i. »bombe«. V konkurenci tujih filmov so domači proizvajalci – če so hoteli pritegniti gledalce – zaradi profesionalnih in tehničnih pomankljivosti potencialni, tar, da je ponujal tuji film: simplicirane erotične zgodbe po hollywoodskih, evropskih ali japonskih šablonah. Cenzuro, ki naj bi zavarovala »bomba« proizvodnjo, so prinašali okrog tako, da so filmom, potem ko so že šli sko-







Filipinski režiser Lino Broca  
na snemanju filma 1975

zi cenzuro, prilepili prej izrezane sporne kadre iz istega ali čisto drugega filma, včasih pa so na lastno odgovornost predvajali filme, ki so bili v celoti cenzurirani. Kajti čim bolj drzen je bil ameriški film, tem bolj popustljiva je bila cenzura. Leta 1972 pa je general Marcos v pismu št. 13 odločil, da je treba rešiti moralo dežele, predvsem pa obvarovati mlado generacijo pred negativnimi vplivi. Tako je prepovedal predvajanje in snemanje filmov, ki so za vladu subverzivni, filmov, ki dopuščajo kriminal, napadajo religijo, prikazujejo razpečevanje in uporabo mamil – vse filme, ki so v nasprotju z zakonom in moralo.

Tradicionalne domače, predvsem gledališke forme, ki so prav toliko kot uvožena kinematografija vplivale na filipinski film, pa v bistvu niso bile daleč od določenih vrednot ameriških »importov«, saj so jih včasih označevale oblike, pridobljene pri prejšnjih kolonialistih. *Zarzuela*, glasbena komedija je prišla iz Španije in je močno – pa ne le zaradi izposojenih igralcev – odmevala in tudi še odmeva v filipinskem filmu. *Zarzuela* ima za podlago ljubezensko zgodbo, ki jo spremljata ples in pesem. *Komedyas* so ponavadi ponazarjale zmago krščanstva nad muslimani, vpletale pa so razne ljubezenske peripetije in osvajanja src različnih princes. Ta gledališka in literarna oblika živi danes v akcijskih filmih kot boj med dobrim in zlom (princeze pa si pridobijo tako, da uničijo sovražnika; princeze sodijo v iste kroge kot nasprotniki).

Različica pasijona, *sinakulo*, ki je v gledališču predstavljala predvsem prizore iz Marijinega in Kristusovega življenja, na filmskem platnu obdeluje teme žrtvovanja in potrpežljivosti. *Drama*, ki prav tako izvira iz Španije – pozneje jo je v filmu okreplil vpliv ameriške melodrame – je ponavadi zreducirala konflikte na »skaljena« ljubezenska razmerja (z boleznijo, lakoto, nezvestobo) ali pa se je omejila na starševsko ljubezen (*Soba neke matere*, *Materino trpljenje*, *Ljubljena mati*) kjer je igralka denimo, v vseh 45 scenah nenehno jokala). Finančni uspeh so zagotovili površna psihološka obravnava nastopajočih likov, do skrajnosti pretirane strukture (ločitve, smrti partnerja, ropi, posilstva, lakota, elementarne nesreče, bolezni in smrti otrok, samomori, zapori) in kar najbolj patetični dialogi. S tem je nastal problem stereotipnosti, saj se je tema v omenjenih različicah dokaj hitro izčrpala. *Bodobil*, najpopularnejši filipinski spektakel v začetku dvajsetih let, je bil, podobno kot francoski vaudeville, kombinacija plesa, skečev, pesmi in raznih scenografskih točk; ko pa so ga dopolnili z evropskimi in

ameriški idoli, so dobili tudi Filipinci svojega Freda Astaira, Charlesa Chaplina, Perryja Coma, Jerryja Lewisa oziroma Deana Martina. *Bodobil* je obogatil filmsko komedijo, povečal spektakularnost *zarzuele*, s tem da se je spogledoval z muzikalom, je utrjeval zvezdnitvo (kar so Filipinci še posebej upoštevali) in konec koncev uveljavil boogie-woogie in cha cha cha.

Filipinski film pravzaprav ni presegel vseh teh gledaliških oblik (pa ne le zato, ker so ponavadi delali pri filmu isti ljudje kot pri teatru), saj še zmeraj precej uporablja njegove forme: dialoge, gibe, osvetlitve, kamera je pogosto frontalna, zooma, denimo ne uporabljajo zato, da bi določeno situacijo še posebej »filmsko« poudarili, temveč zato, da bi posneli vsak utrip veke (ponavadi lepe glavne igralke), oziroma vsako solzo, ki jih obilno pretekajo. Takih filmov sem videla zelo malo, starejših pa sploh ne.

Po pisanju domačih kritikov v eni izmed monografij, ki sta izšli ob festivalu, sklepam, da se sedanja filmska kritika te produkcije sramuje in jo hoče odpraviti kot šund in sranje. S tem stališčem se v tem bolj ali manj formalnem zapisu ne strinjam – menim, da je to spoštljiva marginalna produkcija, ki je bila in je po svoje kreativno nasprotje ameriškega filma in lahko vsebuje, če je potrebno upoštevat tudi to, več družbene kritike in ideoloških struktur kot privilegirani umetniški film.

Kratek historiat: prvi celovečerni film je posnel američan H. Brown po gledališki uspešnici *La vida de Rizal* – o življenju filipinskega revolucionarja in literata Joséja Rizala. Za »očeta« filipinskega filma imajo Joseja Nepomucena, ki se je toliko spoznal na elektrotehniko, da je skonstruiral nekaj domačih filmskih pripomočkov, in Vincentija Salumbidesa, ki se je sredi tridesetih let vrnil iz Hollywooda in uporabil nekaj »uvoženega« znanja v domači kinematografiji (paralelna montaža, suspenz, ritem, Griffithovo narativnost itn.). Leta 1952 so ustanovili akademijo za film, leta 1954 je bil ustanovljen Festival azijskega filma (ki je spodbujal domačo kinematografijo jugovzhodne Azije), 1964. pa festival v Manili. Kot smo že povedali, so v kinematografiji do tega obdobja prevladovala domače različice tujih žanrov, po vojaškem udaru leta 1972 pa so nastajali tudi številni propagandni filmi, ki so bodisi glorificirali politične osebe, bodisi reklamirali tržne artikle (pijače, cigarete, električne aparate, pohištvo itn.). Zaradi restrikcij in prepovedi so se v času vojaške vlade redakcije časopisov previdno izogibale poli-

tičnih komentarjev, zato pa se je povečalo število zapisov s področja kulturno-spektakelskega življenja. Tako se je filmska kritika konec osemdesetih let precej okrepila, nekateri filipinski filmi pa so v tem času »fascinirali« tudi Zahod. Prvi film, ki sta ga sprejeli Amerika in Evropa, je bil *Genghis Khan* (1952), ki ga je posnel igralec, režiser in showman – filipinski Cecil de Mille – Manuel Conda. Manuel je prej posnel številne epske filme, mitske legende, fantastične zgodbe, filipinske Supermane, Nibelunge – vse s primitivno veličino, ekspresivno masko in pompozno scenografijo. *Genghis Khan* je na stripovski in epski način posredovana zgodba o mongolskem osvajalcu iz 18. stol., o njegovi premetenosti, vztrajnosti in neverjetni moči. Pri nadaljnji obdelavi filma je sodeloval ameriški filmski kritik in Pulitzerjev nagrajenec James Agee, ki je napisal spremni komentar v angleščini (ta je nadomestil filipinsko *tagalog* govornico. Film je leta 1952 sodeloval na beneškem festivalu, kjer ga je kritika izjemno hvalila, ameriški trg pa takoj odkupil (med drugim tudi zato, ker so upoštevali učinek in uspeh na prejšnjem beneškem festivalu prikazanega Kurosawinega *Rashomona*). *Genghis Khana* so predvajali v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku in na različnih festivalih, kritiki pa so ga po kompoziciji, ritmu in montaži primerjali z ruskimi režiserji in iskali podobnosti z Eisensteinom. Intelektualna zahodna umetniška sredina je odkrila eksotiko preproste naive in pripisala zakonitosti filmskega jezika samouka, intuitivcu, ga primerjala z znanimi poklicnimi umetniki in tako spet prezrla množično filmsko produkcijo, v kateri so obstajale (tudi za njihove kriterije) kar dobre filmske stvaritve.

Stereotipen ženski lik filipinskega filma je t. i. prostitutka z zlatim srcem ali vestalka devic izpeljana iz tradicionalnega modela ženske z dvojno moralo. Prenaša moško represijo in privoli v najhujša izkoriščanja – pri tem pa potrpežljivo prenaša trpljenje in njeno prostituiranje je herojsko, saj ostaja njen duh čist. Zakonske melodrame velikokrat vključujejo ninfomanke, sadistke, lezbijke ali enostavno tretje ženske. Posiljene, prisiljene, zavržene ženske so sčasoma postale obvezen lik filipinskega filma.

Lina Brocka, eden vidnejših filipinskih cineastov, je v filmu *Angela Markado* (1980) posnel populističen strip o pošteni deklici, ki jo, ko gre po zdravila za bolno mater, posili skupina petih frajerjev. Do konca filma vseh pet ubije (reminiscenca na *Lipstick* –



Rdečilo za ustnice). Scena posilstva, ki je poleg različnih seksualnih in nasilnih izpadov precej pogosta tudi v jugovzhodni azijski literaturi, traja skoraj tretjino filma in je posneta precej profesionalno. Neprijetno napetost ustvarja predvsem z napepljevanjem, izmikanjem in odlašanjem, kar velja tudi za poznejše maščevalne uboje, še posebej seveda za zadnjega, ki je najbolj zahteven.

Edini film festivala, ki je bil drugačen, je bil film mladega alternativnega režiserja Kidlata Tahimikeja *Odišavljena mora* (1977); prikazali so ga že na berlinskem, edinburškem, beograjskem in locarnskem festivalu, nedavno pa tudi na naši TV. Na 16 mm traku posneta avtobiografska zgodba režiserja je kombinirana z dokumentarnimi oziroma »slučajnimi« posnetki iz določene obdobja režiserjevega življenja. Kidlat se postavi v vlogo taksista, je zvest poslušalec »Voice of America« in oboževalec Wernerja von Brauna. Njegov sen, da bi videl svet, ki ga pozna le preko radijske postaje, se uresniči, ko ga (skupaj s taksijem – predelanim ameriškim džipom) »odkupi« neki Američan in odpelje v Pariz, kjer polni avtomate z žvečilnim gumijem.

Spoznavanje in odkrivanje obljubljenе dežele spremljajo netendenciozne situacije, ki v svoji eksplicitni naivnosti dojemanja Zahoda (vrste Butalec pride v mesto) implicitno vrednotijo, opredeljujejo tako evropsko kot filipinsko kulturo. Veličasten je, denimo posnetek slavnostne otvoritve pariškega supermarketa z velikanskimi dimniki (ki spominjajo na tirolske čebulaste zvonike, Kidlata pa na vesoljsko ladjo), ki ga spremlja duhovit komentar z miksono tonsko obdelavo: égalité, fraternité, supermarché! Obravnavana filmska tematika (tehnologija: individualnost, veliki: mali narod, napredek: primitivna kultura itn.) je dovolj provokativna, da bi lahko zapeljala v tendenciozno socio-kulturološko interpretacijo realnosti, Kidlat pa je naredil le zviti, sladek, zabaven, sofisticiran, predvsem pa inteligenten film. Pokaže predvsem tisto, česar se sicer majhni narodi (oz. kinematografije) sramujejo, in ne zanika svojih želja, temveč jih še poudarja.

Nekakšna komična psihodrama tretjega sveta. Luna ni več devica, pravi. Ko ga je F. F. Coppola videl, ga je takoj kupil.

#### Tajska

Posebnost tajskega filma, ki je bolj kot druge kinematografije ohranil svojo nacionalno identiteto, velja pripisati spremembam zakona iz leta 1953: da bi se zboljšala kvaliteta domačih filmov in da ti ne bi bili v senci uvoženih ali, da ne bi prevzeli njihovih šablon, so najprej zmanjšali davek za uvoz 35 mm filmskega traku in filmske tehnike, znatno pa so povečali davek za uvoz tujih filmov. Prej so snemali pretežno na 16 mm trak (v eni kopiji in z zvočno sinhronizacijo za platnom) – predvsem teatrske spektakle, filme po literarnih predlogah, radijske igre, novele iz popularnih revij in muzikale. V začetku sedemdesetih let so množično snemali filme, ki so vključevali popevke in folklorno glasbo (v en film so stlačili tudi po trideset popevk). Za informacijo: danes je v Tajski 134 producentov hiš, v Bangkoku imajo, denimo, 44 kino dvoran prvega razreda in 60 drugega, v vsej deželi pa jih je več kot 1200. Iz zgodnejših let so na Zahodu poznali tajski film *Kralj belih slonov*, sinhroniziran v angleški jezik, saj je imel pretenciozne želje, da bi kandidiral za Nobelovo nagrado za mir.

Pogoste teme tajskega filma so melodramski ljubezenski trikotniki, večkrat tudi četverokotniki, nasilje, situacije, kjer se jasno razlikujejo dobri in hudobni, in (v okviru novih tendenc) sodobne teme iz mestnega okolja. Mladi, neodvisni cineasti se težko vključujejo v konkurenčni posel svojih kolegov, kajti trg vodijo producent-ske hiše, ki imajo tudi kino dvorane in proizvajajo filme zase in po svojem okusu. Dva filma scenarista, montažerja in režiserja starejše generacije, Vichita Kounaduhija, bi lahko zahodna kinematografija sprejela z velikim navdušenjem – ne le zaradi etnološke, antropološke in eksotične konciznosti materiala nam dokaj neznane kulture te dežele, temveč tudi zaradi izjemne filmičnosti in ironične distance do obravnavane tematike. *Ljudje iz gora* (1979) je zgodba o 'antijunaku', ki mora, potem ko se mu rodita dvojčka, po običaju zapustiti vas – otroka pa kot hudičeva izrodka ubiti. Tu se začne njegovo romanje: najprej mu v reki utone žena (najstnica), nato mu kitajski roparji odnesejo ves opij. Znajde se v nekem plemenu, ki ga kljub povsem drugačnim navadam sprejme, vse dokler ne postane moteča njegova zveza s poglavarjevo hčerko. Zbežita, pridelujeta opij, spet ju oropajo, umorita roparja, obsojena sta za umor, a ju policija prizanesljivo izpusti. Vsak sklop dogodkov je izredno spretno dramaturško obdelan podlaga dramaturgije sta epska pripoved in suspenz, a z optimistično distanco, ki gledalcu zagotavlja, da tudi naslednja situacija, v katero bo zašel mladi mož, zanj ne bo usodna. Prizor, ko mlada zakonca oropajo letnega pridelka opija, je naravnost hitchcockovski izpeljan: lopova (ki edina v filmu nosita jeans) najprej neskončno dolgo preiskujeta hišo. Ko priti pričakovanju gledalca najdeta skrivališče, si (spet proti pričakovanju) zažellita še mlado damo. Ta je v enem prejšnjih kadrov skrila nož pod slamnjačo, a na ta nož – ki zanj vemo, da je tam in da bo zato posilstvo neuspešno – med nadaljnjim dogajanjem pozabimo – dokler ga končno v enem samem kadru in v zadnjem trenutku že skoraj posiljeno dekle ne izvleče izpod slamnjače. A zavajanj gledalca še ni konec: v trenutku, ko se rezilo 'zarine', snema kamera iz takega kota, da se nam zdi, da se je na nož nasadila ženska in ne zagnani posiljevalec (čez čas se pokaže, da je to zmoža). Zaradi avtentičnih rekonstrukcij običajev, kostumov, igre naturščikov, njihovih preprostih, rudimentarnih navad – brez turobnosti in občutka lažnosti in zaradi originalne zvočne opreme je film sprejemljiv ne le kot folklorna epska pripoved, temveč tudi kot napeta kriminalka.

Soroden je *Luk E – San* (1982) istega režiserja, posnet po avtobiografskem romanu o deželi severovzhodne Tajske (Luk E – San). Vichit je po dveletnih pripravah, ko je prehodil vso pokrajino in s stokovnjaki rekonstruiral obdobje tridesetih let, posnel zgodbo o neki družini, ki je kljub lakoti ostala na domači zemlji, medtem ko so se drugi izselili. Oče uči sina, kako je mogoče preživeti, prehranjujejo se z gomolji, insekti, ptiči, želvami; hkrati gledamo rituale vsakdanjega življenja, ki so več kot smešni, še zlasti tedaj, ko jih spremlja situacijska komika, (vaško lepotečko ponoči obišče zaročenec, ki bi rad zjutraj iz strahu pred očetom navsezadnje zbežal; a punče stvari tako zaplete, da se mu to ne posreči. Med splošnim vpitjem in načrti za poroko ga oče nadzoruje s puško, za katero pa nima nabojev). Drobni dogodki, delci pisateljevih spominov, ki zajemajo preproste in duhovite rituale ljudi, ki v še tako zapletenih situacijah zmeraj najdejo izhod, nosijo sicer humanistično sporočilo vere v ljubezen – a zakaj pa ne?

#### Vietnam

Kot francoska kolonija je tudi Vietnam prišel pod monopol Charlesa Pathéja iz Vincennesa, ki je med leti 1902 in 1919 s produkcijo, prodajo in kontrolo 80 odstotkov svetovnega filmskega trga zajel vse francoske kolonije. V tem času in tudi kasneje z japonsko okupacijo Vietnamci niso mogli razvijati svoje kinematografije – gledali so propagandne japonske fašistične vojne filme, nekaj kitajskih, predvsem pa ameriške. Po letu 1945, ko je Ho Si Minh v Severnem Vietnamu proglasil republiko, je nastalo nekaj propagandnih vohunskih dokumentarnih filmov. V Južnem Vietnamu imajo npr. okoli leta 1950 številne propagandne filme z eksplicitnimi naslovi: *Dol z imperializmom*, *Stlačimo zahodnjake v škatlo*, itd.; vsi so izdelani v nemogočih tehničnih (in drugih) razmerah. Severni Vietnam je začel uvajati svojo kinematografijo s skupino entuziastov, večinoma filmskih operaterjev, ki so se zbirali na nekem griču (»Palmici«), v improviziranih in zakritih prostorih z bambusovo projekcijsko dvorano oz. filmsko šolo. Ta skupina je tudi podprla Ho Si Minhov odlok iz leta 1953, ki je nekako uzakonil vietnamski film.

Vietnamsko ljudstvo je, tako kot še danes, vse od začetka petdesetih let množično spremljalo filmske projekcije: prihajali so iz gozdov, z gora, tudi po več deset kilometrov daleč; četudi je bila predstava napovedana le nekaj ur prej, se je projekcije na prostem udeležilo 7000 obiskovalcev. In to aktivno: pri ruskih filmih ali filmih, ki so prikazovali preganjanje Francozov iz dežele, so ploskali, vpili in nasploh dokaj burmo manifestirali svoje občutke. Uspeh tako ali drugače narejenih propagandnih filmov, ki označujejo vietnamsko filmsko produkcijo tudi v naslednjih letih in še zlasti takrat, je bil zmeraj več kot prepričljiv: po projekcijah je več ljudi odšlo na fronto, ženske so se prostovoljno vključevale v odporniško gibanje – tako je ljudstvo spreminjalo svoj odnos do filma: izločili so njegovo »zabavno« funkcijo in film sprejemali kot možnost za spoznavanje resnice, predvsem pa so ga uporabljali za krepitev odporniškega gibanja.

Z rojstvom nacionalne kinematografije (1953) so nastale številne filmske novice, dokumentarci in tudi igrani filmi, naredili

so prvi domači pojektor in ustanovili lastno filmsko šolo. Profesionalnost in filmsko znanje je nadomeščala politična zavest, »praksa« pa jim je bilo odporniško gibanje. Poleg ruskih filmov, ki so propagirali »izgradnjo« socialističnega človeka, je obstajala ameriška filmska organizacija (Ameriški informativni center, ki so ga leta 1954 preselili iz Hanoja v Saigon) »Ho-ly-vong« – lisičje upanje, mali Hollywood – Saigon. Uvažali so 400 do 600 filmov na leto, večinoma grozljivke, westerne, religiozne, hipijevske, antikomunistične in CIA filme. Ti so južnovietnamski publiki, denimo, interpretirali ameriško intervencijo kot pomoč ljudstvu pred revolucionarno 'bando', ki sežiga in ubija nedolžne.

V obdobju med letoma 59 in 64 do prvega ameriškega bombardiranja, v času relativne stabilnosti, je Severni Vietnam proizvedel povprečno tri filme na leto. Iz Sovejetske zveze so se vrnil študentje režije, snemali pa so tudi tisti, ki so se šolali doma pod vodstvom sovjetskih socialistov. Vsi filmi iz tega obdobja izražajo nestrpnost do ameriškega imperializma ali pa ponazarjajo graditev socializma.

Prvi celovečerni film, *Živimo na obali iste reke* (1959), primerjajo vietnamski kritiki z Eisensteinovo *Oklepnico* ali Griffithovim *Rojstvom naroda*, saj je prebudil Severni Vietnam, Južnemu pa je prinesel nekaj upanja. To je melodramatična zgodba o silni ljubezni dveh, ki živita na nasprotnih bregovih reke ob 17. vzporedniku, ki deli oba Vietnam. Literarna zgodba je prikazana precej sentimentalno, filmski jezik je dokaj spretno izrabljen (lunin sij, npr., ki pada na bananin grm ob opustošenem zvoniku, z mrežo, v kateri deklica vsa v dvomih trpi in sprašuje, ali naj zapusti starše in gre na sever, kjer jo čaka zaročenec). Nesrečna zgodba je obudila še bolj nesrečen spomin na nasilno razdelitev obeh dežel.

*Četrta gospodična Hau* (Pham Ky Nam, 1962) je film, ki naj bi spet z nesrečno, a pogumno zgodbo učinkoval na ženske sile Juga in jih mobiliziral. Preprosto kmetico, skrbno mater in gospodinjjo je zadelo vse gorje, ki si ga je mogoče misliti: zgubila je moža in starše, posilil jo je francoski vojak, ugrabili so ji hčerko (potem ko jo je ta z otroškim jokom odvrnila od samomora); no-

to se je povsem posvetila odporniškemu gibanju in se pridružila komunistom.

Umetniške prvine filma velja iskati v načinu potenciranja melodramskega konflikta in v uporabi nabitih simboličnih kadrov, ki krepijo emocionalna stanja junakinje: njena prva nesreča je predstavljena z začetnim posnetkom žalnega šala na obali, ki ga premika veter, in z naglim rezom na en sam pogled na nepremični in šokirani obraz gospe Tu; ali večerna nevihta, ki »aranžira« njen dvom, ko pomaga ženi sovražnikovega vojaka pri porodu.

V obdobju ameriških agresij (1964 do 68 in po 1972) se filmska produkcija v Severnem Vietnamu sploh ni ustavila ali vsaj omejila – prav narobe, od prejšnjih treh filmov so prešli na pet filmov na leto, čeprav so bili nekateri zelo kratki ali bolj dokumentarni. *Hanoi; dvanaest dni in dvanaest noči in Hanoi preseže samega sebe, da bi voščil dolgo življenje Stricu Hoju* je film, ki so ga posneli med bombardiranjem mesta, tako da je deset ekip v najbolj nevarnih predelih mesta snemalo ameriška letala.

V enem izmed vzorčnih filmov iz tega obdobja, ki so večinoma propagirali Ho Si Minhov socialistični sistem, *V hiši zakoncev Luc* (Tran Vu, 1971), nastopajo kmetje, ki so postavljeni pred velike spremembe zadnjih petindvajsetih let. Po začetnih dvomih prej ali slej zmaga ljubezen do domovine oziroma socializma, žrtvujejo se za kolektiv, in na koncu zaživijo v harmoniji in zakonski ljubezni. Ti filmi so polni preproste simbolike in poetike, ki jo črpajo v glavnem iz naravnih lepote dežele. Ali *Deklica iz Hanoja* (Hai Ninh, 74), ki z junaškim, solidarnim in herojskim pogumom pomaga revolucionarnemu gibanju, ko ameriški bombniki B 52 leta 1972 napadajo mesto.

Po 1975. letu so posneli (do danes) približno 150 filmov. Danes deluje v Vietnamu približno trideset cineastov. Film so še zmeraj usmerjeni v propagiranje izgradnje socializma, pa tudi v boj proti kitajski agresiji – seveda vsi v eksplicitni socrealistični obliki. Od 3000 doslej realiziranih vietnamskih filmov (skupaj z dokumentarnimi) so še posebej pomembni animirani filmi, ki so narejeni po sistemu: predstaviti lažno, da se pokaže pravilno, ali pa:

uporabiti živalski in rastlinski svet, da se spregovori o morali ljudi. Dokumentarni filmi že od vsega začetka obravnavajo tri osrednje preokupacije vietnamskega ljudstva: lakota, zaostalost, nevednost in okupacijo tujih sil. Propagandistični duh filmov, ki so obravnavali zaostalost, je temeljil na dveh izhodiščih: opravičevanje (razumevanje) stanja in prikaz žrtev tistih, ki so se odločili za osveščanje. Tako vidimo ženske, ki se pri slabi luči in v spremstvu mlajših učijo brati, ali s kredo napisane velike črke na nahrbtnikih vojakov, ki so jih tisti, ki so bili zadaj, poskušali dešifrirati, tisti, ki so bili spredaj, pa so jih ponavljali, da bi se jih naučili na pamet. Te kratke scene (kot tudi filmi o zdravstvu) naj bi mobilizirale ljudi k množični splošni izobrazbi in opozarjale na možnost za študij ob delu.

Od desetih filmov, posnetih v letu 82 v hanojskih studijih, se vsaj osem filmov ukvarja z izgradnjo nove socialistične ureditve. *Področje ciklonov* (Hong Sen, 1981) s primerom individualnega odpora skupnosti obravnava problem kolektivizacije kmetijstva v Južnem Vietnamu. *Zadnje upanje* (Tran Hoang Phuong, 1981) je zgodba o razkrivanju »umazanih poslov« v tovarni, v katere je vpleten tudi ljubezenski trikotnik. V *Dauovi soprogi* (Pham Van Khova, 1981) gre za »odvzem pravice do življenja« vietnamskemu človeku: da bi rešila moža, ki zaradi bolezni ne more več delati in mora v zapor, soproga proda pse, hčerko in sploh vse, kar ima. Toda plačati mora še poseben davek: davek na obstoj, na pravico, da živi – in to ne le zase, temveč tudi za že pokojnega brata.

Vietnamski film je bil zaplojen, rojen pa tudi razvijal se je pod bombami. Projekcije so bile na bombardiranih ozemljih, vojaki so si pred napadi hoteli ogledati filme, filmarji so med snemanjem izgubljali življenja, tisoče metrov traku je zgorelo ob napadih. Danes Vietnamci še zmeraj gledajo filmske projekcije na prostem: ni tako velikih dvoran, da bi lahko sprejele velikanske množice gledalcev. Z vsemi možnimi sredstvi prihajajo tudi po 20 kilometrov daleč, z vseh področij, s seboj prinesejo hrano, in dogaja se, da se pred projekcijo celo ustavi promet, ko pride na eno predstavo tudi po več tisoč ljudi.





**Koreja**

*Zgodba pomladnega vonja* iz leta 1921 (iz časa japonske aneksije), adaptacija klasične kitajske literature, zgodba o prepovedani ljubezni med pripadniki različnih družbenih slojev, o korupciji in žrtvovanju ter o zmagi konfucijskih načel, je prvi korejski nemi film, pozneje adaptiran v zvočnega, tudi prvi korejski barvni, prvi kinematografski film – potemtakem film, ki je doživel številne preinterpretacije in uspehe.

Neme filme so, podobno kot v sosednjih azijskih deželah, interpretirali pripovedovalci, skriti za platnom, in sicer tako, da so improvizirali dialoge ob spremljavi tambure. V času japonske okupacije (1910–1945) so nemi filmi postali nekakšno »orodje« odporniškega gibanja, saj so tekst, ki ga Japonci niso razumeli, interpretirali v revolucionarnem duhu. Prvi klasični korejski film je bil potemtakem »napreden« bolj v besedi (recitatorjevi razlagi) kot v sami vizualizaciji, saj bi bil sicer prepovedan. Po letu 1940 so morali snemati filme izključno v japonskem jeziku, in to bolj ali manj propagandne filme, tako da so režiserja Chon Chan-Guna, ki si je leta 1941. leta drznil posneti film *Družba izobilja je še daleč*, takoj aretirali. Leta 1942 so korejski režiserji in igralci odklonili sodelovanje z Japonci, ki so zato zaprlji njihove filmske studije. Po politični razdelitvi korejskega polotoka v dve državi si je filmska industrija spet opomogla.

V začetku sedemdesetih let so z zakonom zaščitili domačo kinematografijo, ki so jo tuji uvoženi filmi povsem preplavili. Tuje filme so lahko odkupile le tiste družbe, ki so med letom proizvedle določeno število domačih filmov. Podobno kot v Tajski, kjer so uvedli za uvoz filmov izredno visok davek, je bila ta rešitev dokaj dvorezna: producenti so na hitro in brez večjih vlaganj posneli (krajše) filme in si izbojevali dovoljenje za nakup tujih. Z uvedbo televizijskih mrež (1960) se je obisk kinematografij še zmanjšal, zato so na koncu osemdesetih let močno reorganizirali kinematografijo in nekoliko zmanjšali rigidnost cenzure.

Informacije o korejskem filmu – bolj ali manj dostopne le v sklopu festivalske monografije – so precej pavšalne (včasih celo kontradiktorne) in »načelne« – brez opredelitev in specifikacij o kinematografijah posameznih republik. V Pesaru so predstavili le južnokorejske filme, a kako naj si človek pomaga, če vidi le tri filme, ko pa jih v enem letu posnamejo več kot 120. Med temi je baje največ melodram, kung-fu filmov, religioznih, predvsem pa erotičnih filmov o prostitutkah, ki bi se rade spreminile, o gospodinjah, ki se v odsotnosti moža z marsikom srečujejo. Leta 1981 je kritika najbolje ocenila film *Pozna jesen* (Kim Soo Yong) – film, ki je bil predvajan tudi v Pesaru. Ženska, ki je v navalu ljubosumnosti umorila moža, sreča – ko je na zaporniškem dopustu – skrivnostnega popotnika, ki je prav tako prekršil zakon. Zbližata se in si obljubita, da se bosta spet srečala, čez leto dni, ko jo bodo spustili iz zapore.

V zadnjem kadru sama čaka na dogovorjenem mestu, kajti zdaj je v zaporu on.

*Bo kukavica pela tudi ponoči?* (Chung Jin Woo, 1980) je narativno-poetski film o človeški moči (zlu), ki uniči čistost primarnih vrednot, najsi jo branijo še tako močni odpori. Film je koncipiran kot izredno melodramsko zasnovan konflikt, dramaturško podkrepljen s pretiravanjem, stopnje-

, vanjem in kopičenjem težav, ki v drugi polovici filma gledalca pripeljejo do take nestrpnosti, da si prav želi, da bi se stvari čimprej tako ali drugače razrešile. Čistost, elementarnost, že kar božanskost predstavlja zapuščena deklica, ki pride v še bolj čisto okolje neke hribovske hiške sredi gozda in potokov, kjer se poroči z oglarjem. Ekspoziciji njune rajske sreče sledi prvi zaplet na vaškem sejmu, kjer mlado soprogo zavedejo »lišparije«: njeno prvo srečanje z ogledalom anticipira vse nadaljnje nesreče. Gozdar, ki jo tu opazi, ji bo pozneje kupoval šminke in kreme, s pomočjo katerih se bo tudi sama začela zavedati svoje lepote. A njen odpor (do nje ga in drugih moških, ki se ji ponujajo) krepi vera v moč narave (duha gore ali petja kukavice) in moč elementarne ljubezni do moža, ki so ga na silo odstranili (gozdarski nadzornik ga je obdolžil, da izkorišča zemljo, ki ni njegova). Tema zapeljevanja ljudi, ki povsem zadoščajo sami sebi in so srečni v svojem okolju (najsi je tako črno, kot sta bila vseskozi črna mlada oglarja), se velikokrat pojavlja v filmih z večjimi umetniškimi pretenzijami, čeprav so aluzije večkrat razpoznavne šele na »drugi pogled«. V tem filmu pa kar na prvi: radostno samozadovoljstvo, ki ga prekine želja po lastništvu (kolonialista odkrivanja možnosti za eksploatacijo), nemir, ki ga med zakonski par vnesejo tuji interesi, njuni spori in samoobramba ter končna kompromisna resignacija – vse to bi bila lahko korejska zgodovina v malem.

*Ognjevitka ženska* (Kim Kee Young, 1982) je nekakšna psihološka kriminalka in film za dobre želodce. Zgodba je precej zapletena in jo je kar težko razvozlati, saj se vseskozi prepleta s sanjami, ki jih ni mogoče vselej prepoznati in ločiti od resničnosti. Navajeni smo na tako ufilnavanje sanjskega dogajanja oziroma reprezentacije želja, kjer se sanjsko ločuje od resničnega dogajanja – bodisi z bunuelovskim iracionalnim kontekstom, alogičnim tokom dogodkov, bodisi s pomočjo laboratorijskih »pirotehničnih« obdelav in z nešteti načini in poskusi utelešanja podzavesti – vse od tistih, kjer se junak šele v zadnjem kadru zbudi na postelji (in se odahne). Tu pa imamo opraviti z do skrajnosti realistično izdelanimi paranoičnimi sanjskimi inserti, ki ne rabijo toliko za razreševanje konflikta (umora), temveč so predvsem dober izgovor, da se v film umestijo še ne eksploativne različice nasilja in spolnih razmerij. Tako gledamo velikanski stroj za mletje mesa, v katerega padajo človeška telesa, iz njega pa lezejo primerno obdelani ostanki.

Preveč res je, da bi bilo res. Realizem se sprevača v svoje nasprotje in tovrstni sprodirani nesmisli podpirajo v teh kinematografijah filmu dodeljen status sanj. Mogoče so te sanje tiste, ki gredo le skozi prvo rešeto; razvajen gledalec pa je prepričan tesnobnemu občutku, da ostaja zmeraj napol buden, še zlasti ko ve, da z drugih sedežev in njemu bližjih platen lahko na to budnost mirno pozabi. Opozarjam bralca, da sem za 'tretji' svet, le da mi je bilo odmirjeno spoznati le prva dva, zato je ta moj z a načelen – spremljajo ga dokaj ambivalentni občutki, ki se konkretno kažejo tako, da pri gledanju preveč zaznavam ščitnik filmskega platna. Bržkone je to za nas, ki odkrivamo (tudi) azijski vzhod, edini problem.

Ko bomo pozabili na določen elitizem, umaknili nekatere kriterije in navajene užitke, bo sčasoma tudi to prenehal biti problem.

**festivali / Krakov '83**  
od 31. maja do 5. junija**Festival brez prodornosti****Branko Šömen**

Mednarodni filmski festival v Krakovu je letos minil v znamenju dvajsetletnice. Poleg Oberhausna je z leti postal drugi najpomembnejši pregled vsega, kar premore filmska misel, izražena v kratkem filmskem metru. Ali z drugačnim, kulturno-političnim vrednotenjem takih in podobnih filmskih manifestacij po svetu: to, kar je Oberhausen na Zahodu, to je Krakov v vhodni Evropi. Po teh nenapisanih pravilih je tako, da Oberhausen nagraduje dobre filme, v Krakovu pa zmagujejo po nepisanem pravilu v glavnem poljski in sovjetski filmi. Zato je krakovski filmski festival manj atraktiven in vznemirljiv, zato pa je bolj zanimivo tisto, kar se dogaja izven festivalske filmske kino dvorane. Mnogi filmski delavci, kritiki in ustvarjalci so prihajali in prihajajo v ta »Dubrovnik na kopnem« zaradi častitljive starosti nekdanje prestolnice poljskih kraljev. Mnogi pa tudi zaradi grafičnega bienala. Letos je v Ljubljani, prihodnje leto bo v Krakovu... V minulih dvajsetih letih je krakovski filmski festival potrdil svoje ustvarjalno življenje, si pridobil zaupanje avtorjev in postal vsako leto teden dni središče številnih domačih pa tudi tujih ustvarjalcev in ljubiteljev filma.

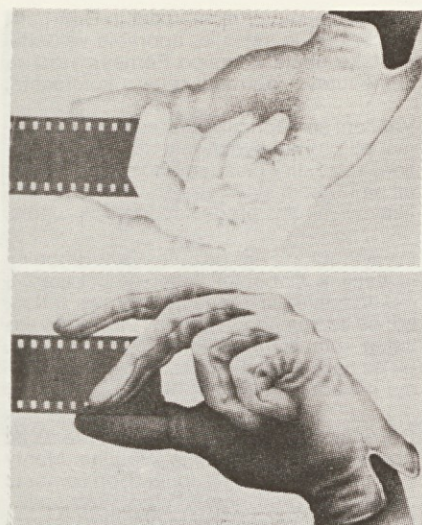
Že leta 1964 je prišlo v Krakov štiristo gostov, od tega stošestdeset iz tujine. Na tem festivalu je dobil enega izmed zlatih vavelskih zmajev tudi Rudolf Sremec za film *Ljudje na kolesih*, član žirije pa je bil Dušan Vukotić. Od takrat pa do danes smo dobili Jugoslovani v Krakovu kar devetindvajset nagrad, celo Grand Prix. Dobil ga je leta 1974 film Zlatka Lavovića *En dan Rajka Maksima*. Dodajmo, da smo Jugoslovani na dvajsetih krakovskih festivalih predstavili kar stodeset filmskih naslovov, v mednarodni žiriji smo imeli osemkrat svoje predstavnike, prav toliko pa tudi v žiriji Fipresci. Ustvarjalno raven je krakovski filmski festival prikazal leta 1981, ko so poljski filmski ustvarjalci pokazali vrsto filmov o življenju delavcev. Lani je bil festival bled in nezanimiv, letos pa je poskušal vrniti zaupanje navzočim gledalcem s filmi, ki so redko posegli v živo izpovedno snov. Poljaki niso imeli dobrih filmov, dobrih v smislu angažiranosti, sodobne tematike, »vročih tem«. Kljub temu je dobil letošnji Grand Prix poljski film *Nekaj pripovedi o človeku*. Režiser Bohdan Dziworski je prijetno presenetil. To je zgodba o človeku brez rok, o njegovem vraščanju v vsakdanje življenje. Vidimo ga, kako skače na glavo v vodo, kako smuča, kako mu sin prižiga cigareto in ga hrani, kasneje ga vidimo, kako riše konjsko



odmevi / Berlin '83 – Cannes '83

## Na lovu za smehom

### Rapa Šuklje



glavo, svinčnike in čopiče ima v ustih, s sliko ni zadovoljen, njegovo ustvarjanje doživi živčni zlom, v besu prevrne mizo in odleti skozi okno na stropu mansarde. Poljski feniks. Film je spregovoril o ustvarjalni nemoči sedanje poljske inteligence z izjemno plastično, sugestivno fotografijo, ki je poudarila parabolično misel poljskega trenutka in jo zadržala v mejah dvojne idejne interpretacije. Najbrž je cenzura zatisnila vsaj eno oko, če ni celo zamižala na obe. To je bilo še bolj očitno ob podatku, da so vzporedno z uradnim festivalskim sporedom prikazovali tudi tako imenovane off.filmske projekcije zavrženih filmov. Seveda na drugem koncu mesta z drugimi vabili in na pol ilegalno. Sicer pa je poljsko občinstvo izredno hladno spremljalo uradni festivalski spored. Navdušil jih je le jugoslovanski film *Tožim državo in sina*, ki ga je režiral Nikša Jovičević. Maloštevilni poljski kritiki – pravih kritikov je bilo malo, samo trije, ker so skupaj s filmskimi ustvarjalci bojkotirali festival – so zapisali, da je bil to film, ki bi lahko nastal tudi pri njih.

Beg mladih ljudi z bogatih vojvodinskih njiv je problem, ki je podoben problemom v vseh socialističnih deželah. Vračanje k zemlji pa gotovo ena izmed konkretnih rešitev iz gospodarske krize, v katero drsi boljša polovica Evrope.

Tako letošnji krakovski filmski festival ni odgovoril na zastavljeno geslo, s katerim se je uveljavil v svetu. Svoj ustvarjalni predor v svet je začel namreč z geslom Naše dvajseto stoletje. V letošnjih filmih je bila podoba našega stoletja dolgočasna, prazna, etnografsko-vzgojna in se ni dotikala ne poljskega človeka ne tujega gledalca. Dvajseto stoletje je bilo tokrat močnejše na krakovskih trgih, ulicah in izložbah, kjer se je dalo slutiti, da se pripravljajo na papežev obisk. Kulturne manifestacije so na Poljskem zgubile svoj šarm, impulzivnost in hotenje, s težavo so prireditelji zadržali kulise, uradni nasmešek in kičasto sporočilo, da so bili v Krakovu tudi že boljši festivali in da še bodo. Letošnji to zagotovo ni bil.



Dva mednarodna festivala sta jasno izpričala: leta 1983 se svet ne zna več smejeti.

Izmed dvaindvajset berlinskih tekmovalcev komaj da je kateri izvalil trenuten nasmeh. Teme so bile mračne: dekletce po nesreči izgubi vid in se upira privajanju na življenje slepih – CSSR; taksista okradeta dve profesionalni tatici, pa ga policija pusti na cedilu, da si mora iskati pravico sam in pri tem tragično konča – Madžarska; detektiv poskuša ujeti morilca mladih žensk in plača svojo trmasto vztrajnost s tem, da izgubi vse, za kar mu je bilo vredno živeti – Japonska; kmet bi hotel uspeti za napredno proizvodnjo, pa pri gonji, da bi poplačal upnike, zapravi družinsko srečo in imetje – Danska; zdravnik se je zatekel na podeželje, ker ga preganja občutek, da je zakrivil smrt pacienta – Avstrija... in tako naprej. Nekaj tesnobnih eskapističnih tem: *Lepa jetnica* Alaina Robbe-Grilleta; *Hekata* Daniela Schmidta; nekaj ostro političnih: *Belfast 20* o religiozno pobarvanih krvavih socialnih spopadih v Severni Irski; *Poletje v Hakkariju* o turškem učitelju, pregnancu v zakotno anatolsko gorsko vas; *Naprej, Brazilija!* Roberta Fariasa o človeku, ki je nenadoma izginil in se njegov brat, ko ga išče, znajde v mreži zarot in terorja; *Glownowo To neizprosno življenje* o prvi in drugi generaciji beguncev pred nacističnim nasiljem, ki so naselili na bencinski črpalki nekje v pustinskih predelih ZDA... V tem duhu je potekal igrani del. Berlin pa je skoraj še odločilneje barval dokumentarni in napol dokumentarni: *Zadeva v kraju King of Prussia* Emila de Antonia o osmerici ameriških državljanov, ki so 9. 9. 1980 vdrlji v tehnološki center podjetja General Electric v pensilvanskem kraju King of Prussia, pokvarili nekaj glav za atomske rakete in polili zaupne dokumente s krvjo; prav tako ameriški *Koyaanisqatsi* Godfreyja Reggia, eksperimentalna montaža dokumentov o današnjem stanju sveta, kjer se presunljivo posnetki narave menjavajo s katastrofalnim posegom človeka vanjo; naslov pomeni »uravnoteženo življenje«. Ali dva nemška prispevka: *Sočasnost* (Echtzeit) Helmuta Costarda in Jürgenja Eberta o satelitih, ki so, ne da bi se javnost tega zavedala, v vojaške namene že zdavnaj premerili svet in dajejo s kompjutersko tehniko opazovalcem možnosti, ogledati si vsak trenutek – hkrati – kateri koli njegov del v prostorsko projicirani podobi; zapeljiva in nevarna možnost za poigravanje z občutkom, da spričo popolne informiranosti lahko vse obvladaš. In pa *Vojna in mir* štirih glavnih avtorjev, Heinricha Bölla, Alexandra Klugeja, Volkerja Schlöndorffa in Stefana Austa, o ameriških pripravah, montirati na nemških tleh 180 raket srednjega dometa, s čimer bo ZRN postala »atomski vulkan« in dokončno najnevarnejša dežela sveta. Res, na festivalu s takimi filmi te smeh temeljito mine.

Nič dosti drugačno občutje ni posredoval letošnji Cannes. O prelestni in mučni viziji *Nostalgije* Tarkovskega so povedali že veliko besed. Lahkotnejšo, a po svoje nič manj vznemirljivo repliko nemški *Sočasnosti* so dale ameriške »zabavno pustolovski« *Vojne igre* Johna Badhama o dveh najstnikih, ki se ukvarjata z video igrami in po naključju odkrijeta zaupne državne kanale ter igrata se malodane sprožita atomsko vojno; srhljivo možna neverjetnost. *Zid* Yilmaza Güneya o maloletnih turških zapornikih je posnet sicer nekje v Franciji, kamor se je turški umetnik po pobegu iz ječe zatekel, a zato ne učinkuje nič manj pristno. Beckerjevo *Ubijalno poletje* in Gorettova *Smrt Maria Ricci* se dogajata v na videz idiličnem podeželskem okolju,

ima pa nasilje, ki uspeva v tamkajšnji topli gredi, široke konotacije; *Srečen Božič*, *Mr. Lawrence* je kruta zgodba iz ujetniškega taborišča na Javi, kjer se med drugo svetovno vojno znašajo Japonci nad britanskimi ujetniki; *Leto nevarnega življenja* Petra Weina je leto 1965 v Indoneziji, med spopadi, ki so vodili k odstavitvi Sukarna; *Vrnitev v Da Nang* Ann Huijeve kaže Južni Vietnam leta 1978, kamor se je tri leta po padcu Saigona vrnil japonski fotoreporter, ki je nekoč navdušeno spremljal vietnamsko revolucijo, zdaj pa doživlja pretres za pretresom, ko se sooča z globljimi plastmi vietnamske vsakdanjosti. – Humorja torej tudi na Azurni obali ni bilo ravno za pretek.

Toda brez smeha človek ne more živeti. In najmanj more shajati brez njega festival, ki naj bi vendar poleg novinarjev, ki so tamkaj po službeni dolžnosti, in trgovcev, ki si služijo maslo na kruh, pritegnil vsaj dober presek širokega občinstva, na katerem je mogoče meriti temperaturo filmov in ugotoviti, katera izmed reprezentativnih del svetovne kinematografije bi utegnila biti uspešen model za »štancanje« manj zahtevne in cenejše filmske robe za široko porabo. Zanesljivo: odlična režija, odlična igrata, zvezdniška zasedba in zanimiva tematika utegnejo biti vabljive tudi, če gre za zelo resne probleme. A sama tehtnost in resnoba postaneta morivski in za festival morebiti celo usodni. Torej je treba najti izhod.

Cannes so na tem področju letos reševali Angleži – s skromnejšo podporo Francozov, Italijanov in Jugoslovanov v sekciji Posebni pogled. Karanovičev film *Nekaj vmes* se je prikupil kritiki in publiki prav zaradi svoje smejave obravnave naših zadreg. Francozi so smeh prispevali pravzaprav bolj nehoti: Raymond Depardon prikazuje v filmu *Črna kronika* (Faits divers) delo šestdesetih policistov petega pariškega okraja, ki jih je spremljal tri mesece leta 1982 pri njihovem delu. Nekaj tega, kar je ujela njegova kamera – in je režiser vključil v film – sodi zares v časopisno »črno kroniko«; večinoma pa je pridržal epizode, ki kažejo skromnejše in pogosto navidezne stiske ljudi, s katerimi se možje v modrem pri svojem delu srečujejo, in dal živopisno podobo Pariza »dan na dan«, mesta, v katerem neprestano pulzira vroča kri in so ljudje v njem razburljivi, včasih ganljivi in prav pogosto prisrčno smešni. Če prištejemo k temu slikovito poulično govorico petega okraja, ni čudno, da se je občinstvo zabavalo.

Italijanski prispevek *Jaz, Jasna in Mračni* (Io, Chiara e lo Scuro) Maurizia Pontija je seveda delan z namenom, da bi ljudi za podrguro uro razvedril in hkrati še nečesa naučil – namreč spoštovanja do biljarda. V ta namen je vključil v ansambel pristnega biljardnega asa, Marcella Lottija, in mu dal igrati mračno figuro Mračenga, ki se ima v biljardu za nepremagljivega, pa ga izzove skromni hotelski portir Francesco Nuti in ga tudi vsaj enkrat pošteno porazi. Pozneje, ko amaterček zavoha možnost bajnega dobička pri stavah, mu bele krogle ne slede več tako pridno; pa že poskrbi njegova Jasna – Giuliana de Sio – za to, da izgube niso preveč boleče... Film živahnega tempa in bistrih domislek, ne pa, seveda, veličastno filmsko delo.

»Veličasten« tudi ni pridevnik, ki bi šel angleškemu filmu *Lokalni heroj* (Local Hero) Billa Forsytha, toda poleg tega, da je bisiter in duhovit, je to film, ki je odlično rešil zahtevno nalogo, prikazati zelo resno in zelo sodobno temo smejje, ne da bi pri tem zgubila ostrino. Gre za gigantsko teksaš-

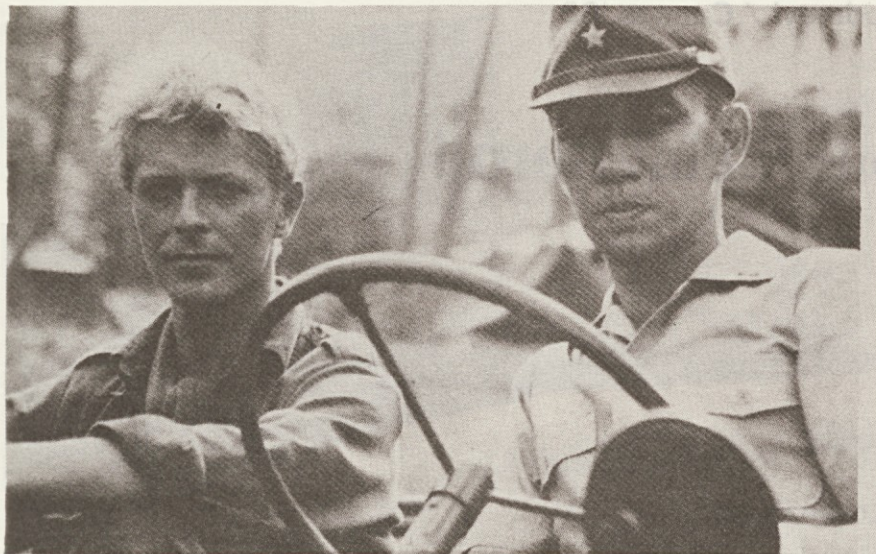
ko petrolejsko družbo – vodi jo Burt Lancaster – ki je sklenila, uporabiti velik del škotske obale z vasico Ferness vred za namestitvev petrolejskega kombinata.

Vaščani so nepričakovano soočeni z dilemo: ali prodati svojo posest in se, opravljene s težkimi bisagami dolarjev, izseliti, ali pa ubraniti svojo vas, obalo in svoj življenjski način pred napadom kapitala.

Forsyth nikakor ni prizanesljiv z drobnimi in večjimi slabostmi ljudi, pred katerimi nedko zacinglja z možno cekinov; toda – kot se za komedijo spodobi – je konec vesel in spravljiv. Občinstvu je prepuščeno, da še naprej razmišlja o vsem, kar so v filmu povedali – in česar niso.

Seveda pa je, kar se tiče smeha, vse daleč prekosil *Smisel življenja* skupine Monty Python v režiji Terryja Jonesa, pri čemer je dal Jones predvsem podpis, ker spričo teamskega dela Pythonov nikoli ni mogoče do konca različiti, kaj je kdo prispeval. *Smisel življenja* je napadel občinstvo v tekmovalnem sporedu in zbujal pravicte »salve smeha« – kot so jih nekoč pripisovali mojstrom slap-stick komedije, le da na dosti zahtevnejši intelektualni ravni. Saj, če je sploh kaj mogoče očitati šesterici v skupini Python – petim Angležem in enem Američanu – ki so začeli kariero še kot študenti na univerzi in se nato uveljavili z leta trajajočo serijo na BBC, je to prikrit intelektualski snobizem, ki pa se, kajpada, povsem nespoštljivo, ostro in sakrilegično loteva kritike malodane vsega na tem svetu, predvsem pa vseh bedarij, ki jih delamo ljudje, spoštujoč tradicijo in utrjene avtoritete. *Smisel življenja* je prikazan v vrsti epizod, segajočih od rojstva do smrti, vključujoč tudi tolažilen prizor posmrtnega življenja; in film je v prvi vrsti namenjen ribjemu občinstvu (»Samo pomislite, koliko je v vseh svetovnih vodah rib! Pridobito to občinstvo pomeni zagotovo najširšo popularnost in milijone!«) Zaradi boljšega spoznavanja je poverjena volja rezonerja šestim ribam v akvariju neke restavracije, ki (z obrazi in glasovi Pythonov) z angleško vljudno neprizadetostjo komentirajo najprej pogreb svojega dragega rojaka (pravkar ga pouziva družbica pri sosednji mizi), potem pa opremljivo s pripombami epizode, ki jih iz prijaznosti izvajajo človeški igralci (Pythoni tudi v ženskih vlogah). Prikazujejo pa med drugim zvesto katoliško delavsko družino, v kateri se je narodilo že sto otrok, pa vztraja pri papežu ljubemu boju proti kontracepciji (vrh doseže v zborovskem petju »Vsaka sperma je sveta«), medtem ko jih iz bližnje meščanske hiše poslušajo prikrajšana protestantska gospa, ki že tako dolgo ni srečala nobene moževe sperme, da je skoraj pozabila, kako to gre. Potem uro seksualne vzgoje v odlični deški šoli, kjer se dijaki neskončno dolgočasijo med teoretičnim poukom in še bolj, ko preide profesor k nazornemu, pokliče svojo ženo, se sleče in na učnem rekvizitu – postelji – demonstira pred zdehajočimi učenci monotono opravilo telesne združitve. Nič bolj spoštljivo ni obravnavana ureditev armade, prikazana na epizodi iz burske vojne, kjer razvidjani Zulujji kosijo angleške vojake, častniki pa se ta čas po umivanju in zajtrku zbirajo okoli tovariša, ki mu je tiger pravkar odgriznil nogi (odkod tiger v Južni Afriki ni znano), in ugibajo, ali gre za virus, medtem ko zdravnik pacientu svetuje, naj manjkačoče noge pri kriketu ne preutruja... in tako naprej. Tudi Smrt, ki v svoji srednjeveški monduri vdre na gosposko angleško gostijo, je prisiljena pri svojem krvinskem poslu k vljudnemu vedenju in spoštovanju gentlemanskih pravil. Skupina *Monty*





Srečen Božič, gospod Lawrence, režija Nagisa Oshima



Tootsie, režija Sidney Pollack

*Python* so kratko malo neustavljivi in povedo o (ne)smislu življenja celo več, kot radi zremo – smejemo se kdaj pa kdaj proti svoji volji, pa do solz. S te vrste začimbo berlinski festival ni mogel postreči, tukaj je zmagal Cannes z 1 : 0. Tudi *Tootsie* film Sydneya Pollacka, s katerim se je Berlinale začel, je v primeri s *Smislom življenja* krotko delce, toliko bolj, ker se ob v žensko preoblečenem Dustinu Hoffmanu (ki postane slavna revijska zvezda) nehote spomnimo na film *Nekateri so za vroče* Billyja Wilderja. Ta je znal biti bolj udarno kritičen, bolj duhovit in nič neokusen. Vulgarnosti si smejo brez škode privoščiti pač samo Pythoni!

Pač pa je Berlin pričakal svoje goste s smehom tako rekoč izza ovinka, na najbolj nepričakovanem kraju, namreč pri retrospektivi, posvečeni letos (ob 50 letnici usodnega prihoda Hitlerja na oblast) šesterici igralcev, ki so morali v času nacizma iz Nemčije bežati, pa so še živi in so se lahko osebno udeležili Berlinale. Med njimi so umetniki takega zvena kot Elisabeth Bergner, gledališka in filmska igralka velikega formata, potem Herta Thiele, nepozabna učenka iz *Deklet v uniformi*, Dolly Haas, zvezda nemške filmske komedije zgodnjih tridesetih let, Franz (Francis) Lederer in Wolfgang Zilzer (Paul Andor), ki sta si po prebegu nadela novi imeni in začela novo kariero v ZDA in – z vidika smeha pač prvi med njimi – Curt Bois, pravo odkritje festivala. Retrospektiva je pokazala vrsto Boisovih filmov od zgodnjih komedij, posnetih v Nemčiji (Bois je prvič nastopil kot otrok v nemi melodrami *Materska ljubezen* leta 1909!) in potem nekaj njegovih ameriških uspehov, kjer je med drugim igral ob strani BUSTERJA KEATONA (*The Lovable Cheat*, 1949), in ga veliki ameriški komik še malo ni zasenčil.

Drobni Bois se v filmu večkrat pojavlja tudi v ženski obleki, toda smeh, ki ga spremlja, je brez primere bolj sproščen, nedolžnejši in pristnejši kot pravzaprav bridko in malce opolzko muzanje, kakršno izvablja *Tootsie*.

Skratka: tistega, kar je občutil in s smehom opremil človek pred šestdesetimi, petdesetimi, tudi še štiridesetimi leti, današnje človeštvo ne zna in ne more ponoviti. Očitno je naš čas preveč informiran, frustriran in preveč prestrašen, da bi uspešno posegel k prvim virom humorja, ki tiči v sami biološki podstati naše vrste, pokriti s tanko plastjo civilizacije, kateri je človeštvo še nedavno tega s ponosom pri-trjevalo. Pythonski humor je v bistvu humor obupancev, ples na vulkanu in smeh pod vislicami. Do tega smo prišli – pričata festivala na večer pred orwelovskim letom 1984 – da občutimo svoje bivanje kot slepo vožnjo skoz temne predore železnice strahov – in se lahko zabavamo menda samo še ob nemoči svoje zgroženosti.





## »Lokalni heroji«

Lorenzo Codelli

Le nekaj tednov po koncu katastrofalnega canneskega festivala 1983 sem v francoskem tisku prebral, da so »bunker« (tako so poimenovali novo festivalsko palačo) za nekaj časa zaprli in se lotili njegove notranje prenove. Prav, vendar pa se ne spomnim, da bi prebral podobno novico, ki bi se nanašala na nesposobne organizatorje Festivala, ki bi jih bilo treba poslati na kirurško kliniko, demontirati, izprazniti in nato od glave do peta ponovno sestaviti... Kot ponavadi so se le-ti rešili in ohranili, velikanske napake prireditve pa so prisodili preveč svežim in premalo usklajenim tehničnim strukturam.

Njihova opravičila so nesprejemljiva, saj so prav oni tri ali štiri leta pripravljali razširitev festivala in njegovo novo prizorišče, računajoč na mednarodno udeležbo, ne več omejeno na tradicionalne evropske oziroma zahodne dežele. Toda kljub razširitvi in namenom, da bi zbrali sveže kinematografije z nerazvitih celin, Festival (lani je nagradil turški film *Pot-Yo!*) niti najmanj ni zvišal svojih selekcijskih kriterijev, svoje »kulturne usmeritve« (če jo je kdaj imel). Te dežele je kratko malo dodal na seznam udeležencev; hkrati je moral *hliniti* »langovsko« (po imenu socialističnega ministra za kulturo Jacka Langa, odličnega propagatorja nejasnih zamisli) naravnost k angažiranosti, ne da bi pri tem spravil v slabo voljo velike producente popolnoma komercialnih filmov. V praksi naj bi Nouveau Palais deloval kot veliki most med reakcionarno preteklostjo in naprednjaško sedanostjo festivala in ju spojil v nemogoče ravnotežje na svetovni ravni. Da je ta taktična igrca izmišljotina, smo videli po slabem ravnanju, ki so ga bili deležni tisoči predstavniki tiska: več zmede, manj prostora, manj informacij, nemogoči urniki, enkratne projekcije, rezervirane le za nekatere privilegirane sloje. Ko so skatili vode, so organizatorji morda mislili, da bodo uspeli doseči, da mnogih slabih ali nepomembnih filmov – povabljenih le zato, da bi po malem ustregli vsem – ne bodo toliko gledali ali preveč napadali; na projekcije za novinarje so pogosto spuščali povabljenke, ki tam niso imeli kaj iskati in ki so spremenili parter v hrupno, včasih povsem podivjano areno (žvižgali so Bresson-u in Tarkovskemu samo zato, ker so imeli njuna filma za »dolgočasna«). Poleg tega so sredi festivala sprejeli filme brez kakršnihkoli kriterijev, kot je bil na primer *Hudobna gospa* (The Wicked Lady) zaniknega Michaela Winnerja (ker je za njim stala izraelsko-ameriška producerska hiša Cannon, eden njenih vodilnih uslužbenecv pa se je razjezil, ker so ga zavrnilo

kot člana žirije), ali *Jug* (El Sur), ki bi ga bilo treba po mnenju režiserja Victorja Ericceja še dodati (ker je tako zahteval španški producent Querejeta). Hvalnice, s katerimi so organizatorji festivala obsuli največje ameriške družbe, ker so jim za konec prireditve dovolile predvajati film *Vojne igre* (War Games MGM), so skrivale bojazen, da te vsemogočne producerske hiše ne bi več hotele priti v Cannes po protekcionističnih groznjah francoskega ministra za kulturo in številnih napetih situacijah, ki so se pokazale v zadnjih letih ob hollywoodskih filmih, ki niso bili nagradi ali uvrščeni v tekmovalni spored. Tako so morali v zadnjem trenutku ponovno vključiti v tekmovalni del programa Scoresejev film *Kralj komedije* (The King of Comedy) (v produkciji neodvisnega milijarjerja Arnona Milchana), drugi »Američan« v konkurenci pa je bil *Cross Creek* Martina Ritta, v angleški produkciji Thorn EMI).

Še ena zares groteskna odločitev: poriniti pod zemljo, v labirintске hodnike, v katerih bi se izgubil celo Tezej, vse pulte malih in srednjih producentov (do lani raztresenih po različnih hodnikih stare palače). Če se je filmski trg (Marché du Film) že nekaj let zdel vse manj potreben, saj je s poslovnega vidika zelo nazadoval (zato so ameriški neodvisni producenti pred dvema leti v Hollywoodu ustavili svoj pomladanski semenj), so organizatorji morda s tem podzemeljskim skrivališčem pornokratov, državnih podjetij in predstavnikov tretjega sveta, ki so jih vse stlačili tja brez zraka in svetlobe, mislili, da bodo pripomogli k rojstvu nenavadnih hibridnih koprodukcij – še bolj nepričakovanih od tistih, ki so bile predstavljene v tekmovalnem programu, kot na primer mehiško-berlinsko-pariški film *Erendira* Ruya Guerre. Protesti so prihajali z vseh strani in mnogi prisegajo, da svojih pultov v takih razmerah ne bodo več odprli.

V času, ko se Dolby Stereo in nove rafinirane projekcijske tehnike končno razširjajo v veliko veselje gledalcev, so v Novi palači (da ne govorimo o nekaterih odpravljenih pomanjkljivostih, kot so recimo zavesa, ki se pred platnom niso odpirale) kar tri od štirih na novo odprtih dvoran pokazale odločno nezadovoljive možnosti za reproduciranje zvoka in slike. Dvorana, poimenošana po tako priljubljenem pokojnem kritiku Jean-Louisu Boryju, je naravnost sramotna: ima steno iz prosojnega stekla in ozek bel pravokotnik, ki je kot obliž prilepljen tam, kjer naj bi bil ekran. V nobeni dvorani ni slušalk za simultano prevajanje, da o skrajno neudobni dvoranici za tiskovne konference, na katerih so poslušalci

stisnjeni med TV-kameramani in fotoreporterji, niti ne govorimo.

Zato smo morali najboljše filme, ki so skoraj po naključju padli z lune, kot npr. *Hoja za zvezdo* (Camminacammina) Ermana Olmija ali *Nostalgijo* Andreja Tarkovskega, gledati po neskončno dolgih vrstah, v prepirljivem ozračju, z nepotrebnimi bojaznimi in med ljudmi, ki jih je film kot tak kaj malo zanimal. Da bi lahko poročali o njih, jih bomo morali vnovič videti v drugačnem ozračju.

Vse kaj drugega pa je bila že petnajstletna Quinzaine des Réalistes, ki je, kot je znano, nastala maja 1968 po ostrih nasprotovanjih festivalu na pobudo sindikata francoskih režiserjev. Dodeljen ji je bil starodavni, a vseeno uporabni Ancien Palais na Croisetti, organizatorjev pa ni preganjala megalomanija, niti si niso hoteli nadeti krinke luksuzne mondenosti. Cene vstopnic so znižali, tako da so si predstave lahko ogledali vsi, pritegnili so mlado in živahno publiko, povečali so število projekcij, po tradiciji pa so se omejili na dva filma dnevno. Le nekaj sto metrov od psevdomodernega bunkerja se je bilo torej mogoče sprostiti brez smokinga in kravate, užitek je bilo gledati celo manj pomembne filme, uspeh je bil fantastičen. Med najzanimivejšimi je bil prvi film *Lokalni heroj* (Local Hero), tretja stvaritev Škota Billa Forsytha, sijajna, očarljiva satirična komedija, ob kateri smo pomislili na najbolj nepozabne bisere Roberta Hamerja in Alexandra Mackendericka. Tema filma je zelo ambiciozna: moralni poraz ameriškega kapitalizma na račun preprostega in naravnega evropskega načina življenja. Vse skupaj je izraženo z genialnim humorjem, s poetičnimi invencijami à la Tati, z ljubeznijo in toplino do likov, za katere se zdi, da so že izginili s filmskih platen. Producent David Puttnam, ki je lani dobil oskarja za Ognjene kočije (Chariots of Fire), je film posnel z velikimi sredstvi, vendar brez razsipnosti in brez retoričnega povzdigovanja domovinske slave, zaradi česar je bil slednji tako vznesen. Škotska vasica v filmu *Lokalni heroj*, ki se izogne uničenju zaradi gradnje naftnega terminala neke multinacionalke, je koncentrat radostne norosti (z morskimi deklicami iz mesa in krvi in bradatimi filozofi), z zapekljivimi in iracionalnimi starodavnimi krepostmi. Vse to so očitno neprijetne stvari za managerja canneskega festivala, ki so film pogledali in... zavrgli! Njihova nova palača namreč ustreza sramotnemu zmagoslavju kapitala, ki v filmu *Lokalni heroj* na liričen način propade. Tem »lokalnim junakom« bosta še naprej namenjeni naša privrženost in naša solidarnost.



odmevi / Berlin '83

## Berlinčani na berlinskem festivalu

Vladimir Koch



V neuradnem, samo nemškem programu festivala je bilo mogoče videti tudi film s izvirnim naslovom *Wilde Clique*, (Divja klapa), ki sta ga posnela in realizirala Hannelore Conradsen in Dieter Köster z manj znanimi ali sploh neznanimi igralci (Annette Berndt, Marni Held, Dorothea Moritz, Martin Kukula itn.). Posnela sta ga na 16 mm trak v ambientih (notranjih in zunanjih) zahodnega Berlina; odkrivata nam ga v predmestjih, v območjih blizu zidu ali tik ob njem, zidu med obema deloma velikega mesta. Nepričakovano sta nam odkrila resnico o življenju tostran neusmiljene ločnice, ki se je zarezala v zgodovinsko enoten organizem. Film se uvršča v tradicijo filmov o Berlinu, ki je kot velemesto vedno razburjalo in spodbujalo filmske ustvarjalce, da so mu posvetili posebno pozornost že v času nemega filma (*Berlin, simfonija velemesta* Walterja Ruttmanna; *Ljudje v nedeljo* Roberta Siodmaka in E. Georga Ulmarja). *Berlinčani* spominjajo prav na Siodmakovo in Ulmerjevo delo: tudi v *Divji klapci* je zgodba samo povod za nekaj drugega – za raziskovanje izbranskega okolja in ljudi v njem, za odklikovanje na videz nepomembnih, v resnici pa značilnih nadrobnosti, ki, združene v sicer dispartnem delu, posredujejo zvesto podobo nekakega kraja in časa. Od Ruttmanna naprej

lahko v nemškem, pa tudi francoskem filmu opazimo težnjo po nekakšni »cinéma-vérité«, po dokumentarnem prikazu družbenega okolja. Tudi v tem najnovejšem filmu o Berlinu gre za to, kako Berlinčani prebijejo nedeljo, kako si ob dnevu počitka zamišljajo sprostitev, zabavo. Družba prijateljev in znancev pa se ne poda v letoviško okolico mesta, ki je očitno nastala na drugi strani, ampak ostaja uklenjena v predele, ki so nekoč tja peljali, zdaj pa betonska meja zapira pot. Piknik si priredijo ob zapuščenih avtomobilskih cesti, ki jo je zarastla trava, ker ne pelje več nikamor.

Potikajo se po lokalih in zabaviščih v tem zanemarjenem območju, srečujejo neznanne ljudi, prizadevajo si doživeti kaj razburljivega, kar bi jih potegnilo iz letargije, ohromelosti; ustvarjajo konflikte, porojene iz želje po spremembi, a ne iz napetosti, ki se ji ni mogoče upreti. Zaman poskušajo oživetiti že mrtve predele svoje biti.

Podobni so imenitni avtomobilski cesti, ki ne pelje več nikamor, brez cilja so in brez moči, da bi spremenili svoje življenje. Kot blodeče muhe pred okenskim steklom iščejo pot iz zaprtega prostora, a je ne najdejo. Zdi se, da ni zid prerezal le žil, ki so

napajale organizem velikega mesta, ampak tudi njim oslabil krvni obtok. Kakor da bi zmanjkalo zraka, vzkipi zdaj eden, zdaj drugi v trenutnem navdušenju, celo ljubezenskem zanosu, a kmalu se spet vse pomiri v vsakdnji enoličnosti in nedelja se konča tako, kot se je začela: v občutku nemoči ob realnosti nepremagljive bariere. Kali upanja, ki sem in tja kljub temu vzbrišajo, samo potrjujejo, kako brezupen je položaj.

Ob taki interpretativni naravnosti filma je zgodba manj pomembna, čeprav seveda potrebna kot nosilec posebnega ozračja, ki preveva delo od začetka do konca. Zato pa tem bolj ostanejo v spominu posamezni prizori, epizode, ki se zgodijo ob berlinskem zidu; ta deluje prav pošastno, ko po dolgem deli ulico na dve polovici in in se dvigne v višino dveh nadstropij. Pešci so videti kot pritlikavci, ujeti v obzidju velikanske jetnišnice. Zid postane simbol našega razdvojenega časa, posebej za Berlin pa je zid nenehno navzoče znamenje negotovosti, nemira, tesnobe. Film *Berlinčani* je eno izmed najboljših pričevanj o psihični situaciji v tem mestu, čeprav je realiziran kar se da preprosto, brez posebnih estetskih prizadevanj in z zelo skromnimi sredstvi.



dokumentarni film

**Pamet v roke,  
ko boš v drugo ustvarjal svet**

Opre Roma – Na noge Romi!

scenarij, režija in montaža: **Filip Robar**  
direktor fotografije: **Slavko Vajt**  
ton: **Marjan Horvat**  
glasba: **Jean-Pierre Romanelli**  
priredba in izvedba: **Rajko Stojković-Džimi**  
pripoved: **Radko Polič**  
organizacija: **Janez Stare**  
nastopajo: **Bojan Tudiya, prekmurski in dolenski Romi in drugi občani**  
proizvodnja: **Viba film, Avtorska skupina filmske alternative, 1983**  
distribucija: **Vesna film**







## Dokumentarec o tolerantnosti

Če začnemo govoriti o filmu *Opre Roma* – Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet s stališča sekvence pri koncu filma, lahko najprej opredelimo »tip« dokumentarca, s kakršnim imamo v tem primeru opraviti. Govorimo o sekvenci, v kateri komentar ob filmu pojasni, da je posneto dogajanje pospeševalo to, da so o dogajanju snemali film. Tega izhodišča iz samega filma si ne jemljemo samo zato, da bi opozorili na prisotnost refleksivne ravni (torej ravni, na kateri dela s kamero ni razumeti le kot »pasivno« zapisovanje, temveč kot intervencijo v polju dogajanja), ampak zato, ker ta refleksivni moment še konkretnije opredeli gledališče avtorja. Gre namreč za to, da Robarjev dokumentarec ne poteka na ravni fingiranja prezentacije objekta (brez subjektivnega pogleda), temveč se prej odvija kot epistemološki filmski akt, če lahko tako poimenujemo temu, da se pogled kamere nenehno odbija od »objekta« in k poziciji samega gledanja. Ta postopek vnese v potek filma vsekakor adekvatno razrediščenost teme: ali so tema Romi ali pravzaprav razmerje večinske družbe do Romov? Hkratnost obeh pogledov odpro dokaj kompleksno polje, ki ga film poda v prerezu. Tako se v kadrih tega filma podira vsa novodobna mitologizacija romske »svobode«, že večkrat filmsko proizvedena »poetizacija« romske mitologije itn., vse do točke, na kateri se prikaže skorajda osupljiva banalnost verjetno nerešljivega konflikta. Skratka, zdí se, da film ilustrira pravilo, da vsaka organizirana produkcijska družba nujno proizvede na svojem robu pozicijo, ki jo glede na splet historičnih in kulturološko določljivih konkretnosti v primeru dane (naše slovenske) družbe zasedajo pač Romi. Že samo ime te nacije – ki je lahko nacija samo tako, da je na robu politično konstituiranih organizmov – opozarja na konfliktnost same eksistence nekdanjih Ciganov.

Medtem ko je obrobnost Ciganov v dominantno ruralni družbi nekako »funkcionalna«, saj v takšni družbi Cigan zastopa izrinjeno poganstvo in nudi usluge na področju servisnih dejavnosti (brušenje rezil, zdravilstvo, vedeževanje itn.), pa je marginalnost Romov vse bolj disfunkcionalna, vse bolj se kaže le kot nekakšna »neobvladljiva narava« v nedrjih vzpostavljenе družbe. PreimenoVANJE Ciganov v Rome – ne glede na to, da je temu preimenovanju morda botrovala tudi sama zahteva romske skupnosti – je nedvomno pomenilo institucionalni akt par excellence. Priznanje statusa nacije z nepejorativnim imenom razvidno reprezentira presijo, ki jo »vladajoča« družba izvaja zoper »neobvladljivo naravnost« Romov in jih interpelira v »enakopravnega« subjekta. Toda prav s tem se neobvladljiva naravnost« Romov še bolj vzpostavi, njihov davni privilegij obrobnosti pa se spremeni v izključitev. Romi niso več le eksotika (ki je bolj ali manj »neškodljiva«), temveč se spremenijo v socialni, politični in ne nazadnje pravni *problem*. Družba, ki samo sebe reflektira skozi ideologem tolerantnosti, tako v Romih naleti na točko nemogočosti, kjer se princip univerzalnosti tolerantnosti nujno partikularizira, kjer se torej tolerantnost mora sprevreči v represijo, da bi se sploh ohranila. Tako mora po svojih »pooblaščenih predstavnikih« Romom vsiliti svoj pojem nacionalne identitete in se obenem soočati s paradoksnostjo svojega »tolerantnega« namena. Vsak poskus rešitve romskega *problema* vodi v neposredno represijo nad Romi, ki se konstruktivno spušča nadnje tudi v »nepravni« formah, ali v »prikrito« represivno getoizacijo Romov.

To so v glavnih obrisih koordinate, v katerih se giblje iskanje Robarjevega dokumentarca. Film niza reprezentacije tematike, ki je

strukturirana tako, kakor smo površno nakazali zgoraj z izdatno pomočjo samega Robarjevega filma. Tisto, kar se filmu izvrstno »posreči«, je prav to, da primeri spregovorijo sami, da se izrekanje »subjektivnih« stališč prikaže v svoji strukturiranosti, ali celo v specifični efemerni ideološkosti. Mreža, v katero poskuša dominirajoča struktura ujeti Rome, se najizrecneje pokaže v dveh primerih: anonimni delavec ob kopirnem stroju jasno izgovarja – če se preostro izrazimo – fašistoidno tendenco, medtem ko predstavniki tolerantnega opolnomočenega reševanja *problema* Romov lepo prikažejo, kako zagaten je tolerantni pristop. In ne nazadnje: sami Romi izgovarjajo zagatnost, ki jo ustvarja mesto, katerega jim je odredila večinska družba.

Dokumentarec je vsemu temu zelo primerno torej sestavljen mozaično in filmsko ustrezno zlepljen s pomočjo polnil, ki jih je mogoče dojeti kot malodane ironične akcente, pri čemer se ujamejo hollywoodsko niansirani posnetki sončnih vzhodov in zahodov s citati iz drugega dokumentarca o folklorni dejavnosti srbskih Romov. Optika gledanja »romskega problema« skozi Robarjev dokumentarec se tako izostri na ozadju »poetizacije in romantizacije« ciganske eksotike skupaj s spremljajočo »vključitvijo« Romov – še vedno na rob form »moderno« organizirane družbe. In filmu je končno šteti v dobro še to, da ne zagovarja stališča, da je problem mogoče razrešiti in tudi nobene rešitve ne podlaga, saj konec koncev dokumentarec v zadnji instanci vendarle zastopa filmsko opazovanje.

## Darko Štrajn

### Navezave na Robarjev film

*Adam in Eva sta imela v raju veliko otrok. Nekoč ju je obiskal Kristus in ju vprašal, kje so otroci. Adama in Evo pa je bilo sram, da imata toliko otrok, zato sta jih nekaj skrila in sta jih Bogu pokazala le nekaj. Bog ju je vprašal, ali sta pokazala vse otroke, onadva sta potrdila. Nato je Bog odgovoril: »Za otroke, ki sta jih pokazala, bom poskrbel; za druge, ki sta jih skrila, bosta skrbela vidva. Ti bodo postali Cigani in bodo živeli po gozdovih in ne bodo imeli hiš. Le tisti, ki bom zanje skrbel, bodo imeli hiše in zemljo. Cigani pa ne bodo dobili ničesar.«*

(Zgodba črnomaljskih Romov, zapisana v knjigi Pavle Štrukljeve: *Romi na Slovenskem*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.)

Morda se zdi neutemeljeno začeti razmišljanje o dokumentarnem filmu z legendo, še posebej, če običimo na ravni prvega vtisa, ki nam ga izoblikujejo posnetki besed obeh sprtih strani, posnetki konfrontacij (skupnih sestankov), navajanja in ponazoritve dokumentacije o dogodkih, spremni govor, ki se v stalni skrbi, da bi bil nepristranski, opira na dokumentacijo, neizpodbitna dejstva. Zakaj je torej treba privleči na dan literarno pričlo romskega odnosa do religije, ko pa se film kar najbolj angažirano ukvarja s perečimi problemi: z vključevanjem Romov v delovne organizacije, s sodelovanjem z družbenopolitičnimi organizacijami in skupnostmi... itn.?

Najbrž zato, ker nas je strukturiranje sekvenc potegnilo v začarani krog: položaj Romov na Dolenjskem ni rešljiv. Čeprav je bil film optimistično zastavljen, ko je prikazal dobro organiziranost prekmurških Romov, nas že te začetne sekvence ne prepričajo popolnoma.

Resda so se Romi civilizirano naselili, za silo preoblekli, začeli hoditi v šole in (kar je najvažnejše) začeli so delati, toda še vedno so odrinjeni v posebno naselje, še vedno se (že po zunanjem videzu) uvrščajo na rob slovenske družbene skupnosti. Najbolj zanimivo pa



je pri tem, da bodo Romi ostali Romi, samo dokler bodo nekaj posebnega, pa čeprav je ta posebnost v zgodovino evropskih Romov vlekla za seboj tudi živetarjenje in splošno bedo – toda le s stališča zahodnoevropske kulture. Za stališče romske kulture iz samega filma ne izzmemo dosti; zgodbica, ki smo si jo izbrali za uvod, pa nam vsaj nakazuje indiferenten odnos Romov do krščanske religije. Etnološke raziskave na Slovenskem so nam razkrile, da je verovanje Romov sestavljeno iz anemistične vraževernosti in katolicizma. Že ta religijska zmešnjava pričra, da Romi ohranjajo svojo identiteto tako, da se upirajo kulturnemu nasilju raznih nacij, ki pa jim je skupno to, da so nacije proizvajalcev. Če ne priznamo zgodovinske resnice, da se je odnos Romov izoblikoval prav skoz njihov parazitski način koeksistiranja z večinskimi narodi (ki pa ga seveda narekuje etnocentričen močnejšega), pademo v humanistično pozo zaščitnika slabotnih – ki morejo biti drugačni samo tako, da te ignorirajo ali izigrajo.

V ta circulus vitiosus reševanja problematike dolenskih Romov smo porinjeni, vse dokler hočemo verjeti, da so Romi pripravljene sprejeti delovne in bivanjske navade Slovencev in da z veliko hvaležnostjo sprejemajo oblike socialne zaščite in pomoči. Dokaz za zablodo je nenehen konflikt med delovanjem socialnih služb (ki se seveda vzpostavljajo na takem spoznanju reševanja) in interesom organizacij združenega dela in predvsem kmetov, dokaz nepravilne politične artikulacije materialne instance. Na pr.: občina si prizadeva, da bi dodelila Romom v imetje obdelovalno zemljo, jim zgradila bivališča, delovna organizacija pa se otepa Roma, ki ji ponuja svojo delovno silo (uvodni kader), kmet ves film preganja Roma s svojih pašnikov, njiv, hlevov, se boji za gozdove . . . Menim, da je utemeljeno, da režiser izbira kadre z aspekta objektivnega poročanja: ne zanimajo ga mnenja Romov o njihovem življenjskem položaju, pač pa je kamera vseskoz na sledi dogodkom in prisluhne komentarem, ki se nanje vežejo, dvakrat celo vizualno rekonstruira pričevanje oziroma dokumentacijo o dogodku; tako vgradi v filmsko celoto predvsem tiste izseke realnosti, ki najkompetentnejše izražajo med slovensko nacionalno skupnostjo in Romi na Dolenskem. Med njimi prevladujejo fragmenti, ki pripadajo sferi produkcije – vse do ravni krajevne skupnosti, torej sferi, ki med sprti skupnosti postavlja osnovni mejnik: slovensko, ki priznava delo za nesporni, tradicionalno sprejeti način zagotavljanja lastne eksistence, in pa romsko skupino, ki jo vseskoz opredeljuje odklonilno stališče do dela. Narobe: ta skupina se konstituira na način nomadstva, zabavljaštva, vedeževanja, goljufivega prekupčevanja (največ s konji) in seveda kraje.

Zanimivo pri tem je tudi, da se je z industrializacijo zmanjšalo število zaposlenih Romov (spet se navezujem na etnološka dognanja dr. Štrukljeve), kar pa je nedvomno treba pojasniti s tem, da so se Romi v preteklosti ponavadi odločali za poklice, ki jih niso ovirali pri gibanju, ki niso bili vezani na komplicirana in obsežna produkcijska sredstva: za potujoče kovaštvo, kotlarstvo, dežnikarstvo, brusarstvo, drobljenje kamenja. Čim bolj so torej materialna sredstva po-

memben in nepogrešljivi del produkcijskega procesa, čim bolj je produkcija industrializirana, bolj je vezana na stalen kraj, poveča se tudi menjalna vrednost proizvodnih sredstev . . . s tem pa postane odločitev za preživljanje z delom veliko bolj nezdržljiva z romsko kulturo, s tradicionalnim načinom njihovega življenja. Zato je prav ganljiva naivnost in s tem tudi jalovost hotenj novomeških socialnih institucij, da bi Rome zaposlili in izsolali, umili in pokrpali . . . pri vsem tem pa ohranili njihovo nacionalno identiteto, še posebej, ker ne upoštevajo niti tega, da je obravnavanje Romov kot nacionalne skupnosti sporno, saj so še pred nedavnim živeli v med seboj nepovezanih rodovnih skupnostih in še dandanes govorijo zelo neenoten jezik, ki ga praviloma ne zapisujejo.

Novomeške institucije nočejo priznati, da je večina Romov še vedno zato, da ostanejo kar cigani . . . torej, da živijo ne da bi se vključevali v delovni proces; demonstrativnemu delu romske populacije nasede tudi režija, kolikor pač naveže dialog z Romi, ki so se pripravljene sproletarizirati, kar pa je nerodno, kajti povsem nedvoumno nam povedo, kako bi se radi otresli svojega ciganstva, kako daleč stran bi se radi naselili od »nekultivirane, divjaške« večine . . . kako radi bi se vtopili v večinski narod. Drugi razlog za naivnost pa je v tem, da se ne zavedajo, da so prej opisane intence socialnih ustanov paradokсне, kajti – z njimi se sicer strinja tudi materialna baza, dokler seveda ni ogrožena v svojem funkcioniranju, ki pa ne zagotavlja nič manj kot eksistenco civiliziranih delovnih občanov. Tako se še enkrat izkaže, da se humanistična ideologija lahko strukturira v družbeni sistem, le če raste iz zapostavljanja rasno različnih. Ta in taka protislovja nastajajo iz nepravilnega pojmovanja kulture; kot da je kultura že kdaj obstajala sama od sebe, kot da je bila že kdaj sama sebi nemen, ne da bi se izrodila v obrobno pozicijo folklorne, dekorativne umetnosti . . . skratka v pozicijo politične nemoči, kamor tako radi kultivirano odrinemo marginalne družbene skupine, kar je za skupino, kakršna je romska, kar najbolj očitno. Tako lahko v filmu *Opre, Roma* izločimo dve sekvenci izjemni po svoji triumfalnosti oziroma poetičnosti. Prva je posnetek festivala kulture jugoslovanskih Romov, ki nas želi navdihniti z vero v uveljavitev Romov v naši družbi, in to tako, da prikaže njihovo delovanje na področju folklorne, na področju, ko kultura prevzame vlogo stiliziranega fosila.

Filmsko pripoved razmejuje tudi poetični posnetek zahajajočega sonca, s katerim se film začne in tudi izteka. Posnetek je treba razumeti v relaciji do siceršnje ažurne prozaičnosti in verbalne narave strukture kadrov, pri čemer se je treba zavedati, da je jezik socialna institucija. Posnetek zahajajočega sonca pa ne ujame v objektiv nobenega atributa družbe (sonce se pojavi skozi tako nekulturno rastlino, kot je trava).

Če se zdita ta dva posnetka nasilno zmontirana v filmsko pripoved, je to pomenski presežek, ki protislovnost »objektivnega« dela razreši s pobegom v estetiko folklorizma in naravnih pojavov.

**Jelka Stergel**





# Bolj remeniscenca kot polemika

/Slovenski film gori postaviti, Ekran, 1/2, vol. 8, letnik XX, 1983, str. 46–49, avtor Peter. M. Jarh/

## Sašo Schrott

Vsakaršna pretencioznost je navadno nedonošen otrok naivnosti ali pretirane ambicije. Podrobnejša analiza teksta, ki je predmet pričujoče reminiscence hitro dokáže, da gre pri piscu za dialektični spoj obojega. Ambicija se kaže v piščevi želji, da bi na hitro (z vražje malo argumenti, kar nadomešča z nekajkratnim ponavljanjem istega – od tod za povedano pretirano velika poraba papirja) in nadvse »radikalno« obravnaval s stanjem v slovenski filmski produkciji v vseh njenih segmentih, naivnost pa v tem, da je bil prepričan, da mu bo to res uspelo. Prvi stavek lahko seveda tudi obrnemo: pretirana ambicija združena z naivnostjo nujno vodi v pretencioznost. V takšni konstelaciji je seveda tudi argumentacija izrečenih tez in trditev podrejena pretenziji. V takšnem primeru je seveda avtomatično izključen tudi kakršenkoli resnejši metodološki pristop pa naj se pisec še tako trudi ustvarjati videz metodološke in logične koherence s citati, navažanjem referenc, opombami itd. Za vse, ki kolikor toliko poznamo stanje in razmere v slovenskem filmu vsaj zadnji dve desetletji, bi bil morda že zgornji uvod dovolj kar zadeva Jarhov *radikalni* »obračun z njimi«, toda ker gre za nekatere bistvene zadeve in vprašanja, ki segajo čez meje strani EK-RANA, se vendarle velja pozabavati z nekaterimi piščevimi tezami in trditvami.

V vsem tekstu se je mogoče strinjati le z dvema piščevima tezama:

a) da je slovenska filmska produkcija v krizi in da kvantiteta posnetih filmov nikakor ne pomeni že njene razrešitve ter b) da zadovoljevanje širše družbene skupnosti z nenehnim, cikličnim reševanjem ekonomskih kriz Viba filma brez temeljitih posegov v samo substanco te produkcije ne vodi nikamor, razen v krpanje lukenj z luknjami.

Od tukaj naprej pa se začno zadeve, ne usodno, temveč skorajda komično, zapletati: pretencioznost, ambicija in naivnost poletita s polnimi krili.

Že pretencioznost in ambicioznost samega naslova, ki ga je dal pisec svojemu spisu bi zahtevala kolikor toliko koherenten metodološki pristop, ki bi analitično pristopil k problemu, obravnavajoč vse segmente določene filmske produkcije od organizacijske, institucionalne, ekonomsko-finančne, kadrovske, tehnično-tehnološke in seveda tudi repertoarno-programске. Toda mazati si roke s takšnimi banalnostmi je našemu piscu odveč. Bolje jo je ubrati po cesarski cesti ter po bližnjici priti do »dežurnega krivca« za vse

zgode in nezgode slovenske filmske produkcije, saj je to tudi izključni in edini namen njegovega pisanja. Pri tem je treba opozoriti, da naš pisec dokaj spretno manevrira, ko na osnovi tistega »kar naj bi bilo« dejansko govori o tistem »kar je bilo« in tistem »kar je«. Udobno sicer, toda zaradi nedosledne izpeljave štorasto in lahko preberljivo. Skušajmo torej skozi nekaj citatov, ki se vlečejo skozi več kot dvajset tipkanih strani besedila v rokopisu, skozi njegov »program« prenove slovenske filmske produkcije ugotoviti kdo je »dežurni krivec« za vse kar je bilo, je in (za vsak slučaj) tudi kar bo.

»Povedati je nujno treba tudi to, da je prav v okviru filmske umetnosti vdor ideologije in odločanja bil najboljše tudi zaradi izredno pereče in neustrezne samouprave. S tem mislimo seveda na tisto samoupravo, ki sama hoče in zmore odločiti o svoji poti, ki sama, brez nekega zunanjeja (ideološkega) blagaa hoče krojiti repertoarno, umetniško in izpovedno politiko, ki sama misli (reflektira) svoje delo in moč in izhaja iz moči svoje lastne misli o svojem delu! To kakor da nima nobene zveze s krizo tistega uradnega samoupravljanja, ki si piše vsakršne upravne akte, množi papir in usiha v birokraciji ipd.«

»... Gre torej za umetniško ustvarjanje, ki ga *bistveno* ne zavezujejo nobene ideološke barriere in ki je v polni meri samo-upravno (samó) samo-sebi-odgovorno – tako »politično« kot umetniško, repertoarno, žanrsko, institucionalno produkcij-sko!!!« ...

»... Očitno je bila na delu izjemno nepopustljiva uradna linija, ki ni dopustila nobenih digresij! Kajti filmska industrija oziroma filmska umetnost kot kulturna industrija je neprimerno bolj zavezana vsakršnim ideološkim kalupom in shemam kot katerakoli druga umetnost, posebej še literatura. Od tod tudi izjemno prozorna meja med umetniškim in ideološkim v slovenskem (pa kajpada ne le slovenskem) filmu ...«

»Odveč je seveda govoriti o popolni odsotnosti vsakršnih miselnih diferenciacij, boja idej in argumentov ipd. v slovenskem filmskem prostoru, zato je več kot očitno, da je prav ta izpraznjeni prostor samouprave in samostojnosti slovenskega filma zapolnila in *brezobzirno zavzela kulturna politika* (podčrtal S. S.) ...

Bodi dovolj. Četudi se izpostavljam možnosti kritike, da gre za iztrgane citate (»zlomamerno«) vkomponirane v tekst, po-

udarjam, da mi gre izključno za ilustracijo duha in načina mišljenja našega pisca, ki preveva celotno besedilo. Ali smo torej našli »dežurnega krivca«? Mislim da smo: to je *ideologija* (katera, kakšna, čigava?), *uradna linija* (čigava, katera?), *politika*, *neprava samouprava*, *brezobzirna kulturna politika* ...

Te in takšne ugotovitve pa Jarh tudi povsem jasno poantira in konkretizira ko za piše: »... Zatorej – ob ekonomski, tako zelo odzvanjajoči krizi slovenskega filmskega podjetja, tiho, skorajda neslišno odide tudi spodrezen dramaturški oddelek (Schimidt, Zorn, Jančar op. S. S.), kot sokrivec ekonomske polomije, neprimerne-ga filmskega programiranja ipd. Z njim tudi vsa perspektiva slovenskega filma! ...«

Karte so na mizi. Edina prava in mogoča perspektiva slovenske filmske produkcije je torej (po P. M. J.) tista, nakazana v tistih nekaj filmskih projektih, ki so jih že pred njihovim nastopom prekladali po Viba filmu že drugi, končno pa realiziral dramaturški triumvirat. Znano je za katere celovečerne filme gre (kratkometražna produkcija bi zaslužila še posebne omembo ter zlasti strokovno oceno z vseh aspektov!) zanimivo pa je, da je Jarh nekako mimo-grede, ob vseh hvalnicah praksi slovitiga dramaturškega oddelka (naj mi njegovi bivši člani ne zamerijo, saj ni konkretno govor o njihovem delu, ki sicer kot vsako javno delo nujno vključuje tudi pravico drugih do nestrinjanja ali kritičnega vrednotenja); gre izključno za razpravo s piscem, ki v svoji naivnosti in pretencioznosti v dokajšnji meri pač tudi objektivno podobo o njihovem delu, vloži in pomenu v zgodovini slovenske filmske produkcije (»pozabil« našeti film »*Prestop*«, ki prav zaradi svoje »novosti« in ambiciozne prepotentnosti povezane z nestrokovnostjo na vseh ravneh (omenjeni dramaturgi pa so ga javno proglašali za *njihov* najboljši projekt!), meče na Jarhov spis še dodatno luč, kar zadeva njegovo pretencioznost oziroma, mogoče bi bilo reči, da je nad naivnostjo zmogala ambicioznost, katere dekla pa je seveda manipulacija. Ali pa ima Jarh (namenoma) slab spomin?

Pojdimo dalje. Ko se sklicuje na Štihovih devet filmskih zapovedi iz »Knjige, ki noče biti rekvijem« (točke od A do H) jih Jarh ne more prevaliti zlasti ko gre za DRAMATURGIJO in vsebinske ter organizacijske izpeljave v zvezi z njo. Toda nekaj odstavkov prej trdi, da je »znano le to, da direktor Bojan Stih drži vse 'resorje' sam«. Gre za zavdanja spretno miselno rokohitrstvo P. M. Jarha. Logično bi bilo namreč, da ob



svojem vsičenju nad Štihovim programskim tekstom, »kako slovenski film gori postaviti« iz leta 1977 ter ob ugotovitvi, da štiri leta kasneje, ko ima vsa pooblastila, da svoj program izpelje v praksi, Jarh ugotovi, da »Stih drži vse 'resorje' sam«, Jarha to popolnoma nič ne zmoti, ker zglede v svojo tezo in »globalni projekt« iz odstavka v ostavek svoj miselni instrumentarij, podatke in argumente prilagaja tistemu, kar mu je pač tisti hip blodilo po glavi.

Spoštovanemu bralcu se iskreno zahvaljujem za potrpljenje, toda, da bi to pisanje zaključili kot se spodobi, naj ima potrpljenje prenesti še en citat. P. M. Jarh namreč proti koncu svojega spisa pravi: »Ugovor, da bi postal tako slovenski film, ki je že tako »preveč« zavezan (slovenski) literaturi še bolj literarnemu, je z vso gotovostjo na moč diletantski in smešen, poprej pa še bolj nevednosti in miselne borniranosti: prav tesna navezanost na literarno in misljlensko produkcijo Slovencev na slovenski film v njegovih najbolj uspešnih letih, pomaknila iz obrobja v sam center nacionalne kulture. Prav tega je, tu se je moč povsem strinjati s Stihovimi ugotovitvami in njihovo premišljenostjo tudi v tem trenutku, saj je očitno, da preprosto filmski delavci v svojih vrstah nikakor ne zmorejo toliko razvejane miselne produkcije, da bi bili takorekoč sami sebi dovolj. Pa to tudi ni mogoče, saj če bi terjali kaj takega, bi s tem prav znova poglobljali neke vrste »samostojnosti« slovenske filmske kulture, kar pa je seveda nesmiselno.«

Če odmislimo pomankljivost podatkov oziroma argumentov pisca, v katerih časovnih fazah je »tesna navezanost na literarno in misljlensko produkcijo Slovencev slovenski film v njegovih najbolj uspešnih letih, pomaknila iz obrobja v sam center nacionalne kulture« je treba razmisliti predvsem o trditvi pisca, da preprosto filmski delavci v svojih vrstah nikakor ne zmorejo toliko razvejane miselne produkcije, da bi bili takorekoč sami sebi dovolj.« Odgovor nam daje že sam pisec in to brez »pitijske distance«. Slovenski filmski delavci so butci, ki ne razumejo veličine slovenske *literarne* tradicije in ki vsaj od časa do časa skušajo delati tudi FILME in to (poglej vraga!) neodvisno od pretekle ali trenutne *literarne* produkcije. Gre za dvojni Jarhov kiks. Prvič. Sicer je res veliko vprašanje kakšno »miselno produkcijo« zmorejo slovenski filmski delavci (kar pa je seveda hudičovo vprašljivo termin), da pa so v glavnem še kako »takorekoč sami sebi dovolj«, priča vse preveč filmskih izdelkov in sama praksa produkcije. Drugič. Da bi že bežen pregled filmografije slovenskih celovečernih filmov pokazal in dokazal, kolikšen je delež posnetih filmov po t. i. klasičnih literarnih delih in filmov posnetih po scenarijih ali najtesnejšem sodelovanju (spet t. i.) »klasično-tradicionalnih literatov«, koliko pa po scenarijih »čistih« filmskih (!) scenaristov, ki jih pri nas praktično z nekaj izjemami ni!

Z velikim veseljem jemljem na znanje, da sem »diletantski«, »smešen«, »neveden« in »miselno borniran« (borniranost – duševna omejenost, zabitost, glej Slovar tujk, F. Verbinc, CZ, 1968, str. 100), če se ne strinjam s P. M. Jarhom, ker eksplicitno trdi: da film ni samostojna umetniško kulturna produkcija, je pa dekla nekakšne nadumetnosti (literature) in trdim, da je samostojen medij, ki funkcionira v kinodvoranah in na televiziji ob milijonskem avditoriju (ki po številu »konsumentov« nekajkrat presega obisk in »potrošnje« produktov vseh ostalih »potrošnikov« t. i. tradicionalnih-klasičnih medijev oz. umetniš-

kih vrsti (ne le ustvarja, temveč že ima svojo lastno estetiko, jezik, specifično tehnologijo in organizacijo, teorijo itd., predvsem pa publiko! Če mi P. M. Jarh ne verjame mu na uredništvu naše revije z veseljem posredujemo naslove dvorane Kinoteke v Ljubljani ter Slovenskega filmskega muzeja, kjer je v knjižnici na voljo tudi nekaj knjig, ki še kar prepričljivo pričajo v prid mojemu prepričanju.

Ali je po vsemu povedanemu sploh še treba razglabljati o neumnosti, trditve o nesmiselnosti »poglobljanja« neke vrste »samostojnosti slovenske filmske kulture«, kot to v zgoraj navedenem citatu piše Jarh? Gre za očitno ozek, sektorski (sektaški?) pogled na kulturo in umetnost, zlasti pa na njeno »konsumacijo«, kjer tudi film znotraj te produkcije obnavlja izrazito, kot nečemu »višjemu«, podrejeni sektor.

Poučno in zanimivo je namreč, da Jarh razglaša za skorajda višek »novega« in »radikalnega« med drugim tudi »izdajanje scenarijev v knjižni obliki«. Zakaj ne? Po svetu tako založniki, kot scenaristi, zlasti pa producenti, dobro vedo za kaj gre. Za dober posel. Če je bil film hit!

Jarha bi prosil za pojasnilo, na vprašanje, ki je tendenciozno, lahko pa ga v svojem projektu ko slovenski film gori postaviti tudi brezplačno uporabi, če se mu bo izšel račun: ali ne bi bilo bolj smotno vrsto t. i. filmskih projektov, ki so izšli tudi v knjižni obliki, ceneje in bolj racionalno preprosto objaviti zgolj v knjižni obliki in pri tem prištediti lepe denarce in filma sploh ne posneti? Nekaj tisoč izvodov bi lahko delili celo zastopni in bi prihranili pri stroških skladiščanja v založbah, kjer so zaloge eden velikanskih, celo eksistenčnih problemov. Ves projekt pa bi lahko imenovali celo *alternativna produkcija* ali *abiogeneza*.

Oprostite, spoštovani bralci, pa vendarle še en citat. »Očitno je torej, da je prvi in najbolj radikalni korak k novi institucionalni in repertoarni ipd. politiki v slovenskem filmu prav nova in ustrezna postavitev dramaturškega oddelka, ki je tisti selektivni organ, ki zagotavlja umetniško, repertoarno, misljlensko in še kakšno podobno v slovenskem filmu.« Tako Jarh, pa zares. Program in pol. Pravi recept za »slovenski film gori postaviti« ali pa zgolj nizanje tavitlogij in odraz vsega tistega, kar sem omenjal na začetku teksta? Taisti Jarh (pa naj se tega zaveda ali ne) dejansko zagovarja koncept takšnega oblikovanja poslovne in programske politike slovenske filmske produkcije, ki je bil vzpostavljen, in je deloval v časih, ki se jih ne spominjamo vselej z največjim veseljem. Hoče tribunal, svet modrih, kako pa bodo pobarvani je več ali manj jasno. Melone? Tudi filme bodo delali oni, kajti edinole filmske delavce in kritiko je (v vsem pisarnju) povsem evidentno in vehementno sunil v rit tako, kot si (kakor kdo) zasluži...

Toda ker hoče in želi, apelira in prosi, tu in tam celo grozi, se še tretjič vendarle (pogojno) strinjam z njim. Sem za pluralizem, drugačnost, prevrednotenja ovrednotenega, demokratičnost, »pomenljivost«, premike, in vse kar je še takšnih lepih pomenljivosti. Toda lepo prosim pisca naj brez smotra ne uničuje dragocene strateške surovine, tj. papirja s pridigami, pavašalnostjo, navijaštvom, odbranaštvom, ko ga morda celo ni nihče prosil za advokaturu. Če pa ima dejanski »alternativni koncept«, ki je vsem, ki s te ali one strani poznamo probleme slovenskega filma od produkcije, do reprodukcije kolikor toliko vendarle znan, naj ga argumentirano, jasno in čimbolj koncizno pojasni. Hvaležnosti ne bo manjkalo.

## reagiranja

# Tekst brez utemeljitev

V 3/4 številki Ekran je v rubriki »zapisovanja« izšel tekst Viktorja Konjarja *Blišč in beda kranjskega festivala*, ki, vsaj mislim tako, kar kliče po odgovorih. Ne toliko avtorju (v nadaljnjem tekstu V. K.), kot tistim bralcem, ki se o minulem 9. mednarodnem festivalu športnih in turističnih filmov prvič seznanjajo v omenjenem tekstu. Tekst V. K. jih namreč zavaja s svojo neargumentiranostjo na toliko mestih, da tudi poznavalec festivalskega dogajanja mora ostrmeti. Toda, pojdimo po vrsti.

V. K. na začetku ugotovi, da je kranjski filmski festival edina mednarodno naravnana filmsko-tekmovalna manifestacija pri nas, hkrati pa doda, da ne sodi v sam vrh filmskih dogodkov, ki jih organiziramo. Pozabi pa povedati, kakšne kriterije je ubral, da je prišel do te ugotovitve. V isti sápi našteje FEST, puljski festival, kratkometražni Beograd ter Niš in Vrnjačko Banjo, ki da presegajo kranjski festival. Če je V. K. šlo za naštevane filmskih prireditve v Jugoslaviji, je bil hudo mačehovski do našega Celja pa do Manakijevih susretov v Bitoli, do Sopota, etc, kjer vse vidimo jugoslovanke reprize. Tudi v tej zvezi sicer ne pove, v čem je zaostajanje Kranja oziroma vsebinsko preseganje Kranja. Razen če V. K. ni mislil na vsote finančne pomoči, ki so je omenjeni festivali deležni od kulturnih skupnosti, občinskih skladov in podobnih virov. V tem primeru je kranjski festival res na repu.

Nadalje neargumentirano ugotovi, da festival celo v Kranju nima odziva. 7700 gledalcev na 11. rednih festivalskih projekcijah, nekaj tisoč srednješolske mladine na izrednih projekcijah in več kot 3000 gledalcev po slovenskih krajih (če ne omenjamo Zagreba in drugih jugoslovanskih repriz) pomeni V. K. slabo odmevnost.

Zanimivo bi bilo vedeti, kako ocenjuje V. K. nekatere druge filmske prireditve, ki zberejo samo nekaj sto gledalcev pa so pripravljene z veliko več družbenega denarja.

»Neodvisnost« po V. K. verjetno predstavlja tudi 120 prijavljenih filmov iz 24. držav. Številke pač ne lažejo, povedo pa, da je kranjski festival po zanimanju, ki ga vzbuja med tujimi producenti, na prvem mestu. To svojo priljubljenost si verjetno ni pridobil z nekvatiteto.

Poseben odstavek je V. K. posvetil delu selekcijske komisije, ki je po njegovem delala slabo. V. K. tu prvič pojasni svojo misel in sicer: selekcijska komisija je od nekaterih prijavljenih kinematografij izbrala samo en ali dva filma. Da so jo k takemu izboru vodili principi kvalitete V. K.



niti ne pomisli, kaj šele, da bi to zapisal. Zaradi take odločitve selektorjev očita V. K. festivalu nereprezentativnost in neilustrativnost. Posredno pa s tem podvomi v sposobnost selektorjev. Ob petih so trije Konjarjevi stanovski tovariši (beri: filmski kritiki s podobnim če ne daljšim delovnim stažem), dva pa športna in turistična novinarja. Vsaj tema dvema bi V. K. lahko priznal določeno strokovnost. Naslednji zamerek namenja V. K. slabemu programiranju izbranih filmov. Po njegovem bi bilo treba sestavljati tematske sklope, na primer filme o atletiki skupaj, skupaj filme o smučanju, etc. Športni in turistični filmi zagotovo niso namenjeni samo strokovnjakom in prava neumnost bi bila prikazovati jih samo njim. Tematski sklopi programov pa pogosto samo tako gledanje. Poleg tega bi V. K. moral vedeti, če bi se s to tematiko sicer ukvarjal, da je kranjski festival v preteklosti enkrat že poskusil s tematskim programom, pa je poskus propadel. Pa tudi drugi kombinirani filmski festivali (na primer alpinistično-raziskovalni Trento, Cortina d'Ampezzo) so se že pred leti odrekli monolitnim programom.

V. K. zameri festivalskemu vodstvu, ker poleg projekcij ni pripravilo kompleksnih informacij in enotno koncipiranih zapisov o filmski intenzivnosti posameznih kinematografij. Z drugimi besedami, V. K. pogreša enoten recept, kako gledati in kako ocenjevati prikazane filme. Filmski kritiki si ali pa niso, informacije in navodila ti kaj malo pomagajo. Je pa V. K. v tej točki hudo previden, saj se ob svojih zadregah hitro skrjuje za imaginarno množico: »mi pogrešamo ...«.

Zanimiv je naslednji odstavek, ko V. K. festivalski program razdeli na športne in turistične filme. Že v naslednjem stavku pa mu ta lastna oznaka »ne ugaja« in se z njo ne strinja več. No, takih cvetk je v tekstu še vse polno.

Eden od očitkov V. K. festivalu je tudi v tem, ker ni znal posvetiti namenskim sekcijam filmov več pozornosti in jih ni smotno diferenciral. Mogoče res, žal samo, da V. K. tudi z besedo ne pove, kaj pri tem točno misli in kako naj bi to festival storil. Spet nobene utemeljitve, samo besede. Ker je bil po mnenju V. K. turistični del lanskega festivala slabši od športnega, bi bilo po Konjarjevem treba ločiti obe sestavni poluti tega festivala. Da je V. K. res kratkega spomina, pove dejstvo, da je samo dve strani pred to mislijo spodbudno pisal o precejšnji skupini filmov, ki so žanrovsko nekje vmes in obsegajo oboje. Kaj naj bi festival ob morebitni ločitvi športa in turizma počel s skupino »vmes«, V. K. ne pove. Najhujše pa je V. K. prihranil za konec. Od kranjskega festivala zahteva, naj »intenzivneje naravnava tovrstno (športno in turistično) filmsko produkcijo«. Festival te funkcije doslej res ni opravljal, ne doma ne v tujini. In tudi v prihodnje je ne bo mogel. Festival vendar ni producent, ni sekcija filmskih režiserjev. Nihče od načrtovalcev filmske produkcije festivalskih pripraviljalcev ni vprašal, kakšne športne in turistične filme naj snema, da bodo uspešni. Konec koncev, tako neumestne zahteve, kot je Konjarjeva, nihče ne postavlja ne canskem, ne berlinskemu, ne puljskemu in ne beograjskemu festivalu. Zato ne vem, zakaj in v imenu koga naj bi jo kdo smel postavljati pred kranjski festival.

Toliko v grobem kot komentar Konjarjeve ocene festivala. Odgovor si ta ocena ni zaslužila, ker bi bila prekrična, pač pa zaradi svoje pavšalnosti in zavajanja.

## reagiranja

### UREDNIŠTVO EKRANA

Ulica talcev 6/III  
LJUBLJANA

*Na 55. strani 3/4 številke letošnjega Ekra sem prebral prispevek Bogdana Lešnika o tem, kako imata ŠKUC in Forum pri neverjetnem razmahu svoje dejavnosti in zato, ker delata resnično na podlagi svobodne menjave dela, hude težave – med drugimi s centralističnimi težnjami v kulturi, ki jih osnutek zakona o kulturnoumetniških dejavnostih in o posredovanju kulturnih vrednot poskuša naravnost legalizirati (vse skoraj dobesedno prepisano).*

*Ta reč me zelo zanima. Prosim torej uredništvo, naj pozove tovariša Lešnika, da bi v naslednji številki Ekra (da ne bo prepozno) skupaj s tem mojim pisemcem objavil pojasnilo,*

- *kako so centralistične težnje zajete v osnutku zakona,*
- *kje skuša osnutek zakona oblikovati kulturo (kar ni mogoče, kot piše tudi tov. Lešnik),*
- *kakšne težave to povzročata (ali pa utegne povzročiti) Škucu in Forumu.*

*Če se namreč te stvari izkažejo in potrdijo, bi bilo dobro tak zakon še ob pravem času spremeniti ali zavrniti. Možnosti so na dlani: sprejema ga tudi Kulturna skupnost Slovenije, v njem imajo svoje delegate študentske organizacije (kar sta ŠKUC in Forum), ima jih ZKOS (ki je izdajatelj Ekra); sprejema ga tudi družbenopolitični zbor Skupščine SR Slovenije, v njem ima svoje delegate tudi ZSMS, itd.*

*Če pa se, nasprotno, pokaže, da ni tako, kot je zapisal tovariš Lešnik, bo tudi za Ekran bolje, da svojih bralcev ne pušča v zmotnih predstavah.*

*Mimogrede: morda bi pa ne bilo napak, ko bi uredništvo Ekra posvetilo zakonu, ki hoče v celoti urejati tudi področje kinematografije, kaj več pozornosti?*

Jože Humer



# S filmom lahko vidimo

James Broughton

S filmom je mogoče videti. Film ni prazno gledanje, z njim lahko dosežemo vizijo. Pri tem pa ne gre za eno in isto stvar. Film lahko gledamo, vendar to ni pot, da ga tudi vidimo. Vizija je še več od tega. Ljudje gledajo umetnost. Zelo redko jo vidijo. Samo berejo oznake. Mnogi prav ničesar ne vidijo, čeprav povsod hitijo z odprtimi očmi, ker so v resnici zaspali. Najhujše od vsega pa je, da ne vidijo niti drug drugega. Kako naj potem sploh imajo kakršnokoli vizijo obstoja. Če bi bili ljudje povsem budni, ne bi bilo treba pripisovati tolikšnega pomena umetniškemu delom. Sami bi videli čudež resničnosti. Gledanje in videnje filma nista isto. Z gledanjem gradimo. Z videnjem sprejemamo. Gledanje je agresivno. Z gledanjem svet pridobiva svojo resničnost. Gledati v nekaj pomeni to preplašiti, ocenjevati, presojsati. Stvari, v katero tako gledamo, nima niti malo prostora, v katerem bi se lahko dotaknila lastne narave. Gledanje je pohlep, zavračanje, ustvarjanje neprijetnega stanja. Videnje je avventura, odkrivanje, pozornost. Če samo gledaš, kaj se dogaja, ne moreš sodelovati. Videnje dovoljuje, da polna percepcija sprejema izkušnje. Možno je sicer gledanje, ki bi na koncu prapelpjalo do videnja, vendar pa je to zelo redko. Mnogi ljudje niti ne gledajo, kaj šele, da bi videli.

Tudi iskanje ni dosti boljše. Med iskanjem zgrešimo najpomembnejše. Če v umetniškem delu iščete pomen, vrednost, napake, potem ne boste nikdar ničesar videli. Nikdar ne boste razumeli, kaj pomeni, če si preveč radoveden.

Oglejmo si v miru dejstva – tehnike proučevalcev. Kritika pripada proučevalcem. Kritiki so policaji, proučevalci, savanarole. Intelekt ne more nikdar odkriti, da je življenje sveta toplo in spremljivo. Intelekt je nesposoben za vizijo. Umetniki (mojstri) so služabniki nevidnega in neopaženega, tistega, česar ni moči videti in spoznati. Umetniki nam pomagajo, da bomo, kaj je in kaj vizija lahko osvetli. Sami umetniki so nevidni. Kritiki so uradniki občutkov. Kar ni vknjiženo, mečejo v koš za odpadke. Kritiki učijo publiko, kako naj ostane uspavana: da ne gleda in ne vidi, da ne išče in ne odkriva.

Film je pot videnja, odtod pa tudi pot dogajanja. S filmom se vidi dogajanje. Ko je dogajanje resnično videno, je to vizija. Videnje omogoča vašemu celotnemu organizmu odgovoriti na to, kar je, brez predsodkov in brez kalkulacij. Samo tedaj je možno reči: »Jaz vidim.« V tem trenutku je nekdo nekaj razumel, nekdo je nekaj daroval.

Zakaj ne dovolite, da bi umetniško delo gledalo vas, namesto da sami gledate umetniško delo? Če dovolite, da vas bo gledalo, ga boste potem morda tudi videli. Morda boste delili vizijo. Nesmiselno je, na primer, med potovanjem po Daljnem vzhodu begati naokrog in se med ogledovanjem Budovih likov spraševati, kaj predstavlja. Rajši si dovolite, da bodo liki gledali vas. Dosegli boste novo izkušnjo. Lik bo vprašal: »Kaj TI predstavlja?«

Film je pot videnja. Videnja obstoja življenja. Njegove podobe so trajanja in nastajanja eksistence. Umetnost to vidi. Kritiki so frustrirani preparatorji. Videnje je prodornejše od oči in globlje od razuma. Videnje pomeni opaziti, kako življenje triumfira nad pojmom, distinkcijami, govori, pisanji, kakršno je tole.

Film je pot videnja, ker je film vizualna izkušnja. Izkušnja pa je ključna stvar v življenju. S tem, ko si dovoliš in se izkušnja na izkušnjo življenje, se lahko približaš viziji njegove enkratne nepoznavnosti. Prava vizija dovolj globoko in široko gleda v tisto, kar so vsi gledali, pa niso nikdar resnično videli. Prava vizija vidi nevidno. Film je pot, ki omogoča videti, kaj je treba gledati. Bodi kamera, ker to tudi si. Dovolj očem, da vidijo in občutijo celoten KINO (movie) našega sveta. Pri tem opazuj, kje se notranji in zunanji svet stikata in prelivata. In bodi prepričan v svojo vizijo.

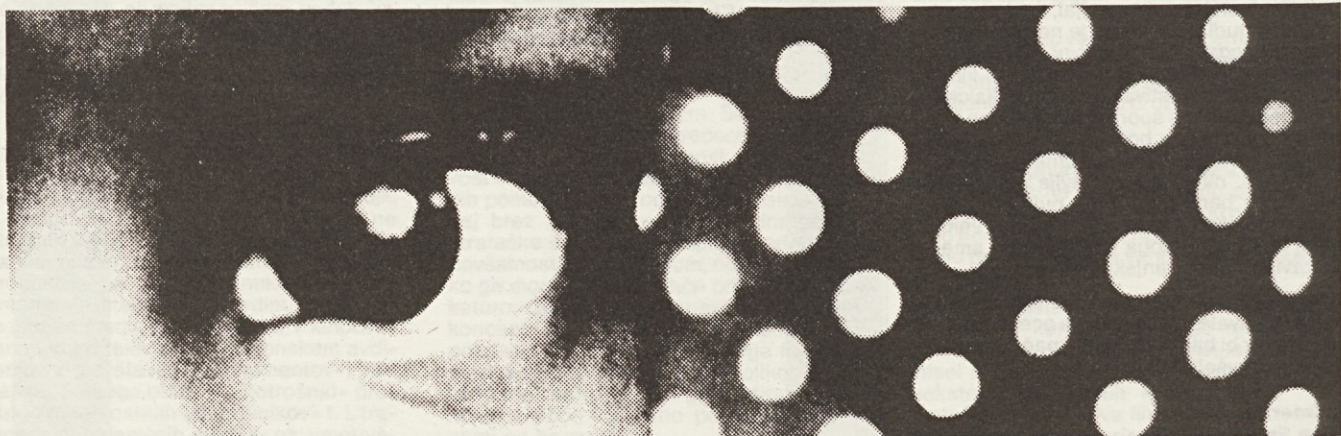
Jaz sem kamera, ti si kamera, on, ona, ono je kamera. Delal boš drugačen film kot jaz, ker drugače vidiva. Vseč ali ne. Vsi skupaj razvijamo in navijamo trak, pa drugače nam je to vendar ali ne. Ker je vsaka naša kamera gledala in videla svojo vizijo, vsi skupaj prikazujemo neskončno novo staro klasiko, ki je naše življenje na Zemlji.

prevedel: S. V.

## James Broughton

je ameriški pesnik, dramatik in filmar. V drugi polovici štiridesetih let je bil med ustanovitelji Art in Cinema v San Franciscu. Is tega obdobja sta tudi filma *The Potted Psalm* in *Mother's Day*. Med njegova bolj znana dela sodita še filma *The Pleasure Garden in The Bed*. Kljub skorajda šestdesetim letom še ni opustil filmanja in zadnje filme je posnel s svojim mlajšim prijateljem. Broughtonov poetičen pristop k filmu je veliko bolj očiten v pisani besedi kot na posnetem filmskem traku, kar lahko razberemo tudi iz pričujočega besedila.

Pričujoči odlomek je preveden iz knjige Jamesa Broughtona *The Book of Film Poetry* (1973).










 Mieczysław Berman, *Konstrukcije*, 1927

 Kazimierz Podsadecki, *Roke govornjo*, 1933

mizanscenah in poudarjanju detajlov, grimas in groteskni deformacij, kar lahko povežemo z njegovim spogledovanjem z gledališčem absurda na področju dramatike. Vse te portretne travestije in nadevanja mask se nedvomno ujemajo z Witkacyjevo globalno življenjsko filozofijo, z obsesivnim iskanjem identitete, pri čemer mu je bila fotografija le eno izmed možnih pomagal za proučevanje lastne osebnosti.

Konstruktivistično pojmovanje fotografije je izhajalo iz bistveno drugačnih premis: za konstruktiviste je bila umetnina namreč tesno povezana s tehničnimi možnostmi, ki so jih ponujali posamezni mediji glede na spreminjajoča se spoznanja in realizacije sodobne znanosti in tehnike. Hkrati z uveljavljanjem estetike konstruktivizma v poljski umetnosti lahko sledimo izpopolnjevanju fotografskih in filmskih postopkov, eksperimentiranju z njihovim izraznim potencialom in naravo fotomehnične komunikacije s posebnimi ozirom na uporabnost le-te v sklopu likovnih raziskav. V začetni fazi konstruktivizma je nekatere ustvarjalce še posebej pritegoval fotografirati transformacije podobe v času, kar jih je nujno pripeljalo tudi do filma (npr. Themersonova *Vrnitev k razumu*). Vendar pa so se raziskave poljskih konstruktivistov v glavnem osredotočile na področje fotomontaže kot nosilca sintetičnih, kompleksnejših sporočil. Prve fotomontaže je na Poljskem predstavil Mieczysław Szczuka na razstavi »Nova umetnost« v Vilnu leta 1923. V naslednjih letih se je fotomontaža zelo hitro širila, postala ena izmed stalnih oblik grafičnega urejanja revij, uporabljena je bila pri knjižnih ilustracijah in plakatih. V kompozicijskem smislu je sicer izhajala iz konstruktivističnih načel, toda asociativne možnosti, izhajajoče iz povezave podob različne provenience in konvencionalnih pomenjenj, jo zbližujejo tudi z dadaistično in nadrealistično estetiko. Sam pojem montaže se ujema s kategorijo »konstruiranja«, umetniškega inženirstva, na katero so se v tem obdobju tako radi sklicevali Szczuka, Kazimierz Podsadecki in Mieczysław Berman. Svoja dela so poimenovali z oznako »plastična poezija«, kot njeno glavno značilnost pa so navajali »simultani lirizem«, ki se poraja v sožitju med človekom in materialnim svetom s pomočjo skrajšav in nasprotij med uporabljenimi vizualnimi elementi.

Szczuka je svoje izkušnje s fotomontažo prenesel tudi na film (leta 1924 je posnel svoj prvi *Abstraktni film*), upoštevajoč dosežke Eggelinga, Richterja in Ruttmanna, vendar je geometrijske oblike v prostoru pogosto dopolnjeval tudi s tipografskimi rešitvami; žal je večina njegovih del uničenih, zato je težko pri-

merjati rezultate te sinteze s konstruktivističnimi montažnimi postopki, kakršne poznamo pri Dzigi Vertovu.

V tridesetih letih je nastal film Jaluja Kureka *O R. – obliczenia rytmiczne* (Ritmični račun), sestavljen iz navidezno naključnih sekvenc, ki pa jih povezuje skupen kompozicijski princip. Kurek se je izognil snemanju človeškega obraza, da bi opozoril na možnost izražanja akcije, gibanja, hitrosti in dramatičnosti zgolj z abstraktnimi formami v časovni kontinuiteti, zmontirani na podlagi vnaprejšnjih izražunov, rezov in prepletanj posameznih kadrov.

Francziska in Stefan Themerson sta se od vseh poljskih avantgardistov najintenzivneje ukvarjala s filmom. Nastopala sta kot kompletna avtorja – scenarista, snemalca, montažerja in animatorja. Stefan Themerson je zagovarjal prenos akustičnih zaznav v optične, v nekem svojem članku iz leta 1928 govori o optični glasbi, o »melodični igri svetlobe, senc in barv«, kar je kasneje tudi prenesel v prakso v filmih *Glasbeni trenutek* (1933) in *Oko in uho* (1944–45), medtem ko je večina filmov, ki jih je posnel v času razcveta konstruktivizma, zgrajenih na učinku montaže-kolaža. Taka je, na primer, *Evropa* (1932), dinamično sosledje heterogenih podob, ki jih povezuje frenetični ritem in katerih vsebinska podstat je silovit protest proti spreminjanju človeških množic v topovsko hrano in brezdušne avtomate. Podobne ideje sta v filmu *Beton* (1933) in v ciklu fotomontaž *Ameriška Amerika* (1932) ter *Rojstvo robova* (1933) izrazila Janusz Maria Brzeski in Kazimierz Podsadecki, a v njunem primeru že lahko govorimo o podreditvi konstruktivistične forme ideološkim vrednotam. Prav s prehodom od konstruktivistične estetike k večji vsebinski angažiranosti, ne brez povezave z gospodarsko krizo in vzponom nacizma konec dvajsetih in v začetku tridesetih let, pa izzvenijo tudi iskanja poljske avantgarde kot programskega gibanja oziroma umetnostno-zgodovinskega pojava.

**Brane Kovič**



## Teden italijanskega filma

Cankarjev dom, od 20. do 25. junija 1983

Teden italijanskega filma moramo vsekakor gledati v odnosu do najrazličnejših retrospektiv nacionalnih kinematografij, največkrat poimenovanih kot teden te ali one nacionalne filmske produkcije. V času vse večjih gospodarskih restrikcij, ko ni več dvoma, da bo kulturna izmenjava prva dobila udarec po grbi, postanejo takšni tedni že kar normalna pot, kako zasledovati mnogotere poti svetovne filmske produkcije. Teden sovjetskega filma ima za seboj že kar lepo tradicijo in je nekakšen ustaljen kalup kulturne izmenjave dveh prijateljskih držav. Ostali tedni – npr.: teden finskega filma, teden grškega filma ali pa teden mehiškega filma – pa funkcionirajo kot edini način spoznavanja nekaterih, recimo

temu eksotičnih kinematografij. Teden italijanskega filma zavzema med vsemi zgoraj omenjenimi tedni prav gotovo specifično mesto. Pa ne zato, ker je Italija geografsko le streljaj od Ljubljane in ji etiketa »eksotično« ne pristoji, ampak zato, ker se je v tednu dni zvrtilo sedem filmov, ki bržkone ne bodo nikoli priromali na programe naših distributerjev, pa čeprav so vsi, z izjemo Fellinijevega filma najbolj sveže informacije o dogajanjih v italijanski kinematografiji. V splošnem pomanjkanju deviz, ozkosti posameznih distributerjev in komercialni naravnosti skoraj vseh, pa je iskati vzroke za popolnoma pomanjkljivo informacijo o naši filmski sosedbi. Časi Fellinijev, Antonionijev in Viscontijev

so mimo, zdaj so časi Hong-Konga, nemške bebave erotične komedije in ameriških tretjerazrednih akcijsko-pustolovskih nategavščin. Pa pustimo pri miru »drzna« pota naših distributerjev in ostanimo pri specifičnem mestu italijanskega filma pri nas. Včasih je bil to sinonim za eno najbolj konsekvantnih in radikalnih kinematografij, danes pa je sinonim za manko.

Cankarjev dom se je potrudil, da je bila to ena najslabše organiziranih filmskih prireditev pod njegovo streho. O filmskem listu ali pa vsaj osnovnih podatkih o filmih ne duha ne sluha, dokaj slabo simultano prevajanje in, za krono, še skoraj popolnoma neuspeh razgovor z italijanskim kritikom Gambettijem.

Razgovor je bil ob prav neugodni uri – v četrtek ob desetih zvečer po projekciji kaj klavnega filma bratov Taviani *Livada*, po drugi strani pa Gambettijeva empirio-kritična naravnost pred desetimi zagriženimi filmofili ni proizvedla skoraj ničesar omembe vrednega. To, da televizija dobesedno krade filmu publiko, pač ni nič novega. Program sedmih filmov bi lahko razdelili na tri nivoje informacij, oziroma na tri programske sklope:

1. Informacijo o mladem novem valu v italijanskem filmu, ki začenja debitantsko pot skoraj praviloma pod okriljem televizije; avtorja Pier Giuseppe Murgia in Piero Natoli.



*Livada*, režija Paolo in Vittorio Taviani, 1979



2. Preverjanje novejših produktov pri nas že znanih in v italijanski kinematografiji uveljavljenih režiserjev – Mario Monicelli, Marco Bellocchio, brata Taviani in Franco Brussatti.

3. Kontrastiranje obeh s Fellinijevim edinim filmom, ki ga pri nas še nismo videli, *Rim, odprto mesto* iz leta 1972.

Če je omenjena delitev povsem subjektivna, pa naključno prikazuje stopnjevano zanimanje ali (recimo temu) »realno« vrednost prvega gledanja in spet ni naključno, da Fellinijev *Rim* stoji na vrhu te piramide.

*Propagda slavje* Piera Guiseppeja Murgia se spušča na kaj spolzko področje italijanskega levega travmatična. Po eni strani je tako travmatična tema, kakršna je še neprebavljeni levi terorizem, prav dobrodošla na filmu in morda celo pogumna poteza, a po drugi strani se je Murgia ujel v celo vrsto pasti, ki jih prinaša samo pojavnost terorizma. Mednje vsekakor sodi vprašanje, »kje so bistveni vzroki za nastanek terorizma«, na katerega Murgia prav naivno odgovarja s samim dramatskim konfliktom znotraj filma. Gre za cepitev levih sil kot odgovor »državemu terorizmu« – podrli so zasedeno hišo in umorili dekle – državni terorizem sproducira levi terorizem rdečih brigad, zato z njim tudi zlahka opravi. Teza, ki pa že presega omenjeni film, bi bila nekako takale: terorizem so umetno vnesli v levo revolucionarno gibanje, da bi le-ta samega sebe pokopal.

*Kontuzija* (Con flusione) Piera Natolija je bila najslabši film celega tedna. Melodrama s srečnim koncem odstopa od nekaterih klišejev tega žanra, osnovna nit filma – odnos izgubljene in razočarane ter mlade optimistične generacije – pa ostaja brezkrvna in neprepričljiva.

*Livada* bratov Taviani smo mimogrede že označili kot klavrn izdelek. Stota varianta filma Jules in Jim, sanje neke generacije o rajju na zemlji, pa čeprav v hribih bogu za hrbtnom, razcep med sanjami in realnim življenjem, vse to skupaj pripelje do tragičnega konca, konca neke generacije.

*Markiz del Grillo* Marca Monicellija je bil edini »zgodovinski«

film, saj je dogajanje prestavljeno na začetek prejšnjega stoletja, v čas hipokrizije papeškega dvora. Paradokсно je, da je ta film v nasprotju z drugimi resnimi filmi poln humorja, ki večidel niha med obešnjaškim in črnim humorjem. Ostala dva filma iz tega sklopa, *Oči, usta* Marca Bellocchija in *Dober vojak Franca* Brusatija, bi si skupaj z *Markizom del Grillo* vsekakor zaslužila, da ju srečamo v rednem sporedu, še več, če distributorji ne bodo na celi črti bojkotirali italijanskega filma, so ti trije filmi porok za kontinuirano spremljanje poti ital. socialno-kritičnega filma, ki ima pri nas zagotovo veliki privrženec. Obenem pa ti trije filmi v sam »žanr« prinašajo nove optike in se na novo lotevajo osnovne materije – to je, konkretne družbene stvarnosti. O Fellinijevem filmu *Roma* pa zaenkrat le tole: to je zagotovo eden prelomnih filmov Fellinijevega opusa ali pa celo svetovne kinematografije, ki potrjuje še neizraženo domnevo: spektakla si ne izmišljuje Fellini sam, spektakelsko je vse, kar nas obdaja. Fellini je le registrator, če pa se med registracijo prikradejo fantazmatске slike, toliko boljše.

Vse filme – izjema je *Roma* – družijo cela vrsta skupnih točk; te je na razgovoru neko označil kot sterilne in stereotipne poteze, ki poskušajo na silo vzdrževati vez z avantgardno preteklostjo italijanskega filma. Ta konstatacija o sterilnosti tem drži le na pol, vsekakor pa se jih bati ponavljanja preizkušnih obrazcev, ki kaj hitro padejo v obrtniške klišeje. Vsi filmi postavljajo v središče mlado populacijo, njeno nemožnost komuniciranja, nemožnost kakršnihkoli »normalnih« odnosov, tragičnost eksistence v mlinu črne prihodnosti. Hkrati je se filmi ukvarjajo z nepreživetimi travmami italijanske socialno-politične scene, od leta '68, prek terorizma do prefinjenega brisanja razrednih razlik. Poseben pečat pa daje omenjenim filmom kompleks lastne filmske zgodovine, to je kompleks avantgardnosti, socialne angažiranosti in radikalnosti.

Ali, če končamo z besedami režiserja Natolija iz filma *Kontuzija*: »Vsi filmi so si enaki, razlika je le v stilu.«

**Leon Magdalenc**

## Vse poti vodijo v Rim

Ker so v filmu *Rim, odprto mesto* nekateri dialogi neprevedljivi, jih ne bomo prevajali. Sicer pa so za razumevanje filma tako ali tako nepomembni.

Ni veliko, pa vendar za začetek dovolj.

1. Dialoga ni mogoče prevesti v noben drug dialog.
2. Dialog se prav tako ne navezuje na noben drug dialog. Če dialog teče, potem teče takrat, ko sogovorca neuspešno komunicirata. Govorec s konkretno izjavo ne pove vsega in s štrcljem, ki preostane, lahko drugi govorec nadaljuje pogovorno verigo ter se s tem konstituira kot sogovorec. Ker je k vsaki izjavi mogoče poiskati vsaj eno izjavo, bi bila tako nastala veriga neskončna. Prav zavoljo tega pa so pravila igre, ki tako verigo trgajo, tako strogo kodificirana. Del dialogov v Fellinijevem filmu *Roma* potemtakem ne sodi v diskurzivno vesolje. So torej idealna govoriča. Vsaka izjava, ki je tu izrečena, je idealna, ker je ni mogoče popisati z nobeno drugo izjavo. Obenem pa govorec uspe vsakej povedati vse, tako da je dialog, ki

veeseno teče, videti prisiljen, »odštekano«.

Ker pa besede brez odgovora ni, kot nas uči analitska šola, pa tudi Pleteršnik, ko k nemško-slovensko slovarju k črki a pripiše »beseda besedo želi«, se moramo povrniti k izjavnemu paru, na katerega smo obesili pisanje.

Če so nekateri dialogi neprevedljivi in hkrati za razumevanje filma nepomembni, to implicira posebno razmerje govora nasproti akustični sliki. Beseda akustična slika tukaj nima pomena, kot ji pripada v lingvistik, ampak rabi zgolj za zaznavanje sliko z njeno nedialogizirano zvočno spremljavo. Razmerje zvoka s sliko bi prav tako zahtevalo poseben premislek, ki bo ostal naša naloga za v prihodnje.

Če se vrnemo k Fellinijevemu *Roma*, film torej ni sestavljen iz kompozicije govora – akustična slika, zakaj v nekaterih pasažah nosi film zgolj akustična slika, govor pa fungira kot nepotreben navrzek.

Prvo vlogo pri filmu naj bi torej imela slika. Toda slika je vendarle manjkava, v kar nas prepričuje film, ki je v prvi vrsti prav slika; nemi film namreč, ki v ključnih momentih intervjura z besedo. Slika besednega dialo-



Rim, odprto mesto, režija Federico Fellini, 1972







Tu bomo naredili korak v stran k antični zgodbi o tekmovanju dveh največjih grških slikarjev Zeuksisa in Parasiosa. Zeuksis kot prvi nariše grozdje tako prepričljivo, da privabi celo ptice. Parasios pa nariše na steno za grinjalo tako verodostojno, da se sam Zeuksis obrne k njemu rekoč – No, in zdaj nam pokaži, kaj si naslikal zadaj za tem.

Tako uspešna koda Parasiosa-va prevara je tudi prevara igralca v filmu. Ta prevara lastno

mater s tem, da se pojavi kot duh umrlega brata, a še več: z maskirano podobo obraza prevara mater, ki v njem ne vidi njega, ampak njegovega umrlega brata.

Če Vanda na platnu proizvede potujitveni efekt, pa se njenemu dvorivcu s tem, da ta isti efekt proizvede v kontekstu filma, zagotovo posreči narediti vtis najo.

**Bernard Nežmah**

avantgardnega filma. Omenili smo že, da ima veliko zaslug za nastanek ameriškega avantgardnega filma prav produkcija prvih nemških eksperimentalnih filmov dvajsetih let. Gre za to, da so osredotočeni na »abstraktnost«  
slike, na manko pomenov oziroma realnih slik, to je za odprave pridobljene prevare – filmske iluzije.

Produkcija nemških eksperimentalnih filmov od konca petdesetih let do leta 1970, ki smo jo lahko informativno spoznali s filmom 14 režiserjev, je skoraj v celoti pretregala kakršnokoli navezanost na filme dvajsetih let in s tem neposredno tudi na ameriški ustvarjalci kljub temu vlečejo prepoznavne niti od tega avantgardnega filma – npr. Helmut Herbst, to pa samo nakazuje, da je kaj težko govoriti o homogeni prepoznavni celoti.

V čem je torej razlika z ameriškim avantgardnim filmom? Gre za vztrajanje pri realni sliki, pri menjavi slik, včasih celo pri naraciji, vse v službi vzdrževanja filmske iluzije, pa četudi gre za filmanje mrtvih skulptur v odprtem prostoru. To pa potegne za seboj celo verigo enakih različnosti. Preden jih poskušamo spraviti v red, naj dodamo, da se ne misli ustavljati pri posameznih prikazanih filmih – jih opisovati, analizirati itn., ker nas to ne bi pripeljalo nikamor.

1. Brž ko smo obdelani na javno ali stanjem realnih slik, imamo takoj pred seboj določeno zaokroženo označevalno verigo, ki se dela, kot da zadošča sami sebi in tako pomen prepušča gledalčevi množici »pridanih«  
ali odvzetih konotacij. S tem je gledalec tisti, ki je stalno vpet in stalno izrjnen, po domače rečeno: *odvrčen*. To naj bi pomenilo, da eksperimentalni film ne potrebuje gledalcev.

2. Eksperimento se v takem filmu osredotoči na en strukturni element, s tem sam postane struktura, ki določa tok filma. Tako dobimo stare strukture z novimi predznaki ali nove sintagmatske celote in odnose. Npr.: igranje tenisa v *Madeleine-Madeleine* Vlada Kristla, guncanje v *Jam-Jum* Wernerja Nekesa in Dore O. predvsem z nelogično in repetativno montažo in izbiro kodov.

3. Posledica teh novih predznakov (recimo temu rajši prevrednotenje) je radikalizacija ali pa ironizacija žanrskih klišejev. Npr.: v skoraj narativnem filmu po noveli Heinricha Bölla *Machorka – Muff* Jean Marie Straub, v odličnem kratkem filmu *Same Player Shoots Again* Wima Wendersa, kjer je v dvanajstih minutah obrnjena na glavo celotna zgodovina ameriških gangsterskih filmov, ali pa *Polly* Rolfa Wista, ki gledalčev pogled zapeljevanja z erotičnimi slikami gole ženske in psa radikalizira, tako da te slike množijo v neskončnost, kjer so zaznavne le kot bele pike.

4. Temu, ohlapno imenovanemu »formalnemu eksperimentu«  
sledijo vsebinski premiki, ki se spreminja že kar v zakrite politične parole generacije s konca šestdesetih let. Npr.: razvlečen, a fragmentarno izredno komponiran *Eine Regnerische Nacht In Potsdam* Helmuta Herbst, že omenjena *Machorka – Muff* Adolf Winkelmann, *Kassell, December 9, 1967, 11.54''* Adolfa Winkelmanna ali pa izreden film *Mommatza*.

5. Prepoznavna je tendenca vzpostaviti sintezo med eksperimentom kot določenim strukturnim elementom in od tega neodvisno naracijo. Npr.: odličen kratak film *Inside Out* Georgeja Moorseja ali pa *Kino 1* Edgarja Reitza.

6. Na prvi pogled so v manjšini čisti študijski filmi, ki zajemajo opozicije – naravno : mrtvo; statično : gibajoče; naslikano : živo. Takšen je npr. *Ateljeinterior* Petra Weissa, manj tudi *Die Schlaufe* Wolfganga Ramsbotta. To naj bi bile okvirno nekatere najbolj značilne točke nemške produkcije eksperimentalnih filmov po drugi svetovni vojni, ki smo jih videli v ŠKUC. Še enkrat naj poudarimo, da je bilo tridnevno srečanje z eksperimentalnimi filmi predvsem koristna informacija in takšen je bil tudi pričujoči zapis. Kolikor smo se le lahko, smo se izognili spraševanju o naravi, funkciji itd eksperimentov v filmu, prav tako o skovanki eksperimentalni film. Zakaj te etikete še vedno služijo samo enemu cilju, to je razlikovanju oz. določenemu odnosu do narativnega filma.

Za konec lahko pohvalimo ŠKUC še za zajeten informativni bilten, izdan ob tej priložnosti, v katerega so vključeni ključni bibliografski in filmografski podatki.

**Leon Magdalenc**



## Nemški eksperimentalni film od začetkov do leta 1970

ŠKUC, od 23. do 25. maja 1983

Letošnja pomlad Škuceve filmske redakcije je potekala v znamenju nemškega filma (v znanem nemških režiserk, prikaz opusa Lotharja Lamberta in nekaterih filmov R. W. Fassbinderja), zato je informativni pregled nemških eksperimentalnih filmov do leta 1970 kar nekako logičen konec.

Tridnevni pregled so pripravili s pomočjo Goethejevega inštituta iz Münchna. To je obenem tudi nekakšno nadaljevanje že pred časom prikazanega opusa eksperimentalnih filmov dvajsetih let, v katerega so bili poleg nemških ustvarjalcev vključeni še trije Francozi, Leger, Ray in Duchamp. Tudi to zbirko, če jo lahko tako imenujemo, je pripravil Goethejev inštitut, in sicer z naslovom »Film As Film«.

Prvi dan so predvajali prav te dilme, ki so svojevrsten »ekscels«  
v zgodovini filmskega medija. Manjkal je le Walter Ruttmann, zato pa je bilo moči videti nekatere nove avtorje tistega časa, kot so: Laszlo Moholy – Nagy, Kurt Schwertfeger in Guido Seeber. Tokrat pustimo ob strani te legendarne začetke »abstraktnega«  
filma – ne zaradi zastarelosti ali »estetske«  
arhaičnosti (saj so nasprotno, odločilno vplivali na razvoj ameriškega avantgardnega abstraktnega filma), ampak zato, ker nas bolj zanima povojna pot nemškega eksperimentalnega filma.

Za to produkcijo je značilno dvoje:

1. Začela se je razvijati šele ob koncu petdesetih let in v začetku šestdesetih, kar se neposredno ujema s splošnim stanjem nemške kinematografije. Le-ta je bila takoj po vojni in nato skoraj dvajset let pod neposrednim vplivom in kontrolo ameriške filmske industrije – Hollywooda in velikih multi koncernov, ki so centralizirali nemško filmsko industrijo in diktirali razvojno stopicanje na mestu, vse seveda v službi mastnih dobičkov. Prelom so naredili šele mladi režiserji na znamenitem oberhausenskem festivalu leta 1962, ko je 26 ustvarjalcev na iniciativo Aleksandra Klugeja podpisalo manifest, v katerem so zahtevali nove oblike »svobodnega«  
odločanja o filmskih izdelkih. Predvsem gre za osvoboditev od ustaljenih konvencij in praks filmske industrije ter za poudarek na avtorstvu filma, kar obenem pomeni upor proti komercialnosti in centralizmu. Ta skupina, ki se je kasneje imenovala prva generacija neodvisnih, se je nato uveljavila tudi v celovečernem narativnem filmu, vsi pa so začeli s kratkimi filmi: Edgar Reitz, Franz Josef Spieker in Jean Marie Straub. Obenem pa so to avtorji, ki so položili temelje za nastanek in izoblikovanje tako imenovanega novega nemškega filma – tudi Wim Wenders je npr. začel s kratkim filmom.

2. Druga značilnost pa je »svojski estetski obraz«  
teh eksperimentalnih filmov, ki je v specifičnem odnosu do takrat že uveljavljenega ameriškega



## GENERAL

Continued from the previous issue and concluded in this one is the subject of Silvan Furlan's *editorial*: the lack of "institutionalization" of scientific research and criticism/theory of film in the Slovenian cinematographic set-up, including the idea of integral film studies at high level education. The latter is further discussed in our *interview* with Dušan Stojanovič, teacher of film theory at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. Profesor Stojanovič finds film theory and film history studies in terms of "classical" film academies insufficient; he proposes they enter educational programs of other faculties, those of philosophy and other social sciences.

The "essay" pages open with Bogdan Lešnik's *Somebody Watches Me!* title borrowed from John Carpenter. The subject of horror film is read in its relation with everyday experience. Bogdan Kaftanovič, wandering *From Film-Novel to Film-Essay*, defines the difference between "classical" and "modern" cinema as that between a "closed" and an "open" structure. The widely spread view of film as declining on behalf of other media, notably TV, is oposed, in Bojan Kavčič's *The "Faith" of Film in the Era of Electronic Media*, with an observation of modern audio-visual media becoming rather "cinemated".

Of festivals, the one in Pesaro is extensively and exhaustively covered by Majda Sirca in *The Empire Struck Back*. She introduces us to almost unknown cinematographies of South-East Asia: the Philippines, Viet-Nam, Thailand, Korea.

The first Slovenian full-length documentary, Filip Robar-Dorin's *Better Use Your Mind Next Time You Create the World*, exploring the problems of "socialization" of Romanies in Slovenia, is reviewed by Darko Strajn and Jelka Stergel, respectively.

## FILM AND MUSIC

"Film and music": one of the many and arbitrary couples formed between film and accompanying (or included) registers of signification. Also a couple, in spite of its exceptional and "fixed" relation, still loose enough to be adequately conceived only by further differentiation, such as »film after a musical piece«, "the portion of music in film", "the portion of film in music", etc.

The pretext for their coupling in our case is Richard Wagner's *Parsifal*, directed by Joachim Syberberg. Doubtless a turning-point of opera on screen and, at the same time, an original and radical interpretation of Wagner, it is also a convincing evidence of the impossible coupling, or rather possible only as abortive. When Parsifal, a young man, transforms into a young woman, an eminent "cinematic" trick stands out: play-back, the very technique of dubbing and simulating sight-and-sound (body-and-voice) unity.

The latter is, roughly, the premise on which Zdenko Vrdlovec bases his article *What Voice Can Do*. It is followed by Claude Lévi-Strauss's reading of the myths of Parsifal from the supposed origins to Wagner. *Eisler's and Adorno's Theory of Music* by Janez Strehovec does not refer to this subject specifically; however, it may be close to the formerly stated »general« relation between film and music.

## FILM NOIR

As a contribution to Ekran's dictionary of film concepts, Zdenko Vrdlovec contours a famous period in the history of Hollywood, known as the *film noir*, or the "black series", or else the "B series". The explanation, to begin with, bases on the first presentation of the subject, aiming at a definition and periodization, in R. Borde and E. Chaumeton's *Panorama du film noir américain*. A selection of films, commented upon, is followed by a theorization of stylistic features of the *film noir*, e. g. the role of the *femme fatale*. The "half-dreaming", often mentioned in connection with the subject, is presented from a formal standpoint of the construction of a narrative. The role of hard-bioled stories, the main sources of the "black series" screenplays, has not been overlooked, either.



DIH, režija Božo Šprajc



PULJ '83

NOVI SLOVENSKI FILM

DIH

INTERVJU

BRANKO BALETIĆ