

revija za film in televizijo

ekran 12

186642

186642 +
vol. 7
(letnik XIX) 1982
cena 80 din



Novi nemški film

intervju *Bojan Štih*

esej *Tehnološka levitev pošasti*



ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
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)
Tone Pretnar (lektor)

tisk

Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317 645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 11. do 12. ure

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

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

1	intervju	Bojan Štih, direktor Viba filma Viba kot pobudnik, ne kot monopolist	Sašo Schrott Silvan Furlan
5	festivali	FEST '82 Videli smo tudi že boljše filme	Branko Šömen
8		Pecs XIV. festival madžarskega filma	Silvan Furlan
11		Berlinala 82 Med sejmom in tekmo	Bojan Kavčič
16	novi nemški film	Povojni nemški film	Thomas Elsaesser
22		Nemčija jeseni ali vprašanje »novega nemškega filma«	Bojan Kavčič
25		Zapiski o Wernerju Herzogu	Silvan Furlan
27		Rainer Werner Fassbinder	Bogdan Lešnik
29		Kratek tek za Wendersom	Jože Dolmark
30		Filmski delež ZRN na Berlinalu 82	Bojan Kavčič
33	teorija	Travestija, kamuflaža, zastraševanje	Bogdan Lešnik
36		Spolna razlika in reprezentacija	Bogdan Lešnik
37		Razlika	Stephen Heath
41	kritika	Glorija	Zdenko Vrdlovec
42		Kaligula	Andrej Drapal, Franček Rudolf
45		Lov za izgubljenim zakladom	Peter Srakar
46		Vsi smo bili hipiji	Darko Štrajn
47		Nedeljski ljubimci	Leon Magdalenc
		Samo dvakrat živiš	Peter Srakar
48		Navadni ljudje	Leon Magdalenc
49		Se spominjaš Dolly Bell	Barbara Habič
50	televizija	Sence bližnjih prednikov	Milenko Vakanjac
51	filmi na tv	Nekoliko dni iz življenja I. I. Oblomova	Milenko Vakanjac
52	esej	Tehnološka levitev pošasti	Zdenko Vrdlovec
56	potofilmopis	Renesansa melodrame in nekaj podrobnosti	Darko Štrajn
59	zapisovanja	Stališča Sveta za kulturo pri P RK SZDL Slovenije o nekaterih perečih vprašanih reproduk- tivne kinematografije v Sloveniji ● Maurice Pielat, Divji otrok francoskega filma / Jože Do- lmark ● Izgubljene barve spomina, - ob retrospektivi Jožeta Babiča v Sežani / Jože Dolmark ● X. festival amaterskega dokumentarnega filma / Bojan Žorga ● Andy Warhol v SKUC-u / Leon Magdalenc ● SKUC-ova vitrina / Bojan Žorga ● kino klub »Odeon« - Jesenice / Lojze Kerštan	
63	in memoriam	Lee Strasberg	Tone Frelj
64	pismo	Jonov let	Filip Robar

na naslovni strani:

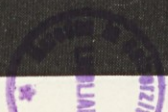
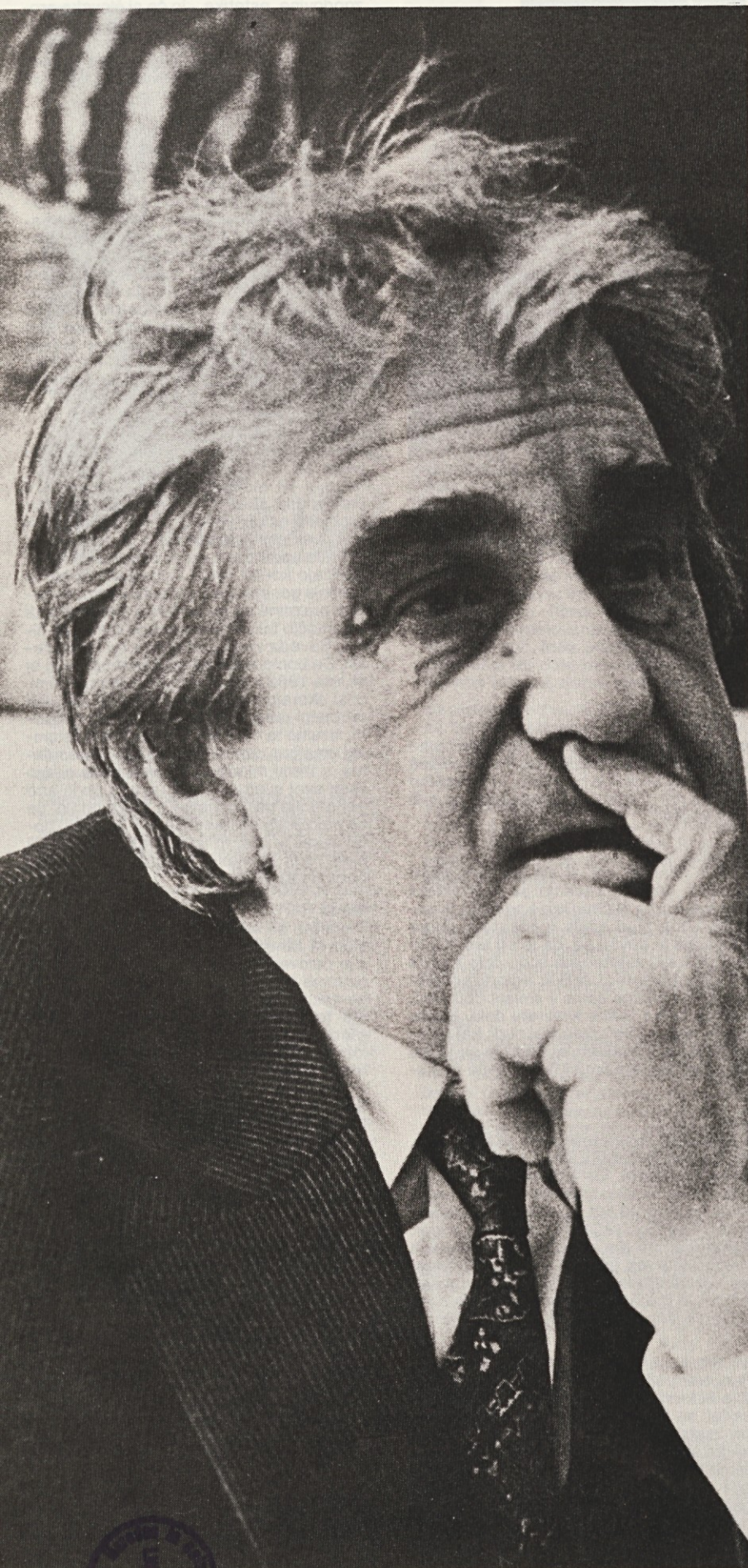
R. W. Fassbinder in Hanna Schygulla v filmu KATZELMACHER, režija R. W. Fassbinder

intervju

govori
Bojan Štih,
direktor Viba filma

Viba kot pobudnik, ne kot monopolist

»Film je v
vseh sestavinah
integralni del
nacionalne kulture ...«



Ekran

Ko ste avgusta lani sprejeli mesto direktorja Viba filma, je bilo pričakovati, da boste prevzeli dokončno sanirano delovno organizacijo. Sedaj pa se sliši, da so še vedno težave s starimi grehmi. Govori pa se, da prihaja tudi do novih finančnih težav?

Štih

Rane, ki so bile prizadejane slovenskemu filmu v prejšnjem poslovanju in z Dražgoško bitko, so tako hude, da jih bomo zdravili ne dve leti, kolikor predvideva sanacijski načrt, marveč celo desetletje. Nisem poklican zato, da bi sodil, to je samo podatek, ki naj vam pove, da bo finančna, organizacijska in kadrovska sanacija potekala še celo leto 1982, to pa zato, ker so nekatere izgube iz prejšnjih let še danes nepokrite. To je eno.

Drugič. Stroški v zvezi z Dražgoško bitko so se še kar naprej množili in šele sedaj predajamo televiziji dekoracijo, to se pravi tisto, kar je bilo zgrajenega zunaj Ljubljane, ki menda želi nadaljevati z delom. So pa tudi izgube, do katerih je prišlo ob nekaterih drugih filmih in sicer zaradi vrste razlogov, o katerih bi kazalo enkrat posebej razmišljati. Te izgube so takšne narave, da jih s tretjinsko proizvodnjo lanskega leta ni bilo mogoče pokriti. Zdaj smo v situaciji, da bi lahko z letošnjim normalnim programom, se pravi s štirimi celovečernimi, petnajstimi kratkimi, desetimi naračnimi filmi in petimi portreti, pokrili vse stroške, se pravi: od plač do vzdrževanja, in hkrati ustvarili toliko dohodka, da bi bilo podjetje za leto 1982 gospodarsko ozdravljeno. Odločitev, da septembra 1981 pričnemo s proizvodnjo, se je pokazala v trimesečni bilanci kot pravilna, ne samo iz kulturno-umetniških in kulturno-političnih razlogov, marveč tudi iz gospodarskih. To je bila edina mogoča pot.

Ekran

Sanacijski postopek, ki je potekal v podjetju pred vašim nastopom, je dal prisilnim upraviteljem vsa pooblastila, imeli pa so tudi vso politično podporo, da ne le materialno, temveč tudi kadrovsko sanirajo Viba film. Zdi se, da kljub nekoliko manjšemu številu zaposlenih, nenehno je bilo namreč ugotovljano, da je število zaposlenih glede na produkcijske in finančne možnosti preveliko, ostaja velika režija podjetja še naprej eno temeljnih vprašanj slovenske filmske proizvodnje.

Štih

Na to vprašanje zelo jasen in kratek odgovor. Podjetje ima danes okoli 72, 73 zaposlenih, vendar naj povem, da dela v administraciji, se pravi v teh t. i. pisarniških službah, komaj 11 ljudi, vse ostalo pa je v bistvu tehnika ali z drugimi besedami: filmski servis. Ta filmski servis pa najbrž v eni ali drugi obliki, če želimo snemati filme, moramo imeti. Ali ga imamo v stalnem delovnem ali pogodbenem odnosu, je seveda posebno vprašanje. Reči moram, da je administracija v Vibi manjša kot npr. v gledališčih. Sedanje število zaposlenih pomeni približno 850 plač letno. Kaj to pomeni? Pomeni, da je treba ta plačilni fond pokriti s proizvodnjo filmov, in pokazalo se je, da so štirje celovečerni in petnajst kratkih filmov tisti minimum ali pa tista varnostna količina, ki preprečuje sleherni deficit. Kar bi bilo manj, pomeni seveda takoj izgubo. Do srede leta bomo dali v razpravo predlog nove organizacijske strukture podjetja, ki bo že upoštevala tudi možnost nastanka posameznih filmskih skupin za umetniški film, upoštevala možnost, da se posamezni projekti znotraj tega osamosvajajo, vendarle bomo morali v vsakem primeru imeti ateljeje, montažne mize,



elektriko, pomožno osebje itd. Ali pa bomo vse to uvažali iz Hrvaške, kar bo seveda še dražje, saj je dražje tudi tisto, kar moramo že zdaj npr. uvažati iz Košutnjaka, pa tudi iz Hrvaške.

Ekran

Eno je finančni del, ki ste ga zelo jasno razložili, drugo vprašanje pa je kvaliteta samega kadra. V času krize podjetja je namreč vrsta ljudi odšla v nekatere druge ustanove in govori se, da je pri tem odšlo mnogo najkvalitetnejših ljudi. Zato morda ne kaže govoriti o velikih amortizacijskih stroških podjetja samo v smislu 850 plač, ampak tudi z vidika kvalitete dela. Kaj ta kader daje za 850 plač, kaj nudi, kaj omogoča. Kajti s kvalitetnim kadrom se lahko pri posameznem projektu ogromno prište-di.

Štih

Kar zadeva kvaliteto kadrov, je treba reči, da v vseh kulturnih ustanovah beležimo padec kvalitete. Če primerjamo sedanjo gledališko tehniko s tehniko, kakršno smo imeli že pred 20 leti, je situacija katastrofalna. Podobno velja, če primerjam kader, kakšen je bil v slovenskih filmskih ateljejih nekoč in danes, govorim o stopnji izobrazbe, o iznajdljivosti, o zaljubljenosti v posel, potem je treba iskreno reči, da smo kljub posameznim poštvalnim ljudem v veliki stiski.

Mislím, da je odšla iz podjetja vrsta dobrih ljudi, ker pač niso videli nobene perspektive in ker tudi OD ni bil stimulativen. Zavedati se moramo, da smo pri nas tehnično zastareli, da pa za visokokvalificirane kadre še zlepa ne bomo imeli denarja kljub temu, da se zavedamo, da je »modernizacija« in »kultiviranje« kadrov nujno. Skušali bomo z različnimi vrstami došolovanja. Izhajam namreč iz trditve, da je tudi tehnična kultura v ogromni meri odvisna od splošne duhovne kulture – od jezika,

zgodovine, estetike – in če si človeka oropal tega, si ga hkrati oropal tudi sanzibilnosti, ki je potrebna pri vsakršnem, tudi tehničnem poslu pri filmu. Toda preden bomo dosegli ustrezen raven, bo pot dolga in težka.

Ekran

Vaš direktorski mandat ste pričeli s širokim odpiranjem podjetja vsem slovenskim filmskim potencialom. To je brez dvoma novost in edina prava pot, da bi se ustvarjalne sile na slovenskem integrirale v naporih, da bi končno našli nacionalno identiteto tudi na filmskem področju. Toda ali omejena sredstva, ki bodo v najboljšem primeru zadostovala komajda za štiri celovečerne filme letno, kandidatov za režijo celovečernih filmov pa je nekaj deset, ne bodo imela za posledico lepega števila razočaranj in izgubljenih iluzij, kar lahko že v nekaj letih znova pripelje do še hujše krize, kot je bila pred kratkim?

Štih

Če vzamemo, da je normalna delovna doba za en film tri leta, mi imamo sicer v izračunu 18 mesecev, bodo pri normalni proizvodnji štirih filmov seveda nekateri problemi ostali, vendar jih bo manj, kot bi si človek mislil. Vzeto čisto generacijsko, je treba upoštevati, da se nekateri režiserji bližajo koncu svoje življenjske dobe, iz srednje generacije jih ni prav veliko, nekatere praznine pa bomo lahko pokrivali tudi s pomočjo tako imenovanega kratkega filma. Seveda vseh problemov ne bomo rešili. Če bomo letos končali šest filmov in bi šli leta 1982 v proizvodnjo z novimi štirimi, bi si skorajda upal trditi, da bodo najhujši problemi rešeni. Ob tem bi vas rad opozoril, mi smo ta hip v dogovarjanju za diplomski omnibus, kot mi to reč šaljivo imenujemo, s tremi mladimi režiserji, ki že pišejo vsak svoj scenarij. Tudi tako bi prvič eno generacijo prej pripeljali v proizvodnjo, da ne bo čakala po deset ali več let. Tako bodo čakali le dve, tri leta hkrati pa bi izvršili med njimi selekcijo in omogočili nastop nove generacije.

Ekran

Trenutno so številni filmski delavci zaposleni in zaneseni v upanju, da je pot do režije celovečernega filma in dela pri filmu, oziroma pri Vibi, v ustanavljanju t. i. produkcijskih skupin. Kako vidite funkcioniranje teh skupin znotraj samoupravne in produkcijske organizacije podjetja in celotne organizacije slovenske filmske proizvodnje?

Štih

Spadam med tiste ljudi, ki mislijo, da zakoni nastajajo iz rezultatov dela, ne pa delo iz predpisov in zakonov. Zato gledam na te reči zelo svobodno. V razgovorih smo dali zeleno luč in ta hip se formirajo štiri skupine.

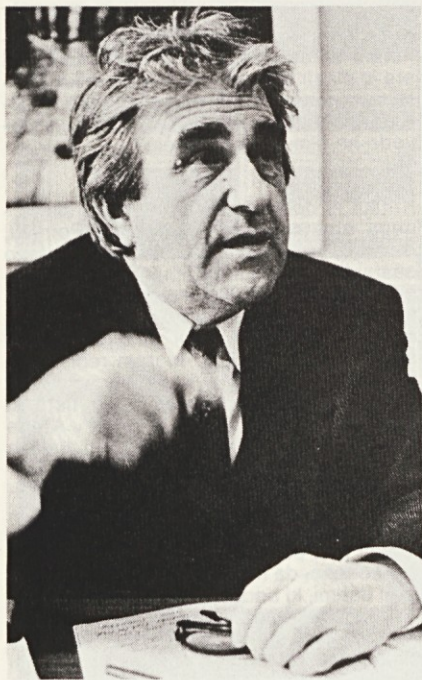
Prva skupina se zbira okoli projekta ZAVORNA POT. To so Marika Milković, Talil Habi in še vrsta drugih, ki pripravljajo projekt celovečernega filma na isti motiv, toda iz petih zornih kotov.

Druga skupina, ki se je formirala okoli Toneta Freliha in Franca Uršiča, pripravlja scenarij po Cankarjevi GOSPE JUDIT.

Tretja skupina okoli Slaka bo letos že pričela snemati film EVA.

Četrta pa je skupina t. i. diplomantov AGRFTV.

Vsaj pri treh skupinah vidim otipljivo možnost rezultatov v letih 1982 in 1983. Mi bomo to na vsak način podpirali, ker se zdi, da je tako grupiranje zelo naravno. Ni nujno, da bodo rezultati veliki, vendar pa mo-



ram reči, da je nam to zelo olajšalo programsko selekcijo.

Ne nadoma se bodo tri programske enote formirale iz predlogov, ki so prišli iz bolj ali manj organiziranih skupin. Rekel bi celo, da so te skupine bolj izraz hotenja kot organizacije, če pa trdim, da je fantazija osnova umetnosti, potem je to hotenje zame izjemno pomembno. Dramaturgija ali programiranje sta se premaknila v tem, da sprejemamo ponudbe, ne pa, da jih limitiramo.

Ekran

Morda se nismo dobro razumeli. Ponačljvam, kako vidite funkcioniranje teh skupin znotraj samoupravne in produkcijske organiziranosti podjetja in celotne organizacije filmske proizvodnje v SRS. Ali to pomeni, da bodo film, če zraste projekt v glava ljudi, zbranih v eni skupini, tudi zanesljivo snemali, in to predvsem glede na repertoarne usmeritve in finančne možnosti? Ali bo vendarle možnost selekcije, ali pa to apriori pomeni obljubo vnaprej?

Štih

Odločil sem se, da naj dramaturgija ne bi bila manipulacija. Dramaturgija ali vodenje programske politike pa je lahko selekcija. Mi vsakomur, ki pride z idejo, povemo npr.: leto 1982 je zasedeno, odprto je 1983, ali 1984, se pravi da je orientacija jasno podana. Nikomur ni več rečeno, da bomo nekaj zdaj sprejeli, potem pa pride na vrsto, ko pač pride. Mislim, da je to tista najpomembnejša razlika. Vsem, s katerimi smo se doslej pogovarjali, smo dali termine. Druga možnost je, in to mislim, da je dolžnost podjetja, da se s podjetjem povežejo v okviru t. i. pogodbenega odnosa ali kot samostojne grupacije, celo s samostojnim žiro računom. Te rešitve gotovo niso idealne, so pa velikanski korak naprej, oziroma skušajo obnoviti tiste zdrave odnose, ki so nekaj (v začetku šestdesetih

let) že bili. Iz Vibe bomo skušali ustvariti asociacijo slovenskih filmskih ustvarjalcev. To je vizija, do katere seveda ne bomo prišli v enem letu, lahko pa bi ji položili temelje.

Ekran

Kako si poleg deleža, ki ga za financiranje domače filmske proizvodnje zagotavlja Kulturna skupnost Slovenije, predstavljate dohodkovno povezovanje in druge oblike sodelovanja z možnimi partnerji, kot so distribucija, kinematografija, televizija?

Štih

Sem pristaš in zagovornik najširšega sodelovanja vseh, ko gre za skupni interes. Ilustracija: morda se je prvič sploh zgodilo, da smo pri filmih UČNA LETA IZUMITELJA POLŽA in DESETI BRAT organizirali ogled za bodoče kupce že v fazi grobe montaže. S tem smo želeli prerasti klasični kupoprodajni odnos in pričeti z novim načinom sodelovanja, da bi lahko kupci že vnaprej vplivali na končni rezultat, ne pa da bi se kot doslej srečevali le s finalnim izdelkom. Gre torej za novost in v bodoče bomo skušali s temi partnerji sodelovati na programskem področju celo že v fazi scenarija. V takšno sodelovanje bomo v bodoče pritegovali tudi filmske ekipe, pomembno pa je, da smo se že sporazumeli tudi z AGRFT, da vsaj nekateri njihovi filmi postanejo sestavni del kratkometražne produkcije Viba filma. Seveda rezultatov takšnega sodelovanja ni mogoče pričakovati čez noč, toda prepričan sem, da bo čez nekaj let dalo prav gotovo, če bomo seveda vztrajni, dobre rezultate.

Seveda se pod vsem novim še vedno skriva marsikaj starega, marsikaj konfliktnega, pod tem pa tudi marsikaj prevarantskega, kajti vsi skupaj nismo nobeni svetniki.

Vzpostavljamo tudi nove osnove za sodelovanje s televizijo. Gre še zlasti za sodelovanje na tehničnem področju, ki se bo še poglobilo, ko bodo dobili razvijalnico tudi za 35 mm filme.

Nisem pristaš prestižnih dvobojev in deseterobojev, sem za sodelovanje in proti vsakršnim monopolom. Viba mora biti predvsem pobudnik, in če to bo, naj ostane, če pa bo monopolist, naj pogine.

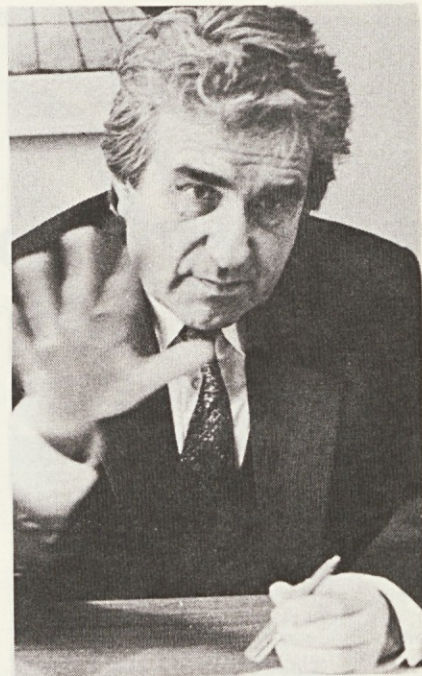
Ekran

Kjerkoli ste doslej delali, mislimo seveda predvsem na gledališča, ste tudi na področju programske politike vtisnili močan osebni pečat. Ne verjamemo, da boste šli iz svoje kože tudi sedaj, ko delate pri filmu, zato vas prosimo, da nam razgrnete svojo programsko in repertoarno vizijo slovenske filmske proizvodnje v naslednjih letih.

Štih

Film je v vseh svojih sestavinah integralni del nacionalne kulture. V tem pogledu se bo gibal v soglasju z zmogljivostmi te kulture kot celote, seveda s tem, da mu v določenem obdobju »bolj srečne in mile zvezde sijajo« kot v drugem. Res je, kar mi je nekoč rekel Bojan Štupica, da je treba veliko delati in pripravljati, toda najpomembnejša je sreča, srečna okoliščina. Mislim, da mora programska politika to srečno okoliščino vsaj poskušati ustvarjati, če je že ne more ustvariti.

Glede na multidisciplinarni značaj filma je popolnoma jasno, da programske politike pri filmu ni mogoče postavljati mimo senzibilnega poznavanja naše literature, slikarstva, gledališča, igrilstva, plesa, arhitekture itd. Prav tako menim, da je osnovni zakon, po katerem se je treba ravnati pri oblikovanju programske politike, da je



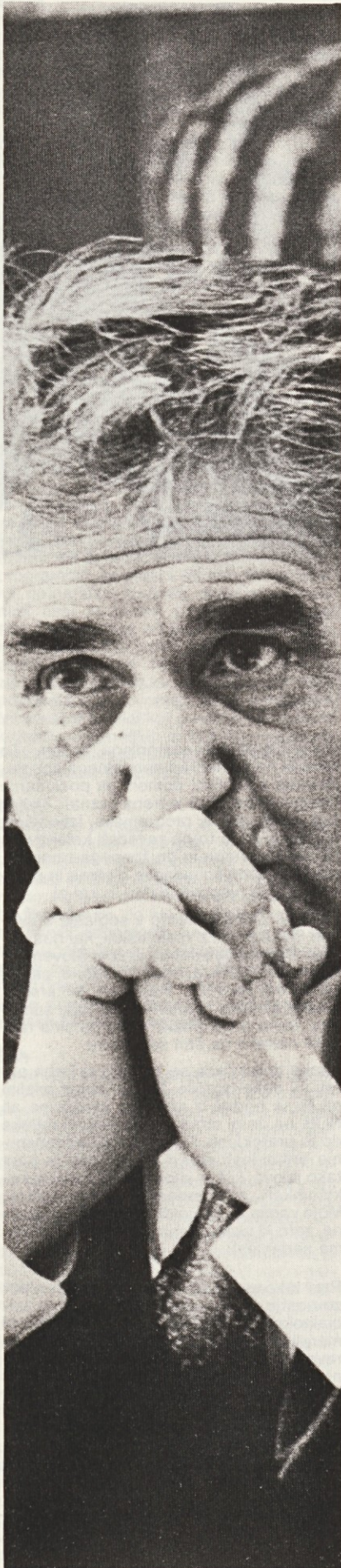
vsaka umetnost namenjena ljudem. To seveda ne pomeni komercialnega spogledovanja s publiko, pomeni pa poslušanje tistega utripa, ki ga je treba zaznati, če hočeš imeti dobra programska izhodišča. Hkrati pa se je treba zavedati kolektivnega nacionalnega in družbenega trenutka, videti, kakšne so njegove globine in površine, kaj je njegovo bistvo in kaj ni.

In dalje. Živeti moramo v soglasju s svetom, to se pravi: z vsem tistim, kar nas obdaja. Spreminjati danes deželo Slovenijo v Eldorado za pokrajinske šarlatane, pa naj bo to na področju literature, slikarstva, glasbe ali filma, pomeni nacionalni samomor. Našo programsko vizijo pa smo razdelili nekako na štiri segmente.

Vsake toliko časa se bo gotovo treba ozreti na naše izročilo. Na eni strani mislim na teme bodisi iz starejše zgodovine ali NOB, na drugi strani pa na kritični refleks do te preteklosti. Kakršnokoli konzerviranje preteklosti zaradi preteklosti je prav tako jalovo, kot je jalov napad nanjo s kakršnihkoli psevdosedanjostnih vidikov. Moje vodilo je, da umetnost nima zgodovine, zato je vsaka tema preteklosti tudi tema sedanjosti.

Prav tako se je treba z vso resnostjo in pozornostjo lotiti sedanjosti. Mislim na socialnokritični refleks sedanjosti. Priti bi morali do modernega in senzibilnega obravnavanja sedanjosti, človekove stiske, njegove razdvojenosti. Prav tako ne bi smeli mimo tistega, kar se imenuje študentski upor ali revolucija mlade generacije. Ne gre za historični pogled, ampak za generacijsko vprašanje. To je brez dvoma evropska tema, ki lahko sproži razpravo tako na Zahodu kot na Vzhodu.

Tretji veliki sklop je obdelava in umetniška refleksija tistega, kar se imenuje stalnizem. Gre za odpor zoper vse tiste dogmatске oblastniške strukture, ki so se začele



v Jugoslaviji uveljavljati takoj po vojni, ki pa so doživele poraz 1948. leta, ko smo stopili na pot demokratičnega razvoja družbe.

To so tri področja, ki se jih je treba lotiti brez t. i. sistema ropotal, temveč na osnovi analize in sinteze.

Četrta usmeritev pa naj bi izhajala iz dejstva, da smo izredno bogati z mladinsko literaturo, in menim, da bi morali najmanj vsaki dve do tri leta posneti film za otroke in mladino, da bi mladega človeka v času najbolj primarnih vtisov pripeljali v stik s filmom.

Seveda pa pri vsem tem obstaja določena omejitev. Ne smemo se prenapenjati čez tisto, kar objektivno zmoremo.

Ekran

Pri filmskem svetu Vibe je bil pred kratkim ustanovljen programski svet kot njegovo strokovno-svetovalno telo. Kako vidite njegovo vlogo, pomen in pristojnosti pri oblikovanju programa in repertoarja Viba filma?

Štih

Z vsem svojim delom in življenjem pripadam ideji, da je temelj vsega človekovo ustvarjalno delo. To se pravi, da je tudi programska politika določeno umetniško delo, čeprav je hkrati tudi modeliranje določenih različnih izhodišč in pogledov. Vendarle je dramaturgija filma, gledališča ali založbe individualno delo in naj si predstavnik t. i. kolektivnih sanjarj še tako predstavljajo, kako je zgodovina kolektivno delo, ona to tudi sicer je, toda le skozi število posameznikov. Zato menim, da je treba ohraniti takšen način vodenja, ki bo upošteval realne situacije in realne zmogljivosti. Programski svet mora biti torej središče, v katerem se bo razpravljalo ne o detajlih, ampak o globalnih odločitvah. Te globalne odločitve so tiste, ki lahko potem usmerjajo programsko politiko podjetja. Vsak dan se namreč srečujemo z vrsto dilem. Recimo, da pride ponudba: ali filmat Hofmanov roman ali ne? Programski svet bi moral sedeti na seji in pretehtati vse politične, socialne, partizanske, policijske, zgodovinske in druge aspekte zadeve in se odločiti za globalno linijo. To, ali je treba v nekem scenariju zamenjati sceno šest za sceno deset, je vprašanje tehnologije in skupine, ki neposredno dela film. Zato ponavljam, da je treba dramaturgijo preseliti v projekt, v skupino ali k posameznemu režiserju.

Vloga članov programskega sveta je zelo pomembna tudi na kadrovskega področju. Pazljivo bi morali spremljati delo režiserjev vseh generacij, in sicer predvsem z aspekta, kaj bi nekdo, ki ga sicer že poznamo, bil, ne pa, kaj je. Upoštevati bi bilo treba torej predvsem razvojni vidik, seveda, če v posamezniku ta prostor sploh je.

Programskega sveta si ne predstavljam kot bralne skupne za bralno značko, temveč kot kreativno telo, ki se ne ukvarja z akademskimi dilemami, ampak se ukvarja z dilemami, ki nastajajo v programu. Če bo torej programski svet predvsem koordinator idej (ob seveda primerni strokovni pomoči podjetja), mnenj in senzualnih registracij, bo storil več, kot če bi vsako leto napisal dvanajst dobrih scenarijev.

Programskega sveta ne vidim, kot nekakšen sodni zbor, ki izreka: ti v vice, ti v peklu, ti v nebesa, kar so včasih ti programski sveti počeli, ampak kot nekaj, kar je del filma, kar se identificira s filmskimi zmogljivostmi in estetiko, hkrati pa je toliko pragmatičen, da zna iz pragozda idej, ponudb, vprašanj, vendarle izluščiti, kaj je vredno in kaj ne.

Ekran

Kot gledališki in filmski človek ste se nenehno srečevali tudi s kritiko. Tudi sami ste jo pisali. Kako vidite vlogo kritike v celotnem produkcijskem pa tudi širšem kulturno političnem kontekstu predvsem seveda na filmskem področju?

Štih

Kritika je nedvomno sestavni del slehernega umetniškega ustvarjanja. Pomeni, da tako, kot recimo gledališko predstavo sestavljajo gledališče, publika in kritika, predstavljajo tudi filmsko delo ustvarjalci filma, publika in kritika. To je triada, ki je ni mogoče razbiti in ki bi jo bilo izjemno škodljivo razbiti. Sicer moram reči, da je treba jemati z rezervo, kar je bona fide zapisal Levstik, da je namreč kritika tista, ki kaže pot v Atene. Mislim, da poti v Atene ne kaže niti filmski ustvarjalec, niti publika niti kritika. Vsi iščemo pot, jo slutimo, ki rekel Ivan Cankar, tako da tega eshatološkega pomena ne bi pripisal nobeni kritiki. Kritiki je v bistvu prvi gledalec ali prvi bralec ali prvi poslušalec, ki registrira svojo sodbo tako, da naj bi odmevala med mnogimi tistimi, ki bodo tudi gledali, poslušali. Nekdo je rekel, da je kritik kot šofer, ki ve, kako se vozi, šofirati pa ne zna. Govoril je cinično. Nekaj tega se pojavlja tudi v naši filmski kritiki. Kritike si ne predstavljam kot drugega režiserja, ker bi bilo potem bolje, da bi kritik režiral sam. Pomeni, da bi bilo treba v filmski kritiki, predvsem pa v Ekranu, odpreti predvsem tako imenovane pogojne možnosti. Če se pojavi, recimo, določen film, do katerega imamo odklonilno stališče, naj bo to odklonilno stališče postavljeno kot kreativni princip, ne pa per negacionem.

Ekran

Se eno pomembno vprašanje, in sicer vprašanje prodora na jugoslovansko in tuje filmsko tržišče. V zadnjem času smo dobili nekaj zanimivih filmov, kaj bi bilo treba storiti, da bi prebili »blokado«, v kateri je nenehno slovenski film v odnosu do jugoslovanskega, pa tudi tujega trga?

Štih

Upam, si trditi, da slovenski film nima jugoslovanskega tržišča. Pogoji za prikazovanje slovenskih filmov v ostalih republikah so izredno težki, medtem, ko se mi obnašamo zelo fair, ko imajo npr. srbski, bosanski in hrvaški filmi na razpolago dvorane, kot so Union, Komuna itd., vrtijo slovenske filme v drugih republikah večji del v najbolj zanikrnih perifernih kinematografih in ob najbolj neprimernem času. Ne trdim, da bi imeli naši filmi isto število obiskovalcev, kot jih imajo njihovi pri nas, toda vendarle bi lahko bil ob večji skrbi in pozornosti distributerjev in prikazovalcev obisk boljši. Razumem, recimo, da filma kot sta MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO ali PRESTOP, nista imela obiska, toda, da na primer film, kot je SPLAV MEDUZE, gleda v Beogradu 120 ljudi, hkrati pa so ga kupili v ZR Nemčiji, Angliji, Avstraliji in Izraelu, tega ne morem razumeti. O teh vprašanjih smo se že pogovarjali z Vesna filmom, sprožili pa ga bomo tudi v SZDL.

Neizpodbitno dejstvo je žal, da je prodor v tujino lažji kot v Jugoslavijo.

pogovarjala sta se **Silvan Furlan** in **Sašo Schrott**, ki je pogovor pripravil za objavo

festivali – FEST '82 Beograd, od 5. do 12. februarja 1982

Videli smo tudi že boljše filme

Branko Šömen

Nekako tiste dni, ko se je začel v Beogradu dvanajsti festival festivalskih filmov, znan kot Fest – letos je trajal od petega do dvanajstega februarja – je izšla dvojna številka Vidicov, delno posvečena tudi filmski umetnosti. Med zapisi o kinematografiji smo lahko med drugim prebrali: Kinematograf je raziskovalno potovanje na neznani planet. Kinematograf je vojaška umetnost. Film je treba pripravljati kot bitko. Kinematograf: neprestano verovanje.

Film je preža najbolj neopaznih gibov, tistih v globoki notranjosti... Namerno smo izbrali štiri misli, v katerih prevladuje pojem kinematografa.

1. Fest 82 je namreč minil v znamenju kinematografskih filmov, torej distribucijskega blaga, ki je daleč od nekdanjih festivalskih gesel, ko je Fest hotel biti pregled najboljših filmov s podnaslovom »Hrabri, novi svet«. Od nekdanjega festivalskega blišča je ostalo le malo, ohranila pa se je želja, obdržati festival kot kulturni beograjski dogodek, biti prvi pri posredovanju najbolj zanimivih filmov minulega leta. V preteklosti se je Fest trudil, da bi to bil v polni meri: tuji producenti in gostje so odkrivali Beograd kot eksotično deželo, vendar so le redki prišli še drugič, tretjič. Beograd jim poleg filmov, ki so jih videli že na tujih festivalih, ni nudil srečanj z domačimi filmskimi in drugimi ustvarjalci, ni jih vezal nase, kot veže obiskovalce na primer Krakov ali Praga. Takrat, na začetku svoje poti, ko si je Fest še prizadeval prodreti v zavest beograjskega gledalca, je bil spored sestavljen tako, da je zadovoljil različne kroge obiskovalcev. Osrednji dogodek so bili Vidiki, nočni kino, ki ga je oblikoval Dušan Makavejev in nudil filmskim kritikom vpogled v tisto filmsko zvrst, ki je distributerji še niso upali odkupiti. Bili so to neuspeli Godardovi filmi, prvi erotični filmi Borowczyka in drugih avtorjev, filmi znanstvene fantastike, filmi neznanih, vendar nadarjenih avtorjev ter filmi iz dežel s slabo razvito kinematografijo. Danes med njimi ni kakšnih posebnih razlik, distributerji jih kupujejo kot sadje in zelenjavo na trgu, ne da bi prej pogledali, kaj so jim položili v vrečko. In tako je postal Fest z leti čedalje bolj filmski sejem in čedalje manj kulturna manifestacija. Podatki, ki smo jih dobili po Festu, so pokazali, da je bilo letos na Festu sedemindeset filmov iz petnajstih dežel in da so selektorji največ filmov izbrali na lanskem filmskem festivalu v Cannesu.

2. Vemo, da skoraj na vsakem mednarodnem festivalu pride na površje več dobrih filmskih del. Fest 82 nam zagotovo ni predstavil tistega, kar je bilo lani v filmskem svetu kakovostno, vznemirljivo in novo. Selektorji so izbrali predvsem kinematografske filme, torej takšne, ki so jih številni distributerji že odkupili ne glede na to, ali bodo filme predstavili na Festu ali ne.

Tako nismo videli nagrajenih filmov iz Berlina, Locarna, Chicaga, San Sebastiana, južnoameriških filmov, japonskih in indijskih, predvsem pa ne lanske poljske filmske proizvodnje, ki se je tako uspešno predstavila v Gdansku. Zato so se selektorji naslonili na ameriški, angleški in delno tudi francoski film, jim po naključju dodali nekaj uspešnih evropskih filmov in tako izoblikovali Fest, ki je bil slabši kot prejšnja leta. Najbrž tudi zaradi tega, ker se je menjala organizacijska služba, ker se je Fest razcepil v filmske predstave v Domu sindikatov v mestu in v Sava Centru v Novem Beogradu, kjer si je ogledalo filme približno sto petdeset tisoč gledalcev. Najdražja vstopnica je veljala sto novih dinarjev, na črno pa so jih preprodajali petkrat dražje.

Med nacionalnimi kinematografijami je treba omeniti madžarski film, ki se je na Festu predstavil z dvema filmoma: z MEFISTOM režiserja Istvana Szaba ter s filmom PRICA režiserja Petra Bacsa. MEFISTO je ekranizacija romana najstarejšega sina Thomasa Manna – Klausa, ki je umrl leta 1949 in je napisal istoimenski roman leta 1936. V tej izjemno plastični, racionalno domišljeni zgodovini karierizma spoznamo usodo igralca Henrika Höfgena, ki je prehodil pot od podeželskega igralca, ki je koketiral z levičarji, do slavne osebe Hitlerjevega gledališča. To je obenem podrobna študija o oportunistizmu kot načinu življenja. Režiser je analiziral psihološko podobo človeka, ki se je znašel v ideološkem kolešju nacističnega propagandnega stroja, in čimbolj se film približuje koncu, jasneje nam je, da je Istvan Szabo v filmskih slikah spregovoril o odnosu med *Umetnostjo* in *Politiko*, o socialnem in političnem odnosu med posameznikom in družbo, kar smo lahko videli tudi v filmih, ko so bili v preteklosti *Komformist* Bertoluccija, *Zmajavo jajce* Bergmana, *Kabaret* Boba Fossa. Tisto, kar je navdušilo Cannesko žirijo, ki mu je prisodila nagrado za scenarij, je najbrž izjemno približevanje ozračja, ki so ga dosegli hladna, akademska režija, gostota fotografije in odličen avstrijski igralec Klaus Maria Brandauer.



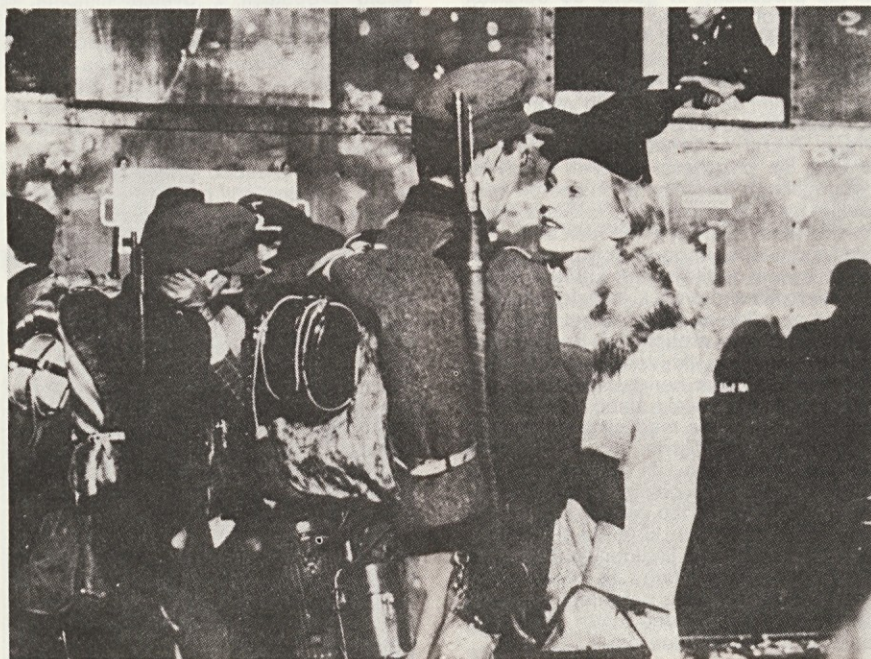
1	4
2	
3	

Mefisto,
režija Isván Szabó

Priča,
režija Péter Bacsó

Lili Marleen,
režija R. W. Fassbinder

Trije bratje,
režija Francesco Rosi



3.

Drugi madžarski film, **PRIČA** režiserja Petra Basca, je farsa, ki je nastala že leta 1969, lani pa so jo predstavili tudi v Cannesu. Madžarski režiser je tokrat segel po delikatni politični temi, kultu osebnosti, v čas stalinističnih čistk in omejevanja osebne svobode. Toda to je storil v preverjenem stilu Čehova in Gogolja, s sarkastičnim nasmehom in z željo, pokazati duhovno neumnost zmanipulirane generacije. Junak njegovega filma je preprost človek, madžarski Švejik, sovjetski Ivan Conkin, madžarski Jožef Pelikan. Ima kup otrok in skromno službo kot čuvaj vodnega stanja na Donavi. Ker ni bilo mesa, se je odločil, da bo na skrivaj zaklal svinjo. To je storil ponoči v bunkerju pod kuhinjo, medtem ko so otroci, oblečeni v pionirske rute, peli socialistične pesmice. Naslednji dan je po naključju rešil iz reke svojega nekdanjega sošolca, ministra, in mu celo odstopil svojo posteljo. Medtem sta prišla v hišo miličnika in obdolžila Pelikana, da je ponoči zaklal na črno svojo svinjo. Minister ga je branil. Rekel je: »To je zvest, pošten državlján. Med vojno me je skrival tukaj, v kuhinji. Daj, Jožef, dvigni pokrov in pokaži naše skrivališče!« In ko je Jožef Pelikan s kislim obrazom ubogal, so se vsi štirje zazrli v skrivališče, kjer je bil na mizi razsekan prašič. Pelikan se je prvič znašel v zaporu. Toda kmalu so ga izpustili, postal je celo upravnik pokritega kopališča. Vendar je v svoji gorečnosti delal napako za napako, se znova znašel v zaporu, znova postal direktor Luna parka, ga znova polomil in tako vse do konca filma, dokler režiser Peter Bacso ni predstavil skorajda celotnega mehanizma madžarskega pravosodja, ki je bilo tako naivno, vendar je priredilo nekaj procesov, ki so prišli v juridično zgodovino kot »montirani politični procesi«. Režiser je s posebno komediografsko roko odkril mehanizem političnih nesporazumov v povojni madžarski zgodovini, o kateri nam je dal Andras Kovacs s filmom **KONJUSNICA** popolnoma drugačno, pretresljivo podobo istega zgodovinskega obdobja. Po vsem tem kaže, da madžarski film radikalno vnaša v svoj umetniški izpovedni program aktualne teme, ki jih naš film še vedno plaho, zadržano odkriva in le nakazuje.

To o zadržanosti ne velja samo za naše avtorje, marveč tudi za Dušana Makavejeva, ki se je po desetih letih vrnil v največjo beograjsko kino dvorano Sava Center s filmom, ki mu je dal naslov **MISTER MONTENEGRO**. Kritiki, ki poznajo Makov filmski opus in njegovo raziskovalno strast pri drugačnem oblikovanju filmskega gradiva, so sprejeli njegov najnovejši film kot ustvarjalni kompromis. Dušan Makavejev sedem let ni smel, ko pa je slednjič dobil producenta, je naredil film v katerem je skušal združiti dve mentaliteti, dva družbana razreda, dolgočasno udobni Sever in siromašni, senzualni Jug, pri tem pa je premalo poznal švedski stil življenja, do gospodarstva pa je bil pretirano sentimentalni in samovšečen. Hibridno stanje je samo potrdilo, da je Dušan Makavejev še vedno zanimivejši od *Mistra Montenegro*.

V svojem prvem filmu *Človek ni ptica* je imel Makavejev filmsko zgodbo, ki ga je pripeljala do vznemirljivega rezultata. Kasnejše filme je smel kot »montažo atrakcij«, pri najnovšem filmu, ki ga je posnel za švedskega producenta, pa zopet ni imel zgodbe, montaže atrakcij pa ni hotel več uporabiti ter še enkrat postaviti svojega prihodnjega dela na kocko. Ne gre za to, da je ostal pri tem na pol poti, gre predvsem za to, da je zadovoljil producenta, ne sebe: da ni naredil samo kompromisa s



tistimi, ki so mu dali denar, marveč s samim seboj. Podrobna analiza bi lahko opomnila na številne scenaristične, dramaturške in celo režijske napake. Omenimo jih samo nekaj. Prva je pojavnost opice v živalskem vrtu. Pojavi se prvič, drugič, tretjič, nato pa avtor pozabi nanjo, čeprav mu je predvsem v prvi petini filma kontrapunkt montaže in se predstavlja v vlogi vinjete in kot komentar. Razvlečena, nepomembna je scena na carini. Popolnoma nerazumljiva je tudi smrt delavca Montenegra. Spomnimo se, kako je sekvenca skadirana. Najprej mine erotična scena. Nato vidimo glavno junakinjo, kako odhaja iz Zanzi Bara. Nato vidimo Montenegra na tleh. Izpod njegove glave teče voda. Glavna junakinja se oddaljuje. Pod njegovo glavo vidimo kri. Glavna junakinja pride domov. Kdo je ubil Montenegra? Kako je prišlo do nesreče? Zakaj je moral delavec umreti? Ali je bil le faun, ki je zadostil Ledo in nato moral umreti? No, takšnih vprašanj je še več, potrjujejo pa razmišljanje o režiserjevem delu, ki se je skomercializiralo, postalo je podlistkarsko, kakor to imenuje sam avtor.

4 Povrnimo se še enkrat k misli, da je kinematograf vojaška umetnost, da je treba film pripravljati kot bitko. Nekako tako se je Rainer Werner Fassbinder lotil svojega filma LILI MARLEEN. To je zgodba o pesmi, ki je v drugi svetovni vojni doživela svoj višek priljubljenosti in administrativno prepoved. Film o pesmi je tokrat tudi film o političnem kiču, saj je bila omenjena pesem tudi obrobno propagandno sredstvo nemške soldateske, o kateri so Hitlerjevi ideologi ves čas dvomili, saj se jim je zdela prenežna, preveč sentimentalna, in ker je postala priljubljena brez njihovega načrtovanja, so skrbno spremljali njen vpliv in njene interprete. Režiser Fassbinder je tokrat naredil film z ustvarjalnim pristopom, za katerega bi lahko skovali pojem *faction*. To je neologizem, ki je nastal z združitvijo besed *fact* in *fiction*, z združitvijo dejstva, podatka z domišljijo. Dejstva so znana: prav v Beogradu je posebna nemška radijska postaja začela med vojno oddajati vsak večer ob določeni uri pesem z naslovom Lili Marleen, ki jo je pela povprečna pevka Lale Andersen, znana med prijatelji kot Willy, zaljubljena v zvičarskega Žida in glasbenika, ki je živel pod psevdonomom Robert Mendelson. Na eni strani imamo torej cistokrvno nemško *glamour girl*, ki jo na fronti posluša več milijonov

nemških in kasneje tudi zavezniških vojakov, na drugi strani pa imamo njenega ljubimca, ki prihaja v Nemčijo in iz nje rešuje židovsko premoženje, intelektualce in filmske dokaze o genocidu. Zgodba je melodramska, toda Fassbinderja je tokrat zanimalo nekaj drugega: odnos vsakdanjih Nemcev do vojne. Režiser je skušal dokazati, da niso bili vsi Nemci kot Hitlerjunjen zastrupljeni z nacistično ideologijo, da so bili tudi meščani, ki so objektivno, trezno spremljali politični in zgodovinski položaj svoje dežele, ki je naglo šla v nesrečo. Ta kičast pogled na del nemške zgodovine, ki je tokrat stal kar dvajset milijonov filmskih mark, je režiser ohranil tudi v scenah s fronte: posnel jih je z znanjem in spretnostjo kakšnih naših Bulajičev in tako podudril, da ne misli rekonstruirati zgodovine, marveč spregovoriti s kinematografskim jezikom o tem, kako je zaslovela neka nemška popevka in njena pevka. Res je, film je treba pripraviti kot bitko, na ravni umetniškega pristopa pa je Fassbinder, prav tako kot Nemčija, to bitko izgubil. Pošteno.

5 Ob ocenjevanju Fassbinderjevega filma Lili Marleen namenoma nismo uporabili besede »angažirana kinematografija.« Režiser je film posnel kot komercialni film, naredil je tudi angleško verzijo filma in tako dokazal, da premore zahodnonemški film tudi kinematografske filme, kakršne že toliko let delajo ameriški producenti. Drugače se je lotil svoje filmske zgodbe italijanski režiser Francesco Rossi. Ta je svoje TRI BRATE oblikoval kot izrazito političen film, vendar z določenimi zadržki. Hotel je iz nič narediti dramo. Ko je trem bratom umrla mati, so se vrnili domov, na vas, kjer so se srečali z očetom in z vaščini. Noč pred pogrebom so prespali v sanjnih, v neprijetnih morah. Bratje so sanjali o svoji prihodnosti, samo oče je sanjal o svoji preteklosti, o tem, kar je lepega doživel z mlado ženo. Eden izmed bratov je sanjal, kako se je vrnil k ločeni ženi, drugi je sanjal o svoji lastni nasilni smrti v avtobusu, v katerem so ga napadli teroristi, kajti bil je preveč pošten sodnik, tretji pa je imel najdvomljivejše sanje: videli smo ga na Rdečem trgu v Moskvi pri čiščenju in urejanju okolja ter uveljavljanju idealnega komunističnega sveta, kakršnega si pač zamišljajo napredni italijanski levičarji. Zal je prav ta sekvenca, pa čeprav oblikovana samo kot sanje, kičasta, saj je razvrednotila celotno avtorjevo filmsko videnje še kar dobre filmske zgodbe, v kateri je nekaj

lepih prizorov med vnukinjo in dedkom. Tako se je tudi Francesco Rossi znašel tam kot Fassbinder – na ravni političnega kiča, pri čemer je nemški režiser to storil zavestno, italijanski pa je naredil takšen film nehote. Sicer pa ne pozabimo, kaj smo rekli na začetku: da je film neprestano preža najbolj neopaznih gibov, tistih v globini človeške duše... Toda malo je režiserjev, ki vztrajajo pri tem prežanju in opazovanju. Svet postaja čedalje bolj površen, mnogi filmski avtorji bi radi čez noč zasloveli, pri tem pa je njihovo poznavanje življenja preskromno, da bi mu lahko kazali ogledalo in ga usmerjali do tistih izpovednih koncev, o katerih potem filmski esteti in kritiki pišejo študije in razmišljajo pod naslovom kaj je hotel režiser pravzaprav povedati...

Nimam rad ameriškega filma, kajti tam je že vse perfekcionirano in film deluje prej kot kompjuter in skoraj nič kot duša. Ameriška filmska industrija je film izoblikovala do te mere, da ob gledanju ni treba več razmišljati, po končanem filmu pa lahko človek mirno gleda naslednji film. Fest je bil že takšna priložnost, da smo gledali na dan kar štiri filme zapovrstjo, po krajšem premoru pa še dva. Navdušil je Robert De Niro s svojo vlogo v filmu POBESNELI BIK. To je izjemna igra nenavadno nadarjenega igralca, ki mu je režiser *Scorsese* omogočil, da je zaigral z vsem srcem, z vso dušo in z vsem telesom. S svojo navzočnostjo je izrival soigralce iz ringa in iz kadra, vendar je treba poudariti, da POBESNELI BIK ni film o boksu in boksarju, marveč o ljubezni, ljubosumnosti in predvsem o neprilagodljivosti posameznika, ki iztrgan iz svojega socialnega okolja ni gotov o svoji moči in o svoji prihodnosti. Velika, dinamična metafora za sociološko razmišljanje je nudila scenaristu, režiserju in igralcu izjemne možnosti. Tudi uporaba črno-belega traku je prispevala k temeljnemu dramaturškemu razmišljanju. POBESNELI BIK je bil kakovosten film Festa. To, kar je storil Robert De Niro v svojem filmu, je poskušala Sissy Spacek v filmu RUDARJEVA HČI. Prvi del tega filma je zrežiran izredno, brez dramaturških napak, kasneje, ko glavna junakinja pride v svet show – bussinesa, postane to okolje nekako nefotogenično in razvodeni. Toda Sissy Spacek ostane. Posebne pozornosti je bil deležen film Arthurja Penna ŠTIRJE PRIJATELJI. Predvsem pa scenarista Steva Tesiča. Napisal je namreč scenarij o svojem prihodu v Ameriko, o svojem mladostnem vzponu, ljubezni in odtrganosti od doma. Nič posebnega. V nekem trenutku je postalo celo preočito vztrajanje pri prikazovanju mladine, ki je zašla v svet glasbe, medtem ko so člani jugoslovanske kolonije živeli zdravo življenju ob kolu in fruli. Primerjava med dobrim in slabim je v filmu tezna, česar si tako znan scenarist in še bolj spoštovan režiser ne bi smela privoščiti. Toda vse kaže, da sta tudi tu dva hotela narediti kinematografski film. Ob Tesiču lahko zapišemo, da se je naša, domača scenaristika v primerjavi z njim, s predstavnikom ameriške dramaturgije, že kar krepko dvignila in da bo, vsaj tako upajmo, naš film kmalu deležen po svetu tiste pozornosti, ki jo zasluži.

Na Festu 82 je bilo seveda še precej drugih filmov, toda o njih nima smisla poročati, saj že prihajajo na redni filmski spored in jih je zato treba samo še gledati. Kar vse po vrsti.

Distributerji so se namreč zaradi stabilizacije znašli v položaju, da ne bodo več kupovali slabih filmov in tudi to je nekaj vrednoti.

mf sz

xiv. magyar
játékfilmszemle
pécs 1982
február 5-9

festivali — Pécs, od 5. do 9. februarja 1982

XIV. festival madžarskega filma

Silvan Furlan

»Danes zavzema film v madžarski kulturi mesto avantgarde. Če se kaj ne bo zoperstavilo njegovemu razvoju, kot se je v zgodovini, dogodilo številnim »šolam«, ki so bile onemogočene in razbite, potem bo madžarski film ostal ena najpomembnejših manifestacij našega časa in nas bo še naprej vznemirjal s presenetljivimi odkritji.«

György Lukács,
Filmkultura, Budimpešta 1969

In najbrž je prav naključje hotelo, da je bil ravno leta 1969, ko je Lukács napisal te besede, prepovedan in za dvanajst let v bunkersko temo zaprt film Petra Bacsa *Priča*, ki po lanski canneski premieri prihaja letos tudi na naša filmska platna. Na osnovi tega primera (morda ni bil edini) je sicer nesmiselno sklepati, da je bila kritična in družbeno-angažirana usmeritev v madžarski kinematografiji spodrezana, zdi pa se, da pozneje v sedemdesetih letih – ni nastala podobna groteska s tako izrezitimi političnimi ostmi, tregikomedia, ki bi tako direktno obračunala, smešila in ironizirala Rakosija, madžarskega »malega Stalina« v petdesetih letih. *Priča* je na dogajanja v madžarski filmski produkciji najverjetneje vplivala le posredno, s tem da je družbeno-zgodovinsko zavest filma premestila v polje aluzivnega, metaforičnega in estetskega. Morda je prav to govorica madžarskega filma bolj »umetniška in ga marsikdaj varuje pred zapadanji v deklarativnost, poenostavljanja in transparentnost tako v obravnavi sodobne stvarnosti kakor tudi zapletene polpretekle zgodovine. Toda omenjena premostitev, ki na račun občega, tipičnega in emblematičnega vpeljuje v filmsko fikcijo posamezno, individualno in enigmatično, se ne slepi z verovanjem, da še tako enkratne usode in zgodbe vendarle niso povezane in vpete v širši socialno-zgodovinski kontekst.

V programu letošnjega festivala se je Bacso predstavil s filmom *Predvčerašnjim* in že sam naslov nas opozarja, da so dogodki med leti 1947–1951, ki jih film prikazuje, pravzaprav še zelo blizu. Glede obravnavanega časa je zadnji Bacsevev film nekakšna uvertura v *Pričo*, od njega pa se bistveno razlikuje po tem, da je brez kakršnegakoli sledu ironičnosti in groteskosti. Film želi doseči realistično, skorajda objektivno podobo, ki bi zaobjela čim več plasti dogajanja tik pred letom 1948, in kmalu po njem, ko se je Jugoslavija zoperstavila Stalinu, druge vzhodnoevropske države pa so zapadle pod represijo sovjet-

skega »diktatorja«. Lov na »buržoazne« kakor tudi lov na »pro-jugoslovanske čarovnice«, mehanizmi kontrole, prisluškovanja in preverjanja »pravovernosti« posameznikov so prav gotovo zgodovinska dejstva, ki morajo biti kritično prisotna tudi v »zavesti filmske fikcije«. Toda Bacsu se je prav zaradi poskusa, da bi ustvaril, kompleksno in celovito analizo »velikih« in »malih« političnih manevrov, dogodilo to, da so usodna in tragična dogajanja okrog leta 1948 izgubila svojo problematičnost in se pretopila v seštevek ilustracij posameznih problemov. Nesporazuma, ki sta Bacsu zavozila film, sta pravzaprav dva. Prvi je v želji, da bi pregledno rekonstruiral spremembe v političnem življenju povojne Madžarske od demokratičnih principov do stalinističnega dogmatizma, pri čemer so se Bacsu velikokrat povsem običajne življenjske situacije, ki jih je nadgrajeval v umetniške metafore, iztekle prej v »šolske primere« kot pa v prepričljivo izumljanje prizorov z dvema in več pomeni, ki naj posredujejo prikrita spoznanja (»resnice« o stalinističnem aparatu, ki so nam v tej formi pač že poznane). Drugi nesporazum pa izhaja iz ljubezenske zgodbe, ki se sicer ne odvija na ravni standardnega melodramskega trikotnika, ampak poteka bolj po sukcesivni poti, kjer so vsi odločilni emocionalni obrati povezani z dogajanjem na družbeno-političnem nivoju: tako v smislu skladnosti kakor tudi kontrapunkta. Prav zato ta dimenzija filma deluje navivno in poenostavljeno v pogledu soodvisnosti posameznika in družbe

Ce je pač v Bacsevem filmu dokaj osiromašena metaforičnost ter v prid popolnega realizma in »objektivne« zgodovinske resnice shematizirano prepletanje med posameznim in obćim, pa so ti nivoji mnogo bolje izpeljali v filmu Pala Gaborja *Zapravljena življenja*. Ponovno smo postavljeni v časovni okvir polpretekle zgodovine (1953–1955), toda družbeno-politični zaris je drugače vpet in drugače soodreja razplet pripovedi. Gaborju je namreč v precejšnji meri uspelo posledice popušćanja in zategovanja v političnem življenju, ki so kot »odjuga« sledile Stalinovi smrti in se kaj kmalu »ohladile« pred tragičnimi dogodki leta 1956, vključiti v zgodbo kot element, ki ima narativno funkcijo: vendar ne v smislu velikih zgodovinskih dogodkov ali naravnih katastrof, ki z nepopravljivo zarezo posegajo v življenjsko »zgodbo« posameznega človeka, marveč kot reflekske določene političnih mehanizmov, ki ustvarjajo podlago za spremembe v delovanju, obnašanju in odnosih med ljudmi, kar vse tvori koordinate

nekega življenja. Na kratko povedano: film pripoveduje zgodbo o mladi delavki, komunistični aktivistki, ki se na enem izmed vzgojnih obiskov odloči, da se bo preselila k »buržujski družini« brez matere, s tremi otroki in očetom inženirjem, ki čez teden »kazensko« dela na terenu, ter je zato pred vsesplošnim razsulom. In mlada delavka se »na smrt« zaljubi v družinskega očeta, ki jo ljubi, dokler jo potrebuje kot ljubico, ženo, gospodinjjo in služkinjo. Ko pa se njegova »kazen« konča, je konec tudi njegove ljubezni do mlade delavke. Toda »lepo življenje« po Stalinovi smrti traja le malo časa in inženir se zaradi »neustreznega«, kapitalistično-dekadentnega »obnašanja in dolgega jezika kaj kmalu znajde v pravem zaporu. Navkljub tem spremembam ljubezen mlade delavke ostaja premočrna. Čeprav je hudo bolna, priskoči na pomoč samim sebi prepušćenim otrokom, obišče svojo »ljubezen« v zaporu in malo pred njegovo osvoboditvijo umre. Tako opisana zgodba prav gotovo deluje skonstruirano in neprepričljivo, toda Gaborju je uspelo vse pasti od pretiranega, idealnega, »prvinsko-komunističnega« razumevanja, usmiljenja, ponižnosti, čustvovanja, delavnosti pa do vzvišene in ponižujoče buržujske ošabnosti, oblastništva in prilaščanja podrediti zgodbi o »vzvišenem ljubezenskem čustvu«, ki sicer nekolikanj spominja na krščansko odpušljivost in usmiljenje. Kljub tem pomislekom pa film pritegne in to ne tolikanj z refleksi političnega dogajanja, ki je prej odsotno kot prisotno, večinoma le naznačeno z drobnimi aluzivnimi namigi, kot z neke vrste »romantično ironijo«. Ljubezen mlade delavke namreč ne nasede možnemu srečnemu izteku, kajti povsem na jasnem si je, da je kaj takega povsem nemogoče, iluzorno in nekako »nenaravno«. Celotno dogajanje v filmu se odvija kot projekcija junakinjinoga vnaprejšnjega vedenja. In prav v igri med predvidenim razpletom, ki ga projecira projektor v »glavi« mlade delavke, in možnim drugačnim potekom, ki bi ga lahko po svoje prikrojil skriti pripovedovalec filma in z njim mi kot gledalci, je tisto polje napetosti, ki nas privlači v mrežo svojih silnic.

S filmom Petra Gottharja se za leto dni pomaknemo proti sedanjemu času. Vsaj glede začetka, ki sega v kritično leto 1956, nato pa se dogajanje odvija fazno proti ključku konec šestdesetih let. In spet naslov filma, *Čas še vedno stoji*, ki nam govori, da vprašanja in problemi, ki jih je zastavilo leto 1956, ostajajo še vedno odprti in nerazrešeni. Film se razpreda v fellinijevskem tipu »spomina« (Amarcord), le da



Predčerašnjim,
režija Péter Bascó

Zapravljena življenja,
režija Pál Gábor



Čas še vedno stoji,
režija Péter Gothár



Ljudje iz stepe,
režija Imre Gyöngyössi in Barna Kabay



bolj izrablja barvne in svetlobne pösege v realistično koncepcijo filmske slike in tako neprestano podkrepljuje izhodišče, da film noče biti dokumentarna obnova, temveč spominjanje iz določenega zornega kota. Pri tem pa se film ne prepušča nostalgicnemu »klepetanju« o preteklosti (čeprav je bilo težko in kruto, je bilo v tistih časih vendarle lepo), ampak z brskanjem po spominu odpira ključna vprašanja mladosti, ki je bila zaznamovana z »očetovim grehom« (sodelovanjem s kontrarevolucionarji leta 1956). Ta družinski pečat je tista ovira, ki sinovoma marsikdaj povzroča težave, predvsem pri šolanju, saj ju neprestano spremlja kot nekakšen nimb sumljivih izvorov. Zato sta nenehno v resničnem ali pa namišljenem sporu z ortodoksnim in vulgarno marksističnim vzgojnim aparatom. Vendar pa se »spominska pozicija« pripovedovalca ne postavlja niti na to niti na ono stran, temveč ju pretanjenost smeši: takó pretiravanje vzgojnih institucij, ki za vsakim vogalom vidijo sovražnika, kakor tudi sumljivo družino, ki se zaradi pretiranega občutka izrinjenosti in onemogočenosti mnogokrat zateka k skorumpiranim metodam, da bi dosegla višji socialni status in si povrnila »izgubljeno« zaupanje. Film sicer ni ravno genialen, potrjuje pa odprtost in pripravljenost ma-

džarskega proizvodnega sistema, da z različnih vidikov in s krepko mero kritičnosti sega po temah, ki bi marsikje naletele na precejšnje pomisleke.

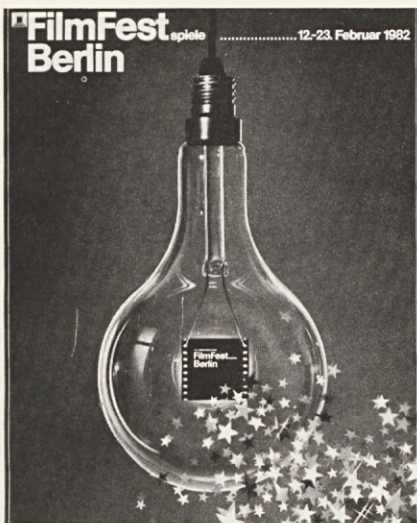
Med filmi, ki se lotevajo sedanosti, je posebnega pomena celovečerni dokumentarec *Ljudje iz stepe*, ki sta ga režirala Imre Gyöngyössi in Barna Kabay. Deli se na dva dela, prvi ima podnaslov »Tisti, ki odhajajo«, drugi pa »Tisti, ki ostajajo«. V prvi polovici kamera spremlja petletni potek življenja neke družine od trenutka, ko oče in mati ostaneta sama na veliki kmetiji in sta primorana, da se preselita k otrokom v majhno mesto, ker nihče noče več delati na neperspektivnem in s strani države zapostavljenem kosu zemlje. V drugem delu filma pa so predstavljeni zapuščeni kmečki zaselki v stepi, maloštevilni prebivalci, večinoma ostareli ljudje, ki pripovedujejo o časih, ko so v teh krajih pele kose, sopli konji, igrali harmonike in plesali mladi kmečki pari. Film je skorajda majhna antropološko-etnografska študija izredno premišljene kompozicije, likovno bogatih kadrov, predvsem pa takšne ritmične organizacije, ki komentar filma in izjave ostarelih ljudi podkrepljuje v trenutkih njihove agonije.

Kar zadeva celovečerne igrane filme, ki so se skušali s sedanostjo, na letošnjem

festivalu ni bilo filma, ki bi posebej navdušil. Naj omenimo le film *Pravica na upanje* Zsolta Kezdija Kovácsa, ki je v »bergmanovski« maniri razvijal vprašanje razpolovljene družine, ter film *Gol pasji rock* Györgya Szomjasa, ki je z dokaj uspešno rudimentarnostjo pokazal, da rock na Madžarskem še vedno domuje na obrobjih kulture in da je popolnoma zapostavljen v odnosu do etabilirane zabavne glasbe.

Na festivalu sta bila predstavljena tudi filma »velikanov« madžarske kinematografije: Janscov *Tiranovo srce* in Szabov *Mefisto*. Prvi je piscu teh vrstic ubežal, o drugem pa smo v naši reviji že pisali. Dodajmo le, da so slednjemu podelili osrednje priznanje, najbrž predvsem zato, da bi se oddolžili njegovi mednarodni »slavi«.

Ob koncu naj še omenimo, da je v okviru letošnjih filmskih dnevov v Pecsli slavil dvajsetletnico obstoja Studio Bela Balazs (BBS), proizvodni center, ki skrbi za čimbolj normalno vstopanje mladih filmskih ustvarjalcev v »veliko« proizvodnjo, in to tako, da jim omogoča nemoteno in neprekinjeno delo na področju kratkega in eksperimentalnega filma in pri realizaciji finančno manj zahtevnih celovečernih filmov (tako na 16 mm kot tudi 35 mm traku). Tu so začeli Istvan Szabo, Pal Gabor, Judit Elek, Sandor Pal ...



festivali – Berlinale '82 – Berlin, od 12. do 23. februarja 1982

Med sejmom in tekmo

Bojan Kavčič

»Filmski festival ni – pri vsej organizacijski spretnosti, ki jo predpostavlja – nikakršno izvirno, ustvarjalno dejanje, marveč institucija, ki služi stvari, katere z besedo 'film' ni mogoče v celoti zajeti. . . Festivala, na sebi' ni. Festival, kot tak' je absurden kot okvir brez slike, kot knjiga brez besedila. Sele vsebina mu daje formo.«¹ Vse to velja vsaj načeloma tudi za poročanje s festivala in o festivalu, ki je toliko bolj »legitimno«, kolikor manj pozornosti nameni prikazanim filmom in kolikor več se ukvarja z drugimi, bolj »prazničnimi« sestavinami prireditve. Če je namreč neka filmska prirediteljeva festival ravno po tistem, česar z besedo »film« ni mogoče zaobseči, mora to upoštevati tudi poročanje o njej, kolikor seveda želi biti zares »festivalsko«, saj se bo v nasprotnem primeru sprevrglo v nekaj, kar s prireditvijo nima nobene neposredne zveze in potemtakem tudi nobene pravice, da se sklicuje na njeno dobro ime. Sicer pa se tega ni bati, zakaj tipične festivalske (beri: nefilmske) sestavine so celo na Berlinalu – prireditvi, ki ji glede na njen obseg nikakor ne gre očitati pretirane obloženosti s tovrstnim balastom – tako številne, učinkovite in raznolike, da kratko malo onemogočajo neposreden dostop do filma.

Predvsem je treba upoštevati, da je Berlin tudi (če že ne predvsem) pomemben »praznik« producentov in distributerjev (s tega vidika mu zadnje čase pripada celo eno vodilnih mest v svetu), kar za poročevalca pomeni najmanj do nevspešnost, da ga bo vsak dan zasula prava gora informativnega ali kar odkrito propagandnega gradiva o posameznih filmskih izdelkih in selekcijah, ki jih je moč videti v številnih festivalskih sporedih, pa tudi na zaprtih projekcijah filmskega »sejma«. Poleg tega je festival tudi nekakšno srečanje filmskih avtorjev, popestrjeno z različnimi pogovori, tiskovnimi konferencami, diskusijami, sprejemi in drugimi vzporednimi prireditvami, o katerih bo poročevalci – če se jih že ne želi ali ne more udeleževati – prav tako dobil v roke obilo informativnega gradiva. Temu pritisku informacij se je skoraj nemogoče izogniti, saj je vmes tudi veliko koristnih podatkov, ki so za kolikor toliko sistematično spremljanje projekcij v številnih dvoranhah in za vsaj minimalno vnaprejšnjo selekcijo filmov pravzaprav neogibni.

Pa tudi ko se poročevalec bolj ali manj uspešno prebije skozi to »plast« prireditve, mu pot do filmov še zdaleč ni povsem odprta, zakaj v igro se vmešajo še številni dogodki, ki tvorijo neogibno politično

ozadje vsakega večjega festivala, berlinski filmski »praznik«, ki hoče biti nekakšen »most med Vzhodom in Zahodom«, pa je zanje še posebej občutljiv. Iz množice večjih in manjših dogodkov te vrste, ki so »poživljali« letošnji Berlinale, naj navedemo le najbolj razpiten primer, namreč zaplete okrog ameriškega filma »Z vetrom na Zahod« – ne toliko zato, ker bi ta uvodni »škandal« kaj bistveno vplival na nadaljnji potek festivala, marveč predvsem zato, ker se je prav ob tej zadevi nemara najbolj jasno pokazala temeljna usmeritev prireditve, ki v zahodnonemškem političnem spektru nedvomno deluje »levičarsko«.

Dejstvo, da je vodstvo festivala ta film, ki naj bi ga predvajali ob otvoritvi Berlinale, še pravočasno zavrnilo, je seveda temeljito izrazil Springerjev tisk, ki je med drugim poudarjal, da se je direktor prireditve de Hadeln »ustrašil vzhodnih sosedov« (film namreč govori o prebegu dveh vzgodnonemških družin z balonom v Zahodno Nemčijo), medtem ko so »zmernejša« glasila menila, da prireditelji s tem povprečnim izdelkom ameriške kinematografije ne želijo porušiti »občutljivega političnega ravnovesja« festivala. Čeprav slednjega ni mogoče v celoti zanikati (neprijetne izkušnje s Ciminovim *Lovcem na jelene* izpred treh let, ko so vse vzhodnoevropske države umaknile svoje filme s festivala, očitno niso pozabljene), gre vendarle za površno in tendenciozno interpretacijo ukrepa, ki je bil dejansko naperjen predvsem proti vdoru ameriške politične propagande v festivalsko dogajanje, kar seveda nima veliko opraviti z dozdnevno apolitičnostjo oziroma »nevtralnostjo« prireditve, pač pa – nasprotno – sodi v sklop prizadevanj, da bi le-ta ohranila profil »naprednega festivala«. To je potrdil tudi direktor Berlinale Moritz de Hadeln, ki je opozoril zlasti na izjavo prodajnega šefa Walt Disney Productions, objavljeno še pred začetkom berlinskega festivala v ameriški reviji *Variety*, kjer ta predstavnik ameriškega filmskega biznisa izraža upanje, da bo politična napetost v zvezi s poljskimi dogodki pripomogla k uspehu tega paradnega izdelka njegove firme.² Nič čudnega torej, da se je bil Berlinale pripravljen odpovedati tej dvomljivi programski pridobitvi, kot tudi ni nič čudnega, da »uradna« ameriška kinematografija – spričo tako šibkega posluha za njene propagandne metode – nasploh ne kaže pretiranega navdušenja nad tem festivalom (čeprav sicer izdelki velikih firm iz ZDA obvladujejo 70 odstotkov zahodnonemškega filmskega tržišča), zato pa se ga toliko bolj vneto udeležujejo ameriški neodvisni producenti.

Med reči, ki jih z besedo »film« ni mogoče v celoti zajeti, sodi tudi institucija »tekmovalnega sporeda«, selekcija filmov, ki tekmujejo za festivalske nagrade, osrednji »praznični« program, ki tako odločilno opredeljuje celotno dogajanje in vzpostavlja razmerja znotraj festivalske filmske ponudbe. »Tekmovalni spored« kot reprezentativni izbor dosežkov svetovne kinematografije (kolikor jih je organizatorju pač uspelo pridobiti) je kajpada jedro festivala, njegov bistveni konstitutivni element. Najsi je »dober« ali »slab«, »primeren« ali »neprimeren«, elitističen« ali »ljudski« – v vsakem primeru je »tekmovalni« spored tisti, ki neposredno opredeljuje uradni festivalski profil in obenem vnaša v sicer nepregledno filmsko ponudbo neko preglednost. Je skratka centralna os in hkrati vrh festivalske piramide, katere sestavni deli imajo prav v razmerju do »tekmovalnega sporeda« dovolj jasno določeno vlogo in pomen: informativni program kot njegovo »dopolnilo« (filmi, ki se niso uvrstili v tekmovalno konkurenco), Mednarodni forum mladega filma kot njegova »alternativa«, otroški festival kot njegov »podmladek« in retrospektiva izbranih kinotečnih filmov kot njegova »zgodovina«. Piramida se nato širi v celo vrsto manjših, specialnih, tematsko, nacionalno, avtorsko itd. koncipiranih programov; letošnji Berlinale je, denimo, predstavil retrospektive Curtisa Bernhardta, Jamesa Stewarta, Alfa Brustellina, kitajskega filma, izbore oziroma pregleda novejših indonezijskih, avstralskih in nemških filmov, dokaj obsežen program filmov žensk-režiserk in še nekaj manjših izborov, ki so zvečine obsegali kratke in eksperimentalne filme. V tej množici filmov je bilo seveda marsikaj zanimivejšega, privlačnejšega in bolj svežega kot v »tekmovalnem sporedu«, vendar pa je pot do tega spoznanja vodila preko »trupel« filmov, vpletelih v boj za »medvede« – ne le zato, ker je »tekmovalni spored« pač dejstvo, ki ga kolikor toliko vesten poročevalec nikakor ne more zaobiti, marveč tudi zategadelj, ker ponuja osrednja selekcija kar primerno osnovo za presojanje pomena in »drugačnosti« nekaterih filmov iz tako imenovanih vzporednih programov.

Tekmovalni spored

Treba je reči, da izbor filmov, ki so se potegovali za nagrade letošnjega berlinskega festivala, ni bil posebno prepričljiv; ob treh ali štirih pomembnejših kinematografskih dosežkih in celi vrsti filmov, za katere bi lahko rekli, da se sicer niso povzpeli dlje kot do solidnega povprečja, a bi tek-

movalni selekciji vendarle še zagotavljali zadovoljivo raven (predvsem zato, ker jim zvečine ni manjkalo svežih prijemov), je ta izbor vključeval tudi nekaj izdelkov, s katerimi bi se le stežka sprijaznil tudi kakšen mnogo manj ambiciozen festival, kot je berlinski. Med slednje sodita predvsem angleška kriminalka *Neprimerna zaposlitev za žensko* (režija: Christopher Petit), ki ga mimo številnih pomanjkljivosti formalno-tehnične narave »krasi« še prav diletantska dramaturgija, in zahodnonemški film *Nemška revolucija* (režija: Helmut Herbst), sicer nadvse pedantno posneto delo o vstaji hessenskih kmetov leta 1834, ki pa se žal posveča predvsem dialogom med načrtovalci in voditelji upora, kar – spričo dolgovestnosti teh prizorov, posnetih z nadvse statično kamero in zmontiranih v kar se da »lagodnem« tempu – postopoma tako »izprazni« filmsko pripoved, da vsa reč zapusti pri gledalcu vtis mučnega dolgočasja. Deloma sodita v to skupino še ameriška filma *Čigavo je navsezadnje to življenje?* (režija: John Bradham), ki ga samo izvrstna igra Richarda Dreyfussa »ovira«, da ne zdrkne v solzavo sentimentalnost in *Nezlonamerno* (režija: Sydney Pollack), ki sentimentalizmu že dodobra zapade, a se mu na koncu vendarle izmuzne z duhovitim razpletom. Sem bi bilo brččas treba pristihi tudi kitajski film *Hrepenenje po domačem kraju* (režija: Hu Bingliu in Wang Jin), ki po dramaturški in izvedbeni plati težko vzdrži primerjavo z večino del tekmovalne selekcije, vendar mu je treba z druge strani priznati, da se svoje teme (ljubezenskih in eksistencialnih dilem kmečkega fanta, ki ga po dvajsetih letih odkrjeta njegova prava starša, vidna partijska funkcionarja, in ga skušata ujeti na limanice obetavne kariere v mestu) loteva presenetljivo odkrito in ne preveč ideološko-didaktično, kar nam kinematografijo LR Kitajske predstavlja v novi luči. Toliko o šibkejšem delu osrednjega programa, zakaj čas je že, da se lotimo svetlejših plati medalje.

Ceprav nagradam ne kaže posvečati posebne pozornosti, saj le redko pridejo v prave roke, se letošnja dodelitev berlinskega »zlatega medveda« Fassbinderjevemu filmu *Hrepenenje Veronike Voss* (Die Sehnsucht der Veronika Voss) vendarle ne zdi neupravičena, pri čemer pa je treba seveda upoštevati, da žirija to pot res ni imela težkega dela, saj je bila konkurenca, kot že rečeno, dokaj skromna.³ Slednje kajpada prav nič ne zmanjšuje kinematografskega pomena te sijajno izpeljane pripovedi o igralki, nekdanji zvezdi številnih filmskih izdelkov zloglasne UFA produkcije (Universum Film Aktiengesellschaft), ki lahko sredi petdesetih let samo še imitira samo sebe, a tudi to ji uspeva zgolj s pomočjo morfija in pred omenjenim številom »gledalcev«: novinarja, ki raziskuje njeno »zgodbo« in pri tem vzpostavi z njo navidezno ljubezensko razmerje, njegove prijateljice, ki sodeluje v raziskavi, zdravnice in njene pomočnice, ki jo imata »v oskrbi« prodajalke v zlatarni, ki jo slučajno prepозна itd. Tudi film sam, ki ga odlikuje izvrstna črno-bela fotografija, je nekakšna imitacija kinematografskih izdelkov iz petdesetih let, kar pomeni, da imamo opraviti z zanimivo paralelo med »zgodbo« in njeno inscenacijo: igralka se sredi petdesetih let skuša identificirati s svojo lastno podobo iz tridesetih in štiridesetih let, film pa iz današnje perspektive »ponavlja« vizualne in režijske postopke iz petdesetih let. Ta »idila« seveda ne more dolgo trajati, ne le zato, ker igralka svoje lažne identifikacije kratko malo ne prenese, marveč tudi zato, ker film sploh noče biti zaresna imitacija, saj se z značilno Fassbinderjevsko »hladnostjo« vseskozi distancira od

lastne »zgodbe«, kar je vsekakor karakteristika, ki bi jo (vsaj na tej ravni in v tako dosledni obliki) zaman iskali v kinematografiji petdesetih let. V tem kontekstu je treba omeniti dva ključna preobrata, ki povzročita zemenjavo vlog med nastopajočimi osebami, obenem pa ukinita dozdevno »disharmonijo« med vizualizacijo in potekom pripovedi. Prvi nastopi v trenutku, ko novinar ugotovi, da zdravnica pravzaprav izrablja in izsiljuje svojo pacientko; od tu naprej se film sprevrže v kriminalko, novinar pa se prelevi v »detektiva«. Do drugega pride na koncu, ko se bliža definitivni razplet (zaznamovan z nasilno smrtjo novinarjeve prijateljice, ki sodeluje v »preiskavi« in se zdi, da so vse niti povezane, zakaj tu spet nastopi igralka kot »igralka«: pred novinarjem, policijo in zdravnico odigra svojo »zadnjo veliko vlogo« in s tem zavrne resnično vlogo žrtve, nato pa stori samomor, s čimer dokončno potrdi prav to, kar je želela zanikati. Ta skrajna oblika »identifikacije« nas pripelje do samega roba filmske fikcije, kajti tudi film se tu konča.

Drugi film, ki se vrača v petdeseta leta, je japonski *Primer Shimoyama* (Bosatsu: Shimoyama jiken; režija: Kei Kumai), čeprav je zastavljen bistveno drugače kot Fassbinderjevo delo. Stične točke – črnobela fotografija, dejstvo, da gre tudi v tem primeru za neke vrste kriminalko, »arhaična« vizualizacija itd. – so zgolj površinske narave, zakaj Kumaijev film je posnet v dokumentaristični maniri (deloma tudi res uporablja dokumentarne posnetke). Zanimiv je predvsem zaradi načina, kako kombinira kriminalko in »politični« film: smrt predsednika japonske železniške družbe, ki jo skušajo oblasti prikazati kot samomor, novinar (spet!) velikega tokijskega časnika pa kot umor, je namreč postavljena neposredno v kontekst političnih dogajanj na Japonskem leta 1949 in pozneje (pritisk ZDA, demonstracije japonskih delavcev, aretacije levičarjev itd.). Temeljna teza filma je, da je ta »primer«, katerega preiskavi sledimo tja v pozna šestdeseta leta, samo člen v vrsti načrtno insceniranih »nesreč«, ki so zanje oblasti obdolžile levičarje, da bi na ta način zatrla delavsko gibanje in utrla pot ameriškega kapitalu. Nič čudnega torej, če ostane zadeva (vsaj v filmski verziji) na koncu nerešena, kar za novinarja-raziskovalca sicer pomeni neuspeh, filmu pa uspe ravno s tem pokazati – bolje kot s kakršnimkoli »razkritjem« konkretnega ozadja dogodka – moč kapitala in politike, ki lahko po mili volji manipulirata z informacijami in prek njih z javnim mnenjem. In to je »razkritje«, ki ga ne gre podcenjevati, še zlasti ne, če ga ponudi film tako eficientne kapitalistične države, kot je Japonska.

S socialopolitično problematiko se ukvarja tudi avstralski film *The killing of Angel street* (režija: Donald Crombie); naslov bomo navedli kar v dobesednem prevodu, torej *Ubijanje Angelske ulice*, čeprav se zavedamo, da zveni tako še za nekaj stopenj bolj »nasilno«. Film se začne kot lahkotna parodija na kinematografska dela z »demonstrantsko« tematiko: v prvih kadrih nam pokaže skupino demonstrantov (vmes so tudi starci in otroci), ki se ob spremljavi dixieland godbe in veselem prepevanju bliža do zob oboroženemu kordonu policije; nasprotje med razigranimi demonstranti in mrkami, grozeče negibnimi policisti je v teh prizorih vsekakor priglasno do absurda. Toda stvar postane kmalu nadvse krvava, zakaj demonstranti, prebivalci Angelske ulice, se navsezadnje borijo za svoje stare hiše, ki jih hoče velika gradbena družba (ob podpori oblasti) porušiti in nadomestiti z novimi, bolj donosnimi poslopiji. Tudi ta film se v nadaljevanju

prelevi v kriminalko, spleteno okrog umora očeta glavne junakinje, obenem pa vseskozi ohranja politično ozadje, saj igra v boju proti gradbeni firmi nemajhno vlogo krajevni komunistični voditelj (tudi ta postane žrtev nasilja, ki ga izvaja gradbeno podjetje). Ko se na koncu že zdi, da bomo priče še eni variaciji na temo »in vendarle je zmagala demokracija«, zakaj glavni junakinji uspe (v nastopu na televiziji, kar nikakor ni brez ironije) razkriti umazane posle podjetja in ustaviti rušenje – smo čisto v zadnjem kadru priče pogovora dveh lokalnih politikov, ki cinično ugovarjata, da bo to pač za nekaj mesecev »odložilo zadevo«. Torej, prav nesposoben konec, zato pa toliko bolj spodbuden film, ki je kljub nekaterim naivnostim vse do zadnjega zadržal primerno kritično ostrino.

Švedski film *Preprosti morilec* (Den enfaldige mördaren; režija: Hans Alfredson) govori o uporu zoper oblast na nekolikaj drugačen način: v ospredje postavlja individualno akcijo mladeniča, vaškega čudaka (pravijo mu kar »Idiot«), ki mora dolga leta trpeti nasilje in poniževanje s strani svojega gospodarja, nasloves pa mu prekipi in »zlodeja obglavi«. Film se ponaša z dobro grajeno in stopnjevano pripovedjo, izvrstno fotografijo, s prepričljivo igrjo glavnega protagonista, posrečeno izbrano glasbo (Verdi), pa tudi z nekaterimi izvirnimi domislicami. Med slednjimi je treba vsekakor omeniti tri »nevidne angele«, ki spremljajo junaka v najbolj kočljivih trenutkih, zakaj z vključitvijo teh mitičnih figur je uspelo režiserju vzpostaviti znotraj filmske pripovedi svojevrstno razmerje med fikcijo in realnostjo, hkrati pa je na ta način vnesel v sicer že kar neznosno morečo »zgodbo« odrešujoče humorno potezo. Kontrast med glavnim junakom in njegovimi »angeli« ter drugimi nastopajočimi osebami, ki se seveda posvečajo svojim normalnim opravilom, ne da bi »opazili« te junakove zaščitnike, je podčrtan z dejstvom, da »angeli« vedno nastopajo kot pevci (na Verdijevo glasbo) in so tudi vide-tiki taki, kot da bi prišli naravnost z opernega odra. Škoda je le, da film vseskozi vztraja pri tem odnosu med »bibličnim opernim« (junak tudi bere izključno Biblijo) in »realnim« in meje nikoli ne prebije.

Francoski film *Čudna zadeva* (Une étrange affaire; režija: Pierre Granier-Deferre) pa – nasprotno – obravnava razraščanje fašistoidne oblasti v moderni družbi, tistega tipa oblasti, ki ne trpi niti ugovaranja, kaj šele upor. V vlogi »hlapca« nastopa mladi Louis Coline (igra ga Gerard Lanvin), nameščenec v trgovski hiši, ki je vrsto let užival prostost človeka z neopredeljenimi službenimi in družinskimi obveznostmi, v vlogi »gospodarja« pa njegov novi šef Malair (v izvrstni interpretaciji Michela Piccolija), ki ima predvsem to lastnost, da si enostavno prilasča podrejene. Razlika med javnim in privatnim, poslovnim in družinskim je v hipu zbrisana, zakaj šef enostavno zasede ves ta prostor, naseli se (dobesedno) v junakovem domu, zleze mu pod kožo in ga ne izpusti iz rok ne podnevi ne ponoči. A kar je najhuje, to se dogaja tako samoumevno in brez vidnega nasilja, da se Coline ne more in ne zna upreti, saj za kaj takega ne najde prijemljive točke. Ta polastitev, ki ni brez homoerotičnih potez (Colinova žena se kratkoma odstrani, zbeži k staršem), je tako popolna, da situacije ne razreši niti šefov nenadni odhod, zakaj »čudna zadeva« je rešljiva šele na ravni »umora« (infantilni junak šefa – »očeta – ljubimca v mislih »zaduši« z blazino). Vsekakor eden najbolj prepričljivih dosežkov letošnjega Berlinala, ki ga je moč brez nadaljnega postavitvi ob bok »Veroniki Voss«.



Hrepenenje Veronike Voss, režija R. W. Fassbinder



	1
2	3
4	5

Ubijanje Angelske ulice,
režija Donald Crombie

Primer Shimoyama,
režija Kei Kumai

Preprosti morilec,
režija Hans Alfredson

Kageroza,
režija Seijun Suzuki

Tiranovo srce,
režija Miklós Jancsó



Vsaj še dva filma iz tekmovalnega programa se zdi potrebno omeniti: madžarski *Rekvijem* (režija: Zoltan Fabri) in libanonsko-tunizijsko belgijsko koprodukcijo *Srečanje v Bejrutu* (Beyrouout el lika; režija: Borhane Alaouile) – pravega zaradi mojstrskega vključevanja retrospektivnih vložkov, ki pravzaprav napolnjujejo večji del filmskega dogajanja, in učinkovitega podvajanja v uporabljanju ključnih prizorov (iz dveh zornih kotov, ustrežajočih pozicijama obeh glavnih junakov); drugega zaradi sijajno izvedenega »potujitvenega postopka« ob koncu filma, ko se znenada soočimo s celotno snemalno in igralsko ekipo v »delovnem razgovoru«, potem pa vidimo še en prizor – o katerem so se dogovorili prav na prikazanem »sestanku« – ki pa »ne uspe«, ker eden od ključnih igralcev z njim »ni zadovoljen« (vprašanje, ali je film »uspel«, na ta način ostaja odprto, prepuščeno v premislek gledalcu, in seveda še toliko bolj zagatno, ker se je zadnji prizor »ponesrečil«, saj nikakor ni izključena možnost, da se je to zgodilo namerano).

Forum in informativni program

Filmom iz teh dveh sporedov bi morali bržkone nameniti v našem pregledu vsaj toliko pozornosti kot tistim iz tekmovalne selekcije, vendar bi nas tak poskus utegnil zapeljati v prav maratonsko pisanje, zakaj zanimivih del smo tu videli bistveno več kot v (uradno) osrednjem programu, vsekakor pa preveč za kolikor toliko pregledno obravnavo, če seveda nočemo zamolčati vrste pomembnih, izvirnih ali vsaj privlačnih filmov. Zato se bomo pač oprjeli dvomljivim in brez dvoma krivičnim metode »jednatega« poročanja, ki nam žal edino preostane.

Mednarodni forum mladega filma, ki se že dvanajst let trudi predstavljati proizvode tako imenovane paralelne kinematografije, se pravi izrazito politično angažirana dela, nekonvencionalne filme iz »tretjega sveta«, dela, ki se ukvarjajo z raziskovanjem filmskega medija itd., torej predvsem tiste kinematografske proizvode, ki ne zaidejo v velike svatovne distribucijske mehanizme – je letos gostil tudi edinega uradnega jugoslovanskega predstavnika na Berlinalu, Slakovo *Krizno obdobje*. O filmu samem smo v Ekranu že obširneje pisali, zato naj na tem mestu zgolj omenimo, da se je prav dobro ujel s temeljnim konceptom Foruma in da je tudi pri občinstvu naletel na dober odziv, o čemer je zgovorno pričala polna dvorana med projekcijo, prav tako pa tudi precejšnje zanimanje za razgovor z režiserjem po predvajanju filma. Če upoštevamo vse skupaj, lahko mirno rečemo, da nas je *Krizno obdobje* zastopalo na berlinskem festivalu mnogo uspešneje, kot je »napovedoval« ignorantski odnos do tega filma v njegovem domačem kulturnem prostoru.

Po načinu izvedbe je Slakovemu delu zelo blizu irski *Potnik* (Traveller; režija: Joe Comerford), čeprav bi lahko rekli, da je vizualni in pripovedno radikalnejši, predvsem pa bistveno bolj socialno angažiran. Film o ljudeh z obrobja družbe, o drobnih prekupčevalcih, kriminalcih in izgubljenih, odrinjenih in prepuščenih samim sebi pa svoji iznajdljivosti – zgledno delo »drugične« kinematografije.

Boju Indiosov za boljše življenjske pogoje je posvečen kolumbijski igrano-dokumentarni film *Naši glasovi zemlje, spomini in prihodnost* (Nuestra voz de tierra, memoria y futuro; režija: Martha Rodriguez, Jorge Silva), ki je na kar najbolj neposreden način vizualiziral njihovo temeljno misel: prisvojiti si hkrati z zemljo tudi svojo zgodovino in kulturo.

Izredno zanimiv je norveški film *Izdaja* (Løperjenten; režija: Vibeke Løkkeberg), posnet iz perspektive šestletne deklice, ki doživlja razpadanje svoje družine v revni četrti nekega norveškega mesteca takoj po vojni, odlikuje ga sijajno izpeljana in realizirana pripoved in nekatere izvirne vizualne rešitve.

Brazilski *Zemeljski vek* (A idade da terra) Glauberja Roche, film nenavadno zapletene gradnje, poln velikopotezno posnetih, v eksplozivni montaži se vrstečih prizorov iz sodobne Brazilije, ki mu daje ton neverjetno razgibana, že kar živčna kamera, sodi prav gotovo med najboljše dosežke »alternativne scene«.

Nemalo pozornosti je zbudil ameriški film *Lenz* (režija: Alexandre Rockwell), sicer posnet po motivih istoimenske novele Georga Büchnerja, vendar z dogajanjem, ki je prenešeno v »divje« okolje sodobnega New Yorka. Tudi to delo, katerega proizvodna cena znaša bori 12 000 dolarjev, sodi po svojih kinematografskih kvalitetah v sam vrh letošnjega Berlinala.

Ameriški film *Hladno oko* (The cold eye; režija: Babette Mangolte), ki prikazuje nekatere scene iz newyorškega alternativnega kulturnega okolja, je zanimiv predvsem po tem, da nastopa kamera skozi celotno pripoved dosledno v poziciji glavne osebe, ki je prav zato nikoli ne vidimo.

Tudi delo z neprevedljivim naslovom *The spirit moves* (režija: Mura Dehn in Herbert Matter) prihaja iz ZDA; gre za dokumentarne posnetke razvoja jazz-plesa, ki so nastajali v letih 1952–1982. Film ni le enkrat prikaz zgodovine te plesne veščine, marveč se odlikuje tudi z večjo slikovno realizacijo.

Med »neodvisnimi« ameriški filmarji, ki so bili prisotni na berlinskem festivalu, je treba posebej omeniti Amosa Poa, saj se je predstavil s kar tremi filmi. Med njimi je bilo tudi njegovo najnovejše delo *Subway Riders*, »melodrama z Manhattan«, kot ga je sam označil, v resnici pa dinamična pripoved o saksofonistu-notorичnem morilcu, ki s svojim muziciranjem privablja žrtve, potem jih pa hladnokrvno postrelji.

Prav tako ni bilo moč spregledati izvrstne madžarske satire *Priča* (A tanu; režija: Peter Bacso), navidez zgolj duhovite pripovedi o »naivnem« junaku Jozsefu Pelikanu, ki pa dejansko pomeni enega najradikalnejših filmskih obračunov s stalinizmom.

Naposled omenimo še posebnost, francoski 8 mm dokumentarec *Zajec z dvema glavama* (Le lapin a deux têtes; kamera in režija: Joseph Morder), zadnji del sedemnajsturnega projekta, ki ga avtor snema že od leta 1966, nekakšne »zgodovine lašnega ukvarjanja s filmom, ki ga lahko brez dvoma označimo kot vrhunski dosežek osemmilimetrskje kamere.

Še bolj privlačen spored je ponudil letošnji informativni pregled, v okviru katerega so se znašle retrospektive Alfa Brustellina, avstralskega, kitajskega in indonezijskega filma ter program žensk-režiserk, pa tudi vrsta del mojstrov filmskega medija, od katerih bomo tu omenili le tri (po našem mnenju) najzanimivejše.

Tako smo lahko uživali nad japonskim filmom *Kageroza* (režija: Sijun Suzuki), še zlasti nad njegovo domišljeno montažo, ki ni brez eksperimentalnih sestavin (hitro rezanje – vse do »utripanja« posnetkov, navplavljanja, »vključevanje« in »izključevanje« oseb v kadru z bliskovitimi, skoraj neopaznimi montažnimi posegi itd.), in nad sijajno studijo filmskih barv, ki jo je

ponudil. Ta pripoved o nenehno spodletlem iskanju stika z »idealno žensko« se konča v gledališču (kje pa drugje!), kjer junak – avtor uprizorjene igre – med drugim izjavi, da ne zna pisati realistično. »Kdo pa tu govori o realizmu«, odvrne njegov sogovornik, vendar to pove naravnost v kameru, tako da ni nobenega dvoma, komu so besede namenjene. Ta »teatralična« gesta, ki je dozdevno namenjena gledališču, govori seveda o filmu – popolnoma upravičeno, zakaj v Kagerozi ni niti za dlako realizma.

Gledališki element vključuje tudi madžarski film *Tiranovo srce* (A zsarnok szive; režija: Miklos Jancso), ki obravnava igrice okrog madžarskega prestola v 15. stoletju, znotraj tega dogajanja pa nastopa še beneška igralska skupina. Na prvi pogled je v tem delu veliko golote in krvi, a golota je docela asekualna, kri pa fingirana. Gre, skratka, za briljantno, bravurozno izvedene kombinacije, ki se zmeraj znova iztečejo v spoznanje, da imamo opraviti zgolj z igro – in zmeraj znova se stvar spet začne zapletati. Nekje proti koncu, ko hoče glavni junak ubiti domnevno najhujšega nasprotnika (svojega »strica«), mu celo naravnost povedo, da je to nesmisel, saj da je mož le igralec – in smrt bi bila previsoka cena za vlogo«. Tudi oblikovno je film zanimiv, saj ga odlikuje natančno vodeno dogajanje, ko se pripoved prenaša iz spletke v spletko, pri čemer gledalec do konca ne ve, da sploh ne gre »zares«, v vse skupaj pa se mešajo še beneški komedijanti. Izvrstno učinkuje gibanje kamere, ki so mu kot nekakšna antiteza zoperstavljenе naštetе vožnje v kadru (čez ekran drsijo – očitno na premičnih ploščadih – cele skupine nastopajočih), kar v kombinaciji z vožnjo kamere proizvede učinek vsesplošnega »drsenja«; nadvse učinkovita je tudi scenografija. Dogajanje teče vse do konca »v prazno«, zakaj vse se izmakne, vsaka akcija, vsaka gesta zgreši svoj namen – prava demonstracija filma kot prevare, laži, goljufije, demontaža filmske fikcije.

Nikakor ne smemo zamolčati grškega filma *Nasproti* (I apenanti; režija: George Panoussopoulos), tretje »prezrte« mojstrovine, ki bi si prav tako kot *Kageroza* in *Tiranovo srce* zaslužila uvrstitve v »tekmovalni program« (sicer pa ne vemo, če bi bilo to – spričo nedvomno višje ravni informativnega pregleda – sploh kakšno priznanje). Gre za suvereno izpeljano, odigrano in posneto zgodbo o mladeniču, ki skozi teleskop opazuje svojo sosedo, pri čemer ta instrument deluje kot podaljšek očesa kamere, saj dobršen del filma gledamo skozi lečo teleskopa. Vendar ne gre zgolj za voyeurizem, zakaj fant svojo željo navezadnje realizira (dejansko zapelje sosedo), voyeurji v najbolj dobesednem pomenu ostanejo le gledalci filma.

V tem zapisu nismo upoštevali cele vrste novih nemških filmov, o katerih poročamo na drugem mestu.

Pompe:

¹ Hans Borgelt, Filmstadt Berlin. Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1979. str. 138

² Prim. članek »Lenin-Orden für Moritz de Hadeln?« (intervju z de Hadelnom), Zitty Berlin, nr. 4/1982, str. 58–59.

³ Res je sicer, da pisec tega zapisa ni videl zadnjih štirih filmov v »tekmovalnem programu«, ker je predčasno odpotoval iz Berlin (tako, denimo, poročilo ne upošteva zanimivega poljskega filma *Mrzlica*), vendar to ne more bistveno vplivati na celovito presojo sporeda.

Skorajda ni filmske revije na svetu, ki ne bi v zadnjih letih posvetila večje pozornosti fenomenu z imenom »mladi« ali »novi nemški film«.

Zato naša poteza, da v nekaj obrisih predstavimo to gibanje, ni niti izvirna niti tako celovita in tehtna, kot so analize v francoskih, italijanskih, angleških in ameriških filmskih revijah. Ena izmed ovir za naš okrnjen prikaz tega pojava je tudi skromno poznavanje avtorjev in filmov, saj smo imeli v Jugoslaviji le malo priložnosti, da bi bolje spoznali filmsko generacijo šestdesetih in sedemdesetih let, ki je delovala in še deluje v Zvezni republiki Nemčiji.

Razen filmov nekaterih režiserjev, ki so jih odkupili naši distributorji ali prikazala televizija, in to večinoma takrat, ko so njihovi avtorji postali že »velika imena« (Fassbinder, Herzog, Schlöndorff...), pa so mnogi režiserji v našem prostoru popolne ali skorajda popolne neznanke.

Ne glede na posamezne kulturne ali specifično filmske manifestacije, ki so predstavljale dela »novega nemškega filma«, še nismo videli nobenega filma režiserjev, kot so: Jean-Marie Straub in Daniele Huillet, Hans Jürgen Syberberg, Rudolph Thome, Werner Schroeter, Rosa von Prounheim, Werner Nekes in Dore O...

To so sicer najbolj »radikalni« predstavniki »novega nemškega filma«; tako zaradi naslonitve na izkušnje ameriškega undergrounda, izrazitih osebnih rokopisov in »hermetičnih« raziskav filmske govornice kakor tudi zaradi politično-militantnih in kritično-refleksivnih obdelav sedanje nemške stvarnosti ali traumatičnih dogodkov iz polpretekle zgodovine. In če je morda za filme teh režiserjev mogoče najti opravičilo v banalnem stališču, da so to neobičajne, negledljive in nekomunikativne stvaritve (opravičilo z vidika distribucije in televizije, nikakor pa ne z vidika specializiranih programov), pa je povsem nerazumljivo dejstvo, da niso prišli k nam po normalni poti filmi H. W. Geissendorferja, ki zelo učinkovito izrablja pripovedne vzroce žanrskega filma (velja za nemškega Jeana-Pierra Melvilla), da je bil v rednem kinematografskem sporedu predstavljen le en Wendersov film (Ameriški prijatelj) čeprav so njegovi filmi privlačni kot vsak dober »road-movie«, da niso bili predvajani za širšo publiko filmi Alexandra Klugeja, brechtovsko neusmiljenega kritika družbenih razmer v Zvezni republiki Nemčiji. V obilni količini pa prihajajo k nam nemške slaboumne porno-komedije in včasih celo kakšen sentimentalen »domačijski« film.

Da novega nemškega filma ne bi predstavili zgolj s prevodom, smo eseju Thomasa Elsaesserja Povojni nemški film dodali nekaj izvirnih zapisov. Elsaesserjeva študija velja za eno najbolj tehtnih, ker ne išče skupnega estetskega imenovalca, ki bi združeval nezdružljive, večinoma povsem različne poetike posameznih režiserjev, temveč se osredotoča na analizo ekonomske in socialne prakse, v kateri je nastajal in nastaja »novi nemški film« in za katero je značilna »kapitalistična« razdvojenost med industrijo in umetnostjo.

Med izvirnimi prispevki smo se odločili, da obsežneje predstavimo »ključno« delo »novega nemškega filma« Nemčija jeseni, v krajšem obsegu pa označimo nekatere vidike Herzogove, Fassbinderjeve in Wendersove poetike oziroma označevalne prakse. Razpravljanje o »novem nemškem filmu« sklepamo s presekom trenutnega stanja v nemškem filmu, kot ga je prikazala spremna manifestacija v okviru berlinskega filmskega festivala.

Uredništvo

novi nemški film

Povojni nemški film

Filmska industrija: iluzija avtonomije

Thomas Elsaesser

Filmska industrija v Zvezni republiki Nemčiji je izpostavljena krizam, nestabilna in ekonomsko nesigurna kot v marsikaki drugi evropski državi, samo da še mnogo bolj. Specifičen razvoj Nemčije v primerjavi z Veliko Britanijo, Francijo ali Italijo je vzrok, da je njena filmska industrija glede na obseg ena od najšibkejših. Nizke investicije in kapitalizacija so poglobile neskladnost (ki je morda nasploh značilna za filmsko ustvarjanje) med polkapitalističnimi oziroma predkapitalističnimi metodami produkcije in metodami distribucije, značilnimi za monopolni kapitalizem. Zaostalost nemške filmske industrije se kaže v skrajno nerazviti sindikalni organiziranosti: to je pomemben dejavnik, ki je omogočil »neodvisnim«, da so se uveljavili na tržišču, ne da bi naleteli na večji odpor sindikalno neorganiziranih igralcev in majhnih *ad hoc* skupin, in zadržal filmsko produkcijo na ravni »obrta«. Različne kontrakinematografije od sredine šestdesetih let naprej so bile zato sposobne izkoristiti to vrzel v svoj prid, ker je bila država prisiljena intervenirati v »svobodno« igro sil na tržišču, da bi filmska industrija sploh lahko preživevala.

Nekatere slabosti filmske industrije so potemtakem strukturne narave in deloma izhajajo še iz časa, ko je bila ta industrija ustanovljena kot dejanski podaljšek vojnega ministrstva (ob koncu leta 1918 je nemško vojno ministrstvo skupaj z *Deutsche Bank* ustanovilo *Universum Film AG*, ki je bolj znana pod imenom UFA). Večina pomanjkljivosti po drugi svetovni vojni pa je vendarle konjunktur- ne narave in so posledica izpostavljene ideološke pozicije Zahodne Nemčije kot osrednjega prizorišča v konfrontaciji med Vzhodom in Zahodom. Posebej pomembni so bili neprikriti politični in ekonomski cilji Združenih držav Amerike v izgradnji Zahodne Nemčije kot kapitalistične trdnjave, ki naj bi bila protiutež sovjetski vplivni sferi na vzhodni strani Labe. Potrebe hladne vojne so v mnogočem vplivale na politiko zavezniške kontrolne komisije za tisk, radio in film. Ameriško razmišljanje o nemški filmski industriji sta vodili predvsem dve prioriteti: ponovna namestitvev »zanesljivega« (če je bilo potrebno, tudi nekaj nacističnega) osebja v upravnih službah in potreba, da mora industrija biti organizirana tako, da bi lahko prenašala idejno jasno sporočilo, ne da bi bila pri tem dovolj močna, da bi se lahko potegovala za ekonomsko dominanten položaj. »Informacijska služba bo preskrbela Nemcem informacije, ki bodo vplivale nanje tako, da bodo razumeli in sprejeli ameriški okupacijski program«, se glasi ena prvih direktiv o množičnih sredstvih obveščanja (aprila 1947); ameriški državni sekretar Byrnes je bil prav tako nedvoumen, ko je izjavil: »Pred nami ni naloga, da zagotovimo, svetu demokracijo, teveč da zagotovimo njegovo pripadnost Združenim državam.« Eden od ameriških oficirjev, ki so sodelovali v programu denacificacije nemške filmske inudstrije, je ugotovil, da je bila njegova naloga v resnici neizvedljiva, saj so bili skoraj vsi režiserji, scenaristi, igralci, snemalci in tehniki pred vojno bolj ali manj aktivni člani NSDAP. Tako so skoraj vsi znova dobili delo, ki so ga v svojih prejšnjih zaposlitvah dobro spoznali. 40 % režiserjev, ki so 1960 delali v nemški filmski industriji, je spadalo med »prominentne« filmske delavce že v času nacizma.

Ameriška politika je vtisnila svoj pečat ekonomskemu razvoju in političnemu pomenu nemškega filma vse do danes: na ekonomskem področju v razdrobljenosti produkcije (v Berlinu in Münchnu, občasno tudi v Hamburgu) in v kroničnem pomanjkanju sredstev za investicije, na idejnem pa v tem, da je to pomanjkanje sredstev ime- lo za posledico regulativne ukrepe in direktive zahodnonemške vlade, kar je pomenilo isto kot indirektna politična in umetniška cenzura. Nemška filmska inudstrija, ki je bila v primerjavi z ameriško v nenehnih težavah, se je usmerila skoraj izključno na domače tržišče, kar je bila sicer dediščina iz njenih začetkov, ki pa je v času nacizma postala še težja, ko je država prevzela imperij UFA in svoje



Kaspar Hauser, režija Werner Herzog, 1974

roke in ga popolnoma integrirala z Goebbelsovimi ministrstvom za propagando, kjer je bila Hitlerjeva obsedenost z idejo ekonomske avtarkije v celoti aplicirana tudi na filmsko produkcijo. Po drugi svetovni vojni se je izolacionistična usmeritev ohranila kot obrambni refleks filmske industrije v boju proti hollywoodski premoči, ki je bil bolj kot kdaj prej brezupen. V petdesetih letih sta zahtevi naj se filmska industrija osvobodi odvisnosti od uvoza in za nemške filme pridobi celotno domače tržišče postali stalna vladna politika: to ni bil samo iluzoren in kratkoviden cilj, temveč tudi argument, ki naj bi prisilil k molku vedno glasnejše kritike, da je Adenauerjeva vlada zgolj izvršilno orodje Američanov v škodo nemške buržoazije same.

Zaradi take politike je Zahodna Nemčija (ki je ekonomsko močna zaradi svoje vodilne pozicije v svetovni trgovini) izvažala izjemno malo filmov celo v času relativne blaginje sredi petdesetih let: leta 1955 je izvoz (pri čemer so vključene avtorske pravice, angažmaji igralcev pod nemškimi pogodbami itd.) prinesel v celoti le 15.000.000.- nemških mark, medtem ko je vrednost uvoženih filmov dosegla 138.000.000.- mark. Težnja, da nemški film ostane v okviru bavarske domače industrije, se kaže v njegovih temah in žanrih: to so filmi o ginekologih, ki naredijo otroke svojim pacientkam, neoimperialistični filmi, ki sanjarijo o dunajskih slaščicah in habsburških veličinah, alpske operete, pivske in domačijske komedije. V tujini so ti filmi pridobili namški povojni kinematografiji kaj malo prijateljev, pač pa je vredno omembe, da nekateri filmi mlajših režiserjev še vedno ohranjajo dih provincializma in odmaknjenosti, v čemer danes mnogi tujci vidijo njihov čar, njihovo »identiteto«. Film, kakšen je npr. Fassbinderjev *Katzelmacher*, se zdi evropskemu občinstvu malo staromodni, nemško pa bo v njem takoj prepoznalo porogljivo, čepur ljubezno oživljene spomine na domačiji-ski film (*Heimatfilm*).

/.../ V letih 1945/46 so Američani podpirali obnovo kinematografov in sektor distribucije: le-ta je bila najprej v rokah zavezniških sil (zlasti Amerike in Velike Britanije), kmalu nato pa so jo prodali nemškemu podjetjem. Kljub temu so bili distributerji, ki se jim je posrečilo prebroditi razne krize, še vedno povezani z velikimi ameriški podjetji, in tudi danes obstaja en sam večji distributer (Constantin), ki ni v ameriški lasti. Politika poznih štiridesetih let, ki je favorizirala distributerje in le nerada dajala subvencije producentom, je povzročila neravnotežje v poznejših letih, ker je močno okrepila distribucijo v škodo produkcije. Številni drobni neodvisni producenti, ki so se skušali uveljaviti v zgodnjih petdesetih letih, so sicer pomenili – podobno kot danes – obetaven začetek nove filmske kulture, kar pa niso bili sposobni, da bi se finančno obdržali, in ker jim je zakonodaja preprečevala, da bi se združili, so običajno propadli po dveh ali treh filmih. Od 102 produkcijskih družb, ki so bile registrirane 1954, jih je več kot 70 razpolagalo z osnovnim obratnim kapitalom, manjšim od 20.000.- mark. Se ena okoliščina je pomagala v kali zatreti nemško filmsko produkcijo: MPEA (*Motion Picture Export Association*) je znala pritisniti na ameriško vlado, da je izrekla veto na katerokoli zahodnonemško zakonodajo, ki bi hotela vpeljati restrikcije pri uvozu ameriških filmov. Ker so mnogi od uvoženih hollywoodskih filmov bili posneti že v štiridesetih letih in so že pokrili svoje stroške v Ameriki in Veliki Britaniji, so jih lahko ponudili nemškemu kinematografom po cenah, ki so bile nižje od cen novih zahodnonemških filmov. Takšen *dumping* so prakticirali tudi nemški distributerji, ki so ponovno lansirali vrsto nacističnih zabavnih filmov iz tridesetih in štiridesetih let in to po cenah, s katerimi novi filmi pač niso mogli tekmovali.

Velik upad v številu obiskovalcev se je pokazal v Nemčiji v poznih petdesetih letih: razširitev televizije in vedno večja dostopnost zasebnih avtomobilov sta spremenila način izrabe prostega časa

prav tako drastično kot drugod po Evropi in Ameriki in obisk kinematografov je padel od maksimuma 900 milijonov leta 1956 na 192 milijonov leta 1968. Ta upad obiskovalcev je najhuje prizadel nemške filme, medtem ko so ameriški producenti znali »izvažati« svojo krizo z redukcijami doma in pospešeno produkcijo. Da je nemška filmska industrija delovala s čedalje večjo izgubo, je razvidno iz dejstva, da so 1967 nemški filmi sestavljali sicer 40 % ponudbe, vendar pa bili udeleženi le s 24 % v celotnih dohodkih na filmskem tržišču. V zgodnjih šestdesetih letih je bila filmska industrija že tako na tleh, da so Američani investirali raje v Veliki Britaniji ali Italiji kot pa v Nemčiji: nemško tržišče so kontrolirali direktno z distribucijo, in ker se je MPEA posrečilo doseči svoj cilj, tj. »zagotoviti ameriškim filmom popolno svobodo gibanja« (profiti distribucije v Nemčiji niso bili blokirani kot v Veliki Britaniji ali Franciji), ameriške družbe niso bile stimulirane za investicije v nemško filmsko industrijo z nakupom filmskih studiov. Nemške koprodukcije so potekale večinoma z ameriški filijalami v Franciji in Italiji ali pa s filmsko »nerazvitimi« deželami, kot sta bili Jugoslavija in Španija.

Edina možnost nemške filmske produkcije, da se ohrani pri življenju, je bila, da se obrne na vlado za kredite in subvencije. Prav te državne intervencije in negativna vloga raznih vlad v posredovanju med izrazito ekonomskimi, in direktno ideološkimi ter »kulturnimi« cilji pa so glavni vzrok za posebno ekonomsko bazo novega in najnovejšega nemškega filma.

Vladna intervencija: pokroviteljstvo ali cenzura

Krščanskodemokratska vlada je v soglasju s svojo protislovno pozicijo, ko je izvajala želje Američanov in hkrati zastopala interese svoje domače buržoazije, že 1950 sklenila, da omogoči filmski industriji uporabo t. i. garantiranih kreditov (*Ausfallbürgschaften*): vlada je garantirala bankam za kredite, ki so jih odobravale distributerjem, le-ti pa so po svoji strani garantirali distribucijo producentom. Namen tega ukrepa je bil spodbuditi drobne producente, da bi zbrali denar za filme, vendar pa njegov učinek v resnici ni bil prav nič spodbuden: sistem prenesti odgovornost na drugega je bil upravno zelo okoren, trikratno je povečal producentovo odvisnost in naposled pripeljal filmsko proizvodnjo pod direktno kontrolo in cenzuro države. Scenarije, pogodbe, plane snemanja in detajlne predačune je moral odobriti poseben od države imenovan organ (t. i. *Revisions- und Trauhandgesellschaft*), ki je imel tudi pravico blokirati sredstva za že začete filme, če njegova priporočila niso bila upoštevana. Že po dveh letih so morali ta sistem dopolniti ne samo zaradi finančnih izgub, ampak tudi zato, ker je organizacija filmske industrije SPIO (*Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft*) protestirala proti nesprejemljivemu vmešavanju: »Z vedno večjo zaskrbljenostjo opažamo da je... obdobje garantiranih kreditov... v znamenju vladne kontrole, to pa povzroča, da se filmska produkcija spreminja v izvršni organ aparata, ki je direktno odvisen od države.«

Spremembe, sprejete leta 1952, pa so imele še bolj katastrofalne posledice. Odpravile so poslednje ostanke podpiranja »pluralistične« filmske produkcije in razveljavile protitrustovske implikacije prejšnjih kreditov: odslej naprej so lahko za garantirane kredite zaprosili samo tisti producenti, ki so podpirali globalno pogodbo (običajno za osem filmov). To dejstvo je takoj omejilo sredstva v prid tistih, ki so že imeli dominantno pozicijo na tržišču. Za večino producentov je bil namreč program osmih filmov prezahteven: zato so propadli bodisi počasi zaradi finančne stiske ali pa hitro, ker so precenili svoje možnosti in bankrotirali. Nobena od filmskih družb, ki so dobile kredite pod takšnimi pogoji, se ni prebila v šestdeseta leta: mikale so jih špekulacije, spremenljiva umetno ustvarjena ko-

njunktura je izpodkopala sleherne dolgoročne investicije ali produkcijsko politiko in tržišče je bilo preplavljeno s filmi, ki so uničevali drug drugega kot plevel v zanemarjenem vrtu. Leto 1955 je bilo izredno konjunktorno (v primerjavi s 84 filmi leta 1954 je bilo posnetih 120 filmov), ker se je razvedelo, da bo vlada ustavila vse kredite, in prišlo je do velikega pehanja za njimi v zadnji minuti.

(...) Dejansko pa se je vlada lotila promonopolistične politike že 1953, ko je s hitro in tajno akcijo poskušala odvrniti Američane od tega, da bi prodali stare delnice UFE individualnim kupcem, s tem da je pozvala Deutsche Bank – zgovornost se nevarno ponavlja –, naj ustanovi tri ločene družbe. Leta 1956 so se tri družbe javno združile v konzorcij, ki sta mu načelovali Deutsche Bank in Dresdner Bank. Kmalu se je izkazalo, da je takšna velika filmska in gledališka združena organizacija pravi dinozaver, nesposoben za življenje. Bila je ustanovljena prepozno, da bi se lahko spopadla z ameriško nadvlado, in njena organizacijska struktura je bila anahronistična že na samem začetku. Leta 1961, ko je prišlo do druge večje krize, je UFA propadla in večina njenega kapitala je bila likvidirana. Vladno vmešavanje je tako vnovič zadalo smrtni udarec samostojnemu nemškemu filmu in še postrilo notranja protislova filmske industrije kot celote.

Ko so bili postrgani še zadnji garantirani krediti, se je začelo pehanje za subvencije prek davčnih olajšav. Ker se je vlada zavedala slabega slovesa in kvalitete nemškega filma, je določila davčne olajšave indirektno. Posebna ustanova, ki je vse dotlej obstajala le na ravni posameznih zveznih dežel, je bila 1955 centralizirana in postala FBW (*Filmbeyrungsstelle Wiesbaden*): njena naloga je bila oceniti kvaliteto »umetniških« filmov (*wertvoll* – dober ali *besonders wertvoll* – zelo dober). Film s pozitivno oceno je bil upravičen do precejšnjih olajšav pri plačilu davka na filmske predstave, kar je pomenilo, da je pri sicer manjših realnih dohodkih distributerju vendarle prinašal dobiček. Glede na to, da so celo uspešni nemški filmi prinašali le nizke dobičke, je ocena kvalitete pogosto odločala o tem, ali bo film sploh distribuiran ali ne. T. i. stimulacija »kvalitete« je delovala kot dodatno sredstvo cenzure in je ekonomsko penalizirala politično »neoportune« filme. Straub se je moral npr. za film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Kronika Anne Magdalene Bach) spustiti v dolgotrajen boj, o katerem se je mnogo govorilo, da je bil sploh ocenjen. Ker so ministri ali lokalni uradniki sestavljali 40 % članov FBW, je država imela veliko težo pri glasovanju o filmski »kvaliteti«. V resnici je stimulacija kvalitete funkcionirala kot dejanska destimulacija za producente in režiserje, da bi se lotili »težkih« tem. Namesto da bi spodbujala kvaliteto in eksperimentiranje, je podpirala povprečnost in konformizem.

Ocene kvalitete so imele ekonomski pomen le toliko časa, dokler so zvezne dežele obdavčevale filmske predstave. Ker pa se je filmsko tržišče nenehno krčilo, je bil davek na filmske predstave postopoma znižan in temu primerno je upadal tudi pomen FBW, vse dokler ni prišel 1967 do nove veljave z uvedbo zakona o filmskih subvencijah (*Filmförderungsgesetz*). V vmesnem času, tj. med 1962, je prišlo do odločilnih bojev za novi nemški film. Novi zakon ni samo razkril zapravljana uveljavljene filmske industrije, ampak je dal tudi večjo veljavo drugačni vrsti subvencij, ki so v naslednjih letih skušale prestaviti bojišče iz filmske industrije same na manj jasno področje »kulture«.

Ena od posebnosti nemškega federalnega sistema je ta, da so kulturne in vzgojne zadeve v pristojnosti posameznih dežel in ne zvezne vlade. Vendar pa očitno ni smiselno spodbujati »regionalno« filmsko industrijo. Intervencije zvezne vlade so se omejevale na direktne ekonomske ukrepe, kot so bili garantirani krediti ali pa skrpana združitve UFE. Davek na filmske predstave in ocena kvalitete sta ostala v pristojnosti dežel. Edinole na mednarodni ravni zvezna iniciativa ni kršila suverenosti dežel. Ministrstvo za notranje zadeve je razpolagalo s sredstvi za subvencioniranje umetnostnih festivalov, nacionalnih gledališč in oper, kulturnih dejavnosti v zahodnem Berlinu in mednarodnih filmskih festivalov v Berlinu, Oberhausenu in Mannheimu. Med temi subvencijami so bile vsakoletne nagrade za najboljše nemški celovečerni film in dotacije za snemanje kratkih »kulturnih« filmov (*Kultur- und Dokumentarfilme*). Vse do začetka šestdesetih let (ko zaradi pomanjkanja primernih kandidatov tri leta zapored ni bila podeljena nagrada za najboljše nemški celovečerni film) je bila politična moč subvencij popolnoma razvidna: minister je redno nagradil filme z izrazito protikomunistično in pronatovsko usmerjenostjo, običajno zgodbe o razdeljeni Nemčiji, gledane s stališča hladne vojne. Ko so nekoč predstavnik ministristva glede tega kritizirali, je ostro odvrnil: »Te nagrade so darila. Naša pravica je, da sami izberemo, komu lahko dali.« Čeprav bi bilo utopično misliti, da bi takšna politika lahko spodbudila nastanek kvalitetnejših filmov ali izboljšala mednarodni sloves nemške filmske industrije, je ministrstvo za notranje zadeve vendarle postalo pomemben vir financiranja za mlade filmske ustvarjalce, ko je bilo leta 1961 sprejeto, da se podelijo subvencije za projekte in scenarije celovečernih filmov. Značilno je, da sta tako prvi izrazitejši protest kot tudi prva protioorganizacija filmskih delavcev izšla iz vrst ustvarjalcev kratkih »kulturnih« filmov, ki so prejeli državne subvencije.

Oberhausenska skupina: prva generacija »neodvisnih«

Večina od 26 filmskih ustvarjalcev, scenaristov in drugih umetnikov, ki so 1962 podpisali manifest na festivalu v Oberhausnu, si je pridobila filmske izkušnje s kratkimi filmi, ki jih je bodisi subvencioniralo ministrstvo, ali pa so jih naročile kemična industrija in naftne družbe. Nekateri med njimi, kot so bili Kluge, Reitz, Schamoni, Senft, Spieker in Houwer, so prijeli nagrade na mednarodnih festivalih. V akcijo jih je pognal upravičen občutek, da so doma zapostavljeni:

S propadom nemške komercialne filmske industrije je odstranjena ekonomska baza tistega načina filmskega ustvarjanja, katerega odnose in prakso zavračamo. Novi film dobiva tako priložnost, da zaživi. Uspeh nemških kratkih filmov na mednarodnih festivalih dokazuje, da je bodočnost nemškega filma na strani tistih, ki so pokazali, da govorijo mednarodni filmski jezik. Ta nova kinematografija terja nove oblike svobode: osvoboditi se mora konvencij in navad uveljavljene filmske industrije, intervencij komercialnih partnerjev in naposled varuštva drugih pridobljenih pravic. Imamo posebne načrte za umetniško oblikovno in ekonomsko realizacijo novega nemškega filma. Pripravljene smo, da se kolektivno spopademo z ekonomskimi tveganji. Stari film je mrtev. Verjamemo samo v novega.

Čeprav se nam zdijo temeljne intencije manifesta preveč splošne, je vendarle prav, da jih omenimo na tem mestu. Zastopniki »mladega nemškega filma« niso poskušali zrušiti industrije, ki jih je puščala ob strani, temveč so njen polom imeli za dokazano dejstvo: ta domneva se je kaj kmalu izkazala kot prenačljiva. Namesto tega so sestavili program, ki je bil premišljena mešanica »poklicnih« in »ideoloških« zahtev in je bil očitno naslovljen na ministra za notranje zadeve kot predstavnika kulturnih interesov države v tujini.

Izrazita novost manifesta je bila v tem, da je bilo toliko filmskih ustvarjalcev kljub sicer različnim umetniškim in filmskim interesom sposobnih, da se povežejo na skupni platformi. Njihov vpliv na vladne kroge je bil precejšen. S predstavniki, kot je bil npr. Alexander Kluge, ki je bil in ki še danes ostaja vodilni filmski »politik« neodvisnih, je oberhausenska skupina uspešno izvajala pritisk na *Bundestag*, na predsednike komisij in sekretarje v ministrstvih. Do otipljivega rezultata teh pritiskov je prišlo leta 1965 z ustanovitvijo kuratorija (*Kuratorium Junger Deutscher Film*), ki je bil ključnega pomena za poznejši razvoj nemškega filma, ker mu je bila izrecno dana naloga, naj spreminja predloge oberhausenskega manifesta v stvarnost. Prek selekcijske komisije, ki je bila sestavljena večidel iz filmskih žurnalistov, je kuratorij podprl snemanje prvih Klugejevih filmov (*Abschied von Gestern / Slovo od včeraj!*), Pohlandovih (*Katz und Maus (Mačka in miš)*), Fleischmannovih (*Jagdszenen aus Niederbayern* (Lovski prizori iz spodnje Bavarske/)) in Herzogovih filmov (*Lebenszeichen* (Znaki življenja)): in med leti 1965 in 1968 je bilo v celoti ali delno (kar je bilo bolj običajno) financiranih še šestnajst drugih filmov.

Začetni kapital je znašal 5.000.000. mark za obdobje treh let, pri čemer je na en film odpadlo povprečno 300.000 mark. Namen operacije je bil znova postaviti na noge filmsko industrijo, in sicer z brezobrestnimi posojili, ki jih je bilo treba vrniti in investirati v naslednje produkcije, vendar pa se je v resnici le malo sredstev vrnilo kuratoriju. Pogodbe med kuratorjem in izbranimi kandidati so priznavale režiserja filma za avtorja (*Autorenfilm*) in ga postavljale v privilegiran položaj. To je spodbujalo in v določenem smislu celo sililo režiserja, da je postal svoj lastni producent in ustanovil majhne produkcijske enote po vzoru francoskih novovalovskih režiserjev, vendar pa bilo napačno misliti, da je med člani oberhausenske skupine obstajala tolikšna estetska in osebna povezanost, kakršna je vladala med francoskimi režiserji, ki so izšli iz *Cahiers du Cinéma*.

Dvajset filmov v treh letih je pomenilo dokajšen procent v filmski proizvodnji dežele, katere filmska industrija je bila v stalni krizi in na robu propada. Ni čuda, da so predstavniki uveljavljene filmske industrije občutili delo kuratorija kot grožnjo in da so kmalu po njegovi ustanovitvi začeli pritiskati na parlament, naj uvede novo obliko davčnih olajšav, ki bi povečale filmsko produkcijo. Po nekaj let trajajoči razpravi in barantanju med privrženci kuratorija in zgovorniki komercialno usmerjene filmske industrije je vlada leta 1967 sprejela že omenjeni zakon o filmskih subvencijah (FFG). Zakon je določal, da se od sleherne vstopnice, prodane v Zahodni Nemčiji in v zahodnem Berlinu, odtegne 0,10 marke (*Filmgroschen*, in skupni letni vrednosti 15.000.000 mark) in dodeli komisiji za pospeševanje filmske umetnosti (*Filmförderungsanstalt* ali FFA) v alokacijo in distribucijo. V nasprotju s kuratorjem je bila FFA oficialna zvezna ustanova in kot taka je bila sposobna samo dodeljevati ekonomsko pomoč, ne pa ocenjevati kvalitete. Po sprejetju zakona je ministrstvo nehalo direktno financirati kuratorij in je le priporočilo zveznim deželam, naj ga podprejo z letno vsoto 750.000 mark, kar je v primerjavi s prejšnjo vsoto 5.000.000 mark za obdobje treh let pomenilo drastično zmanjšanje njegovih operativnih nalog.

To je bilo še toliko huje za »mladi nemški film«, saj je bila FFA ustanovljena z namenom, da podpira samo tiste, ki so se že uveljavili kot producenti. Komisija je producenta, čigar film je v dveh letih po začetku predvajanja prinesel 500.000 mark ali več, avtomatično

subvencionirala vse do 250.000 mark ali 50 % proizvodne cene. To vsoto je bilo mogoče uporabiti samo za financiranje drugega filma. Z drugimi besedami: subvencija je bila zamišljena kot nagrada za kvantitativno produkcijo; izjema so bili filmi z dobro oceno kvalitete, ki so morali prinesiti producentu 300.000 mark, da je lahko dobil subvencijo za snemanje naslednjega projekta. S tem se je znova okrepljen ekonomski in politični pomen FBW, ki je bil močno upadel s postopno odpravo davka na filmske predstave. Ker je skoraj vsak dan en kinematograf zaprl svoja vrata in se je število obiskovalcev naglo zmanjševalo (tj. izguba 80 milijonov obiskovalcev na leto), so si neodvisni filmi morali prizadevati za ugodno oceno kvalitete in se tako prilagajati ideološkim kriterijem FBW, če so hoteli kandidirati za subvencije FFA. In res je med približno stotimi filmi, ki jim je komisija leta 1972 dodelila subvencijo za snemanje, samo osem ali deset, o katerih bi lahko rekli, da spadajo v »mladi nemški film«.

Razloge za takšen položaj je kaj lahko razumeti. Filmski ustvarjalec je moral film že posneti (t. i. *Referenzfilm*), preden se je sploh lahko obrnil na komisijo, kajti v začetku zakon ni predvideval subvencij za scenarije ali sinopsise, kot je bilo to v primeru kuratorija. Potem ko je bil »referenčni film« posnet, je potreboval distributerja. Film je bil nivoič izročen na milost in nemilost dominantnemu distribucijskemu sistemu, kar pa seveda ni bilo isto kot objektivna ocena njegove priljubljenosti. Tudi če si je producent našel distributerja, je bil finančni uspeh filma še vedno odvisen od reklame, v katero je bil distributer pripravljen investirati.

Zato bi bilo prenačljivo sklepati kot so škodoželjno namigovali nekateri žurnalisti, da je »mladi nemški film« doživel pri občinstvu neuspeh. Alexander Kluge meni, da »mladi« film ni imel prave priložnosti, da bi se izkazal, ker je bil vključen med monopolno pozicijo distributerjev in »avtomatičnim« sistemom subvencioniranja, ki ga je upravljala FFA.

(...) Zakon je namreč prisilil neodvisne režiserje k iskanju boljših priložnosti pri televiziji in pospešil razpad prvotne oberhausenske skupine. Nekateri od podpisnikov manifesta so bili pripravljene, da se »komercializirajo«, s tem da so poskušali snemati znotraj sistema filme »za denar«, ki bi jim omogočili priti do subvencij, potrebnih za realizacijo bolj osebnih projektov. (...)

(...) Val pornografskih filmov in poneumljajočih gimnazijskih ko-

medij je uničil tržišče za komercialne producente, kajti sleherni nova serija je vsakikrat hitreje pripeljala do otopelosti občinstva. Takšni filmski proizvodi so za vedno odgnali zahtevnejše občinstvo in povzročili, da so kinematografi – razen v večjih mestnih naseljih – začeli zapirati svoja vrata. Podobno kot se je to zgodilo z garantiranimi krediti v petdesetih letih, je bil produkcijski *boom* vsiljen tržišču v upadanju in posledice je bilo kaj lahko napovedati: zaradi kratkoročnih profitov je bila filmska industrija pripravljena, da tvega svojo ekonomsko bodočnost, s tem da si je ustvarila nestalno in občasno občinstvo, katerega zahteve in okus so bili nepredvidljivi. V takšnem položaju ni prav nič pomagalo dejstvo (tudi tu se kažejo vzporednice z izkušnjo iz petdesetih let), da je bila produkcija večinoma v rokah distributerjev, ki so z istočasnim zakupom več dvoran kinematografom lahko diktirali programsko politiko. V skrajnih primerih je lastnik kina moral kupiti pol ducata nemških pornografskih filmov, da je lahko predvajal mednarodno uspešne filme, kot sta bila npr. *Midnight Cowboy* (Polnočni kavboj) in *Cabaret* (Kabaret), pa čeprav je vedel, da med obiskovalci njegovega kina ni nobenega povpraševanja po pornografskih filmih. Reprizne kinematografe je *Dumping distributerjev dejansko prignal do propada*.

Drugi val: v getu kulture

Leta 1970 je postalo očitno, da so zgodnji uspehi oberhausenske skupine že splahneli. Ni le pomagala ustvariti kuratorij, temveč dosegla tudi ustanovitev filmskih šol v Berlinu in Münchnu; njeni simpatizerji so v naslednjih letih spodbudili v Berlinu ustanovitev Nemškega filmskega arhiva (DFA) in kinematografa Arsenal, ki je funkcioniral kot kinoteka. To so bili trajni dosežki. Vendar pa je večina njihovih akcij potiskala film v smeri vzgoje in kulture, čeprav je zakon o filmskih subvencijah dal vsakomur vedeti, da je prav moč v rokah tistih, ki kontrolirajo financiranje in distribucijo. Zakon je delu propadajoče industrije resda vdihnil novo življenje, vendar pa je hkrati uničil tisti njen del (tržišče in distribucijske kanale), na katerega so se morali opirati neodvisni ustvarjalci, če so sploh hoteli vzpostaviti stik z občinstvom. Novi filmi mladih režiserjev preprosto niso prišli v kinematografe.

V prvih letih po Oberhausnu so distributerji, ki niso hoteli zamuditi ugodne priložnosti, dejansko povečali garancije za distribucijo. Toda brž ko so ugotovili ugodnosti zakona za svoje lastne produkcij-



Hitler, film iz Nemčije, režija Hans-Jürgen Syberberg, 1978

	1	
2	3	
	4	

Kronika Anne-Magdalene Bach,
režija Jean-Marie Straub, 1967

Glavni igralec,
režija Reinhard Hauff, 1978

Močni Ferdinand,
režija Alexander Kluge, 1976

Zlati kosmiči,
režija Werner Schroeter, 1976



ske družbe, so se nehali zanimati za mladi nemški film in njegove režiserje. V istem času pa je splošna evforija članov oberhausenska skupine, da so sposobni snemati filme, povzročila, da so zanemarili strategijo distribucije: v filmih samih je bil komajda nakazan koherenten estetski ali socialni angažma, ki bi omogočil širšemu občinstvu, da bi se identificiralo z »mladim nemškim filmom« in spoznalo, za kaj se je le-ta zavzemal in kaj je skušal doseči. Raziskave javnega mnenja so pokazale, da so bili gledalci »nejevoljni in da so se dolgočasili«, da so jim filmi zbujali občutek, da so »intelektualno manjvredni«; nekateri so celo izrazili »zaskrbljenost« zaradi »nepovezanosti«, »odstotnosti zgodbe« ali »neprijetnih asociacij«. Najsi je bila vrednost takšnih raziskav še tako dvomljiva, so vendarle razkrile relativno zaostalost in nizko filmsko kulturo obiskovalcev v kinih ter opozorilo na dejstvo, da filmski ustvarjalci niso imeli nobenega stika z zavestnimi ali nezavednimi potrebami svojega potencialnega občinstva.

Ko bi uveljavljena filmska industrija bila resnično močna, bi dejstvo, da leta 1971 več kot trideset celovečernih filmov ni našlo poti do nobene oblike distribucije, pomenilo, da je neodvisnemu filmu v takšnih okoliščinah odbila zadnja ura. In obratno: ko bi vlada intervenirala na vseh ravneh in še posebej na ravni distribucije, bi nemški film lahko imel filmsko izobraženo in kultivirano občinstvo, pa tudi svoje Chabrole in Truffaute (tj. komercialne režiserje, ki vodijo domače in mednarodno občinstvo). Zgodilo pa se je, da so kvantitativni ukrepi (zakon o filmskih subvencijah) pripeljali do brezobzirnega špekulantskega izkoriščanja tržišča, ki je bilo že tako in tako v upadanju, medtem ko so kvalitativne spremembe (nagrade in subvencije kuratorija in ministrstva za notranje zadeve) osamile filmske ustvarjalce in jih izpostavile resnim nevarnostim. (...)

(...) Subvencije in podpre so bile »premajhne, da bi se od njih dalo živeti, in prevelike, da bi se dalo umreti«, kot je dejal neki filmski ustvarjalec. Podeljevali so jih na podlagi domneve, da je tisto, kar filmski ustvarjalec proizvede, umetniški predmet (kot npr. slika ali kip, toda za režiserja iluzija umetniške avtonomije izgine že takoj v fazi produkcije, ko se film pokaže kot blago, ki mora krožiti, če hoče obstajati.

V nasprotju s komercialnim režiserjem ali producentom, ki film prilagaja posebni vrsti občinstva že od tistega trenutka naprej, ko začne razmišljati o njegovi temi, pa mora filmski avtor, ki ga subvencionira država, braniti svojo zamisel, film, o katerem sanja, pred kontingentnimi (čeprav navdse realnimi) prioritetami tržišča in ekonomskimi ovirami toda v nasprotju s slikarjem se ne more izmakniti svojim socialnim obveznostim: saj konec koncev troši ogromne denarje davkoplačevalcev zato, da bi realiziral zasebno fantazijo. Zato si mora poskušati pridobiti občinstvo, na katero se ne more niti zanesti: njegov stil ni nič drugega kot poskus preseči tisto »lebdenje v zraku«, ki ga čuti, ko ustvarja v socialni praznini. Nerazumevanje, ki ga kaže občinstvo do vrste takšnih filmov, pa po drugi strani izhaja iz njihovega protislovnega stališča do gledalca: samekspresija se bodisi stilizira v anarhično satiro (ki učinkuje edinole tako, da brije norce iz občinstva) ali pa se sublimira v kritični izjavi o nemški družbi, tovrstno distanco pa množično občinstvo brez izjeme občuti kot »intelektualno«. Najsi bodo najboljša stvaritev novega nemškega filma med seboj še tako različne, pa vendarle ni presenetljivo, da je v Herzogovih, Syberbergovih, Schroeterjevih in Wendersovih filmih najti neobičajno visoko stopnjo estetske zaprtosti v formalno lepoto in abstrakcijo ter zavračanje eksplicitnega argumenta in pomena. Čutnost, barve in do morbidnosti prekipevaljoča čustva prepričujejo gledalca, naj sprejme za veljavno njihovo socialno pozicijo, ki je pretresljivo defenzivna, individualistična in skrajno ranljiva. V nemškem filmu zadnjih petih ali šestih let se je izoblikoval stil, ki niha med satiričnim realizmom in simbolizmom skoroda mučne odmaknjenosti in ki ni brez povezave s kulturno stisko, v kateri se duši danes dobršen del nemškega duhovnega življenja.

(...) Pogosto slišimo pritožbe nad filmskimi ustvarjalci, ki jih subvencionira država, češ da živijo v podobnem getu kot gledališki, operni ali baletni ustvarjalci, ki jih prav tako subvencionira država. Res je, da je nemškemu neodvisnemu filmu zagotovljen obstoj predvsem zato, ker je država dovolj bogata, da se lahko gre pokrovitelja »umetnosti«, ne nazadnje zato, ker lahko na ta način kupi precejšen del mednarodnega slovesa in to za relativno skromno ceno. Kot marsikdo tudi filmski ustvarjalci dobro vedo, kako negotova in pogojna je njihova »neodvisnost«: Herzog npr. pravi, da živi od »umetnega dihanja«. Kadar gledamo stvaritve »novega nemškega filma«, ne smemo nikoli popolnoma pozabiti na »ofcialno« naravo njihove eksistence. Zdi se, da je izhodiščni *handicap* nemške filmske industrije – njena usmeritev zgolj na domače tržišče – postal pravi bumerang; neodvisni filmi se resda na veliko izvažajo prek veleposlaništev in kulturnih institucij, vendar pa nimajo domačega tržišča, ki bi jih potrdilo kot proizvode socialne in kulturne stvarnosti, ki naj bi jo predstavljali. V kontekstu mednarodne filmske kritike in festivalov so politične implikacije njihovega stila nevtalzirane, kritičnega angažmaja, ki se izraža v navidezno, esoteričnem gradivu in hermetičnih oblikah, pa ni mogoče več razumeti, tako da so mnogi od teh filmov konec koncev prav tako neprimerni za mednarodno tržišče kot nemški komercialni filmi, pa čeprav iz popolnoma nasprotnih razlogov. Ironija takšnega stanja je v tem,

da so filmski ustvarjalci odvisni od svojega slovesa v tujini, da bi lahko doma še vnaprej dobivali subvencije in nagrade.

Ta paradoks je povzročil, da se nekateri od njih skušajo prebiti iz eksistence v getu. Izhod iz ožin distribucije in premik z mrtve točke, kamor jih je postavilo nasprotje med subvencijami na eni in financiranjem na svobodnem tržišču na drugi strani, je televizija, ki je postala glavni pokrovitelj novega neodvisnega filma. Vlogo, ki jo je v času oberhausenske generacije opravljala kuratorij, je sedaj prevzela televizija, ki je postala nepogrešljiv vir sredstev in možnost za konstruktivno delo v množičnem mediju. Zaradi specifične strukture zahodnonemške televizije z njenimi regionalnimi bazami, ki naročajo dokumentarne in igrane filme za dva nacionalna kanala in za bolj ekskluzivni regionalni tretji kanal, lahko neodvisni filmski ustvarjalec kandidira za *freelance* delo. Na razpolago ima dve možnosti: lahko proda svoj film televiziji, ki v tem primeru nadomešča filmsko distribucijo (lahko ga proda celo večkrat različnim regionalnim postajam), ali pa ji predloži projekt kot koprodukcijo in tako premosti razliko med vladno subvencijo in celotnim proračunom filma. Če gre za znanega ustvarjalca, lahko televizija celo v celoti financira njegove filme: Herzogov *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, božji srd) je nastal kot filmsko-televizijska koprodukcija, medtem ko je njegov kratkometražni film o smučarskem skakalcu Walterju Steinerju *Die grosse Extase des Bildschritzers Steiner* (Velika ekstaza rezbarja Steinerja) v celoti financirala južnonemška televizija (SDR). Stevilni Wendersovi in Syberbergovi filmi so prav tako nastali kot televizijske koprodukcije.

Kljub temu pa obstajajo filmski ustvarjalci, ki načelno zavračajo sleherno udeležbo v sekundarnem obtoku subvencioniranih privilegijev in zahtevajo popoln odklop od komercialnega filma. Radikalna koncepcija filmskega ustvarjanja je od 1968 naprej povezana z akademijo za film in televizijo v Berlinu. Medtem ko so za filme münchenske šole značilne težnje, ki smo jih malo prej opisali (njen doslej najbolj obetavni diplomant je Wenders), pa so se berlinski študenti vrnili k tradiciji dokumentarnega filma in filmskega žurnalizma. Film deindustrializirajo še mnogo bolj, kot je bilo videti v neodvisnih filmih generacije producent-režiser-scenarist: njihovi filmi so vedno posneti v specifičnem socialnem ali političnem kontekstu. Njihov namen je, da služijo informacijskim in agitacijskim potrebam družbenih skupin: stavkajočih delavcev, rudarjev, tujcev na delu v Nemčiji, družin v revnih četrtih, feminističnih skupin.

(...) Večina filmskih ustvarjalcev, ki delajo s televizijskimi družbami, je manj svobodna kot npr. Fassbinder in nekateri med njimi menijo, da so se znašli v slepi ulici: filmi, ki so jih posneli s televizijskim denarjem, imajo le malo možnosti, da pridejo v kinematografe, njihovi avtorji pa si prizadevajo priti ravno do tega »pravega« filmskega občinstva. Zato bolj kot kdaj prej pospešujejo in razvijajo alternativne distribucijske kanale: največji uspeh na tem področju je bila ustanovitev avtorskega filmskega združenja (*Filmverlag der Autoren*), ki je bilo ustanovljeno leta 1971 kot družba, ki naj zagotavlja samodistribucijo za režiserje-producente. *Filmverlag* distribuira skoraj vse Fassbinderjeve, Wendersove, Hauffove, Brandnerjeve in Klugejeve filme v celoti kakih 50 filmov, ki so jih nemški režiserji posneli v zadnjih desetih letih. Sedaj, ko kuratorij analizira del svojih sredstev v reklamne subvencije, je nastopil pravi trenutek gibanja za revitalizacijo filmskega obtoka. V večjih mestih posamezniki ali skupine vodijo majhne kinematografe, ki so namenjeni specializiranemu občinstvu, ki ceni skrbno pripravljene programe. To je v Nemčiji, kjer ima obiskovanje kina še vedno zelo majhne socialni ugled, razmeroma nov pojav. Berlinski Arsenal, ki je pokazal pot k filmsko razgledani programski politiki, je imel pomembnega predhodnika v Frankfurtu, kjer so lokalni kinematografi vložili tožbo proti »komunalnemu filmu«, ki ga je subvencioniral mestni svet, a je sodišče zavrnilo njihovo tožbo, da jim ta film povzroča neljalno konkurenco. Pozneje so se podobni kinematografi pojavili tudi v drugih mestih, in čeprav te številčno sicer nepomembne iniciative same po sebi ne morejo podpirati nemškega neodvisnega filma, pa vendarle omogočajo režiserjem stik z občinstvom, ki so si ga želeli. Tako npr. Alexander Kluge pogosto potuje s svojimi filmi in sodeluje v razpravah z občinstvom.

Klugejev primer kaže, da so neodvisni filmski ustvarjalci po velikih pričakovanjih v začetku šestdesetih let, ko je bilo njihovo glavno geslo prevzeti filmsko industrijo v svoje roke, postali bolj realistični in sprejeli kulturo kot področje svojega dela. Medtem ko v največji možni meri izkoriščajo različne vire financiranja in produkcije, ki jih omogoča obstoječi sistem (ki je bil 1974 razširjen z amandmaji k zakonu o filmskih subvencijah, s katerimi je vsako leto zakonsko zagotovljeno določeno število televizijskih koprodukcij in subvencij za filmske projekte), mnogi med njimi priznavajo vzgojno in politično vlogo filma. Če »novi nemški film« sploh obstaja kot stvarnost in ne samo kot žurnalistična oznaka, potem stoji na več frontah ob baze navzgor. Sedaj funkcionira kot sekundarni obtok, pri čemer je njegova edina skromna vez z občinstvom televizija. S stališča komercialne sposobnosti za življenje je to slabost, vendar pa je tudi njegova moč, če upoštevamo izredne možnosti, ki jih je v praksi razvila gibka raba talentov in finančnih virov.

prevedel Aleš Rojc

Prevod eseja
The Postwar German Cinema, iz publikacije Rainer Fassbinder, British Film Institut 1981

Nemčija jeseni ali vprašanje »novega nemškega filma«

Najbrž bi težko našli delo, ki tako dobro ponazarja razmere v sodobni nemški kinematografiji (in njihovo družbenopolitično pa ekonomsko ozadje), kot je prav omnibus *Nemčija jeseni*. Dovolj značilne so, denimo, že »zunanje« okolščine, ki so vplivale na nastanek in pobudo tega dokumentarno-igranega filmskega kolaža, pri čemer seveda nimamo v mislih zgolj političnih dogodkov, o katerih film govori, marveč tudi materialne, proizvodne in politične razmere, v katerih je potekala sama realizacija projekta. Da je namreč to filmsko delo sploh lahko nastalo, je morala združiti sile cela vrsta tako imenovanih neodvisnih producentov, kar je v Zvezni republiki Nemčiji – vsaj kadar gre za »tehtnejše« projekte, kajti množična produkcija cenjenih erotičnih in kriminalnih filmov kajpada funkcionira nekoliko drugače – prej pravilo kot izjema, se pravi, da še zdaleč nimamo opraviti s kako posebnostjo filma »Nemčija jeseni«, ampak gre za tako rekoč »normalne« pogoje, na katere mora pristajati »novi nemški film«. Kot posebnost bi bilo v tem kontekstu nemara treba omeniti le dejstvo, da v producentki skupini ni bilo nobene tuje firme in nobene nemške televizijske hiše (ena ali druga kombinacija je namreč sicer skoraj obvezna), toda stvar je docela razumljiva, zakaj film se ukvarja z (za nemške razmere) »vročo« družbeno problematiko in je namenjen predvsem nemškemu gledalcu; prvo izključuje sodelovanje televizije, ki si v ZRN (in ne le tam) kajpak noče »mazati rok« s kočljivimi temami, drugo pa interes tujih producentov.

Vsekakor je za film *Nemčija jeseni* mnogo bolj karakteristično – in to je ena njegovih resničnih posebnosti – da ga je posnelo kar deset avtorjev, med katerimi najdemo tudi tako znana in uveljavljena imena, kot so Alexander Kluge, Volker Schlöndorff in Rainer Werner Fassbinder. To dejstvo nikakor ni brez zveze s tematiko filma, zakaj združiti se je moral dobršen del »elite« novejšega nemškega filma, da bi se lahko vsaj do neke mere dotaknili vprašanja »terorizma« v Zvezni republiki, pa še tako je bil njihov skupni projekt, ki – resnici na ljubo – ni niti posebno radikalen, niti pretirano prodoren, niti kaj prida enoten, označen kot izjemno pogumno dejanje. Seveda nečemo trditi, da v filmu ni tudi nekaterih zares prepričljivih ali primerno kritičnih sekvenc (denimo Fassbinderjev prispevek in nemara Schlöndorffov pa Klugejev delež), toda o tem pozneje. Za zdaj se lahko zadovoljimo z ugotovitvijo, da *Nemčija jeseni* tudi v tem pogledu izvrstno odslikava situacijo v novejši kinematografiji, saj se le-ta prav tako postavi s prenekaterim uspelim filmom, kot celota pa vendarle nima nekega prepoznavnega profila.

Nemara ne bo odveč, če omenimo, da so nemški »filmski krogi« sprejeli ta politični omnibus zelo različno, pri čemer je lestvica ocen segala od odobravanja in pohval prek zadržane (ne)naklonjenosti do ostrega zavračanja. Tako mu je, denimo, žirija berlinskega filmskega festivala 1978 izrekla posebno priznanje (z utemeljitvijo: »Prvič je skupina režiserjev reagirala neposredno prek filmskega medija na aktualne politične razmere v Zvezni republiki.«), film pa je dobil tudi nemško zvezno nagrado »Zlati filmski trak« za koncepcijo povezave avtorskih prispevkov.¹ Še zlasti zanimiva je v tem kontekstu utemeljitev berlinske festivalske žirije, saj nas dovolj jasno opozarja na dejstvo, da se nemški film dotleji ni neposredno soočal z aktualnimi političnimi dogodki, kar je bil očitno zadosten razlog za to, da je *Nemški jeseni* podelila posebno priznanje, ne da bi se spuščala v ocenjevanje siceršnjih kvalitete tega skupinskega dela. Slednje je pač morala opraviti »uradna« filmska kritika, ki je med drugim ugotovila, da se deli filma tako razlikujejo kot temperamenti sodelujočih filmskih ustvarjalcev², vendar je mnogo bolj zanimivo stališče Wolfa-Eckarta Bühlerja, sodelavca levo usmerjene revije »Filmkritik«, ki je film v celoti označil kot povsem neuspelo delo z izjemo Fassbinderjevega prispevka, pa še temu priznava le

(Deutschland in Herbst)

scenarij in režija: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert
koscenarista: Heinrich Böll, Peter Steinbach
kamera: Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Ballhaus, Werner Lüring, Jürgen Jürges, Bo-Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier, arhivsko gradivo
glasba: Joseph Haydn, Hoffmann von Fallersleben, Peter Cajkovski, Ennio Morricone, Wolf Biermann
igrajo: Rainer Werner Fassbinder, Hannelore Hoger, Helmut Griem, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Vadim Glowna, Angelika Winkler, Franziska Walsler, Enno Patalas, Dieter Laser, Heinz Bennent, Mario Adorf
proizvodnja: Pro-ject Filmproduktion in Filmverlag der Autoren GmbH (München), Kairos Film (München), Halleulujah-Film GmbH Produktions-Team KG (München); ZRN 1978

to, da – v nasprotju z drugimi deli filma – ni »neprizadet«. Jedro njegove kritične ocene pomeni bržčas ugotovitev, da *Nemčija jeseni* v okviru novejših nemške kinematografije, ki se ni nikoli spuščala v neposredno obravnavanje sočasnega političnega dogajanja (v tej točki se kajpak strinja z žirijo berlinskega festivala), ni nikakršna resnična izjema, saj je to delo najbolj nezadostno ravno kot politični film, torej po tisti plati, po kateri naj bi bilo izjemno; *Nemčija jeseni* po njegovem dejansko ničesar ne razjasni, pač pa vse, kar je bistveno, zamolči (predvsem seveda vprašanje, zakaj je »v tej deželi že goli klic po pojasnilu razglašen za vabilo k razkroju države«); in če je ta film res znamenje »skrajne drznosti« nemških filmskih ustvarjalcev, kot bi ga radi prikazali v ZRN, potem je vsako upanje odveč, zakaj kot tak »lahko pravzaprav pomeni le konec nekega začetka«, kar je v danih razmerah pač »konec nekega konca«.³ Tako sodba berlinske žirije, ki ni ravno preveč prepričljiva, kot sicer ostra ocena sodelavca »Filmkritik«, ki pa priložnostnemu bralcu te revije vendarle ne pove prav veliko, ker ne izhaja iz eksplicitne analize filma in ji nasprotno manjka širše utemeljitve (tistim, ki poznajo odnos revije do »novega nemškega filma«, je stvar kajpada nekoliko bolj jasna)⁴ naravnost terjata, da si nekoliko pobliže ogledamo razmerje med nemškim filmom in sočasnimi političnimi dogajanja v Zvezni republiki ter skušamo opredeliti mesto *Nemčije jeseni* v kontekstu tega razmerja.

Treba je reči, da se zdi teza o popolni nezainteresiranosti mlajših nemških režiserjev za aktualne politične dogodke v njihovi deželi vendarle nekoliko pretirana, pa čeprav se omejimo na čas pred letom 1978, ko je nastala *Nemčija jeseni*. Primerov, ki pričajo o nasprotnem, resda ni veliko, zvečine tudi niso posebno prepričljivi, a zamolčati jih vendarle ne kaže saj ne opozarjajo le na dejstvo, da tovrstna problematika znotraj novejših nemške kinematografije ni povsem prezrta, marveč pričajo tudi o številnih ovirah, ki so se jim morali izogniti avtorji, če so se je sploh hoteli dotakniti. Ob izglubljeni časti Katarine Blum (Schlöndorff, 1975) in *Drugem prebujanju Christe Klages* (Trotta, 1977), ki sta bila označena kot izrazito politična filma, je treba upoštevati vsaj še Klugejevo satiro *Močni Ferdinand* (1976), tako imenovane »berlinske delavske filme« (npr. *Ljuba mama, meni gre dobro* – Ziewer, 1972), nekaj Fassbinderjevih del (npr. *Angst essen Seele auf* iz leta 1973, ki so ga pri nas predvajali pod naslovom *Vsi drugi se imenujejo Ali*) nekatere Wildenhahnove celovečerne dokumentarce in še vrsto drugih filmov, katerih pripoved na prvi pogled nima zveze z aktualnimi političnimi razmerami v ZRN, a so po »sporočilu« vendarle dovolj jasni tudi s tega vidika (denimo Herzogov *Vsakdo zase in bog proti vsem*, *Kaspar Hauser*, 1974)). Res pa je, da se tudi prej našteti filmi lotevajo sočasne politične situacije bolj ali manj posredno, na način metafore, satire, z upodabljanjem izmišljenih individualnih usod, s prestavljanjem pripovedi v fiktivne ali vsaj tuje dežele (tu je treba vsekakor omeniti še Lilienthalov film *V deželi vlada mir* iz leta 1975, ki sicer govori o diktaturi v Čilu, vendar z očitnimi namigi na politično situacijo v ZRN), z obravnavanjem marginalnih vprašanj itd., predvsem pa si nobeden od njih neposredno ne zastavlja vprašanja, ki se zdi za zahodnonemško politično prizorišče minulih petnajstih let ključno, tj. vprašanja tako imenovanega »terorizma« (še najbolj sta se mu približala Schlöndorff in Margarethe von Trotta z omenjenima filmoma, vendar zgolj obrobno in enostransko).

Vprašanje »terorizma« pa se nikakor ne omejuje samo na dejavnost, vlogi in pomen »mestne gverile« (zlasti skupine Baader-Meinhof), marveč obsega tudi (in predvsem) družbenopolitične razmere, v katerih se le-ta pojavi, pravzaprav razmere, ki jo tako rekoč proizvedejo. In če upoštevamo, da pojav mestne gverile tudi opozarja na odsotnost ustrezno organizirane, dovolj množične in



radikalne leve opozicije v buržoazni državi, da je simptom dobro prikritih družbenih nasprotij, ki jih na površju nadomešča podoba »socialnega miru«, potem se ni čuditi, če je prav v Zahodni Nemčiji, ki je v opisanem pogledu med vsemi razvitimi zahodnoevropskimi državami najbolj »deficitarna« (SPD pač ne more predstavljati »leve fronte«), vprašanje »terorizma« še posebej pomembno. »Ze bežen pogled na politično sceno današnje ZR Nemčije kot ene izmed najbolj efficientnih dežel razvitega sveta bo pokazal, da v njej tudi pri izkoriščanih prevladujejo vrednote vladajočega razreda; da se torej vladani identificirajo s svojimi gospodarji. Nedolžne levosredinske reforme so razvpite kot 'komunizem', 'socializem', 'radikalizem'; politični spekter (če odštejemo disidentske grupe) pa sega realno od levega centra do skrajne desnice, ki razglašajo samo sebe za 'sredino'. Takšno stanje poznomošćanskega sveta bi ne bilo mogoče brez fašizma, ki je opravil nujna pripravljalna dela. Razumemo ga namreč lahko samo kot 'nadaljevanje fašizma z drugimi sredstvi'.⁵ V takih razmerah tudi ni nič čudnega, če tako imenovano novo levo, ki je nastopila v šestdesetih letih kot poskus radikalizacije idejno-političnega boja na prizorišču sterilnega parlamentarnega taktiziranja, nemudoma označijo kot »skrajno levo« (z vsemi »zlohotnimi« podtoni, ki jih v spretnih rokah zloglasnega Springerjevega tiska lahko proizvede ta opredelitev), urbano gverilo, ki se rekrutira po »zlomu« nove levice iz vrst njenih najbolj radikalnih predstavnikov, pa kot »terorizem«, katerega namen je uničiti vse »demokratske pridobitve« sodobne nemške družbe. A ne gre le za etiketo samo na sebi, ne gre le za to, da je dejavnost mestne gverile označena kot kriminal, čeprav objektivno pomeni – ne glede na »ustreznost« njenih metod – zgolj obliko revolucionarnega boja za oblast in je kot taka razredni zaveznik, tako rekoč neodtujljiv del levice (najsaj jo ta priznava ali ne)⁶; gre predvsem za to, kako »nevrotični diskurz« liberalno-meščanske ideologije izkoristi mestno gverilo, da bi prikriil svojo lastno resnico. Mnogo hujše od »nasilja« mestne gverile je namreč tisto nasilje, proti kateremu je naperjena njena dejavnost, tj. nasilje države, policije, sredstev množičnega obveščanja, propagande itd., skratka celotnega (bogato razvejanega) aparata prisile, v katerem se »materializira« leberalno-meščanska ideologija. Toda »terorizem« mestne gverile ni le odgovor na »terorizem« oblasti, marveč je obenem tudi njegov proizvod, in sicer proizvod, s pomočjo katerega je moč učinkovito kompromitirati levo opozicijo ali pa jo vsaj nevtralizirati (nenehno poudarjanje »zločinske narave« mestne gverile, pogostokrat označene tudi kot »levi terorizem«, pač prisili levo opozicijo, da se distancira od njega in pristane na pravila meščanske demokracije, saj bo v nasprotnem primeru tudi sama postala sumljiva). Obenem služi mestna gverila vladajočemu razredu kot povod za »legalno« utrjevanje oblasti s pomočjo krepitve policijskega aparata, razvijanja sistema kontrole in omejevanja političnih svobošćin državljanov (znameniti Berufsvorbot je le eden od »zakonov-nagobčnikov«, s katerimi je zahodnonemška država po letu 1968 skušala »stresniti« svoje potencialno sumljive podanike). Značilno je, da mnogi levo usmerjeni intelektualci v ZRN, ki so bili sami žrtev omejevanja političnih svobošćin ali pa so vsaj uvideli, v kaj se dejansko spreminja tako imenovana pravna država, zavračajo pretežni del krivde za tak razvoj prav na mestno gverilo, ki da je s svojo »zgrešeno« dejavnostjo omogočila krepitve aparata prisile in kontrole. Pri tem pa ne pozabljajo le na manipulacije, ki si jih je v zvezi z urbano gverilo privoščil ta isti aparat – z očitnim namenom, da bi si utrdil pozicijo – marveč tudi niso sposobni uvideti tistega, kar je bilo Leninu jasno že pred petinsemdesetimi leti, ko je v članku »Partizanska vojna« analiziral podobna vprašanja.⁷

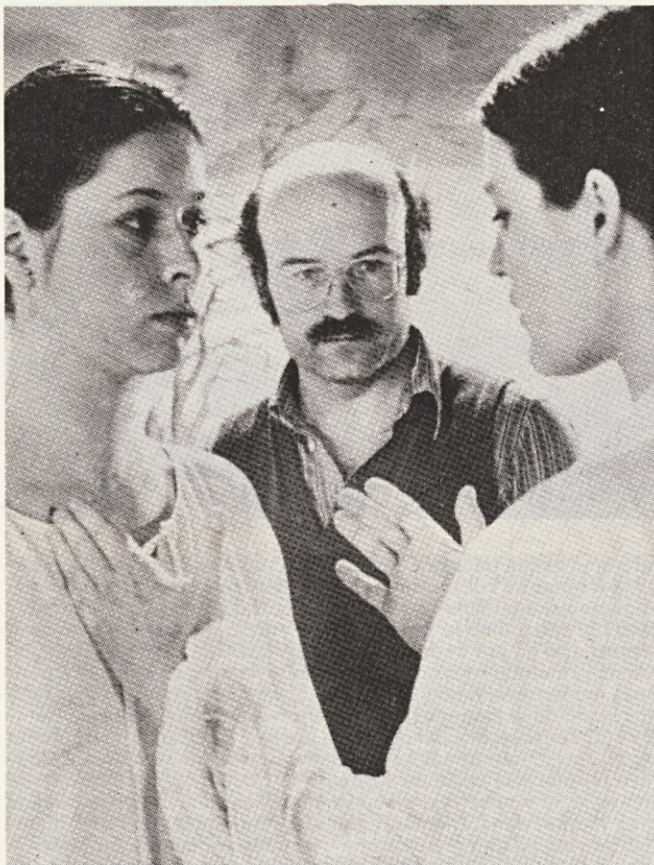
Tu se seveda ne moremo ukvarjati z vsemi aspekti vprašanja »terorizma« v ZR Nemčiji, saj bi nas to preveč oddaljilo od teme, s ka-

tero smo začeli pričujoče pisanje in ki nas kajpada predvsem zanima (čeprav se zdi, da smo se ji nekoliko izneverili), tj. odnos »novega nemškega filma« do aktualnih političnih dogajanj v deželi – zato naj opozorimo le še na zanimiv »razvoj« sistema kontrole in represije, ki ga je v zadnjem desetletju doživela zahodna Nemčija. Klasične metode nadzora državljanov je namreč že pred leti izpodrinila moderna tehnologija, obsežen kompjuterski sistem, ki je tako učinkovit, da je mogoče govoriti kar o »elektronski republiki Nemčiji« (Enzensberger), policija pa je postala »raziskovalno-razvojni organizacija, katere naloga je odkrivati napačne družbene usmeritve ter planirati politične strategije.«⁸ Posledice te tehnokratske represije, ki v nasprotju s klasičnimi policijskimi metodami deluje brez vnaprej vidnih znamenij nasilja, so kajpada dobro vidne: histrija, ustvarjena okrog »terorizma«, je močno uplahnila, če ne sploh izginila, nekatere »antiradikalne« zakone so ustrezno »ublažili«, da ne bi preveč motili javnega mnenja, večina prebivalstva ZRN podpira ta novi sistem, ki vendar deluje »v njenem interesu«, levice pa je skoraj povsem pasivizirana. Vprašanje »terorizma« je domala izginilo iz javnega komuniciranja, še več, »nihče noče več slišati o tem«⁹, kar pač dokazuje, da je postalo zares pomembno; »elektronski teror« države je namreč toliko bolj učinkovit, kolikor bolj je neviden, kolikor manj se o njem govori – in ker je razraščanje njegove moči v obratnem sorazmerju z upadanjem dejavnosti mestne gverile, je vsakršno pogrevanje vprašanja »terorizma« seveda odveč, nezaželeno in celo škodljivo.

Tu se vsekakor velja spomniti besed sodelavca »Filmkritik« Bühlerja, da pomeni film *Nemčija jeseni* pravzaprav »konec začetka« in obenem »konec nekega konca«. Prvo se kajpada nanaša na dejstvo, da pomeni ta film ne le prvi poskus obravnave aktualne politične problematike v novejši nemški kinematografiji (namreč problematike, ki se veže na »terorizem«), marveč istočasno tudi nekakšen »film-testament« »novega nemškega filma« – tako je bilo vsaj videti leta 1978 – zakaj prav takrat je nekaj ključnih avtorjev te kinematografije (Wenders, Herzog, Fassbinder) najavilo svoj odhod v tujino. Še bolj zaskrbljivoča je bila »notranja emigracija«, saj je vrsta najbolj inventivnih ustvarjalcev (med drugimi Rosa von Praunheim in Werner Schroeter) v sedemdesetih letih kratko malo prenehala snemati filme – ne le zaradi političnih razmer v ZRN, marveč tudi zaradi usmeritve novejšega nemške kinematografije, ki se je začela vse bolj prilagajati zahtevam tržišča. »Ti filmski ustvarjalci – in ne oni, ki danes zastopajo 'mladi nemški film' – so plačali ceno prilagoditve; režiserji, ki so radikalno resno zavračali ustaljene vizualne postopke in pripovedne forme, so zgинili s filmske scene Zvezne republike Nemčije, ne da bi njihovo izginotje – in tudi to je znamenje prilagoditve – vzbudilo kako posebno pozornost.«¹⁰

Drugo – »konec nekega konca« – se brez dvoma nanaša na dejstvo, da je film *Nemčija jeseni* med drugim pravzaprav reportaža o pogrebu treh najpomembnejših predstavnikov skupine Baader-Meinhof, s katerim se simbolično končuje obdobje mestne gverile v ZRN. Če je torej začetek soočanja novejšega nemškega filma sovpadel s koncem »terorizma«, je dejansko »začetek nekega konca«, po drugi strani pa je treba upoštevati, da je zamuda, ki si jo je ta kinematografija privoščila s tem, da ni niti približno reflektirala bistvenih sestavin sočasnega življenja v ZRN, tako rekoč nenadomestljiva – saj so se okoliščine medtem že občutno menjale – zato je dejansko mogoče govoriti o »koncu nekega konca« tudi s tega vidika. Oglejmo si torej na kratko, kako film *Nemčija jeseni* uprizarja ta konec.

V sami »pripovedi«, ki resda ni enotna, čeprav je nad montažo vseskozi bdel Alexander Kluge, je moč zaslediti tri temeljne linije:



a) pogreb industrialca Hansa Martina Schleyerja, ki je postal žrtev »terorizma« mestne gverile – pogreb stammheimskih zapornikov, ki so postali žrtve »terorizma« države – farsa o prepovedi televizijske inscenacije Sofoklejeve »Antigone«, ki je postala tako žrtev »terorizma« medijev oziroma cenzure (tema »prepovedanega pogreba« ima seveda tu jasno berljiv pomen);

b) Fassbinderjev prispevek (zlasti njegovi pogovori z materjo o demokraciji), ki se povezuje s številnimi navidez obrobni prizori na to temo (denimo z nastopom Maxa Frischa na kongresu SPD: »Demokracija, ki bi je ne branili, ampak ustvarjali...«);

c) »Izkopavanje nemške zgodovine« z začetno ironično intonirano sekvenco o učiteljski zgodovini, ki se oboroži z lopato in se odpravi na izkopavanje, s številnimi arhivskimi posnetki iz nemške nacistične preteklosti, pa tudi s pogovorom z bivšim odvetnikom Horstom Mahlerjem, domnevni ustanovitelj RAF, ki analizira novjšo nemško zgodovino in razvoj »revolucionarnega gibanja«. Seveda se te linije pogostokrat prepletajo, dopolnjujejo in tudi zamegljujejo, poleg tega pa film vključuje še vrsto manjših epizod, ki jih medsebojno povezujejo (recimo pokop maršala Rommla, ki ne sodi le v »pogrebno« linijo – pri čemer s sumljivim maršalovim samomorom namiguje na še bolj sumljiv »samomor« stammheimskih jetnikov – marveč se preko pogovora z njegovim sinom, tedanjim stuttgarskim županom, navezuje tudi na vprašanje demokracije v liberalno-buržoazni državi). Kljub očitnim ambicijam, da bi povedal »nekaj več«, pa se film ne prebije prav globoko pod površino obravnavanih dogodkov; predvsem bi mu lahko očitali, da preveč zanemara »predzgodovino« Stammheima, s čimer kajpak ne mislimo individualnih usod Andreasa Baadera, Ulrike Meinhoff in drugih pripadnikov RAF, marveč tiste družbenopolitične razmere, v katerih je izbruhnila histerija okrog »terorizma«, histerija, ki je bila le predigra kasnejšega molka. Na ta način učinkuje *Nemčija jeseni* kot izrazito *nemški* film (upoštevaje pač dotedanja dogajanja na področju »novega nemškega filma«), samo deloma pa je to film o *Nemčiji*, o njenem molku in prikrivanju »neprijetnih« dejstev iz njene novejši zgodovine. Seveda nič ne pomaga pritoževanje nad njegovo »kvaliteto«, heterogenostjo, »hladnostjo«, »neprizadetostjo« itd., zakaj film je *pomemben* prav kot celota, prav *tak*, kot je, z vsemi svojimi nedvomnimi slabostmi – zakaj ravno kot tak nam govori ne le o nemški politični sceni (o tej pravzaprav še najmanj), pač pa predvsem o nemoči nemške kinematografije, da bi to sceno ustrezno reflektirala.

Da pa ne bi te kinematografije kar tako »pokopali«, kakor bi utegnili kdo napačno sklepati iz našega pisanja, moramo poudariti, da velja vse povedano predvsem za tiste njene proizvode, ki sami sebe oglašajo za »politična« dela (ali pa vsaj tako učinkujejo), zakaj nobenega dvoma ni, da se lahko ta ista kinematografija ponaša s številnimi izvrstnimi filmi, za katere je sicer značilen tako imenovani »odmik od realnosti«, vendar so ravno s te distance nemara bolj prodorni kot katerikoli izrazito »političen« izdelek. Prav tako ne gre pozabiti, da je *Nemčija jeseni* nastala že v začetku leta 1978, kajti še isto leto, le nekoliko za njo, se je, denimo, pojavil Hauffov film *Nož v glavi*, ki je – čeprav nekoličan naivno – ne le povedal marsikaj od tistega, kar je ambiciozni omnibus zamočal, marveč je tudi dokazal, da je znotraj »novega nemškega filma« mogoča povsem drugačna koncepcija »političnega« filma.¹¹

Bojan Kavčič

Opombe:

¹ Deutsche Filme 1978. Zausammengestellt von Rüdiger Koschnitzki. Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden 1980, str. 37–39.

² H. G. Pflaum, H. H. Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1979, str. 74.

³ Filmkritik, št. 257 (maj 1978), str. 275–279.

⁴ *ibid.* – Sicer pa je treba to pripombo nekoliko omiliti, zakaj avtor v prvem delu članka, kjer obravnava Potamkinovo kritiko tedanjega nemškega filma, vendarle ponuja nekakšno utemeljitev, ki pa je tu ne moremo navesti, ker ni v neposredni zvezi z našo temo; prav tako priznava, da je taktika »zamočevanja«, ki jo v zvezi z »novim nemškim filmom« prakticira Filmkritik, vendarle »pretirana«.

⁵ Božidar Debenjak, V alternativni. Marksistične študije. Cankarjeva založba, V Ljubljani 1974, str. 245.

⁶ prim. V. I. Lenin, Partizanska vojna – v Izbrana dela II. Cankarjeva založba, Ljubljana 1979, str. 565–576.

⁷ *ibid.* Zlasti zanimiv je odstavek: »Vse, kar smo rekli o dezorganizaciji, se nanaša tudi na demoralizacijo. Ne demoralizira partizanska vojna, temveč *neorganiziranost*, nered, politična neorganiziranost partizanskih dejanj. Obsojanja in zmerjanja na račun partizanskih dejanj nas niti malo ne rešujejo te *absolutno nedvomne* demoralizacije, kajti ta obsojanja in preklinjanja so popolnoma nemočna ustavitvi pojav, ki ga porajajo globoki ekonomski in politični vzroki. (...) Marksist stoji na poziciji razrednega boja in ne socialnega miru.« Str. 571–572.

⁸ Hans Magnus Enzensberger, Elektronska republika Nemčija. Tribuna, št. 19–20 (april, letnik XXX).

⁹ prim. Pogovor z Brunom Ganzom, Ekran 1978, št. 3, str. 41–43.

¹⁰ Film in der Bundesrepublik Deutschland, str. 63

¹¹ prim. B. Kavčič, Nož v glavi. Ekran 1980, št. 5, str. 50.

novi nemški film

Zapiski o Wernerju Herzog



Werner Herzog

med snemanjem filma *Aguirre, božji srd*, 1972

Werner Herzog je znan predvsem kot avtor fantastičnih, magičnih, na robu verjetnosti in normalnosti prebivajočih svetov, ki jih je s skorajda realistično prepričljivostjo predstavil v svojih celovečernih filmih. V poudarjanju tega na videz nezdružljivega spoja med fiktivnim sižejem in njegovo »fizično« pojavnostjo v enotnem telesu filma so se nekateri filmski kritiki posluževali celo opredelitev, kot je izjava, da je *Nosferatu* »dokumentarni film o vampirjih«. Čeprav so tovrstne oznake paradoksalne, pa vsekakor opozarjajo na tisto dimenzijo Herzogovih filmov, ki je proizvod neprestanega sekanja spiritualnega in mentalnega z materialnim in konkretnim. Poenostavljeno povedano: v Herzogovih filmih fikcije se izmišljeno odeva v konture realnega, v dokumentarnih filmih pa veristična, fotografska podoba sveta prehaja v območja, ki jih lahko »vidi samo oko, ki ne vidi«. Prav zato so njegovi tovrstni filmi že daleč odmaknjeni od prakse filma-resnice (cinéma-vérité), še posebej od njenih skrajnih težej, da bi s procesom totalne reprodukcije odkrila bistvo oziroma »zadnje« resnico prikazanega sveta. Herzog sam je nekoč izjavil: »Jaz nisem predstavnik filma-resnice mimogrede rečeno, sovražim ga. Obstaja pač t. i. preprosta resnica, vendar menim, da resnico sestavljajo različne dimenzije in zato morajo v filmu obstajati številnejše dimenzije kot pa zgolj resnica v smislu filma-resnice. Tu stvari šele pričenjajo postajati vznemirljive«. Herzogovi dokumentarci tako ne odslukujejo svet v smislu njegove objektivne trdnosti, ne gradijo svojih spoznanj na racionalističnih osnovah, marveč odpirajo tiste vidike stvarnosti, ki jih avtomatizirana zavest niti ne opaža več, skušajo »materializirati« svetove, ki jih vidijo hendikepirane slepe oči, širijo naša območja vedenja s subjektivnimi spoznanji, ki – čeprav niso posredovana v logičnem in sistematično razvitem jeziku – postavljajo vznemirljiva vprašanja našemu umu, vprašanja o življenju in o smrti.

Herzog zavestno izhaja iz predpostavke, da je dokumentarni film nemogoče graditi zgolj na odtisu stvarnosti, saj mora biti le-ta, če že neče biti le dvojni prejšnji obstoječe realnosti, temveč slika, vedno vpleten v označevalni proces, ki je pogojen in oblikovan s strani »ideologije«, pa naj bo ta še tako spontana, nedolžna, umetniška. Res je sicer, da Herzog ustvarja pesniške dokumentarce, da je občutljiv za likovno-impresivne dimenzije filmske slike, vendar ga vse to ne zavaja, da bi oblikoval filme zgolj »čiste umetniške lepote«. Niti ne dela filmov, ki bi bili vizualno muzikalni ali baletniški, niti takšnih, ki bi s kontinuiranim zapisovanjem dogajanja odkrivali globljo resnico. Posluži se predvsem montaže, vendar ne toliko montaže slike, ki bi z atraktivnimi vezmi proizvajala nove pomene, kolikor montaže slike in zvoka kot tiste »manipulacije«, ki mu omogoča tvorbo še neobjavljene govornice in z njo zavzemanja svoje lastne pozicije do uprizorjenega sveta. Ilustrativen primer je sekvenca v filmu *Velika ekstaza rezbarja Steinerja*, v dokumentarcu o

nedosegljivem letalcu v smučarskih poletih, ko fenomenalen skok spremlja Herzogov komentar, »da Steiner leti k tisti točki, ko postaja že nečloveški«. Zato filma tudi ni mogoče pristeti k športnim dokumentarcem, k filmom, ki sledijo meritvam moči človeškega telesa s fizikalnimi zakoni tega sveta, marveč k »bajkam«, ki dopuščajo možnost, da se bo človek nekoč odtrgal od zemlje, toda ne kot »jekleni ptič« ampak kot mitična ptica. Morda je Herzog v izzivanju sveta, v iskanju običajnemu očesu zastrte bivanjske sfere, v skorajda nečloveškem podvigu, da bi se soočil s tistim, kar je onstran preverljivega, znanega, izkušenskega, šel najdlje v filmu *La Soufrière*. Ta dokumentarni film je apokaliptično potovanje filmske ekipe k žrelu vulkana, ki naj bi po vseh znanstvenih predvidevanjih izbruhnil vsak čas. Samo snemanje je bilo tako fatalistično igranje z usodo (snemalec zvoka je vulkanu celo pomolil mikrofon v njegovo razbobnano žrelo) s sicer srečnim koncem. Takšen razplet dogodkov je omogočil tudi gledalcem, da smo preko slike na platnu vsaj v slutnjah podoživeli možen začetek konca sveta, saj film prikazuje popolnoma izpraznjeno mesto, kjer se absurdno prižigajo luči in osamljenih semaforjih, predstavlja peščico ljudi, ki so se zavlekli na pobočje vulkana in čakajo odločitev nadnaravnih zakonov, ker menijo, da sta tako življenje kakor smrt večna.

V dokumentarnih filmih Herzog poskuša posredovati slike »slepe« in podobe »smrti« v smislu propada sveta, poskuša iz realnih krajin in figur ustvariti mitične in magične dogodke ter poljane, od realnega nas vodi k irealnemu, od racionalnega k iracionalnemu. In zato je v njegovih filmih toliko sledi diabolicega, norega, absurdnega in perverzega. Vendar vse to ne vpleta v filme zaradi ekscentričnega uživanja v neobičajnem, ampak zaradi problematiziranja in relativiziranja odtujene zavesti in programirane pameti, ki spregledujeta, da sta človek in svet še vedno velika naznanka. V tem pogledu je povsem razumljivo, da v Herzogovih filmih, tako dokumentarnih kot tudi v filmih fikcije (čeprav je pri večini njegovih filmov težko potegniti mejo ločnico med tema dvema vrstama), domujejo abnormalni, slepi, hendikepirani, nori in nenavadni ljudje. Kot je bilo že rečeno, za Herzogove filme velja, da so daleč proč od kakršnegakoli zaključene in sistematičnega razpravljanja, kajti to so v prvi vrsti konkretna opazovanja, izredno občutljiva za strukturo človeškega telesa, za njegove geste in gibanja v prostoru. »Občutljiva« zato, ker se skorajda v vseh njegovih filmih pojavljajo telesa, ki so deformirana, in ker se razprostirajo svetovi, povsem utopični, eksotični in imaginarni.

Nenavadna pokrajina in nenormalno telo, to sta tista dva elementa, ki jih prikazujejo Herzogovi filmi, elementa, ki ostajata prikrita vsak-



danjemu in uspavanemu pogledu. Toda Herzog nam vsega tega ne samo prikazuje, temveč nas nekako sili, da mislimo in gledamo s »tujimi« oči, da poslušamo z »drugičnimi« ušesi, da živimo v telesu, ki ni narejeno po običajnih merah in nam je zato nelagodno. In čeprav je ta njegova zahteva samo pogojna, podana v obliki filmske iluzije, pa v njej tiči vsa tista mučnost in težavna prilagodljivost, ki spremlja gledanje njegovih filmov. In prav v tem je iskreni humanizem Herzegovih filmov, humanizem kot odprtost našega telesa, uma in srca, da vsaj za nekaj časa odmislimo običajno predstavo o svetu in se skušamo prikrojiti drugačnemu videnju in mišljenju.

Na to karto igra še posebej Herzogov film *Fatamorgana*. Tu je pač njegovo imaginirajoče oko najbolj dejavno: izhaja iz povsem realnega prostora, iz puščave, ki pa je praznina in nič, in se zapira v črno skrinjo, iz katere skozi špranjo projicira vizije »preslepljenega-omračenega« uma. Ta si dovoljuje, da upodablja fantazme domišljije in ves življenjske »noči« kot realne figure. (Prav zaradi težav, kateri vrsti filma pripada, so mnogi označili *Fatamorgano* kot »moteni dokumentarec«). In če je *Fatamorgana* v precejšnji meri ločila imaginirajoče oko od njegovega telesa in se prepustila vizionarskim in imaginarnim podobam, pa mnogi Herzogovi filmi vznemirjajo s »fizično«, »rudimentarno« prisotnostjo stvari in ljudi (*Stroszek*, *Tudi škratje so pričeli majhni*, ...). Toda ta dimenzija ni prisotna samo znotraj filmske slike, ne izhaja samo iz predstavljenega sveta, ki je fizičen in rudimentaren predvsem zaradi deformiranega telesa, telesa, ki ni »popolno«, »celovito« in se zato, ker mu nekaj manjka, ne more osamosvojiti in odtrgati od sveta, marveč je z njim v bolj neposredni, bolj »fizični« povezavi. Rudimentarno in »ne-estetsko« je tudi samo telo Herzegovih filmov, saj se jih večina ne poslužuje uhojenih in kodificiranih pripovednih sistemov. Obstaja pa paradoksalna razlika med telesom Herzegovih filmov kot specifično označevalno prakso in telesom v Herzegovih filmih, ki je pač le eden izmed elementov njegove filmske govornice. Če je telo njegovih filmov v precejšnji meri vzdržalo pritisk prevladujoče filmske estetike in ideologije, pa so telesa njegovih deformiranih likov, telesa slepih, gluhih, hendikepiranih ljudi, vedno bila povod, da so bili njegovi liki v družbi zapostavljeni in nemalokrat poistoveteni z blazneži. To pač govori, da utilitarna, mehanicistična in oblastniška ideologija opravlja prvo selekcijo že na osnovi telesa. Če telo ni ustrezno, ni visoko delovno učinkovito in ne nudi maksimalnega izkoristka, potem ga je nesmiselno sploh modelirati, vzgajati v poslušen objekt in mu trpiti glavo z lažno ideologijo. Represivni sistem, izkoriščevalski gospodarji takšno telo izločijo iz »normalnega« življenja in ga izenačijo z blaznežem, izrabijo ga v znanstvene namene, podrejene potrebam svoje ideologije, ali pa ga uporabijo kot igračo za nedeljsko zabavo in ji kot edino perspektivo ponudijo smrt (*Kaspar Hauser*). V tej logiki represivnega sistema, ki zavrača in izloča vsako

Tudi škratje so pričeli majhni, 1970

deformirano telo, pa se velikokrat odpira možnost umu deformiranega telesa. Odpirajo se prostori za bolj spontan, neetiketiran in svoboden pogled na svet, ki se lahko superiorno in ironično zasmeeje represivnemu sistemu v brk, tako kot se je zasmeljal pritlikavec na koncu filma *Tudi škratje so pričeli majhni*. Tu se vpisuje Herzogov optimizem, vedenje, da v še tako represivnem sistemu, v še tako z lažno ideologijo nabitem svetu, v svetu odtujene in opredmetene zavesti obstajajo luknje in potencialni izhodi. Zato je Herzogove filme, ne glede na elemente pesimizma in brezupa, prej mogoče prišteti k realistični, karnevalski groteski kot pa k modernim tipom groteske, ki je nastala pod vplivom eksistencializma (kot je grotesko razdelil Mihail Bahtin). Učinek karnevalskega duha nas namreč osvobaja od prevledujočega pogleda na svet, od konvencij in etabliranih resnic, od klišejev in vsega, kar je splošno sprejeto.

Karnevalski duh nam ponuja možnost drugačnega in novega pogleda na svet, pogleda, ki vnaša relativnost v vse, kar obstaja. In prav karnevalski duh je v filmu *Tudi škratje so pričeli majhni* tisto pomagalo, ki nam omogoča, da pritlikavec ne gledamo iz distance kot »tuja« in manjvredna bitja, temveč kot bistva nas samih, kot tisti del naše situacije, ki nas še vedno odtuja, in kot tisto možnost upora, ki nas bo osvobodil zsrvojenosti z opredmetenim svetom.

Smeh, ki si ga privoščijo pritlikavci, je pač tisti karnevalski smeh, ki ruši vse religiozne in ideološke dogmatizme, vse mysticizme, ponižno pokornost in usmiljenje. Smeh pravzaprav ubija strah in nemoč, da bi poskušali karkoli spremeniti. In čeprav se »revolucija« pritlikavcev konča le z začasno zmago, pa ostaja smeh kot svoboden karnevalski duh, ki ne bo popustil in se ne bo »zresnil«, »stresnil« in »spoprijaznil«. Smeh pritlikavca je namenjen tudi gledalcem, ki smo bojazljivci in ne zmoremo več karnevalskega duha.

Silvan Furlan

Ta zapis je nastal na osnovi branja naslednjih tekstov:
 Lucia Coluccelli: **Werner Herzog – »il venditore di fiammiferi«** *Cinema e Cinema*, No. 11, aprile-giugno 1977
 Elizabeth Cleere: **Three Films by Werner Herzog** *Wide Angle*, No. 4, vol. 3, 1980
 David Davidson: **Born Out Of Darkness**, *Film Criticism*, No. 1, Vol. V, Fall 1980

novi nemški film

Rainer Werner Fassbinder

Hladnega novembrskega večera leta 1969 je imel F., triindvajsetletni član Münchenskega *anti-teatra*, v bremenskem gledališču Kurta Hubnerja svoj *Showdown*: predvajali so (hkrati) štiri njegova dela, dve gledališki¹ in dve filmski². Menda je po predstavah v razgovoru odgovarjal kot idiot, a je bilo kljub temu že jasno, da ima kaj povedati.

V naslednjih treh letih je posnel trinajst filmov, pet epizod TV serije³ in uprizoril pet gledaliških del. Do danes je število njegovih filmov (»pravih« in TV) doseglo število njegovih let. Zanje pravi Elsaesser⁴, da so »v resonanci« z Jakobsonovo definicijo realizma kot kumulativnega učinka ponavljanja in variranja znotraj predpisanega vzorca.

F. zelo odločno vrača pojem »avtorskega filma«. Ne le zato, ker je večinoma tudi avtor ali soavtor scenarija in ker se pogosto pojavlja kot igralec, temveč v smislu *avtorjeve želje*, za katero govorjenje ne more biti nič drugega kot ponavljanje, a vendar neizčrpano.⁵

V to smer smo si dovolili zastaviti naš *tentamen (analise)*⁶, ki ga olajšuje ravno dejstvo ponavljanja, čeravno ga seveda tudi otežuje, saj je samo moment, ki zahteva analizo.

(Izpolnjujemo pa pogoj, ki ga F. – narcisizem avtorja? – postavlja kritiki: »pišejo naj o tem, kar jim je všeč«. Toda kateri pisec – le kdo si zasluži ta naziv? – ne pozna situacije, ko se mu prvotna intenca v tekstu popolnoma sprevrže, ker pač prepušča tekstu, da piše sam sebe.)

Avtorjeva želja: kaj je pravzaprav avtor? Ime, ki reprezentira instanco izjavljanja. Ime zastopa mesto, ki teزام in opisom podeljuje določeno koherenco, je njihov presek; učinek odsotnosti ali skrivnosti, ki kliče besede, da bi jo zaznamovale. Tekst s svojim postopkom priklicuje pojem avtorja in odmeva toliko bolj, kolikor »originalnejši« je, pri čemer originalnost ne pomeni izključitve tega, kar je bilo tako ali drugače že povedano (v tem primeru hitro pade v kliše, ker ga sploh ne vidi), temveč nasprotno: vključevanje tega v novo razporeditev, nov učinek smisla, »enega med mnogimi« po Barthesu, pa vendar izjemnega. No, originalnost je slej ko prej precej negotov atribut, ravno tako bi lahko govorili o učinku presenečenja, tisti potezi (narativnega) diskurza, ki jo obvlada delo montaže, zanjo pa je pri nas Z. Vrdlovec⁷ določno pokazal, da predstavlja filmski šiv, tj. nastop subjekta⁸. Nastop in hkrati njegovo izginotje, kajti montaža je lepšje ali mašenje lukenj med diskurzivnimi enotami – spet z diskurzivnimi enotami, za kaj drugega tam ni prostora. Tekst, film – vsak diskurz – teče v obzorju svoje pisave. Je le še učinek urejenosti, organizacije diskurza, ki reprezentira avtorja, toda avtorja v »drugem nastopu«, avtorja kot proizvod njegovega dela⁹.

Pozornemu bralcu je jasno, da smo z zgornjim odstavkom začrtali vzporednico Fassbinderjevim filmom, katerih značilnost so ravno tako citati, precej dobesedni, a razporejeni tako, da F. ni zamenljiv z nikomer drugim, še najmanj s hollywoodskimi melodramami, od koder največ črpa. Za to, kar sledi, je ključno, da nam avtor pomeni nezavedno instanco intence (in je v tem, kakor sama intenca, dokaj »lebbeča« reprezentacija), nezavedno v tem smislu, da je (kakor Freudov Leonardo) strukturirana na ravni diskurza, ne njegovega »tvorca«.

Šele tako je mogoče pravilno uzreti Fassbinderjeve filme kot melodrame. Poglejmo najprej, kaj pravi sam o Douglasu Sirku:

»Sirk je rekel: ne moreš delati filmov o stvareh, lahko jih delaš le s stvarmi, z ljudmi, z lučjo, s cvetjem, z ogledali, s krvjo, dejansko z vsemi tistimi fantastičnimi rečmi, zaradi katerih je življenje vredno živeti. Sirk je rekel še: režiserjeva filozofija so njegove osvetlitve in koti kamere. In Sirk je delal najnežnejše filme, kar jih poznam; pozna se jim, da jih je delal človek, ki ima ljudi rad in jih ne prezira kot mi.«¹⁰

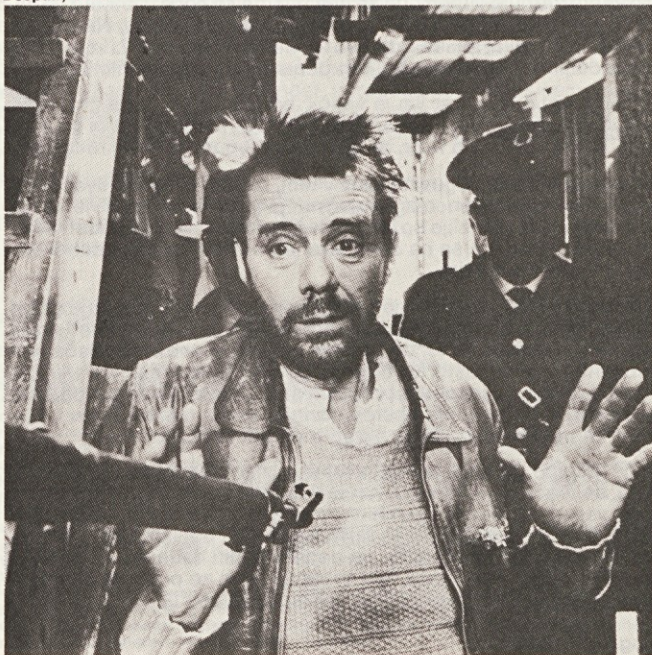
Kaj pove o Sirku? Pusti ga, da sam govori. Že na tej ravni se pokaže njegova (Fassbinderjeva) materialistična pozicija, ki se ponovi v povedanem: kar se govori, ni označenec, temveč označevalec. Kar je posneto, ni proizvod, marveč proizvajala (pomene), in to natančno tako, kot mu dopušča mehanika diskurza. Drugače povedano: film je govorica, ne metagovorica.

Če F. citira Sirk (in v filmih ga pogostokrat) ali koga drugega, tega ne počne zato, ker bi raziskoval stvari ali odnose¹¹, ampak na ravni želje, ki jo opredeljuje melodrama.

Le po ovinku bi se strinjali, da je F. realist¹². Pravijo, da slika »nemško realnost«; mi bi prej rekli, pač upošteva to, kar je povedal (»ne moreš delati filmov o...«), da »nemška realnost« slika zanj. Ozna-



R. W. Fassbinder

Katzelmacher, 1969
Despair, 1978



Grenke solze, 1972

čevalci »nemške realnosti«, ki pa sami nikakor niso izključno nemški – kriminalci¹³, politika¹⁴, gastarbajterji¹⁵, zakonski pari¹⁶, gospodarski čudeži¹⁷, meščanske zabave¹⁸ itd. – so tudi citati (seveda niso njegove iznajdbe), ki slikajo sanje, travme, meje, drugo realnost, ki jo proizvajajo v zorišču avtorjeve želje, in prav v meri, kot jo proizvajajo v zorišču avtorjeve želje, in prav v meri, kot jo proizvajajo (v tem zorišču), »je življenje vredno živeti«¹⁹.

Zakaj ravno Sirk, zakaj melodrama? V zadnjem stavku F. proizvede šiv prejšnjih dveh (citativ Sirk): Sirk ima ljudi rad. Sirk je zanj subjekt prenosa²⁰, v študiju in citiranju Sirk – ki ga F. spočetka niti ni poznal, kar samo potrjuje, da gre za prenos in ne, recimo, posnemanje – se Fassbinder uči imeti ljudi rad, tako da jih pušča govoriti; to je, kot pravijo, značilno tako za njegovo gledališče kakor za njegov kino²¹. A on to počne – omenili smo njegovo produktivnost – neverjetno hlastno, kar nam dovolj jasno pokaže, kje je ustoličena želja: vneto zatrjuje ljudem, da jih ima rad, da jih hoče imeti rad, le zakaj? – če ne zato, da mu ne bi odtegnili svoje ljubezni. Nedvomno želi od ljudi nekaj slišati, namreč to, da ga imajo radi²². In to, čisto nepredelano, največkrat želijo tudi osebe v njegovih filmih²³.

(»Pišejo naj o tem, kar jim je všeč«: ne gre za to, da bi ga hvalili, temveč da bi mu pustili govoriti, da bi jim kaj pomenil, da bi ga imeli radi. Tu je implicirana teza, da je le tako močče tudi kaj razumeti.)

Nemara je užitek njegovih filmov v tem, da nas imajo na svoj poseben, poetičen, otožen, razgaljujoč način radi. Toda kakor neljubljene ljubimci: včasih želijo božati, pa težijo, včasih želijo sočustvovati, pa zatirajo. Intenca se na obeh straneh rada sprevrže: intenca ljubezni v učinek prezira.

Čemu torej služi ponavljanje? Ne le temu, da se F. prepričuje o tem, da ga imajo ljudje (in stvari, zaradi katerih je vredno živeti) radi, temveč predvsem temu, da potrjuje v osnovi spodletelo srečanje v ljubezni, ki je pogosto formula njegovega suspenza²⁴. Variiranje znotraj-istega (v Jakobsonovem smislu), preprečevanje o obstoju, je zmeraj le potrjevanje obstoja, izrinjenosti iz mehanizmov označevalne montaže. To pa je hkrati tudi gonilo produkcije²⁵.

In če rečemo, da se to preprečevanje odvija s fassbinderjanskim šivom, se vračamo k tistemu, kar je v razvrstitvi citativ (kljub vsemu in po vsem) ostalo nepojasnjeno, vračamo se k Fassbinderjevemu filmom, da jih gledamo, da jih poslušamo (jim dopuščamo govoriti), četudi vemo, da nam nikdar ne uspe odgniti zadnjega suspenza, zadnje skrivnosti, o kateri nas nobena izjava ne prepriča docela in ki je zastavljena kot vprašanje: ali me resnično ljubi?

Bogdan Lešnik

Opombe:

¹ Goldonijevo Kafetarijo in kabaretno revijo *Anarhija na Bavarskem*.

² *Katzelmacher in Ljubezen je hladnejša od smrti*.

³ *Osem ur ni dan*. Pred dvema letoma je posnel tudi dvanajsturno nadaljevanko po Doblínu *Berlin, Alexanderplatz*.

⁴ Thomas Elsaesser, *A Cinema of Vicious Circles* (str. 34), v knjižici FASSBINDER, British Film Institute, 1981.

⁵ To pojasnjuje paradoks, da se F., močna avtorska figura, napaja ravno v hollywoodskem žanrskem filmu, za katerega je ponavljanje veliko bolj značilno kot avtorstvo, vendar ponavljanje kot artikulacija želje.

⁶ Poskus, ki mu je usojeno, da se ne posreči («razložiti vsega»), in je v tem podoben poskusu samomora: njegov cilj ni zapreti dosje, opraviti z avtorjem, tako da ga umesti v (enkrat za vselej?) domerjene koordinate, niti da bi s krikom opozoril nase (četudi je obtoje lahko njegov učinek), temveč je njegov cilj napraviti naslednji logični korak v konstelaciji označevalca, logični seveda glede na razpoložljiv označevalec. Poskus je tukaj opredeljen kot poskus prehoda, ki mora sicer spodleteti, a ravno s tem udejanja razmerje označevalca do objekta: razmerje ireduktibilnosti.

⁷ Prim. Z. Vrdlovec, *Filmska look-nja*, Problemi, št. 187 (4, 1979), letnik XVII, Ljubljana

⁸ Tukaj sicer ne mislimo zgolj montaže v filmskem smislu (ta tudi ne bi določila Fassbinderjeve »specifične«), temveč v običajnejšem, mehaničnem, montažo kot (označevalni) sklop.

⁹ »To nam je pokazal tudi Albert Laffay s primerom filmske zgodbe v knjigi *Logique du cinéma*: gledalec opaža slike, ki so očitno odbrane . . . ki so očitno razporejene . . . lista nekako album z vsiljenimi slikami, in listov tega albuma ne obrača sam, temveč »ceremoniari«, »prodajalec slik«, ki je . . . zmeraj – in – predvsem sam film (podč. B. L.) kot jezikovni predmet . . . ali natančneje, neka vrsta – in – potencialnega doma govornice«, ki je neke onstran filma in iz katerega postane film možen.« (Ch. Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, srh. prevod *Ogledi o značenju filma*, Institut za film, Beograd 1973, str. 19.)

¹⁰ Paul Thomas, Fassbinder: *The Poetry of the Inarticulate* (4–5) Film Quarterly, Winter 1976–77

¹¹ Da bi ulovil nekaj, kar stvari v govoricu izražajo –

¹² Fassbinder: »Vsako ustvarjanje je umetno. Avtorji in igralci, ki poskušajo reproducirati realnost, izgubijo svojo osebnost . . . Objektivne realnosti ni. Realizem je osnovan na dialektičnem razmerju med tem, kar je dano, in tem, kar je sprejeto. Edina realnost je odnos dela do njegove publike, v skladu z okvirjem, v katerem je prezentirano; gledališče, kino, televizija. Edino realistično stališče je v tem, da ga proučujemo, spoznavamo, uporabljamo in si ne dovolimo biti omejeni z njim.« (P. Thomas. N. D., str. 6.)

¹³ *Bogovi kuge*

¹⁴ *Izlet na nebo matere Küsters*

¹⁵ *Vsem drugim je ime Ali*

¹⁶ *Branjevec za štiri letne case*

¹⁷ *Zakon Marije Braun*

¹⁸ *Kitajska ruleta*

¹⁹ To pa ne pomeni, da je pri F. izključeno »izredno bistvo« produkcije, torej tudi njegove; le da mesto, ki mu ga odmerja, ni opredeljeno objektivistično, v historični analizi, temveč kot smisel, ki ga dobi označevalec v sklopu (montaži) »načina življenja«. Nikakor ne bi mogli reči, da se F. odpoveduje razrednemu boju »v imenu želje«, prej nasprotno: kar mu stvari govorijo, predstavlja zmeraj spodbudo, če ne kar razlog za boj.

²⁰ Transforni subjekt, ki ga Lacan imenuje »subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve«.

²¹ Namreč to, da ima rad svojo ekipo, igralce, in ima zato okoli sebe bolj ali manj zmeraj iste.

²² Če se spomnimo, da je ljubezen v temelju narcisistična, nam razumevanje tega obrata ne more delati težav.

²³ Zaradi tega Erwin spremeni spol in postane Elvira . . . da s tem postane popolnoma neznanosna kreature, in seveda tega, kar želi slišati, ne sliši. (*Trinajsti mesec v letu*).

²⁴ *Trinajsti mesec v letu, Vsem drugim je ime Ali*

²⁵ Fassbinderja posebej zanimajo taki izrinjenici, ali kot pravi Thomas (n. d., str. 2): »Bertold Brecht (čigar odtujitveni efekt«, priznava Fassbinder, odmerjeno vpliva na njegovo delo) je izrazil v svojem eseju o Kafki občudovanje do tistih ljudi, ki »kričijo, celo izpod koles«. Fassbinder pa ne umakne svoje pozornosti . . . od tistih, ki ne kričijo izpod koles, ki tega ne znajo, ki tudi ne vidijo koles.«

novi nemški film

Kratek tek za Wendersom



Alice v mestih, 1972

Wendersovi filmi so predvsem filmi o tihem pretakanju časa v prostorih povojne Nemčije, kjer se protagonisti dogajajo z zgodbami stalnih popotovanj. »Jaz sem moja zgodba,« pravi Robert, junak filma »V teku časa«. Dvanajst kinematografskih dvoran vzdolž meje z Vzhodno Nemčijo, med Luneburgom in Passauom, označuje itinerer potovanja prijateljev »skeptične generacije«. Zgodba njunega postopnega oddaljevanja je s posebnimi filmskimi kodi »road-movieja« izoblikovano pričevanje o dramatični situaciji nemške (»nemško-ameriške«) kulture, razmišljanje o težavah novega nemškega filma.¹ Od tod izvira Wendersova odločitev, da tako pogosto dela filme, ki govorijo o kinematografiji v njeni dvojnosti proizvodnje in potrošnje. V Wendersovih filmih ne gre samo za *cinéfilijo*, ki se sicer kaže na estetskem nivoju citiranja ameriškega »road-movieja«, Ozujevih medkadrov, prostorskih konfiguracij iz Mannovih westernov, Godardovih preinterpretacij klasičnega ameriškega filma, nemške filmske tradicije (Lang) in antropoloških začetkov filma (kitajske senčne igre). Citiranje je pri Wendersu skorajda praviloma povezano s kritično razdaljo, pa naj gre za »prevzemanje« ikonografskih obrazcev ali za »uporabo« posameznih kinematografskih kodov. Wenders jemlje in primerja, skuša vzpostaviti komunikacijo med ljudmi in posameznimi kulturološkimi modeli. »Yankeej so kolonizirali našo podzavest,« reče Robert in znaki te kolonizacije se kompleksno pojavljajo v »V teku časa«. Dejstvo je, da Wenders s temi referencami meri na posledice nemškega poraza, na povojno izpraznjenost vsega »tipično nemškega« in na prav posebno emocionalno nezaupanje do »nemških vrlin« (recimo na nagnjenost k absolutnemu, ki ne dopušča nikakršne »anglosaksonske tolerance«²) in nemške tradicije nasploh. Toda istočasno Wenders ne obsoja ameriške imperialistične denacifikacije kot nujnega zla, ki bi za vselej prisililo Nemce, da se samoobtežujejo do večnosti in zgražajo nad nemško kulturno-politično bedo. Imperialistična denacifikacija je sicer zavrta procese prebujanja nemške kulture in filma, toda v zadnjem desetletju jih je tudi nekako pospešila. Wendersova generacija je prebolela povojno »apolitičnost« in invalidsko sprejemanje imperialistične denacifikacije. Ta generacija je znotraj sodobne socialno-politične konstelacije sveta spoznala, da se lahko iz nemške »bede« pobere samo kot levica, ki ni več »kozmpolitska«, ampak »nemška« in ki samo kot nemška lahko razvija specifično nemško politično kulturo. Wenders, Syberberg in drugi pripadajo generaciji, ki strastno išče »nacionalno identiteto« in ki se ne sramuje fascinacije in »ustvarjalne iracionalnosti« nemške tradicije. To početje razume kot legitimno in potrebno in se v njem zavestno ograjuje od nevarnosti, da bi padla v nacionalni narcisizem nekritičnega ocenjevanja vsega tistega, kar niso samo nemške vrline³, temveč žalosten rezultat zgrešenega zgodovinskega obdobja. Težko je oceniti, če so tovrstni napori Wendersa in



W. Wenders

njegovih kolegov zgolj rezultat sprememb objektivnih socialnih struktur ali samo posledica potisnjenih potreb in želja posameznikov. Pobudniki »querelle allemande« (nemškega prepira) verjetno nočejo priznati, da je nov veter in nemški politični kulturi rezultat obeh dogajanj.

Wendersovi filmi v luči omenjenih idejnih gibanj nikakor niso samo »v Nemčiji posneti ameriški filmi« ali eksistencialistični filmi »o osamljenosti, prijateljstvu in brezdostnosti.«³ Prav gotovo tudi niso par excellence politični filmi o »nemški posebni poti«, ker ne govorijo direktno o fascinaciji nemškega »nagnjenja k absolutnemu« in o »nemški netoleranci«. Prej so občutene in »zemeljske žanrske študije« o stanju nemškega duha v prehodu iz traum polpretekle dobe v čas antropološke revolucije potrošništva. Če je Wendersu uspelo, da jih je posnel v »ameriški maniri«, potem tega ni storil samo zato, ker verjame v »enostavno, vendar učinkovito telo ameriškega filma«, temveč tudi zato, da s tem telesom polemizira. S transparentnostjo in verodostojnostjo »ameriške« filmske slike nam Wenders govori o Nemčiji in predvsem o Nemčiji. Govori nam z govorico, ki jo je ameriški film vsilil kot dominantno govorico večinskega filma, in prepričati nas hoče, da ima intelektualno raven, ki je postala izredno možnost spregovoriti o marsičem ravno znotraj takšne govorice⁴; spregovoriti o komplicirani Nemčiji in Evropi in o kompleksnih problemih na način, ki je postal gledalcem najbližji.

Wendersovi filmi so gledljivi in nekako tudi zabavni, nudijo vizualni užitek in močne zgodbe. So filmi, ki znajo vznemiriti. In če so »ameriški«, ni nujno, da so bedasti.

Jože Dolmark

Opombe:

¹ Daleč najboljše članke o novem nemškem filmu sta napisala Thomas Elsaesser (»The Postwar German Cinema«, v zborniku o Fassbinderju, London: British Film Institute, 1976, pp. 1-16 in Bernard Eisenschitz (»Le Cinéma allemand aujourd'hui«, Documents: Revue des questions allemandes, 31, Nos. 4/5, 1976, pp. 81-168). Standardni nemški pri-spevek je knjiga Hansa Günthera Pflauma in Hansa Helmuta Prinzlerja »Film in der Bundesrepublik Deutschland«, München, Hanser, 1979.

² Koristno branje o problematiki nemške politične kulture je zbornik več avtorjev »Über den Mangel an politischer Kultur in Deutschland«, Berlin, 1978. Deloma so diskusije iz tega zbornika povzete v članku Irwinga Fetscharja »Traženje nacionalnog identiteta«, Kulturni radnik, št. 6, 1981, str. 139-154. V isti tematski številki (Narod, nacija i nacionalni identiteti) reviji sta objavljeni tudi študiji Th. W. Adorna (»Na pitanje: što je njemačko-«) in H. Plessnera (»Zakašnjela nacija«), ki z esejem H. M. Enzensbergerja »Jesam li Nemač« iz knjige izbranih esejev »Nemačka, Nemačka, između ostalog« (Beograd, Bigz, 1980) natančno obravnavajo omenjeno problematiko.

³ Tovrstnim ikonografskim vprašanjem je posvečena večina tekstov o Wimu Wendersu, izjema je le članek Timothyja J. Corrigan »The Realist Gesture in the Films of Wim Wenders: Hollywood and the New German Cinema«, Quarterly Review of Film Studies, Vol. 5, N. 2, 1980.

⁴ V kratkem besedilu nisem hotel razgrinjati tekstualne problematike Wendersovih filmov še zlasti zatagadelj, ker je Wenders pri nas skorajda neznan avtor. V okviru programov Cankarjevega doma se pripravlja retrospektiva njegovih filmov in ob tej priliki se ponuja možnost, da o Wendersu spregovorimo obširneje.

Filmski delež ZRN na Berlinalu '82



Alf Brustellin

Letošnji berlinski festival je med drugim ponujal izvrstno priložnost za seznanitev z najnovejšo zahodnonemško kinematografsko produkcijo, saj je v različnih programih predstavil več kot petdeset celovečernih filmov, ki so jih v zadnjem času posneli v ZRN. Vzroke za to »poplavo« novih nemških filmov na festivalu gre iskati v izredno obsežni lanski proizvodnji (če upoštevamo tudi koprodukcije, so leta 1981 posneli v ZRN 76 filmov, torej 21 več kot leto poprej), v izgladitvi nesporazumov med nemškimi avtorji in festivalskim vodstvom (bržčas se je tudi zato pojavilo na letošnjem festivalu nekaj filmov s proizvodno letnico 1980, katerih avtorji so lani očitno »bojkotirali« prireditve) in v dejstvu, da so nekateri producenti »prehiteli sami sebe« ter prinesli v Berlin povsem sveža dela (z letnico proizvodnje 1982). Organizatorji so kajpada poskrbeli, da Berlinale kljub močnemu domačemu deležu ne bi vzbudil vtisa »nacionalnega festivala«, in so v »tekmovalni spored« uvrstili le dva zahodnonemška filma, Fassbinderjevo delo *Hrepenenje Veronike Voss* in Herbstovo *Nemško revolucijo* (obravnavamo ju v festivalskem poročilu), nadaljnje tri pa so prikazali izven konkurence; nekoliko bolj širokogrudna sta bila v tem pogledu mednarodni forum mladega filma in informativni pregled, večino nove nemške filmske produkcije pa je vendarle zajel poseben, predvsem novinarjem in »strokovnim obiskovalcem« namenjen program. Na splošno bi lahko rekli, da je ta obilna nemška ponudba – vsaj če sodimo po tistem, kar smo lahko videli – nemalo prispevala k relativno visoki ravni letošnje berlinske prireditve, zaradi česar je moč domnevati, da je sedanja ekspanzija filmske proizvodnje v tej deželi povezana predvsem s ponovnim razmahom »novega nemškega filma«, medtem ko ostaja za izrazito komercialne tendence vse manj postora. Razveseljivo je kajpada, da so se s tem odprle možnosti vrsti mladih avtorjev, nič manj spodbudno pa ni, da sta se na prizorišču ponovno pojavila že skoraj »odpisana« veterana nemškega avantgardnega filma Rosa

von Praunheim s filmoma *Naša trupla še živijo* (Unsere Leichen leben noch, 1981) in *Rdeča ljubezen* (Rote liebe, 1982) – in Werner Schroeter – s filmom *Ljubezenski koncil* (Liebeskonzil, 1982) – zakaj tudi to dokazuje, da novejša nemška kinematografija uspešno premaguje nekatere »pedsodke« iz preteklosti.

Slednje je potrdila tudi retrospektiva filmov lani umrlega nemškega režiserja, scenarista, snemalca in igralca Alfa Brustellina, ki je obsegala domala celoten opus tega zanimivega, po marsičem nenavadnega, a vendarle domala »prezrtega« in zunaj nemških meja skoraj neznanega avtorja (pri nas smo, kolikor nam je znano, videli le njegov film *Dekliška vojna*, a še tega zgolj prek malih ekranov, spomniti pa se ga velja tudi kot enega od soavtorjev znane televizijske serije *Sezamova ulica*). Brustellina seveda ne omenjamo zato, ker bi želeli »popraviti zamujeno«, pač pa zato, ker se je v nekaterih svojih delih že pred desetimi in več leti lotil tem in problemov, ki ga povezujejo z najaktualnejšimi prizadevanji v nemški kinematografiji. V to kategorijo sodi, denimo, film *Mesto psov* (Die Stadt der Hunde; scenarij in režija: A. Brustellin, 1972), ki ga je posnel v sodelovanju s televizijo (na šestnajstmilimetrski trak), na videz »nepomembno« in kar se da »neatraktivno« delo, s katerim gledalec nikakor ne more vzpostaviti »stika«. To je tudi razumljivo, zakaj pripoved o mladeniču, ki se skuša z orožjem v roki upreti »represiji vsakdanjosti« (pri čemer ne gre niti za »terorista« niti za notoričnega morilca ameriškega tipa, marveč za »povprečnega posameznika« z obrobja urbane civilizacije), se kaj malo meni za načela konvencionalne dramaturgije in gledalcu ne ponuja nikakršnega identifikacijskega modela. Film deluje neobičajno, tuje in »nerazumljivo« prav s tem, ko nam govori o najbolj vsakdanjih, banalnih rečeh – in celo junakova puška (»instrument stilizacije, s pomočjo katerega naj bi vsakdanje postalo nevsakdanje«, kot bi rekel

Brustellin) se naposled izkaže kot povsem neuporabno, nedolžno orožje, s katerim si junak ne more prav nič pomagati (pravzaprav si niti noče, zakaj puška ni toliko notranji element »zgodbe«, ampak je kot element »nevsakdanjosti« namenjena predvsem gledalcu, je tako rekoč »iz druge zgodbe« – westerna, kriminalke itd. – tu pa le podčrtuje brezizhodnost junakovega položaja). Čeprav *Mesto psov* v kinematografskem pogledu ni vrhunsko delo, se nam ga je zdelo vredno omeniti, saj vpeljuje tematiko, s katero so nas na neprimeren bolj prepričljiv (a v bistvu še zmeraj Brustellinovski) način soočili nekateri najnovejši nemški filmi, ki smo jih videli na Berlinalu.

Desperado City Vadima Glowne, eden od mnogih proizvodov tako imenovane neodvisne produkcije, se na prvi pogled izmika tej liniji, kajti opraviti imamo z nekakšno »pseudomelodramo« o razmerju med bankirjevim sinom in hčerko preproste delavke. Toda vsa reč je postavljena na glavo, v okolje hamburškega »podzemlja«, v prostor »desperadov« najrazličnejših profilov, kurb, zvodnikov, avtomobilskih tatov, seksualnih iztirjencev, brezdomec itd., samo dogajanje pa je raztrgano na posamezne prizore, ki v bistvenih točkah blokirajo mehanizem melodrame. Glavni junak, ki se preživlja kot najeti voznik taksija, je (iz neznanih razlogov) dokončno prekinil vse stike s svojo družino, še več, postavil se je ravno na »nasprotno stran«, kar nemara najbolj neposredno dokaže na koncu, ko oropa banko svojega očeta. Ta poteza seveda ni brez ironije, kot ni brez ironije dejstvo, da se film »sklicuje« na melodramo, v resnici pa nam ponuja elemente kriminalke, socialne drame, erotične komedije, gangsterskega filma in še česa – vse skupaj povezano v dokaj ohlapno pripovedno verigo. Kar ga povezuje z Brustellinovim filmom, sta predvsem način in motiv ravnanja in delovanja junakov, ki so vsi po vrsti skrajni individualisti (tudi razmerje med osrednjima oseba temelji pravzaprav na nesporazumu), cilj vseh njihovih prizadevanj pa je v končni liniji isti: »Zapustiti to obupno mesto« (v dobesednem ali prenesenem pomenu), torej ubežati »represiji vsakdanjosti« sodobnega urbanega okolja, ki posameznika do kraja izolira in ga v skrajnem primeru potisne na rob družbenega dogajanja, v »podzemlje«, med »desperade«. Tipično za te junake je, da jim je lastna pozicija netransparentna, zaradi česar kajpak ne morejo uvideti, da je individualizem, ki se ga tako oklepajo, regularni sestavni del situacije, ki ji hočejo ubežati – torej permanentna blokada, zaradi katere se zmeraj znova znajdejo v vlogi »obupancev«.

Fucking City Lotharja Lamberta, ki prav tako že z naslovom napoveduje, da sodi v »urbano serijo«, je nemara še bolj izrazit predstavnik neodvisne produkcije, saj gre za popolnoma avtorsko delo (Lambert se namreč tu pojavlja kot producent, scenarist, režiser, snemalec, tonski mojster in montažer), posneto v skladu z načeli »drugačnega« filma. Stevilo nastopajočih je omejeno na štiri osebe, ki so jih upodobili »pravi« igralci (med njimi sam Lambert v izvrstno odigrani vlogi mesarja Kurta), zraven pa se v epizodnih vlogah pojavijo še nekaj naturščikov, tujih priseljencev v Zahodnem Berlinu, »zafukanem mestu«, kot ga opredeljuje film (naslov je vzet po izjavi nekega temnopoltega Američana, ki pravi: »Zapustil bom to zafukano mesto« – torej imamo spet opraviti s problematiko bega iz represivnega mestnega okolja, ki je pravzaprav zgolj poskus pobega iz določene socialne situacije v tem okolju). »Zafukanost«

se nam v Lambertovem filmu kaže na dveh nivojih: v prenesenem pomenu, ko gre za brezhoden socialni položaj določenega sloja prebivalcev Berlina, predvsem nenemških priseljencev, ki se jim to mesto pač kaže v najbolj neprijetni luči, in v dobesednem pomenu, saj je ves »upor« štirih osrednjih junakov zoper pritiskajočo »sivino vsakdanjika« zreduciran na seksualno aktivnost. Amaterski snemalec pornografskih filmov Rüdiger, ki se je iz pozicije zakonskega moža prestaval v pozicijo moža s kamero, njegova žena Helga, ki nastopa v njegovih filmih kot »glavna igralka«, njun prijatelj Kurt, mesar in homoseksualec, ki poskrbi za ustrezno razširitev polja seksualne aktivnosti, in njegova spolno zavrta sestra Klara, ki služi Kurtu kot »vaba« pri zapeljevanju mladih Turkov, Arabcev, Afričanov, Italijanov itd. – to je kvartet, ki mu zagotovo ni para v svetovni kinematografiji. Najbrž ni treba posebej omenjati, da Rüdiger, ki se hkrati pojavlja v vlogi »umetnika« (snemalca porničev), »zvodnika« (»strankam« ponuja lastno ženo) in »delodajalca« (partnerjev svoje žene), nastopa tudi kot »režiser« filmske pripovedi, ki se v vsakem trenutku podreja njegovemu »navdihu« in tudi neposredno vključuje njegove pornografske izdelke. Nasploh *Fucking City* izvrstno parodira pornografske filme (predvsem s tem, ko prek Rüdigerjevih amaterskih izdelkov razgalja njihov diletantizem), toda pomembnejši je kot demontaža meščanske kategorije »svobodnega seksa«, saj dovolj nazorno pokaže meje te »svobode«, ki je zmeraj »svoboda« hlapcev, ujetih v vladajoče kapitalne odnose. »Seksualni kapitalizem« ni s tem, ko se na videz omejuje na spolnost, nič manj kapitalizem, kot ni »svobodni seks« (nekakšna »ljubitelj-ska dejavnost«) nič manj profitariski od prostitucije, zakaj užitek, ključna karta, na katero se zmeraj igra, ima v obeh primerih isto vrednost (kot plačilo v obliki užitka ali kot plačan užitek): zadovoljitev je zmeraj začasna in zgolj navidezna, je tu samo zato, da še bolj spodbudi potrebo. Konec koncev je čisto vseeno, če ji streže prostitucija ali industrija »svobodnega seksa« (trgovina s »stimulativno galanterijo«, porno filmi, najrazličnejše revije itd.) – dobiček bodo vedno pobrali »drugi«.

Ko smo že pri spolnosti, je treba omeniti še film Rose von Praunheima *Rdeča ljubezen* (Rote Liebe), bizarno kombinacijo intervjuja s Helgo Goetze, materjo sedmih otrok, ki se je po tridesetih letih zakona odločila zapustiti družino in se predati »novemu seksualnemu življenju« brez predsodkov in obveznosti, ter hoteno naivne inscenacije novele »Wassilissa« Aleksandre Kollonta, (ministrice v prvi Leninovi vladi in prve ženske-ambasadorke v zgodovini diplomacije). Medtem ko je pogovor z Goetzejevo stvaren, neposreden in naravnost »nesramno odkrit«, je »Wassilissa« – zgodba o nekakšni »komunistični« ljubezni med junakinjo istega imena in partijskim funkcionarjem Sašo, ki se usodno konča (Wassilissa, pravilneje Vasiljka, ubije Sašo, ker se fant ne more otresti svojih patriarhalnih nazorov in zmeraj bolj trpinči svojo izvoljenko) – uprizorjena v pretiranem dekorju, prepolnem kričeče rdeče barve in simbolov »revolucije«, igra obeh protagonistov pa je poudarjeno patetična, že kar operetno privzdignjena. Temu paralelizmu ustreza tudi dvojni žargon: medtem ko se verbalni ekshibicionizem Goetzejeve nenehno vrtili okrog besede »fukanje« (ficken), s katero intervjuvanka vztrajno opredeljuje patriarhalnih sestavin osvobodni seksualni odnos med moškim in žensko, se v inscenaciji »Wassilisse« nenehno pojavlja patetično izgovorjena beseda »ljubezen«, ki pač izraža na-

Desperado City





Fucking City

Rdeča ljubezen



tanko tisto, proti čemur nastopa Helga Goetze in proti čemur konec koncev nastopi tudi Vasiljka, ko ubije Sašo. Tako bi lahko rekli, da so izjave Goetzejeve nekakšen komentar »revolucionarnega akta« Vasiljke, ki po svoje simbolizira osvoboditev ženske iz »spon patriarhalnih odnosov« (ironija je kajpak v tem, da se »resnična zgodba« Helge Goetze dogaja v meščanskem svetu, v »realnem socializmu« pa je mogoča le na ravni fikcije). Razkorak med fikcijo in realnostjo se je še poglobil, ko se je Helga Goetze po projekciji filma pojavila v dvorani in brez ovinkarjenja nadaljevala z razglašanjem svoje koncepcije »seksualne svobode«, občinstvo pa jo je sprejelo z viharnim navdušenjem (Vasiljki ta možnost pač ni bila dana).

Nekoliko drugače se te teme loteva Marianne Lüdcke v filmu *Bežna znanstva* (Flüchtige Bekanntschaften), izvrstno posneti, odigrani in zrežirani pripovedi o ločenki Suzani, ki skuša zaman vzpostaviti »pristen stik« z moškim. Prav ta spodleteli poskus »kontakta« obvladuje celotno pripoved, ki je mestoma prav duhovito izpeljana in ji ne manjka ne komičnih situacij ne iskrivih dialogov, a se v njej vendarle »nič ne zgodi«. To seveda ni posledica kakih dramaturških ali formalnih nedoslednosti, temveč učinek dosledno drugačne zastavitve vprašanja odnosa med moškim in žensko, kot ga je skušal razviti Rosa von Prauhheim ob pomoči Helge Goetze. Junakinja *Bežnih znanstev* je namreč v položaju, ko ji ni treba niti zapustiti družine, kot je morala storiti Goetzejeva, niti ubiti moža, kot ga je bila prisiljena Vasiljka, pa ji poskus »kontakta« vseeno spodleti. Tu se moramo za trenutek vrniti k filmu *Fucking City*, zakaj tudi tam – ob vsem obilju seksa – odnosi spodletijo eden za drugim, tudi tam se dejansko »nič ne zgodi« (če odštejemo nesrečno smrt Rüdigerjeve žene na koncu filma, ki pa samo podčrta to dejstvo), saj vsa »razvejana« seksualna dejavnost teče v prazno, zgolj reproducira samo sebe, ne da bi se moglo skozi njo vzpostaviti kakršnokoli trajno »razmerje«. In junakinjo *Bežnih znanstev*, ki je očitno že oborožena s tovrstno izkušnjo, zanima izključno trajno »razmerje«, ki sicer terjajo določeno »investicijo«, vendar zagotavlja tudi primeren »dobiček«, ki pa ga v tem primeru ne morejo pobrati »drugi«. Žal se izkaže, da ta nekolikani »obrtiška« logika v pogojih sodobne industrijske družbe ni posebno uspešna, še posebej ne, če deluje izolirano in enostransko – zato ji tudi spodleti. Kakorkoli že, tudi *Bežna znanstva* niso daleč od linije, ki jo je začrtal Brustellin z *Mestom psov*.

Nikakor pa bi kaj takega ne mogli trditi za video projekt Niklause Schilinga *Znamenje in čudež* (Zeichen und Wunder), ki so ga naknadno prekopirali na filmski trak, zakaj ta strupena parodija na televizijo in obenem na znanstveno-fantastične filme ubira čisto drugačno pot. V središču dogajanja je bližajoča se katastrofa, ki jo napoveduje »sumljivo« žarčenje iz evropskega patentnega urada v Münchnu (in do katere seveda sploh ne pride), na to izhodišče pa se navezuje obsežen projekt-parodija vsestranskega poročanja s »kraja dogodka« v izvedbi »televizije«. Film imitira tako rekoč vse oblike televizijskega žurnalizma – vest, poročilo, intervju, anketa, reportaža itd. – pri čemer ne pozabi na »motnje« v sliki in tonu, »prekinitve«, na neroden način povezovanja in na bedasta vprašanja, ki jih zastavljajo »spikerji« v hlastanju po svežih informacijah. S posebnim veseljem si privoščijo nemško televizijo in njeno pedantnost (popravki »napak« poročevalke s terena, posredovani z off-glasom, pretirano natančni opisi ljudi, stvari in »razvoja situacije«, ki se v resnici sploh ne spreminja), obenem pa seveda poskrbi za celo vrsto »lapsusov«, neumnih razlag in psevdoznanstvenih analiz. Posebej učinkovito je obdelano vdiranje televizije v zasebno življenje ljudi in njena vsiljivost v najbolj intimnih trenutkih, skratka lastnost oziroma »sposobnost«, ki je ne premore v tolikšni meri noben drug množični medij – z izjemo filma, nemara, vendar ta ni primeren za posredovanje najaktualnejših informacij. Skratka, sijajna parodija, ki bi si jo moral vsekakor ogledati vsak televizijski delavec (čeprav ni nujno, da bi bilo od tega kaj koristni), še bolje pa bi seveda bilo, ko bi jo videli televizijski gledalci, predvsem tisti, ki jim pomeni mali ekran edino sredstvo informacij.

V tem zapisu smo namerno »zamolčali« nekatera filmska dela, posneta po literarnih predlogah, čeprav bi se tudi med njimi našlo kaj zanimivega (npr. Adlonov film *Celeste*, ekranizacija knjige Proustove služkinje Celeste Albaret »Gospod Proust«), zakaj prepričani smo, da bodo te vrste izdelki še najlaže našli pot na naša filmska platna ali vsaj na TV, tukaj pa smo želeli vendarle ponuditi nekaj informacij o novejših nemških filmih, ki jim gre v okviru te kinematografije pomembno mesto, a jih pri nas bržčas ne bomo tako kmalu videli. Iz istega razloga nismo omenili uspešnega vojnega spektakla *Coln* (Das Boot) in beneškega nagrajenca *Svinčni čas* (Die bleierne Zeit) Margarethe von Trotta, saj bomo imeli kmalu priložnost podrobneje pisati o njiju. Vrste filmov nam seveda ni uspelo videti (žal so med njimi tudi taki kot Schroeterjev *Ljubezenski koncil*, von Praunheimov *Naša trupla še živijo* in politični omnibus *Vzletna steza Zahod*, ki obravnava boj naprednih sil v ZRN proti gradnji tretje letališke steze na frankfurtskem letališču, za katero je znano, da naj bi služila tudi kot vojaški poligon za ameriško letalstvo), nekaj pa smo jih raje takoj »pozabili«.

Bojan Kavčič



teorija

Travestija, kamuflaža, zastraševanje

Bogdan Lešnik

»Pa jaz, pa jaz, kaj počnem jaz v vsem tem?«
R. Barthes, Ugodje v tekstu



»No Tresspassing«, grozi napis na začetku filma *Državljan Kane*. Prehod prepovedan; toda oko gre čez, zlagoma zdrsne prek ograje.

Na koncu se vrne in obstane na istem mestu.

Kaj se je zgodilo vmes? – Prepovedano dejanje: v-pogled.

Ogledali smo si intimo označevalca, tistega iz naslova, zastopnika predstave, ki se nam je odvijala pred očmi. Toda gledalec ni ničesar kriv, ker ni ničesar storil; pogled se mu je zgodil, plačal je, zdaj pa se pri vsem skupaj lahko tudi dolgočasi. Ima alibi, v tem da (gleda, kar mu je servirano, da) gleda.

To pa ne pomeni drugega, kakor da gledalec ni subjekt, temveč označevalec, ki zastopa subjekt, če za nič drugega za številko, s katero producenti merijo uspeh filma. Daje pa vtis subjekta.

Subjekt je treba v kinu iskati na ravni množice, ki občuje s filmom in katere usoda se vsaj za okoli dve uri oblikuje v razmerju do skupnega objekta; usoda, ki ni zajeta v scenariju ali filmski zgodbi, temveč je učinek kinematografske situacije, filmske predstave. Tej usodi lahko rečemo *umestitev* – začne se z znano hipnogeno sceno kinematografa in nadaljuje v *kinematskem označevalcu* – umestitev, ki sklone operacijo pripenjanja označevalca v koordinatno referenco, sklone pač tako, da jo zapre. Prav ta zapora pa omogoča neskončno kroženje pomena.

Umestitev – ki ni nič drugega kot konstitucija subjekta predstave – je seveda razumeti topološko; šele ona pogledu, pogledu občinstva, določi točko, ki ga priteguje, točko, v kateri je kaj videti.

Drugače povedano: film je eden od načinov, kako ujeti subjekt v past, subjekt, ki vznikne natanko kot učinek predstave.

Freud je v *Psihologiji množice in analizi jaza* pokazal, da množico združuje in organizira *ideal jaza* oz. njegov zastopnik v redu označevalca. Ideal jaza opišimo kot mesto, na katerem se križajo označevalci manka, ki – kot manko – opredeljuje *jaz* s kastracijskim rezom, v tistem, kar je pri kastraciji zavrženo. Je mesto, ki ga zaznamuje *objekt* rekli bi identifikacije, če ne bi šlo ravno za razliko – o identifikaciji (ali tudi konvergenci) lahko govorimo med razmerji, ki jih posamezniki razvijajo s tem objektom, samo razmerje pa ni na ravni (imaginarne) identifikacije, temveč (simbolne) vstavitve.

Ta objekt, pravi Freud, se vzpostavlja kot objekt ljubezni in to razmerje kot paradigma ljubezenskega odnosa.

Če govorimo o »idealni« ljubezni, govorimo o objektu, ki v predstavi združuje vse, kar subjektu manjka, da bi bil »cel«. Predstavlja lahko vse mogoče; vsekakor pa sam objekt mora biti take narave, če naj ljubezen že pred svojim nastopom ne onemogoči same sebe, da lahko govorimo samo o njegovi vrednosti, ki jo določa zmoglost predstavljanja, kakor pri denarju govorimo zgolj o vrednosti glede na blago, ki ga zanj dobimo, ne pa glede na njegovo materialno substancno. V »pravem« ljubezenskem odnosu je torej sam objekt čisti višek in zato je ljubezen toliko bolj prava, kolikor bolj je objekt nedosegljiv, tj. prepovedan.

Če naj torej obstaja neka *filmska* predstava kot ugodje, mora obstajati objekt, ki jo vzpostavlja; in le prek tega objekta se bomo lahko približali temu, kar tukaj nastopa kot ulov ali celo plen – subjekt – ki se zasveti v nastopu označevalca, nastopu, ki mu utemeljeno rečemo filmska govorica.

Identifikacija je tukaj koncept, ki nam prej kot nekakšno poistovetenje *jaza* z objektom zakoliči poistovetenje samega objekta: v smislu, kako prepoznavamo ta objekt, kako se nam predstavlja, ali kot rečemo, kako identificiramo objekt.

Naše izhodišče bo *skopična pulzija* (*Trieb*, »gon«), termin, ki utemeljuje Freudovo *Schaulust*, skopofilijo, ki se napaja v posebnem učinku predstave, spektaklu – ne zato, ker bi pogled zasedala kakšna posebna psihična energija, temveč zato, ker pogled lahko identificira objekt, ki se mu prikazuje, četudi le kot delni objekt.

Tej identifikaciji rečemo *videnje*, in takoj vpeljimo še izraz, ki substitivira videnje – *videz*, tisto kar vidimo, kar je konec koncev le specifična distribucija svetlobe.

Znašli smo se pred komično antinomijo: videti in videz nista komplementarna, videz pomeni nekaj iluzornega, površinskega, nezanesljivo referenco, videti pa nasprotno zajemati, črpati, hipoma dojeti, zasegati, imeti v lasti. Ukiniti posredstva-predstave, ki jih konstituirata odsotnost objekta in zastopstvo označevalca – in ki substitivirajo »čisto« diferencialnost, označevalec, na način, ki mu rečemo podoba. *Vidim* je v magičnem stadiju mistikov *vidim*, Angleži pa slej ko prej uporabljajo *I see* v pomenu *razumem*.

»Preden sem se začel ukvarjati z Zenom, sem videl gore kot gore in vode kot vode,« pravi neka zgodba, »potem sem se začel ukvarjati z Zenom in sem videl gore kot vode in vode kot gore. Zdaj pa spet vidim gore kot gore in vode kot vode.«

»Zdaj« se nanaša seveda na *satori*: subjekt vidi, ker je razsvetljen On in ne videz, vidi, ker je razsvetljena točka, s katere vidi, kar »se vidi videčega se«. Objekt je tu sama točka pogleda, sam subjekt, ki s tem preseče status videza. Razlika med razsvetljenim in nerazsvetljenim gledanjem je prav v lociranju objekta. Spočetka je za moža videz že resnica, tj. »neposredna« realnost. Potem, ko začne proučevati simbolno funkcijo, preide resnica onkraj realnosti, ta pa se prikriva kot zgolj posredovana v videzu; na lepem (*satori* je zmeraj hip, preskok) pa vidi resnico: realnost je njegov lastni položaj, mesto, s katerega vidi, toda razcepjeno mesto, ker k njemu napolnje samo položaj označevalca, mesto, s katerega »se vidi« kot objekt. Gore so lahko mirno gore in vode vode, ker gre za popolnoma arbitrarno sledi označevalnih razlik; videz strukturira prav točka njegove izvršitve, subjekt se znajde na drugi strani pogleda.

Objekt v smislu objekta skopofilije vznikne na nekem nepričakovanem mestu, v pogledu z vsemi obeležji civiliziranosti, ki mu rečemo *pogled stran* – pogled, ki se ob kolčljivem prizoru odvrne: ne gleda, da ne bi videl, kar želi videti. Tega ne sme videti, ker ga navdaja z grozo, ker ga onesposablja v zadregi. S tem se objekt umešča v manko, manko kot objekt pogleda, dokler je to pogled stran, in torej v strogem smislu to, kar se vidi: vidi se pogled, ki se odvrne, z mesta, ki ni vidno.

Objekt se temu pogledu prikazuje kot ničelni označevalec, tisto, česar ne vidimo (na ženski: falos), objekt skopične pulzije. To je natančno mesto, s katerega je opazovalec opazovan, in zaradi tega Očesa se odvrne pogled. Vidimo to, kar opredeljuje želja, da bi videli: manko označevalca, v katerem je zastopan subjekt kot subjekt želje. Z mesta tega manka je konstituirana *predstava*.

Arhaičen primer take organizacije pogleda je pogled v zrcalo: zrcalo kot označevalec manka pogleda nase, ki se vidi v zrcalni podobi. V zrcalu se fragmenti telesa strukturirajo v nekaj, kar je nedvomno *jaz* in sicer jaz kot videz, ki se izvrši na mestu, s katerega se gleda, jaz kot mesto, ki se vidi iz zrcala.

Levstik zastavi vprašanje pogleda za zahtevo, da naj pisatelj piše tako, »da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu«. Slovenec naj vidi to, kar ga bo razodelo lastnemu pogledu, vidi naj se *iz knjige*, ki ga mora predstavljati, ki mora biti taka predstava zanj, da se lahko v njej umesti, vidi realnost, tj. svoj položaj v prostoru, ki ga drugače ne more videti, ker »iz sebe« gleda kakor iz za zaslona, in to, kar je na tem zaslonu, mu je seveda prikrito (ni nikdar celo, manjka točka pogleda) – vidi se naj z mesta označevalca, kot Drugi. Če se ta propozicija uveljavlja v realizmu, pa to seveda še ne pomeni, da tudi obvelja samo za realizem; a vendar pogled vselej nosi neko težo realizma, celo v halucinaciji.

Vse to bi čisto ustrezalo funkcionalističnim psihološkim tolmačenjem, po katerih naj bi bila predstava sredstvo, da bi se subjekt znašel, če ne bi bilo rahlega ovinka, znašel namreč tako, da bi se našel z objektom v sistemih referenc, ki jim Freud reče spominske sledi, točke pritegovanja, asociacije, skratka v označevalni verigi.

Očitno je, da se tu puščamo voditi homofoniji dveh terminov, ki pripadata različnim registrom: govorimo o psihični predstavi, kakor da bi bila isto kakor npr. gledališka predstava (*Vorstellung* in *Spiel* v nemščini, kjer imamo sicer tudi *Darstellung*, ter *idea* in *performance* v angleščini, kjer se pojavlja tudi *presentation* v obeh pomenih). Seveda nam šele *performance*, nekaj, kar je razumljeno kot predstava, označevalec-simbol, ki stoji namesto nečesa drugega, omogoča pojmovanje *Vorstellung*, ki ravno tako stoji namesto nečesa drugega: presežnega objekta.

Struktura predstave kot *performance* je že dolgo znana: ko Aristotel razdeluje funkcijo katarze, opredeli gledališče kot predstavitev simbolov, ki (nad) določajo subjekt, kakor bi rekli danes. Tudi v tem zrenju resnice je predpostavljeno nekakšno zrcalo – vse je že tam,

»treba je dobro pogledati,« je rekel sv. Janez iz Arsa. Na prvem mestu je pač samo dejstvo (nad) določenosti v simbolu – tej umestitvi rečemo *primarna identifikacija* – dejstvo, ki vleče za seboj razcepljeni subjekt; potem pa je še neki pomik, zgolj topološko predstavljen vzvratni pomik konstrukcije objekta: ko je sv. Janez tisto rekel, se je negovorjenim očem res prikazalo, zgodil se je čudež, manko je zašit. V tej topologiji sovpadeta objekt in subjekt, sovpadeta v trenutku kreacije, predstavitve. Predstava predstavlja subjekt, predstavlja ga pogledu Drugega, in sicer na način, ki je lasten imaginarnemu registru, na način podobe.

Spomnili se bomo, da tradicija, ki smo ji močno zavezani – judaistična tradicija – in druga tradicija, ki ji sicer nismo tako zelo zavezani, čeprav precej dviguje glas in se nikakor ne pusti utišati – kar je najbolj zanimivo, ravno kot antagonist judaizma – to je islamska tradicija – prepovedujeta upodabljanje »tega, kar je na nebu, in tega, kar je na zemlji«. To zgrešeno srečanje, ta spopad dveh v osnovni sinhroni diskurzov med drugim kaže, kako deluje nezavedno v območju ideologije – tj. ideologije gospodarja – namreč tako, da onemogoča identifikacijo objekta (ki je precej »skupen«), ker mora ves čas identificirati *ime*. Temu ni izvzet noben diskurz, kolikor je ideološki.

Očitno je, kako se lahko politična akcija uprizori kot predstava, ki umešča podložnika; spomnimo se npr. ameriškega poskusa, osvoboditi talce v Iranu. Prav predstava v tem smislu je tudi v središču tistega intersubjektivnega razmerja, ki ga opisuje izraz *charisma* – tu gre za glavnega junaka, protagonista, ki (se zanj predpostavlja, da) – ve – kako obvladati predstavo. V Iranu se je, kar se tega tiče, predstava sprevrgla v farso, za protagonist pa v tragedijo, hujšo kakor po navadi, kadar predstava ne uspe.

Kaj je v *Dekalogu* prepovedano, lahko nemara zapišemo takole: prepovedan je potujitveni učinek, spodrseljaj, na katerega je predstava obsojena, saj »vsak kramar dobro razlikuje med tem, za kar se nekdo predstavlja, in tem, kar je v resnici« (Marx); to razlikovanje, mimogrede, pripisujejo psihologiji. Spodrseljaj razodeva predstavo kot fikcijo in »razsvetljuje« subjekt v samem delu predstave, v njeni tvornosti – namesto v njeni ustvarjenosti. Fikcija, ki rada nastopa tudi kot edina realnost, postane predmet take zasedbe, šele ko je prepoznana kot fikcija, kot igra simbola, v kateri je subjekt že »skrepenel v označevalec«.

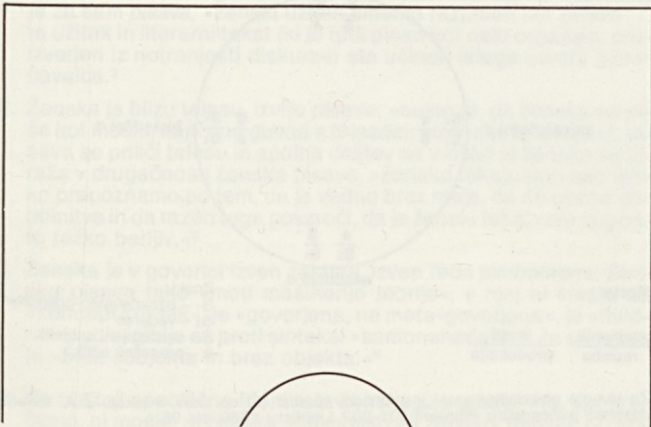
Fikcija je metonimija: povzroči jo utajeni označevalec – falos, označevalec razlike, imeti ali ne, ki ga vrača delni objekt pulzije. Je zastopnik želje, ki se na ta način vrača objektu. Prav zato je tudi podvržena potlačitvi in se vrača na način nekakšne sekundarne obdelave, o kateri sporoča Freud v *Interpretaciji sanj*.

Predstava je s tega vidika metafora, ki v svojem delu zaznamuje subjekt, tj. razodeva svoje *realno* kot manko, ki se konstituira kot njena *druga scena*, v interpretaciji, po kateri je fikcija izpolnitev želje, seveda želje, katere objekt je odsoten oz. zaznamovan zgolj s potezami označevalca.

Je mar protislavje v tem, če rečemo, da je fikcija zastopnik želje, potem pa, da je izpolnitev želje? Ne, kajti želja s posredstvom predstave prekorači manko: v imaginarnem je želja zastopana ravno kot izpolnjena.

Objekt predstave smo tako našli na križišču, na običajnem križišču želje in simptoma, metonimije in metafore, tj. na »pravem« mestu.

V gledališču obstaja dejavnik, ki vsakomur na pravem mestu položi pravo besedo v usta, dejavnik, ki pripomore, da protagonista ve. Ta dejavnik posreduje tekst, a ga ni na sami sceni je dobesedno potlačen, izpod scene prihaja do igralcev – in samo do njih – samo njegov glas: šepetalec, ki ga na njegovo mesto uvede »tradicionalno« meščansko gledališče. Shema, ki jo podajamo, je iz takega gledališkega komada (*Lepa Vida J. Vaduška*); iz scene smo izpustili kulise in dobili tole:



Šepetalec ne bi omenjali, če ne bi mislili, da se njegova funkcija navezuje na njegov položaj, položaj potlačenega označevalca, ki kot mesto, s katerega se predstava uprizarja, postavlja Drugega. To mesto je na isti strani kot pogled na predstavo: šepetalec mora videti, slediti, celo prehitovati, ne glede na to, kaj si misli o predstavi; misli si lahko svoje.

Sorodno funkcijo bi lahko našli pri piscu govorov, recimo za politike, ki nastopajo kot protagonisti; ta je sicer avtor, toda avtor česa? Predpisanega teksta ideologije, v katerem mora podložnik prepoznati »sebe«, nikdar pisca: subjekt za njegov tekst je zastopan v podpisu pod njim, podpisu, ki po samem terminu (»zastopnik ljudstva«) reprezentira podložnika.

Subjekt za diskurz šepetalca, kakor lahko mirno zapišemo, ker vemo, da gre za pred-pisan tekst, zastopa sam videz predstave, njena trenutna faza ali korak/iztočnica. Odveč je povedati, da imajo poleg piscev govorov »osebnosti« tudi take šepetalec, ki jim rečejo svetovalci, mojstri ceremonij itd.

Pač pa je pomembno, da je šepetalec – izboklina v shemi na odprtem delu odra, ki zaznamuje delo potlačenega označevalca – prav mesto, na katerem vdira v predstavo nekaj zunanjega, kar pa ji je hkrati temeljno notranje, falični označevalec, ki se pridodaja označevalni verigi predstave, da bi učinkovala sklenjeno, zaključeno, brez spodrseljaja. Zanj so vsi ostali označevalci predstave iztočnice – nekakšne luknje, vrzeli, ki ga aktivirajo.

S to digresijo na področje gledališča nismo nameravali iskati kakšnih podobnosti med filmom in gledališčem (a se jim tudi ne izogibamo), temveč skušamo pokazati na *podvojenost prizorišča* v predstavi, tako *Vorstellung* kot *performance*: umeščenost označevalca kot zaslona (zaslona kot ravnine želje, nekako v smislu španske stene), iz katerega kuka pogled, in umeščenost označevalca kot videza tja, kjer zastopa subjekt predstave, kjer se križajo označevalci manka, katerih šiv je subjekt – zanj je torej točka pogleda Drugo mesto. V tem dvojnem vpisu označevalca (z obeležji zrcalnega učinka) nastane učinek pomena.

Eden od označevalcev manka – zapore, četrte stene, »realnosti« predstave – je izboklina na Voduškovi shemi. Če naj se obrdri raven predstave kot fikcije, se pravi če naj kljub temu, da vemo, da gre za predstavo, ostane zavezana neki realizaciji želje, realizaciji, ki je njen cilj, te izbokline ne smemo videti, vključiti se mora v sceno kot nepomemben madež. V nasprotnem primeru imamo takoj potujitveni učinek, občutimo nelagodje, natanko tako kakor če filmski igralce pomotoma pogleda v kamero; pride do neznosne realizacije pogleda, »stvar me gleda«, in do neke variante »pogleda stran«. *Sekundarni* potujitveni učinek, moramo reči: ta pripada *performance* in je vzpostavljen na *primarnem* potujitvenem učinku *Vorstellung*, neidentičnosti subjekta s svojo željo, s samim seboj.

Na diegetični ravni (ravni fikcije) lahko označevalec manka, kot je zapaden v *suspenzu*, izvrstno funkcionira kot organizator predstave; prav v tej točki je fikcija zastopnik želje. Če je izboklina na shemi mesto, ki naznačuje vnaprejšnost, pred-pisanost predstave in je zato označevalec manka, ker je mesto pred-pisa v sami predstavi potlačeno, nas diegeza vodi po poti substitucije označevalca manka, zato da bi to mesto opredelilo označevalec v predstavi, se pravi kot mesto strukturiranosti predstave, mesto subjekta, ki se najde v čudežu, prehodu iz nesmisla v smisel, ko se označevalec manka iznenada poveže z drugimi označevalci. Tak označevalec je v Wellsovem filmu skrivnostna beseda »Rosebud«, ki je novinar iz zgodbe sicer ne razvozlja (tako koncept identifikacije – tu popolnoma odpade), pač pa se razodene *samo* gledalcu.

Predstavo v njeni homofoniji utemeljuje torej njen status metafore-simptoma, v kolikor je simptom spodrseljaj objekta, drugače, bolj razsvetljensko rečeno: spodrseljaj narave, da bi bila tu, na mestu, kjer želimo. Zato pa je tu simbol, ki se ponavlja, ki pričra, da je vzrok subjekta učinek vznika Drugega, položaja označevalca, mesta, kjer se konstruira želja.

To, kar je mogoče videti, smo imenovali videz; njegova posebnost je, da nič ne pomeni – če med pogledom in videzom ni predstave, tistega potujevalnega momenta, po katerem je pogled, pogled Drugega na označevalec, ki zastopa subjekt – če v videz ni vstavljen sam subjekt kot učinek zrcalne funkcije predstave.

S tem pa dobi videz v predstavi funkcijo *fantazma*, imaginarnega scenarija za subjekt – mesto, kjer se križata *Vorstellung* in *performance* – s katerim se ponuja pogledu Drugega; Drugi je tedaj mesto, kamor je vpisan užitek, ki ga predstavlja videz.

Funkcija diegeze, proizvedene v imaginarnem registru kot zastopnik želje, je torej v tem, da prezentificira sled objekta, sled, kakršna ostane npr. v pogledu stran, tj. označevalec, nezvedljiv na smisel, ki se *predstavi* kot objekt; v tem imenu ima seveda vse smisel. To funkcijo lahko registriramo samo ob prepovedanem objektu.

teorija

Spolna razlika in reprezentacija

»Libido gledanja je pri vsakomer prisoten v dveh oblikah, aktivni in pasivni, moški in ženski, in v skladu s tem, na katero stran se prevesi spolni karakter, prevlada ena ali druga oblika.«

Ta Freudova izjava¹ nas vrže *in medias res*: moški je gledalec, ženska je gledano, toda tako, da je spol iz tega že vnaprej izključen (»v ljubezni ne gre za spol«)² – njuno razmerje ni spolno, temveč razmerje reprezentacije po formuli: označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec. Kar je za moške in ženske, za te *označevalce* subjektivirajoče, kar jih torej pripne na točno določeno mesto, je sam pogled; ne pogled moškega, zaradi katerega bi lahko rekli (kakor Heath), da je spolna umestitev (ženske) moška interpelacija, temveč pogled libida, če naj uporabimo to nesrečno formulacijo, v kolikor je libido – nasprotno od običajnega »energetskega« pojmovanja – tukaj *organ*³. Spolna umestitev ni nekaj fiksnega, z rojstvom (tj. biološko, naravno) danega, temveč razporeditev v registru označevalca, o čemer nam pričata takšni libidinalni organizaciji, kakršni sta transvestizem in transseksualizem.

Ravno zato, ker ne gre za pogled moškega, spola nista komplementarna; čeprav z mitom o vladanju moškega nad žensko ni lahko opraviti – to bi seveda pomenilo, da je, nič manj kot matriarhat, tudi patriarhat predvsem mit – je vendarle jasno, da kastracija prizade ne oba. Spolna razlika ni razlika med moškim in žensko, temveč med eno in drugo podvrženostjo kastraciji; drugače povedano, moški in ženska obstajata zgolj kot razmerje do kastracije. Subjekt je prisiljen v pogled, v razmerje s simbolnim Drugim, in v tem razmerju (do tega posrednika) se artikulira aktivna ali pasivna oblika libida.

Kastracija je tedaj pogoj subjekta za spolno bitje; subjekt vznikne v sami točki kastracije kot šiv, s katerim govoreče bitje na način reprezentacije zapolnjuje nastalo vrzel. Tako pogled hkrati prekorači kastracijo, natančneje, prekorači jo ravno predstava kot reprezentacija.⁴ Seveda simbolna Razlika, primarna kastracija, insistira, najde le nekakšno sublimacijo v imaginarnem, toda pozicija, s katere je mogoče gledati, pripada Drugemu, ne moškemu, pravzaprav pripada ženski – ki reprezentira manko – ki ji je ravno s predstavo pridodan organ, natančno kakor v fetišizmu: falični ženski.

Če rečemo, da ženska reprezentira manko, mar to ne pomeni, če seveda gre za manko, ki zadeva falos, da ta falos vleče za seboj moškega, ki mu je s tem avtomatično dano prvenstvo? Ne da bi se hoteli sklicevati na kakšno zgodovinska dejstva, moramo temu pritrlditi – toda pri tem si moramo predstavljati zares *vleko*: fetišist, ki se (z dodajanjem) prepričuje, da je ženska cela, s tem premaguje svojo lastno kastracijsko tesnobo, tesnobo kot simptom svoje kastriranosti.

Razliko – kastracijo – je mogoče prekoračiti s strani ženske, pri čemer je ta stran možna le kot mesto falične ženske. »Pozabljanje« pri Forresterjevi, o katerem govori Heath, zadene prav to točko: le s potlačitvijo želje kot želje falosa je možen diskurz, kjer spregovori natančno ta želja, in skozi to potlačitev »mora vsak pisec, moški ali ženski, postati ženska, da bi lahko deloval.«⁵

Če strnemo: moški, ženske so le označevalci,⁶ reprezentacije, subjekt je zastopan v falosu, najbolj reprezentativna reprezentacija subjekta izjavljanja je falična ženska.⁷ Ženska je označevalec manka v Drugem: predstava je tu zato, da evocira manko, ki je konstitutiven za subjekt. Objekt želje ni ženska, temveč tista skrivnost, ki priteguje v ljubezni, ki potrjuje (ljubezen je v temelju narcistična!), v tem da je pasivna: da daje prostor prokreaciji – vzniku subjekta – da je ta prostor. Zato ta ženska – ta manko – (ženska kot objekt) ne obstaja; Lacan feministkam vrača njihov prav. Razširjena feministična maksima: ženske so doslej bile objekt, čas je, da to prenehajo biti – izpostavlja tukaj svoje travmatično jedro: ženske nikdar niso bile objekt, temveč označevalci (manka), ki v svoji števnosti (primer dona Juana) nikdar ne prizadenejo sam manko. Man-ko je namreč izpah simbolnega registra, v katerem se nazira realno: dokončnost Razlike. V diskurzu je Razlika lahko le govorjena, ne more pa biti povedana – beseda sama ostaja učinek operacije, kastracije, primata Drugega.

To pa je nekaj čisto drugega kot »spektakel, ki ga (ženska) vsebuje za mene, moškega.«⁸ Spektakel že, toda za koga? Mesto izjavljanja reprezentira zgolj nekakšna falična ženska, kajti moški in ženske, oboji so domorodci na področju jezika – materinega jezika, jezika matere, ki je izvzeta iz menjave besed, ker poseduje sam jezik.⁹

Pogled kot falos torej ne umešča moškega kot lastnika falosa, temveč kot njegov učinek, *moškega* kot »termin kastracije«, kot dejan-

sko kastrabilnega. Ženska je ne-cela, toda to je mogoče nadoknadi (fetišizem!); moški pa je kastriran v tem, da ga v želji bistveno določa neki presežek, neki zunaj-njega, ki ga simbolizira falos. Ne pripada falos njemu, temveč on falični želji. Oko je podvrženo kastraciji v zgodbi o Kukajočem Tomažu, ker se je ta hotel prepričati, da »ga ima«, pogled kot penetracijo, v pravem smislu »prodoren pogled«. No, pogled je ostal, le on ni ničesar več videl.

Zavzemanje Drugega mesta (pogled pripada Drugemu), prisotno v predstavi, izpolnjevanje želje Drugega, udejanjeno v pogledu, nas privede k filmu: tukaj je oko nadomeščeno, pogled prevzet,¹⁰ v tem prenosu pa tudi ni krivde. *Jaz* (mesto pogleda) in *tisto* (mesto spolne želje) ne interferirata, *tisto* ni podvrženo cenzurni funkciji *jaza* – ker se je to zgodilo že davno prej. Film je tedaj, na ravni govornice, blizu histeričnemu diskurzu. Namreč diskurzu, v katerem se travmatično izkustvo razlike predela v vzneseno izkustvo identifikacije.¹¹

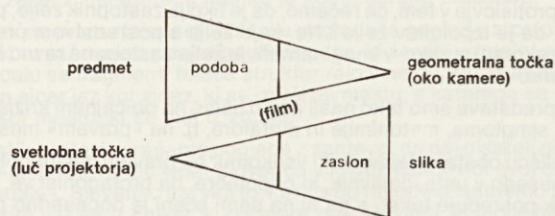
Tudi v filmu histerični diskurz ni daleč od analitičnega,¹² saj gre prav za to, da se posreduje resnica subjektovga izkustva, vendar na način, ki histerika-gledalca zajame v celoti, tako da je on sam člen v verižici, na kateri je obešeno ime Gospodarja.

Teh nekaj besed na hitro komentira nekatere teze, podane v tekstu Stephena Heatha, *Difference* (gornji naslov - *Sexual Difference and Representation* – je naveden le na platnacu), objavljenem v reviji *Screen* jeseni 1978 (Vol. 19, No. 3, str. 51–112). Prevod, ki sledi, zajema dve od desetih poglavij besedila.

Bogdan Lešnik

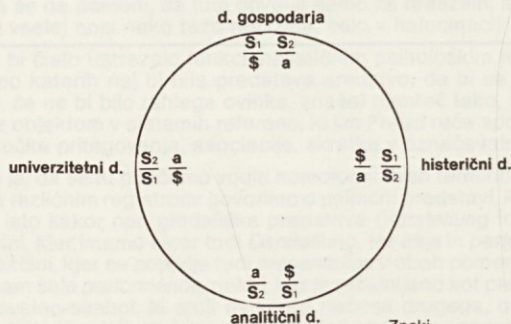
Opombe

(Bibliografski podatki, navedeni v tem uvodu ali prevodu, so tukaj izpuščeni)

¹ Heath, *Difference*, str. 65–66.² J. Lacan, *Encore*, str. 27.³ Prim. J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, slov. prevod str. 247.⁴ Heath, *op. cit.*, str. 87–88.⁵ *Ibid.*, str. 80.⁶ *Encore*, str. 34.⁷ Prim. B. Lešnik, *Prispevek k ženskemu vprašanju*, Ekran 9–10, Ljubljana 1980, str. 41–44.⁸ Heath, *op. cit.*, str. 90.⁹ Prim. R. Močnik, *Jezezik I, Problemi 184–186*, Ljubljana 1979, str. 83.¹⁰ Lacanova »trikotna optična shema« naravno travmatično natančno funkcionira pri filmu (prim. *Štirje ...*, str. 124): opredelitve v oklepajih smo dodali mi.

¹¹ Tukaj ne razdelujemo specifične »histerije filma«, zato se nemara zdi formulacija prisiljena. Vendar nas film v prenekateri svoji potezi opozarja na to, veliko bolj kot drugi »vizualni diskurzi«; čeravno bi prav ob razmerju oko-predstava lahko najelegantneje proučili Freudovo zamisel umetnosti kot načinu razreševanje nerove.

¹² Gre za štiri diskurze, ki jih razvije Lacan v *Encore* (str. 21) in ki jih lahko zapišemo tako:



Mesta:

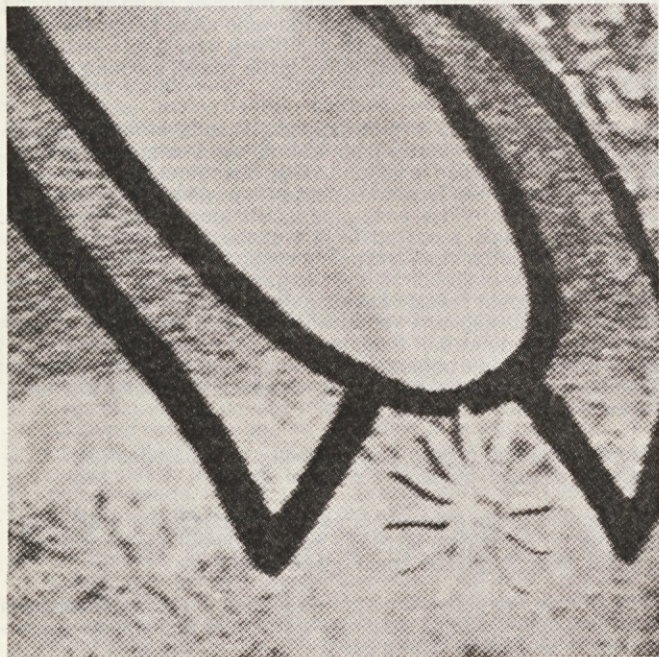
dejavnik	drugi
resnica	produkcija

Znaki

S₁ – označevalec-gospodar
S₂ – vedenje
\$ – razcepljeni subjekt
a – presežek užitka

Za izvorno opredelitve mest in prehodov gl. tudi (9) op. prev. k tekstu J. A. Millerja, *Algoritmi psihoanalize, Problemi 201–202*, Ljubljana 1980, str. 95.

Stephen Heath: Razlika



V. »Ni je ženske, ki ni izključena po naravi stvari, ki je narava besed...«¹. Film Howarda Hawksa, *Ognjena krogla* (*Ball of Fire*), prikazuje zborovanje leksikografov – med njimi Garyja Cooperja kot Bertrama Pottsja – ki jih nadleguje plesalka iz nočnega kluba, Barbara Stanwyck kot »Mačkica« Linda O'Shea: oni imajo besede, zakon besede, ona ima telo; je manj, ker ostane pred pragom njihovega zakona, in je več, zaradi izgreda, ki ga naredi. Lacanovo in Hawksovo gledališče je tu isto; spet smo pri analizi neuspeha razmerja žensk do simbolnega reda.

Ta analiza sugerira možnost neke specifične ženske prakse govorice v pisavi, če pisavo razumemo v modernem smislu kot neko dejavnost transgresije, preloma z učvrščenimi pozicijami govorice, razgrnitve gibkega tkiva pomenov. Problem razlike in specifik je tu postavljen relevantno, tako da neposredno požene v gibanje pomen, reprezentacijo in spolno delitev.

Nekaj tez, potem ko so argumenti izdelani:

1. Ženska je že po naravi bolj pisec: ker je blizu materinemu jeziku, blizu rojevanju, »je ženska tista, ki je bolj pisec, prav s tem, da ustvarja jezik (idiom); in pesnik dobro ve, da govori materin jezik in nobenega drugega«²; ker gre njen presežni (excessive, tudi izgredniški) užitek (jouissance) na stroške falusa, označevalca, je že sam pisava, »ženski užitek smemo razumeti kot pisavo... ta užitek in literarni tekst (ki je tudi pisan kot neki orgazem, proizveden iz notranjosti diskurza) sta učinek istega umora označevalca.«³
2. Ženska je blizu telesu, izviri pisave: »nujno je, da ženska ne piše kot moški, kajti ona govori s telesom; pisava je iz telesa«⁴; pisava se priliči telesu in spolna delitev na moško in žensko se izraža v drugačnosti ženske pisave, »žensko tekstualno telo lahko prepoznamo po tem, da je vedno brez meje, da ne pozna dopolnitve in da razen tega povzroči, da je ženski tekst zelo pogosto težko berljiv.«⁵
3. Ženska je v govorici izven zakona, izven reda simbolnega; ženska pisava tako »moti mašinerijo teorije«, v njej ni mesta za »koncept kot tak«, je »govorjena, ne meta-govorjena«, je »fluidna« v stilu, giblje se proti sintaksi »samonanašanja«, ta sintaksa je »brez subjekta in brez objekta.«⁶
4. Ne obstoji specifična identiteta ženskega v pisavi: »to, kar srečamo, ni moški, ni ženska, niti moško ali žensko, temveč razlika

sema, ki je na delu sredi lastnega vrveža, in poleg nje spremeni najočje se izkustvo identitete: »Jaz sem nihče! kdo si ti?« vprašanje Emily Dickinson«⁷ Pojem ženske pisave, ki bi bila posest žensk, postavlja načelo spolne identitete, ki ga preverja (calls into question) prav izkustvo pisave: »Ob soočanju z eksperimenti moderne umetnosti se je danes zmeraj težje izogniti temu, da ne bi hkrati s pretresanjem spolne identitete izprašali samo njeno načelo – opravilo, ki ga vzlic odporom terjajo feministična gibanja. Ni mi lahko opredeliti moške ali ženske specifik, če pomislim na velika estetska izkustva razsrediščenja identitete...«⁸ Za kar gre, je telo, ki je radikalno tuje, ne moški ne ženska.

Tako objavljenim tezam manjkajo detajli kompleksne obdelave; povzete so preprosto kot indikacija argumentov, ki so čvrsto razviti in ki spreverčajo spolno razlikovanje v jeziku in njegovi praksi. Povezava med prvo, drugo in tretjo tezo je očitna, v nekaj točkah se stekajo ena v drugo (ločitev v teze je zgolj ugodna predstavitev.) Tudi četrta teza preseka prve tri predstave o pisavi kot ženskem užtku, naznačene v prvi, ni potrebno vnesti na zemljevid spolne delitve na moške in ženske individue: v tej zvezi navaja Montrelayeve pisce moškega spola (Bataille, Jarry, Jabès), ki je njihovo pisanje na strani ženske, prečka moške in ženske, ne v smislu ženske specifik, temveč v smislu delovanja proti obstoječemu redu: »Glede na govorico se ženska in pisec (moški ali ženski) znajdeti v isti situaciji. Da bi eksistirala, morata prisiliti k realnosti neki diskurz, ki je sicer že podvržen funkcionalni realnosti (uradno imenovani realnosti)... Preostane jima, da prakticirata pozabljanje hierarhičnih redov, kategorij... Pozabljanje – natanko skozenj mora vsak pisec, moški ali ženski, postati ženska, da bi lahko deloval...«⁹

Pisava je jezikovna praksa in tu je potrebno vzeti v manjši premislek jezik – premislek, ki ga je treba opraviti pred postavitvijo vprašanja o specifik pisave in ki mu mora biti osnova.

Jezik kot predmet preučevanja lingvistične znanosti izključuje problem spolne razlike iz svojih osrednjih sistematskih konstrukcij; Saussurjeva *langue in competence* Chomskega predlagata splošni sistem oziroma logiko jezika, v katerem subjekt in subjektivnost nista vprašljiva. Problem spolne razlike se kot problem variacij v jezikovni rabi moških in žensk pojavi šele v posebnih vejah lingvistike, najodličneje v sociolingvistiki. Zabeleženi in opisani so primeri lingvističnega razlikovanja po spolu, in ti primeri potem na fonološki, gramatikalni in semantični ravni nastopajo kot sistematske distinkcije; se pravi, pogosto lahko najdemo distinkcije, ki tvorijo del jezikovnega sistema (npr. v tajščini moški-*phom*, ženska-*dichan* za prvo osebo ednine). Z drugimi besedami, pri mnogih jezikih je mogoče razlikovati med moškimi in ženskimi variantami, pri čemer »variacija« lahko obsega osrednje aspekte jezika. V sociolingvističnih poročilih navadno menijo, da »pri tehnološko primitivnih, nabiralskih ali nomadskih skupnostih, kjer so različne spolne vloge mnogo ostreje začrtane«¹⁰, naletimo na jasno razločene variante; jezik kot angleški pa bo, nasprotno, poznal le razlike, ki »so v splošnem manjšega, manj obveznega in manj zavestnega tipa«¹¹ imel bo tendance, ki jih razberemo prej v govornih vzorcih kot pa v sistematskih razlikah jezika samega (npr. v londonski angleščini uporabljajo moški guturalne zapornike v besedah kot *butter* pogosteje kot ženske).

Lingvistično delo, ki poteka v feministični perspektivi, je prav na sociolingvističnem področju presekalno, predelalo in razvilo tisto, kar sta o angleščini zapisala Lakoff in Keyeva.¹² Pojem relativne odsotnosti vsakršnega jasnega razlikovanja po spolu je zavržen: spolne vloge niso nič manj »ostro začrtane« in jezik tvori del tega začrtovanja in zatiranja, katerega podpornik je, s tem da vedno znova razlikuje na stroške žensk. Tako je pa tudi politično nujno, opisati »ženski jezik« (»women's language«), ki je mesto zatiranja žensk, lingvistična maškerada ženskosti. Opomniti je treba, da njujno delo v nikakršnem smislu ne terja specifičnega jezika za ženske; nasprotno, proti jeziku, ki ga opišeta kot ženski jezik, se je treba boriti kot proti glavnemu oporišču seksizma.

Toda za kar gre, je prej govor, jezik v diskurzu, neki govor, v katerem so ženske določene in pričakovane kot ženske, opažene kot take, manj pa sistematski pritisk v jeziku: pri amazonskih Indijancih Cocama so moški in ženski govorci prisiljeni rabiti – nujnost jezika! – različne zaimkovne nize; v ameriški angleščini tako moški kot ženski govorci lahko rabijo in tudi rabijo modelne konstrukcije (s could be, night be itn.), toda na rabo takih konstrukcij lahko gledamo, v skladu z Lakoffom in Keyevo, tudi kot na opredeljujočo težnjo

govora žensk: »ženske uporabljajo več besed, ki izražajo nedoločnost, nepreprečevalnost in negotovost.«¹³ Lakoff in Keyeva niti pomislita ne, da je ta razlika v govoru, v jezikovni rabi, pozitivna vrednost in da gre tu za razliko, ki bi lahko priskrbelo ženskam avtentično realizacijo ženskega na način, ki ga sugerirajo prve tri zgoraj navedene teze o pisavi. Zares, značilnosti, ki so v teh tezah podane kot vrednote, odmevajo v njihnih opisih ženskega jezika negativno, dojete kot sama od patriarhata postavljena določila (terms) identitete ženske. Morebiti drži, da je »falično (the phallic) resnoba pomena«¹⁴ (stališče, ki je blizu *Ognjeni kroglji* . . . in *Lacanu*); vendar Lakoffu in Keyevi ne gre za zavrnitev resnobe, temveč za zavrnitev diskurzivnih specifikacij ženske kot nekonsistentne, nepopolne, fluidne; po njenem ni cilj motiti teorijo in odklanjati metagovorico, temveč boriti se proti »dvojezičnosti«, proti dodatnemu ženskemu jeziku, ki žensko prisili, da je venomer tudi ženska, tudi razlika in tako venomer manjkava, razdeljena zoper sebe v jeziku. Z druge strani, če obrnemo perspektivo, bi mogli Lakoffu in Keyevi očitati določeno ravnodušnost. Napadeta ženski jezik, toda s kakšnim hotenjem? V obstoječem redu se v temelju nič ne spremeni, ne premakne. Lakoff govori o »ženskem jeziku« in »nevturalnem jeziku«, toda na »nevturalni jezik« že lahko gledamo kot na področje zatiranja, odujivne razlike v redu, ki je red falusa – če ženska sprejme ta jezik, postane falus: »kakor hitro prizvame diskurz skupnosti, postane ženska falus«¹⁵; »vsakdo je rojen v govorici in ta nam govori, diktira nam zakon, ki je zakon smrti; diktira njegov družinski model, njegov zakonski model; kakor hitro nekdo proizvede stavek, kakor hitro zatrdi bit, postavi vprašanje o biti, ontološko vprašanje, že je ujet v določen tip moške želje, ki je gonilna sila filozofskega diskurza; kakor hitro nekdo vpraša »kaj je to?«, kakor hitro nekdo postavi vprašanje, kakor hitro zahteva odgovor, že je podvržen moški interpelaciji.«¹⁶ Kar nas spet privede k argumentom, ki zadevajo žensko specifiko v pisavi: ženski preostane bodisi molk, (silence), ko je utišana (she silenced) v diskurzivni realnosti, realnosti diskurza, bodisi pisanje kot tišina (silence), kot stiševanje (her silencing) – »pozabljanje« pri – Forresterjevi – redov govorice, njena praksa govorice, ki je divja, ki se odvija na telesu in je neavtorizirana.

Ženska je razdejanje reprezentacije, nereprezentabilna, toda v govorici, govoru in pisavi je povsod reprezentirana – od tez o pisanju do opisov Lakoffa in Keyeve; neka spirala, neko delno prekrivanje brez spoja (an overlap with no join).

Povzročen v govorici je subjekt, moški ali ženski, v njej razdeljen, podvržen je (subject to) delitvi, (simbolnemu redu, ki se vanj in proti njemu (in which, against which) vrača, tako da z označevalci in podobami pričvrsti svoje ugibanje o želji, želji D drugega; in penis-falus je taka pričvrstitev, taka točka vrnitve, ne pa temelj označevalca in samega simbolnega. Govorica, simbolno, konstrukcija subjekta niso preprosto ideološki (npr. označevalec ne vsebuje pomena, če naj bo falus), a tudi niso ne-preprosto – ideološki (npr. vzamemo, da falus odredi označevalec k pomenu); obstoji simultanost simbolnega in ideologije, ki jo lahko ponazorimo s podobo čelne in hrbtni strani lista papirja.¹⁷ Tako kot vrnitev pri moškem je tudi vrnitev pri ženski – njena ločitvev od odtujitve simbolne delitve, njen dogovor želji D drugega – vrnitev v skladu s pravili danih reprezentacij in reda, pridobljenega prek napredovanja simbolnih delitev, verige označevalnih elementov. Kar je označeno (designated) za nereprezentabilno, je konec koncev najmočnejše reprezentirano, in sicer neka odsotnost ali manko, imenovan in predstavljen (figured) kot tak, neko realno, ki se vrne subjektu v njegov sistem, njegov šiv simbolnega in imaginarnega. Lacan pove nekaj važnega, ko poudari, da »podob in simbolov pri ženski ni mogoče izolirati od podob in simbolov same ženske . . . reprezentacija ženske spolnosti, potlačena ali ne, določa (conditions) njeno delovanje . . .«¹⁸ Razločiti reprezentirano od česa drugega ni prav lahko; kar je potlačeno, ni nekaj nereprezentabilnega, je nekaj v reprezentaciji strukturiranega (v Freudovi teoriji nezavednega potlačitev zadane natančno reprezentacije). V tem smislu ženska ni razdejanje reprezentacije, temveč njen resnični podpornik v patriarhalni ureditvi; je dodeljena točka, v kateri (at – on – which) reprezentacija ohranja (holds) in za dela (makes up) manko, je točka izginjanja, v kateri se subjekt, ki ga reprezentacija zastopa, na strani, da bi zacelil delitve, katere učinek je; umestitev (v vrnitvi odtujitve – ločitve) oblikovanja želje, v kateri zavzame ženska (imaginarno) mesto D drugega, je torej dobavljena kot resnica moškega. Za kar vselej gre, je zapora subjekta, subjektov, v specifičen spoj – šiv – simbolnega in imaginarnega kot polja reprezentacije subjekta, ki mu, subjektu, nenehoma usmerja željo, jo vstavlja v perspektivo, in sicer predvsem perspektivo *moškega* in *ženske*. Takó je današnje masovno funkcioniranje erotizacije kastracije – simbolna delitve, učinek subjekta – prenešeno na moškega in žensko kot razlika glede na penis-falus kot »normalni« fetiš (»penis je normalen zgled za fetiš«¹⁹), ki je razmerje moških, žensk in želje v posebni ekonomiji reprezentacije, namreč ekonomiji utajitve, prepoznanja in zavrnitve manka; drugačnost ženske je vidna pri moškem, zagotovljena perspektiva, forma menjave; ženska je reprezentirana kot ta manko, ta razlika, projicirana je kot podoba in zaslon, kot točka – vrnitev erotike! – neke *določene* skrivnosti, kot zastor resnice (»ta manko je vedno prezentiran zgolj kot odsev na zastoru«²⁰).

VI.

V diskusijah o specifično ženski pisavi je poudarek često postavljen na glas: »Vsi ženski teksti, kar sem jih brala, so zelo blizu *glasu*, zelo blizu so mesenosti govorice, in to veliko bolj kot moški teksti.«²¹ Bližina glasu je sled intenzivne navezanosti na mater: »Pisati po žensko pomeni, dobiti nazaj, kar je bilo usmrčeno v simbolnem, namreč materin glas, pomeni dobiti nazaj, kar je najbolj arhaično;«²² glas je blizu besedi, »kot v prvih trenutkih življenja, ko (ženska, deklica, op. prev.) razširi materino telo in hkrati obkroži mesto odgoditve njene želje;«²³ glas je zamišljen (imagined) v polju D drugega kot klicanje matere, napredovanje skozi besede h klica-jočemu »zrnu glasu,«²⁴ k »njenemu« telesu v govorici – »nekaj od tega, kar obkroži gon klicanja (drive of the voice), erogenizira žensko (the famindine)«²⁵

Poudarek je na glasu in proti pogledu; V ženskih tekstih,« piše Montrelayeva, »ni začrtana nobena kontura, na kateri bi si oko lahko odpočilo.«²⁶ Pogled je neka razdalja, odsotnost zrna,²⁷ je »teoretski« v Heglovi rabi termina (*Estetika*), ki privilegira pogled na račun drugih čutov: »Vid je, nasprotno, v čisto teoretičnem odnosu do predmetov, in sicer s posredstvom svetlobe, te nematerialne materije, ki predmetom resnično pušča svobodo, jih osvetljuje in razsvetljuje, ne da bi jih potrošila.«²⁸ Irigarayeva obrne vrednotenje tega opisa v korist žensk: »Zasedba (investment) pogleda pri ženskah ni tako privilegirana kot pri moških. Oko opredeljuje in gospoduje bolj kot ostati čuti. Postavi razdaljo in jo vzdržuje. V naši kulturi je prevladovanje pogleda nad vonjem, okusom, tipom in sluhom prineslo s seboj osiromašenje telesnih relacij. Prispevalo je k temu, da se je spolnost ločila od telesa.«

Kadar prevladuje pogled, telo izgublja svojo materialnost.«²⁹ Cixousova omenja »gledanje z zaprtimi očmi.«³⁰

»Bila je zelo ljubka s svojimi črnimi lasmi, spuščeni preko vratu in nedrji ter s kot rosa iskrecimi se uhani, in bilo je obžalovanja vredno, da so jo gledale samo gospodične.«

»Gustave je moral poklekni na tla pred zofo in držati svojeglavi mali gospodični okroglo zrcalo, da si je izvolila pomeriti svilene nogavice in elegantne škorenjčke.«

Ta kratka pasusa sta vzeta iz nekega pornografskega dela iz devetnajstega stoletja (primerek razširjene satirične literaturne ephe), katerega avtor in nerator naj bi bila ženska.³¹ Ta trditvev o ženskem avtorju naratorju je konvencija, ki se podvojuje iz sebe in zoper sebe v spektaklu diskurza te knjige. Želja je intimnost ženske, ženskega reda, medtem ko obstaja intimnost za moškega, le v kolikor se vsiljuje vanjo; moški zija; kar je rečeno na ravni izjave, namreč nedotaknjena lepota ženske, vsa njena brezhibna bleščava in odsotnost pogleda (»bilo je obžalovanja vredno . . .«), predstavlja na ravni izjavljanja simultano samo točko v pasusu in točko, od koder je pasus napisan in spektakel konstruiran. Scene v knjigi so – kar nas ne preseneti – vzete iz moškega arzenala, mešanica voyeurizma in fetišizma: mladi Gustave, v fikcijski prizor pripuščen kot otrok, da bi se ohranila intimnost in fetišistični moment, sedi pred nogami ženske in drži zrcalo: gledalec in spektakularnost ženske, predmeti utajitve in njena erotika – nogavice, škornji. Pisanje je brez dvoma zastopnik reprezentacije, ki subjekte spaja v perspektivi »moškega« in »ženske« iz izhodišča – in z vidika – moškega kot modela izdelave-prevajanja želje; ženski avtor/narator je utvara – in če bi že bila ženska pisec te knjige, bi bila zgolj kot utvara moškega, kot člen njegovega ponavljajočega se reda. Lahko bi dodali, da vse to ni tako daleč od tistega, kar pove Lacan o sv. Tereziji: obstoji neka ženska intimnost, neka določena aura, imenujmo jo užitek, ki je treba njeno resnico neprenehoma zasačevati in jo z gospodujočim pogledom neprenehno loviti za zastorom njenih podob, ohranjajoč pri tem gotovost, da »vam ni treba drugega kot iti pogledat.«³²

Mešanica voyeurizma in fetišizma . . . karakterizacija področja, s katerim se nujno srečamo, ko obravnavamo pogled in razmišljamo o filmu.³³ Klinično vzeto sta voyeurizem in fetišizem moški perverziji (»fetišizem srečamo v glavnem pri moških, redko pri ženskah«, »voyeuriji: kot kaže, sami moški«)³⁴ in perverziji, ki ju ne tako redko srečamo povezani v standardnih medicinskih knjigah z razpravami o gledališču in kinu, razpravami, ki beležijo, na primer, naugodne učinke »izrabljanja spolnosti, poznane po svojem čaru.«³⁵

Freud že zgodaj postavi trditvev o libidinalni zasedbi gledanja-dabbi-se-videlo, videnja: »Želja, videti vsakemu spolu svojske organe odkrite, je ena izvornih komponent našega libida . . . Libido gledanja je pri vsakomur prisoten v dveh oblikah, aktivni in pasivni, moški in ženski, in v skladu s tem, na katero stran se prevesi spolni karakter, prevlada ena ali druga oblika.«³⁶ Ugodje v gledanju (pleasure in looking) je v razmerju z vednostjo, vednost ga uporablja; gleda se, da bi se videlo, da bi se spoznalo drugo telo. Poudarili smo že, kako pomembno je za Freuda pozivanje na pogled, ko vplelje kastracijo: fantek in deklica *vidita* manko.

V tem kontekstu lahko navedemo naslednje točke:

1. Videnje je za Freuda »neka dejavnost, ki navsezadnje izhaja iz čuta tipa«,³⁷ ki ga tako podaljša in premesti.
2. Oko kot organ je *locus* najmanj dveh funkcij: »oči zaznavajo ne le spremembe v zunanem svetu, kar je pomembno za ohranitev življenja, temveč tudi karakteristike objektov, ki vodijo k izbiri teh objektov kot objektov ljubezni – njihove čare.«³⁸ Če ti dve funkciji ne stojita enotno skupaj in če začne prevladovati spolni vidik, se pojavijo bolj ali manj resne motnje; v tej zvezi omenja Freud »patološke posledice, do katerih pride, če sta temeljna gona razdružena in če jaz vztraja pri potlačitvi zadevnega gona spolne komponente . . . gon spolne komponente, ki uporablja gledanje – spolno ugodje v gledanju – je zaradi svojih čezmernih zahtev pritegnil nase defenzivno dejavnost gonov jaza . . .«³⁹ Klasičen primer take psihogene motnje vida nam priskrbi »slepota«, ki jo često srečamo pri histerikih, toda Freud se potrudi, da enako močno poudari tudi običajno izkušnjo »slepote očesa, ki vidi.«⁴⁰
3. To izkušnjo poznajo tako moški kot ženske. Njena važnost v ekstretnem primeru v histeriji, v primerih žensk, ki edine dobavijo material za *Študije o histeriji*, jo povezuje enako močno s prvimi kot z drugimi. Vendar pa ni naključje, da uporabi Freud za glavno ilustracijo motnje, ki jo povzroči konflikt med spolnim in jazom v vidu, prav zgodbo o Kukajočem Tomažu,⁴¹ o tej dejavni skopofiliji (ugodje v videnju) (pleasure in seeing) voyeurizma: »Kar zadeva oko, imamo navado tolmačiti nejasne psihične procese, ki zadevajo potlačitev spolne skopofilije, in razvoj psihogene motnje vida, tako kot da bi v notranjosti subjekta govoril neki kaznujoči glas, ki bi veleval: ‚Ker si zlorabljal svoj organ vida za zle čutne naslade, ne boš, temu ustrezno, sploh nikoli več ničesar videl‘, in kot da bi subjekt na tak način odobral izid tega procesa. To tolmačenje vsebuje predstavo o povračilni kazni (talion punishment) in naša pojasnitev psihogene motnje dejansko koincidira s tistim, kar sugerirajo miti in legende. Cudovita legenda o Godivi pripoveduje o tem, kako so vsi prebivalci mesta zaprli oknice in se skrili izza njih, da bi dami olajšali nalogo, da mora sredi belega dne gola jahati vzdolž mestnih ulic, in kako je bil edini, ki je skozi priprte oknice pohotno kukal na njeno razgaljeno ljubkost, kaznovan s tem, da je oslepel.⁴² Ni naključje, kajti Freud drugod stalno poudarja libidinalno zasledbo očesa kot falusa, za kar gre tudi v legendi o Godivi in Kukajočem Tomažu: ženska scena, onečaščenje, oslepitev+kastracija. Kot pravi Freud v eseju *Nenavadno*,⁴³ ki je morda najpomembnejša referenca za omenjeni poudarek, »vidimo, da substitutivno razmerje med očesom in moškim organom . . . obstaja v sanjah, mitih in fantazmah.«⁴⁴ Lahko bi kot neko vrsto zgostitve navedli zabeležen primer moškega pacienta, ki je svoje oko identificiral z zrcalom, nakar ga je popadel strah, da mu bo pogled »obtičal« na stvareh in da bo izgubil vid.⁴⁵
4. Lacan trdi, da je skopični gon ta, ki »se prav res najbolj popolno izmika terminu kastracije«, pri čemer se sklicuje na Freudov spis *Goni in njihove usode*.⁴⁶ Freud ga je napisal takoj zatem, ko je vpeljal narcisizem,⁴⁷ in v njem identificiral začetni avtoerotiski element skopofilije, ki na zgoraj navedenem mestu iz *Šale in njenega razmerja do nezavednega* še ni formuliran; ta element se razlikuje od drugih gonov: »Na začetku svojega delovanja je skopični gon avtoerotiski; resda ima svoj objekt, toda najde ga v lastnem telesu.«⁴⁸ Kontekst tvori delno prekrivanje (imbrication) spekularnega in imaginarnega ter pomembnost zrcalnega stadija; zaznana podoba telesa postavlja načelo enotnosti, eno, identiteto – identiteto, ki je lahko le v imaginarnem (can never be other than that imaginary) s pomočjo katerega se je mogoče, prek pogleda, kastraciji izmakniti in jo odložit.
5. Lahko torej vzamemo, da je imaginarno »pred« spolno razliko, saj – natančno rečeno – identificira, izpušča (is elusion), predloži subjektu eno. A simbolno, delitev je vselej že tam, kot npr. v zrcalnem stadiju otrok ob sebi vidi osebo, ki ga drži v rokah, ga spodbuja, mu pritrjuje, a ga tudi spremlja v prostoru drugega. Skopični gon se lahko izmakne (elude) terminu (term) kastracije, toda pogled vrne drugega, kastracijo, drugo – zlo oko. Odtod dolga Lacanova pripoved o dialektiki očesa in pogleda. Pogled se nam predstavlja v obliki nekega neprijetnega naključja, ki simbolizira »konstitutivni manko kastracijske tesnobe«:⁴⁹ tvoj pogled ni nikoli tam, odkoder jaz vidim, moj pogled ni nikoli tu, kar hočem videti. Po tej dialektiki je pogled stalno izginevač, stalno izpahnen (elided) v avtoreprodukcijski moči zasedbe očesa, v videnju, v konstituciji imaginarnega, v »tisti obliki videnja, ki je sama v sebi zadovoljena, umišljujoč si, da je zavest« , v iluziji zavesti, »da se vidi, da se vidi, kjer pa se pogled zgubi.«⁵¹ Po subjektu je svet samemu sebi spektakel vizija nekaj čisti zavesti podobnega, mirujoč, indiferenten, vseviden (in, a tu dvoumno, plen subjekta v imaginarnem): »Svet je vseviden, ven-

dar pa ni ekshibicionist – ne spodbuja našega pogleda. Ko ga začne spodbujati, tedaj se začne tudi občutek čudnosti.«⁵² Opozoriti velja, da Lacan primerja to vsevidnost z »zadovoljstvom, ki navdaja žensko, ki ve, da jo gledajo, s pogojem, da ji tega ne pokažejo.«⁵³

Primerjava je pomenljiva. V diskusiji o dialektiki očesa in pogleda Lacan ne naznači spolnega razlikovanja med moškim in žensko, oziroma med moškim in ženskim, vendar pa razlikovanje ne izpade – njegova sled je ta primerjava.

Dialektika očesa in pogleda funkcionira kot delitev, simbolizira manko, postavi subjekt v polje želje Drugega; od tod se imaginarno očesa (the imaginary of the eye) in izginevanje pogleda definirata kot izmikanje terminu (term) kastracije. Termin kastracije je termin artikulacije simbolnega in spolne razlike. Imaginarno ni nikoli »prej«, vselej sledi, sledi simbolni konstrukciji subjekta; je spjalni člen subjekta, so njegova identificiranja želje. Težava za teorijo je v tem, da je kastracija hkrati termin za delitev subjekta v gibanju simbolne razlike in termin za spolno razliko, ki razlikuje individualne subjekte v moške in ženske; z drugimi besedami, termin prečka univerzalno funkcijo in efektivno realizacijo, ki ne dopušča več dvojma, pri čemer postane druga stalna oblika prve in pravzaprav že kar njena narava – spet smo pri Freudovem »neadekvatnem empiričnem in konvencionalnem enačenju, pri Lacanovem »označevalec je prišel na svet prek spolne realnosti.«

Kastracija, ki se vzpostavi in izmakne v premikih dialektike očesa in pogleda, je neko razmerje simbolnega v specifični produkciji spolne razlike. Ta razlika je specifična v Lacanovi obravnavi, ki jo zanaša k voyeurizmu, njenemu podtalnemu redu: ta dialektika je tudi, neposredno, pogled moškega in podoba ženske: »zadovoljstvo, ki navdaja žensko, ki ve da jo gledajo«. Vsaka stvar sproži kastracijski kompleks in središnji falus, njegovo vidljivost in spektakel manka; subjekt se, kot pravi nekje Lacan, »gleda . . . v svojem spolnem udu«⁵⁴ in se veseli, da ga ta pogled gleda.⁵⁵ Kar voyeur išče in zahteva, ni falus na telesu drugega, temveč njegova odsotnost kot opredelitev gospodujoče prisotnosti, išče varnost svoje pozicije, svojega videnja, svojega falusa (Kukajoči Tomaž za oknicami, ko vdira v prostor drugega in zadržuje njegovo podobo . . .); želja mora biti za drugega spektakel in ne subjekt, če pa že subjekt, potem kvečjemu subjekt/podložnik te iste želje, njen natančen odmev – odmev, ki ga v svoje zadovoljstvo sliši Lacan, ko govori o »zadovoljstvu, ki navdaja žensko, ki ve, da jo gledajo«. Tudi fetišizem, ki često vsebuje skopični gon, ima svoj scenarij spektakla kastracije; v fetišizmu ne gre za zatrevanje, da ima ženska penis-falus, temveč za verovanje, da je nedotaknjena, da ni kastrirana, da ni nič izgubljenega, in slednjič za to, da fetišist verjame, da njegova reprezentacija ženske – in tudi samega sebe – deluje. Od voyeurizma do fetišizma, venomer erotizacija kastracije.

»Ta ženska («The woman«, »La femme«) je podpornik te erotizacije, cele scene falusa; ona je reprezentacija. Obstoji Magrittova slika, ki je v tem pogledu jasna (jasna ne zaradi neke določenosti, ki bi jo bilo moč videti, temveč zaradi elementov, ki jih zbere v stališče do same te določenosti). Njen naslov je *Predstava (La représentation, 1937, Penrose Collection, London)*, prikazuje pa okvir zrcala v obliki ključavnice; površino zrcala, uokvirjeno v ključavnico, izpolnjuje torzo gole žene, pri čemer linija njenih beder perfektno zamoči vsakršen spol. Ženska je, da jo vidimo vso, ona vse vidi, v tem je zadovoljna, vselej tam v zrcalu, skrita in vidna izza ključavnice; kar pomeni, da kot vsevidec, kot spektakel gledanja (of vision) nima pogleda; izziva samo v podobi, ne pa tudi kot subjekt v vrnitvi, in predvsem: ni pogleda njenega spola. Molk o spolu je v Magrittovi sliki pomemben element njenega stališča do reprezentacije. Zgodovina golote v zapadni umetnosti od klasičnih časov dalje je zgodovina izpuščanja spola pri ženski (medtem ko penis figurira brez oklevanja na sleherni statui golega moškega): kar je tako predstavljeno v njeni reprezentaciji, ni nakršen manko, ni ta manko, temveč nič, popolna nedotaknjenost, gladkost telesa brez razpoke, skopofilična obramba »lepote«.»⁵⁶ Kajti lepota je natanko ta ženska kot cela, nerazdeljena v sebi, perfektna podoba. »Taka kot bog, prav tako prazna, lepota lahko reče samo: *Sem, kar sem*,«⁵⁷ znotraj tega *Sem, kar sem* pa *Vidim se, da se vidim*, kar Lacan obravnava kot »temo« »ženskosti«: spektakel, ki ga vsebuje za mene, moškega, in – kot moja želja – podpornik reprezentacije za njo.

Tu lahko zastavimo problem takole:⁵⁸ drži, termini reprezentacije so klasični termini produkcije in reprezentacije ženske kot cele, kot lepote, ki je za videti, kot te ženske; vseeno pa prihod fotografije tu nekaj spremeni: nekaj, kar lahko dojamemo z ozirom na nove okoliščine socialne pornografije (pornografije s široko in odprto distribucijo, npr. *Penthouse*), v katerih nam zdaj ponujajo neposredne slike gole vagine.⁵⁹ Da tu nastopi sprememba, je gotovo; kar pa zadeva transformacijo ekonomije reprezentacije, je vprašanje precej težje.

S svojo težo realnosti («posnetek», »reprodukcija») fotografija vzemirja in krši uveljavljeni red umetnosti in lepote; od tod neka vrsta ravnotežja različnih tenzij v njeni praksi in koncepciji: fotografija je preveč realna, uničuje lepoto, in tako ni primerna za upodobitev telesa (Nadar npr. obsoja uporabo fotografije za prikazovanje golote); zaradi tega realnega jo je mogoče neposredno izkoriščati za trgovanje z vidnim telesom, za posedovanje njegove dejanskosti (actuality) v podobi (v policijski raciji je bilo leta 1874 samo pri enem specializiranem londonskem fotografu zaseženih 130–248 obscenih fotografij in povrh še 5000 stereoskopskih dia pozitivov).⁶⁰ Ta trgovina seveda ni brez razmerij z uveljavljenimi reprezentacijami umetnosti: fotografsko realno (the photographic real) telesa sublimirajo razni postopki fokusiranja, osvetlitve, retuširanja itn.; razna »ponovna uokvirjenja«, ponovno razvrščanje v isti pôzor, (jih poznamo) v masovnem igranju na fotografijo gole deklice, ženske-a-ne-ospoljene žene (fenale-not-a-sexed-woman), preden »se združita potok in reka.«⁶¹ Kakorkoli že, fotografija res ni slika; k nekemu realnemu kaže kot k neposrednemu – neposredno vidnemu – viru podobe, pove da je neke neka dejanskost nekoč prisotni tu-in-zdaj. Na sliki ali skulpturi spol ženske ni »skrit«, ničesar ni »ne vidnega«; fotografija, ki postavi žensko v diskretno pozo, morebiti reproducira isto figuro kot slikarski akt, toda pri tem sproži določene učinke prikritja, zunaj-pogleda. Popolna potešitev radovednosti o realnem, ki je težnja fotografije in njena ideološka kurentnost, je nujno kompulzivna, sili »pokazati vse«, »zares predstaviti« spol ženske, ženske spolne organe (nakar postane, z zrcalnim obratom klasične reprezentacije, kot jo pozna zgodovina umetnosti, problematična upodobitev moškega spola ta zaostaja in se je šele prav pred kratkim prikazala socialni pornografiji kot možnost – kot da bi zaradi tega moči (hold) penisa-falusa pretela nevarnost).

ln vendar . . . vendar je realno fotografije realno, ki je vselej neka podoba; zaster dovršitev reprezentacije persistira, z njo vsa imaginarnost prisotnosti telesa. Realno telesa, telo, če ga zdaj vzamemo v njegovem simbolnem razmerju v procesu individua kot subjekta, ne soglašaj, oglašaj se iz nezavednega («kakor da ne bi telo dobivalo svojega glasu prav iz nezavednega») ⁶², ne iz fotografije, ki v nekem smislu vselej soglašaj, ko tvori podobo. Fotografija lahko samo pokaže in ne more nikoli pokazati (can only show and can never show) ženski spol, »njeno« spolnost, ki jo vzdržuje kot razkazovanje. Nekaj se spremeni, a ekonomija ostane bolj ali manj stabilna, še vedno pripada redu falnične kastracije. Nekdo, moški, mogoče ženska, umeščena v njegovi perspektivi, se s pomočjo podobe prepričuje o spolu ženske in s tem tudi o svojem (pogled kot falus); prepričuje se zmeraj znova, saj enota tu ni morebitna vednost, ki jo priskrbi pač že ena fotografija, temveč stalno preverjanje niza, izčrpanje vseh žensk, kar je jamstvo te ženske, na tej podobi. Pornografija igra prav na niz: prevzemanje (resumption) s scene na sceno, iz filma v film, z ene fotografije na drugo, iz ene številke revije v drugo; v skladu z nekakšno metonimizacijo imaginarnega ostaja končno odprto za totalno število žensk, ki naj bi končno tvorilo eno. Povrh tega ne more biti preverjanje v nobenem trenutku zanesljivo, saj je njegova edina podlaga potek števnosti za gledanje, neskončno prištevanje; Henri Maccheroni posname 2000 fotografij istega ženskega spolovila, planira nadaljnji niz . . . ⁶³ Z množenjem takih fotografij ni proizvedena nobena druga resnica kot ta, da je ženska pač razlika od moškega, moškega, ki si zagotavlja svoje mesto, tako da kompulzivno zmeraj znova namešča predse dejstvo svoje gotovosti, svojo vizijo: spol in spolnost sta vrnjena spolu, ženska je svoj spol, falični zastavki ⁶⁴ neprestano dobivajo.

Kaj je tedaj pogled za žensko, ženski subjekt v videnju? Odgovor, ki ga da psihoanaliza, stoji na strani falusa. Če ženska gleda, če spektakel izziva je v zraku kastracija, Meduzina glava ni daleč stran; zato ne sme gledati, absorbira se na stran vidnega, videča se, da se vidi; Lacanova ženskost. Na temelju podvajajoče enotnosti njenega spekularnega razmerja do matere, do roditelja istega spola, je ženska opredeljena (specified) v posebnem, drugačnem razmerju do skopičnega gona, do ugodja v videnju: »Za deklico je izkušnja razdalje težka izkušnja. Raje se prevesi v podobo, za katero ji jamčita (kot sama verjame) kakor prijep pogled matere in kasneje, vsemogočnega pogled očeta. Zato raje verjame v to podobo. Verjame, da je ona ona. Tako se izenačuje s polno, brezhibno, nerazcepljeno figuro, ki ohranja starševsko avtoriteto in ki jo ohranja starševska avtoriteta. V tem nadomesti osebo matere, ki nastopa v igri *fort/da* kot ključna oseba, s svojo osebo, ki jo v spekularni podobi predstavlja (figured by) njeno telo – podobi, ki jo vpelje, »povzroči« materin pogled. To je obrnjen *fort/da*, zastavek simbolizacije postane celo telo; posledica tega so nevarnosti fragmentacije in histeričnih paraliz. Toda ko se takole ponuja pogledu, ko se daje v gledanje, v skladu s sekvenco videti / videti sebe / dati sebe v videnje / biti videna, deklica – če je ne doleti popolna odtujitev histerika – izzove Drugega k srečanju in k odgovoru, kar ji prinaša zadovoljstvo.«⁶⁵

Prevedel B. B.

Opombe:

¹ J. Lacan; *Le séminaire, livre XX, Encore*, Seuil 1975, str. 68.
² E. Lemoine-Luccioni; *Ecire; Sorcières n13*, str. 14.
³ M. Montrelay; *L'Ombre et le nom: sur la féminité*, Pariz 1977, str. 80–81; *Inquiry into femininity*, str. 99.
⁴ H. Cixous; *Quelques questions à Hélène Cixous, Les Cahiers du GRIF n12, October 1976*, str. 20.
⁵ Cixous; *Le sexe ou la tête?*, str. 14.
⁶ L. Irigaray; *Ce sexe qui n'en est pas un*, str. 75, 122, 141, 76, 130, 132.
⁷ V. Forrester; *Féminin pluriel*, Tel Quel n74, Winter 1977, str. 77.
⁸ J. Kristeva; *L'autre du sexe, Sorcières n10*, str. 37.
⁹ V. Forrester, *op. cit.*, str. 69.

¹⁰ P. Trudgill; *Sociolinguistics: An Introduction*; Harmondsworth 1974, str. 95
¹¹ *Ibid*, str. 90.
¹² R. Lakoff; *Language and Woman's Place*, New York 1975; M. R. Key; *Male/Female Language*; Metuchen, New Jersey 1975.
¹³ Key; *op. cit.*, str. 76.
¹⁴ L. Irigaray; *Ce sexe . . .*, str. 157.
¹⁵ J. Kristeva; *Sujet dans le langage et pratique politique; Psychanalyse et politique*, Paris 1974, str. 61.
¹⁶ H. Cixous; *Le sexe ou . . .*, str. 7.
¹⁷ »Obstoj materialna zgodovina konstrukcije individua kot subjekta in ta zgodovina je tudi socialna konstrukcija subjekta; z drugimi besedami, stvar ni taka, da bi najprej nastopila konstrukcija subjekta za družbene/ideološke formacije, nakar bi se konstruirani subjekt umestil vanje kot njihov podpornik, temveč sta oba procesa eno, sta na neki način nujno istočasna – kakor čelna in hrbtina stran lista papirja«; *Anata mo, Screen 17, n4, Winter 76/77*, str. 62.
¹⁸ J. Lacan; *Écrits*; Seuil 1966, str. 728.
¹⁹ S. Freud; *Fetishism*, str. 157; gl. slov. prev. v *Psihoanaliza in kultura*, DZS 1981, str. 128–135.

²⁰ J. Lacan; *Le séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*; Seuil 1978, str. 261.²¹ H. Cixous; *Le sexe ou . . .*, str. 14, *cf Sorcières n2*, številka, ki je v celoti posvečena glasu.
²² *Ibid*, str. 14.
²³ M. Montrelay; *op. cit.*, str. 64, *Inquiry . . .*, str. 87.
²⁴ »ZRN0« je to: materialnost telesa, ki govori svoj materin jezik. » R. Barthes; *The Grain of the Voice; Image-music-text*, London 1977, str. 182.
²⁵ Diamantis; *Recherches sur la féminité; Ornicar? – Analytica v5*, str. 32.
²⁶ M. Montrelay; *op. cit.*, str. 153.
²⁷ Razen če ne gre, na primer, zrna iskati neke z ozirom na barvo – barvo, ki v zgodovini slikarstva zmoti reprezentacijo perspektive, barvo, ki je faktor »perverzije čuta vida«, »slepote«, ki je često zabeležena v histeriji, premik v ravnotežju intenzitet normalnega stanja percepcije barve (cf. J. M. Charcot; *Lekons sur les maladies du système nerveux; Oeuvres Complètes v1*, Paris 1886, str. 427–434).
²⁸ G. W. F. Hegel; *Vorlesungen über die Ästhetik; Sämtliche Werke v13*, Stuttgart 1927–28, str. 254. Hegel prizna, da je tudi sluh teoretičen čut, vendar le v kolikor ga lahko loči od vsakršne tiste intimnosti s telesom, ki jo žensko pisanje poudarja kot realnost glasu.
²⁹ L. Irigaray; *Entretien v Les femmes, la pornographie, l'erotisme; ed. M. –F. Hans in G. La-pogue, Paris 1978*, str. 50.

³⁰ H. Cixous; *Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon, Revue des sciences humaines n168*, 1977, str. 487.
³¹ Margaret Anson; *The Merry Order of St Bridget: Personal Recollections of the Use of the Rod*; York 1857 (kraj in datum publikacije isti kot na naslovni strani, vendar pa – kot je običaj pri tovrstnih delih – gotovo premišljeno napačen).
³² Navedba je vzeta iz seminarja *Encore*, VI. poglavje: » . . . ni vam treba drugega kot iti pogledat v Rim Berninijevo statuo, da bi takoj razumeli, da uživa, o tem ni dvoma.« Te-rezija kakopak. (Op. prev.)
³³ Cf. L. Mulvey; *Visual Pleasure and Narrative Cinema*; Screen v16, n3Autumn 1975, str. 16–18; kar sledi, v glavnem dolgujem tej vplivni študiji Mulveyeve.
³⁴ »Spolne deviacije«, *Encyclopaedia Britannica (Macropaedia)*, v16 Chicago, etc 1974, str. 607–608.
³⁵ C. Allen; *The Sexual Perversions and Abnormalities*; London 1949, str. 281
³⁶ S. Freud; *Jokes and Their Relation to the Unconscious; Standard Edition, vVIII*, str. 98
³⁷ S. Freud; *Three Essays on the Theory of Sexuality*, str. 165
³⁸ S. Freud; *The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbance of Vision*; Standard Edition vXI, str. 216.
³⁹ *Ibid*, str. 216.

⁴⁰ S. Freud; *Studies on Hysteria; Standard Edition vII*, str. 117.
⁴¹ *Peeping Tom*: angleško govoreči označujejo s tem imenom pohotno, »radvedno«, kukačjo osebo, ki rada zalezuje druge in jih opazuje, ko mislijo, da so sami. Prevajalcu ni znano, ali slovenščina razpolaga z ekvivalentom zanjo. (op. prev.)
⁴² *The Psych. View . . .*, str. 217.
⁴³ *Das Unheimliche (1919)* (op. prev.)
⁴⁴ S. Freud; *The Uncanny; Standard Edition vXVII*, str. 231.
⁴⁵ J. Chazaud; *Les Perversions sexuelles*; Toulouse 1973, str. 119.
⁴⁶ J. Lacan; *Le séminaire, livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*; Seuil 1973, str. 74. Slov. prev. J. Lacan; *Štirje temeljni koncepti psihoanalize, XI knjiga*, CZ 1980, str. 107.
⁴⁷ S. Freud; *On Narcissism: An Introduction*; *Standard Edition vXIV*, str. 69–102; *Instincts and their Vicissitudes*; *Standard Edition vXIV*, str. 111–140.
⁴⁸ S. Freud; *Instincts and . . .*, str. 130.
⁴⁹ J. Lacan; *op. cit.*, str. 70; slov. prev. str. 100.

⁵⁰ *Ibid*, str. 71; slov. prev. str. 102.
⁵¹ *Ibid*, str. 79; slov. prev., str. 114.
⁵² *Ibid*, str. 71–72; slov. prev. str. 104.
⁵³ *Ibid*, str. 71; slov. prev., str. 103.
⁵⁴ *Ibid*, str. 177; slov. prev., str. 257.
⁵⁵ Lacan ne pravi, da se tega veseli subjekt, temveč prav tisto, kar je na tem mestu za subjekt subjektivirajoče: »Kakor se številka dve veseli, da je neparna, tako nekako se spolovilo, ali bingelj, veseli, da je gledano.« Le kdo je kdaj zares dojel to zares subjektivirajočo naravo takšnega občutka?». Cf. str. 257. (Op. prev.)
⁵⁶ Cf. R. Fliess; *Erogenity and Libido*, New York 1956, str. 171–172
⁵⁷ R. Berthes; *S/Z*; Paris 1970, str. 40.
⁵⁸ Problem sugerira Griselda Pollock; *What's Wrong with Images of Women? Screen Education n24, Autumn 1977*, str. 25–34.
⁵⁹ »Neposrednost, ki jo radikalno izprašajo psihoanalitično zasnovane študije podob ženske Claire Johnstonove in Laure Mulveyeve in pojma kastracijske tesnobe ter falnične ženske.« Pollock; *op. cit.*, str. 30.

⁶⁰ Poročilo v londonskem časopisu *Times*, 20. april 1874, str. 14.
⁶¹ »Kakih devet od desetih prijateljev iz otroštva, mislim, propade na kritični točki, kjer se združita potok in reka«, in ti prijatelji, nekoč tako prisrčni, postanejo nezanimivi znanci, ki jih ne želim več spet srečati«. C. L. Dodgson; navedeno v *Lewis Carroll Photographer*; ed. H. Gernsheim, New York 1969, str. 18
⁶² J. Lacan; *L'étourdit; Scilicet n4*, str. 20
⁶³ Primerak Maccheronijevoga dela je moč najti v *Trente-deux photographes du sexe d'une femme*; *Obliques n12/13*, 1977, str. 313–328
⁶⁴ *Phallic stakes*, to so tudi: falnični kolji. (op. prev.)
⁶⁵ E. Lemoine-Luccioni; *Partage des femmes*, str. 85.

kritika

Glorija

(Gloria)

Presenetljivo, koliko slave je zgoščeno v tem imenu Cassavetesove filmske junakinje Glorie: slavna je gesta, ko Gloria – potem ko nekaj časa ni vedela, kaj bi z malim Portoričanom Philom – iznenada potegne pištolo iz torbice in brez obotavljanja postrelji gangsterje, da bi tako v svetu mafije, vajene sicer nezaupljivega, vendar blagohotnega pogleda na žensko, izzvala pravi škandal: Gloria s svojo rabo orožja in govorice (psovanje, zmerjanje) povsem zbega nasprotnike (svoje nekdanje prijatelje), jih celo poniža, osmeši (npr. v prizoru v restavraciji, kjer povsem nepričakovano vstane in stopi k mizi, za katero so – kot to gledalec odkrije šele ob tem njenem koraku – sedeli gangsterji, in jih vse po vrsti razoroži) ter dobesedno paralizira, kar je za hiper-patriarhalni svet mafije skrajno žaljivo in komaj pojmljivo, še zlasti, če to počne nekdanja barska plesalka in priležnica mafijskega šefa. Njena nekdanja plesna kariera je drugi delež njene slave, ki pa izvira iz filmske reference: ko Gloria z malim Philom uide iz hiše, kjer so gangsterji pobili dečkovo družino, gleda televizijskega napovedovalca, kako prebira tiralico (policija

scenarij: John Cassavetes
režija: John Cassavetes
fotografija: Fred Schuler
glasba: Bill Conti
igrajo: Gena Rowlands, John Adames, Buck Henry, Julie Carmen
proiz.: Columbia Pictures, ZDA, 1980
jug. distribucija: Morava film, Beograd

jo je verjetno priobčila po mafijskem naročilu) in pri tem podarja, da gre za Glorio Swenson in ne Swanson, znano igralko iz filma *Bulvar somraka* (*Sunset Boulevard*) Billija Wilderja: le-ta je bila namreč v tem filmu ravno tako propadla komedijantka, ki je živela samo še od spominov in z nekim gigolom, čeprav tega ni mogoče primerjati s šestletnim Philom, saj ga Gloria celo vrže iz postelje, ko mali portoroški macho nekaj namiguje, toda z enim samim razlogom, da je – pretežka. Zadnji in največji delež slave pa v tej vlogi pripada igralki Geni Rowlands, Cassavetesovi ženi, ki si je baje sama zaželela ta scenarij o otroku in v njem dobila vlogo adoptivne matere.

Toda najlepše in igralsko najmočnejše pri tej materi je to, da ne mara otrok. Gloria je pravzaprav dobila tega otroka namesto kave, ki jo je prišla iskati k sosedom, kjer je že razsajala panična groza na smrt obsojenih (mlada Portoričanka, Philova mati, je zagledala v veži gangsterja in nato zvedela od moža, da je izdal svojo bando policiji): med divjim



družinskim prerekanjem in brezupnim pripravljanjem na beg se po stopnicah že vzpenjajo morilci s svojim »mojstrom«, ki bo kmalu opravil svoj posel, na čelu. V Glorijinem obisku vidi skuša priložnost, da izbere tistega, ki naj preživi: odločijo se za najmanjšega sina Phila, ki mu oče še izroči svojo računovodsko knjigo in zabiča, naj bo mož. Nato pelje Gloria tega šestletnega dečka, ki se v dolgem hodniku ves zmeden omahljivo zaustavlja (in s tem seveda veča grozečo nevarnost, ki prihaja po stopnicah), v svoje stanovanje, kjer bosta počakala, da gangsterji pobijejo otrokovo družino. Mali Phil stoji medtem pred ogledalom in sunkovito diha, Gloria pa mu skuša tisto krvavo sceno razložiti kot sanjsko in mu nato prepričati, da bi jo videl. Ta predlog sanjskega »zanikanja« realnega spominja na podjetje same filmske fikcije, ki gledalca tem bolje prevzema – se pravi, pripravi, da verjame v njene »sanje« – kolikor trdnejši je njen vtis realnosti oziroma kolikor močnejša je iluzija, da to, kar film kaže, ni iluzija: in ko Phil noče verjeti, da so to samo moraste sanje (Gloria mu prvič prepriča, da bi videl trupla, drugi pa ji Phil uide in si nabavi časopis, kjer ga fotografija »informira« o smrti njegove družine), se vede podobno kot gledalec, ki se lahko vzdržuje le tako, da verjame v fikcijo, kot da je zares, in se ji pusti voditi za roko, kot to stori mali Phil, ki ga Gloria povede v neznošen labirint gangsterskega filma,

Jules Dassin je že leta 1955 v filmu *Rififi pri ljudeh* (Du Rififi chez les hommes) pokazal, da otrok v gangsterskem filmu nima tako naključne vloge: tukaj se po kraji diamantov spopadeta dve bandi in ena ugrabi členu druge otroka, da bi zanj dobila diamante. Iz tega spopada je povsem eliminirana policija kot zastopnica zakona oziroma njegova represivna intervencija, ki naj »zadosti pravici«, ker je pomembnejši od tega zakona (dejansko zakona privatne lastnine, ki so ga gangsterji prekršili) gangsterjev etični zakon, ki se potrdi ob reševanju otroka. Pri Dassinu je gangster opran vsake krivde, ker se je žrtvoval za otroka, ki je brez krivde, vendar ne zato, da bi ustrezal mitu »nedolžnega otroka«, ampak ker je lahko v gangsterskem filmu samo otrok tisti, ki ni še nič kriv in je lahko samo žrtev ali priča zločina.

V *Gloriji* ima sicer otrok podobno vlogo – stara gangsterka

se »očisti« svoje preteklosti, ko ga rešuje pred zločinci – vendar je obenem zastavek učinkovitega spodmika ali kar sprevrnitve: mali Phil ni predmet »materinske ljubezni«, marveč prej nadležne ljubezni, ki se razvije, ko ga dobi Gloria v breme. V tem pogledu je Gloria dovolj jasna, ko reče nekako takole: »Poslušaj, jaz ti nisem nič, nobena sorodnica, le soseda . . . Kaj naj storim s tabo?« Seveda mu bo počasi postala vse – prijateljica, mati, oče in nazadnje celo stara mama – toda v času tega postajanja je bistvena ravno ta otrokova nadležnost kot ničelna točka njenega odnosa. Ničelna točka, ki ima smrt za izhodišče in ki je kot kocka izžrebala dve osebi, da se kotalita po labirintu delirične igre, kjer je ena oseba (otrok) odveč, a prav kot taka igralni zastavek. Te »karte odveč« bi se Gloria rada čimprej znebila, vendar prične nanjo (ali bolje, zanjo) igrati, ko spozna načrt gangsterjev, ki jim gre prav za otroka (njegovo smrt), ne pa za knjigovodsko knjigo, ki edina nekaj šteje. Gloria torej spremeni igro, ko se sooči s sprevrženo gangstersko logiko, ki ni več v skladu s tisto, ki jo je bila nekajajajena: kar pomeni – in to je odlikovana strateška poteza tega filma – da za preobrazbo Glorie v adoptivno mater ni bilo odločilno nikakršno »primarno« žensko čustvo, marveč zvestoba gangsterski logiki, ki ne prenese iracionalnosti – Glorijo je namreč najbolj razburila nesmiselnost tega početja, ki je zahtevalo otrokovo smrt.

Uvodna nočna panorama ogromnega newyorškega stadiona, monumenta spektakla in boja, bi lahko bila dobra metafora tega vrtenja v krogu – stalnega bežanja in vračanja nazaj – ki zaznamuje obupno reševanje obeh oseb: v tem območju smrtno igre so edini »mrtvi« trenutki (»mrtvi«, ker so umirjeni ter tako predstavljajo njen odmor) tisti, ko se Gloria in Phil znajdetata na pokopališču, med njimi pa je možno samo obsesivno ponavljanje istih voženj (v taksiju, avtobusu) in istih partij emocij (strah, negotovost – in na tem ozadju razvijanje totalne ljubezni, ki jo deklarira Phil), spremljanih z boleče zavijajočim zvokom saksofona (v stilu Gatta Barbierija).

Zdenko Vrdlovec

Kaligula

(Caligula)

scenarij: **Gore Vidal**
 režija: **Tinto Brass**
 kamera: **Silvano Ippoliti**
 montaža: **Nino Baragli**
 glasba: **Paul Clemente** (Prokofjev, Hačaturjan)
 igrajo: **Malcolm McDowell, Terese Ann Savoy, Helen Mirren, Peter O'Toole, John Gielgud**
 prod.: **Penthouse Films, Felix Cinematografica, 1979**

Dolgopričakovani film Tinta Brassa, ki se je na primer v Londonu vrtel neprekinjeno polni dve leti, je prišel k nam v dvakrat skrajšani izdaji. V originalu je bil dolg celih pet ur, nato ga je Brass sam skrajšal za dve uri, naši cenzorji pa so potem ustvarjalno (kot je pri nas zaželeno) posegli vanj in ga uokvirili v slabi dve uri in pol. To naj bo tudi izhodišče kritičnega zapisa, kajti v primeru Kaligule lahko kar takoj rečemo, da tako rezanje filmu ni škodovalo – prej narobe. Na videz dvakrat paradoksalna teza. Nakažimo to dvakratnost in njen obrat. Prvič gre za tisto površinsko pripombo, da je z rezanjem pač okrnjena celota – pripombo, ki pozablja že nekaj časa znano Adornovo misel, da je celota neresnična. Sicer pa je to predpostavljeno celoto destruiral že sam režiser s prvotnim rezanjem. Pa tudi če vzamemo kot tisto mitično celoto, izvor, avtorsko triurno verzijo, pridemo pred tole dilemo:

PRVIC: Avtor je res hotel (pa čeprav iluzorno) ustvariti umetnino v najbolj ideološkem pomenu besede, se pravi, da je hotel zašiti in zamazati vse razpoke, ki tako dejanje že vnaprej omogočajo (zaenkrat pustimo ob strani, ali je to res tudi storil). V tem primeru bi naši cenzorji delovali resnično kot praktiki omenjene Adornove misli (pa čeprav se tega niso zavedali) in bi z rezanjem naredili film boljši, kot v resnici je. Ta prva predpostavka je sicer logično konsekventna, zato seveda zabavna – ampak napačna, saj naivno predpostavlja, da je »celota« lahko ena sama. Mi pa vemo, da lahko tudi izrezani fragment deluje kot zakrpana celota, zakrpana ravno z rezi, ki jo izrezujejo. Toliko o prvi možnosti te dileme.

DRUGA možnost je seveda ta, da se je avtor zavedal vseh

pasti takoimenovane celovitosti, celosti, in je dopustil imaginarnemu, da pripušča svoje vrzeli v vidno polje in s tem pervertira svojo navidezno substancialnost. V primeru Kaligule bi bilo tako podjetje še toliko bolj upravičeno, saj to zahteva že sama tema. Film namreč prikazuje določeno stopnjo v razvoju rimskega imperija in države, ki jih v običajnih humanističnih zgodovinah (take pa so, kot vemo, vse uradne), karakterizirajo kot propad klenega in zdravega duha, ter začetek brezmerne razvrata, poživaljenja, skratka decadence. Kaligula predstavlja vladarja, ki je naredil tisti bistveni preskok, katerega izvor predstavlja Tiberij in katerega nasledek je Klavdij. Tiberij je ustvaril pogoje za Kaligulo, na videz je razvrat pod Tiberijem ekvivalenten Kaligulovemu, a le na videz, kajti v resnici sta Tiberijeva naslada in užitek posledica v vladarju še vedno interioriziranega zakona. Tiberiju je tisto edino res užitek, toda ta užitek se še vedno konstituira kot anomalija nasproti normi. Anomalija je uzakonjena, nek zakon, neka racionalnost je v njej sami, pa čeprav na način odsotnosti. Kot tak je Tiberij eksempl uživaškega nevrotika. Kaligula pa preseže ravno to polarnost slabo – dobro, narava – družba, živalsko – človeško. Užitek pri njem ni več vzpostavljen na bazi (odsotni bazi) zakona, racionalnosti, kot njegova posledica. Užitek sam je zakon v tem smislu, da je sam zakon užitek. Ko Kaligula razsoja o neki zemljiški zadevi, ni njegova razsodba niti nasprotna zakonu/smislu niti v skladu z njim. To preprosto ni razsodba, pač pa igra užitka, z užitkom. Kaligula je tipičen perverznej. Njegov logični naslednik pa je seveda norec, Klavdij. (Pustimo ob strani, ali se je Klavdij samo delal norca, da bi se izognil



smrti – to stvari ne spremeni).

In če ostanemo pri Kaliguli, ki je pač centralna oseba filma, potem junakova temeljna struktura narekuje tudi princip uprizoritve – oziroma bi ga vsaj pričakovali, kajti, naj na tem mestu končno izdamo skrivnost – Tinto Brass ni bil dosleden v sledi perverzije. Ne gre za to, da bi bilo erotike, tudi perverzne, premalo – v tem primeru bi naša cenzura pač opravila slab posel. Pri perverziji sploh ne more iti za več ali manj, kajti dosledna perverzija je brezkončno ponavljanje istega. V takem ponavljanju istega, nezavednega je tako ponavljanje produktivno. Vedno isto je vedno različno – to nas uči že elementarna dialektika. Tako vedno isto, kot vedno različno seveda že samo v sebi onemogoča konstruiranje celote. Isto je različno od svoje celote. In v primeru Brassove Kaligule je seveda naiven ugovor, da je skušal biti vsaj na trenutke res izvirno perverzen, da pa mu včasih to ni uspelo. Nekaj je toliko kot nič. Le senca zakona (in takih senc je v Brassovem filmu kar nekaj) že destruirala perverzijo neskončnega ponavljanja istega. Vsak temu tuj element, vsak znak, ki se vzpostavlja kot tisto raznoliko označevalca in označenca, postavi na laž tisto istost perverzности označevalca. Znak doseže, da označevalec res skrepeni v dolgočasno istost istega. Zakon smisla doseže, da je brezkončno ponavljanje res brezkončno dolgočasno. In kaj konkretno je tisti zakon, tisti smisel, tisti znak, ki razbije možnost perverzности označevalca? Ta zakon je napovedan že v sami špici filma in se glasi: »Kje je dobitok za človeka, če osvoji ves svet, a izgubi dušo?« To je zakon humanizma in esteticizma, to je tista pomenljiva reprezentativnost govora. Zaključna scena je njen najlepši primer. Ne Kaligulova smrt, pač pa tragedija njegove družine, ki se – mimogrede rečeno – zbere skupaj v celoti edino v tej zaključni sceni. To so otožne oči sužnje, ki nosi njegovega otroka. To je bel vranec, ki po tragediji pridirja na prizorišče, rezgeta in se ganljivo lepo vzpenja na zadnje noge, ki je simbol . . . kaj vem česa že.

Sklenem torej lahko: Naša cenzura je res okrnjena celota, ki jo je hotel avtor ustvariti – toda, ker je ta »celota« zaradi omenjenih napak dolgočasno ponavljanje istega, je rezanje filmu koristilo, saj se gledalec dolgočasi pol ure manj.

Andrej Drapal

Film Kaligula sledi želji občinstva, da bi čimbolj telesno, čimbolj čutno, čimbolj opojno doživljalo svoj obrok filmske predstave. Film je lahko pretveza za seksualno senzacijo v elegantni, estetski, vizualno primerno temperirani pripovedi.

Film Kaligula uporablja zgodovino zgolj kot dekoracijo. To mogoče niti ni najslabši način uporabljanja zgodovine. Zgodovina je izgovor, je pretveza, da so nastopajoči že od vsega začetka osupljivo pogostokrat lahko nagi ali vsaj skrajno pomanjkljivo in (za naše današnje pojme) izzivalno oblečeni. Če hočeš kostumografijo filma približati kostumografiji sodobne nudistične plaže, potem žal moraš na pot v zgodovino – v tem primeru v stari Rim. Zakaj ni mogoče kratkoinimalo zaviti na prelepi Jadran sredi turistične sezone?

Ker baje sodobno življenje ne premore krutih in nesposobnih uradnikov Kaligulovega tipa, je potrebno po svetel primer v zgodovino. Če se spomnim angleške serije »Jaz, Klavdij«, bi verjel, da je nekaj posebnega na teh rimskih cesarjih, nekaj, kar zanima Angleže. V filmu Kaligula je tu, kar bi naj bilo mikavno in kar tudi postane ne samo privlačno, ampak tudi zelo zanimivo, doživljanje sadističnega mesarjenja, ob sceni polni polgolih deklic. Svetloba, ki jo film lahko registrira ob mesarjenju in seksarjenju. Svetloba je vedno zelo pomembna. Ko je že »Penthouse« producent filma, je jasno, da je film skrajno sodoben ne samo po sporočilu, ampak predvsem po namembnosti. Ta namembnost pa je: poskusite uživati medtem, ko se stari cesar Tiberij zabava z mladimi deklicami, in medtem, ko se Kaligula zabava z mladimi in malo sterejšimi deklicami, med tem, ko teče kri, in med tem, ko prisostvujemo gladiatorskim igram, kjer stroj za sekanje glav pokonča Kaligulovega prijatelja.

Neki drugi Kaligula mi je ostal v sentimentalnem spominu. Kaligula iz drame Alberta Camusa. Eksistencialistični Kaligula, »ki je hotel doseči luno« in ki je prekršil običajne moralne norme in postal ah tako perverzen in ah tako hudoben.

Ko sem opazoval Andreja Kurenta na odru ljubljanske drame, sem bil globoko presunjen. Podrl se mi je urejen svet. Ze sama misel, da bi nekakšen politik, pa četudi starorimski cesar, bil ne samo navadna prasica, ampak tudi dokaj dolgočasen shizofrenik, mi je bila popolnoma tuja in nerazumljiva. Zdi se mi, da je na podoben način tistega Camusovega Kaligulo doživljalo tudi tisto občinstvo (Tisto nekdanje občinstvo iz časov Dolly Bell).

Če danes publika golta v kinu Union prelepe slike iz življenja nemarnega cesarja Kaligule, mladeniča, ki tokrat ni tako razumno utemeljen, kot je bil v seriji »Jaz, Klavdij«, in je tudi njegov stric Klavdij v filmu zgolj debel trapez, mehanizmi dvornih intrig pa niso pretirano v ospredju, se mi odpira nekaj vprašanj. Načelnih, zato pa tudi zapletenih.

Je torej tisto, kar privlači publiko, dekadentni šarm golote, klanja, medlih svetlob, nenavadnih romantičnih situacij, razvodenelih z eksotiko in zgodovinsko spektakularnostjo? Je slovensko občinstvo vseeno pametnejše kot je slovenska filmska produkcija, namreč: mar vseeno ceni UŽITEK, banalni čutni UŽITEK ob gledanju filma bolj kot iskanja nekakšnih resnic ali globokih filozofskih sporočil? Je Tinto Brass, režiser Kaligule, toliko pametnejši kot Albert Camus, prerok nekega preteklega obdobja?

Preseneča me, kako publiko očara film poln vsega tistega, česar se slovenska filmska produkcija otepa z vsemi štirimi, izogiba na vse možne in nemožne načine, ko išče vse tisto, česar ta ljubki film o malce preveč ponavljajoči se goloti, o manekenskem razkazovanju kosov teles niti slučajno ne išče.

Če je film danes zanimiv zato, ker vedno znova oživlja zločinsko individualne like v svetu, kjer je zločinskega malo, še



manj pa individualnega, pa naj bi zato zločinskost in individualnost delovali kot kraljestvo čutne svobode ali kot vehementna metafora nudistične plaže, kaj niso potem prišli ljudje gledat norega morilca Kaligulo zato, ker je gospodar (kakršnega lahko sfabricira samo film) nad življenjem in smrtjo in nad telesi, mladimi in lepimi, pa starimi in manj lepimi. Kaligula ni samo diktator, je skoraj nekakšen športni trener ali vrhovni zdravnik. Ni zgolj uradnik (čeprav ne vem, kaj naj bi bil drugega kot dokaj slab uradnik, ki je tudi dočaka, da so mu predčasno odvzeli njegovo cesarsko službo, in to že kar po treh letih, kar kaže na visoko stopnjo nesposobnosti, najbrž celo na popolno bebvavost). Kaligula (ki je na filmu prijeten, celo nekoliko lep in poln neke notranje smiselnosti, se pravi nikakor ni prikazan kot banalen patološki primerek) je prava elegantna filmska zver, pravi klasični sadični monstrum, obdan z lepimi ženskimi sozvermi, ki so povrhu še čustvene (na kar nas film vedno opozarja).

Tako nenadoma ugotovimo, da film *Kaligula* ni zgolj mesarski, je že skoraj medicinski. Kaligula nastopa kot nekakšen kirurg. Pušča kri tem grdim vojakom in senatorjem in razdeviči zaročenko, ki skuša na vsak način biti nedolžna do poroke in zakolje njenega zaročenca, ker hoče menda komfortistično kar naprej živeti ali kaj? Svoje vojake goni cesar Kaligula v močvirje, ja, kaj pa naj bi drugega počel? Manevri so vendar kljub vsemu potrebni.

Kaj je bistvenega v tem mesarsko-medicinskem odnosu do moralnega sveta, do nenavadno urejene (sodobne?) družbe, ki sploh opazi nepravilnost takega diktatorjevega početja? Je to sama gospodovalna moč, da nekega pohabiš, pokončaš? da z njim zadovoljiš svojo pohoto ali si z njim razvedriš dolgočasni popoldan? Lepi Kaligula nam odgovarja od prizora do prizora. Kaligula si z ljudmi briše rit, kot da so toaletni papir. Kaligula je torej popolni potrošnik in njegov mesarsko-medicinsko-uradniški odnos je docela potrošniški.

Kot cesar je Kaligula vrhovni potrošnik Rima, Rim pa je mesto-vladar, mesto, ki je s tem, da je bilo gospodar in potrošnik, utemeljevalo smisel celotnega imperija. Bilo nosilec ideje vesoljnega potrošništva. Imperializem naše dobe, imperializem kot neodtujljiva pravica vsakega posameznika, impe-

rializem kot privid individualnosti človeka, ki je človek zgolj kot soigralec v pornografiji sodobnega sveta. Seveda industrijskega, potrošniškega in dovolj umetnega.

Film, proizvod namenjen zabavi, je vseeno proizvod, ki mora poleg zgolj dekadentno estetskega in pornografskosadističnega užitka oblikovati in predstavljati tudi sporočilo. In sporočilo je približno takšno: zgodovine ni. Že v starem Rimu, daleč pred nastankom toge krščanske morale in smešne krščanske težnje, da proglasi posameznika za nekaj več kot zgolj potrošni kos mesa, težnje, ki jo z vso perversnostjo in popolnoma neodgovorno ponavljajo politični sistemi in revolucionarji vse do dvajsetega stoletja in zdaj skoraj že do konca dvajsetega stoletja, je bilo jasno, da je situacija popolnoma brezizhodna in ljudje so se šli vsesplošno uživanje turističnih uslug tako kot filmski Kaligula, protitip upokojenega turista na krožnem potovanju okoli sveta. Podoben pa je slučajno tudi Jamesu Bondu – samo, da je tako zelo negativen.

Tinto Brass s svojim filmom *Kaligula* obračuna z Ivanom Mrakom in Tarasom Kermaunerjem, kar je nehvaležna naloga, je pa pohvale vredno. Film razpade na serijo dekadentnih sličic, lepo sklenjenih v prijetno dražeč spektakel. Film mi je bil nadvse všeč. Film, ki nastopa, premišljeno in s pravo mero, kot gospodar svojih gledalcev – sužnjev. Gospodar, ki je zgolj nič in ki pripoveduje o niču, ki naj nas, gledalce, ki smo baje v tesnejšem stiku s predmeti in predmetnostjo, nekoliko razsvetli, nam nekoliko odškrne pogled v sfere neznanjskih užitkov.

Franček Rudolf

Lov za izgubljenim zakladom

(Raiders of the Lost Ark)

scenarij: po zgodbi Georga Lucasa Lawrence Kasanian
 režija: Steven Spielberg
 kamera: Douglas Slocombe
 igrajo: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman
 proizvodnja: ZDA, Paramount, 1981

S filmom *Lov za izgubljenim zakladom* smo postavljeni pred problem ponovne vpeljave nekega žanra, ki ni pravzaprav nikoli docela zatonil, ker mu to preprečuje njegova logika. Gre za pustolovski film, ojačen z dvema momentoma, ki skrbita za to, da trdneje fiksirata ozadje celotnemu filmu, da ga na svoj način argumentirata, kar pa pomeni, da poskrbita za verjetnost, ki jo ta žanr potrebuje. Ta verjetnost pa je konstitutiven element filma in pravzaprav naj bi se vprašanje glasilo: »kaj sploh to verjetnost pogojuje in kaj pogojuje verjetnost kateregakoli pustolovskega filma?«

Vzemimo primer iz književnosti. Naj bodo postolovščine Karla Maya še tako absurdne, napihnjene in nemogoče, po drugi strani pa ponavljajoče se in stereotipne, jim verjame mo, ker so npr. geografsko natančno locirane, ker so sem ter tja vezane na zgodovinske osebe, ki so nesporne, skratka, ker ta književnost ne krši svojega žanra. Pač pa Swiftovih *Gulliverjevih potovanj* največkrat ni moč brati na ta način, beremo jih kot satiro, parodijo itd., prepričajo nas relacije in ne dogodki, ker je v tem primeru verjetnost pač drugačna. Malodane bi lahko postavili pravilo, da je od načina izpeljave prav te verjetnosti odvisna tudi verjetnost gledanja, ki pa do neke mere tudi zagotavlja komercialen uspeh filma. Karla Maya nisem izbral naključno, ker prav ta avtor pogojuje tudi neko določeno smer, ki je ne smemo prezreti.

Lastnost tovrstne literature je med drugim tudi ta, da vzbuja fantazme, ki jih kljub filmskim uspehom (ki so zgolj parcialni)

ni nikoli moč povsem prenesti na filmski trak. Odtod tudi delen neuspeh te kinematografije, ki je, čeprav je bila napravljena za izvoz, pokrila le nekatera področja, največ držav pa je ekraniziranega Karla Maya odklonilo.

Pri »Plenilcih izgubljene skrinje« – kakor bi bil pravilen slovenski prevod naslova – naletimo na nasproten pojav. Gre za totalno ekranizacijo fantazme, lahko bi rekli, da prav do te mere, da nam po gledanju tega filma preostane le spomin nanj, ne pa dejstvo, kaj bi bilo moč narediti drugače, skratka, fantazma je do te mere realizirana, da ne nastopi več potreba po dejanski fantazmi, temveč se zadovoljimo z njenim nadomestkom, s sliko, ki nekako ilustrira tudi trenutno filmsko logiko.

V tem sklopu ima odločilno vlogo dejstvo, da je svet komunikacijsko obvladljiv. Naš junak *Indiana Jones* opravi v tem filmu pot okoli sveta. Pot okoli sveta – ta želja srednjega sloja – pa v tem filmu ne nastopa eksplicitno, zato pa toliko bolj zadovoljujoče. Obkrožiti svet ne pomeni zgolj prepotovati ga, temveč tudi nekako obvladovati, pri čemer tehnična sredstva za doseg tega cilja sploh niso važna, zato tudi niso vprašljiva. Nevprašljivost sredstev pogojuje tudi zanimive tehnične antagonizme, ki smo jih v filmu videli. Če parafraziram Ivana Fochta, bi lahko trdil, da človek nima več strahu pred naravo, temveč se mu je vsilil strah pred izkoriščanjem narave. Zatorej nas v Južni Ameriki ne preseneti, da nevarnosti niso naravne, pač pa so jih postavili tisti, ki so



hoteli zaklad zaščititi. Ob dotiku pajčevine se lahko »nale-zemo« strupenih pajkov. Efekt fotocelice ni ta, da bi postal uničujočo energijo, temveč zgolj puščico, z določeno mero spretnosti se je mogoče oviram tudi izogniti. Ta filmska uvertura je potrebna, da nas seznanj s posebnostmi prota-gonista ter nas prepriča, da mu lahko zaupamo.

Prav na tem mestu vstopata v film dva momenta, ki smo ju že omenili in ki filmu uredita legitimno ozadje. Ta dva mo-menta pa nista prav nič drugega kot Mojzesov del *Svetega pisma* in Hitlerjeva Nemčija. Dejstvo tega obdobja nemške zgodovine ni nič nenavadnega, kajti zavedati se moramo Hitlerjeve nagnjenosti do vsega, kar je bilo povezano z mistiko in z višjimi silami, in da je bil takratni Tretji rajh pravo za-točišče za vsakovrstne izvedence v tej smeri, seveda pod pogojem, da niso židovskega porekla, kar je bilo v filmu tudi razločno prikazano. Prav to pa je tudi realna razsežnost tega filma, ki je v našem primeru nastopila kot nekaj fantastične-ga, umišljenega, vendar po drugi strani tudi kot nekaj verjet-nega, ker se ti dejstvi med seboj ne izključujeta.

Drugi moment je svetopisemsko ozadje. Kakorkoli pogleda-mo, je *Sveto pismo* že dolga stoletja močan vir za potrjevanje določenih argumentov ter hvaležen pripomoček za skliceva-nje na določene trditve. To svojo moč je dobilo že zelo zgo-daj, skratka takrat, ko so določeni deli te knjige postali do-kument. Tak način argumentiranja nas ne zavaja v dejansko neprepičljivost, ker *Sveto pismo*, čeprav je v širšem, neteo-

loškem smislu sporno, samo po sebi ni vprašljivo, nikakor pa ne zapira poti drugim argumentacijam. V našem primeru je to skrinja, ki zanjo le predvidevajo, kje bi lahko bila, in čeprav je sama kot taka vprašljiva, je vredno zanjo nekaj žrtvovati, pa čeprav je to »nekaj« tudi življenje.

Vprašanje božje moči, ki izhaja iz skrinje, je dobesedno sve-topismsko. Slutnjo o tej moči dobimo že iz Gen 19 (24–27), od koder po vsej verjetnosti izhaja slika uničenja, ki nam jo film prikazuje; sama zamisel uničenja pa se nanaša na Ex 33(20): »Nato je dejal: ‚Mojega obličja ne moreš videti; kajti noben človek me ne more videti in ostati živ.‘«

In če omenimo še prefinjeno izpeljavo konca, ki se, za gle-dalca seveda, zavije v določeno nejasnost, lahko trdimo, da so ustvarjalci uporabili vsa mogoča sredstva za obuditev filmske zvrsti, ki se je počasi že samodejno razgrajevala na elemente: zgolj akcija, zgolj nasilje, zgolj fantastika, ali pa na preplet nekaterih osnovnih elementov prvotnega pustolov-skega žanra.

Oživiljanje žanrov v kinematografiji ni novost. Oživljajo me-lodramo in to na dveh ravneh: Američani in *Fassbinder*, oživ-ljajo filme o Tarzanu, seveda z drugačno poanto, oživljajo pustolovski in še marsikateri drug žanr, kar pa pomeni, da se te zvrsti še niso izčrpale in da so hvaležen protitip velike filmske proizvodnje.

Peter Srakar

Vsi smo bili hipiji

(Willie and Phil)

scenarij: Paul Mazursky
režija: Paul Mazursky
fotografija: Sven Nykvist
glasba: Claude Bolling
igrajo: Michael Ontkean, Margot Kidder, Ray Sharkey, Jan Miner, Tom Brennan
proizvodnja: 20th Century Fox, 1980, ZDA
jug. distribucija: Avala Pro – Film



Willie and Phil Paula Mazurskega je film, ki se podstavlja kot mesto določene filmske refleksije premikov, če ne že pre-mestitev v ideološkem polju historičnega, zapadlega vsak-danjemu. Da gre za refleksijo (ki jo akcentira sam film in torej to ni naša spekulacija), dokazuje seveda razmerje s slovitem epohalnim Truffautovim *Julesom in Jimom*, katerega Mazur-sky na več mestih odprto »prikliče« in ga deloma sugerira tudi z direktnim oponašanjem stilističnih podrobnosti. Pri tem kajpada ne gre za poseben problem dešifracije. Raz-merje do drugega filma je v *filmu P.* Mazurskega tako veliko-dušno ponujen ključ k problematiki, ki jo Mazursky kot ob-ičajno nudi »pod površino« gladko tekoče filmske naracije, da k spregledovanju detajlov nagnjene gledalce kaj hitro za-pelje v prepričanje, da so videli »samo nekakšen lahkoten film.« Prav v sugeriranju vtisa »lahkotnega filma« pa Mazur-skemu uspe trik, ki v ideološkem nakazuje mesta njegove re-

lativnosti in paradoksalnosti. Za slednje gre namreč ravno glede na prevalentnost ideologije svobode, ki ji Willie in Phil (in seveda njuna prijateljica, žena in ljubica v isti osebi) za-padejo veliko »epohalneje« kakor npr. junakinja Neporoče-ne ženske. Kategorija vsakdanosti je v tem filmu dana z iz-biro okolja srednjega sloja, pri čemer vse tipizacije, ki suge-rirajo površino vsakdanjega, v scenarijski osnovi še močne-je izstopajo zaradi izbora netipičnih akterjev, oz. netipičnih razmerij med njimi glede na siceršnja »tipična razmerja« v življenju ameriškega srednjega sloja. Ti akterji, ki jih Mazur-sky *dekarakterizira* z nizanem izredno kondenziranih sek-vec (kondenziranih v povsem semantičnem pogledu) in z naracijo v detajlih, nosijo in obenem artikulirajo ideologije svobode šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let skoraj tako, da se zdi, kot da gre za nekakšno filmsko branje Marcusejevega Eseja o osvoboditvi. Prav spričo vidne ideološke formiranosti akterjev filma (glede na njihov »način življenja«) pa na ravni estetskega odpove tudi mehanizem gledanja tega filma skozi identifikacijo gledalca s posamez-nimi akterji.

Potemtakem gre za specifično subverzijo gledanja filma, kajti mehanizem identifikacije je vedno v odločilnem razmer-ju z ideološkim; le-temu nasproti pa se film Willie in Phil po-stavlja interogativno. To interogativno formo razvidimo sicer tudi v odprtem zaključku filma (ki na meta-ravni filmskega postavlja vprašanje: »Kaj bomo pa zdaj, ko nastopa recesi-ja?«), dešifriramo pa jo lahko tudi glede na prejšnje filme Mazurskega. Medtem ko v svojih prejšnjih filmih Mazursky npr. »odkrije« seksualno svobodo, feminizem ipd., v tem fil-mu plača račun svojim prejšnjim »okritjem«, ki zdaj nastopa-jo historizirano, torej kot minulo, končno kot zgrešitev sub-jekta, ki »išče samega sebe«, kar konkretnije pomeni neza-dovoljtev želje, formirane dovolj hedonistično, da je nastali razcep subjektivnega povsem nazoren. V nekem pogledu pa je na konkretni ravni Mazursky le še ohranil stališče »Nepo-ročene ženske«, kolikor ta film lahko razumemo kot prizna-vajočo gesto glede na feminizem. V Willieju in Philu prav-zaprav največ »profitira« ženska in v tem je videti drobni rezultati ideologij »drugačnega načina življenja«.

Darko Štrajn

Nedeljski ljubimci

(Sunday Lovers)

Film je bil v časopisih označen enkrat kot komedija, drugič kot ljubezna komedija, tretjič kot komedija za zlahtne okuse, četrtič kot omnibus komedija itd. V vseh sintagmah se torej pojavlja oznaka »komedija« in po ogledu filma si lahko zastavimo retorično vprašanje: Ali je komedija postala že tako širok pojem, da jo lahko nalepimo na vsak film, za katerega nimamo bolj določujoče oznake, ali pa so naši okusi daleč stran od zlahtnosti, s čimer je tudi ocenjevanje filma nežlahtno, nežlahten je tale zapis. Lepljenka štirih filmov je spoj štirih prostorov – Londona, Pariza, Rima in Los Angelesa, nasilna združitev elementov, ki so kot celota nezdržljivi, pozikus izenačitve »vseobčih« problemov povprečnega zemljana.

Ti skupni problemi pa kot rdeča nit zgledajo približno takole: *Nedelja* je praznik, nekaj drugega, ločena od ostalih dni v tednu in ravno preko te ločenosti, te razlike, tega čistega odklona funkcionira preostanek tedna le kot maska, obveznost, prepreka preko katere je možna osvojitve cilja – nedelje. Vikend je torej filter, nekakšen regulator, ki v kapitalističnih družbah deluje brez spodrslijavev in ga največkrat skušajo prenesti tudi v mladinska gibanja (npr. disco sobotni večeri iz »Saturday Night Fever«, ali pa zabave iz »Briljantine«, ali pa »modovski vikendi na obalah...).

Ljubimci imajo pred seboj objekte, nanje ne računajo nikoli kot na subjekte.

Paradoksalno pri vseh filmih je dejstvo, da je za »ekscs«, nenačuden izbran skok čez plot, ta pa je tako ali tako že vračunan v ekonomijo seksualne menjave, za ekscs je izbrana želja po drugem, ki pa je večna želja – že vpisana želja. Vsi štirje protagonisti stopajo v to igro in na koncu sledi moralni nauk.

Samo dvakrat živiš

(You Only Live Twice)

Po mnogo letih, (z izjemo nekajkratnih kinotečnih predvajanjih) smo imeli ponovno priložnost, da si na rednem sporedu ogledamo dobro znani film specifične zvrsti. Produkcija filmov o Jamesu Bondu je raznotera. Z ozirom na samo tehniko teh filmov razlikujemo kake tri smeri, mimogrede pa tudi tri obdobja, ki jih je ta žanr (v ožjem pomenu besede) prehodil. Glede na to klasifikacijo bi lahko film *Samo dvakrat živiš* uvrstili v prvo obdobje filmov o Jamesu Bondu.

James Bond pa je že doživel svojo kritiko pred leti, ko so te filme redno predvajali, zato je sedaj nima smisla dopolnjevati, nadaljevati, če dobro premislimo, pa tudi nima pravega pomena pisati kritike na novo, ker pripada film, o katerem bomo govorili, že kinotečnemu arhivu.

Vendar je bila, kljub omenjenim dejstvom, kinodvorana relativno polna; (pri tem pa je osupljivo predvsem to, da je *Samo dvakrat živiš* zgolj film iz neke serije; nikakor ni začetnik novega žanra, kot je bil npr. *Goldfinger*, je povprečen, vendar na nek način filmsko bogat. Skratka, pripada obdobju, ko tematika o Jamesu Bondu še ni zapadla samodestrukciji, ko se še ni začela razgrajevati na svoje sestavine zato, da bi kasneje poudarila le nekatere izmed njih, obdobju, ko Bond še ni ironiziral svojih postopkov, temveč le – in tudi to le delno – svoje namene. Gre torej za v sebi zaključeno kinematografijo, ki pa prenese različna nadaljevanja, ker prav ta nadaljevanja dopolnjujejo že zastavljeni koncept, istočasno pa ga tudi izničujejo ter ga korigirajo v samih temeljih, zavedajo se, da korekcije ne bi bile mogoče, če ne bi že poprej videli tega, kar je bilo prvotno zastavljeno. Tu je tudi vzrok za dejstvo, da je ponovna kritika nepotrebna (pač pa bi bila zaželena analiza na drugačnem nivoju), ob tej odvečnosti vsake nadaljnje kritike pa si je utemeljeno postaviti vprašanje: *kaj nudi ponovno gledanje Jamesa Bonda?*

Pred kakimi petnajstimi leti smo bili priča silovitemu odzivu na prvo prikazovanje te tematike v naših kinematografih. Šlo je za očitke, da je to sistematično uvajanje v nasilje, da gre za deziluzijo neke oblasti, ki se ponovno vzpostavlja skozi kinematografsko tržišče,

scenarij: Francis Veber, Leslie Bricusse
režiserji: Dino Risi, Edoardo Gubino, Bryan Forbes, Gene Wilder
kamera: Claude Lecomte, Claude Agostini, Tonino delli Colli
glasba: Manuel de Sica
igrajo: Roger Moore, Ugo Tognazzi, Lino Ventura, Gene Wilder, Lynn Redgrave, Silva Koscina, Beba Lončar
prod.: Metro-Goldwyn-Mayer, 1980

1. V prvem filmu šofer v gospodarjevi odsotnosti postavi sebe na njegovo mesto in zagotovljeno mu je večno izrabljanje tega trenutka odsotnosti skozi »telo stevardes«. Konec reši dilemo: to izrabljanje ni večno, zakaj gospodarja ni mogoče varati celo življenje.

2. Mož odpelje sodelavko na večerjo s poslovnim partnerjem, stvari pa se obrnejo na glavo v trenutku, ko sodelavka v nameri, da očara partnerja pomembnega za celo podjetje, obleče ženino obleko. Mož v ženi vedno ljubi nekoga drugega.

3. Moški v ženini odsotnosti najde star adresar bivših ljubic, a poizkusi, da bi katero speljal, se končajo z neuspehom. Vrne se žena in nov teden je pred njima.

4. Fant iz norišnice potrebuje žensko od zunaj, jo tudi najde, a ta jasno ljubi drugega. Vrne se nazaj, na vrsti je spet psihologinja, interneta mati in ljubica.

Pri prvih dveh filmih je konec vsaj na videz uspelo srečanje, ostala dva pa namigujeta na večno ponavljanje igre neuspešnih srečanj in združitve. Po tej logiki filmi tudi niso združljivi v celoto.

Zanimiv je razvoj ženskega akta skozi vse štiri filme: najprej gola ramena, potem zadnjica in slutnja nečesa med nogami, v tretjem prsi skozi prozorno tančico in na koncu akt. In tako nekako tudi spremljamo film. V začetku še z zanimanjem, potem pa se film vse bolj razkriva in zopet sta bili dve uri vrženi v morje izgubljeni.

Leon Magdalenc

scenarij: Lewis Gilbert po romanu *Iana Fleminga*
režija: Lewis Gilbert
kamera: Fred Young
glasba: John Barry
igrajo: Sean Connery, Akiko Wakabayashi, Donald Pleasance
proizvodnja: United Artists, 1967

da gre za poskuse transplantacije zahodnega tržišča, ki nudi specifičen način zadovoljevanja imaginativnih potreb itd. Te nevarnosti v Sloveniji že zdavnaj ni več, ker je tisti minimum črnogledih napovedi utonil v povodnji žanra, ki je mnogo slabši kot filmi, ki so ob svojem *débutu* na naših tleh doživeli tako ogorčeno reakcijo.

Pri omenjenem filmu gre za tipično dvojno poigravanje z gledalcem; v največji meri z brezhibno tehniko, z nekaterimi futurističnimi momenti, ki jo reprezentira iznajdljiva in skrbno domišljena kamera, z izredno pestrimi, vendar sčasoma stereotipnimi snemalnimi posegi. Na tem mestu je potrebno omeniti tudi lapsus, ki si ga je film privoščil. Proti koncu namreč, ko eden izmed vodij svetovne teroristične organizacije Spekter sledi temu, kako bo njegova raketa ugrabila ameriško in s tem povzročila medsebojno uničenje vesesil, vidi v svoji podzemeljski bazi na monitorju svojo raketo, istočasno pa tudi tisto, ki bo ugrabljena. Kje je torej stala televizijska kamera? Na napako sem opozoril, ker je, čeprav je film poln vsakovrstnih pretiravanj, prava redkost v tem žanru.

Drugi moment, ki naj bi navidezno navduševal, je poseben lik tajnega agenta. Tovrsten lik, še zlasti, če je spretno izbran in skrbno obdelan, pa je običajno kinematografsko blago, po katerem povpraševanje ne usahne prav kmalu, pa čeprav je film, kot je bil v našem primeru, nekje iz sredine serije. Začetek serije in permanentno stereotipen zaključek doda celoti gledalec.

Ali so v naštetem zapopadeni vzroki za zelo dober odziv na film? Če odštejemo mejne primere, ki filma še niso videli, je treba opozoriti zlasti na strukturo gledalstva. Ta struktura se je sčasoma popolnoma spremenila, pa čeprav so ta film pred leti prikazovali prav v taisti kinodvorani. Če je šlo takrat za mik na novo vpeljanega žanra, je treba pripomniti, da so se sedaj za ogled odločili gledalci, ki ta žanr preferirajo, imeli pa so srečo, da so nehote naleteli na prav dobro kinematografsko ponudbo.

Peter Srakar

Navadni ljudje

(Ordinary People)

scenarij: **Alvin Sargent** po romanu **Judith Guest**režija: **Robert Redford**fotografija: **John Bailey**glasba: **Marvin Hamlisch**igrajo: **Donald Sutherland, Mary Tyler Moore, Judd Hirsch, Timothy Hutton**prod.: **Paramount, ZDA, 1980**

Postala je že ustaljena praksa, da filme, ki se ponašajo z oskarji, poplujemo ali do njih kakorkoli že izrazimo nenaklonjenost. Oskar ni in ne bo nikoli merilo neke »umetniško-kreativne« vrednosti filma, temveč le čisti ideološki filter ameriškega sistema. To bi lahko primerjali s posvečeno vodo, znakom sprejemljivosti, vmeščenosti v okvire kapitalistične ekonomije, torej v okvire prodajanja in profita. Prvenec Roberta Redforda teh okvirov ne presega.

Navadni ljudje so tako režijsko kot igralsko profesionalni obrtniški izdelek ter obenem nadaljevalci smeri, ki utemeljuje zgodovino ameriške kinematografije, se pravi nadaljevalci melodrame. Osnovna značilnost družinske melodrame je preverjanje moči najmanjše celice – družine, zakaj trdnost celice je pogoj za trdnost družbe v celoti. Družina je največkrat izpostavljena motečemu elementu, elementu, ki se vcepi v tkivo od zunaj – npr. drug moški, druga ženska, naravna nesreča s svojimi posledicami, kriminalci itd.

Skozi to motnjo se potem vzpostavi preverjanje njene strukturne moči ter obenem razkrivanje ran in šibkih točk tako družine kot družbe.

V *Navadnih ljudeh* pa motnja ne pride od zunaj, ampak se pojavi, nastani, v sredini telesa – sinu in zato je tudi toliko bolj boleča ter neodstranljiva. Sin, ki vsaj na videz vestno izpolnjuje naloge vključevanja na že izvoženo pot staršev, pa naj bo to preko šole, zbor, plavanja ali pa cerkve, je tu varno skrit pod plašč neproblematičnega videza in zato deluje toliko bolj subverzivno, nujen je končen razpad celice, končna preobrazba.

S tem smo že zakoračili v sam film, da pa bi se izognili obnavljanju filmske zgodbe, omenimo le nekaj zanimivih interpretativnih točk.

1. Odločilno – ključno vlogo v filmu ima v rokah psihiater dr. Berger, katerega osnovna naloga je normalizacija, ponovna ureditev družine.

Toda Berger, ki je povrh še Žid, ali pa vsaj Nmec, torej nekdo od zunaj, deluje popolnoma drugače. Iz pasivnega orodja za ponovno normalno funkcioniranje se prelevi v aktivno figuro dogajanja, zakaj namesto ureditve – zgladitve – zakrpanja, prav on družino dokončno razkleni, razkrije njeno oboletost in nemoč.

2. Conrad je ujet v »lasten« film že vnaprej napisanega scenarija in dogajanje na platnu je le spretna igra, kamuflaža za dosego statusa edino ljubečega subjekta. Prelomen moment njegove mladosti (vidimo ga v flesh backu) je erotičen nasmeš matere, ki pa ni namenjen njemu, temveč starejšemu bratu Bucku. On je le nemi opazovalec tega obojestranskega zapeljevanja. S tem

prizorom se v njem konstruira želja postati »edini ljubljene«, odstraniti s prizorišča prepreki, ki mu to mesto zakrivata, odstraniti brata in mater. Nesrečna utopitev brata in jutranji odhod matere sta le dve nujnosti v mozaiku pripravljenega scenarija, tako kot so v scenariju »lažno nujni« vsi Conradovi problemi: občutek krivde, neodločnost, samomor itd . . .

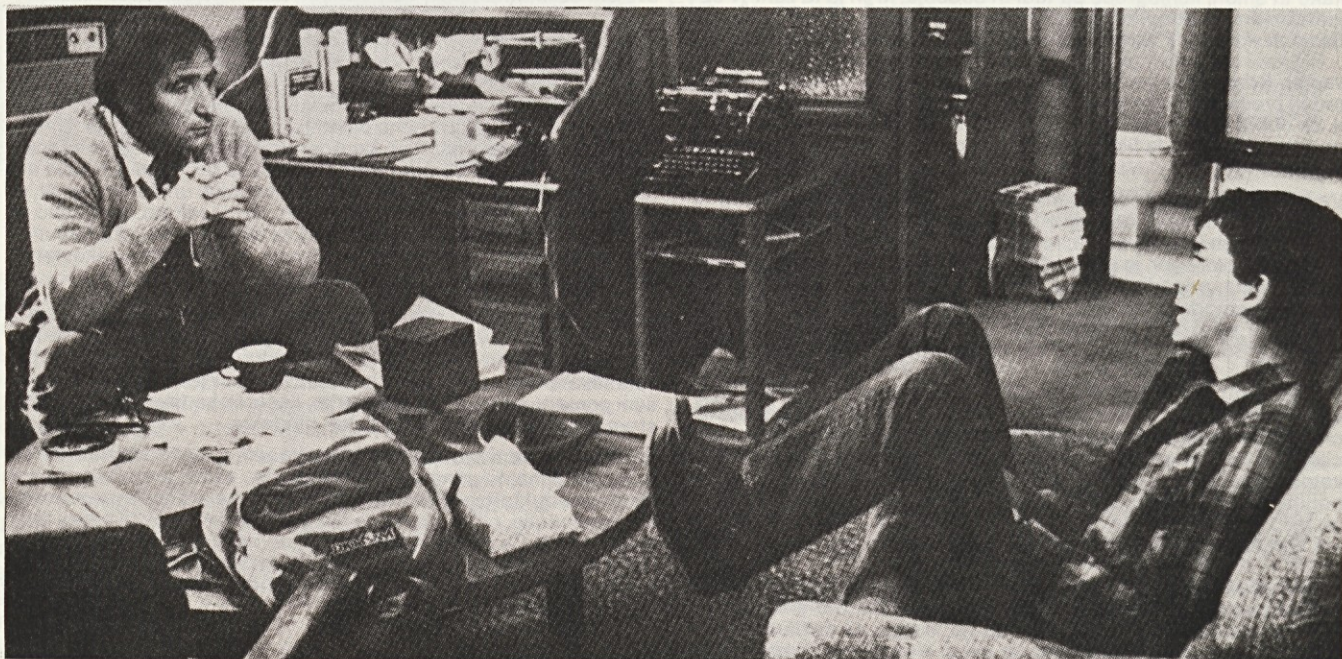
3. Vsi trije živeči protagonisti družinske strukture si lahko zamišljajo sebe le v odnosu do preostalih dveh. Vsak vidi druga dva kot neposredna sovražnika, eden od njiju je neposreden konkurent. Rešitev je v tem, da mora en igralec v tej igri odpasti (zato v časa, ko je Buck še živel, ni bilo problemov), to pa se zgodi tistemu, ki se vsaj na zunaj ni podal na pot »normalizacije« v psihiatrovi sobi – materi in ženi, edini ženski v tej igri.

4. V filmu je oče nosilec funkcije matere, zato Conrad zaman išče pri njem strogost, kar pa je diametralno nasprotno naši slovensko – cankarjanski tradiciji, kjer je mati nosilka funkcije očeta.

Film s končnimi sekvencami zapre »preverjanje« družinskega tkiva in občutek je, kot da s tem zašije za seboj tudi vse razpoke. A ni tako. Filmu spodrsne že s samim naslovom – ORDINARY PEOPLE: NAVADNI LJUDJE. Navadni ljudje niso neki prvobitni domorodci, temveč ljudje brez posebnosti, brez znakov skupinske – razredne pripadnosti. V Redfordovem filmu pa imamo na sceni določeno tipično »razredno« plast družbe, tako imenovane Waspovce. Waspi, kar pomeni beli anglosaksonski protestantje, se naseljujejo v elitnih predmestjih velemest in predstavljajo bogati konzervativni sloj ameriškega zgornjega srednjega razreda. V večini kot tehnomendžerji se razlikujejo od etabliranih intelektualcev ali pa umetnikov, socialistov, ter gojijo svoje rituale kot sestavni del »lastnega znakovnega« videza: udeleževanje zabav, pravilna izbira obleke, potovanje v Evropo, božična preseljevanja, itd . . .

Film izrabi že ustaljeno ideološko prakso – se pravi, da interese enega razreda predstavlja kot interese cele družbe, pri tem pa pozablja ravno na to samoumevnost ideološkega mehanizma.

Z naslovom se »samoproduciranje« ideoloških mehanizmov podre, zakaj preveč očitno zbodejo v oči.

Leon Magdalenc

Se spominjaš Dolly Bell

(Sječaš li se Doli Bel)

produkcija: **Sutjeska film, Sarajevo, TV Sarajevo, 1981**

scenarij: **Abdulah Sidran**

režija: **Emir Kusturica**

kamera: **Vilko Filač**

igrajo: **Slavko Štimac, Boro Stjepanović, Slobodan Aligrudić, Pavle Vujisić, Mira Banjac, Nada Pani, Ljiljana Blagojević**



Prijetno je pisati o filmskem prvencu, če imamo pri tem v mislih tako zrelo delo, kot je film *Se spominjaš Dolly Bell*.

Tudi tega, kar se je mlademu sarajevskemu režiserju Emirju Kusturici zgodilo v Benetkah, ne moremo pripisovati metafizičnim zakonom statistike ali domnevni eksotiki filma, ki naj bi očarala gledalce in kritike.

Gre preprosto za film, ki je tako resničen, da se mu ni moč upreti. Spominja na vse, že nešteto krat z njim v zvezi omenjene avtorje in filme, od Fellinijevega *Amarcorda* do Bogdanovičeve *Poslednje kinematografske predstave*. Zanimivo je predvsem dejstvo, da je Kusturica predstavnik naše t. i. češke šole, saj je svoje filmske študije opravil v Pragi, pri profesorju J. Menzlu.

Morda je krivično iskati vplive ali namigovati nanje, vendar pa ima Kusturica določene sorodnosti z Menzlovimi in zgodnjimi Formanovimi filmi. Predvsem gre za enostavne zgodbe majhnih ljudi, ki pa so življenjsko prepoznavne v svoji razpetosti med resnobno zavezujočnostjo in širokopotezno ironijo. Komičnost skozi ironično distanco je tista osnovna poteza, skozi katero Kusturica ljubi, sovraži, se posmehuje in laska svojim junakom.

Ko sem zapisala, da je film resničen, nisem imela v mislih neorealizma, čeprav bi se prav lahko porodila tudi takšna asociacija. Toda, zakaj?

To, kar je noro, čudovito, predvsem pa dobro v Kursturičevem filmu poleg mojstrstva, ki se začne pri scenariju (Abdulah Sidran), gre dalje preko režije in kamere (Vilko Filač) in se konča pri izjemnih igralcih (Slavko Štimac, Slobodan Aligrudić, Mira Banjac, Ljiljana Blagojević, Pavle Vujisić in množica drugih, predvsem neturščikov), je izjemna zavezanost filma svojemu okolju. Gre seveda za močno muslimansko obarvano bosansko tradicijo, ki še danes, zakoreninjena v svoji tradiciji, ždi za lesenimi plotovi sarajevskih predmestij. Še vedno čustvuje, čuti, doživlja svet na enak ali podoben način, kot junaki Kusturicevega filma v šestdesetih letih. In v tej točki je film najbolj resničen in močan, prvi pravi bosanski film, ki mu je poleg izjemno posrečenega zajetja »duha naroda« (ali vsaj njegovega dela) uspela tudi bogata in zrela umetniška nadgradnja.

Zgodba filma je zelo preprosta: gre pač za proces odraščanja fanta Dina v enem od sarajevskih perifernih naselij. Zgodi se, da junak

nekako odrase, ko se spopade z osnovnimi življenjskimi atributi: iskanje (razpeto med očetov deklarativni marksizem in svojo strast za hipnozo), ljubezen kot čustvo in čutnost, nasilje, smrt. Dino na koncu filma odhaja v nov svet, družina se seli v novo blokovsko stanovanje, ki je skozi ves film raslo na obzorju, pri tem pa si ponavlja svoj stalni slogan: »(Svaki dan, u svakom pogledu postajem sve bolji!«

Vendar pa gre za izrazito mnogoplastno filmsko naracijo, ki postavlja svojega junaka v konflikt dveh plasti, dveh vidov stvarnosti: na eni strani je družina, prevelika za revno, tesno stanovanje, družina, ki kljub očetu, »ki ima Marxa in marksizem v mezincu«, korenini v starih in jasnih patriarhalnih okvirih, na drugi strani je zunanji svet, ki »inklinira« v prestopništvo in kriminal. Mesto, kjer se Dino zbira s svojimi tovariši, je kulturni dom, katerega vodstvo si prizadeva ustanoviti svoj zabavni orkester, ki ima poleg družabne funkcije tudi pomembnejšo – vzgojno in ne na koncu tudi družbenopolitično funkcijo.

Dogajanje je postavljeno v šestdeseta leta, ki jih označuje specifična odprtost za zunanje vplive, težnja po ravnovesju politike in življenja, življenja in politike, po njunem vzajemnem prežemanju v skladu z začrtanimi cilji. Na tej ravni poteka tudi dogajanje med voditelji kulturnega doma, njihovimi verbalizmi in pristno zagnanostjo. In po drugi strani je to čas twista in rocka, italijanskega hita Ventiquattro milla bacci, prvih erotičnih filmov pri nas, kot je Blasettijev »Evropa ponoči«, v katerem nastopa prava Dolly Bell. Tako se življenje neprestano odvija v začrtanem krogu, ki je večno stremljenje po preseganju, življenje v idealih. Tako se v načrtih vodilnih krajevnih kulturnih in političnih aktivistov odraža tisti »boljši jutri«, pa naj gre za drobna stremuška tekmovanja ali socialistični humanizem.

Tudi Dinova družina, predvsem njen padre padrone, živi v nenehni abstrakcijah komunizma, ki prihaja, in se ne zaveda dejanskega, bornega stanja, v katerem živi. No, Dinov oče se tega stanja prav gotovo zaveda, vendar so njegove reakcije nanj odlične model značilnega čutenja njegovega okolja; svojevrstna, nonšalantna ignoranca, neupogljivost in volja do življenja, ki se na tak način manifestira samo v tem narodnostnem okolju.

Dino sam tudi transcendirja svojo dejanskost skozi hipnozo in vaje, ki jih dela na svojem golobjaku. In prav Dino je tisti, ki bo vse te ideale preizkusil na lastni koži, jih nekako udejanjil. Je naslednik svojega očeta, dedič njegove ideje: čeprav med njima prihaja do verbalnih sporov in navideznih nesoglasij, gre v bistvu za globoko zaupanje in fair play. To, kar skuša ustvariti pijani oče v svojih dogmatiziranih citatih in na partijskih stankih, ki jih vodi s sinovi, je dediščina Dina, ki verjame, da je potrebno najprej spremeniti posameznike in je potem to komunizem. Dino je tisti vmesni člen med družinskim in družbenim življenjem, ki bo na nedeklarativen način opravil sestop iz sveta idealov v svet dejanskosti skozi proces svoje iniciacije v svet odraslih. Dino je tisti, ki na začetku filma posluša po radiu hit Ventiquattro milla bacci, na koncu filma ga poje sam v ansamblu, ki so ga ustanovili. Dolly Bell iz Blasettijevega filma se pojavi v domači inačici na njegovem golobjaku: dekle mu namreč zaupa v varstvo krajevni nasilnež in zvodnik. Dolly Bell popelje Dina v svet čustev in erotike, on pa ima kasneje priložnost, da se z zvodnikom tepe zanjo in s tem potrdi svojo moškost. Izredno duhovita in posrečena je scena Dinove iniciacije, ki jo opravi oče s tem, da sinu ponudi cigareto, ker meni, da je že »pravi moški«.

V tej heterogeni sferi, kjer se mešajo delikvenca in humanost, ljubezen in nasilje, staro in novo, komunizem in muslimanstvo, se prepletajo ironija in resnost, ljubeznivost in grobost režiserja do svojih junakov.

Film daje vtis izredne preprostosti in z izbiro scene, dekorja, igro in igralci zakriva svoj obrtni perfekcionizem. Scenarij sarajevskega pesnika Abdulaha Sidrana je odličen, podkrepljen s sočnim jezikom periferijskega slanga. Kamera Vilka Filača ustvarja na popolnoma nevsiljiv način antologijske scene našega filma, kot so na primer: scena posilstva, obiska pri stricu, očetova smrt. Kamera je izredno dinamična in na svež, duhovit način, predvsem pa izredno inventivno in s posluhom izrablja množične interiere. Tako ustvarja Filač s svojo kamero svojstveno dramaturško napetost, saj išče kot snemanja, dinamiko ali statično napetost vsakemu kadru, vsaki repliki posebej.

Film »nosi« seveda tudi močna igralska zasedba, v kateri najbolj izstopa Slobodan Aligrudić.

Barbara Habič

Sence bližnjih prednikov

Dvomi, ki so me obhajali po Robarjevem igranem prvencu *Jonov let* in so se nanašali predvsem na možnost vnovičnega preizkusa in potrditve njegovega filmskega delovanja, so se ob predstavitvi njegovega žanrsko »neopredeljenega« filma *Sence bližnjih prednikov* izkazali kot pretirano »pesimistični«. Tu imam predvsem v mislih dejstvo, da mu je z nepopisno vztrajnostjo in zagnanostjo le »uspešno prepričati« televizijo v »smotnost« in »izrazno učinkovitost« svojega filmskega projekta, ki ga je pričel snemati (za lasten denar) že leta 1977. Morda je to dejstvo v razvitih kinematografijah nekaj popolnoma obrobnega in sploh ne more biti obvezujoče za gledalca v nobenem smislu, v naših razmerah pa je to podatek, ki vsaj delno ilustrira razmere in odnose znotraj naše kinematografije.

Možni zapleti, ki se porajajo ob gledanju Robarjevega filma, zadevajo pa že omenjeno žanrsko »neopredeljenost«, se lahko »interpretirajo« na več načinov. Eden takih načinov je avtorjeva »zavestna« odločitev, da za nobeno ceno ne bo »pristajal« na kalup nekega določenega žanra, recimo dokumentarističnega. »Zavestnost« take odločitve pa bi v filmu morala biti bolj precizno utemeljena tako v smislu jasnejše izraženega pristopa neke inovativne dramaturgije, kot pogoja našega »branja« in sprejemanja metaforične sporočilnosti filma – kakor tudi s tem pogojenega ritma dogajanja. Skozi preplet žanrskih elementov, brez precizne utemeljitve in razmejitev le-teh, film zelo oscilira med ritmom, ki ga lahko razumemo znotraj igranih sekvenc, ne more pa ta ritem veljati za izrazito dokumentarne dele. Nasploh to ne velja zgolj za Robarjev film, ampak tudi za veliko večino jugoslovanskih filmov, ki docela ignorirajo ta pomembni element gledljivosti ali negledljivosti nekega filma. Ta pomanjkljivost se največkrat kamufliira s termini kot so: »komornost«, »intimnost izpovedi«, »hermetičnost dogajanja« ali pa »nov dramaturški pristop«. Vse to so v bistvu »ortopedski pripomočki« prikrivanja ali pa neobvladovanja nekaterih osnovnih prvin in zahtev filmske obrti.

Ta kratka eksplikacija je bila potrebna spričo tega, da se iz razumevanja filma kot organske celote izločijo tisti elementi, ki so že a priori sporni in jih nima smisla ponavljati v nedogled ali navajati kot olajševalno ali obremenilno okoliščino.

»Fabula« Robarjevega filma je večplastna (problem zdomstva, identitete, folklornega rituala, umorov, iskanje »korenin« itd). Mislim, da je po problemski plati to film, ki zasluži vso našo pozornost, saj uvaja preko najbolj množičnega medija (televizije) v ta prostor novo senzibiliteto in odprtost sveta, ki živi na »obrobju« našega zanimanja. Pojem »obrobja« je v tem kontekstu mišljen izrazito socialno, ne pa v smislu pristajanja na determinacijo nečesa, kar je »nezanimivo« in se spričo tega nahaja neke na »obrobju« našega zanimanja. Ravno dimenzija odkrivanja tega »obrobja« (posebej skozi najbolj prisotno Robarjevo tezo odhajanja in prihajanja-zdomstva) odpira svet vasi in njenih prebivalcev (najbrž to ni samo konkretna vas Gabrje) do te mere, da postaja v določenem smislu že kar sindromatsko.

jevo televizijsko dramo *Nenavadni dogodki v Kotu*, saj Robarjev film v bistvu »dokumentira« vse tisto, kar je v Jančarjevi drami pri film v bistvu »dokumentira« vse tisto, kar je v Jančarjevi drami pri-



scenarij in režija: Filip Robar Dorin

kamera: Rado Likon, Vilko Filač, Filip Robar Dorin, Radovan Čok
ton: Filip Robar Dorin, Herman Kokove, Ivo Debevec
glasba: Begnograd, Marko Breclj

produkcija: Filip Robar Dorin ob pomoči Studija animiranega filma iz Kopra in RTV Ljubljana, 1977–1981

sotno zgolj kot umetniška imaginacija. Robarjevi liki niso imaginacija, so konkretni ljudje in njihove lastnosti ter ravnanja ne vzbujajo tiste pozornosti (v smislu zapletenosti), ki je nujna v umetniški formi. V Robarjevem filmu se pravzaprav vse zaplete in razplete v prvih petih minutah filma, dani so vsi elementi, ki determinirajo tisto, čemur smo priče v nadaljevanju. Kvazi karnevalsko vzdušje, pripoved deklive, ki so ji umorili očeta, rešetka nad votlim svetom metaforične kraške jame, na kateri počiva vas, in pa solucija, ki ves čas lebdi v zraku: beg iz sveta, ki utripa in teče po kolesnicah nekih drugih stoletij.

Popolnoma jasno je, da iz te možnosti Robar izpelje tudi problem zdomstva, njegovo izkoreninjenost, iskanje identitete, vzpostavljanje ravnotežja in primarnega človeškega gona, raziskave votlega sveta, na katerem vse počiva.

To je le delen zaobseg problema, en njegov pol, drugi pa je tisti, ki govori o vračanju in smislu vračanja zdomcev. Robar nam skozi vsakdanje pogovore (o denarju in štednji ali pa preprih) omogoči vstop v »realnost« zdomstva. Največkrat si to »realnost« predstavljamo dokaj mehanično, brez potrebnega razmisleka, kaj vse obsega. Razen denarja, tehnologije in organizacije dela, prinašajo ti ljudje v svet Gabrja tudi drugačen vrednostni sistem, ki jim ga je pač »privzgojila« civilizacijsko in tehnološko razvitejša država (Nemčija). Ustvariti si hočejo, oziroma prenesti hočejo, ta model družbenega obnašanja v domače okolje, ker se jim zdi »učinkovit« in »funkcionalen«. Film *Sence bližnjih prednikov* nas prepričuje, da jim je to »uspešno«, toda bojim se, da je to le utvara. Tehnološki in civilizacijski »geto«, ki sta si ga omislila zakonca Medle skozi obrtno dejavnost, je v Gabrju sicer verjetno vsega upoštevanja vreden status, vendar je v bistvu tujek, navzlic poskusom lokalnega nogometnega moštva ali gradnje kulturnega doma. Za tiste, ki so ostali v vasi in niso participirali na civilizacijskih »blagodetih«, je življenje nepreklicno isto in nespremenjeno, recimo za deklico, ki so ji ubili očeta. Sveta, ki ga slika Robar, ni mogoče radikalno spremeniti zgolj s »civilizacijskimi pripomočki«, treba ga je ocenjevati skozi kategorije prostora in časa, v katerem je nastajal, se razvijal in se nahaja danes pred nami, kot nek čuden »zgodovinski fosil«. Na abstraktni družbeni ravni so vsi problemi, ki tarejo ta svet, že zdavnaj rešeni, drugače pa je z njihovim konkretnim reševanjem.

Sence bližnjih prednikov so, kot sem to dejal že v uvodu, pomemben tematski premik v našem filmu. Odmik od izključno urbanih tem k temam, ki kličejo po razreševanju. V tem smislu veljajo Robarju vse pohvale, saj je znal vztrajati in prepričati, na trenutke se je v svojem filmu približal docela izvirnim rešitvam, katerih se ne bi sramoval niti igrani film, recimo, da je to sijajen razgovor med zakoncema Medle in slovensko-nemškimi zakonskim parom ali pa veselica ob povratku zdomcev (vsakoletnem) v Gabrje itd.

Seveda pa se filmu pozna in to zelo očitno pomanjkanje kakršnegakoli ritma, pozna se mu tudi to, da so kamero razen avtorja držali v rokah še trije snemalci. Prav tako je hiba filma, da Robar ni znal biti bolj energičen pri krajšanju posameznih elementov, ki so razveljavni ali nepotrebni, predolge so karnevalske sekvence, nepotrebno in monotono deluje prepletanje intervjuja, ki ga bereta speakerja, nerazumljiva je sekvenca s koncentracijskim taboriščem Dachau (razen tega, da se nahaja v bližini Münchna), ni opravičljivega vzroka za njegovo pojavljanje v filmu. Ne glede na čas, ki ga je Robar porabil za snemanje tega svojega filma, na težave finančnega značaja in podobno, bi od njega kljub vsemu pričakoval bolj selektiven izbor posnetega materiala in bolj »neusmiljene« montažne intervencije tam, kjer so bile nujne.

Na koncu lahko ugotovimo dvojje. Prvič, da je Robar kot avtor dokumentarnega pristopa v filmu obet za v prihodnje, porok, da bo znal to svojo kvaliteto še ustrezno nadgraditi in izpopolniti. Drugič, nisem prepričan, če isto velja za njegovo prizadevanje na področju igranega filma.

Milenko Vakanjac

Nekoliko dni iz življenja I. I. Oblomova

(Neskoliko denj iz žižnji I. I. Oblomova)



Režiserju Nikiti Mihalkovu je v filmu *Oblomov*, posnetem po literarni predlogi ruskega (sedaj že klasičnega pisatelja) Ivana Aleksandroviča Gončarova, uspelo tisto, kar uspeva le redkim filmarjem in sicer, da mu nihče ne more očitati, da se je »izneveril« literarnemu delu, hkrati pa je uspel ne glede na »varnost«, podati svojo interpretacijo lika Ilje Iljiča Oblomova. Ta interpretacija vsebuje vse podrobnosti, pa tudi odtenke tistega, kar konstituira takšno osebnost.

Mnogi literarni teoretiki, med njimi tudi Merežkovski, so lik Oblomova uvrstili med tako imenovane »večne« like svetovne literature. največkrat pa so v liku Oblomova nahajali vse tisto, kar je v ruski literarni zakladnici simboliziralo: duhovno lenobo, apatijo, pasivnost in vrsto drugih »pregreh«. Skozi takšno »vrednotenje« je ostal Oblomov skorajda neke vrste »inteligentni lenuh«, ki »modruje« o svetu in ljudeh kar iz svojega posteljnega zornega kota. Takšna ponostavitve Oblomova je seveda bila delno pogojena tudi s stališčem omenjenih literarnih kritikov, do ruske aristokracije, ki so ji povsem določeno »pripisovali«, »parazitske« lastnosti Oblomova in tako ustvarili enostranski kliše, ki je vzdržal vrsto let, ne da bi se vanj kdo posebej poglobil.

Prav to poglobitev je v svojem filmu opravil Nikita Mihalkov, ki je skupaj s scenaristom Aleksandrom Dabašijanom ter igralci Olegom Tabakovim, Eleno Solovejevo, Andrejem Popovom in Jurijem Bogatirjevom, prevrednotil že omenjeno klišejsko pojmovanje Oblomova.

Na videz ostaja tudi pri Mihalkovu Oblomov »posteljni modrijan«, ki vse svoje probleme rešuje bodisi s pomočjo prijatelja Stolza ali pa postaranega sluga Zahara. Vendar gre Mihalkov korak dalje in sku-

scenarij: Aleksander Dabashyan, Nikita Mihalkov po romanu Ivana Gončarova »Oblomov«

režija: Nikita Mihalkov

fotografija: Pavel Lebešev

igrajo: Oleg Tabakov, Elena Solovejeva, Andrej Popov, Jurij Bogatirjev

proizvodnja: Mosfilm, Moskva, 1981

distribucija: Sovexportfilm

ša odgovoriti na vprašanje: kaj je pravzaprav prignalo Iljo Iljiča Oblomova v tako neizmerno apatijo in docela pasiven odnos do sveta?

Odgovor na to vprašanje išče Mihalkov v rekonstrukciji otroštva in mladostnih let, v odnosu Oblomova do matere in očeta, vendar brez freudističnih eksplikacij odnosa mati-sin. Oblomov je bil preprosto iztrgan iz svojega srečnega otroštva in surovo postavljen v svet, ki mu je postal tuj in sovražen. Spričo tega se Oblomov »upre«, ta njegov »upor« pa se kaže v totalni pasivni rezistenci. Svet, ki ga ne razumem in kateri ne razume mene, bom preprosto ignoriral, naj dela kar hoče, to se me ne tiče. Vse, kar zadeva komunikacijo s svetom, pač lahko opravi kar iz postelje.

Bržkone je v takem stališču zastopanega precej Gončarovega osebnega izkustva, saj ob podrobnem prebiranju biografije Ivana Aleksandroviča Gončarova lahko odkrijemo vrsto argumentov za takšno sklepanje. Težko pa bi se strinjal z ugotovitvijo Virgela Kurbela v eni številki zagrebškega *Fokusa*, ki interpretira današnje videnje Oblomova kot upor zoper potrošniško družbo in njene simptome, iz česar izvaja zaključek, zakaj je lansko leto film *Oblomov* imel tako velik uspeh pri gledalcih v ZDA.

Takšno interpretiranje Oblomova je neka druga skrajnost, ki ignorira predpostavke časa in okolja, v katerem je nastalo literarno delo, in za ta čas ni ravno bilo značilno »pretirano« ukvarjanje z fenomenom potrošništva in potrošniške družbe. Hkrati pa tudi sam Mihalkov ne daje nikakršnih resnejših predpostavk (v filmu namreč) za tovrstno sklepanje ali ugibanje.

Mihalkova zanimajo globlji vzgibi in psihološki mehnaizmi človeške usode, za katere pa je v romanu Gončarova zadosti potrebnega gradiva.

Metamorfoza Oblomova se zgodi v trenutku, ko le-ta s pomočjo svojega prijatelja iz šolskih dni Stolza, spozna Natalijo, žensko, v katero se usodno zaljubi in ki mu prične pomeniti smisel njegovega bivanja. Toda, čeprav je njegovo sentimentalno razpoloženje do Natalije »uslišano« in vse kaže, da se bo »realiziralo« v konvencionalni zakonski zvezi, pa Oblomov naenkrat in brez posebnih (vsaj videti tega ni) vzrokov zapusti to »razmerje« in se docela brez strasti in romantičnega navdušenja poroči z žensko, pri kateri se naseli v mestu.

Ta »izstop« Oblomova bi si lahko razlagati tudi s »pasivnostjo«, saj nima niti toliko moči in energije, da bi sentimentalno razmerje, v katerem uživa in ga osrečuje, priprjel do konca. Toda »beg« Oblomova ima verjetno globlje ozadje. Oblomov ni naiven človek, čeprav daje tak videz, njegove reči urejajo drugi, njegovi odnosi s svetom, to sem že omenil, so »posredniški«. To »posredništvo«, skozi katerega spozna tudi Natalijo, je »udobno«, vendar mu ni njegovo, vanj Oblomov vseskozi ni »pretirano« vlagal. To pa se seveda spreminja kvaliteto razmerij tako do prijatelja Stolza kot do Natalije.

Mihalkov zaključil svoj film s tem, da Oblomova znova vrne skozi sina v obdobje otroštva, v srečno obdobje, ki seveda kulminira v spoznanju nemotene čustvene navezanosti na mater.

Med izrazite kvalitete filma Nikite Mihalkova gre šteti sijajno vodnje igralcev, kar je dokazal že v filmu *Mehanični pianino* (po motivih Antona Pavloviča Čehova), izjemno izbalansirano kamero, ki je funkcionalna, tako v eksterierju kot interierju, in dramaturško čiste povezave vseh poglavitnih linij fabule, ki jo razvija.

Za konec pa morda še to. Filma naša distribucija ni odkupila, pač pa ga bomo lahko gledali na televiziji, ki je tokrat inteligentno prehitela distribucijsko mrežo, škoda je le, ker bo televizijski ekran »obrusil« in »odrezal« vse tisto, kar bi nam omogočilo gledanje tega sijajnega filma v kinematografu.

Milenko Vakanjac

Tehnološka levitev pošasti

Zdenko Vrdlovec



Lepotica in zver, režija Jean Cocteau, 1945

1. Odlomek iz filozofske zoologije

»Kakorkoli že pojmujeemo odnos med človekom in živaljo, je zmeraj predstava in ne realen odnos; kajti realen odnos – kot ga npr. definirajo znanosti (biologija, zoologija, ekologija itn.) – vzpostavlja množico razlik, ki ne radikalizirajo distinkcije med človekom in živaljo, marveč obravnavajo človeka kot žival med živalmi. Nobena biološka karakterizacija ne more proizvesti metafizične ločnice – zato je torej treba gledati to razliko kot predstavo razlike.« (Jean-Louis Poirier, *Éléments pour une zoologie philosophique*.¹)

S tem odlomkom iz filozofske zoologije ne bi želel ustvariti vtisa, kot da ima fantastični film „globoke“ filozofske reference, vendar ne more škoditi – paradoksu navkljub – če se mu tako „ozadje“ tudi poišče. Zato bi nadaljeval s Poirierom in z argumentom, ki postavlja govorico kot tisto odlikovano sposobnost, ki človeka razlikuje od živali. To je seveda samo najbolj krepak dokaz, da je ta ločnica postavljena na simbolični ravni, kajti če govorica napravi človeka, tedaj napravi tudi žival, in sicer že s tem, ko o njej govori kot o tisti, ki je izključena iz človekove predstave „človeštva“. In Poirierov filozofski izlet v območje te razlike si prizadeva pokazati, kako je paradigamska dvojica „človek/„žival“ v metafiziki veliko bolj začrtana s samantiko kot pa z zoologijo, kar je še posebej očitno v platonskem pristopu, značilnem po tem paradoksu, da postavi absolutno ločnico med človekom in živaljo, hkrati pa jo zbrise z možnostjo skoraj neskončnega preseljevanja duš.

Glede ločnice med človekom in živaljo naj zadostuje omemba, da je – kot ugotavlja Poirier za Platonom – posledica logične napake (sorodne tisti: Grki/Barbari), ki je učinek samozavesti reprezentacije, proizvajajoče svoja nasprotja v obliki izključitev, oziroma učinek samopovečevanja klasifikatorskega (razvrščajočega) subjekta. Ta ločnica je torej iluzija reprezentacije, medtem ko je druga – tista, ki jo briše – vzpostavljena na osnovi vznemirljive ontološke bližine človeka in živali, bližine, ki omogoča vrsto semantičnih variacij, temelječih na psihologiji. Pri Platonu namreč za žival ni bistvena somatična konfiguracija, marveč tip duše, psihična morfoloģija: animaličnost se izraža v psihično naddoločeni materialni morfoloģiji, kar dovoljuje prevod zoologije v psihologijo (in obratno). Ločnica se torej drži spiritualnosti duše, kjer gre za moralno nasprotovanje človeških in živalskih vrednot (razuma in želje), ter briše v razpočenju duše, tj. v njenem poživljenju. Če je ločitev moralna, tedaj seveda ni živali, ampak so samo duše, kar pomeni, da je ločnica celo tako absolutna, da razveljavi animaličnost, ker so živali morda ljudje (in to je prvi nastavek preseljevanja duš). Če pa so živali ljudje, je človek samo njihova vrsta, s čimer je zagotovljena kontinuiteta med človeštvom in živalstvom (kar je drugi nastavek preseljevanja duš). Po eni strani je torej dosežena razlika z moralnimi določili, ki delajo iz preseljevanja duš kazen ali nagrado, padec ali vzpon, po drugi strani pa se ravno prek izvajanja teh razlik vzpostavlja kontinuiteta.

Po vsem tem je že dovolj jasno, da platonizem ni humanizem, ker si ne da nikoli opravka s kakšnim bistvom človeka, še manj z bistvom živali: subjekt metamorfoz je duša, ki je ista, pa naj gre za boga, človeka ali žival – nobene ločnice ne prepoveduje selitve duš in človeštvo se razlikuje od božanstva ali živalstva le po specifični telesni lupini. Toda lupini, ki je kot zunanost hkrati simbol duše: telesnost je pri Platonu materialni izraz moralnih določil duše (duša ima telo, kakršno si zasluži), iz česar sledi, da bi lahko edino pnevmatologija (ali psihologija) – nikakor pa ne zoologija – opisala raznolikost bitij. Platonska zoologija je, kot meni Poirier, skoraj fenomenološka: živali in njihove značilne oblike so zbrane v različnih pomenih, ki jih lahko imajo za zavest, ki vnaša vanje svoje vrednote in fantazme. In mit preseljevanja duš temelji na tem, da živalstvo označuje različna utelešenja duha, ne pa bistvo, ki bi ga razlikovalo od človeštva.

Za animalizacijo duše je odločilna shema padca: človek je bog, ki je zgubil krila, in žival je človek, ki je zgubil noge. Zgubiti krila pomeni pasti, toda ta nesreča ne pride nikoli sama: duša postaja telesna in s tem zgublja svojo odlikovano vrlino – zrenje Idej, Lepega na sebi. Vzrok padca je torej pozaba tega zrenja, ker se tedaj duša pričrta posvečati predmetom, ki nimajo več večnosti idej, in zdrsne proti območju slik. V padcu se duša otelesi, se hrani z materialnim in časovnim ter končno poistoveti z minljivo eksistenco. In padec seže vse do animaličnosti, ki je totalna pozaba vednosti (zrenja Idej): žival je duša, ki je popolnoma pozabila svoj spiritualni izvor in lepoto, ki je ne more več prepoznati, marveč se nanjo odziva le s čustvnostjo, ki reproducira telesa. Človek se še lahko reši pozabe, zgube resnice, po zaslugi dovezetnosti za lepoto, edino vidno Idejo: od živali ga torej razlikuje estetski čut, ki mu pomaga, da se prek materialne prisotnosti lepote dokoplje do njene idealne reference.

Za Platona je vesoljno življenje prostor, v katerem so življenjske forme poenotene in povezane po sistemu metamorfoz, kjer ni nobene trdnosti in nobene bistvene ločenosti med biološkimi bitji. Nasprotje platonskega pristopa je sofisticirana antropologija (Protagoras), ki radikalno razločuje človeka in žival ter konča v humanizmu: žival ni več degradiran, padel človek, ampak je človek žival, ki je stopila iz vrste (kar dovoljuje opombo o Marxovem mate-

rializmu, ki se sreča z isto problematiko – človek je izšel iz živali in jo presegel s svojimi močmi – in po isti poti prispe v humanizem). Antropocentrizem postavlja torej živalski in ne božanski izvor človeka, s čimer tvega tudi ponovni padec nazaj v animaličnost kot vrnitev k izvoru, ki naj bi se uresničila v spolnem aktu (kar je, mimogrede rečeno, dovolj pogosta „umetniška“ tema).

Tostran filozofskega, metafizičnega vprašanja o razliki med človekom in živaljo je pozitivna zoologija, znanost, ki se s tem vprašanjem sploh ne ukvarja, ker postavlja človeško posebnost v živalsko raznolikost. Toda ob tem zadeva ob problem vmesnega člena, ki jo spet vrača v metafiziko oziroma v – fantastični bestiarji.

Pozitivno zoologijo je uvedla Aristotelova *Zgodovina živali*, ki je nazkazala dva možna načina vključitve človeka v živalski red: po enem je človek enak drugim živalim, po drugem pa teleološka figura v organizaciji vrst. Od tod tudi dvoje posledic, ki sta se obdržali vse do Darwina: najprej možnost primerjalne anatomije, kjer razlike med vrstami (tudi človeško) ne veljajo več kot izključitve, marveč se lahko med sabo pokrivajo; in potem nujnost iskanja vmesnih členov med vrstami. A prav to je točka, kjer se bo v zoologijo uvedla fantastika, kjer bo v samem srcu znanosti znova zažvela domišljija, kajti to vmesno bitje – napol človek, napol žival – ki bo zdaj opica, zdaj pošast, bo po eni strani nujno dopolnilo kontinuitete in obenem simbol monstroznega. Pri Platonu se vprašanje vmesnega člena ni moglo postaviti, ker se človek razlikuje od živali po etični semantiki, ne pa po svojih bioloških funkcijah.

Bolj kot opica nas seveda tukaj zanima pošast, ki je tudi veliko bolj problematičen vmesni člen (ob opici je znanstvena vednost še prišla na svoj račun, kar je v njej odkrila žival, ki izraža racionalnost narave: opica posrečeno povzema značilnosti, ki razlikujejo človeka in žival, in sicer tako, da je človeška ravno po tem, kar jo razlikuje od človeka, in žival, tj. četveronožec, po tem, kar jo približuje človeku). Drugače je torej s pošastjo: dobiva namreč mesto v zoološki naravnosti le tedaj, če nastane kot plod empiričnega parjenja, toda kot vmesni člen ni več garant kontinuirane homogenosti vrst, marveč postane fantazmatično polnilo manka in proizvod posebnosti roditeljskih vrst. Tako se znanost o pošastih, ki sta jo zanosila *Ambroise Paré* in *Fortunato Liceti*, umešča v vmesno polje med zoologijo in psihologijo – v polje, ki zbira popačenosti narave in inventivnost sanj. In če znanost o pošastih oživlja pojem vmesnega člena, ga ne veže več na princip kontinuitete: pošast ne dokazuje več racionalnosti narave (kot opica), ampak uteleša zgrešene, ponesrečene primere roditeljskih sil in maje meje vsakemu tipu naravnega.

Ta znanost omenja v glavnem tri vzroke za nastanek pošasti: »prešibko količino semen«, »domišljijo« in »mešanje semen« – in podarja, da nastajajo najlepše pošasti, kadar se ti vzroki med sabo povezujejo. Ker je pošast učinek motnje v produkciji živčnega, ni niti človeška niti živalska, ampak strogo fantastična – od tod tudi ta intervencija tretje sile – »domišljije«, ki je po Paréjevem medicinskem mnenju sposobna modificirati plodilno silo in vplivati na mešanje semen. Domišljija torej sodeluje pri spočetju po čisto naravni poti, kar je treba brati takole: če je porajanje ponavljanje istega, če je sin zmeraj podoba očeta, tedaj zato – kot to Paré skoraj lacanovsko izpelje – ker ima mati zmeraj pred očmi to podobo, se pravi, ker je funkcija moškega kot očeta psihična. Pri tem je seveda bistveno, da se je ta izpeljava razvila iz koncepcije pošasti, ki je ne poraja toliko mešanje semen kot vmešavanje domišljije: Paré navaja tudi empirični dokaz – otroka-zabo, ki da se je rodil takšen zato, ker je mati med spolnim aktom držala v roki žabo, prepričana, da ji bo lajšala vročico.

Pošast je torej v tej znanosti določena kot fantastična žival, se pravi, žival zunaj vrste, katere spočetje in rojstvo nista stvar živih bitij – pošast je bolj zadeva domišljije kot parjenja. Zato je vsaka pošast prej blodnja kot zver. In če je pri tem kaj diaboličnega, potem je to le dejstvo, da tukaj subjektivnost tekmuje z naravo v izumljanju živali; vendar je to prej subverzija živalstva, igra z njegovimi formami, ki v tej združitvi človeka in živali razkriva neko mejo – namreč samo cenzuro, ki drži njuno razliko. Znanost o pošastih ne more dopustiti, da bi bilo zamajanje meje med človekom in živaljo naravno dejanje – to je lahko samo fantazma, ki nastopa kot radikalna transgresija in prav s tem potrjuje veljavnost meje. Ali drugače: pošast je pošastna prav zato, ker ni možno nobeno mešanje med človekom in naravo, ker ni nobenega vmesnega člena.

Neka druga veda – teratologija, ki je hotela popraviti „zmote“ te prve (Paré-Liceti) vede o pošastih, si je zadala nalogo, da iztrebi pošasti: to je storila tako, da je pošast zreducirala na animaličnost, fantazmatično in imaginarno pa na izmišljeno. *Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, avtor *Razprave o teratologiji* (1837, Bruselj), je odvzel pošasti dimenzijo fantastičnega kot njeno bistveno znamenje ter izraz »monstroznost« nadomestil z »anomalijo«, ki integrira »pošastno« v splošne naravne zakone in uvršča v živalski red. Taka predelava oziroma izgon pošasti se opira na embriologijo, ki omogoča teratologiji, da se definira kot teorija razvojnih neenakosti: pošast ni več motnja v porajanju živčnega, proizvod mešanice (semen in predstav), ki ogroža sam koncept vrste, ampak anoma-

lija, ki nastane v notranji imitaciji same vrste: vsako bitje nosi v sebi (embrionalno) svojo razliko in monstroznost postane ušoda, ki je svojemu pokolenju ne more preprečiti nobeno živo bitje. Človek kot vsaka druga vrsta bolj ali manj razvije tiste značilnosti, ki bi ga – če bi se še bolj razvile – izenačile z živalmi, ki so take značilnosti že razvile do te stopnje in so v tem pogledu človeku superiorne. Tako je teratologija privedla do spoznanja, da je onstran človeka prej hudič kot angel.

Predvsem pa je ideološki (in metafizični) odnos med človekom in živaljo povsem sprevrnila v embriologijo: v zoologiji dejansko ne srečamo živali, ker je tam vse realna žival. 'Pravo' žival, ne tiste, ki reproducira genetične kode, ampak tisto, ki fascinira in pripada reprezentaciji (domišljiji in fantazmagoriji), lahko sreča edino filozofska zoologija.

2. Pošasti v fantastičnem filmu

Podoben 'razcep' – seveda daleč od popolne analogije – je na delu tudi v zgodovini fantastičnega filma, kolikor se ukvarja s pošastmi in človeškimi preobrazbami v monstume: kakor je teratologija odzela pošastni fantazmatični 'status' in jih razložila kot anomalije v razvoju vrste, tako se v sodobnem fantastičnem filmu pošasti porajajo vse bolj iz specialnih efektov in vse manj iz domišljije. 'Tradicionalni' fantastični film je še temeljil na predstavi ločnice med človekom in živaljo, ločnice, ki je spodbujala fantazmatične fikcije, kjer je šlo za željo enega IN drugega (*Lepotica in zver*, Jeana Cocteauja), ali za igre preobrazbe, temelječe na dvoumnosti, ali en JE drugi (*Mačje ljudstvo* Jacquesa Tourneurja). Zato je bilo zanj temeljno vprašanje: kaj pokazati in kaj skriti? Na to vprašanje se je namreč vezala sama artikulacija fantastične fikcije, ki je vpisovala kršitev ločnice med človekom in živaljo ter njen fantazmatičen proizvod – pošast – na rob dveh slik, kjer je identiteta enega (človeka) obrobljena s senco drugega (živali), skritega, čepečega v mračnosti kadra, ali v prostoru zunaj polja, v tej odsotnosti, ki je kot grožnja vseskozi imaginarno prisotna.

V sodobnem fantastičnem filmu, ki se je tehnološko regeneriral s specialnimi učinki, je izginila fikcija ločnice in njene kršitve (človek in žival, človek postaja žival), da bi napravila prostor fantastiki preobrazbe enega V drugega (človeka V žival ali pošast). S tem se je tudi tisto nekdanje temeljno vprašanje fantastičnega filma (kaj pokazati in kaj skriti) umaknilo tehnološkemu imperativu: »vse pokazati«. To 'vse' je seveda pošast, ki je v odnosu med lepoticino in zverjo dobila lepši del, oziroma preobrazba v pošast, vendar preobrazba, ki je prej tehnološka levitev, kjer dobivajo pošasti samo novo kožo in se na tej filmski kožici kažejo kot transformacija človeške kože. Vse večja raba specialnih efektov v fantastičnem filmu je končno le zaustavila valovanje fantazme – njene artikulacije v pripoved, ki je predstavila monstrozno preobrazbo kot problem dveh členov (kot njuno mešanje ali demaskiranje), zastavljen v presledku dveh kadrov, v elipsi, ki ločuje in modulira dva prizora ter postavlja most med tišinami preobrazbe: fantazma je postala mrtva črka, podobno kot je telo postalo animirana figurica.

Tej zahtevi 'vse pokazati' lahko ustrezajo samo specialni efekti, ki temeljijo na principu animacije, kjer je vse figurabilno. Preobrazba človeka v pošast poteka tedaj kot animacija, kjer telo izgineva iz svoje slike (v postopku snemanja sličice za sličico je igralčevo telo nadomeščeno z grafiko ali umetno figuro): teža telesa v kadru, njegova fizična prisotnost na sliki se zgubi pred njegovo potezo, črto. V tehnološki preobrazbi človeka v pošast je ohranjena samo evolucija potez (obrisa, risbe) in njihovo gibanje postane sorodno tehniki modeliranja.

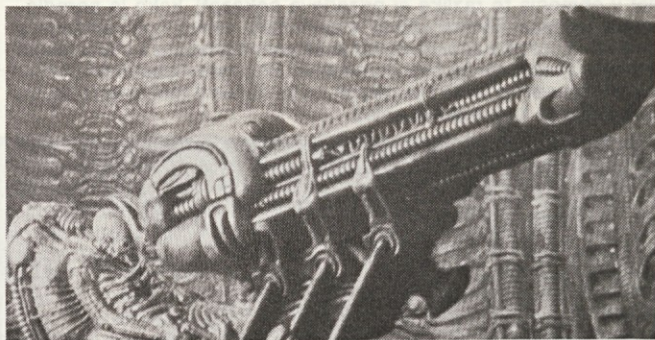
To 'preobrazbo' pošasti v fantastičnem filmu je seveda treba konkretizirati z nekaj primeri: prvi – film Jacquesa Tourneurja *Mačje ljudstvo* (*Cat People*) – je sposoben pri Charlesu Tessonu, ki ga navaja v eseju o fantastičnem filmu² ter celo postavlja kot merilo razlike med starim in novim fantastičnim filmom. Uvodni prizor pokaže Simono, modno kreatorko, ki rada nosi krzno, v živalskem vrtu, kjer stoji pred kletko z leopardom, ki ga prerusuje na list papirja. Po tem soočenju se popolnoma nepričakovano pojavi tretja slika – kipec z mečem prebodenega leoparda – ki nima neposredno nič skupnega s tem, kar ima Simona pred očmi, in je torej lahko le asociacija ali 'montažna atrakcija'. Ves film se potem zastavi v kroženje in premeščanje te trojne reprezentacije, iz katere izide imaginarno zrcaljenje lepoticine in zveri, negotov in hkrati srhljiv vtis Simonine podobnosti z leopardom.

Tu je torej že gledanje in risanje živali zadostovalo, da je človek postal pošast oziroma – in to je bistveno – da je postal podoben zveri. Logika podobnosti ohranja namreč konsistentnost teles in se vzpostavlja v omrežju znakov, kjer se prek dozdevkov in asociacij zarisuje ekvivalentnost potez. Tako preobrazbo Tesson dovolj posrečeno imenuje »navidez«, ker se telo transformira tako, da »ima v vidu« sliki drugega telesa, kar implicira tudi posebno režijo gledalčevega pogleda, ki se nenehno boji, da je kaj slabo razločil ali slabo videl ter se tako vse tesneje lepi na dvojno igro slike, ki mu kaže enega v podobi drugega (oziroma podobnega drugemu).



Spremenjena stanja, režija Ken Russel, 1980

Osmi potnik, režija Ridley Scott, 1979



Obsedenost, režija Andrzej Zulawski, 1981

Nadzorniki, režija David Cronenberg, 1980



Primer čisto tehnološke preobrazbe je film Kena Russella *Spremenjena stanja* (*Altered States* – prikazan na Festu), ki pošlje znanstvenika v kemično kopel, da bi se v njej prerodil v pošast (opičjo spako). Preobrazba je fizična in s pomočjo specialnih efektov izvedena kot zlitje enega v drugega (ob napihovanju mišic, pokanju obraza, poganjanju dlak itn.) – skratka, kot preobrazba ‚za pogled‘, saj je gledalec tu edini varuh monstrozne modifikacije, ki nima drugega igralnega zastavka in druge skrivnosti kot tehnološke.

Prodor nove tehnologije je modificiral vso estetiko fantastičnega filma in mu kot privilegirano področje nastavil *remake*, ki se je pokazal kot nadvse udobna praksa za razkrivanje mankov oziroma za dokazovanje razlike med obema filmoma (starim in novim), seveda zgolj z vidika tehnološkega jarka, ki ju ločuje. *Remake* je dokaz, da samo tehnologija daje novim pošastim vso vrednost in ubija njihovo fantazmatično ‚jedro‘, s tem ko ga ilustrira, tj. izvzli iz njega pošast s pomočjo animacije. Philip Kaufman je v svoji obnovi *Invazije tretjih bitij* Dona Siegela za tako izvzleto pošasti (človekovega dvojnika) uporabil nekakšen strok, iz katerega pri Siegelu niso lezle tako dobre pošasti, kot se je razvijala pošastna igra odkrivanja ‚tuje sile‘, ki prevzema totalitarno oblast. Oseba se je preobrazila v dvojnika, kadar je spala, kar malo spominja na nevarnost spanja v nekaterih Méilešovih filmih (npr. *Halucinacije barona Münchausna*): če je tam oseba zaspala, je brž nastopila na ‚sanjski sceni‘, medtem ko so ji v modernem fantastičnem filmu pripeti le to, da je med spanjem tehnološko predelana v pošast.

Pošasti seveda niso edina snov fantastičnega filma, ki je – po Tessonovi definiciji – po naravi enciklopedičen: »popoln katalog vseh perversij.« Njegova zaloga slik je neizčrpna, vendar je bolj kot zbiralnik prepovedanih slik podobna – če ohranimo kanalizacijske izraze – splošnemu odtoku, smetnjaku, odlagalšču zavrženih teles in njihovih izločkov. Kajti telo je privilegirano področje te enciklopedije, njegova tarča in središče: fantastični film se zanima predvsem za telo, za njegovo avanturo in njegove podobe, pri čemer je osnovni princip popolna ekspozicija telesa, ponujenega pogledu kamere, gledalčevim očem, postavljenega v prostor polja in prostor zunaj polja, na odprto polje pripovedi, ki poskrbi, da se mu zmeraj kaj pripeti. V glavnem vsaj dvoje: najprej to, kar zadeva njegovo zgodovino, ki je inficirana z neko boleznijo, in potem to, kar aficira, oblega in vznemirja njegove podobe v obliki percepcijskih motenj (hipnoza, halucinacije) ali tega, česar pogled ne prenese in izživlja telesne muke (krčenje, bruhanje, otrplost itn.).

Na ta način dihanje fantastičnega filma kot pripovedi podvaja fizično dihanje njegovih oseb: le-te najprej govorijo (oziroma pripravljajo slike), nakar jim nenadoma zastane dih (moment popolnega mutizma z zgroženim obrazom in sunkovitim dihanjem), dokler ne pridejo k sebi in pričnejo znova govoriti, da bi pregnale strah. Skratka, ekonomija fantastične pripovedi temelji na ekonomiji telesa, ki obsega: besede, krike, nemost, zadržan dih, zevajoča usta, prestrašeno oko. Fašistični film živi od tega dihanja čutov, ki je tudi dihanje porno filma oziroma vsakega filma, kjer stopi telo v igro. Fikcija telesa je pogosto ujeta v scenarije zasopljenosti (staranje, hipnoza, vznemirjanje, hiranje itn.), ki so scenariji nemih slik, včasih zvočnih, toda pred besedo – v območju krika, zverinskega tuljenja, bolečine.

Bolečine namreč, ki je pogosto porodne narave, le da gre za rojevanje pošasti, in sicer fizično ali fantazmatično. Nazoren primer fizičnega (oziroma tehnološkega) rojstvo pošasti je v *Osmem potniku* (Alien) Ridleya Scotta, kjer se spočetje in rojstvo izvedeta skozi dvoje različnih odprtih: vesoljec se na raziskovanju neznanega planeta radovedno skloni k čudni rastlini, ki se nenadoma razpoči in mu plane v obraz, ostane nekaj časa manj prilepljena in nato bržčas skozi usta spusti v telo svoje seme. V času dozorevanja ploda je ostalo vesoljčevo telo omrtvičeno, vendar je lahko dihala, in se prebudilo šele na večer poroda, ki se je pričel med večerjo z znanimi krči: telo se je stegnilo čez mizo, razgrnjen trebuh pa se je že sumljivo napanjal in končno počil ter spustil iz sebe režečo se pošast. Tem prizorom spočetja in rojstva so seveda botrovali specialni efekti (s tehniko animacije), ki pa so uspešno posredovali travmatični vtis ‚primarne scene‘, obkrožene z dvojno monstroznostjo: po eni strani to, da je bilo za spočetje in rojstvo izbrano moško telo, in po drugi to, da se lahko po taki nenaravni poti rodi samo pošast, ki ljudem pokvari večerjo in jih potem izbere za svojo pojedino. V vesoljski posadki se reši samo edina ženska, ki prvič v zgodovini fantastike nima opravka s hudičem: hudiča ni treba izganjati iz nje, ampak ga sama izžene v vesolje.

Pri Andrzejju Zulawskem – v filmu *Obsedenost* (Possession – prikazan na Festu), sicer pa že predstavljen v tej reviji) – se hudič vrne nazaj k ženi. Tudi v tem primeru se da uporabiti ‚epohalne‘ izraze in reči, da gre v zgodovini fantastike verjetno za najbolj grozljivo sožitje pošasti in ženske. Anina pošast je sicer fizična (in spominja na tisto iz *Osmega potnika*, pač po zaslugi mojstra za specialne efekte, Carla Rombaldija, ki jo je v obeh filmih narisal), toda njeno spočetje je fantazmatično, podobno kot v Paréjevi znanosti o pošastih, ki je pripisovala glavno ‚plodilno‘ moč domišljiji in njenemu ‚mešanju‘ predstavljen, bolj odločilnemu kot mešanje semen. V Aninem primeru



Mačje ljudstvo, režija Jacques Tourneur, 1943

se zdi, da je iz podob, predstav dveh moških (moža in ljubimca) spočela fantazmo tretjega – pošasti, in sicer na dovolj simboličnem mestu – v hodniku podzemne železnice, kjer se je pričelo njeno potno in z mlekoh polito telo zvijati v krčih, metati ob steno, kričati, sunkovito dihati, vse to v izredno dolgem prizoru kot dokazu groteskne temeljitosti fantazmatičnega spočetja. In s pošastjo, ki jo je Ana tako spočela ter jo z mesom ubitih moških kmalu vzredila v ogabno spako (črno, sluzasto, brezoblično, lovkast), je imela potem tako rekoč incestno razmerje, ki ga je ubogi monsturn, ves zasopel od njene pohotnosti, očitno težko prenašal. Naj je torej ta pošast še tako ostudna, je vendarle povsem nenapadalna, celo pohlevna in trpečna, ko mora prenašati oblast svoje demonske matere, ki je popolnoma sprevernica razmerje med lepoticco in zverjo: sprevernica tako, da je namesto običajne žrtve pošasti postala subjekt želje pošasti. S tega vidika ostaja Zulawski strasten pripovedovalec grozljivih pravljic, tistih, kjer pošasti in zveri oblegajo lepoticce, s tem da vidi v filmu možnost fantazmatične ‚realizacije‘ te fantastike, ‚realizacije‘, ki bi pokazala, kako so v tem obleganju lepoticce tiste, ki legajo z zvermi.

Sodobni fantastični film, ki tehnološko (s specialnimi efekti) oblikuje svoje monsturne, pride seveda najbolj na račun, ko predstavi znanost, tehnologijo ali industrijo kot plodilko pošasti. V tem se je bolj ponesrečeno poskušal že Ken Russell v *Spremenjenih stanjih*, povsem drugače pa je to uspelo kanadskemu režiserju Davidu Cronenbergu v filmu *Nadzorniki* (Scanners – tudi na Festu), ki bi ga rad predstavil kot izvrstno grozljivo industrijske dobe ter obenem moderno verzijo Kajna in Abla. Značilnosti industrijskega sveta dovolj dobro figurira vojna med farmacevtskima trustoma za monopol nad izumom efemerola, tableto, ki so jo dajali nosečnicam, da bi rodile ljudi z izjemnimi telepatičnimi sposobnostmi, ki jim omogočajo, da drugim nadzirajo misli. Med njimi je imel Daryll Revok te sposobnosti najmočnejše razvite, si z njimi podredil vse druge ‚nadzornike‘ ter kot skrivnostni vodja farmacevtskega trusta predeloval ljudi v telepatične monsturne. Izumitelj efemerola in torej pravi oče, stvarnik ‚nadzornikov‘, dr. Ruth, ki je pomemben funkcionar nasprotnega farmacevtskega trusta (sicer povezanega z neko tajno službo), najde nekega blodnega ‚nadzornika‘ ter ga pregovori, da poišče in premaga Revoka, ki je že s prvo demonstracijo svoje telepatične moči (nekemu profesorju je z močjo misli razpočil glavo, ker je bilo videti, kot da bi v njej eksplodirala bomba) nakazal, kakšen bo ta dvoboj med Kajnom in Ablom: čisto možganski dvoboj, ki pa svinjsko razmesari in izmalči telo.

Če so torej ‚nadzorniki‘ pošasti, niso to, kar so, nikakor po telesnem videzu, marveč po preveč telesnem učinku, sproženem iz razdalje, z močjo miselne in živčne napetosti. Od tod tudi poseben način filmanja teles, ki jih Cronenberg redkeje pokaže v celoti, da bi bolje hipertrofiral njihove organe – tiste, ki sodelujejo v akciji (glavo), in tiste, ki so od nje prizadeti (divje utripanje srca, napanjanje in pokanje žil itn.). Kamera je torej zmeraj ‚na ravni‘ kakršnega človekovega organa, ki ga postavlja v prvi plan in ‚absolutizira‘, ko pokaže njegovo funkcioniranje prignano do ekscesa. Kot da želi biti famozni pogled kamere pogled kirurškega očesa, ki ‚nadzira‘ samo tisti, od ostalega telesa primerno izolirani in razgaljeni organ, ki je pod kirurškim nožem; in kot da za pošast ni več nobene druge perspektive – imaginarne, ki jo je kot skrivnost pošiljala v (perspektivno) globino polja ali v prostor zunaj polja – razen biološke, kjer se pojavi pošast v samem telesu, razkosanem na velike plane svojih organov. Vsa moč tega filma je ravno v fantazmatičnem strahu, da postaja telo podrejeno organu, da celo samo postaja ta organ, ki tako prekomerno razvit sprevrže človeka v monsturno; skoraj natanko tako, kot je predvidela Saint-Hilaireva teratologija, ki je podobnemu razvoju organov (sicer opisanem kot anomalije) napovedala srečanje s hudičem namesto z angelom.

Opombe:

¹ V reviji *Critique* (1978, št. 375–76; Ed. de Minuit, Paris), tematsko posvečeni vrnosti o živali.

² Charles Tesson, *Essai sur le cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, št. 331, 332, 1982.

potofilmopis

Renesansa melodrame in nekaj podrobnosti

Darko Štrajn

I Evropski velemesti, ki ohranjata kulturni prestiž v civilizacijskem fantazmatskem paradizu masovne kulture – London in Pariz – se lahko situirata v pogledu kot interpretacijsko polje. Kajti gre za mesti, kjer vsem spremembam politike in ekonomskim recesijam ob robu delujejo obrati oniričnega karakterja. Tu naj le od strani pogledamo tipično urbano navlako, ki se reproducira kot modernizirani preostanek že iz časa liberalnega kapitalizma v obliki »živega« spektakla, tj. kot mreža bordelov, varietejev, železniških postaj, metroja, gledališč, blagovnic, caféjev in ulic vobče, ki v mestnih centrih odsevajo stanje konkurenčnega boja na specifičnih področjih. Obiskovalca velemesta, ki se za nekaj tednov znajde po svojih poteh, opozarjajo na svoje nadaljevanje iz nevrotične literarne ropotarnice 20. stoletja, kakor da bi plačali račun absurdističnim refleksijam na že ubegli pojem subjektivnega privezanih eksistencialistov. V vsej tej infrastrukturi prostega časa pa vendar dominirajo kinematografi, ki edino povsem zagotavljajo ponovitev premiere, ponovitev, ki je vpisana v časovni razpored predstav in ki ji nobena gledališka ponovitev ne more biti kos ter tako lahko le oponaša ponovljivost, ki jo zagotavlja kino-projektor.

V Londonu in Parizu pa kinematografi spričo »elitnega« mesta obeh velemest v masovni kulturi pravzaprav ves čas ponavljajo ne samo zgodovino filma (londonski filmski klubi in pariška kinoteka ter mreža kinematografov »Action«), ampak tudi filmske festivale in obenem koketirajo s temami, ki so s pomočjo časopisja in RTV pač »v zraku«. To pot je npr. poljska kriza sprožila izvrstni kinematografski uspeh obeh Wajdovih filmov (Človek iz marmorja in Človek iz železa). Toda neredko so v koketiranju kinematografi naravnost subtilni.

Seveda kinematografi v tej »subtilnosti« ne morejo preko meja, ki jih začrtava stopnja saturiranosti tržišča – filmi, ki korespondirajo s trenutkom, z »atmosfera«, so običajno prepozni, oz. bi vsaj po pravilu morali biti. Temu pravilu se je možno izogniti v primeru »pre-roških« filmov ali v primeru, da so filmi povzročitelji »atmosfere«. V slednjem primeru niso prepozni, ampak prezgodnji. Nič čudnega torej, da se veliko filmov dokončno tržno realizira šele v reprizi.

Trg je torej konstituiran tako (po vsej verjetnosti ne samo na področju filmske distribucije), da mu vselej nekaj uhaja, tisti »nekaj«, ki je pač ekonomska kategorija vmeščena v pomen izkoristka kapacitete masovne perceptivnosti, kaj lahko tudi ideološke manipulativnosti in ne nazadnje »mobilizativnosti«. Ekonomske kategorije ne izčrpujejo kompleksnega polja filmske tržne realizacije (če sploh kakšne tržne realizacije), kajti navsezadnje gre za trgovino z imaginarnim, v katerega je nujno všeta iracionalna količina izmikajoča se »čisti« kalkulaciji, zaradi česar je film možno fetišizirati tudi kot umetnost.

Decembrsko-januarski spored, ki je potekal v Parizu in Londonu je ilustriral pravkar zapisano, saj je kazal, da ni povsem jasnega kriterija o, recimo, »tipu« filmov, ki zagotavljajo tržno realizacijo. Toda nekje je vendarle zarisana meja dveh filmskih produkcij (razvidnejša je v Parizu), ki ju določa institucionalizirana sankcioniranost skopične pulzije. Seveda gre za prepoved, katere učinek je organizacija dveh kinematografij: ene, ki jo obeležujejo milejše prepovedi, in druge, ki je dovoljena samo »odraslim.« Znak meje je črka X, na eni strani je »soft«, na drugi »hard«, na eni strani je seksualno prav zaradi obstoja druge strani nujno »nerealno«, na drugi strani je imperij seksualnega kot »vsega dovoljenega« vzpostavljena prav z mejo, ki jo vrezuje prepoved – v fizični filmski produkciji obrnjena v zapoved. Kar je »hard« (torej X), ne sme uhajati ostro določenemu realizmu, ki pa je realizem za gledalca in kot realizem partikularen v svoji intenci – skratka odgovor na prepoved. Naj bo

vse jasno iz naslednjega: »Moški nikoli ne ejakulira v telo, v kate-rega je penetriral. Izbrizg sperme dokazuje realnost stvari: tega nimajo v (normalni' op. p.) kinematografiji'. Realizem zapoveduje ir-realizem: zadnji dokaz, da igralec ne igra soft.« (Alain in Bruno Minard: Fonction du X – L'ANE, Le magazine freudien, jesen 1981, št. 3) Toliko o tem za tiste »mladoheglovce«, ki jim za razlago form imaginarnega zadostuje nekaj političnoekonomskih kategorij.

Kaj je zveza med ekonomsko krizo in filmsko produkcijo? Ali je filmska produkcija aranžirana kot sublimacija učinkov ekonomske krize (kar npr. implicira termin medvojne kritične dominacije Hollywooda kot »tovarne sanj«), je torej filmska produkcija »samo« ideološki instrument v rokah železarskih, ali naftnih . . . monopolov, ali pa gre za relativno avtonomni red posebne prakse, ki se odprto odvija v simbolnem, prakse, ki je kot zgodovina filma že zdavnaj preživela svojo zrcalno fazo? Z odgovorom, ki je jasno dan že v figuri našega vprašanja, pa ne mečemo čez krov učinka ekonomske krize – nasprotno: zatrujemo njegovo determinatno vlogo v zadnji instanci – kot naj rečemo z Althusserjem.

II Kljub verjetni neplodnosti vprašanja psihične konstitucije avtorske osebnosti je pomislek o obsesionalnem karakterju Wernerja Fassbinderja tolažeč že zaradi zavistnosti, ki ti jo mora vzbujati njegova eksplozivna delovna zmožnost (vermögen). Če bodo kdaj namesto po političnih gospodarjih določali historične epohe po filmskih avtorjih, potem smo ravno nekje pred kulminacijo Fassbinderjeve epohe, katerega filmi so okupirali tudi obe velemesti. Morda je v neki zadnji instanci vsesplošno renesanso filmske melodrame spodbudila ekonomska recesija, morda je ekonomska recesija zaufunkcionirala kot transfer, v katerem se je filmsko občestvo ovedlo ene najškandaloznejših potlačitev v zgodovini filma, morda je tako ugi-banje delovalo pred sprožitvijo koraka filmske prakse, ki je prehitel teorijo . . . jasno je razvidno, da ima renesansa melodrame dominanto, ki jo kaže videti prav pri Fassbinderju. Če smo pri zgodnjem Fassbinderju videli samo genialen postopek obrata melodramske formule (kompleksne formule, katere kompleksnost se ni razkrila redukcionizmu ne »desnega«, ne »levega« gledanja), se ob dopolnitvi filmske trilogije ženskih usod, ki najbrž ne bo ostala samo trilogija, brezprizivno in imperativno ponuja reinterpretaciji vsa zgodovina melodrame, pri čemer govorimo o reinterpretaciji zadevajoči teoreticistično-kritični diskurz, ne pa o že potekajoči reinterpretaciji filmske prakse. Naj ostanemo le pri zadanosti te naloge in zapišimo nekaj o Lili Marleen in o Loli.

Lili Marleen je film, ki je strukturiran v mreži nasprotij občega in posamičnega, torej kakor pisanje zgodovine – »objektivna« pozicija zgodovinopisca je nekje v neizrečnem, v slepi pegi njegovega očesa, torej v njegovem razmerju s trenutnim zmagovalcem v zgodovinskih konfliktih, zaradi česar je njegova pozicija drseča, zgodovina pa se ne more substancializirati. Toda Fassbinder nikakor ni v poziciji zgodovinopisca, marveč le parazitira na njegovem postopku, ta postopek subvertira in ga obrača zoper njega samega. Pevka Willy, ki postane predmet svoje popevke v tem, ko ji le-ta prilipi svoje ime, nosi konfuzijo zgodovine v njeni sprevrjenosti v svojem posamičnem primeru. Fassbinder v melodramskem pletivu tega filma izvede v podtekstu polemiko s »holokaustično« dehistorizacijo fašizma, ki se ji v njenih lementacijah nad Judi izmakne opredelitev fantazmatskega kontinuiranja fašizma tudi v demokraciji. Posamična usoda Lili Marleen je dana s tem, da jo izobčijo Judje – na delu je namreč intriga zaročenčevega očeta – in izobčenost se ne neha: propagandni mašineriji nacizma je pesmica o Lili Marleen vrinek, nekakšno prethitapljeno blago, ki razkriva emocionalnost tudi nemškega vojaka.

Še več: popevka Lili Marleen postane nekakšna himna pasivnega odpora večine v drugi svetovni vojni udeležene vojaštva do vojne nasploh. Ob vsem skupaj to razvidno Fassbinderjevo »tezo« (ki ima tudi veliko zveze s 'historičnimi' fakti) ilustrira dejstvo, da je popevko prvi populariziral okupacijski radio Beograd, ne pa kakšna postaja bliže centru Goeblove propagande. Ne gre za to, da Fassbinder rehabilitira popevko, saj gre predvsem za usodo pevke, ki pa nikakor ni navadna ženska usoda, saj je ta usoda ujeta v mrežo masovne kulture – tega še ne dovolj raziskanega fašističnega fenomena. Govorimo o »usodi«, ker gre za determiniranost, katere metafora je enunciacija v terminu usode.

III

V Parizu je veliko Judov, ki so francoski kulturi dali vrsto znanih imen. In kakor je Pariz nasploh dokaj odprto mesto, tako tudi Judje niso tako zelo izolirani kakor, npr. v Londonu. Francoske Jude močno zaposluje položaj njihovih sonarodnjakov v Sovjetski zvezi. Med drugimi informacijami izvem tudi to, da od nekdaj velikega števila judovskih publikacij (v Jidišu) v SZ, obstajata samo še dve, ki pa se odlikujeta po svojem ostrem anticionizmu.

IV

Lili Marleen je film z globinskimi kadri, s kadri torej, ki imajo vedno najmanj dva plana, največkrat pa še veliko več. Dvodimenzionalna filmska slika je v polju pomena vselej holografija, pri čemer dialogi ilustrirajo in akcentirajo globinsko razsežnost Fassbinderjeve režije: na eni strani omledni dialogi, ki v popolnem skladu z dispozitivom melodrame uprizarjajo distanco med v želji formiranim subjektom ter objektom želje (eksaktno: petit a) in parolarskimi bolj ali manj pregnantno ideološkimi interpelacijskimi dvogovori na drugi strani. V tako razmreženem asociacijskem polju vsakega posameznega kadra se utemeljuje montaža, ki formira pomenske luknje, ali vsaj preskoke ustvarjajoč razpone, napetosti itn., iz katerih se razvideva globinskost kadrov oz. intenca režije v njih. Tak postopek je še jasneje razviden pri Loli, aplikaciji Plavega angela na Nemčijo začenjajočega se gospodarskega čudeža. Namesto nacistov, Judov in komunistov v Lili Marleen nastopajo v Loli podjetniki, uradniki in prikriti komunisti, vendar so ti elementi družbene sinhronije komaj opazni in na ta način toliko bolj locirajo melodramske karakterje. Oba filma torej razkrivata Fassbinderjev estetični

premik glede na starejše njegove filme (z izjemo Effi Briest, ki do sedanjosti celoto Fassbinderjevega opusa določa kot izjema). Nekdanje preobračanje domnevne melodramske formule ukinja v trilogiji, ki jo začenja Zakon Marije Braun, posega v območje melodramske formule, in izkaže se, da melodramska formula ne razloži melodrame. Hočemo reči, da se Fassbinder »vrne« k »čisti« melodrami in tako obračuna z razumevanjem zgodovine melodrame v redu formul ali šablon, ki jih izumlja pozitivistična estetika, ki je bila s tolikšno mero grobosti aplicirana na film, da bi morala biti ranjena čustva tistega proletariata, ki je masovno konsumiral melodramske »sanje«, da ne govorimo o eksploativnem žensstvu. Toda Fassbinderjeva »vrnitev« k »čisti« melodrami ni v mimetični relaciji z melodramsko tradicijo, kajti v njej je reflektiran njen lastni premik, ki ga ilustrira navlaka historične frustracije v njeni nemški specifikki, kar je ključ do njene »univerzalnosti«. Gre za filmski diskurz, ki je razkošen v svoji travmatski formiranosti.

V

Renesansa melodrame je dejstvo, čeprav ne samo melodrame. Zaton politike sreče iz časov prosperitete je predtekst filmskega presnavljanja mehanizmov želje v meri, ki je določljiva kot zopet intenzivnejša – že skorajda podobno časom največje ekonomske recesije. »Fassbinderjeva dominantna« na tem področju je umevno še vedno označena z nianso intelektualizma, ki je v drugih filmih vsaj bolj kamuflirana. Antološki primer je Reizsova Zena francoskega poročnika, v kateri gre, na drug način kot pri Loli, za tribut eksploativnemu žensstvu. Druga antološka zanimivost tega filma je osnovni melodramski zgodbi prilepljena paralela, ki po eni plati opozarja na dejstvo, da gledamo film (ne pa »resničnost« – če naj smo banalni), po drugi pa na časovni razmik med sodobnostjo in časom, ki je zajet v temi filma. To pa je ob enem dihotomija med realizacijo želje, ki jo fingira melodrama, in zgrešitvami v srečanjih, ki podpirajo princip realnosti v strogem freudovskem pomenu.

V nasprotju z Reizsom Just Jaeckin ne kamuflira nikakršnega intelektualizma v svojem *remaku* Ljubimca lady Chatterley, ker gre za film, ki nima kaj kamuflirati, saj predvsem dokaj jasno na zunaj kaže ambicijo avtorja, da bi svojo »soft« – erotiko dvignil na raven »resne« teme. Rezultat je takšen, da bi Justa Jaeckina po tem filmu lahko uvrstili med slovenske filmske avtorje.

Melodramske elemente opazimo še v nekaterih filmih, ki trenutno



Lili Marleen, režija R. W. Fassbinder



Moj stric iz Amerike, režija Alain Resnais

Ponarejevalec, režija Volker Schlöndorff



potekajo na londonskih in pariških platnih. Arthur – film s Dwdleyem Moorom, Liso Minelli in Johnom Gielgudom je npr. hollywoodska stilska bravura, v kateri se prezentira razmerje denarja in užitka, denarja in želje in ne nazadnje izstopa naravnost lacanovsko pravilna določitev ljubezni. Celota filma sloni na figuri služabnika milijonarskega naslednika. Služabnik, ki je nekakšna petrificirana anglosaška kulturna tradicija v eni osebi, je mesto prikazovanja uspele metaforične strukture tega ironičnega filma.

Kot teoretik in publicist v *Cahiers du cinema* znani J.-L. Comolli je režiral Rdečo senco, ki jo je Pariz sprejel z deljenimi mnenji. Vsekakor s filmom ni mogla biti zadovoljna direkcija francoske komunistične partije, saj Rdeča senca evocira historično travmo iz časa španske državljanske vojne, oz. časov udeležbe francoskih komunistov v internacinalnih stalinskih mahinacijah. Film je žanrski hibrid, v katerem pa na kritični točki vendar prebija določen melodramski moment, ki je povezan z ozaveđenjem protagonistov o recimo moralni vprašljivosti sovjetske politike, katere orodje so bili. Politično-estetska kondenzacija tega filma je v kadrih z belo sovjetsko ladjo, ki kroži po Sredozemlju in po njegovih obalah seje sovjetske agente.

Hibriden je tudi Resnaisov film *Moj stric iz Amerike*, ki kombinira polimorfno fabulo s poljudno-znanstvenim filmom s področja biologije. Vzporejanje reakcij protagonistov z reakcijami npr. laboratorijske podgane v razponih teorije Clauda-Lévyja Straussa sugerira notranji razmik filmskega pogleda, ki se kaže kot družbena samorefleksija s stališča razsredičenega subjekta. Nič čudnega, da so tudi v tem filmu na delu nekateri melodramski momenti.

VI

Naj zaključim ta *bricolage* s potepa po obeh velemestih z omembo treh filmov, ki kontrastno izstopajo iz konteksta obeh velemest in njihovih aktualnih filmskih sporedov. Ne gre za filme, ki bi pomenili kakšno eksperimentalno periferijo, ali za fenomene kot japonski Imperij čutov, ki že nekaj let polni dvoranico v ulici Saint-André-des-Arts in tako počasi dohaja gledališki fenomen Ionesca, ki je postal banalno dejstvo iz turističnih vodičev v amerikanščini.

Novi film Volkerja Schlöndorffa *Ponarejevalec* je v okviru Schlöndorffovega opusa neke vrste kontrapeza Pločevinastemu bobnu, ki s fantazmatskim instrumentarjem seže k odločitvi v nemškem filmu tako prisotne historične travme. V *Ponarejevalcu* je fantazmatsko kot učinek civilizacijske strukture na mestu realnega. To realno je vojaško-politično-nacionalno-verski kaos v slepem črevesu Bližnjega vzhoda – v Bejrutu. To realno v časopisju in drugih medijih privzame fantazmatsko podobo anarhičnega in pobesnelega, absurdnega ter grozečega (zaradi slednjega torej tudi nedoumljivega), nekoč turistično mamljivi Bejrut postane oddaljen. Novinar nastopi kot katalizator. Bolj ko je novinarjevo delo na tem vročem terenu motivirano z željo po poročanju, ki bi pripomoglo k zaustavitvi pokola, bolj je jasno, da bo za svoj evropski časopis lahko le prispeval nekaj pod poglavjem avantur, kar pač zvišuje naklado. Novinarska postojanka v Bejrutu, ki spominja na znana pogravlja iz Le Carréja, je prizorišče samodejnosti mehanizma ponarejevalske dejavnosti žurnalizma. Schlöndorffov junak, ki ga igra Bruno Ganz, je melanholik, oz. je »proizveden« v melanholika na svojem delovnem terenu: preveč ve in vidi, da bi mogel napisati vsaj eno vrstico. In zakaj je potem Schlöndorff posnel film, ki se prav tako ne more izmakniti temu, da ne bi bil »ponaredek«, pa naj je še tako dokumentarističen? Najbrž je bil film posnet zaradi preizkusa same interogativne forme, ki problematizira izgubo realnosti znotraj halucinskega medijskega diskurza.

Neke vrste znanstvena fantastika iz predzgodovine *Vojna za ogenj* (*La guerre du feu*) dokazuje, da je kot komponenta privlačnosti žanra vedno na delu (vsaj v določeni dozi) tudi etnocentrizem. Film se sicer opira na nekatere novejšje hipoteze o biološkem in črednem razvoju človečnjaške hordne družbe, vendar pa sama maska in kostumografija ter obskurni dialogi v posebej za ta film skonstruiranem jeziku (to delo je opravil Anthony Burgess), sugerirajo evropocentristično in falokratsko interpretacijo stadija prehoda iz naravnega v družbeno stanje.

Naša distribucija nas odslej še ni obvestila o obstoju izredno zanimive delavnice, ki je tudi filmska, poleg tega da deluje tudi v drugih medijskih variantah. Gre namreč za angleško skupino Monty Python, katere filmi nudijo koncentrat anglosaškega humorja v formi ponorele farse, ki pa vseeno temelji na figuri paradoksa, ki je navezadnje v posesti anglosaške kulture tudi zaradi doneskov analitične filozofije. Anahronistično strukturirano naracijo vzpostavlja načelo: »Nič nam ni sveto.« Zdi se, da je skupina doumela to parolo sarkazma naravnost po Marxovo: »Kritika religije je pogoj vsake kritike.« Temi obeh najbolj gledanih filmov te skupine – Brianovo življenje ter Sveta kupa – sta namreč poseg v zgodovino religije oz. religiozno zgodovino. Ta kontekst je teren, v katerega Monty Python vgrajuje paradokse aktualnih ideologij, ki se tako kažejo v razbitinah mitskega.

VII

Velemestni kinematografi – muzeji sedanosti nudijo blago, ki ga je lahko pretihotapiti, saj obmejna milica in carina ne vidita skozi lo-banjo.

dokumenti

Stališča Sveta za kulturo P RK SZDL Slovenije o nekaterih pereh vprašanih reproductivne kinematografije v Sloveniji

Člani Sveta za kulturo so v razpravi ugotovili, da je bilo področje reproductivne kinematografije (uvoz filmov in prikazovanje filmov), v dosedanjih razpravah o problematiki kinematografije sploh, precej zanemarjeno oziroma tej problematiki družba ni posvečala dovolj velike pozornosti. Svet je ocenil, da je iz predloženi gradivi dovolj natančno razvidna zapletena problematika s katero se dnevno srečujemo na tem področju kulturnega življenja ter da bi bilo nujno nemudoma pričeti s sistematično, organizirano družbeno akcijo, da bi se nezadovoljivo stanje čimprej izboljšalo, še zlasti glede na to, da si ogleda filme v slovenskih kinematografih okoli 8 milijonov gledalcev vsako leto. Ob podatkih, da nenehno upada število kinematografov, da se na tem področju srečujemo z velikimi kadrovskimi problemi ter da večina dvoran, kjer se predvajajo filmi ni ustrezno tehnično opremljenih in da ne izpolnjuje osnovnih pogojev ki bi omogočili, da bi bila filmska predstava hkrati tudi kulturni dogodek, se je treba zamisliti ter pričeti čimprej tudi praktično ukrepati. Se posebej predstavlja velikanski problem razdrobljenost in neorganiziranost uvoza filmov na področju celotne Jugoslavije, saj imamo v državi že 16 uvoznikov filmov, ki pa tako poslovno, kot tudi programsko med seboj izredno slabo sodelujejo medtem, ko o kakršnem koli skupnem dolgoročnejšem načrtovanju in dohodkovnem povezanju praktično ni mogoče govoriti. Svet za kulturo je posebej opozoril, da je v ustreznih zakonih ta dejavnost opredeljena kot »dejavnost posebnega družbenega pomena«, toda pogosto se srečujemo z napačnim pojmovanjem oziroma razumevanjem tega, kaj to dejansko pomeni. Da je reproductivna kinematografija dejavnost posebnega družbenega pomena mora pomeniti predvsem to, da ne more biti odločanje o bistvenih, predvsem programskih vprašanih izključna pristojnost delavcev, ki delajo v OZD s tega področja, temveč mora biti zagotovljen tudi na tem področju širši družbeni vpliv in interes.

Dolžnost in naloga zagotavljanja tega družbenega vpliva in interesa pa bi morali biti predvsem dvodomno sestavljeni sveti, ki bi jih morale imeti vsaj vse večje OZD s tega področja. Toda ugotovljeno je bilo, da tudi tam, kjer takšne svete imajo delujejo dokaj slabo in predvsem zgolj formalno. Za boljše delovanje svetov bi morali biti odgovorni predvsem ustanovitelji OZD s področja reproductivne kinematografije, pa tudi kulturne skupnosti v posameznih okoljih.

Sedanje stanje je več kot zaskrbljujoče, še zlasti ko gre za manjše kinematografe, saj je moč ugotoviti, da programska politika kinematografov še vedno ni postala sestavni del kulturne politike v konkretnih okoljih in se o teh vprašanih ne razpravlja niti v okviru kulturnih skupnosti, niti v organih Socialistične zveze in le redko v določenih telesih Zveze kulturnih organizacij. Zato je Svet sklenil tej problematiki v bo-

doče posvetiti mnogo večjo pozornost, predvsem pa sprožiti razpravo v svetih za kulturo pri OK SZDL v občinskih kulturnih skupnostih in v okviru ZKOS.

Poleg krepitve in izboljšanja prostorskih razmer v katerih delujejo predvajalci filmov, izboljšanje kadrovskega stanja in tudi sicer materialnih pogojev za delovanje, pa mora biti osrednja družbena skrb posvečena predvsem vprašanju programske politike v kinematografih. Tukaj čakajo še posebno velike naloge Zveze kulturnih organizacij, ki naj bi z organiziranim filmsko-vzgojnim delom bistveno pripomogla k višji kulturni ravni filmskih gledalcev, ki se danes žal vendarle v večini še vedno usmerjajo v gledanje manj zahtevnega ali celo slabega filmskega programa.

Vseh teh vprašanih pa ne bo mogoče dolgoročno reševati parcialno, kajti kakovost filmskega programa v kinematografih je odvisna predvsem od uvozne politike filmskih distributerjev. Zaradi anarhičnega stanja na področju uvoza filmov v Jugoslaviji, ko je zaradi zaostrenih deviznih pogojev in hkrati izrazito komercialnih tendenc velike večine uvoznikov usklajevanje in skupno načrtovanje skorajda onemogočeno, je Svet za kulturo ugotovil, da je treba nemudoma pričeti urejati razmere tudi s politično akcijo. Takoj je treba pripraviti gradivo in ga posredovati Sekciji za izobraževanje, znanost, kulturo in telesno kulturo pri Zvezni konferenci SZDL, ki ima to problematiko zapisano tudi v programu dela za letošnje leto. Svet je namreč menil, da je ta vprašanja mogoče reševati le v okviru dogovarjanja na zvezni ravni ob predhodnih razpravah in soglasju ustreznih teles ostalih republiških in pokrajinskih konferenc SZDL.

Na seji je bila dana vrsta koristnih in tvornih pobud, kako v bodoče pristopati k reševanju te problematike s ciljem dvigniti kakovostno raven filmskega sporeda pri čemer so se razpravljalci med drugim zavzeli za ponovno uvedbo predikata s čimer bi tudi na osnovi ali davčnih olajšav ali pa ob finančni stimulaciji s strani kulturnih skupnosti podpirali in stimulirali kvaliteten filmski spored. Da pa bi dosegli trajnejše uspehe, bi si morali zato prizadevati ne le v okviru SR Slovenije temveč v vsej Jugoslaviji. Prav tako je Svet za kulturo menil, da bi morali že kinematografi sami vplivati na svoj, predvsem ekonomski položaj z diferencirano ceno vstopnic, saj bi lahko z višjimi cenami za manj kvalitetne filme stimulirali predvajanje kvalitetnejšega filmskega programa.

Svet za kulturo bo z razpravo o problematiki reproductivne kinematografije nadaljeval še v letošnjem letu.

Ljubljana, 4. februar 1982

prireditve

Maurice Pialat – divji otrok francoskega filma

Ob retrospektivi
v dvorani Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, marca 1982

Teško se je zadovoljiti zgolj z retorično izjavo, da je Pialat-ob Bressonu in Tatiju najbolj svojevrsten genij francoskega filma; vrednost njegovega opusa pa veljalo pravilno umestiti, ga plodno razmisлити v razmerju do filmov novovalovcev (Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer, Rivette) in režiserjev »z desnega brega« (Resnais, Duras) ali do

dela »čudaških marginalcev« (Eustache). S tem bi tvegali precej nepriljubljene didaktičnosti, ki pa je skorajda neizogibna, ko skušamo z nekaj uvodnimi mislimi predstaviti prefinjeni in enkratni celuloidni kozmos režiserja, ki ga skorajda ne poznamo.

Če si odmislimo ukvarjanje s carstvom imaginarnega (Abel

Gance, Alain Resnais) in filme s širokim socialnim razmahom (Jean Renoir), se genij francoskega filma razkriva v natančnih raziskavah intimnih človeških odnosov, v »fenomenoloških« študijah vsakdanjih življenjskih situacij, pojavov in prostorov, v »realističnem« pristopu k uprizorjanju. V tem smislu predstavljajo Pialatovi filmi izjemen dosežek kljub odsotnosti v distribuciji (tudi na francoskem trgu), promocijsko-kulturnološki »pičlosti«, »nezmožnosti«, da bistveno vzburijo »vplivne kritike« in druge mojstre kinematografske igre ter ne nazadnje tudi gledalce. Morda je pomemben razlog marginalnosti v Pialatu samem, v njegovem vztrajnem odmičanju od sleherne socialne aktivnosti, v zavestnem nepriznavanju tovrstne partijnosti in zavračanju kakršnekolipripadnosti temu ali onemu gi-



banju, v zadovoljstvu z zelo osebno mitologijo »zaustavljenega« režiserja, ki se nikakor neče premakniti iz svojih videnj, konceptov in načinov filmskega ustvarjanja. Če bi hoteli moralizirati, potem lahko izrečemo nič kaj mikavno dejstvo, da je Pialat svojo »nedolžnost« pošteno plačal, če pa smo nekoliko »strpnejši«, se lahko zadovoljimo s tradicionalno in bolj otipljivo

vo ugotovijo, da je Pialatov genij dočakal družbeno priznanje, kakor se to navadno le zgodi.

Ko pa si njegove filme ogledamo, vidimo, da zgolj namigovanja na njegovo »osebno mitologijo, družbeni status ipd.« ni dovolj. Pialat-človek in Pialat-filmar v svojih filmih in s svojimi filmi neodtujljivo je, njegovi filmi pa so takšni samo zato, ker Pialat »tako« misli in jih v drugačnih antropoloških, socialnoekonomskih in ideoloških odvisnostih ne bi mogel narediti. Njegovi filmi se ne odlikujejo s stilističnimi novostmi, z elegantno bravuro v artikularno filmske govornice ali z »dopadljivostjo« ikonografskih preokupacij, temveč so usmerjeni in lovljenje »razgaljenih« trenutkov realnosti; to početje pa je velikokrat »okorno« in »moteče«. Francoski kritik Michel Ciment je dobro opazil, da so Pialatovi filmi behavioristična umetnost, ki ima marsikaj skupnega z delom Johna Cassavetes: v obeh primerih gre za umetnost, ki izjavlja resnico na način golote, z določeno mero grobosti, ki je neprijetna in teče mimo eskapističnih pretvarjanj ali dopustnega intelektualizma, ki bi zgodbe primerno podlagala s sentimentalizmom in dramatičnostjo.

Že v prvencu *L'enfance nue* (Golo otroštvo, 1969) (o socialni reintegraciji deviantnih otrok) je Pialatu uspelo, da »ne privoščiči ničesar ne sebi ne gledalcem«: film se odlikuje z natančnim ravnotežjem med spontanstvo neprofesionalnih igralcev in rigorozno disciplino v pripovedovanju. Enako mero »hladne neprizadetosti« kaže Pialatov naslednji film *Nous ne vieillirons pas ensemble* (Ne bova se postarala skupaj, 1972), subtilno ponavljajoča se zgodba o počasnem rahljanju odnosa med moškim in žensko, kjer se redkobesedni dialog sijajno vpenja v goloto krajine, teles, predmetov in sploh vsega, kar je nekoč povezovalo dvoje ljudi.

La gueule ouverte (Odrta usta, 1973) govori o umirajoči ženski in njenih zadnjih stikih z možem in sinom... Film izredne discipline, ki ne omogoča niti trenutka emocije ali človeške naklonjenosti niti protoganistom niti gledalcem (niz dolgih, fiksnih kadrov-sekvenc), da bi dosegel svoj namen v uprizarjanju človeške osamljenosti znotraj (z)držbe, kjer ni prostora za pristne medsebojne odnose.

Passe ton bac d'abord (Najprej naredi maturo, 1979) je kronika podeželskega mesta v severni Franciji, videna z očmi najstnikov (učne ure, sobotni plesi, zabave...) in pomeni nekakšno nadaljevanje *Golega otroštva*. *Loulou* (1980) je z *La gueule ouverte* verjetno najboljši Pialatov film; s presenetljivo fizično neposrednostjo razkriva kavarne, plesišča, hotelske in bolniške

sobe, podeželska dvorišča in druga prizorišča, kjer se Pialatovi antiheroji hkrati ljubijo in sovražijo, odbijajo in privlačijo v brezupnem medsebojnem iskanju. Čeprav je vse to dogajanje vezano na natančno določene socialne okoliščine, se Pialat spretno izogiba kakršnikoli sociološki razlagi. Njegove junake vedno obdaja »temna« aura, še posebej v trenutkih eksistenčialnih dilem, ki so središče režiserjevega zanimanja.

Kompaktnost filmske govornice, spontana in močna igra protagonistov ter pogosto in subtilno izrabljanje naravnih svetlobnih virov označujejo Pialata kot mojstra realizma v najboljši tradiciji Renoirja. Pialat sam pravi, da gre za realizem onstran realnosti, za realizem Lumièreve estetike, »za nekakšno alkemijo, za spreminjanje nečistega v čudovito, običajnega v izredno, za spreminjanje filmskega subjekta v podobo smrti.«

Jože Dolmark

prireditve

Izgubljene barve spomina

Ob retrospektivi Jožeta Babiča v Sežani, 5.–10. april 1982

Srečanje z Babičevimi filmi je nedvomno vznemirljiv dogodek. Gre za filme, ki so pomenili afirmacijo novega in bogato niansiranega filmskega realizma v naši kinematografiji in ki so od začetka šestdesetih let pripomogli k uvajanju novih, dotlej netematiziranih ali celo tabujskih tem (Pavlovič, Babac, Rakonjac, Popović, Makavejev itd.). Četudi »*Tri četrtine sonca* in *Veseliča* nista bila velika filma, sta bila bogata, celovita in aktualna v prikazovanju kompleksnih intimnih problemov posameznih osebnosti, zmedenih v prelomnem času neposredno po vojni in kasnejših trenutkih, v katerih je bilo treba zasnovati eksistenco na novih, bistveno različnih in spreminjenih osnovah.

Babič je v tem iskanju zlasti z *Veseličo* (scenarist Beno Zupancič) nekakšen predhodnik fenomena, ki so ga po letu 1968 imenovali z najbolj različnimi imeni, kot so »novi jugoslovanski film«, »družbenokritičen film šestdesetih let«, »črni film«... ipd.

Če za hip odmislimo vprašanji o »oblikovni neizdelanosti« in »ikonografskih nedoslednostih« Babičevih filmov (zlasti kasnejših), se nam njegov nastop v slovenski kinematografiji kaže kot tisti osnovni izziv (po

nekaj zgodnjih Čapovih in Štiglicevih poskusih) »strukturni zavesti, ki nam v Sloveniji še vedno ne dovoli, da bi film zares postal film.« O tej zavesti, »ki ima svoj formalni izraz v slovenski literaturi, točneje v oživljajoči in odrešujoči besedi kot nosilki enega samega in vsem razumljivega pomena in ki je v svojem bistvu sprta s podobo kot osnovnim izraznim sredstvom filma«, sta sijajno razmišljala Marjan Rožanc in Lado Kralj v tematski »Ekranovi« številki o slovenskem filmu (Ekran 58/59, 1968). Avtorja trdita, »da Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto«. V tej ugotovitvi je veliko resnice, saj je slovenski film po Babiču (z izjemo dveh Pavlovičevih filmov, »Rdečega klasja« in »Leta mrtve ptice«) večinoma izrazilo »literaren«, »liričen« in nasploh izhaja iz »preseženega stadija slovenske literature, ki je proti kolektivnemu, dezindividualnemu subjektu postavljala nasproti intimni, ponotranjeni, k skladnosti, harmoniji ali pa celo naravi težeči subjekt« (Kralj). Tako se slovenski film vztrajno dogaja kot hibridna realizacija zaprtega družbenega prostora, kjer je literatura model vsakega umetniškega žanra, vsakega komunikacijskega sredstva. Kralj ugotavlja, da se (je) ta prostor dogaja (l) praktično po politiki; »percepcijsko«, »sublimirano«, »resnično« pa po literaturi. Ta zavest je temeljno oblikovala slovenski film in mu preprečila, da bi se zares dogajal kot film, kot preprosto močna filmska pripoved z izrazito filmskimi oblikovnimi kodi (globina polja, artikulacija planov v smislu pripovednega suspenza, »življenjska« igra igralcev...). Nemesto tega slovenski film vztrajno ponavlja »enotnost svoje lirične in ne-filmske sintakse«, ki se v jugoslovanskem filmskem prostoru postavlja kot dosledna realizacija logike zaprtega, samo po sebi umevnega, neproblematičnega, preglednega družbenega prostora in pri tem ne samo ohranja, temveč celo afirmira »samostojni kreativni delež filmskega ustvarjalca«.

Ko po vsem tem pomislimo na Babičeve filme, četudi velikokrat nedorečene prav zaradi konstelacije zavesti, ki filmu ni naklonjena, moramo njegovega iskanju zapletenih paradig zgodovinsko-družbene problematike izreči vso pozornost. Vprašanje o biti in bivanju sodobnega človeka, o ideologiji in praksah današnjega sveta je osnovno vprašanje, ki si ga je Babič zastavil že v prvencu o povratnikih iz nemških koncentracijskih taborišč (*Tri četrtine sonca*, 1959) in ga je ostro razvijal v kasnejših filmih (*Po isti poti se ne vračaj*, 1966; *Poslednja postaja*, 1972). To iskanje uvršča Babiča, ne glede na konvencionalnost nekaterih

njegovih rešitev in obilico nedorečenosti, med znanilce nove zavesti, ki bo nekoč sposobna dopuščati »pravo domovanje filma« tudi na Slovanskem. Babič je režiser enkratno filmsko izpeljanih fragmentov in filmov, ki s svojo scenaristično osnovo mnogo obetajo; toda hkrati je režiser, ki se mu je zelo redko posrečilo v delu kot celoti ohraniti in do kraja pokazati vrednosti, s katerimi je začel. Zakaj je Babič po *Treh četrtinah sonca* in *Veseliči* tako postopoma uničeval vrednosti, do katerih je bil dospel? V odgovoru na to vprašanje tiči ponovni in morda pravi začetek slovenskega filma.

Jože Dolmark

prireditve

X. festival amaterskega dokumentarnega filma

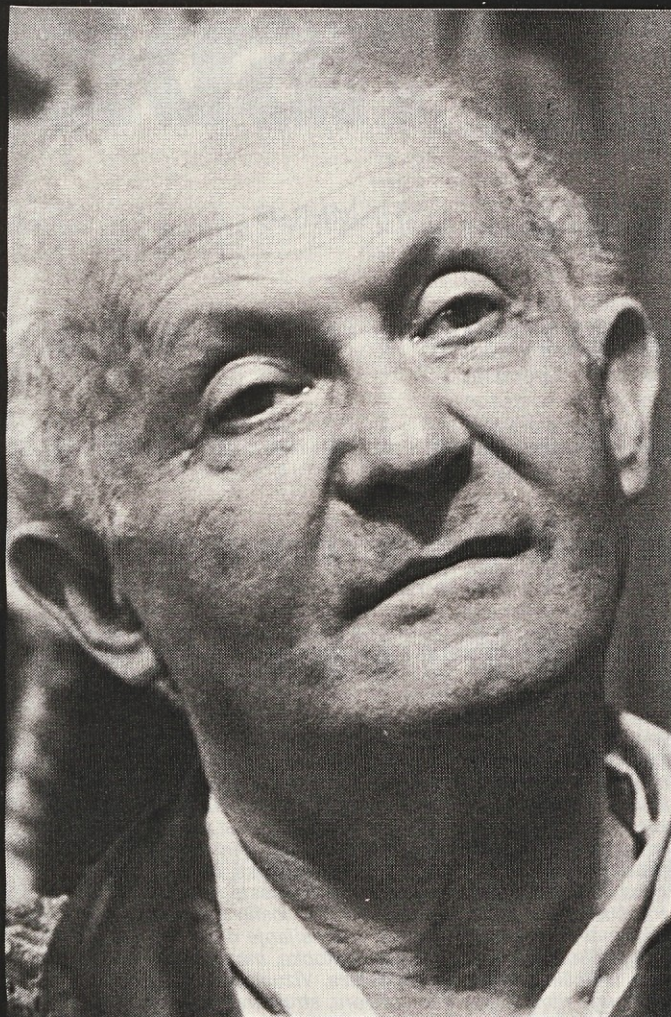
Maribor, 26. februarja 1982

Kino klub Maribor je konec februarja že desetič priredil festival amaterskega dokumentarnega filma, dan pozneje pa še I. festival z mednarodno udeležbo, na katerem so se poleg domačih avtorjev predstavili tudi gostje iz Avstrije, Italije in Velike Britanije. Hvalevredna razširitev jugoslovanskega festivala v mednarodnega pa vsebuje tudi določeno paradoks. Mednarodna udeležba je seveda sila koristna zadeva, saj omogoča primerjavo ustvarjalnih hotenj naših amaterev z dometi tujih avtorjev, za kar pa v jugoslovanskem prostoru vsaj do sedaj ni bilo praktično nobenih možnosti. Paradoks je v tem, da smo oba večera gledali domala iste filme, le da je bil mednarodni festival začinjzen z nekaterimi avstrijskimi in italijanskimi filmi. Seveda nima ta poteza v sebi prav nič stabilizacijskega duha, vrli organizatorji so morali organizirati dve projekciji nagrajenih filmov, ki sta jih izbrali dve žiriji, naša in mednarodna, in seveda so morali tudi priznanja podeliti dvakrat.

Sicer sta se pa žiriji kar lepo ujeli in prisodili prvo nagrado istemu filmu. Tako je bil dvakratni nagradjenec film *Za katero življenje* Nikole Gruičica iz novosadskega kino kluba Pro arte, posebno nagrado na našem festivalu za najboljšo selekcijo je žirija podelila foto kino klubu Mavrica iz Radomelj, na mednarodnem pa graškemu Steirische SFK. Na obeh festivalih so podelili še dve drugi, tri tretje nagrade in nagrade za režijo, montažo, ton, scenarij in za najboljšo snemalsko delo.

Sicer pa je najboljši film po mnenju podpisanega posnel

in memoriam



Lee Strasberg

1901 – 1982

Leta 1947 je njegovo ime postalo znano in od takrat naprej se ni umaknilo z liste najbolj priznanih imen ameriškega gledališkega sveta. Ko je namreč leta 1947 Elia Kazan v New Yorku ustanovil gledališko šolo »Actor's Studio«, je za umetniškega vodjo pripeljal Leeja Strasberga, igralca in velikega občudovalca igralskih metod Stanislavskega.

Šola je v letih, ki so sledila, postajala vse bolj znana in čislana, z njo pa je rasla tudi slava Leeja Strasberga. Iz njegove šole so prihajali izjemno dobri in igralsko močno izoblikovani igralci James Dean, Marlon Brando, Rod Steiger, Jack Palance, Anthony Quinn, Paul Newman, Joan Woodward, Marilyn Monroe, Karl Malden, Carroll Baker, Strasbergova hči Susan in številni drugi.

Že samo imena študentov Actor's Studia in poznavanje njihovih različnih načinov igranja nam izpričujejo širino šole, ki je te ljudi izoblikovala v igralce. In skorajda vsak od njih je v kakšnem intervjuju priznal, da svojo igralsko izobrazbo dolguje predvsem Leeju Strasbergu in njegovi močni osebnosti.

Samo enkrat sem ga srečal. Bilo je na jesen leta 1975, na festivalu v San Sabastianu. Neko popoldne je bil pripravljen odgovarjati na novinarska vprašanja. Ko se nas je kakih deset zbralo v hotelski avli, se je takoj na začetku izgovoril na utrujenost in na starost, »sicer bi sprejel vsakega med vami posebej«, je rekel. Bil je droban, ne prav velik, že čisto belolas in besede je izgovarjal počasi, premišljeno. Imel sem občutek, da se nikoli ne zaplete v svojih mislih. To, kar je na njegovem obrazu najbolj pritegovalo, so bile oči. Izjemno živahne, radovedne, so švigale po ljudeh, ki so mu sedeli nasproti. Že samo z očmi je znal pritegniti človeka, da si mu verjel. Nekaj magičnega je bilo v teh očeh.

»Ko sva se leta 1947 z Elio združila, sva želela poživiti ameriški teater. Po najinem mnenju Broadway ni bil tisto, kar bi lahko bil; pa če sva ga gledala po repertoarni plati kot čisto gledališkega. Neameriških dramatikov skorajda niso igrali, ker gledališki lastniki njihovih problemov niso marali. Najbolj priljubljena gledališka oblika tistega časa je bil musical. Ne

smete pozabiti, da je bilo vojne konec in da so se ljudje hoteli predvsem samo zabavati.

Taki gledališki situaciji in atmosferi sva poskušala z Elio nasprotovati. Tega seveda nisva mogla, če za to nisva imela po najinih metodah izšolanih kadrov. Kmalu so postale javne predstave, ki jih je prerejal Actor's Studio, prava gledališka poslastica. In prepričan sem, da se je na osnovi naših poskusov dokončno uveljavilo gledališko gibanje »off Broadway«. Nismo ga začeli mi, utrdili pa smo ga prav zagotovo.«

Lee Strasberg, po rodu Avstrijec, se je rodil leta 1901. Zelo zgodaj je emigriral v ZDA, že leta 1924, in takoj se je posvetil gledališču. Že leta 1929 ga najdemo kot režiserja komedije Scotta Fitzgeralda »The Vegetable«. Leta 1931 je skupaj z Cheryl Crawford osnoval lastno gledališko skupino, ki pa jo je razpustil leta 1937, ko se je odpravil v Hollywood. Vmes je bil še za kratek čas v Sovjetski zvezi.

Lee Strasberg je bil vse do leta 1974 samo gledališki človek. Tisto leto pa mu je Francis Ford Coppola ponudil vlogo v filmu BOTER II, in Lee Strasberg jo je »kljub obilici dela in preveliki zaposlenosti«, kot je rekel, sprejel.

»Kljub petdesetim letom, ki sem jih preživel v gledališču, nisem vedel, kakšen filmski igralec sem. In ko sem bil na projekciji BOTRA II, sem bil samo napol zadovoljen. Ne pa povsem razočaran. Če mi bo še kdo ponudil vlogo, ki je ne bom mogel odkloniti, bom spet igral pred kamero. Upam celo, da se bo to kmalu zgodilo.«

Zgodilo se je več, kot je Lee Strasberg lahko pričakoval. Za vlogo v BOTRU II je dobil najvišje igralsko priznanje, oskarja.

Konec februarja, ko je bilo Leeju Strasbergu 81 let, so časopisi objavili vest o njegovi smrti. Takrat sem se spomnil na najino špansko srečanje in pogovor, ki je ostal v beležnici. V spomin na tega velikega gledališkega in na koncu kariere tudi filmskega umetnika sem se odločil, da ga objavim.

Tone Frelih

Jonov let

Ekran 8/9 1981

Razveseljivo je, da ugledni filmski kritiki v Ekranu objavljajo na prvih straneh lanske 8/9 številke kritično misel o (svojem) kritičkem početju. Odkar se petljam s filmskimi trakovi tudi sam, sem podobnih misli.

Navidez nepremostljiva nasprotja, bolj razkoraki, brezstičnosti med prakso domače proizvodnje in teoretsko-kritičkim obravnavanjem filma so pri nas kronični, bolezenski. Kriteriji dela in kriteriji pisanja o delu (filmu) kot da rastejo iz dveh raznorodnih tal. Pobuda kritikov na omenjenih straneh (tudi v Naših razgledih spod stroja Saša Schrotta) se mi vendarle zdi zelo pozitivna alarmna poteza, bržda prejkone napovedljiva, vsekakor pa pomemben prednostni dejavnik za izboljšanje bodočih odnosov. Uvodoma bi omenil le še nevarnost, ki preži v temi in kaosu še tretje veje kinematografskega početja, v luknji distribucijsko-reproduktivne kinematografije, ki pa je noben od kritičnih kritikov žal ne omenja. Mislim, da je slednja v najmanj tretjinski sokrivdi za bolno in že skoraj neozdravljivo stanje splošne filmske kulture pri nas. Ob bežnem pregledu spiska (150–200 filmov), ki jih naši distributerji in kinopredvajalci niso nabavili in predvajali pri nas in so bili za svetovno kinematografijo v zadnjih dvajsetih letih izjemno važni, se besno zasidra misel, da so ti mali filmski despoti usodno odgovorni za porazno podobo občje filmske kulture v Sloveniji.

Od teh uvodnih »pozdravnih« besed se težko prestavim na Vakanjčevo kritiko mojega Jonovega leta, kar je namen mojega pisanja.

Dovolj ironično in simptomatično je že dejstvo, da Vakanjac v isti številki ročno opravi kritiko filma po starem, brez ustrezne analize in strokovnih prijemov, za katere pledira v komentarnem zapisu. Ker sam nisem sposoben napisati ustrezne protikritike, ki bi temeljila na vsebinski in strokovni analizi mojega dela, čutim pa, da njegovo odklonilno pisanje tudi nima teh podstat, bi omejil svoj, recimo, ugovor na dvoje ali troje nedognanih mest v njegovi kritiki.

Večji del kritike zavzema predzgodovinski (beseda je dobra, Vakanjčeva) očrt okoliščin in mene v njih pred in med nastajanjem Jonovega leta, pa obnova vsebine in nekaterih motivov. Škoda, da preneha tam, kjer se po mojem začno zgoščati pomen in namen takšnega vsebinsko-tematskega odvijanja filma, pa tudi njegova oblikovna fragmentacija. Vakanjac sicer podmenično potrka na neko možnost, ki pa se po njegovem ni uspela ustrezno izružiti, ko dopusti »ironiziranje ali samoironiziranje določenih oseb in situacij«.

Od tod pa do hotenega prežišča filmskih in fabulativnih postopkov v pripovedi, ko naj bi izstopila na luč in se izpostavila spopadu z drugo stranjo Maksova pretežno vase zavarovana narava, ki nam jo nenehno skozi film podaja sam Maks s svojo pripovedjo, vendar, pravilno ugotavlja Vakanjac, nas vanjo ne prepriča, ni daleč. Seveda pa ne gre za ironijo ali samoironijo (kajti Maks ni tak), marveč za taktično pridobivanje vsaj delnega sočustvovanja in simpatij, razumevanja s strani gledalca za pravzaprav čisto v redu fanta, ki se ves čas nepravilno in skoraj sado-mazohistično skrival za Maksovim vnanjim »gestaltom«. Ta njegova taktika ne propade s spominjanjem na tragičen konec njegovih poprejšnjih pustolovščin, saj jih Maks enako zavestno in perfidno vključi v svojo monološko umovanje, kot vse drugo, ampak s soočenjem z zanj nerazumljivim etičnim imperativom, če uporabim ti pretenciozni besedi, ki ga predenj postavi kot zid onesrečena mladenka Maja. Ti dve, tri zadnje minute filma so žal ušle tako rekoč vsem recenzentom in kritikom Jonovega leta. Ne menim se opravičevati ali omalovaževati, toda moj režiserski kiks je v tem, da ta konfrontacija ni zadobila zadostnih oblikovno-izraznih obrisov, ampak je ostala na ravni meglenih, naslutenih implikacij.

Edini odstavek, kjer bi se Vakanjac lahko pomudil pri analitično strokovni osvetlitvi dela, pa se ne, zateče se v zgolj kategorično nekritično trditev, je tisti, ko trdi, da »fabulo prekuri tako slaba režija, medla montaža in neizrazita kamera, o igralskih dosežkih tega filma ne kaže izgubljeni besed...« in tako naprej. Tu, mislim, bi kot strokovni kritik moral skočiti, tu, mislim, bi lahko vcelotvoril svoja načelna filmsko-kritična stališča in vedenja, ki jih daje slutiti s svojim uvodnim razmišljanjem v isti številki revije. Tako pa spet enkrat odpove tisti kritični mehanizem, ki nam je tako nujno potreben, tako ustvarjalcem kot kritikom. Vakanjac nima besed o tem, kako je režija slaba, kako montaža medla in zakaj kamera neizrazita... Ostajamo pri enako neobogatenem pristopu k filmu, kot že tolikokrat prej, vse se, žal, spet spelje na nepreverljive, poljubne in nestrokovne (Filip, ne delaj mita iz te besede!) kriterije vsečnosti, nevsečnosti in (oprosti Milenko) tudi samovsečnosti. Namesto epitafa ali grenkobno sočustvujočega vpraševanja po možnostih za »popravni izpit« bi kritičsko neprimerno bolj hasnilo razmišljanje o kakojih in zakajih mojega filmskega režiserskega postopka, montaže, kinematografije, dialoškega, igralskega deleža. Vizualne kontinuitete, disk., vizualnega ritma v posnetku, prizoru, strukturalnega ritma v sekvenci, celoti, ustreznosti ali neustreznosti slikotvornih prvin, podigranosti in igre kot identifikacije, dialoškosti v sklopu netaatske in neliterarno zastavljenega prizora, in še cele kopice vprašanj in rešitev, do katerih se mora režiser vesti – (biti) odgovorno in ustvarjalno. Ne glede na kritikov svetovni filmski nazor bi se, po mojem prepričanju, sleherni filmski soustvarjalec s svojimi izpeljanimi, nakazanimi in izjalovljenimi rešitvami na vselej drugače zastavljene probleme izživajočega filmskega dela, v zobeh kritika počutil veliko užitnejšega in v Sloveniji bi se morda lahko začeli celo pogovarjati.

Zadnje, kar bi navezal na Vakanjčevo pisanje, je vprašanje čakanja na film, itn. Ne čakam. Nisem čakal. Ne bom čakal. Dokaza ni. Delam, kakor morem in kolikor to dopušča filmska in naša proizvodna politika, ki je vse prevečkrat bolj politika, kot pa filmska. V času, ko nisem delal, ko nisem mogel priti do dela, ko mi niso kljub nenehnemu obleganju pustili delati, je marsikaj fosil postal. To drži. Tudi Jona se drži ta fosilnost, ima Vakanjac prav. In fosil je nekaj, kar je večno neživega, ne da? In med nami, živimi, je teh fosilov strašno dosti. In film kot geologija in paleontologija nima kakšnih posebnih izgledov, da bi humaniziral ljudi in družbe, razen če morda uspe slediti procesu fosilizacije. Za bodoče, tudi filmske, rodove morda. No, pa smo spet tu. Kje? Saj se razumemo, pri predzgodovini.

Filip Robar

Popravek

V zadnji številki je ob nekrologu Primožu Kozaku izpadel podpis avtorja. Avtor članka je tov. Marjan Brezovar, ki se mu za napako opravičujemo.

MISCELLANEOUS

Bojan Štih, having accepted the function of the manager of Viba film, the central Slovenian film producer, when it was on the edge of drowning, talks about plans of healing the company's wounds – that is, wounds of rather the whole Slovenian film production – in an interview for our magazine.

His prescription is to open the company toward all creative potentials, and a closer co-operation with the other sectors of cinematography: distribution, cinema network, television.

Belgrade's FEST 1982 is reviewed by **Branko Šömen**; he states a stagnation, if not regression, of its quality. But the Hungarian cinema, according to **Silvan Furlan**, who attended a festival in Pecs, is one of the most vital and creative cinemas in Europe. On the other hand, **Bojan Kavčič** claims that Berlinale isn't just a celebration of cinema but an enormous film fare as well.

Besides critiques and estimations of some running films there is also an essay, a »filmotrip« by **Darko Štrajn** who, having seen some recent Fassbinder's, Reiz's, Jaec-kin's, Resnais's, and Schlöndorff's films, acknowledges a come-back of the melodrama.

RECENT GERMAN CINEMA

This topic has so far been only fragmentally presented in our magazine, as well as in our cinema halls. Yet this highly interesting phenomenon deserves an integral approach. The central text on the subject, borrowed from abroad, is **Thomas Elsaesser's** THE POSTWAR GERMAN CINEMA. It's not a search for an aesthetic denominator but an analysis of social and economic praxes due to which this unusual movement emerged.

GERMANY IN FALL by **Bojan Kavčič**, basically a critique of the film, is also a consideration of efficacy of its political content in an extensive essay. More condensed are some aspects of Herzog's poetics (by **Silvan Furlan**), Fassbinder's signifying praxis (by **Bogdan Lešnik**) and Wenders's revealing of the problematical postwar "American-German ideology" (by **Jože Dolmark**). Added to those, and inspired by a related program of this year's Berlinale, is **Bojan Kavčič's** view of the present state of German cinema.

CINEMA AND DESIRE

Much has been said about the relation between cinema and desire; the latter taken as the psychoanalytical signifier, the former being the term of a representation, and relation determining a topological situation. TRAVESTY, CAMOUFLAGE, FRIGHTENING by **Bogdan Lešnik**, however, does not explore this relation through film, obviously, but through a series of identifications of the object called the signifying chain, pertinent to the order of imaginary representation (Vorstellung) as overlapping the symbolic representation, in performance of Aristotelean derivation, the overlap constituting the subject of performance that is also its meaning.

"An overlap with no join" as **Stephen Heath** says, which leads us to the translation of parts of his DIFFERENCE (published in *Screen*, Autumn 1978) of much of the same orientation – parts in which he mainly discusses photography – exploring the place of women in representation and finding it under the pressing sight of male's desire as the act of their passive part in the play. Some notes on Heath's reading of Lacan are dealt with in the preceding commentary signed here by **B. Lešnik**.

TECHNOLOGICAL SLOUGHING OF THE MONSTER

In the essay of the above title **Zdene Vrdlovec** discusses fantastic film and effects of "special effects" that have considerably transformed its aesthetics. The "classic" monster film is based on the representation of the division of man and animal – the division and its fantasmatic break-through, the monster. Instead of inventing fiction as the play of desire of one (man or rather woman) and the other (beast or monster), or as an ambiguous play of metamorphosis in an imaginary mirroring of the beauty and the beast, the modern fantasy film, helped by "special effects" and the imperative of "show everything", presents the monstrous metamorphosis as a technological problem in which the old monsters only get a new skin. In this technological sloughing the body becomes an animated figure, resembling the fantasy becoming a dead letter.

The introductory part of the essay, related to a Poirier's text from the French magazine *Critique* brings forward a philosophical zoology by presenting the relationship between man and animal in philosophy (Plato), zoology and theratology.

Editors

PRIZOR IZ FILMA UČNA LETA IZUMITELJA POLŽA



v naslednji številki

novi slovenski film **Učna leta izumitelja Polža**

teorija **Programiranje pogleda**

Vorkapić in »Novi Hollywood«