

revija za
film in televizijo

EKRAN

3,4

**VOL. 15
LETNIK XXVII
1990**

**SLOVAR
CINEASTOV
LINDSAY
ANDERSON**

**FESTIVALI
BERLIN 90
BEOGRAD 90**

**TEORIJA
FIGURE
ODSOTNOSTI**

TELEVIZIJA

**VOJNA
ZAKONCEV
ROSE
REŽIJA
DANNY
DE VITO**



Slovar cineastov	Lindsay Anderson	Alan Lovell	1
Festivali	Berlinala 90		
	Eni in drugi	Bojan Kavčič	8
	Verjeti in videti	Bogdan Lešnik	14
	Občutenje obupa in nemoči	Matjaž Zajec	20
	Beograd 90		
	37. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma	Peter Jarh	22
Teorija	Figure odsotnosti	Marc Vernet	24
Intervju	Govorni film: intervju z Alainom Massonom	Stojan Pelko	32
Kritika	Društvo mrtvih pesnikov	Tadej Zupančič	35
	Ko je Harry srečal Sally	Tadej Zupančič	35
	Vojna zakoncev Rose	Cvetka Flakus	36
	Zaposleno dekle	Makar Čudra	37
	Brezno	Tomaž Kržičnik	37
	Indiana Jones in zadnji križarski pohod	Tadej Zupančič	38
	Kdo je potunkal Rogerja Zajca	Tomaž Kržičnik	39
	Črni dež	Makar Čudra	39
	Nazaj v prihodnost II	Miha Štamcar	40
	Dovoljenje za ubijanje	Miha Štamcar	41
	Smrtonosno orožje II	Makar Čudra	41
	Kritiški dnevnik		42
Hollywood	Kdo je kdo	Marcel Štefančič, jr.	44
Televizija	Raymond Williams in teorija o televiziji	Jože Vogrinc	53
	Televizija kot tehnologija in kulturna oblika	Raymond Williams	53
Zapisovanja	Italijanski kratki film	Željko Ivančič	59

LINDSAY ANDERSON

*»Mislim, da sem zelo romantičen, zelo idealističen po temperamentu in morda poizkušam to uskladiti z določeno ironijo in skepsjo. Verjamem v dvoumje... Kateregakoli dela sem se lotil, najsi je bilo še tako realistično, je verjetno vedno težilo k poetičnosti... Pri tem mislim na takšna dela, ki skozi pripoved posredujejo neko pomembnejše sporočilo.«
(Lindsay Anderson)*

V 50-tih in 60-tih letih se je Lindsay Anderson uveljavil kot eno najvidnejših imen svetovne kinematografije. S svojim pisanjem se je že prej dokazal kot prodoren kritik velikih razsežnosti. Njegovo zgodnje dokumentarno delo in njegov prvi celovečerni film *Športno življenje*, sta napovedovala prihod ambicioznega in samozavestnega filmarja. V letu 1968 je njegov drugi celovečerec *Če požel uspeh* pri kritiki in v komercialnem pogledu. Videti je bilo, da se je, s svojimi temami upora in anarhije, film močno prilagal političnim in socialnim silam, ki so prispevale k dogodkom 1968. leta. Andersonovo delo je očitno pripadalo 'valu prihodnosti'. On sam pa je bil odločen postati vodilna osebnost v kinematografiji 70-tih in 80-tih let. To se Andersonu naposled vendar ni posrečilo. Dve desetletji po letu 1968 njegovo delo še vedno privlači pozornost in zanimanje kritikov. Toda v svetovno kinematografijo se je prejkone vpisal le kot obrobna osebnost. Naredil je precej manj filmov, kot bi lahko pričakovali. Tudi filmi, ki jih je režiral, niso nikoli dosegli niti komercialnega niti kritičnega uspeha. Zakaj pravzaprav Andersonu ni uspelo, da bi postal osrednji lik v svetovni kinematografiji? Po naključju ali zgolj kot posledica dogodkov, na katere sam ni mogel vplivati? Ali pa gre morda za pričakovan rezultat njegovih lastnih omejitev?

»Bolj je šlo za reakcijo na prenapihnjeno veljavo britanskih filmov... Pozornost smo preusmerili na sveže in dinamično filmarstvo v Ameriki, hkrati pa smo tudi odkrivali filmarje stare celine in filmske ustvarjalce iz preteklosti.« Anderson se je najprej srečal s filmom kot kritik. Ko se je, po demobilizaciji ob koncu druge svetovne vojne, vrnil na oksfordsko univerzo, so ga povabili, naj postane urednik univerzitetne revije za film *Sequence*. Hitro se je prelevil v poglobitvega pisca pri tej reviji in tako odločilno vplival na njeno vsebino. To je bila tudi dobra osnova za njegovo kasnejše delo kritika in filmskega ustvarjalca. S svojo revijo se je Anderson postavil nasproti etablirani britanski kinematografiji poznih 40-tih let. Revija *Sequence* je objavljala tako kritike celovečercer, kakršne so snemali David Lean, Carol Reed, Michael Powell in Emeric Pressberger, kot tudi dokumentarnih filmov Johna Griersona.

Celovečerci so bili deležni kritik na račun prikazovanja povprečnih vrednot srednjega sloja družbe, dokumentarci pa zaradi svojih socioloških preokupacij in pomanjkanja zanimanja za posameznika.

Obenem je revija *Sequence* zavzela pozitivno stališče in izpričala navdušenje do vrste hollywoodskih in evropskih (predvsem francoskih) režiserjev. Poudarek je bil na režiserjih, ker so pisci revije *Sequence* film dojemali kot obliko osebne ekspresivnosti. Kritika je bila zanje hedonističen poklic. Eden izmed urednikov, Gavin Lambert, demito piše:

»Najprej se odzivamo na – stil, vizijo, iskrivo zapažanje, torej nekaj, kar zaposli našo domišljijo ali čute, morda (v kinu sicer redkokdaj) tudi intelekt. Odzivati se, zavedati se

odziva, to pač ni nič zapletenega. V prvi vrsti gre gotovo za to, da sprevidimo razliko med dolgočasenjem in ne-dolgočasenjem.«

Anderson osebno se je močno ogreval za delo Johna Forda in Humphreya Jenningsa. Napisal je nekaj bodočih klasičnih esejev o obeh režiserjih. K njima se je pozneje, ko je tudi sam postal filmski ustvarjalec, velikokrat vračal.

Ford in Jennings na prvi pogled predstavljata nezdružljive lastnosti za izražanje navdušenja: Ford kot arhetip hollywoodskega profesionalca in Jennings kot arhetip angleškega esteta in intelektualca. Toda, Anderson je pri obeh zapazil isto lastnost, namreč filmsko poetiko.

Za Andersona je doseganje poezije na filmu vseskozi poglavitna estetska vrlina. V svojih kritičnih prispevkih filme vrednoti ravno po prisotnosti oziroma odsotnosti te vrline. Tudi v razpravah o svojem lastnem filmarstvu stalno poudarja svojo težnjo za poetiko. V reviji *Sequence* podaja takšno opredelitev:

»Stil se staplja z vsebino za nastanek nečesa novega, individualnega, pri tem pa celovitejšega. Sinopsis *Atalante* pomeni tako malo, kot, na primer, sinopsis lirične pesmi; na papirju je *Moja draga Klementina* pač navaden vestern. Toda ko se odvijata na platnu, z gracioznostjo v gibanju, svežino vizije... zadobita magično moč, ki lahko razburi, očara, oživi.«

»Dokumentarec je najboljša priprava za filmsko ustvarjanje... Čutim, da je v filmarstvu zelo pomembno obvladovanje živega filmskega materiala. To se najboljše vidi pri dokumentarcu, ki ga najprej posnamemo in potem, v temnici, lastnoročno razrežemo...«

Za nekoga, ki je želel postati režiser, je bil najlažji način vstopa v britansko filmsko industrijo poznih 40-tih let prek snemanja dokumentarcev. Čeprav je tako nasprotoval temu gibanju, se je tudi Anderson izučil filmske obrti z izdelavo dokumentarcev. Izmed 11 dokumentarnih filmov, kolikor jih je posnel med letoma 1948 in 1957, so 3 še zlasti zanimivi v odnosu do njegovega kasnejšega dela.

Kader v filmu *Wakefield Express* vsebuje prvi primer tistega, tako imenovanega poetičnega filmarstva, kakor ga pojmuje Anderson. Metoda spominja na Jenningsa. Smo priče slovesnosti na krajevnem vojnem pokopališču. Trobentač igra »The Last Post« (mrtva straža ali zadnja dolžnost, op. prev.). Zvoki trobente se razlegajo za salvami, v ospredju so žalostni obrazi. Potem se kamera odmakne od slovesnosti in prikažejo se podobe sosednje skupnosti. Zvoki trobente še prihajajo iz ozadja. Razmerje med zvokom in sliko na filmu povzdigne goli opis ceremonije na raven obujanja spominov na posledice, ki jih je vojna prizadejala celi lokalni skupnosti.

O Dreamland ima dvojen namen. To je prvi film – demonstracija kritične silovitosti, ki je postala tako pomemben del Andersonovega kasnejšega dela. V tem filmu pa se hkrati kaže tudi vpliv Jeana Vigoa na Andersonovo delo. Film je reportaža obmorskega zabavišča, katere pristop spominja na *A propos de Nice*. Kadri so zmontirani kot v filmskem žurnalu, tako zasekani drug v drugega in s takšno glasbeno spremljavo, ki ustvarja sovražno podobo semnja zabave.

Pojav silovite kritičnosti pri Andersonu tudi pozneje zastavlja vprašanje: Na koga ali kaj meri ta agresivna kritika? Na ljudi, ki so odgovorni za ponudbo tovrstne neokusne in poneumljajoče zabave? Ali pa morda meri na ljudi, ki takšno ceneno zabavo podpirajo?

A propos de Nice ravno tako zastavlja vprašanja dvomljivih

LINDSAY

učinkov. Deloma gre tu za problem, ki ga povzroča sama filmska metoda. Snemanje dokumentarcev, ki temelji na dokaj »primitivnih« oblikah montaže, ne dopušča natančnejših odtenkov.

Vigo je v določeni prednosti pred Andersonom. Razpolagal je z več osnovnih sredstev; konec koncev je njegov film tudi daljši, 40-minuten v primerjavi z 10 minutami filma

O Dreamland. Imel je tudi dostop do širšega socialnega ozadja – Nica pač ponuja večjo pestrost materiala, kot zgolj zabavišče. Način, kako Vigo izbira dani material, zlasti še skozi nasprotja med prizori iz življenja meščanskega in delavskega razreda, na koncu tudi omogoča, da se avtor prepričljivo izjasni glede svojih simpatij.

Dvoumnost filma *O Dreamland* bi morda lahko opravičili ravno s pomanjkljivimi resursi. Toda, kako potem presoati tiste Andersonove celovečerce, pri katerih je avtor razpolagal z neprimerno bogatejšimi viri?

Če *Wakefield Express* nekaj dolguje Humphreyu Jenningsu, potem lahko za *Every Day except Christmas* rečemo, da izkazuje spoštovanje Johnu Fordu. Ta film je portret Covent Gardena, ki je bil v tedanjem Londonu velika sadno-zelenjavna tržnica. V neposrednem in čustveno obarvanem prikazu tradicionalno moške skupnosti ni težko prepoznati sorodstva s Fordovim praznovanjem konjenice ZDA 19. stol.

Film so sicer kritizirali zaradi pomanjkljivega zanimanja za delovne pogoje, mezde, trajanje delovnega časa in, sploh, odnose med delodajalci in delavci. Anderson je prepričljivo odgovoril na kritike rekoč, da ni nameraval posneti filma te vrste. *Every Day except Christmas* naj bi bil, po njegovih besedah, poetičen film, romantična pripoved. Vsak umetnik ima pač pravico, da si sam določi domet svojega dela.

Umestnejša kritika *Every Day except Christmas* je v zapažanju, da ta film nima tistih poetičnih lastnosti, za katere si je prizadeval Anderson. Film je tipično fordovski: s poudarjanjem tradicije; trdno, vendar nezahtevno kompozicijo; glasbeno spremljavo starih, dobro znanih pesmi; poudarjeni so marginalni, ekscentrični junaki. Toda v filmu ni Fordu lastne poezije. Ni odmevov na Fordova najboljša dela. Še zlasti pa mu manjka tistega močnega občutka za »minule čase«, ki bogati Fordovo proslavljanje radosti življenja v skupnosti in družabništva med moškimi, kot se to kaže v filmih *She Wore a Yellow Ribbon*, *My Darling Clementine*, *They Were Expendable* in *Wagonmaster*. Brez takšne poetičnosti je *Every Day except Christmas* prejkone film sentimentalne zvrsti.

Več razlogov je, zaradi katerih Anderson ni uspel, med njimi tudi ta, da se on ni mogel opreti na tradicijo ljudskih pripodob, ki je Fordu pomagala ustvariti vizualni slog s čutom za preteklost, že vgrajenim v formalne konvencije. Sam Ford pa je potreboval kar nekaj filmov, preden je ta slog dodobra razvil. V primerjavi s Fordom poznih štiridesetih in petdesetih je bil pač Anderson popoln začetnik.

Bilo bi preveč enostavno, če bi na tej osnovi mogli razrešiti probleme filma *Every Day except Christmas*, ki se, kot tudi v primeru *O Dreamland*, ponovijo še kasneje. Ti se pojavijo tudi v njegovem najnovejšem celovečercu, *Avgustovski kiti*. »S snemanjem teh filmov in s postavitvijo teh programov smo se hoteli postaviti za neodvisno, ustvarjalno filmarstvo v takšnem svetu, kjer pritiski konformizma in komercializma postajajo iz dneva v dan močnejši.«

Wakefield Express, *O Dreamland* in *Every Day except Christmas* so del filmskih programov, ki jih je v poznih 50-tih

letih prikazoval londonski National Film Theatre pod zastavo Free Cinema. Sam Anderson – kot tedanji glavni propagandist teh programov – se sedaj nagiblje k podcenjevanju njihovega pomena. Pravi, da je šlo za poizkus pridobitve publicitete na rovaš večjega števila mladih filmskih ustvarjalcev.

Free Cinema pa le ni bil tako nepomemben. V mnogih pogledih predstavlja nadaljevanje idej, ki jih je razširjala revija *Sequence* (v kateri je bil – mimogrede – tudi prvokrat uporabljen izraz Free Cinema).

Revija *Sequence* se ni nikoli kaj dosti ukvarjala s socialnimi problemi, za katere se je, nasprotno, Free Cinema živo zanimal. Anderson, ki je snoval propagando za te filme, je poudaril, da naj bo filmski ustvarjalec komentator sodobne družbe. Ena izmed poudarjenih lastnosti prikazovanih britanskih filmov je bila ravno v tem, da so upodabljali sodobno družbo.

Vztrajanje pri neposrednem razmerju med filmarji in sodobno družbo je temeljilo na dveh domnevah: da je prikazovanje sodobne družbe poglavitna funkcija dokumentarca; in, kar je pomembnejše, da se umetnost brez neposrednega razmerja z družbo izpostavlja pogošnosti in plehkosti.

Zanimanje za socialna vprašanja se je izoblikovalo v širokem gibanju britanske kulture v poznih 50-tih letih. To gibanje se je silovito spopadlo s konservatizmom, povprečnostjo in razredno omejenostjo britanske družbe. Spodbudilo je prizadevanja za razvoj razredno manj razdeljene, sodobnejše in v prihodnost obrnjene družbe. V svojih esejih »Stand up, Stand up« in »Get out and Push« se je tudi Anderson sam pronicljivo in slikovito zavzel za navedene cilje.

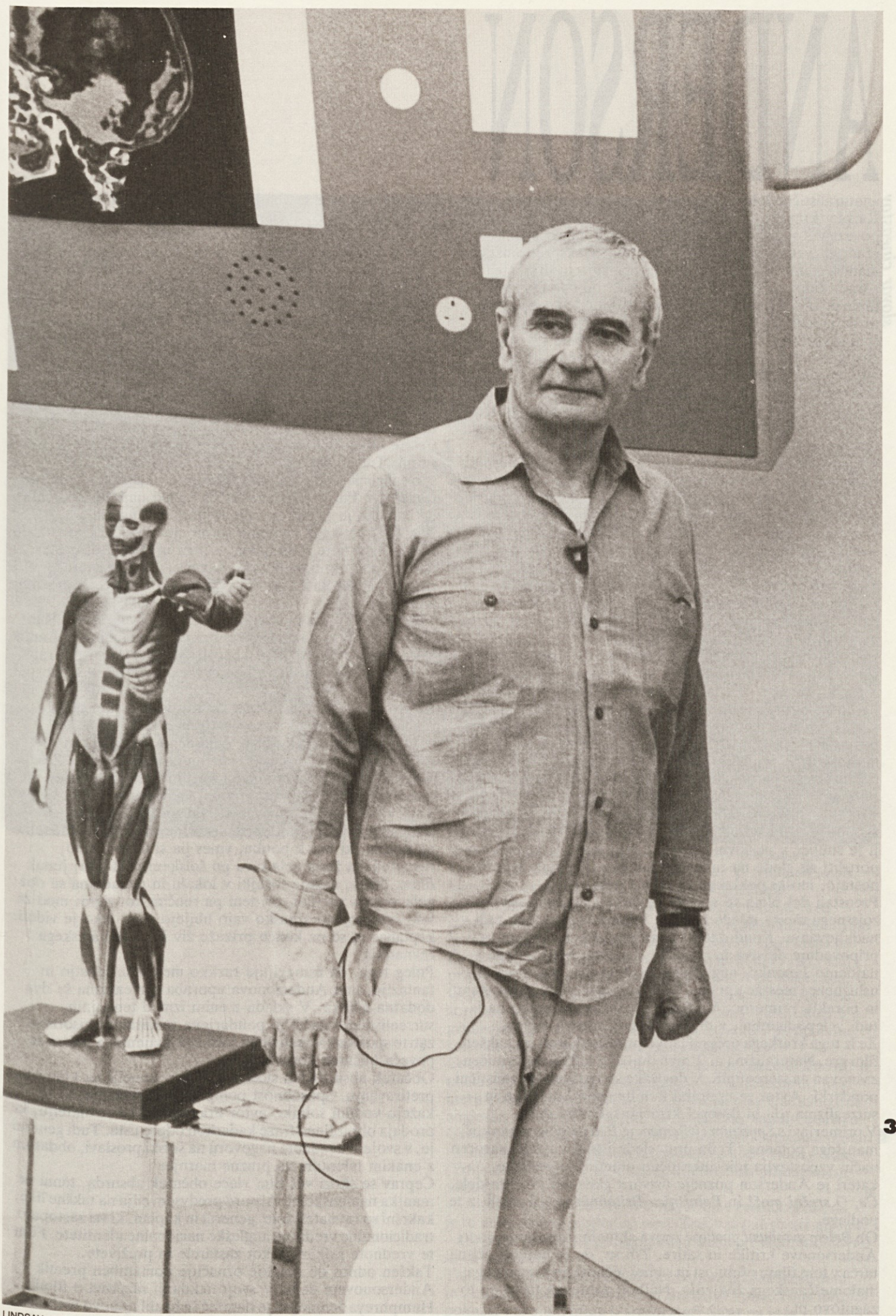
To »novo levo« gibanje je vplivalo na politiko, gledališče, slikarstvo, fotografijo, literaturo in, seveda, tudi na film. V umetniškem pogledu je bila najpomembnejša osebnost Bertold Brecht. Berlinski ansambel je prišel na obisk v Veliko Britanijo leta 1955, takoj po Brechtovi smrti. Ta obisk je močno spodbudil zanimanje z njegove ideje, tudi pri Andersonu. Od poznih 50-tih let naprej se je njegovim umetniškim vzorom, Fordu, Jenningsu in Vigou, pridružil še Brecht.

»Zavedel sem se, da je *Športno življenje* veliko več, nekaj bolj zapletenega in odličnega kot zgolj zgodba o nogometašem uspehu in razočaranju... močnih, potlačenih čustvih, ki jih krotovičijo puritanstvo in družbene zapovedi. Ozadje je grobo in trdo: brez možnosti za šarm ali proletarstvo sentimentalnega kova. To je pač bil zastrašujoč subjekt za film. Sam nisem vedel, ali mu bom kos.«

Brechtov vpliv ni bil takoj opazen v filmskih zvrsteh, ki so jih filmarji Free Cinema snemali v zgodnjih 60-tih letih. Ko pa so se lotili celovečercev, so nastajali veliko bolj naturalistični filmi, kot bi jih hotel Brecht sam. Poglavitni vzgib je bil snemati sodobne pripovedi iz življenja delavcev, temelječe na dokumentarističnih socialnih upodobitvah. Film Karla Reiza, *Saturday Night and Sunday Morning* je najbolj značilen za to obdobje.

Andersonov prvi celovečerec *Športno življenje* je na prvi pogled tudi nastal s takšnim vzgibom. Pripoved se dogaja v industrijskem delavskem okolju na severu Anglije. Glavni junak je rudar, ki postane poklicni športnik. Osrednje dogajanje se vrti okoli njegovega razmerja z obubožano vdovo delavca.

V filmu pa je tudi vrsta elementov, ki ga oddaljujejo od



LINDSAY ANDERSON NA SNEMANJU FILMA BOLINIŠNICA BRITANNIA, 1982

ANDERSON

slovar cineastov

»naturalistične šole«. Opisano razmerje skorajda ni tipično. Razplet krmilijo temačne sile, ki niso v nikakršni očitni povezavi s sodobno družbo. Film ima reminiscenčno gradnjo, veliko kadrov pa je posnetih v ekspresionistični maniri, z uporabo upočasnjene gibanja in dramatičnih zornih kotov. Že takrat je bila zapažena oddaljenost tega filma od socialnega realizma tedanje dobe. Danes se zdi ta razdalja še toliko večja. Celo sami realistični kadri imajo v sebi ekspresionistične primesi, ki se, v obliki gospodovalnosti, grobsti in spolne privlačnosti ter odbojnosti, kažejo v vseh razmerjih. Tudi sama igra, postavitve igralcev kot takšna, je tuja naturalistični tradiciji. Najbolj v filmu izstopa interakcija med glavnim igralcem Richardom Harrisom in igralko stranske vloge Rachel Roberts.

»*Beli avtobus* je takšna vrsta filma, ki sem si ga želel posneti in na katerega sem tudi ponosen. Nekaterim ljudem se zdi to žalosten film, drugim zopet satiričen. Jaz upam, da je oboje. Seveda pa nikomur ne vsiljujem svojega pogleda.« *Športno življenje*, ki je v svojem obdobju veljal za socialno-realistični film, se logično navezuje na Andersonovo dokumentaristično filmsko produkcijo in njegove kritične spise o Free Cinema. Iz retrospektive se zdi, da je to bil neposrečen začetek. Zato pa bistvo Andersonovega značaja toliko bolje označuje eden izmed njegovih naslednjih filmov *Beli avtobus*.

Film naj bi tvoril del trilogije, posnete po kratkih zgodbah izpod peresa Shelagha Delaneyja. Ko sta si Peter Brook in Tony Richardson ogledala Andersonov film, sta se odločila, da bosta za njuna prispevka k projektu uporabila različne vire. Tako se je zgodilo, da se posneti trije filmi niso nikoli povezali v trilogijo. *Beli avtobus* bržkone ni daleč od naturalistične tradicije. Začne se s prizorom, ki prikazuje mlado žensko pri delu v pisarni. Okoli nje se sučejo čistilke. Potem na zaslonu nenadoma opazimo žensko, kako visi s stropa. Čistilke nadaljujejo z delom kot da se ne bi nič zgodilo. Ženska odhiti iz pisarne, da bi ujela vlak. Za petami ji je snubec v poslovni opravi, ki razglasi, da se želi z njo poročiti ne glede na razredne zadržke. Ko vlak zapušča postajo, moški poklekne in prične peti.

Preostali del filma se večidel ukvarja z uradnim obiskom rojstnega mesta mlade ženske. Pristop je podoben tudi v nadaljevanju. Kondukerka oziroma vodička monotono pripoveduje dejstva in podatke o mestu. Med potniki najdemo Japonko, angleškega poslovneža, Nigerijca in uslužbenca mestne uprave. Vsi so napravljeni svojemu stanu in poreklu primerno. V zbrani družbi je, za »piko na i«, tudi velepomembni, v držbi in besedi, mestni župan.

Že iz tega kratkega opisa si lahko predstavljamo, za kakšen film gre. Naturalizma ni. Pravladujoči ton filma je komičen, zasnovan na stereotipih. V dogodke so vnešeni surrealistični poudarki. Avtor je uporabil kombinacijo komedije in surrealizma, da bi dosegel kritično-satirično držo.

4 V primerjavi s *Športnim življenjem* je *Beli avtobus* vsekakor manjšega pomena. Toda prav slednji film na zelo nazoren način vzpostavlja idiosinkratično umetniško podlago, na kateri je Anderson pozneje ustvaril glavnino svojega dela. Če, *O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia* so vsi zrasli iz te podlage.

Ob *Belem avtobusu* postane znova aktualno vprašanje smeri Andersonove kritike in satire. Zdi se, da je najbolj očitna tarča v tem filmu ošabnost in samovšečnost provincialnega, malomeščanskega življenja. Najbolj zahtevna tarča pa to zagotovo ni.

No, vse situacije se vendarle ne nanašajo na malomeščanščino. V filmu je tudi kavarniški prizor, na primer, v katerem delavec na zdolgočasen, ponavljajoč se način opisuje svoje enolično delo. Toda tudi takšne scene so obravnavane v enaki, komični maniri. Ali torej film izraža absurdnost sveta? Ali pa je zgolj inkohherenten?

»Ko se vračamo k zvrsti »bazičnega« realizma, v kateri je prostor tako za naturalizem, kot tudi za fantazijo ali poetiko ali karkoli hočete, se pač vračamo k tradiciji nemega filma, ki so jo tedanji ustvarjalci precej prosto izkoriščali. Nočem delati razlike med fantazijo in resničnostjo, kajti bistvo fantazije je v tem, da je resnična. V življenju tudi ni ostre razmejitve med resnico in fantazijo. Naše fantazije so namreč del naše resničnosti.«

Če ste videli *Beli avtobus*, potem se tudi filmu *Če* ne boste čudili. Tudi tukaj sta močno prisotna komedija in surrealizem. Toda *Če* ima veliko močnejšo realistično razsežnost kot *Beli avtobus*. Ena izmed najbolj hvaljenih odlik filma je natančen opis življenja v angleški šoli. Prizori iz šolskega življenja so na moč kritični. Prihaja do zlorab avtoritete. Disciplina je toga in omejujoča. Starejši dečki si podjarmljajo mlajše. Kazni so neredko krute in celo sadistične. Dečki živijo dolgočasno, seksualno frustrirano življenje.

Trije junaki filma postanejo uporniki. Začno z manjšimi dejanji odpora, nakar so prisiljeni k nenehnemu upiranju. V končnem dejanju filma ti heroji s strehe šole mitraljirajo starše, učitelje in učence, ki so se zbrali na letni slovesnosti ob podelitvi spričeval.

Ravno končno dejanje kaže na to, da ima film poleg realističnih še druge razsežnosti, med katerimi je najmočnejša surrealistična. Zaključno dogajanje in scenerija filma neposredno spominjata na konec v *Zero de conduite*. Tudi temeljna situacija filma, upor šolarjev proti tlačiteljskem režimu v internatu, je povzeta po Jeanu Vigou. Tudi v filmu *Če* je meja med realizmom in fantazijo zamegljena na značilno surrealističen način: vidimo učitelja na kolesu, ki hiti k pouku, vmes pa si poje himno; ravnateljeva žena gola tava po šolskem poslopju; junak filma, Mick, nagaja točajki v lokalni in nenadoma se oba gola valjata po tleh, pri tem pa renčita kot tigra; med za šalo uprizorjeno vojaško vajo ubijejo, vsaj tako je videti, kaplana; ta se na koncu prikaže živ iz omare šolskega ravnatelja.

Poleg tega, da zamegljuje razliko med resničnostjo in fantazijo, ima Andersonova uporaba surrealizma še dva dodatna učinka. V skladu z enim izmed temeljnih surrealističnih načel je poudarjena razdiralna prisotnost zatrte spolnosti v vseh delih šolskega življenja. S tem se še poveča občutek absurdnosti.

Občutek absurdnosti sicer v glavnem temelji na komičnem pretiravanju. Sposobnost pompoznega izražanja, ki jo kažejo vodilni šolniki, avtor dramatizira na ravnatelju, ki prodaja obrabljene fraze kadarkoli odpre usta. Tudi general je, v svojem uvodnem nagovoru na šolski proslavi, obdarjen z enakim talentom za prazne marnje.

Čeprav se skozi ves film vleče občutek absurda, temu ne manjka namenskosti. Absurd predvsem cilja na takšne like, kakršni so ravnatelj šole, general in kaplan, ki vsi zastopajo tradicionalne vrednote angleške nacionalne identitete. Film te vrednote prikazuje kot zastarele in preživete.

Takšen odnos do Anglije označuje pomemben premik v Andersonovem delu. V svoji nekdani razpravi o filmih Humphreya Jenningsa je namreč še hvalil njihovo vsebino,



ki proslavlja angleški način življenja in predstavlja atraktiven ideal nacionalne identitete. V Andersonovih kasnejših kritičnih spisih in njegovih zgodnjih dokumentarcih pa je že prišlo do razdvojenosti med pripadnostjo tradicionalnim angleškim vrednotam in kritiko le-teh; dokler se nazadnje ni opredelil za čisto kritiko. Če te vrednote že uporablja kot vir komedije. Pri tem velja pripomniti, da je komedija nekako čustveno obarvana. Čeprav oseb ne moremo jemati resno, te vendarle niso zoprne, ampak po svoje celo simpatične. Tu ni možna primerjava z moteče grotesknim portretom, pritlikavim šolskim ravnateljem v *Zero de conduite*.

Osebe so dopadljive ravno zaradi svoje ekscentričnosti. S takšno predstavitev nastopajočih je Anderson do neke mere ponovno izpričal svojo navezanost na tradicionalne angleške vrednote. Angleži so od nekdaj cenili čudaštvo. Gre za stališče, ki ga dobro povzema ljudska angleška pesem 5 »Mad Dogs and Englishmen go out in the Midday Sun« (Poneumljeni psi in Angleži gredo ven ob poldnevem soncu).

»Ko danes preberem delo o zenu, se mi v resnici zazdi, da je to edini možen pogled na svet. Treba je pač stvari sprejeti – kar pa seveda še ne pomeni, da je treba pri vsem sodelovati in se podrediti.«

Tako v svojih spisih, kot tudi pri svojem gledališkem delu, je Lindsay Anderson priznaval Brechtov vpliv. To je najprej pokazal v svojem filmu *O srečni mož!* Sicer pa je ta vpliv še

LINDSAY

slavar cineastov

najbolj opazen v pesmih, ki mu služijo za poudarke in komentar k dramskem dogajanju. Na globlji ravni pa je očiten poskus doseganja ironičnega efekta, ki je osrednja prvina Brechtovega dela.

Pri tem ga nedolžnost in naivnost nekega glavnega lika pripravita do tega, da se zaplete v vrsto dogodivščin, ki razkrivajo notranje zakonitosti družbenega in političnega sistema.

Srečnež iz naslova filma *O srečni mož!* je mlad, ambiciozen trgovec, ki hoče obogateti in si napraviti ime. Srečno naključje mu, tako si vsaj on sam predstavlja, pomaga na poti do uspeha. Toda zaplete se v nevarno nesrečo v jedrski elektrarni; skoraj tudi postane žrtev medicinskega eksperimenta, v katerem skušajo človeka križati z živaljo; potem se zaplete še v finančne goljufije, zaradi česar pristane v ječi; nazadnje se vtopi v družini brezdelnih in zapuščenih alkoholikov.

Film sicer ni posebno temeljit pri razkrivanju notranjih zakonitosti in ustroja sodobne britanske družbe. Zgodba sama ni nova: podkupljivost uradnikov iz javne uprave, nevarne nuklearke in medicinski eksperimenti, nečisti posli znanih finančnikov... V teh grobih orisih manjka Brechtov analitični čut za posebnosti kapitalističnega sistema in njegovega delovanja.

Namesto Brechtovega zanimanja za kapitalistično prakso vsadi Anderson v film iz *Če*-ja že znano navdušenje nad absurdnostjo sodobne Anglije. Razpoznavna odlika vseh dogedkov, v katere pada junak je v tem, da vsi pristojni ljudje – oficirji, katerih edino delo je tortura, srčni in zanesenjaški doktor, ki ima na skrbi medicinske poskuse, uglajeni in samozavestni poslovnež, ki se peča s sumljivimi posli, usmiljena dama srednjega razreda, ki razdeljuje hrano brezdomcem – pripadajo znani angleški tipologiji, ki je, tako kot že v *Če*-ju, komično pretirana.

O srečni mož! je s svojo obilico absurda angleškega življenja bližji filmu *Beli avtobus* kot pa filmu *Če*. Vsekakor mu manjka *Če*-jove realistične razsežnosti. Svet je postal tako absurden, da ga je že nemogoče prikazovati na realističen način. Preostane torej komedija kot edina primerna umetniška metoda. V resnici se film na koncu že močno približa teatru absurda. Ko se junak pridruži brezdomnim alkoholikom, se že zdi, da je film končal na umetniškem teritoriju Samuela Becketta.

Čeprav z enakimi ambicijami kot *Če* je *O srečni mož!* manj uspešen film, vsaj deloma tudi zaradi odsotnosti neke realistične razsežnosti. Uspeh filma *Če* je bil v precejšnji meri pogojen z dobrimi informacijami v opazovanju sveta, s katerim se je ukvarjal, konkretno angleškega internata. Tu je Andersonu veliko pomagalo lastno izkustvo iz takšne šole, v povezavi z znanjem, ki si ga je nabral kot režiser dokumentarcev. *O srečni mož!* se pač sestoji iz bolj grobih orisov, ker svojo vsebino zajema bolj na široko iz različnih aspektov angleškega življenja.

- 6 Ta film ima tudi pomanjkljivo zastavljen dramski razplet. Osredotočenje na glavnega junaka ni dovolj očitno. Ne zvemo, ali je popolnoma nedolžen ali pa častihlepen pustolovec, ki dobi tisto, kar mu gre. Dogodivščine, v katere se zapleta, se tudi preveč ponavljajo, saj vse prikazujejo isto lekcijo, namreč absurdnost angleškega življenja. Ko je Anderson snemal *Bolnišnico Britannia* je postalo njegovo dojemanje absurda še bolj pretirano. V filmih *Če* in *O srečni mož!* je šlo za tradicionalne tarče kritike, gledano z očmi politične levice: vzemimo javne šole, vojsko, znanstvenike, poslovneže, krajevne politične veljake...

V filmu *Britannia* najdemo podobne osebe: norega kirurga, člana kraljeve družine, temnopoltega afriškega diktatorja, razvajeno kraljično itd. Toda avtor usmerja svojo kritiko še na nekatere druge, nepričakovane naslove.

V Londonu zgodnjih 80-tih let je skupina sindikalistov pričela štrajk v protest proti uporabi javnih kapacitet v zdravstvu s strani zasebnih pacientov. V tem primeru štrajk ni bil tipičen, recimo za višje mezde ali krajši delavnik, ampak je imel idealističen namen, preprečiti bogatim, da bi se okoriščali z javnimi storitvami.

Anderson je nastalo situacijo uporabil kot osnovo svojega filma, ki je, podobno kot *O srečni mož!*, slikal absurdnost angleškega življenja. Vendar pa v tem filmu ne nastopajo kot komične figure samo šolski predstojniki, generali, znanstveniki in poslovneži, ampak tudi sami sindikalisti, ker njihovih zahtev tudi ni mogoče jemati resno. Takšno obravnavanje sindikalistov označuje dramatičen zasuk Andersenovega gledišča.

Pred 20 leti je bila njegova kritična ost naperjena proti tistim filmom v britanski kinematografiji, ki so pokroviteljsko obravnavali osebe iz delavskega razreda in se jim posmehovali. Zato se je v okviru Free Cinema kot ena izmed tem razvila potreba snemanja takšnih filmov, ki so prikazovali delavstvo v dostojanstveni drži.

Poglavitni ugovor tukaj ni v tem, da se je Anderson izneveril svojemu prvotnemu gledišču. Od filmarjev pač tudi ni moč pričakovati, da bodo celo življenje istega mišljenja. Ugovor velja načinu, kako je Anderson spremenil svoje gledišče. V komičnem pristopu k sindikalistom je moč razbrati razločen in neprijeten element. Obravnavo režimskih likov je Anderson ublažil s simpatijo do ekscentričnosti, medtem ko je obravnava sindikalistov toliko ostrejša zaradi tega, ker je avtor na njihove zahteve naravnost alergičen. Zato ima *Bolnišnica Britannia* nadih trpkosti in zlovoljnosti.

Prav ta nadih označuje neuspeh filma *Bolnišnica Britannia*, da bi sprejel posledice zadane mu vloge. V njem je toliko absurda, občutenega do sveta, da sploh nismo več daleč od mizantropije. Da bi film lahko v redu učinkoval, bi moral nase prevzeti odgovornost za svojo mizantropijo. To pa mu ne uspe, najbolj zato, ker Anderson še vedno občuti vsaj kanček simpatije do angleške (srednjerazredne) ekscentričnosti.

»... Če sploh kam spadam, je samo rezultat filmov *Če*, *O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia*, da me vidijo kot težavnega, ironičnega, satiričnega in ne ravno popularnega komentatorja sveta. To pomeni, da tudi nikoli nisem čutil, da bi me zares sprejeli za sodobnega režiserja; predvsem zato ne, ker ljudje ne vedo, kako bi opredelili tisto, kar počnem, oziroma tisto, kar sem naredil.

Vse to niti ni tako pomembno, seveda, le da se, kdorkoli pride na glas, da je težaven, kar v resnici pomeni zahteven, težko znajde pri vrhu seznama najbolj priljubljenih avtorjev občinstva.«

Zato tudi *Bolnišnica Britannia* komercialno ni uspela. Čez 5 let je Anderson naredil drug film, ki pa se je močno razlikoval od prejšnjih. To je bil *Av gustovski kiti*, posnet v ZDA in zelo blizu tradicionalnim stvaritvam.

Morda bi mu celo lahko rekli filmani teater.

To je film iz celotne Andersonove produkcije, ki se še najbolj ozira k Fordu. Gradnja je šibka, s poudarkom na značajih in močnim občutkom za »zlate« stare čase.

Av gustovski kiti je v sorodstvu z nekaterimi Fordovimi, bolj z levo roko posnetimi 'razpoloženskimi' filmi, kot so *The Sun Shines Bright*, *The Last Hurrah* ali *The Rising of the*

ANDERSON

Moon. Film je gledljiv v precejšnji meri ravno zato, ker obuja spomine na zgodovino filma. Že samo sorodstvo s Fordom pa daje misliti na velike čase Hollywooda, kar je še podkrepljeno z igralsko zasedbo, ki vključuje imena Lilian Gish, Bette Davis, Ann Southern, Vincent Price in Ben Johnson (še ena povezava s Fordom).

Dodatni užitek priskrbi gledalcu temeljni zaplet: dve že malce ostareli sestri, veliki igralski imeni, si – pod pritiskom hitro minevajočega časa – skušata poiskati partnerja. Žal je drama, iz katere film črpa snov, nezahtevno delce, ki ne dosega visokotelečnih učinkov, ki si jih je zadalo. Drama se skoraj v celoti odvija na dobesedni ravni, ne da bi skušala povezati med sabo različne elemente, ki naj bi prispevali k zamišljeni simboliki.

Andersonu kot režiserju ni uspelo, da bi te primanjkljaje zapolnil. Zaradi šibkosti scenarija so se v *Avgustovskih kiti* pokazale tudi omejitve Andersonove režijske tehnike. Organizacijsko in kompozicijsko gledano so njegovi filmi največkrat konvencionalni in nedomiseln. Ekspresionistični elementi v *Športnem življenju* in surrealistični elementi v filmih *Če, O srečni mož!* in *Bolnišnica Britannia*, te filme rešujejo pred akademskostjo ne da bi se tako mizanscena kdajkoli spremenila.

V *Avgustovskih kiti* Andersonu nikoli ne uspe, da bi dosegel tisti vizualni efekt, ki dosledno odlikuje Fordove filme in v njih prispeva k močnim čustvenim resonancam. Kombinacija šibke drame in omejenih režiserjevih elementi v filmu ne omogoča, da bi zares dosegel emocionalno bogastvo, za katerim teži.

»Zares, če pomislim, kakšne zahteve sem si postavil in kakšne filme mi je potem uspelo narediti, je prav nenavadno, da sem jih sploh toliko naredil.«

Četudi bi k 6 celovečercem, ki jih je Lindsay Anderson zrežiral vse od svojega debija v letu 1964, dodali kratke filme, filmane igre in televizijsko dramo, je to za 25-letno obdobje še vedno pičel opus. Če ga primerjamo s kariero, ki jo je naredil Ford, lahko rečemo, da je Anderson še vedno v svoji vajeniški dobi.

No, medtem se je je tudi položaj v kinematografiji spremenil. Niti uspešen sodobni hollywoodski režiser ne misli, da bi moral zrežirati pol toliko filmov, kot so jih Ford, Howard Hawks in Raoul Walsh. Še temprej to velja za nekoga, ki dela v britanski kinematografiji z omejeno in neizenačeno filmsko proizvodnjo.

Pri vsem tem je Anderson zavestno raje 'auteur', kot 'režiser s kariero'. V filmu vidi neposredno obliko osebnega izraza. Potemtakem se samo po sebi razume, da hoče sam imeti kolikor mogoče popoln pregled nad nastajanjem filma.

V Andersenovem primeru sega ta pregled, bolj nadzor, vse do marketinga in publicitete filma. Takšen pristop ima za posledico (a) da gre za težavnega, če ne 'sitnega' avtorja in (b) da postane izdelava filma močno izčrpavajoče opravilo.

To pa seveda vpliva na število filmov, ki jih je moč narediti. Ena izmed razlag, zakaj Andersonu ni uspelo, da bi postal ključna oseba v svetovni kinematografiji, je zagotovo v tem, da ni bil sposoben posneti dovolj filmov. Če režiser že ne premore takojšnje avtoritete Orsona Wellesa, mora pač narediti dovolj filmov, da si z njimi ustvari ime.

To pa še ni vse. Del Andersonovega neuspeha je umetniške narave. Sam si je uspešno opredelil svoje umetniško območje: kritika angleške identitete; pristop z mešanico komedije s surrealizmom. Toda pri tem mu ni nikoli uspelo izoblikovati doslednega odnosa do sveta, za katerega se je zanimal.

Nikoli ni bilo povsem jasno, od kod Anderson prihaja: ali je bil levičar? Morda surrealist, anarhist ali absurdist? Nekaterim umetnikom bi lahko uspelo, da bi ta dvomja obrnili sebi v prid. V Andersenovem primeru je bil to vir šibkosti z nejasnim, zavajajočim učinkom.

Problem je nazorno prikazan v zaključku filma *O srečni mož!* Zdi se, da film ponuja sporočilo o angleškem življenju. Toda zadnji prizor je malo manj kot dejanje umetniške predaje. Na mestu zaključka je ponujena šibka avtorefleksivnost, ko režiser (igra ga Anderson) in igralci priredijo proslavo. Lindsay Anderson je obetal, da bo postal eden izmed največjih filmskih režiserjev. Morda to pričakovanje ni bilo utemeljeno. V vsakem primeru pa se moramo sprijazniti s tistim, kar imamo; tako v osebi kritika, kot filmskega ustvarjalca še vedno posebno in značilno pojavo na svetovnem filmskem odru. Nenazadnje je to, glede na dolgoročne pomanjkljivosti britanske kinematografije, največ, kar smo lahko pričakovali.

Alan Lovell

Prevod Igor Žužek

Ta tekst je avtor napisal posebej za *Ekranov Slovar Cineastor*.

Biografija

Lindsay Anderson se je rodil leta 1923 v Indiji kot sin škotskega generala. Diplomiral je na oksfordski univerzi, leta 1947 pa je eden izmed soustanoviteljev filmske revije *Sequence*. Kasneje je kot filmski kritik sodeloval še s *Sight and Sound*, časopisima *The Times* in *New Statesman* ter drugimi. V svojih kritičnih prispevkih se je boril za rehabilitacijo klasičnega hollywoodskega filma ter za oblikovanje novega britanskega filma, ki si je kasneje nadel ime Free Cinema.

Filmografija

kratki filmi (izbor)

Wakefield Express (1952)

O Dreamleand (1953, O sanjska dežela)

Every Day Except Christmas (1957, Vsak dan razen o božiču)

celovečerni filmi

This Sporting Life (1963, Športno življenje)

The White Bus (1967, Beli avtobus)

If... (1969, Če...)

O Lucky Man! (1973, O srečni mož)

Britannia Hospital (1982, Bolnišnica Britannia)

The Whales of August (1987, Avgustovski kiti)

BERLINALE 90 ENI IN DRUGI

Panoramski učinek

Berlin, ki se rad ponaša z vzdevkom »filmsko mesto«, je svoj jubilejni festival dočakal bogatejši še za eno kinodvorano, s katero je dobesedno zaokrožil svojo zadevno ponudbo. »Panorama Berlin«, kot se nova pridobitev imenuje, namreč ni kinematograf v čisto običajnem pomenu besede, ampak spektakularen filmsko-tehnični dosežek, ki premore orjaško krožno platno, šestkanalni stereo zvok ter nadvse učinkovit projekcijski sistem. V primeri z drugimi panoramskimi eksperimenti in raznimi sejmskimi atrakcijami podobne vrste, ki skušajo doseči iluzijo »zaokrožene« slike z bolj ali manj nasilnim kombiniranjem najrazličnejših optičnih pomagala, gre tu za pravi 360-stopinjski film, posnet z eno samo kamero in projiciran prek enega samega projektorja, centralno nameščenega pod stropom kupolaste dvorane. Panoramska iluzija je tako postala popolna, slika in zvok gledalca dobesedno obkrožata, zaradi česar je neki časnik vzneseno zapisal: »V tem kinu se počutite kot glavni igralec«. Že mogoče, vendar pa še toliko bolj drži, da ste kot gledalec v tem kinu popolnoma izgubljeni.

Najbrž ni naključje, da nosi najobsežnejši program berlinskega festivala prav naziv »Panorama«, zakaj občutek izgubljenosti, ki pesti gledalca, prepuščenega na milost

in nemilost obilju festivalske ponudbe, je na moč podoben tistemu, ki ga preveva ob 360-stopinjski projekciji pod impozantno kupolo. Še posebej, če se vse skupaj odvija v tipično berlinskih razsežnostih in še toliko bolj, če se to dogaja ravno v času rušenja znamenitega zidu. Ne le, da se človek v takšnih razmerah ne more prav odločiti, kateri spektakelski zvrsti naj posveti več pozornosti – obsežnim nočnim akcijam podiranja zidu ob spremljavi huronskega »navijanja« večtisočglave množice ali nekaj sto filmom v različnih festivalskih programih – povrh vsega se mora otepati še z armado bolj ali manj »uradnih« obiskovalcev prireditve, ki je bila spričo novih političnih razmer in jubilejnega značaja festivala letos še precej večja kot minula leta. Najsi se še tako obračša, da bi v vsem tem cirkusu ujel vsaj bistveno, vedno se kaj »pomembnega« – podobno kot v panoramskem kinu – dogaja za tvojim hrbtom, zunaj tvojega vidnega polja.

Nič čudnega potemtakem, če obiskovalci festivala, že tako preveč izpostavljeni »panoramskemu učinku«, niso kazali kakšnega posebnega zanimanja še za novo berlinsko kinematografsko pridobitev, ampak so se raje gibal v krogu festivalskih dvoran. Tu je bilo vsekakor dovolj zanimivo, kajti organizatorje in selektorje je po nekajletni apatiji očitno zgrabila jubilejna vnema, dopol-

njena z nekoliko večjo mero kritičnosti. Tako je, denimo, glavni program ponudil toliko omembe vrednih filmov kot že dolgo ne.

Čeprav tudi udarcev v prazno ni manjkalo, kar je pač že kar tradicionalna poteza osrednje selekcije, so bili ti tokrat manj opazni, ne nazadnje tudi zaradi nadvse zanimive razmejitve znotraj boljšega dela paradnega programa. Vsekakor je nekoliko paradokso, da je prav v času padca berlinskega zidu (kar je med drugim nedvomno omogočilo bolj enakovredno zastopnost filmov izza nekdanje »železne zaves«) prišlo do najizrazitejše polarizacije filmskega profila osrednjega programa na »zahodni« in »vzhodni« del. Pri tem nista igrala kakšne posebne vloge ne tematski okvir in ne žanrska usmeritev, saj je znano, da je Berlin vselej dajal prednost tako imenovanim »kričnim« filmom, ki se ukvarjajo z najrazličnejšimi konfliktnimi situacijami, perečimi družbenimi vprašanji, političnimi obračuni in socialnimi tegobami, medtem ko žanrskim proizvodom in še zlasti komediji ni bil nikoli posebno naklonjen (žrtev takšne usmeritve je bil letos Danny DeVito, saj je bila njegova izvrstna **Vojna zakoncev Rose** pri razdeljevanju nagrad skoraj povsem prezrta). Odločilnejši se zdi vsekakor tako imenovani formalno-estetski pristop, kajti po tej plati je bilo zlasti pri vzhodnoevropskih filmih opaziti



nekatero prevladujoče skupne značilnosti, kot so ohlapna naracija, dokumentaristična tehnika pripovedi, razmeroma statična ka-

Out); žrtev političnega procesa, ki bo od spominov na uradno »neobstoječe« do- godke prej ali slej zanesljivo »znorela«

SKRJANCJI NA NITKAH, REŽIJA JIŘÍ MENZEL



STRAŽA, REŽIJA ALEKSANDR ROGOSCHKIN

mera, počasen montažni ritem in monokromatska fotografija, če omenimo samo najpomembnejše. Vse to ima kajpak tudi svojo »vsebinsko« težo, saj gre za specifična filmska sredstva, s pomočjo katerih skušajo ti filmi izpostaviti depresivnost razmer in nerešljivost problemov, ki jih obravnavajo. Vojak, ki ga represivni sistem požene v »norost«, tako da v slabi minuti postreli celotno stražarsko posadko kazenskega vlaka (sovjetski film **Straža**); homoseksualec, ki »znori«, ker v okolju družbene uravnilovke ne more uveljaviti svoje »drugačnosti« (vzhodnonemški prispevek **Coming**

(madžarski film **Na smrt obsojen**) – to so zgolj tri značilne teme, ki izpričujejo, da postajajo za vzhodno Evropo realsocialistične norosti vedno bolj zgodovina in zato- rej hkrati predmet umetniške (filmske) obde- lave. Za gledalca, ki se otepa s kaotičnimi jugoslovanskimi razmerami, so ti filmi se- veda veliko bolj aktualni, kot bi si morda želel. Zato pa mu je nemara precej manj blizu črni humor, kakršnega si je že leta 1966 privoščil vzhodnonemški režiser Frank Beyer (**Sledi kamna**), še bolj pa kajpada Jiří Menzel v svojem delu **Skrjanci na nitkah** (1969) – oba filma sta po več kot

dveh desetletjih doživela v Berlinu svoji premieri.

A prav črni humor je bil obenem tista »disciplina«, v kateri je bil Zahod to pot močnejši od Vzhoda, seveda odločno v barvah, z dinamično montažo, razgibano fotografijo in bolj ali manj čvrsto naracijo, pač v skladu s standardi, ki že lep čas veljajo v tem delu sveta, če seveda zanemarimo izrazite »avtorske« usmeritve. Ob DeVitovem filmu **Vojna zakoncev Rose** (The War of the Roses), ki mu gre nemara največ zaslug za takšen vtis, kaže v tem kontekstu omeniti vsaj še **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors) Woodyja Allena, v večji ali manjši meri pa sodijo v to katego- rijo številni drugi filmi: **Grozno dekle** (Das schreckliche Mädchen) Michaela Verhoeve- na, **Navidezni zakon** (Les nocés de papier) Kanadčana Michela Braulta, hongkonški ak- cijski spektakel **Glineni bojevniki** (The Terra-cotta Warrior) itn. Skratka, če so »vzhodne« filme označevale formalno- estetske poteze, ki smo jih omenili, je bil za »zahodne« pretežno značilen prav črni hu- mor, kolikor pač odmislimo tiste redke (npr. Costa-Gavrasova **Glasbena skrinjica** /Mu- sic Box/ ali **Rojen 4. julija** /Born on the 4th July/ Oliverja Stonea), kjer se problemi za- stavljajo z vso ostrino, tako rekoč »na nož« in vsaj na videz brez vsakršne očitejše ironije, kaj šele humorja.

V polje črnega humorja sodijo navsezadnje tudi nekateri zvezdniški filmi bolj ali manj znanih režiserjev, ki so bili očitno posneti s povsem resnimi nameni in velikimi ambicija- mi, a so spričo skromnega končnega učinka izvalili iz gledalcev le privošljivo hahljanje. Sladkobne **Jeklene magnolije** (Steel Mag- nolias) Herberta Rossa (s Sally Field, Shir- ley MacLaine, Dolly Parton, Darryl Hannah, Olympio Dukakis itn.) so po tej plati že dovolj razvpite, vendar jim je mogoče posta- viti ob bok še nekaj dovolj značilnih »dosež- kov«: Schlöndorffov ponesrečeni ameriški sci-fi izlet **Zgodba služkinje** (The Han- dmaid's Tale – s Faye Dunaway, Robertom Duvallom, Natasho Richardson itn.), Reis- zov neuspeli spoprijem s kriminalko **Nihče ni na zgubi** (Everybody Wins – z Debro Winger, Nickom Noltejem, Jackom War- dnom itn.) ali Joffejev medli prispevek k zgodovini atomske bombe **Izdelovalci senc** (Shadow Makers) s Paulom Newmanom v precej bledi izdaji. A vse to še ni nič v primeri s filmom Francesca Masellija **Skriv- nost** (Il segreto), ki se je očitno zadovoljil zgolj s tem, da podolgem in počez razkazuje Nastassjo Kinski, katere igralske sposobno- sti ostanejo vse do konca filma dobro ču- vana skrivnost.

Vzhodno od raja

Film Aleksandra Rogoškina **Straža** (Karaul) je tako rekoč »arhetipski« predstavnik for- malno-estetske usmeritve, ki je – kot rečeno – bistveno označevala vzhodnoevropski de- lež v programu letošnjega Berlinala. Rogo- škin je nedvomno prispeval eno najbolj mračnih, a tudi najbolj neprizanesljivih del v polju filmske anatomije totalitarizma in terorja; delo, ki se bolj slabo prilega pojmu množična kultura, kamor film po definiciji sodi, kajti s svojo depresivno atmosfero, monotonim ponavljanjem mučnih situacij in izredno počasnim, skorajda neopaznim stopnjevanjem napetosti med akterji pripo- vedi zanesljivo ne more računati na širši interes občinstva – vsaj ne zunaj meja matične dežele. Čeprav je jasno, da je film – strogo tehnično gledano – posnet po vseh pravih igranega filma, zaradi omenjenih

obveznosti, kajti dekleta jemlje vse skupaj povsem resno. Iluzija, da bi to neuravnoteženo razmerje kljub vsemu lahko preraslo v trajnejšo vez, se razblini v trenutku, ko Carowov junak sreča partnerja po svojem okusu, mladeniča, s katerim se zaplete v pristen emocionalni odnos. Soočenje vseh treh členov melodramatskega trikotnika je neizbežno, pri čemer je junakov položaj brezizhoden, kajti s svojo dvojno igrjo se je ujel v past, iz katere ni rešitve – v obeh primerih bo ostal prazen rok. »Preboj« torej ni uspel, saj se junak znajde tako rekoč na začetku, obremenjen z izkušnjo poraza in odrinjen na rob družbenega prostora, zato pa je filmu uspelo na dokaj učinkovit način porušiti enega zadnjih »tabujev« nekdanjega realsocialističnega kozmosa. To seveda nikakor ne pomeni, da se je Carow uspel izogniti vsem naivnostim in poenostavitvam, ki običajno spremljajo podobne pionirske podvige, kljub temu pa mu ni mogoče odreči prepričljivosti, doslednosti in prodornosti, še zlasti v scenah, ki afirmirajo doslej »neobstoječi« svet vzhodnoberlinskih marginalcev.

Tema »coming out« se v takšni ali drugačni obliki pojavlja v številnih filmih, ki so v zadnjem času nastali v vzhodni Evropi, kar seveda ni naključje, saj so šele najnovejše politične spremembe v tem delu sveta omogočile, da je postala ta dolga desetletja zatrta težnja legitimna občanska pravica, njena donedavna prepoved pa ena ključnih sestavin tako imenovanega zgodovinskega spomina. Naj v tej zvezi omenimo samo izvrstni film Macieja Dejczerja **300 milj do neba** (300 mil do nieba), ki je nastal v poljsko-danski koprodukciji, teme »coming out« pa se loteva metaforično, ampak v njeni neposredni konkretno-fizični dimenziji. Navidez preprosta zgodba o prebegu dveh mladoletnih bratov iz revnega poljskega podeželskega naselja na Dansko je uprizorjena v slogu napetega akcijskega thrillerja, začnjenega z elementi lakoničnega humora. Večina filma se dogaja pod šasijsko danskega tovarnjaka, kamor se skrijeja bežeča dečka, in njuno potovanje je iz te perspektive, le nekaj deset centimetrov od cestišča, bolj podobno grozljivemu drvenju v neznano kot otroško prostodušnemu odhodu v obljubljeno deželo, kakor je videti spočetka. Nevarnost je več kot očitna in vse skupaj se odvija tako rekoč na robu tragedije, prav v takšnih razmerah pa pride še posebej do izraza sijajna karakterizacija obeh osrednjih junakov, katerih neuklonljiva odločnost, da dosežeta zastavljeni cilj je v ostrem nasprotju z omahljivostjo odraslih in njihovo vdanostjo v usodo. Obenem ta odločnost izpričuje, da sta otroka mnogo temeljiteje dojela brezupnost položaja v domačem kraju, kot bi bilo mogoče od njiju pričakovati, kar navsezadnje potrdi tudi njuna odločitev, da bosta skušala za vsako ceno ostati na Danskem, čeprav ju muči domotožje in bi ju danske oblasti rade vrnile. Po režijski in izvedbeni plati, po dinamiki in profesionalnosti akcijskih posnetkov ta film vsekakor daleč prekaša številne konkurente z »vzhoda«.

V nasprotju z Dejczerjevim filmom, ki mu ne manjka neposredne aktualnosti, posega delo madžarskega režiserja Jánosa Zsombolyaija **Na smrt obsojen** (A halálraítelt) v polpreteklost, v znamenito leto 1956, ki pomeni še zmeraj nepreseženo travmatično točko novejše madžarske zgodovine. Če je usoda junakov doslej omenjenih filmov vse do konca negotova, je tu že od prvega filmskega kadra vse jasno: Ferenc Gergő,

obsojen zaradi kontrarevolucionarne dejavnosti, sedi v ječi in čaka na usmrnitev (to, da ga prav na koncu filma »pomilostijo« in mu kazen spremenijo v dosmrtno ječo, seveda ne pomeni nikakršnega preobrata). Zato pa je Zsombolyaijev film po formalni plati bistveno bolj kompliciran, saj je skoraj v celoti grajen retrospektivno, pri čemer se časovno bolj oddaljeni dogodki iz Ferencevega življenja prepletajo z bližnjimi in na trenutke tudi s filmsko sedanostjo, ne da bi to za gledalca pomenilo kakršnokoli težavo, zakaj madžarski režiser je očitno pravi mojster tovrstne pripovedne tehnike. Skratka, junakovo življenje je zreducirano na množico »spominov«, iz katerih se polagoma izlušči politična melodrama, polna zapletov in preobratov ter naključnih srečanj z usodnimi posledicami, predvsem pa se izkaže – kot pač lahko slutimo že od začetka – da je Ferenc zgolj še ena v vrsti nesrečnih žrtev političnih procesov. Še več, Zsombolyaijev junak ni nikakršne revolucionar ali politični funkcionar, niti ni dejavno vpleten v dogodke, zaradi katerih mora plačati kazen, je zgolj žrtev spleta okoliščin, »mali človek«, ki ga je zgodovina v enem svojih prelomnih trenutkov ujela nepripravljenega. To seveda nima nič skupnega z moralizatorsko tezo, da v trenutkih velikih družbenih prevratov nihče ne more biti povsem nevpleten, marveč gre prej za stališče zmagovite totalitarne oblasti, da v takih trenutkih nihče ne more biti nedolžen, če ni izrecno na strani zmagovalcev.

V zvezi s tem sta zanimiva tudi oba filma, ki so ju po več kot dveh desetletjih potegnili iz »bunkerja«, kajti »obsojena« sta bila ravno zato, ker sta si dovolila ironizirati vladajočo verzijo resnice. Podobno kot številni sovjetski filmi starejšega datuma, ki so se v zadnjih letih pojavili na mednarodnih festivalih, tudi Menzlovo delo **Škrjanci na nitkah** (Skrivanci na nitách) iz leta 1969 danes deluje povsem sveže in humorno, še bolj pa to nemara velja za Beyerjev film **Sledi kamna** (Spur der Steine, 1966). Realsocialističnim oblastnikom pač ne bi mogli očitati, da niso imeli nosu za dober film, saj so se očitno najbolj bali prav tistih del, ki so kritiko norosti njihovih režimov uprizarjala s pomočjo vrhunskega obvladovanja filmskih sredstev. Tako je Menzlov film iskriava satirična metafora o na propad obsojenem projektu izgradnje socializma – deponija starega železa, kjer se zgodba odvija, pa je že sama na sebi dovolj zgovorna lokacija. Če k temu dodamo skupino »buržoaznih elementov« (intelektualcev in malih podjetnikov), ki naj bi jih prevzgojilo fizično delo, ženski kazenski oddelek na prisilnem delu, funkcionarja, ki naj bi skrbel za izpolnitev plana, in policaje oziroma stražarje, ki naj bi zagotavljali red in disciplino – ni težko predvideti, kako bo omenjena »izgradnja« potekala v duhoviti Menzlovi režiji. Pravzaprav v filmu ni trenutka, ko ne bi funkcionar in stražarji lovili koga, ki je »ušel z vajeti«, pri čemer seveda prednjačijo poskusi prepovedanih stikov med člani moške in ženske delovne skupine. V vse bolj kaotičnih razme-

značilnosti vendarle učinkuje bolj kot dokument neizprosne vladavine nekega sistema. To »dokumentarnost« še poudarja nevtralna črno-bela fotografija (nekaj barvnih kadrov tik pred koncem filma zgolj nakaže, da je možna tudi bolj »pristranska« optika), svoje pa prispeva tudi »nezainteresirana«, statična kamera. Slednje je razumljivo, kajti vse skupaj se dogaja v polmraku tesnega kupeja in še tesnejšega hodnika kazenskega vagona, ki prevaža dobro zastražene jetnike po eni od neskončnih ruskih železniških prog (da gre za »sibirsko smer« je mogoče le slutiti, a je tudi nebistveno). Toda represivna narava vojaškega aparata se ne kaže toliko v razmerju do jetnikov, ki so tako ali tako zreducirani na raven »predmetov«, s katerimi se sploh ni več vredno kaj dosti ukvarjati, pač pa navznoter, v razmerju nadrejenih do navadnih vojakov. Neusmiljeno, že kar patološko »sistematično« nasilje, ki nazakuje notranji razkroj sistema, je pravzaprav osrednja tema tega nenavadnega filma, pri čemer je krvavi razplet dobesedno izsiljen, samomorilsko izzvan. Podoficir, ki trpinči in ponižuje novince, navadnega »prostaka«, namreč prav nič ne skriva, da je pripravljen in celo odločen iti do konca, kajti še predobro se zaveda, da pravi ujetniki sistema niso arestanti, ki jih straži, ampak on sam in njegovi tovariši. Prav ta obrnjena optika, ko jetniki pripadajo nekemu drugemu, »zunanjemu« svetu, medtem ko so pravi, dejanski ujetniki stražarji sami, je temeljna odlika Rogoškinovega filma. Šele skozi takšno optiko se stražarska posadka, ki se formalno podreja cinizmu vojaške hierarhije, sprevrže v izolirano socialno skupino, v okviru katere je navidezni hierarhični red zgolj izgovor za brutalno uveljavljanje zakona močnejšega, ki v temelju ruši še tako domišljeno zgradbo sistema. Končni obračun, ko terorizirani, maltretirani in do skrajnosti poniževani novinec kratko malo pograbi brzostrelko in pobije celotno stražarsko posadko, pomeni le dosledno realizacijo tako uveljavljene načela, ki je – kot rečeno – v bistvu samomorilsko. Tudi »ponoreli« vojak je s tem navsezadnje podpisal svojo smrtno obsodbo, še več, kljub temu, da je ukrepal »v afektu«, je dobro vedel, kaj počne – zato se na koncu niti ne poskuša izogniti kazni.

Manj krvav, čeprav nič manj brezupen je »razplet« vzhodnonemškega filma **Coming Out** (režija: Heiner Carow), katerega angleški naslov opozarja, da se loteva teme, ki doslej na Vzhodu ni imela domovinske pravice, obenem pa naznaja, da imamo spet opraviti s problemom izolacije. »Jetnik« je to pot homoseksualec, se pravi, pripadnik marginalne socialne skupine, ki je družba kratko malo ne priznava, njegov poglavitni problem pa je v tem, da je naseljen diktatu vladajočih socialnih norm in si nadel videz »normalnosti«, ne da bi mogel v resnici zatajiti svoje avtentične interese. Njegovo ljubezensko razmerje s privlačno sodelavko, v katero za trenutek celo sam iskreno verjame, je dejansko zgolj igra po vsiljenih pravilih, ki pa vendarle prinaša s seboj moralne

300 MILJ DO NEBA, REŽIJA MACIEJ DEJCZER



ZLOČIN IN DRUGE MALENKOSTI, REŽIJA WOODY ALLEN

rah se polagoma tudi predstavniki oblasti prepustijo običajnim človeškim nagibom – in vse, kar na koncu še ostane na svojem mestu, so kupi starega železa, ki se jih nihče ni utegnil dotakniti. Filmu je mogoče očitati edino to, da po sijajni prvi tretjini, ki je nabita z duhovitimi situacijami in dialogi, nekoliko pade v intenzivnosti in izgubi na ostrini, kar ni čisto v sorazmerju z razvojem temeljne pripovedi.

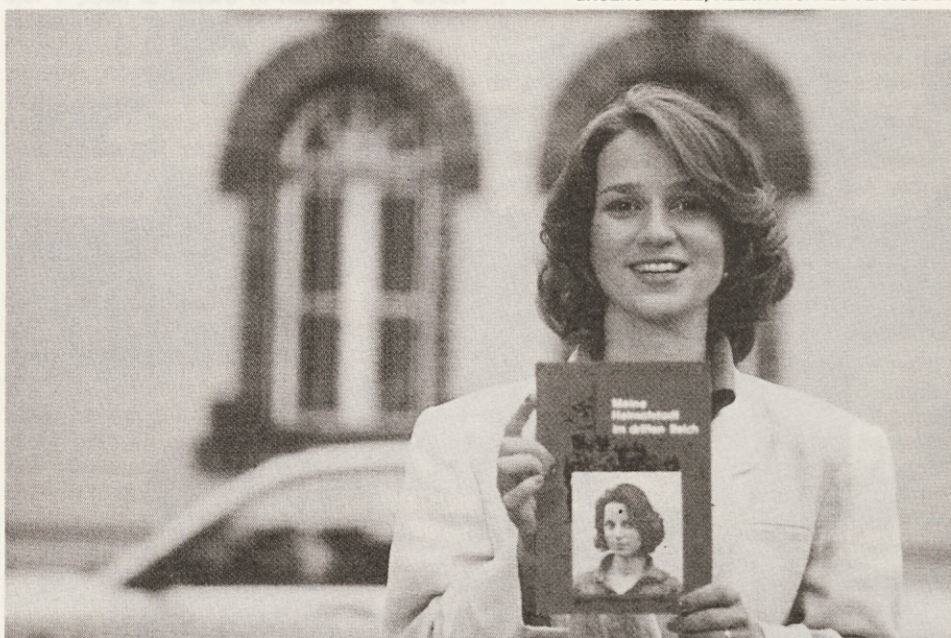
Bolj dosleden je v tem pogledu Beyer, ki učinkovito stopnjuje melodramatsko zgodbo o privlačni tehnologiji v nekem velikem gradbenem podjetju, ki jo poskušata osvojiti dva povsem različna konkurenta – partijski sekretar in vodja tesarske ekipe. Prvi bi njenim ambicijam bolj ustrezal, a ima žal to »pomanjkljivost«, da je poročen, drugi je sicer nevezan, vendar kot morebitni partner nima prave »teže«, povrh vsega pa je še nepoboljšljiv »macho« tip. Kot filmski lik je seveda slednji veliko močnejši, kajti v nasprotju s sekretarjem, ki zastopa birokratsko brezdušno, čeravno nekoliko naivno »humanizirano« linijo sistema, je tesarski mojster personificirana kritika oblasti in njene anemične planske logike. Z razgrajaskimi člani svoje delovne skupine, ki se že po obleki ločijo od drugih zaposlenih (podobnost njihovih noš s »kavbojsko« opravo zagotovo ni naključna), skrbi namreč za številne duhovite gage, pretepe in popivanja v pravem »zahodnjaškem« stilu, s čimer vnaša v sivino realsocialističnega vsakdanjika rušilne burleskne elemente. Prek njega in njegove skupine si film privoši ostro, zajedljivo in do kraja neprizanesljivo kritiko vsega tistega, kar na drugi strani reprezentira partijski sekretar kot eksponent socialistične oblasti – od sistema petletnih planov in dogmatskega kolektivizma do totalitarne ideologije in same ideje socializma. Ironija je pač v tem, da je »divja horda« tesarjev daleč najučinkovitejša, najbolj organizirana in strokovno najbolje usposobljena delovna ekipa na gradbišču. Pri vsem skupaj niti ni tako pomembno, kako se bo razpletel melodramatski trikotnik, saj temeljni konflikt ne poteka med osebami znotraj pripovedi, marveč je uprizorjen na generalnem filmskem planu, kjer se nenehoma srečujeta dva antagonistična svetova: svet jalovega birokratskega »načrtovanja« in svet dinamične, učinkovite akcije, ki se ne podreja vnaprej danim obrazcem. Že vpeljava tega sveta v realsocialistično kinematografijo je očitno dovolj subverzivno dejanje, saj je filmu kot mediju veliko bližji in zato deluje na platno neprimerno bolj prepričljivo kot sterilna ideologija, ki naj bi ji film sicer služil. V izvrstni Beyerjevi izvedbi je to tolikanj očitno, da je bila njegovemu filmu celih petindvajset let onemogočena pot v kinodvorane.

Zgodba z zahodne strani

Vojna zakoncev **Rose** in **Rojen** 4. julija sta bržkone tista dva filma, ki označujeta skrajna robova »zahodne« ponudbe v osrednjem programu letošnjega berlinskega festivala, prvi kot najbolj značilen predstavnik črnega humora, drugi kot najradikalnejši

zastopnik usmeritve, ki zastavlja probleme tako rekoč »na nož« in brez distance, kakršno omogočata ironija in humor. Kljub temu, da gre potemtakem za docela različni deli, pa ju vendarle družijo vsaj ena skupna poteza: v obeh primerih imamo namreč opraviti z razmeroma »blagim« uvodnim delom, ki ne daje slutiti kasnejših zaostretev in konfliktov. Tako se **Vojna zakoncev Rose** začne kot nedolžna, celo romantično obarvana komedija, pozneje, ko se spor med zakoncema vse bolj razvema, pa polagoma dobiva naravnost groteskne razsežnosti, dokler naposled ne prerase v pravi pravcati thriller. Stoneov film pa se začne z dobesedno otroškim pogledom na idilično slavnostno dogajanje v malem ameriškem provincijem mestecu in se nato polagoma razvije v ostro družbenokritično dramo. Gre, skratka, za tehniko stopnjevanja pripovedi, ki jo je do skrajnosti razvila ameriška kinematografija in je bolj ali manj značilna za vse boljše »zahodne« filme letošnjega Berlinala, medtem ko jo v delih iz vzhodnoevropskih dežel praviloma pogrešamo.

Film Coste-Gavrasa **Glasbena skrinjica** (Music Box) je v tem pogledu vsekakor izredno učinkovit, še več, lahko bi rekli, da je to sploh prvo Gavrasovo delo, ki ne daje vtisa nekakšne dokumentaristične rekonstrukcije »resničnih dogodkov«, ampak se odlikuje s pristno dramaturgijo igranega filma. Namesto političnih spletk in represivnih metod totalitarne oblasti so tu v ospredju družinska razmerja, še zlasti odnos med očetom, madžarskim emigrantom Mikom Lászlom in njegovo hčerko, priznana ameriško odvetnico. Ko Lászla ameriške oblasti obtožijo vojnih zločinov, ki naj bi jih storil kot pripadnik posebnega oddelka madžarske policije med drugo svetovno vojno, sprejme to družina sprva kot slabo šalo, v nadaljevanju postopka, ko se vedno bolj kopičijo obremenilni dokazi, pa dobi vsa zadeva dramatične razsežnosti. Hči, ki na očetov pritisk prevzame njegovo obrambo, se znajde pred dilemo: verjeti očetu, da za vsem skupaj tiči zgolj spletko madžarskega komunističnega režima, ki se mu hoče maščevati zaradi njegovega antikomunističnega prepričanja, ali dokazom in pričevanjem, ki ga bremenijo. Hči seveda ne more pristati na možnost, da bi bil njen oče lahko vojni zločinec, obenem pa še odlična odvetnica – zato je izid procesa tako rekoč vnaprej določen. A kljub temu, da je László formalnopravno oproščen, je kot oče obsojen, kajti možnost njegove krivde postane za hčer travmatična točka, ki je z nobenimi pravnimi sredstvi ni mogoče izbrisati. Ta podvojitev oziroma prenos težišča iz javne sfere v zasebno, na raven intimnega razmerja oče-hči, kjer dobi očetova krivda (dokazana s fotografijami, ki jih hči najde v stari glasbeni skrinjici) simbolni pomen, je nemara največja odlika Gavrasovega filma. Pri tem je treba še zlasti omeniti domišljeno vlogo Armina Muellerja-Stahla (očeta), ki s svojo zadržano igro gledalca vse do konca drži v napetosti in obenem v dvomu glede svoje krivde.



GROZNO DEKLE, REŽIJA MICHAEL VERHOEVEN

Nemalo dvomnosti najdemo tudi v filmu Woodyja Allena **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors), kjer gre v osnovi za dve paralelni zgodbi – eno bolj ali manj komično in drugo, v kateri ni navidez nič lahkotnega – filmsko »soočenje« obeh pripovednih linij pa proizvede groteskne učinke. Osrednji lik prve zgodbe je režiser neuspešnih dokumentarnih filmov (igra ga kajpada sam Woody Allen), ki se strastno zaljubi v očarljivo televizijsko redaktorico, vendar kljub dozdevno vzajemnim čustvom na koncu ostane praznih rok, saj se dekle odloči za vplivnega producenta. Druga zgodba pa govori o uspešnem očesnem zdravniku, ki skrbno goji videz zvestega in v vseh pogledih solidnega soproga, vendar pa za ženinim hrbtom obenem prizadevno vzdržuje razmerje z drugo, mlajšo žensko. Ko ta postane preveč zahtevna, saj ga izsiljuje, naj zapusti ženo ali pa ji bo sama razkrila njuno razmerje, se je kratko malo znebi s pomočjo svojega brata, ki ima dobre zveze s podzemljem. Pri vsem skupaj je najbolj zanimiv dvojni preobrat: medtem ko se prva zgodba razvija na moč obetavno, s številnimi komičnimi vložki in zabavnimi dialogi, je njen konec domala tragičen; v nasprotju z njo pa se druga zgodba, ki sicer zveni v bolj dramatičnih tonih, konča poudarjeno ironično. Nesrečnega filmskega režiserja, ki ga je pred kratkim zapustila žena in si od zveze z redaktorico veliko obeta, namreč neuspeh dobesedno »podre«, zdravnik, ki si je privoščil naročen umor, pa občutek krivde preprosto odplakne z nekaj kozarci pijače in dobre volje ugotovi, da je mogoč tudi zločin brez kazni. Tragikomičnost, ki je sicer značilna poteza Allenovih filmov, je potemtakem to pot zgolj razstavljena na tragično in komično komponento, da bi na koncu spet prišlo do »srečnega« spoja.

Nekoliko drugače učinkujejo tragikomične sestavine v filmu kanadskega režiserja Michela Braulta **Navidezni zakon** (Les noc

de papier), kajti tu ne gre za nikakršen paralelizem pripovedi ali za kakšno zapleteno kombiniranje tragičnega in komičnega, ampak za razmeroma preprosto, tako rekoč komorno intonirano zgodbo, ki resne eksistencialne probleme predstavlja skoz optiko drobnih vsakdanjih nesporazumov. Južnoameriški politični emigrant, ki ga nameravajo kanadske oblasti izgnati, ker nima dovoljenja za bivanje, bi bil v kakšnem drugem kontekstu nemara zgolj tragična figura, tu pa je njegov dvomljivi politični in socialni status uporabljen zgolj kot izhodišče za duhovit melodramatski zaplet. Edina rešitev za Južnoameričana je namreč poroka s kanadsko državljanko, in tu mu priskoči na pomoč njegova levičarsko nastrojena odvetnica, ki pregovori svojo emancipirano, ne več rosnio mlado sestro, da sklene z njim formalno zvezo, tako imenovani »papirnat zakon«, kar naj ne bi nobenemu od partnerjev prinašalo nikakršnih konkretnih obveznosti. Ampak težava je v tem, da ima policija v takšnih primerih pravico preverjati, ali je zakonska zveza tudi dejanska »realizirana«, se pravi, ali zakonca zares živita v skupnem zakonskem življenju – šele v takšnem primeru je namreč zveza res veljavna in prinaša tujemu partnerju pravico do bivanja in druge državljanske ugodnosti. Navidezna mladoporočnica sta torej prisiljena igrati »prava« zakonca, to pa seveda sproži vrsto dvomnih situacij, drobnih nesporazumov in komičnih zapletov, kajti meje med »formo« in »vsebino« v takšnih okoliščinah pač ni mogoče vselej trdno zakolčiti. Razplet seveda ni presenetljiv, kajti vedno več znamenj daje slutiti, da bo navidezno zgolj formalna vez prerasla v pristno ljubezensko razmerje, vendar pa je po zaslugi odlične Braultove režije in nevsiljive igre obeh osrednjih akterjev vse skupaj izpeljano brez kakršnekoli sentimentalnosti, cenene razkazovanja emocij in banalnih šablon. Iz razmeroma skromne zasnove je tako nastal sijajen film, ki prinaša dovolj gledalskega



užitka, ne da bi pri tem izkoriščal populistične metode. Bolj radikalne prijeme uporablja Michael Verhoeven v svoji filmski satiri **Grozno dekle** (Das schreckliche Mädchen), ki pomeni nekakšen obračun z latentnimi »podaljški« nacional-socialistične ideologije v povojni Nemčiji. Kljub politični temi, ki se je loteva z nekakšno namerno naivno neposrednostjo, film ne učinkuje prav nič deklarativno in niti za trenutek ne nasede neproduktivnim simplifikacijam. Radikalnost Verhoevenovih prijemov je bolj vizualne narave, saj je film po tej plati dokaj nekonvencionalen, njegova navidezna naivnost pa je predvsem posledica dejstva, da se teme loteva iz perspektive svoje osrednje junakinje, nadebudne srednješolke, ki se ne zaveda, da je dregnila v osir, ko skuša v šolski nalogi za vsako ceno obdelati temo »Moje mesto v Tretjem rajhu«. To sproži satirično jaro kačo o izgubljenih, založenih, zaradi varovanja tajnosti nedostopnih ali kako drugače nedosegljivih arhivskih dokumentih, o ljudeh, ki so izgubili spomin ali odšli na dopust, pa tudi o takšnih, ki so polni dobronamernih nasvetov, alternativnih predlogov in seveda na moč »prepričljivih« argumentov, zakaj izbrana tema ni ravno najbolj posrečena. Številne vizualne metafore, presenetljivi montažni prijem, narativni preskoki in odrezavi dialogi v tem kontekstu kajpada niso zgolj sredstva formalnega ekshibicionizma, ampak se prav dobro prilagajajo ostrini problema, ki se ga film loteva, obenem pa preprečujejo, da bi

vsa reč – spričo nenehno se ponavljajočih situacij zavračanja – postala monotona. V celoti vzeto je zatorej **Grozno dekle** dokaj atraktiven, čeprav po »vsebinski« plati nekoliko nedorečen filmski izdelek.

Prava izjema v glavnem programu letošnjega festivala pa je bil hongkonški film **Glineni bojevniki**, nenavaden, nekoliko pravljico obarvan akcijski spektakel, ki spretno prepleta elemente melodrame, kostumskega zgodovinskega filma, kung-fu tradicije in komedije. Pripoved se odvija v časovnem razponu, ki zajema več kot tri tisoč let, njena osrednja figura pa je cesarski vojščak Mong, ki se zaplete v prepovedano razmerje z lepo dvorjanko, za kazen pa ga doletita smrt in večno življenje hkrati – smrt v obliki glinene prevleke, s katero ga »obzidajo«, večno življenje pa v obliki »eliksirja nesmrtnosti«, ki mu ga tik pred smrtjo pokloni njegova izvoljenka. Tako »živ zazidan« preždi tisočletja, da bi v tridesetih letih tega stoletja ponovno naletel na reinkarnirani lik svoje izvoljenke, ki je zdaj filmska igralka in ga seveda ne prepozna. Tu se pravzaprav začne glavni del filma, poln zapletov in preobratov, borilnih prizorov, preganjanj, divjih voženj in bravuroznih jahalnih veščin. V ospredju je konflikt med Mongom, ki se bori za svojo reinkarnirano izvoljenko, in lažnim filmskim zvezdnikom, v resnici pa vodjo gangsterske bande, v katerega je zaljubljeno nič hudega sluteče dekle, ki prepozno dojame, kaj se dogaja in kdo je v resnici Mong. Smrt spet prekine tisočletno romanco, vendar ne za zmeraj, kajti prav na koncu filma, štirideset let pozneje se bosta srečala še tretjič in to pot – vsaj v okviru filmske zgodbe – tudi zadnjič. Na prvi pogled se zdi ta bizarna filmska pripoved nekoliko nepregledna, nasilno razsekana z neverjetnimi časovnimi preskoki in še bolj neverjetnimi narativnimi prehodi, toda najbolj osupljivo pri vsem skupaj je, da film vendarle deluje kot učinkovita celota. Velikopoteznost v inscenaciji in izrabi filmskih sredstev se pri tem odlično ujema z orjaškim razponom diegetskega časa, dinamična montaža pa lepo sledi hitremu tempu pripovedi.

Na koncu se zdi potrebno vsaj na kratko omeniti še nekaj filmov, ki v Berlinu niso bili tako »na očeh«, saj so se vrteli v drugih festivalskih programih, ki praviloma ne uživajo tolikšne publicitete kot osrednja, tako rekoč paradna selekcija, vendar pa si jih kaže zapomniti zaradi njihovih nespornih kvalitativ. V okviru »Foruma mladega filma« ni bilo mogoče zaobiti Finca Akija Kaurismäki, ki je tokrat prispeval kar dva filma, oba z letnico 1989: **Dekle iz tovarne vžigaliv** (Tulitikkutehtaan tyttö) in **Leningrajski kavboji gredo v Ameriko** (Leningrad Cowboys Go America). Prvi se – kot da slutiti že naslov – sicer ukvarja s tako imenovano »socialno« tematiko, vendar v značilnem, lakoničnem Kaurismäkievem slogu, brez kakršnega koli pomilovanja junakov in obtoževanja nemogočih razmer, v katerih živijo, za njihove tegobe, pač pa z določeno mero skorajda brezobzirnega črnega humora, ki

ne pozna milosti za nikogar. **Leningrajski kavboji** pa so svojevrstna komedija o razglašeni glasbeni skupini, ki se iz ruske tundre napoti naravnost v Ameriko, pri čemer skušajo vzbuditi pozornost bolj s svojim izzivalnim videzom in vedenjem kot z glasbo – kajpada docela brez uspeha, kajti v Ameriki jih komajda opazijo. Pri tem pa vendarle ostajajo eden najbolj neverjetnih bendov, kar smo jih doslej videli na filmskih platnih. V filmu mrgoli duhovitih osti na ruski odnos do popularne kulture, na ameriško country in rock sceno, vse skupaj pa je karikatura subžanrskih obrazcev, značilnih za »road movie«.

Film **Drugstore Cowboy** Gusa Van Santa (z Mattom Dillonom v glavni vlogi) so kritiki razglasili za sodobno, aktualizirano verzijo zgodbe o Bonnie in Clydu, kar do neke mere bržčas drži. V bistvu gre za tako imenovani »črni film« o skupini mladih narkomanov, ki ropa apoteke in se na ta način oskrbuje z mamili, kjer niso toliko v ospredju akcijski prizori kot izkrivljena optika pogleda, skozi katero filmski junaki dojemajo lasten socialni položaj. Drugi ameriški prispevek v programu »Foruma«, ki je zbudil nemalo pozornosti, pa je bil **Roger in jaz** (Roger and Me) Michaela Moora, odlična dokumentarna satira o neuspešnih avtorjevih poskusih, da bi naredil intervju s šefom General Motorsa Rogerjem B. Smithom, ki je zasnoval »varčevalni« načrt, po katerem naj bi delo izgubilo več deset tisoč delavcev. Čeprav gre za resno socialno vprašanje, je ta filmski lov na Smitha, ki spominja na igro mačke z mišjo, poln komičnih momentov in humornih prebliskov. Takšen je tudi končni učinek: ko Moore Smitha naposled le dobi pred kamero, slednji zgolj izjavi, da nima kaj povedati.

V sekciji »Panorama« je bil eden najbolj opaženih filmov **Blue Steel** režiserke Kathryn Bigelow in z Jamie Lee Curtis v vlogi policistke, na katero se »obesi« psihopatski morilec. Njuno razmerje se sprevrže v pravi dvoboj, v katerem Jamie sicer naposled zmaga, vendar mora pri tem »pozabiti« vsa policijska pravila. Dobro narejen psihološki thriller. Za sklep naj omenimo še hongkonški prispevek **Full Moon in New York** Stanleya Kwana, ki govori o treh kitajskih emigrantkah in njihovih »prilagoditvenih« težavah v New Yorku. Problem stika različnih kultur, ki je v tem filmu obdelan na svojevrsten način, vendar prepričljivo in učinkovito, je konec koncev tista točka, okrog katere se vrtijo »pogonska kolesa« skorajda vseh velikih mednarodnih kulturnih srečanj – in filmski festival v Berlinu po tej plati zagotovo ni nikakršna izjema.

BOJAN KAVČIČ

BERLINALE 90

VERJETI IN VIDETI

Normalno je (navadili smo se), da nas film prevzame, sicer »ni dober«. Da pri tem postavljamo za merilo sebe, niti malo ne moti, saj je prej vračunano v samo produkcijo – navsezadnje ne pravijo vsemu temu brez razloga »kultura narcizizma«. (Drugo je, morda, kadar se ga lotijo filmski zgodovinarji; toda vprašanje, ali je dober, zanje ni bistveno.)

Torej: kako ali s čim nas film prevzame? Čeprav je film priznано kompleksen produkt, je odgovor na to vprašanje nekako nujno zgolj parcialen ali v najboljšem primeru niz parcialnih odgovorov (naštejemo njegove dobre strani), ki je lahko krajši ali daljši, a nič več kakor to – ne glede na to, kako zapleteni so lahko posamezni odgovori.

Prvi je brez dvoma odgovor, ki ga je dal Eisenstein. In kaže, da je padel na najrodovitnejša tla v produkciji, ki ji gre najbolje, namreč ameriški. Američani so ga, kakor po navadi, napravili uporabnega: iz »montaže ekstaze« so razvili tehniko izzivanja emotivnih reakcij.

Toda hkrati je prav to razlog, da mi Stoneov **Rojen 4. julija** (Born on the 4th of July) ni bil všeč. Vse praveč očitno me je silil v »emotivne reakcije«. Kljub temu, da moram priznati, da Stone dobro opravlja svoj posel, vsaj če pomislim na seznam referenc (nekateri so prav zabavne, npr. 2001), se, po Barthesovo, filmu upiram – ne toliko efektno, ki me lahko prevzamejo in odpeljejo kdove kam (kar je seveda res), ampak kakor se človek normalno upira vsiljivosti.² Nekaj več veselja sem imel z nekaterimi drugimi »velikimi ameriški« filmi, npr. z Beresfordovim **Šoferjem gđc. Daisy** (Driving Miss Daisy) in tudi z Rossovim **Jeklenimi magnolijami** (Steel Magnolias), kjer je ista stvar opravljena veliko bolj dostojno. Sicer pa so to, skupaj z Allenovimi **Zločini in druge malenkosti** (Crimes and Misdemeanors), Costa-Gavrasovo **Glasbeno skrinjico** (Music Box) in DeVitovo **Vojno zakoncev Rose** (The War of the Roses³), bolj filmi za kino kakor za festival.

Nenehno se mi vrača v misel lanski paradoks, ko je v Berlinu, na tipično »pluralističnem« festivalu, zmagal (tj., dobil zlatega medveda, kolikor je pač to vredno) Davidsonov **Rain Man**, predstavnik takega (tj., »velikega ameriškega«) filma, medtem ko je v

Cannesu, na tipično »komercialnem« festivalu, zmagal (dobil zlato palmo) Sonderbergov **Seks, laži in video trakovi**, predstavnik neodvisnega filma (resda tudi ameriškega). Nasploh je, če primerjamo nagrade, canneski festival postal občutljiv za »ameriški kulturni imperializem«, medtem ko mu je berlinski, ki je še nedavno rad protežiral »vzhodne« filme, skočil v naročje.⁴

Vendar je dvomljivo, ali argument o ameriškem kulturnem imperializmu kakorkoli prizadeva vsakdanjega gledalca (v nasprotju s kritikom ali kulturnim politikom ali celo kakšnim »zavednim gledalcem« ali žirijo festivala). Prednosti, ki jih ima velika produkcija, so očitne, čeprav je tudi tveganje večje.

Estetika, toleranca in box-office

»Veliki ameriški film« je globoko humanističen.

Za kakšnega bralca bo ta izjava najbrž bolj humoristična in ne preveč »globoka«. Vendar jo bom, upam, lahko pojasnil. Torej: humanističen v obeh pomenih, standardnem »utemeljen v klasičnih vedah« in navešenem »filantropen«.

Najprej se moramo strinjati, da film pripada belles lettres: da je morda zadnja velika literarna zvrst, ki gradi zgodbe – z bolj ali manj prepoznavnimi socialnimi, psihološkimi, zgodovinskimi itn. situacijami – in pri kateri je mehanizem, ki konstituira občinstvo, identifikacija. Če z njim primerjamo televizijo, ki je »medij« (kar je film postal šele za nazaj), moramo reči, da slednja spada (kot pojem in pojav) nekam drugam, morda v posthumanizem⁶. V nasprotju s filmom, ki (še vedno) pripoveduje, TV (samo še) kaže, njeno občinstvo pa konstituira razcep.⁷ Lahko pa bi tudi rekli, da je identifikacija *cilja* (»videti«) nadomestila identifikacijo *objekta*, ki je temeljito reducirana – postal je nekaj, kar je lahko le bolj ali manj (ne)zanimivo.⁸

Ta razlika je morda najbolj vidna v ameriški kulturi. »Veliki« ameriški film pa smo vzeli za izhodišče zato, ker je bolje vidna v produkciji, odvisni od tržišča, kakor npr. v subvencionirani produkciji. Subvencije naredijo, da je produkcija relativno neodvisna od

občinstva – zato je sicer lahko še bolj odvisna od tistih, ki imajo besedo pri razporejanju »neodvisnega« denarja, toda hkrati je lahko prav zato, grobo rečeno, *karkoli* – tj., kar hočejo razporejevalci denarja, in včasih celo, (saj marsikdaj dajo denar ravno za to:) kar hoče in zmore avtor.⁹ Pravila, ki veljajo, če naj film doseže najširše občinstvo, tu vsekakor ne veljajo. Kakšna pravila so to?

»Veliki ameriški« film ne prenese eksperimenta v smislu »napravimo in pogledajmo, kaj se bo zgodilo« – nič ne bi moglo biti dalj od njega.¹⁰ Sploh ni mogoče dovoliti, da bi se mu zgodilo kaj nepredvidenega; treba je predvideti, vračunati, preveriti (seveda pa se vedno lahko kaj ponesreči). Zato, razumljivo, »veliki ameriški film« vztraja pri moštrstvu izraza v polnem smislu »izraza« kot izvedbe zamisli. Namreč zamisli, kako bo film pritegnil občinstvo. Za »veliki ameriški film« je važno, da ga vidi čimvečje občinstvo.

To pa vpelje nekaj omejitev. Film, ki računa z najširšim občinstvom, ne sme biti žaljiv do ljudi, nasprotno, biti mora »sočuten«, celo kadar se norčuje, kakor kdaj v kakšni komediji. Na kratko bi lahko rekli: da bi bil ljudem všeč, jim mora biti naklonjen.¹¹ Jasno je, da

⁹ Subvencioniranje umetniške produkcije je najbrž smiselno že kot nasprotje diktatu tržišča; brez tega nasprotja bi bila produkcija, v celoti vzeto, precej okrnjena. Toda na svoj zvit način ima »tržišče« tudi od svojega nasprotja profit: če nič drugega, se skozi subvencionirano produkcijo pokažejo talenti, ki potem začnejo pravo, tj. komercialno produkcijo, ali pa se pokažejo celo čisto nove kvalitete – novo občinstvo ali atraktiven nov tip produkcije ipd. Ampak za kaj takega mora biti »tržišče« – privoščimo si reči – primerno inteligentno.

¹⁰ Pač pa to delo, analogno osnovnemu raziskovanju, zanj opravlja subvencionirana produkcija.

¹¹ Mejo predstavlja samo identifikacija tistega posebnega objekta, ki mu rečemo negativac – pa še to ne vedno (ker je pač tudi »negativnost« lahko relativna).



PEDRO ALMODÓVAR

¹ Ko film vidimo; na to se omejujemo zato, ker nas pač zanima bolj ali manj ravno vprašanje, kaj vidimo. Seveda pa je prav mogoče verjeti, ne da bi videli. Spomnite se npr. filmov iz bunkerja, o katerih smo lahko prepričani, da bi jih bilo treba videti, čeprav potem, ko jih vidimo, nismo več nujno prepričani o tem. Tu že dejstvo, da je film »v bunkerju«, podeli določeno kredibilnost (kakor jo podeli tudi dejstvo, da je bilo vanj vloženega npr. toliko in toliko denarja, da ga je napravil ta ali oni človek itn.), pa ne le za liberalen um (ki sklepa takole: »Če je film v bunkerju, potem je gotovo vreden ogleda.«), temveč tudi za konservativnega, ki sklepa takole: »Če je film v bunkerju, potem so gotovo dobri razlogi za to.« Če se zdaj (mimogrede) vprašamo, kdo ima »bolj prav«, moramo brez omejevanja priznati, da slednji – ni pa nujno, da se strinjamo o vseh razlogih.

² Ah, in kaj naj potem rečem o velikih »državotvornih« filmih, kakršne dobro poznamo in ki jih je letos v Berlinu zastopala **Slava** (Glory) Edwada Zwicka? – Zanimivo pa je, da film ni bil uvrščen v tekmovalni program, čeprav je tudi po temi – vojaški prispevek temnopolti Američanov v ameriški državljanski vojni – nedvomno »primeren« (v luči naslednjega poglavja).

³ Zgodovinarji se ob prevodu seveda nasmihajo, saj je »War of the Roses« ime družinske vojne Anjou-Plantagenetov (med Yorky z belo in Lancastri z rdečo vrtnico) za angleški prestol (1455-85).

⁴ To seveda ne pomeni, da si Costa-Gavras ni zaslužil nagrade; če si je ne bi s tem, bi si jo s kakšnim drugim filmom. Vendar v zvezi z nagradami ostajajo take nejasnosti, da smo v skušnjavi, da bi jih definirali kot ugibanje žirije, kateri film je dober.

⁵ Tudi kadar v njem ljudje sploh ne nastopajo ali le mimogrede, kakor npr. v Uysovih **Čudovitih bitljih** ali v eksperimentalnem filmu.

⁶ Karkoli že to je; verjetno se nanaša na »kulturo narcizizma«. V tem primeru je film prav gotovo najpomembnejši »vehicle of transition« iz humanizma v narcizizem (ali iz globine pomena na površino videza) in prvo »sredstvo« v osvajaletnem pohodu podobe, ki pa je tu še vedno samo člen diskurzivne verige (na TV pa že diktira diskurz).

(Kako je s predpono »post«, smo se nekoč že zabavali: razglasil sem jo za izraz, ki označuje razmerje s truplom (onega, pred čemer stoji.) Zdaj bi rad dodal, da nekatere stvari prav zaživijo šele s smrtjo, druge umrejo že pred smrtjo, tretje pa nikoli niso živele, čeprav morda še niso umrle.)

⁷ Tu ne gre za to, da občinstvo »ne verjame, čeprav vidi«, ampak mu tega, kar vidi, sploh ni več treba vzeti drugače kot zgolj videz. Postalo je čisto vseeno, ali verjame ali ne. V vsakem primeru lahko medij ustvari videz, ki je resničnejši od resnice.

⁸ Temu se zelo dobro prilaga naše današnje pojmovanje informacije kot »čiste informacije« ali celo »zgodbe informacije«, ki ima še ne prav konceptualizirane, a nedvomno »posebne« performativne razsežnosti.

ta »filantropija« nima nobenega opravka s čustvi; gre za hladno računico, ki vključuje ugotovitev, da je tveganje brez tega večje.¹² Filmu se lahko zgodi npr. to, da ga napadejo ženske ali gayi ali kdove katera družbena skupina ali manjšina, ki je dovolj organizirana, da razvije kakšno akcijo proti, kar se je filmom (in producentom) že dogajalo. Da bi torej dosegel cilj, ki je vsaj v primeru »velikega ameriškega«, če ne filma sploh, občinstvo, mora biti film vsaj v tistih potezah, ki so občutljive za družbeno kritiko, tolerant¹³ (kar je seveda znamenita humanistična zahteva).¹⁴ O tem bi lahko rekli še marsikaj, tudi to, da seveda obstajajo načini, kako ta pravila v izvedbi sesuvajo svoje lastne predpostavke (in tudi naše lastne predpostavke)¹⁵; vendar ostajajo v veljavi. In dodajmo: ne zastonj.

¹² Zato bi lahko podvomili, da je ta »filantropija« kaj prida globoka. Ta izraz smo v zvezi s »humanizmom« opravičili tako, da smo ga povezali z intencami pomena (globina resnice v nasprotju s površino videza). Tu ga lahko opravičimo tako, da ga povežemo s pogoji tržne produkcije. Seveda pa se stvar prav lahko ponesreči: normalno je ravno to razlog, da film propade.

¹³ V smislu, da je zastavljen tolerantno in da promovira toleranco: zgled, kjer gre izrecno za to, je npr. **Sofer gdc. Dalsey**.

¹⁴ V večini primerih je rezultat teh prizadevanj enostavna jukstapozicija različnih ali celo nasprotnih vrednosti brez posebne refleksije. Vrh tega je to oblika kompenzacije, ki je refleksija ne sesuje, saj jo (namreč kompenzacijo) vsakdanji gledalec nadvse potrebuje – refleksija jo le dopolnjuje in tu in tam kaj popravi, tako da so filmi boljši.

¹⁵ Za zgled tipa produkcije, ki odstopa od vsega, kar smo navedli doslej (in vsekakor ne sodi v razred »velikih ameriških«), lahko navedemo **Annie Monice Treut** (z lanskega Berlinale pa **Fingered** Richarda Kerna & Lydie Lunch), ki sodi v razred »offensive films«. Annie Sprinkle je gospodinja srednjih let, newyorška performing artist in porno zvezda, ki »demistificira« Cronenbergove **Dead Ringers** tako, da ljudem kaže (s pomočjo »speculuma«) notranjost svoje vagine. Toda ta tip produkcije je »offensive« (žaljiv ali brezobziren) zgolj za vrednosti kakšne »moral majority«. Značilno je, da ima po pravilu izrazito feministično perspektivo. Annie je najboljša zloraba metafore grdega račka, kar sem jih kdaj videl.

Normalen odnos do mamil

Gornje poglavje sem hotel najprej zastaviti kot uvod v omembo **Lekarniškega kavboja** (Drugstore Cowboy), a se je razrastlo v nekaj, kar ni več to ali ni več zgolj to. Toda režiser Gus Van Sant se je povzpел po vseh pravih stopnicah. Začel je z majhno, delno subvencionirano produkcijo – in napravil sijajen nizkoprorračunski film **Mala noče**, ki je bil opažen (o njem sem pisal v poročilu z Berlinale leta 1986), ne glede na »marginalno« tematiko ali pa celo z njeno pomočjo (toleranco!), zaradi izredno duhovite obravnave, s čimer je dokazal mojstrstvo v izrazu. Po njem in nekaj še bolj »marginalnih« (a vedno odličnih) kratkih filmih je dobil predlani ponudbo za režijo večje produkcije (štiri milijone dolarjev je po ameriških merilih zmerno velik proračun) po lastnem scenariju (no, »kooperativnem«, in po romanu Jamesa Fogala). In ostal zvest »marginalnim« temam.

Seveda je tudi to film za kino, ne za festival ali celo za Forum, ki ga je predvajal. Ampak v problem notranjih festivalskih razvrstitev se tu ne bi spuščali (drži pa, da vsako leto bolj dobiva poteze lokalne vojne). **Lekarniški kavboj** je ljubezniva zgodba o praznovrnem narkomanu in njegovi družini in njihovih skrajnih akcijah, da bi prišli do česarkoli že. Njegovo praznovrje je zanj pravzaprav odrešilno: zaradi »bad omens« mu spodleti podvig za podvigom, in ko povrh še nekdo iz skupine umre zaradi prevelike količine, se odloči za zdravljenje (mimogrede: po metadonskem programu). Matt Dillon (v naslovni vlogi) je v obeh

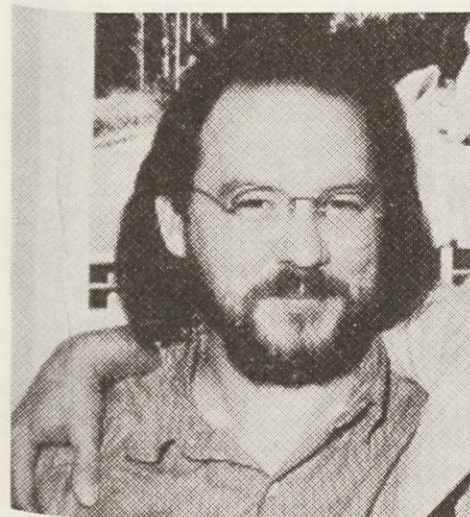
situacijah enako stoičen in sijajen. Med zdravljenjem (ta izraz je dvomljiv, kakor je v marsikaterem primeru koncept »boleznih« sploh; tu bi bilo treba reči *odvajanjem*, kar nikakor ni isto) sreča drugega (na pol bivšega) narkomana patra Toma, ki ga igra (seveda) William S. Burroughs; temu so položene v usta naslednje besede: »Oblasti bodo uporabile histerijo okoli mamil, da vzpostavijo mednarodno policijsko mrežo.«

Normalen odnos do zgodovine

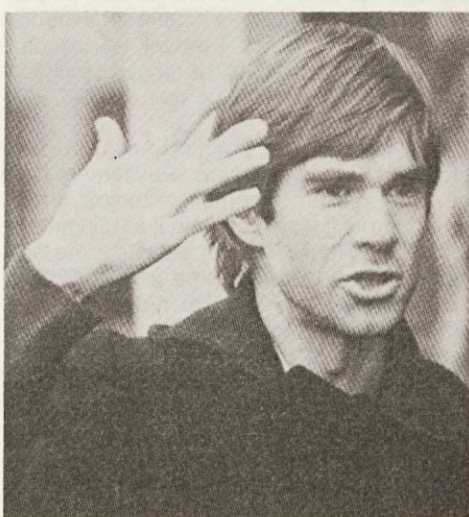
To je seveda zelo široka tema. Lahko bi začeli z množico trabantov, ki se pretikajo med normalnimi zahodnoberlinskimi avtomobili in delajo gnečo na cestah še bolj neznosno. Toda vozniki so zelo uvidevni in se sploh ne razburjajo... Nadaljevali bi lahko z demonstracijami Azarbejdžancev (proti Armencem, Gorbačovu): spredaj nekaj moških, zadaj veliko pokritih žensk z otroškimi vozički (in otroci v njih)... In če se zdaj vrnemo k filmu, smo takoj pri armenskih dokumentarjih, ki so bili tako neverjetno dolgočasni (»estetski«), da je edini sprejemljivi razlog za njihovo uvrstitev na program pač politični...¹⁶ (Seveda pa gre pri tem za nenormalen odnos do filma, ne zgodovine.) In tako smo že (spet) pri dokumentarjih: zdi se, da so njihovi viri neizčrpní.¹⁷ Denimo, o

¹⁶ Kljub marsikateri zanimivi temi (naglavni sta pač vera in Karabah), kakor je npr. prihod Sergeja Paradžanova iz zapora v Gevorkianovem filmu **V mojem svetu** (Ashkharumes).

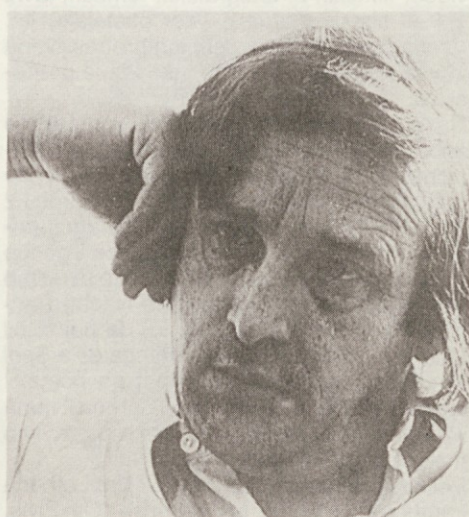
¹⁷ Toda citirajmo Michaela Moora, avtorja dokumentarca **Roger In jaz** (Roger and Me): »Na splošno ne maram dokumentarcev, zdijo se mi dolgočasni, nezanimivi in ponavljajo se – mislim, da bi morali več dokumentarcev narediti ljudje, ki jih ne marajo!«



BRUCE MCDONALD



GUS VAN SANT



HEINER CAROW

tretjem rajhu je nepregledna množica filmov in še vedno se najdejo novi (neznani) posnetki, nove priče itn. (npr. Weissmanov **Terezinski dnevnik**, Terezin Diary, o taborišču, ali Kaplanovi **Izgnanci**, The Exiles, o ljudeh, kakor so Bettelheim, Lang, Wilder, in organizacijah, ki so jim pomagale čez), Zadnji čas so seveda atraktivni dokumenti o stalinističnem terorju (npr. **Zgodba o taborišču za prisilno delo**, RECSK, 1950–53, Livije Gyarmathy in Géze Böszörményi) – ta tema se je šele prav začela. Filmi o socialistični izgradnji, ki smo jih morali gledati kot otroci, so vključeni bodisi za smeh bodisi za grozo.¹⁸ Tretja velika tema dokumentarcev je leto 1968 (npr. Kitchellov **Berkeley v šestdesetih**, Berkeley in the Sixties). O delavskem gibanju letos nisem opazil nobenega.¹⁹

Iz vse te produkcije izstopajo dela, ki konstruirajo zgodovino kot zgodbo s suspensom, tj. skoraj vsi ameriški dokumentarci. To, da zgodovino »konstruirajo«, ne pomeni, da si jo kakorkoli izmišljajo, ampak da so zadovoljni šele, ko lahko iz podatkov sestavijo kakšno smiselno zgodbo (ali jih vključijo v kakšno smiselno zgodbo). In med vsemi dokumentarci, kar sem jih videl, najbolj izstopa **Skupna nit: Zgodbe s Plahte** (Common Threads: Stories from the Quilt). Brian Epstein & Jeffrey Friedman pripovedujeta zgodbe o najhujši stvari, ki je doletela človeštvo ob koncu 20. stoletja, aidsu, ali natančneje, zgodbe o ljudeh, ki so zaradi njega umrli. Plahta je sešita iz tisočev koščkov blaga z imeni žrtev, in pokriva griče okoli Bele hiše v Washingtonu. V zgodbah nastopajo preživeli, posnetki na različnih video, filmskih in fotografskih formatih, javni TV ali filmski posnetki (kjer obstajajo) itn. Vsaka zgodba ima v sebi kaj pretresljivega in vse skupaj je narejeno tako, da je pretresljivo.²⁰

Nasproti dokumentarcem lahko postavimo zgodovinske filme, tj., literarizirane (ali »fiktionalizirane« (če se temu ne da lepše reči)) »zgodovinske« zgodbe (v nasprotju z bolj vsakdanjimi zgodbami, ki so zgolj postavljene nekam v zgodovino), npr. zgodbe o zgodovinskih osebah. Sem lahko uvrstimo **Weinigerjevo noč** (Weinigers Nacht) Paulusa Mankerja, kjer gre za to, da naj bi bil Otto Weiniger, avtor znamenitega dela Spol in značaj, mazohistično pripet na očeta.²¹ Nasproti obema gornjima opredelitvama »zgodovinskosti« filma pa lahko postavimo mesto, ki ga ima film v zgodovini. Veliko vprašanje je, ali bo novi film Lotharja Lamberta **Ti Elvis, jaz Monroe** (Du Elvis,

ich Monroe) kdaj prišel v filmsko zgodovino, sodi pa v mojo filmsko zgodovino. In v avtorjevo: popolnoma tak je, kakor bi ga naredil v začetku osemdesetih, ko smo vsi v Škucu iskali selotejp, ker je Hermeju padel kolot s projektorja.

V retrospektivi sem najprej videl de Palmove **Pozdrave** (Greetings) iz leta 1969, po formuli cinémà verité X svobodna ljubezen. De Palma je zbral odličen team (npr. Robert de Niro) in napovedal, da bo postal sijajen režiser.

Neznansko pa sem trpel ob **Nižavju** (Tief-land), ki ga je Leni Riefenstahl posnela v letih 1940–44 in končala leta 1954. V tej ljubezenski zgodbi iz nekakšne Španije so menda nastopili Romi, ki so jih posebej za film pripeljali iz koncentracijskih taborišč (potemtakem je bil vsaj za nekaj dober). Edina proučevanja vredna stvar v filmu je Riefenstahl v glavni (ženski) vlogi; njeni gibi so še bolj groteskni od gibov Grete Garbo, ko pleše Mato Hari, le da niso tako elegantni.

Avantura

Kako narediti velik film z malo denarja? Najenostavnejši odgovor je seveda: težko. A ne nemogoče.²²

Zgled za to je **Roadkill**, ki ga je posnel Bruce McDonald in bi ga lahko bolj ali manj posrečeno prevedli Zajec na cesti – zajec, ki množično tvega, da ga bodo povozili, in tudi ga, medtem ko Ramona išče bend za menadžerja, ki jo je zaposlil. Bend se je raztepel, pevec je postal verski fanatik (namesto da bi se enostavno zakadil), Ramona pa srečuje nenavadne tipe, med njimi množičnega morilca, ki ni še nikogar ubil, ampak je to po vokaciji, in ko se mu prodor v medije že skoraj posreči, ga – ampak ne, zgodba ima tako dober razplet, da bi ga bilo škoda razkriti. Morda se film kje pojavi.

Pa vseeno: kako?

Za to mora biti na pravem mestu in prav storjeno kar nekaj stvari. Povzamemo jih lahko s pravilom: uporabiti razpoložljiv material (kar vključuje scene in ljudi), in kriterijem: duhovitost. Če stvar oklestimo na najnujnejše, je to vse. Zato pa je seveda zelo normalno, da se kdaj kaj tudi ponesreči. David Hayman je imel za **Nemi krik** (Silent Scream) nekaj več denarja in ga je tudi dobro uporabil. Film je oblikovan kot blodnja; avtor pa je (tako piše v gradivu) umetniški direktor Škotskega ljudskega gledališča in kodirektor Kraljevega dvornega gledališča v Londonu – kaže, da precej razdvojen osebno.

Še več denarja je imel na razpolago Tokijčan Go Riju za **Zazie**. Fanta (ki je med drugim igral v **Mišimi**) je odkril Nagisa Ošima. Film odlikuje navzočnost številnih japonskih rock zvezd, zbija pa (nekoliko) filozofska meditativnost.

Toda prava priložnost za drzne avatnure je kratki film. Tako moram nujno omeniti **Cvetlični otok** (Ilha das flores) Jorgeja Furtada,

ki je veliko smetišče (namreč otok). V 12 minutah zveste (ali so res?) vse o smeteh, kako nastanejo in zakaj so dobre, pa še marsikaj drugega – s pomočjo enostavnega ponavljanja kadrov v različnih sekvencah. Gre za tisto vrsto resnega humorja, ob katerem mi pridejo najprej na misel Monty Python.

Če ste se kdaj vprašali, ali je mogoče posneti 15 minut dolg musical, si oglejte **Vsak dan je lep dan** (Every Day is a beautiful Day) Miguela Artete, ki se kar blešči od iskrivosti. To velja tudi za **Vile** (The Fairies), v katerih kot princ Toma Rubnita nastopi Michael Clark (nekoč je živela mati z dvema hčerama, eno grdo in neprijazno, drugo lepo in prijazno...). Najbolj tvegana avantura pa je vsekakor tako imenovani »umetniški film«²³, ki je pogosto pretveza bodisi za to, da avtor streže kakšnim svojim obsesijam, bodisi za to, da pravzaprav nima kaj posebnega povedati in upa, da bomo v nizu slik že našli kakšen smisel. Zgledov se ne splača navajati, razen enega, ki je na meji: **Rožnati Odisej** (Pink Ulysses) Erica de Kuyperja. Njegov problem ni v tem, da bi mu kaj manjkalo, ampak v preobilju. Ideja sama je odlična: Odisejevo potovanje je sestavljeno iz insertov drugih obdelav te teme (filmov, opere, misicala itn.), samo da je vse skupaj daleč preveč razvlečeno (na skoraj 100 minut). Sicer pa je že dolgo znano, da za dober (ali vsaj, recimo, posrečen) film tržna

²³ V slovenščini se to sliši skoraj kakor vprašanje, kdaj je film umetnost. No, gre zgolj za intenco, ki jo bolje pojasnjuje angleški termin »art film«: da bi s filmom napravili umetniški vtis.



COSTA-GAVRAS

¹⁸ Tudi v »fiktionskem filmu« (če je to nasprotje »dokumentarnemu filmu«), kjer sicer nekaj del o tem že obstaja, je na to temo nastal pravi plaz; omenil pa bi le odlično in jedko satiro Sergeja Ovčarova **Ono**, ki je med drugim tudi pastiche (ali travestija) »filmskih novosti« (seveda o socialistični izgradnji).

¹⁹ Dandanes je težko biti levičar tako na Vzhodu kakor na Zahodu. O tem mi je pripovedovala neka nizozemska aktivistka (ni se predstavila). Ko sem omenil, da se mi zdi nizozemski sistem socialne varnosti še najboljši, je odvrnila, da je zanjo Nizozemska zgled popolnega sistema, ki se je ponesrečil.

²⁰ Temu se ne upiram; izzvani afekt ima tukaj čisto drugačno »kredibilnost« (vsaj če ostanemo trezni).

²¹ To je pač lahko bolj ali manj kredibilna (& prepričljiva & verjetna) interpretacija; v to se ne spuščamo. Niti ne moremo reči, da je v tem (ali takem) primeru to, ali je film posrečen, odvisno od tega, ali je interpretacija kredibilna; prej narobe.

²² To je navsezadnje pogoji, da ga kdo opazi. Če pa ga, je to pot vsaj k srednje veliki produkciji – McDonald iz naslednjega odstavka je Kanadčan.

ekonomija ne zadošča; treba je obvladati vsaj še ekonomijo izraza.²⁴

Normalen odnos do spolnosti

Tu se seveda takoj zastavi vprašanje: je mogoče imeti »normalen odnos« do spolnosti? Ni spolnost ravno nekaj, kar napravi odnose »nenormalne«, jih sprevrže za svoje lastne cilje²⁵, in potemtakem sprevrča tudi »odnos« do same sebe? Ali pa je ravno narobe?

Na to temo sem izbral tri filme.

Španskega režiserja Pedra Almodóvarja poznamo po filmih **Zakon želje** in **Ženske na robu živčnega zloma** – če pa že ne po njih, vsaj po tem, da je dobil Felixa. Letos je pokazal ljubeč film **Zveži me!** (Atame!), ki pa, kakor sem nekje že napisal, ni bil všeč feministkam, ker je videti, kakor da (citiram) »je žensko treba zatirati, da je zadovoljna« (mlad psihopat ugrabi žensko, s katero se hoče poročiti, in jo zatira tako dolgo, da se zaljubi vanj). Sam bi se odločil film braniti – kar ne pomeni, da branim tezo v narekovajih, nasprotno, zdi se mi, da je v njem dovolj nastavkov, ki omogočajo čisto drugačno branje. *Najprej* nam mora biti jasno, od kod je zgodba pripovedovana, kam je vpisan »subjekt izjavljanja«: to je stari režiser pornografskih filmov (Francisco Rabal), ki je hrom in z žensko ne more početi nič drugega, kakor da jo zatira. Da mora biti v samem odnosu utelešen v mla-

dega, lepega »psihopata«, je samo še dodaten dokaz, kako na psu je. Vendar snema filme – to je edini realni odnos, ki ga je sposoben.

Vzhodnonemškega režiserja Heinerja Carowa ne poznamo, čeprav ima za seboj precej dolgo filmografijo in dobrih šestdeset let življenja. V spominu pa bo ostal njegov film **Coming out** (izraz se uporablja v pomenu »priti v javnost«, ne več skrivati svojo homoseksualnost²⁶). Toda coming out za Vzhodno Nemčijo ni tako presenetljiv, kakor se zdi, ker je vpliv zahodnih sosedov tudi v tem pogledu že dolgo precejšen.²⁷ Normalen odnos do spolnosti je izražen kratko malo s tem, da pride do krize, ker junak ne pride ven.²⁸

Prav tako neznan nam je Argentinec Jorge Polaco (v filmografiji ima s tukajšnjim vred tri filme), več pa vemo o njegovi usodi, potem ko je posnel film **Vrtec** (Kindergarten): film je bil doma prepovedan, sam pa je na meji izgnanstva. Razlog ni političen (vsaj ne v smislu, kakor se preganja politično prepričanje), ampak moraličen²⁹, češ da je film pornografski. Dotaknil se je teme, ki razburja javnost že od dr. Freuda: otroške spolnosti. Toda hujše je po mojem to, da govori o tem, kako so med otroško spolnost

in nekrofilijo (ne manjka niti balzamirano očetovo truplo v kleti), kar sta verjetno skrajni točki na osi, recimo, življenja (če je tu kakšna os), razpeti *odrasli*. Če je »normalen odnos«, recimo, uravnovešen, potem je Polacov film zelo normalen, saj govori (in sicer ljubeče) o stvareh, kakor so: groteskne.

Z jezo

Jeza se dobro prilega naši seriji »normalnih odnosov«. Je najbrž eden najnormalnejših odnosov, kar jih je. Zanj je vedno dovolj razlogov. »Jezzen biti« je vedno »imeti kaj povedati« in pogosto kaj relevantnega. Izvrstni, enourni **Razvezani jeziki** (Tongues Untied) Marlona T. Rigga se razvežejo v močan črni rap. Se je pa tu težki orientirati: na koga sem pravzaprav jezen? Na koga sem *lahko* jezen? Na nikogar ne morem pokazati s prstom – seveda je to zmeraj mogoče, a če dobro pomislim (predpostavimo, da je misel kritična in dosledna), ni mogoče kratko malo reči, da so za rasno diskriminacijo krivi belci (to je navadna posplošitev problema) ali politiki (to je neučinkovita premestitev problema); in prav tako ne gre kratko malo reči, da je vsakdo »sam kriv«, da se mu kaj ni posrečilo ali da je šlo narobe, ali pa, da so črnci sami krivi za rasno, ženske za spolno diskriminacijo itn. (to je neutemeljena redukcija problema). Kaj nazadnje preostane »razvezanim jezikom«? Govorijo zato, da bi predrl molk. To je podobno izhodišču, da je »treba nekaj napraviti«, kadar je težko reči, kaj. Pa vendar ima zahteva, če jo ubogamo (in »napra-

²⁶ »We're coming out... out of the closet,« kakor pravi Lou Reed.

²⁷ Ko izide ta tekst, »Vzhodne Nemčije« morda sploh ne bo več.

²⁸ V nasprotju s pogostejšim in absolutno nenormalnim primerom, kjer pride do krize, ker pride ven, tj., ker se stvar pač tako ali drugače pokaže, če pojem (coming out) ustrezno posplošimo. Klasičen zgled je Deardenov film **Žrtve**, kjer mora uspešen odvetnik (Dirk Bogarde) žrtvovati kariero, da bi napravil konec izsiljevanju.

²⁹ Nekje že omenjena »moral majority« grozi, da bo ušla iz vseh proporcev in postala moralna milica različnih fundamentalizmov, ki se, preden se zgrizejo med seboj, odlično ujamejo v definiranju, recimo, profanega.

²⁴ Hočem reči, da ni v redu sestaviti stominutnega filma samo zato, ker je na razpolago dovolj poceni materiala. Malo je gledalcev, ki bi že v tem opazili kakšno duhovitost.

²⁵ Ali pa, če drugače pogledamo na stvar, za varstvo pred svojimi cilji.



vimo nekaj«), pomembne učinke: predreti molk (ki je zelo odporna stvar) je veliko ustvarjalno dejanje: je kakor premagati smrt.

Prav za to gre Davidu Wojnarowiczu, newyorškemu umetniku, ki ima (kakor še dvesto do štiristo tisoč drugih Newyorčanov) aids in je eden najbolj izpostavljenih članov organizacije Grand Fury. Z njim sta se ukvarjala dva filma. Phil Zwickler (tudi newyorški aids-aktivist) je z njim posnel **Strah pred razkritjem** (Fear of Disclosure), eno samo besnečo poezijo, »belim rapom«, ki pojasnjuje, kaj se pravi, biti »oseba z aidsom«.

Z vprašanjem, »kaj napraviti«, pa se ukvarja Rosa von Praunheim v filmu **Positiven** (Positiv): kako naj ljudje z aidsom vzamejo stvari v svoje roke, da ne bo iniciativa zgolj v rokah politikov, zdravstva in vedno lačnih medijev. Najbolj očitna pot je organiziranje, in tako je nastalo več radikalnih organizacij za varstvo pravic. Najbolj militantna med njimi se imenuje Act Up.

Wojnarowiczova jeza ima glavno besedo tudi v še bolj ekstremnem Praunheimovem filmu **Molk = Smrt** (Schweigen = Tod)³⁰. Ekstremizem ni le sredstvo, da bi prebili molk kot družbeno napravo varovanja pred neprijetno resnico, ampak je za ljudi z aidsom zelo ekstremna tudi čisto vsakdanja situacija; zato lahko tu pričakujemo še veliko produkcije.

Ta, tisti, oni, isti

Prav presenetljivo je, kako se lahko, če berem tekst v vzratnem ogledalu, kljub

številnim »velikim temam«, ki jih tako ali drugače evocirajo filmi (ali pa prav zaradi njih), nazadnje ponesreči povedati kaj bistvenega; nezadovoljni lahko ostanejo tako ti, ki želijo vedeti več o filmih, kakor tisti, ki hočejo bolj konsistentno obravnavo evociranih tem, kaj šele oni, ki bi se radi pripeljali do kakšnih dokončnejših sklepov. Vsi me lahko potem napadejo: kaj pa to? pa tisto? in kako si mogel izpustiti ono?³¹

Potem, možna so tudi vprašanja, ali so trendi, ki smo jih vzeli za izhodišča,³² res obstajajo, ali sploh obstajajo trendi v kakšnem nenaključnem smislu (npr. kot »normalni odnosi«) in kako je treba to razumeti. Znano je, da stvari niso nujno take, kakršne so videti, in tudi take ne (nujno), kakor jih kdo prikazuje.

Pri tem je lahko za zgled »primer Andy Warhol«, o katerem me je poučil Chuck Workman s filmom **Superstar**. Morda je res, morda ne, da je Warhol iznašel medijsko »površino«; vsekakor je res, da se je dobro ujel nanjo. »Če hočete zvedeti vse o Andyju Warholu,« je rekel, »si pogledajte zgolj površino mojih slik in filmov in mene; tam sem, zadaj ni ničesar.« Če pa je tako, nam njegova produkcija kaže vsaj dve »površini«. Na eni je osvojil svet Andy Cool,³³ ki se z vsem navdušuje in vedno uživa, friendly Andly, ki je promoviral na desetine neznanih ljudi (ki niso vsi končali tako slabo kakor

Joe D'Alessandro ali tako dobro kakor Lou Reed). Druga je bila manj opazna – razen seveda za bližnje, nekaj pa je tudi napisal v dnevnik. Če premislimo, je zelo realistično domnevati, da je imel vsak kakšen razlog za jezo in odpor: zato nas ne bi smelo presenetiti, ko slišimo, da je imel o ljudeh, ki jih je hvalil, pravzaprav precej slabo mnenje.

Pravo ime za njegovo znamenito »uživanje« bi bilo simulacija uživanja. Ta stvar sama zase seveda ni kakšno posebno odkritje – pri filmu, denimo, obstaja vsaj že tako dolgo, kakor obstaja pornografija – nova pa je njena transplantacija v vsakdanje življenje, ki s tem pridobi poteze nekakšne parafikcije. In kakor vidimo, se je presaditev odlično zarasla: simulacija uživanja je postala ena najpomembnejših socialnih obveznosti. Vendar ne smemo pozabiti, da jo (morda nujno) spremlja ta druga razsežnost, ki jo lahko na kratko povzamemo zgolj kot razsežnost ne-uživanja, saj ji še mazohizem (ki je vsekakor uživanje) ni mogoče reči.³⁴ Ali sploh smemo vzeti izjavo, kakršna je Warholova, »at face value«? Ne gre tu spet samo za ustvarjanje vtisa, ali, če hočete, za širjenje vere, da lahko vzamemo produkcijo kot tako in opustimo interpretacije? Tako lahko »primer Warhol«, če nič drugega, pokaže, katero dejanje je potrebno za prehod od humanistične resnice k narcisnemu videzu³⁵: če za medije že velja, da je vse-

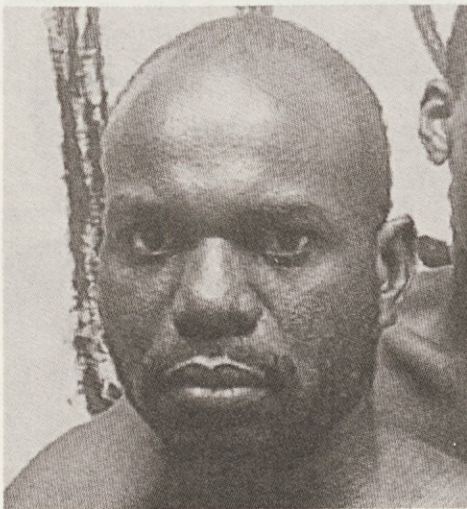
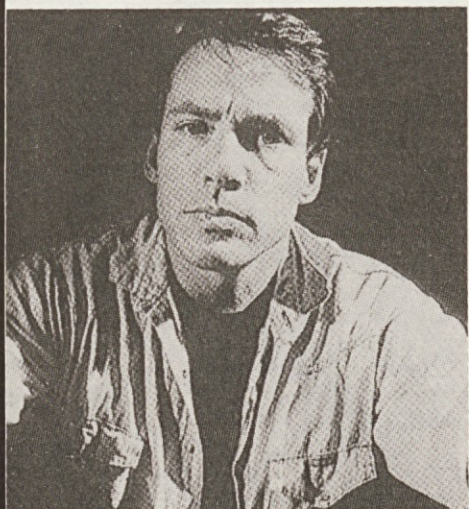
³¹ Npr. **Nekoč je bilo**, dokumentarni »train movie« Aleša Verbiča; vendar bi moral potem omeniti tudi poldokumentarni Hollanderjev film **Jezdec na vlaku** (Riding the Rails), ki se ukvarja z ameriški hoboji, itn.

³² Če niti ne omenjamo vseh tistih trendov, ki jih ne omenjamo.

³³ Rečeno je bilo, da je prodajal bolj svojo »osebnost« kakor svojo umetnost.

³⁴ V tej luči je gotovo zanimiv podatek, da vedo o Warholovem spolnem življenju celo najbližji zelo malo povedati; še najbolj določno je tole: »Ja, verjetno je bil gay...«

³⁵ Ti pojmi so provizorični in bi zahtevali podrobnejši razmislek. Uporabljam jih le zato, da bi na zgoščen način nakazal smeri, ne zato, da bi se kakorkoli obesili nanje.



SEZNAM OMENJENIH FILMOV Z BERLINALA 1990
(PO ABECEDNEM REDU IZVIRNIH NASLOVOV)

Annie, Monica Treut. Panorama: Kratki film

Atame! (Zveži me!), Pedro Almodóvar. Tekmovalni program

Ashkharumes (V mojem svetu), Ruben Gevorkianc.

Panorama: Armenski dokumentarec

Berkeley in the Sixties (Berkeley v šestdesetih), Mark Kitchell.
Panorama

Born on the 4th of July (Rojen 4. julija), Oliver Stone.

Tekmovalni program

Coming out, Heiner Carow, Tekmovalni program

Common Threads: Stories from the Quilt (Skupna nit:

Zgodbe s Plahte), Brian Epstein & Jeffrey Friedman. Panorama

Crimes and Misdemeanors (Zločini in druge malenkosti),

Woody Allen. Tekmovalni program: Zunaj konkurence

Driving Miss Daisy (Šofer gđ. Daisy), Bruce Beresford.

Tekmovalni program

Drugstore Cowboy (Lekarniški kavboj), Gus Van Sant.

Mednarodni forum mladega filma

Du Elvis, ich Monroe (Ti Elvis, jaz Monroe), Lothar Lambert.

Panorama

Every Day is a beautiful Day (Vsak dan je lep dan), Miguel
Arteta. Panorama: Kratki film

The Exiles (Izgnanci), Richard Kaplan. Panorama

The Fairies (Vile), Tom Rubnitz. Panorama: Kratki film

Fear of Disclosure (Strah pred razkritjem), Phil Zwickler &

David Wojnarowicz. Panorama: Kratki film

Glory (Slava), Edward Zwick, Panorama

Greetings (Pozdravi), Brian de Palma. Retrospektiva: Solo Funny

Ilha das flores (Cvetlični otok), Jorge Furtado. Tekmovalni
program: Kratki film

Kindergarten (Vrtec), Jorge Polaco. Panorama

Music Box (Glasbena skrinjica), Costa-Gavras. Tekmovalni
program

Nekoč je bilo, Aleš Verbič. Tekmovalni program: Kratki film

Ono, Sergej Ovčarov. Mednarodni forum mladega filma

Pink Ulysses (Rožnati Odisej), Eric de Kuyper. Mednarodni
forum mladega filma

Positiv (Pozitiven), Rosa von Praunheim. Panorama

RECSK. 1950–53, Egy titkos kémyszermunkatábor

története (Zgodba o taborišču za prisilno delo), Livia

Gyarmathy & Géza Bőszörmenyi. Panorama

Riding the Rails (Jezdec na vlaku), Neil Hollander. Filmski trg

Roadkill (Zajec na cesti), Bruce McDonald. Mednarodni forum
mladega filma

Roger and Me (Roger in jaz), Michael Moore, Mednarodni
forum mladega filma

Schweigen = Tod (Molk = smrt), Rosa von Praunheim.
Panorama

Silent Scream (Nemi krik), David Hayman. Tekmovalni program

Steel Magnolias (Jeklene magnolije), Herbert Ross.

Tekmovalni program: Zunaj konkurence

Superstar, Chuck Workman. Panorama

Terezin Diary (Terezinski dnevnik), Dan Weissman. Panorama

Tiefland (Nižavje), Leni Riefenstahl. Retrospektiva: Leto 1945

Tongues United (Razvezani jeziki), Marlon T. Rigg.

Panorama: Kratki film

The War of the Roses (Vojna zakoncev Rose), Danny DeVito.
Tekmovalni program

Weinigers Nacht (Weinigerjeva noč), Paulus Manker. Panorama

Zazie, Go Riju. Mednarodni forum mladega filma

eno, ali občinstvo verjame ali ne, potem
(lahko vidimo, da) tu še ni »vseeno«: da bi
kaj videli, moramo sprejeti vero v površino.

BOGDAN LEŠNIK



OBČUTENJA OBUPA IN NEMOČI

Ko je med letošnjim Berlinskim filmskim festivalom fizično razpadal zlovešči zid in so se njegovi drobcji pojavili na improviziranih štantih po pet mark za košček, simboličnosti in večpomenskosti rušenja zidu ni bilo mogoče v celoti dojeti. Evforija zahodnih in vzhodnih Berlinčanov, ki so po tolikih letih delitve mesta sproščeno prestopali na novo odprte prehode ali ob njih plezali čez zid in jim obmejni stražarji niso hoteli nič hudega, se je soočila z realiteto posledic. Check Point Charlie se je utrdil kot simbol preteklih časov in na festivalu prikazan zahodnonemški film **Prisrčno dobrodošli** je na posebno avtentičen način iz preteklosti osvetlil aktualno nemško situacijo. Režiser Hark Bohm, ki je že pred leti zatresel Berlinski festival, je namreč v svojem filmu vizionarsko presodil, kaj utegne aktualna združitev obeh Nemčij praktično pomeniti. Ne gre namreč samo za meje, ki jih postavlja politika, gre tudi, ali predvsem, za meje, ki so v ljudeh in med ljudmi.

In selektorji Berlinskega festivala so bili tako pod vtisom političnih premikov in vzhodnoevropskih realsocialističnih deželah, da so, bolj kot običajno za svojo levičarsko usmerjenost, festival obarvali s filmi iz teh dežel. Seveda izbrani filmi še niso rezultat teh političnih premikov in spreminjanja. Težko bi tudi rekli, da so znanilci novega; prej so odraz črno pesimističnega pogleda na realsocialističen način življenja, z vsemi globokimi posledicami, ki so se zarisale v posamezniku. Kakšen pomen namreč lahko pripišemo sporočilu očeta, ki pobeglima otrokoma po telefonu reče, naj se na Poljsko ne vračata, naj se nikoli ne vrmeta? Gre za film Macieja Dejczerja **300 milj do neba**, ki izpričuje globoko zakoreninjen dvom, da se lahko življenje spremeni, da je drugačna, boljša prihodnost kakorkoli realno dosegljiva. V evforiji ob spremembah je realno spoznanje o temačni prihodnosti, ki jo je zamečila odhajajoča realsocialistična preteklost. Opojni občutki obetajoče se svobodnosti tako pristanejo na trdnih tleh realne situacije popolne zavoženosti, ki jo lahko reši v za človeka sprejemljivem času edinole čudež. Grozovito je zavedanje ogromnih in usodnih deformacij, ki jih je sistem povzročil v človeku. O teh deformacijah in zaradi njih neprilagodljivosti civiliziranemu razvitemu, svobodnemu svetu so filmi ustvarjalcev iz Sovjetske zveze še posebej eksplicitni. Po meri sistema prisilno vzgojenega človeka, ubitega v volji in mišljenju, celo čustvovanju, kažejo kot izredno vprašljivo izhodišče za spreminjanje pogojev življenja. In, konec koncev, v čem so garancije, da bodo obljube novih oblasti tudi uresničene in niso le preteveza za prihod na oblast? Tudi dovčerajšnji politiki so namreč obljubljali nebesa na zemlji. Skepsa je potemtakem upravičena. Posledice sistema se kažejo v filmu Kira Muratove **Astenični sindrom**, ki je imel tudi v času perestrojke težave s sovjetskimi oblastmi. Ne zaradi tega, ker bi film kazal stanje sistema, temveč ker kaže stanje ljudi. Gre za film v filmu, v katerem ustvarjalka varira najrazličnejše situacije, v katerih ljudje

agirajo apatično, brezmočno, astenično. Film govori potemtakem o ljudeh, ki so rezultat sistema; na tako vsestransko kastriranih ljudeh pač ni mogoče pričakovati bistvenih sprememb na kateremkoli področju. To je eden izmed osnovnih problemov perestrojke. Muratova je ustvarila moreč film, ki s svojo dolžino in variranjem osnovne teme gledalca uniči. Astenični sindrom je eksperimentalno umetniško dejanje, katerega ustvarjalci se ne sprašujejo po občinstvu, zanima jih predvsem iskrenost in avtentičnost izpovedovanja spoznanj in občutij. Seveda je bil takšen film mogoč edinole v Sovjetski zvezi. Drugje bi zaradi nekomercialnosti njegovim pobudnikom kar takoj pokazali vrata. Tako pa je film naletel na težave kasneje, kar je za ideološko zamejene sisteme seveda značilno.

Enako črn je izredno estetiziran film **Čuvaji** režiserja Aleksandra Rogoškina, v katerem se kažejo dogajanja v vagonu za transport zapornikov do kraja prestajanja kazni. Železniški vlak vozi preko opustelih ruskih ravnin zapornike, za njihove delikte ne vemo, ker za sam film niti niso tako pomembni, spremljajo pa jih vojaški čuvaji. Usoda je zapornike in njihove čuvaje povezala in v bistvu posebnih razlik med njimi ni, morda so čuvaji v ritualnosti strogo določenega reda veliko bolj omejeni in zato manj svobodni od čuvancev. Za čuvaje je perspektiva neprestanega ponavljanja enega in istega »posla« brez vsakršne perspektive. In v trenutku, ko niso pod nadzorom – prisilo – podivjajo in drobne nasilnosti in medsebojne krutosti se spremenijo v masakar pekinpachovskega tipa. Nesmiselno nasilje, nasilje strogo kontroliranega sistema zgori v lastni nasilnosti. Film **Čuvaji** je metafora, neizprosna in dokončna, vizija prihodnosti pa črna – vzpostavljeno nasilje se ne more končati drugače

kot z nasiljem, s samouničenjem. V **Čuvajih** so zaporniki samo medij, nemočni, zaresetkani opazovalci »zunanjega« ponorelega sveta. Svoboda postaja tako relativna in film **Čuvaji** pesimistično odgovarja ruskemu filmu **Svoboda je raj** (nagrajen je bil na lanskoletnem Montrealskem filmskem festivalu), v katerem je vseeno še kanec upanja za prihodnost propadajočega socrealističnega sistema. Ali pa je iskanje »izboljšav« in alternativ znotraj realsocializma sploh smiselno? Rogoškin je prepričan, da ne. Tudi v njegovem filmu so deformacije posameznika pregloboke, tako kot Muratova ne verjame v posameznika okuženega s socializmom.

V Berlinu je bil zanimiv fenomen prepovedanih filmov, med katerimi so Menzlov film **Škrjančki na nitkah** (nastal je leta 1969) uvrstili v tekmovalni spored in nagradili, vzhodnonemški film **Sledovi kamenja** (1966) pa prikazali v uradnem sporedu izven konkurence. Zdi se mi vprašljiva uvrstitev več kot dvajset let starih, torej že kinotečnih filmov v uradni festivalski spored. Čeprav je to, da jih je lahko občinstvo videlo, več kot koristna informacija. V kontekstu sodobnega kritičnega filmi iz nekdanjih ali komaj še sedanjih dežel realsocializma delujeta oba filma nekako izgubljeno, neaktualno, predvsem sta dokument minulega časa. Menzlov film izstopa iz konteksta češkoslovaške filmske ustvarjalnosti šestdesetih let. Nastal je namreč v specifičnih pogojih sovjetske intervencije leta 1968 in je pravzaprav sarkastičen odgovor na nove oblike nasilja nad posameznikom in njegovo integriteto. Menzel kaže absurdno situacijo premeščanja nesomišljenikov na povsem neustreznem delovnem mestu zaradi njihove ideološke prevzgoje in kaznovanje tistih, ki so poskušali zbežati iz socialistične države.

Gre za omejevanje, zatiranje svobode mišljenja in svobode gibanja. Dežela je spreminjena v zapor, katerega čuva ne poseben prepričani policaj, ki bo tudi moral v prevzgojo. Vsi so nanizani na nevidne nitke, ki jih usmerja neka nevidna sila. To je bilo leto 69, prvo leto okupacije Češkoslovaške. Takrat je še bil možen satiričen odgovor na nerazumljivo situacijo.

Takratna prepoved Menzlovega filma je bila znanilec črnih časov za svobodo misli in ustvarjanja in od takrat si češkoslovaška filmska ustvarjalnost 50 filmom vsako leto navkljub še ni opomogla.

Za vzhodnonemškega režiserja Franka Beyerja je pomenil film **Sledovi kamenja** praktično konec filmskega ustvarjanja. To je bilo davnega 66. leta, in zgodba o ljudeh z gradbišča, o načinih njihove stimulacije, o prepovedani ljubezni med partijskim sekretarjem in mlado tehnologinjo Kati, vse to je bilo preveč, da bi mogel ta v bistvu še vedno socrealističen film ugledati svetlobo kinematografskih platen. Spomnimo se, da je v tistem času pri nas nastal film Dušana Makuvejeva **Človek ni ptica** in Beyerjev film z njim sorodnosti teme navkljub težko vzdrži primerjavo.

Mnogo bolj vznemirljiv in za Vzhodno Nemčijo tudi izredno provokativen je film **Coming out** režiserja Heinerja Carowa. Gre za ljubezenski film, za ljubezenski trikotnik med dvema homoseksualcema in ženo enega od njiju. Glede na pravni in ideološki odnos do homoseksualizma je ta trikotnik še toliko bolj usoden in se mora za vsakega izmed udeležencev končati žalostno. Gre za odpiranje drugačne tematike in problematike, za obračanje k človeku in njegovi intimnosti. Režiser Carow je v vseh elementih subtilen, delikaten in human. In to je svež veter, ki pri-

naša drugačen odnos do posameznika, predvsem v priznavanju njegove individualnosti in vsega, kar je s to individualnostjo povezano. Gre, skratka, za osvajanje novih svobod, in v tem je vzhodnonemški film **Coming Out** še kako političen film. Za Madžare je leto 56 še vedno travmatično leto in filmski ustvarjalci iščejo vedno nove razsežnosti takratnega tragičnega dogajanja na Madžarskem. Tako tudi János Zsombolyai v filmu **Smrtna obsodba** razmišlja o človekovi pokončnosti, o odgovornosti in moralnosti, o vztrajanju pri lastnem prepričanju. Tako junak njegovega filma, obsojenec na smrt, ne pristane na kompromis in ne podpiše listine o lojalnosti z novim režimom. S tem podpisom bi si utegnil rešiti življenje, toda spomini na krvave dogodke in na osebne drame, s katerimi je bil tisto usodno leto povezan, mu preprečuje, da bi se zatajil in s tem izdal svoje drage. Variacija iste teme in spraševanje: kako ste se takrat opredeljevali, Madžari? To je spraševanje o kolektivni krivdi, o potuhnjenju naroda in njegovih politikantskih predstavnikov, kar je omogočilo več kot tridesetleten političen mrak na Madžarskem. Spraševanje o lastni krivdi v podtekstu filma; krivda velikega brata in njegovih bratrancev pa je tako evidentna.

Naposled tudi Kitajci. V Berlinu so pokazali film **Črni sneg** (film z drogo nima nikakršne zveze) režiserja Xie Feija, ki je nastal pred lanskoletnimi tragičnimi študentskimi nemiri. Črni sneg predstavlja kitajsko odpiranje v življenje, kjer ideologija nima vodilnega mesta. Film pripoveduje o bivšem zaporniku, ki pričenja svoje novo življenje na mestnem obrobju, kjer se dogaja vse, kar je za vele mestno obrobje značilno, od prestopništva, črne trgovne, malega kriminala, ameriške idolatrije (junakov idol je Rambo), zahodnja-

ške glasbe in zametkov zvezdniškega sistema. Fei skrbno zarisuje podobe kitajskega življenja, kakršnega ne poznamo; fizični propad njegovega junaka je logičen, v zaporu je zamudil spremembe in se v nove čase ni znal prav vključiti.

Razmišljanje o »realsocialističnih« filmih se mora znova vrniti k poljskemu filmu **300 milj do neba** in stavku očeta, naj se otroci nikoli več ne vrnejo na Poljsko. Občutenje domovine, pa naj gre za katerikoli film, je obupano. Obupano je tudi spoznanje o dolgem času, ki bo potreben, da bodo psihične in materialne škode popravljene, da so že izgubljene generacije, da je astenija prevladujoč fenomen.

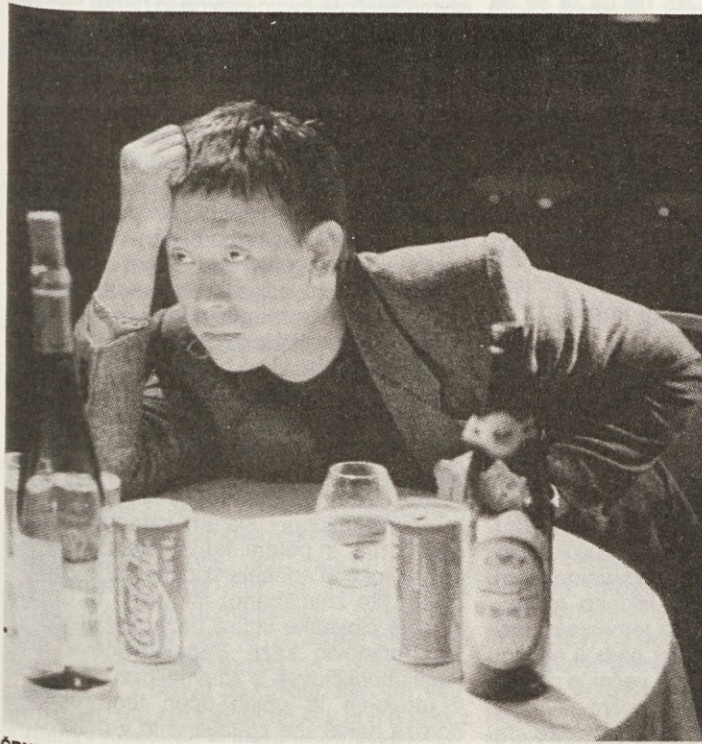
Ob filmih, ki jih je pokazal letošnji Berlin, je seveda mogoče pisati tudi na drugačen način, toda občutenje zgroženosti je v njih tako prevladujoče, da mora človek razmišljati o okoliščinah in nujah, zaradi katerih so nastali. V tem primeru pa estetika in obvladanje metierja stopita v ozadje. Sporočila filmov so močnejša, njihovo ozadje pretresljivejša, da bi človek mogel spregledati muko ustvarjalcev, da bi izpovedali svojo in skupne stiske na vpajoč način.

Takšnim filmom so naklonjeni samo festivali. Le redki bodo zašli v redni kinematografski spored. Prej jih bodo pokazale televizije. Ko človek opazuje razprodajo koščkov berlinskega zidu na stojnicah, se mora spraševati tudi o krivici, ki se tem in podobnim filmom dogaja. Konec koncev, festivali se lahko ponašajo s svojim levičarstvom in takšne filme prikažejo, še posebej z zadovoljstvom, če so bili v domovini prepovedani, saj je za festival to zgečkljiva atrakcija. Tudi zaradi tega se mi je zdelo potrebno te filme potegniti iz festivalskega konteksta.

MATJAŽ ZAJEC



SMRтна OBSODBA, REŽIJA JANOS ZSOMBOLYAI



ČRNI SNeg, REŽIJA XIE FEI



ASTENIČNI SINDROM, REŽIJA KIRA MURATOVA

37. FESTIVAL JUGOSLOVANSKEGA DOKUMENTARNEGA IN KRATKOMETRAŽNEGA FILMA

Zapisano iz gole konvencije: ta famozni beograjski filmski festival se iz leta v leto intenzivno sesuša, in znova najde moč in denar za ponovno stonjijo ali nekaj več celuloidnih izdelkov, ki se v tistih petih beograjskih večerih in popoldnevih zvrtijo maloštevilčnemu občinstvu odurne dvorane Doma sindikatov. Ta festival je grobišče, smetišče, kamor se vsako leto znova sesuje tistih sto in nekaj filmov, pripravi ta ali ona okrogla miza, podeli sem in tja kakšna nagrada, drugače pa se intenzivno, balkansko samovšečno in hrupno jugo filmski intelektualci nastavljajo tečnim televizijskim intelektualcem in v neskončnost pletejo svoje filmske, življenjske in bogve kakšne štorije še... Torej res, čisto dno, sranje do kraja in podpisani je gotovo neke vrste mazohist, ko se že vrsto let udeležuje tega festivala, upajoč na preobrat ali vsaj na dokončno sesutje...

Vendar **ta** in **takšen** festival na svojevrsten način **označuje** duhovno in politično realiteto, ki se ji reče jugoslovanska kinematografija in kjer ta oznaka »jugoslovanska« paradosalna kakorkoli že je – posebej kajpada v teh dneh, kaže vso svojo **praznino** in **izpraznjenost**, goli formalizem, ki ne zmore več ničesar in ki ne pomenja prav nič več. Vendar, ko govorimo o tem »Jugoslovanskem« – po sili razmer in povsej verjetnosti tudi zadnjikrat v takšnem, nerevidiranem smislu, lahko o praznini in izpraznjenosti govorimo tudi, ko omenjamo posamezne nacionalne kinematografske prispevke, ki se postavljajo ta program petih beograjskih dni. Drugače rečeno – tudi če govorimo o slovenski, hrvaški, srbski, bosanski, makedonski etc. kratkometražni filmski produkciji, ne moremo mimo omenjanja te praznine, avtorske indolence in neinventivnosti, popolnega briskiranja res relevantnih tem in artističnih zavez etc., kar najbrž pomeni, da tudi te naše nacionalne kinematografije bolehajo za isto boleznijo kot vsa Juga:

- popolna nesposobnost umetniških in poslovnih vodstev producentov
- neizdelani oz. popolnoma kretenski in konvencionalni artistični kriteriji
- neurejen status in pomen kratkega in dokumentarnega filma v okvirih posameznih nacionalnih kultur
- nerazčiščeno vprašanje, kaj sploh je kratki in dokumentarni film (lahko) danes in njegov odnos do tv medija ipd.

Gre torej za sklop vprašanj, ki kažejo na popolno razsulo, brezprincipielnost in neodgovornost vrste nacionalnih institucij, katerih pomen bo treba kajpada nanovo ovrednotiti, kajti takšni produkti, kot jih producirajo sedaj kažejo zgolj na to, da so v mrtvem teku... tako kot marsikaj v tem trenutku v Jugi, kjer se tradicionalna vloga totalnega državnega aparata, ki je osmišljeval in kontroliral tako rekoč vse in povsod – od Triglava do Gevgelije in »ustvarjal« pojem »jugoslovansko« krha in lomi, na njegovo mesto pa še niso stopile druge, nacionalne ali drugačne poetike, vrednote in smisli... Tako je letošnja »izpraznjena« produkcija kajpada v dobršnji meri posledica razpada »jugoslovanske« kinematografije v starem smislu in hkrati od-

sočnosti drugih modelov in principov produkcije, ki bodo v prihodnje zanesljivo prinesli nov, dovolj pluralen, svež, necenzuriran, od nas do nekaterih resnic in konstant življenja na Balkanu po letu 1945. Ob tem je npr. treba omeniti silovito »ofenzivo« predvsem srbskih producentov ob njihovem nacionalnem »revivalu« in v letošnjem letu je v tem kontekstu »zgovoren« njihov molk oziroma zvođenost produkcije, ki ne more dvigniti temperature niti ob gazimestanskih orgijah, ki, mimogrede rečeno, ostajajo na ravni sirotnege, povsem brezveznega tv »prenosa«, čeprav bi, kajpada »pravoverni« filmski ustvarjalci, motivirani s silovitostjo in močjo »vodje« naredili film po vzorcih in metodah stare dobre Leni (Riefenstahlove)... Odtod je mogoče resnično sklepati o »dnu« jugoslovanske produkcije, ki je seveda **dno** sistema neke kinematografije, njene organiziranosti, artistične, miselne, cenzorske naravnosti, ki je bila kajpada predvsem komunistično totalitarna, razen tistih nekaj hipov »liberalizma« konec šestdesetih let, ki so uspeli za hipec zadržati uzde kontrole... Ko govorim o »dnu«, govorim kajpada skrajno optimistično, kajti to je dno, od katerega se bo moč znova odgnati, končno, po dolgem času sesedanja v mulj novih in novih sranj vseh nacionalnosti in vsakršnih filmskih praks monolitnega sistema, ki se je zaradi narave filmske produkcije same ali pa zaradi zmotne in paranoične razlage Leninove misli o »pomembnosti filma« pri prosvetljevanju ljudskih množic kar najbolj tragično dosledno in pikolovsko odrazil prav v filmskem ustvarjanju, kjer je v vsakršnih programskih in filmskih in cenzorskih in direktorskih in vodstvenih svetih delovalo največje število bivših udbašev in »cinkarjev«, ki so pridno in v kar najbolj zgodnji fazi zmogli zatolči vsak »nevaren« projekt... (tudi na Slovenskem) Kakorkoli že, ne da bi se še naprej naslajali, kaj bo in kako bo **po-tem** (potem), je letošnji program beograjskega festivala pokazal, da so stvari res pred tem, da se spremenijo ali pa da jih ne bo več. Metaforično in paradoksalno – letos so npr. v slavnem in odurnem Domu sindikatov zamenjali platno in, kot so mnogi ugotavljali, so bile projekcije resnično boljše, čistejše... drugo leto bo npr. potrebno zamenjati in obnoviti »kriterije« za izbor članov žirije in sam koncept festivala ipd. (!!!) in se celo vprašati o smislu takšnega početja za naprej...

Ob tipičnih konstantah rigidne kratkometražne produkcije, ki se briljantno zrcali na primer v naravnost »nori« produkciji neke **Zastave filma**, ki pač v skladu z institucijo »iz katere prihaja, brez sramu in primerne avtorefleksije prikazuje kar najbolj nemoogoče ideološke konstrukte vseh vrst, ne me neč se za (to institucijo) očitno povsem drugačen svet okoli in ki se ji zna, navkljub njenim »svetlim« ciljem iz pradednine sem, zdaj zdaj zrušiti na **smb** Jekleno glavo... Res, produkcija, ki so jo na letošnjem festivalu prikazali soldatje, v kar najbolj eksemplarični in čisti obliki prikaže večni in nadčasovni kretenezem, ki so ga zmožni najbolj rigidni krogi (naše) balkanske ideološke sfe-

re, ne da bi jih kakorkoli zadevale radikalne spremembe znotraj te razpadajoče države bratstva in enotnosti. Ne, pokazali so, ti vrt možje v sijočih zvezdicah, da jim je predvsem za »varnost«, »srečo« in kar je še takšnih **smb** vrednot in da so za takšne cilje pripravljeni dati tudi življenja (svojih) vojakov! Kakšna grozljiva in sprenevedava in seveda nevarna topost! Prava pornografija ideološke in zaplankane samozavesti ta film oficirjev iz **zastave!** (**život uz granicu**).

Ob plejadi konstant – invalidov, zahojencev, starih, nezaposlenih, lačnih, brezdomcev norih, slepih ipd., s katerimi se izživljajo posamezni filmski intelektualci (v drugem planu seveda vsi prikazujejo kot »subtilno« sporočilo o moči usode vsaj kakšno Titovo sliko ali morebiti parolo iz zgodnjih let socializma, da bi, kajpada, nas, tope gledalce ozavestili, kaj je z resnico teh bednikov...) vseh jugoslovanskih nacionalnosti, je treba vsekakor izvzeti vsekakor **najboljši** film letošnjega Beograda (četudi to oznako **najboljši** pišemo z izrazito mislijo o relativnosti vsega, kajti Zaninovičev film je vendarle dovolj šibko in površno, »klasično« dokumentarno delo, ki si »upa« v resnici le od daleč na naznačiti usodnejše razsežnosti balkanskega sveta in se zaradi tega mota po vseh mogočih in nemogočih »dramaturških« in še kakšnih digresijah... pa vendar je kljub temu to najboljšo delo tega festivala – v dokumentarnem okviru seveda – četudi je res, da bi že v primerjavi z lanskimi dokumentarci Zaninovič potegnil kratko...) Zaninovičev film **Ranko, rab božiji**. To je film o človeku, ki ga je usodno zaznamovala komunistična evforija, pravzaprav sanje o boljšem, pravičnejšem svetu, ki jo je tako s pridom in brez skrupulov izkoriščala ta usodna ideologija. Ranko Panajotović, povsem »običajen« človek, slehernik, nikakršen heroj po balkanskih merah, je svojo naivno in hkrati tudi nevarno in usodno sanjo o boljšem svetu plačal za naravnost neverjetnim in grozljivim martirijem v kar treh sodobnih zgodovinskih »okvirih« – Banjici, Mathausnu in Golem otoku, od katerih se Zaninovič posveča predvsem zadnjemu. Kako strašljiva igra s človeškimi življenji, vero, upanjem, kako neverjetno grozljive in peklenske muke so se v tem »našem« samoupravnem socializmu odvijale tik za svetlim in sončnim odrom družbene realnosti, odkoder so posamezniki izginjali v »noč in meglo« **Udbinih** labirintov, mučilnic, otokov! Kako neverjetne in shriljive so zgodbe ljudi, ki so bili do nedavna še čisto običajni, vsakdanji ljudje, niti ne posebej izpostavljeni v tej ali oni družbeni vlogi. Potem pa nenadoma izginejo v podzemlje inferna, ki si ga z neverjetno balkansko sadiščno in nečloveško imaginacijo izoblikuje ta »človekoljubni« sistem samoupravnega socializma. In potem, ko je »prevzgoje« konec, s kakšno nonšalantno (kajpada zopet – balkansko zmajstreno) mirnostjo ta družba vrne te človeške figure nazaj v življenje!?! Ko Zaninovič kaže Panajotovičeve slike (kajti ubogi človek je zdavnaj pod rušo?!) se v utrujenih in ubitih očeh tega človeka odraža nekakšna zgubljena in v daljavo (in

praznino) usmerjena sila pogleda, ki, kakor da ni več od tega sveta, kjer so mu že vse mogoče policije in njeni mučitelji ubili vse, kar se ubiti da... Slike v družinskem krogu, otroci, žena, vdana in, kot pravi sin, v neskončne noči sama s svojim šklepetajočim šivalnim strojem s katerim se preživlja v ubornem beograjskem predmestju... in on, živi mrtvi Panajotović, ki s svojim živim mrtvim pogledom in bledim nasmeškom nikogar ne obsoja, ne kaže nobene zle misli, pa vendar ve za vse gorja tega sveta... Ta pogled, ta ubita otožnost Panajotovičevega pogleda, priznam, me je dolgo begala v dneh tistega beograjskega festivala. Šele potem se mi je nekako sestavilo, od kod pravzaprav tipika prav tega in **takšnega** pogleda, kakor ga sicer ni mogoče najti nikjer v nobenih fotomografijah sodobnih policijskih in ideoloških, lagerskih in še kakšnih infernov, ki so se jih izmišljali v tem stoletju.

To ni pogled človeka, ki ve, da bo čez dan, dva ali morebiti uro izginil v plinski celici Auschwitzta, niti to ni pogled človeka, ki ga čaka le še strel v tilnik ali ki bo zanesljivo končal v neskončnih sibirskih ravninah. To so nekakšni trpki, hkrati pa vendarle mirni (?!), sprijaznjeni pogledi, kajti smrt je kljub vsemu od-rešitev, od-hod iz tega pekla, ki mu gospodari človek... Panajotovičev pogled pa je vendarle drugačen, tukaj ni nobenega miru, nobene odrešitve ni moč pričakovati, nobenega milostnega strela, to je pogled živega oziroma na življenje obsojenega ubitega človeka, ki, kakor da je izsanjal (kajpada v za to določenih lagerjih in skozi postopke človekoljubne **udbe**) najbolj peklenske sanje, ki si jih je mogoče zamišljati... In sedaj je tukaj, v družinskem krogu, v družini, ki niti ne sluti in si niti ne more predstavljati, od kod je in kako je prispel nazaj v to orbito balkanske vsakdanjosti, doma, živ mrtvec...

Zaninovičev film je (ali morebiti to Zaninovič sploh ve(?)), morebiti sploh ne, saj se ukvarja z vsemi mogočimi in nemogočimi digresijami!), film o najhujšem od vseh zločinov, film o »totalni« lobotomiji, ki ji v sodobni zgodovini skorajda ni primere... ciničnem in do kraja brezskrupuloznem »prevzganju«, kakršnega si je mogla zamisliti le najbolj izprijena in skozi ideologijo izšolana gospodovalna pamet tukajšnjih stalinističnih mučiteljev... ki si je pač jemala svojo moč in kredibilnost prav iz javnega proti-stalinističnega postavljanja... V Zaninovičevem filmu Panajotović sploh ne govori, govorijo člani njegove družine, govorijo in ne morejo razumeti neskončne vere teh mladih komunistov, prave kužne bolezni, ki je razsajala med mladimi in je ni zmogla zlomiti niti stara predvojna, potem nedičeva, niti mathausenska golgota, ubiti jo je znala le Titova in Rankovičeva policija, ubiti in pustiti pri tem človeka »nepoškodovanega« in živega! Kakšen strašen bestiarij, ta »naša« protistalinistična gesta, kakšna strašna stran »naše« samoupravne polpretekle zgodovine!!

Zaninovičev film je pravzaprav **edino** dovolj relevantno družbeno kritično dokumentarno delo letošnjega festivala, dovolj zrelo?! in z dovoljšnjo mero dignitete...

Film Jovana Jovanovića **Človek koji je pravio sisteme** bi lahko izvrstno funkcioniral v tistem tipičnem kunderovskem »smislu in razumevanju ironije, kot »spodmikanja« »dvoumljenja«, pa mu za kaj takšnega zmanjka moči in domiselnosti... Jovanović, kakršen mojster pač je, je očitno predolgo **out**, in to se mu usodno pozna... Njegov film o Kardelju, v bistvu pa o Kardeljevem Velikem bratu (pri igri s sistemi) je v prvi polovici v resnici briljanten – vrsta antologijskih se-

kven iz filmskih žurnalov, dokumentarcev ipd. o paradah, kolektivnih orgazmih, ki jih je z naravnost fellinijevsko genijalnostjo znal uprizarjati naš vase zagledani samoupravni svet, da bi si posvetil svojo pot v boljšo in zmagovitejšo bodočnost in svojo lastno glorio. Jovanović z večšo roko, po vsej verjetnosti ta hip najbolj razgledanega poznavalca ikon naše kolektivne blaznosti in kajpak njenih protagonistov, gradi tok te nore povorke (ki se je ne bi resnici na ljubo sramoval verjetno noben od prav prijaznih in perverzih rimskih oblastnikov), vendar ni znal, ni mogel, ni hotel ujeti teh sporočil samovšečne delirične komedije, ki potem strmoglavi v praznino krize, neuspeha, lastne ničevosti in izpraznjenosti, ki pa se je, kajpada ne sme izraziti in izreči. Tako Jovanović ostaja na pol poti, nedorečen, površno neartikuliran, čeprav bi lahko speljal svojo metaforo o norosti sistema in ludizma v njem še v današnji čas, saj mu prav iste elemente, četudi bolj siromašne in nedomiselnosti, sproti ponuja njegov sedanjí vodja in togotni rdeči blaznik s svojimi, »novokomponovanimi« podaniki... Žal, Jovanoviću je zmanjkalo, drugače bi nastal briljanten, ironičen in oster film o klovnovstvu na Balkanu...

Kratek, domiseln in učinkovit je (prezrt v Beogradu, vendar z izborom v okvir tekmovalnega programa oberhausenskega festivala nekako dovolj ovrednoten) film Damijana Bogataja **Pax**, ki v svoji nekako »gagovski« strukturi slike (TV prenos ene izmed famoznih vojaških jugo-parad) in zvoka (Savinove Pesmi barbarov) briljantno izreče »resnico« Balkana, ki je kajpada totalna in usodna in vsepričujoča prav v tej svoji najbolj prvinski, siloviti, primitivni in grobi formi... Vtis je, kakor da bi se ga beograjska žirija hotela nekako hotela izogniti, na hitro vtakniti pod prt, da se ga ne bi preveč videlo in slišalo, kajti kljub borim šestim minutam, kolikor traja film, je njegovo sporočilo nedvomno dovolj silovito – in neprijetno resnično! Bravo, Bogataj – z zgolj šestimi drobnimi minutami tega filma, smo v Beogradu vendarle dokazali – da Slovenci vendarle imamo **jajca**!

Podobno kratek in učinkovit, vendar neprijetno prijaznejši in »mehekši« je v svojem (političnem) sporočilu bosanskega film **Nesanic** Nedada Begovića... Tradicionalno »metaforičen« je tudi film **Put** Stevana Živkova, ki je prav zaradi svoje prezgodnje, čeprav za današnje razmere dovolj nedolžne »metaforike« o »vodičih« na (brez) potjih, »odležal« v bunkerju dvanajst let!

V okvirih »fiction« filma totalna praznina, kraljestvo brezvezja, tako da Zupetov in Škucov film **Silicijev horizont** dejansko predstavlja edino plus točko... Kakšen grozljiv relativizem zopet... Zupe, ta neverjetni, neskrupulozni mladi artist, ki je za slovenske razmere, kajpada zgolj in samo filmske!, naredil pravi organizacijski in nekoliko tudi ustvarjalni happening, je v vsej svoji pojavi nekakšna tipična figura slovenskega artizma ta hip: brunnega in silovitega, a hkrati zelo neboljgenega in praznega, »plenty of nothing« tako rekoč, a vendar to na dovolj intenziven in hrupen način ali, če rečemo drugače – dopadljiv, atraktiven, hlasten način, pa vendar prazen in brezmejno ničev... **Silicijev horizont** je ponovno eden izmed tistih podvigov, ki se igrajo žanrske obrazce in matrice, ne da bi pravzaprav sploh vedeli za njihovo resnico in moč ali da bi avtorji znali te in takšne obrazce artikulirati kot intenzivno, šokantno, dramatično (četudi lahko tudi samozadostno!) filmsko naracijo.

Zupè (žal?!) ne vé zanje niti jih ne zna rabiti v to smer (končno, kje pa naj bi se jih na slovenskem naučil rabiti – pri svojih mentorjih na **AGRFTV**, ki so v tem smislu še manj pismeni v to smer, kot on sam?! ali morebiti doma, iz dosjejev videotek?!), tako da je njegov film povsem hendikepiran – vsa žanrska naracija se sesuva sama vase in kajpada s tem tudi vsa filmsko/scenska fascinacija, efekti ostajajo vizualni happeningi per se, izven vsakega dosegljivega konteksta, razvidne dramaturške tenzije, žanrske konture...

Zupeta nedvomno rešuje njegova neverjetna (organizacijska) energija in do določene mere njegova sposobnost postavitve prizora (nekako v preveč statičnem, gledališkem smislu, brez imanentnega filmskega timinga, dramaturške strukturiranosti etc.), ki pa, kot rečeno ostaja sam zase, nepovezan... in tu je Zupe že znotraj klasične in že pregovorne slovenske (filmske) nepismenosti... Konec koncev je vendarle treba reči, da je v Beogradu Zupe med ostalimi »fiction« filmi, četudi je bil med njimi »tak« »režiser« kot je npr. Tucaković ali Žižić res za kilometer »boljši«...

Animacija (tudi vsa slovenska) je bila v Beogradu povsem (pod)povprečna, če jo hočemo pregledati v njenem lastnem, filmsko-izraznem razsežju. Klasične štorije, dovolj prozorno moraliziranje, plehka, gagovska humornost, neinventivna risba in animacija, prava sivina vsebin in form, konvencija...

Edino »pravo« eksperimentalno delo je na festivalu predstavil kajpada Ladislav Galeta. Njegov **Wal(l)zen** (1990) ne potrebuje komentarja, ne razlag niti razmišljanja, dovolj je, da je!

Kot »konceptualno«, do skrajnih meja prečiščeno in domišljeno »igro« režije bi nemara lahko razumeli Gamulinov film **Posvečenje mjesta**, ki naravnost osupljivo orkestrira »igro« arhitekture, svetlobe, kamere, sence v cerkvi Svetega Donata v Zadru. Resnično »čista«, formalno (in matematično) izbrušena igra, prava struktura par excellence...

In Slovenci v Beogradu? Popoln polom »uradnega« producenta **Viba filma**! Njeni filmi so točno v istem kontekstu praznine in relevance, kot smo jih formulirali na samem začetku tega poročila in nujno bo kajpada na Slovenskem temeljito revidirati položaj, producerske razsežnosti in zmožnosti, estetski in vrednostni okvir kratkega in dokumentarnega filma. Že leta nazaj, posebej pa letos položaj kaže, da je **Viba film** avtorsko in producersko izpraznjen (četudi se npr. tamkaj na novo profesionalizirajo avtorji?!), brez zaledja, koncepta ipd. Letos sta prav Bogatajev in Zupetov film dokazala, da tisto kar šteje na področju kratkega filma nastaja praviloma v majhnih, neodvisnih skupinah, ki se seveda povezujejo pri produkciji z »velikimi« da finalizirajo projekt. Nekako tako se bo morala odpreti v avtorskem in organizacijskem smislu tako **Viba**, kot **osrednja TV hiša**, če bosta hoteli novih in avtentičnih avtorskih pisav... To v Evropi že davno vedo, le pri nas (le še letos!?) delamo po starem centralno birokratskem ključu, ki kajpada protežira najbolj mrtvoudne in neproduktivne inštitucije, ki so tu zato, da so neproduktivne in mrtvoudne, skratka, da **one mogočajo** sleherni preboj...

PETER JARH

FIGURE ODSOTNOSTI

Tostran ali pogled kamere

1

Spomnimo se, Noël Burch, ki se je menda prvi nekoliko resneje, nekoliko bolj sistematično ukvarjal z zadevo, v **Praksi filma**¹ ločuje šest različnih razdelkov zunanosti polja. Prvi štirje ustrezajo štirim stranicam kadra, peti spada za kulise in šesti v prostor zraven kamere. Bistvo Burchevega razmišljanja se nanaša na vstopanja in izstopanja oseb iz polja kot aktivacije prostora zunaj polja. V filmu, ki ga v ta namen analizira, prihaja do vstopanj in izstopanj največkrat na levi in desni strani, kakor v gledališču. Zato samo v nekaj besedah omeni šesti razdelek prostora zunaj polja, da bi opozoril, da se le-ta redko pojavlja, kajti navsezadnje so situacije, ko neka oseba vstopi ali izstopi iz polja spredaj, tako da zdrzne ob kameri, maloštevilne, čeprav jih najdemo že pri Griffithu. Vzrok za to poredko rabo je preprost: ker zgodba skuša potlačiti diskurz, je bolje ne preveč pritegovati pozornosti na tisti del prostora, kjer se nahaja kamera in ki mora ostati ne zunaj polja, temveč zunaj kadra, glede na nasprotje med prostorom fikcije (polje-zunanost polja) in prostorom snemanja (ki mora ostati zunaj kadra). Kljub temu pa je v klasičnem filmu prostor kamere, zunaj kadra, pogostokrat označen na primer s kompliciranim premikom žerjava, kot pri Wellesu, Minnelliju ali Ophülsu, za katere je to značilno. Kot pa smo že videli, tudi pogled v kamero pritegne šesti razdelek zunanosti polja, čeprav včasih na bizaren način, saj je ta pogled lahko slep, ker se ne obrača k nekemu ali k nečemu, včasih v ogledalo, včasih v prazno. Prva značilnost te zunanosti polja »kamere« (čeprav je očitna nerodnost izraza, saj vemo, da kamera ostaja izven kadra) je torej ta, da lahko ostaja, nasprotno od vseh drugih razdelkov zunanosti polja, **kar tako**, saj ne pogled ne predmet, ki služi za vabo, ne zvok v offu v primeru pogleda v kamero, ne morejo temu razdelku št. 6 dodati prisotnosti, kajti zunanost polja je tukaj čista odsotnost, praznina, ne-kraj.

Ravno tako pa vemo, da je razdelek št. 6 lahko zelo naseljen ali vsaj precej zaseden s telesom osebe, ki naj bi se tam nahajala: gre za tisto, kar tradicionalni pojem **subjektivne kamere** skuša označiti ravno tako nerodno kot izraz »zunaj polja kamere«. Nazadnje tudi vemo, da je razmak med tem prostorom zunaj polja in prostorom zunaj kadra kamere majhen in krhek. Zato lahko Jacques Rivette, ko ima težave pri snemanju, ker mu kamera spraska film, le z nekaj potezami dopolni praske in dobi puškin vizir ter na ta način brez velikih stroškov spremeni pokvarjeno kamero izven kadra v zunanosti polja »subjektivne kamere«².

Običajen opis dispozitiva, imenovanega »subjektivna kamera«, nas navaja k sklepanju, da sta za to potrebna vsaj dva kadra. Prvi naj pokaže posnetek osebe, ki gleda zunaj polja izza enega od robov kadra, drugi, komplementarni kader, pa naj v polju pokaže tisto, kar je dotična oseba gledala, s približno postavitvijo kamere na mesto, kjer naj bi se ta oseba nahajala in glede na ocenjen kot njenega pogleda. Zaporedje kadrov je lahko zamenjano, ne da bi bil dispozitiv zategadelj ogrožen. Dejansko smo v udobnih okvirih izmenjav vidca in videnega, kar je po Raymondu Bellourju postalo klasično (čeprav avtor v tem odkrije še kaj več kot preprosto subjektivnost v delu iz filmske naratologije *avant la lettre*) in kjer je spoštovana slovita transparenca, ki velja za neločljivo od klasičnega narativnega filma, saj zagotavlja povezavo med kadri na osi pogleda. Vendar pa gre v t.i. subjektivnem režimu za »zunanost polja kamere« v najbolj epizodni (največkrat en sam insert), v najšibkejši in najbolj psihologizirajoči obliki, ker skušamo s to navezavo predvsem naturalizirati nek pojasnjevalni insert (»tu je v velikem planu tisto, kar morate opaziti«) s tem, da ga spremenimo v subjektivnega (»tu je v velikem planu tisto, kar zanima osebo«). Subjektivnost je tedaj zgolj pretveza, pod katero oseba prevzame organizacijo diskurza. Danes vemo, da v takem primeru »subjektivna kamera« nima nobene zveze s kamero, ki ostane zunaj kadra, in kaj malo s subjektivnostjo, ker o duševnih stanjih osebe ne zvemo nič. Vendar nekaj ostaja: ne bi mogli reči, da kader s »subjektivno kamero« osebo izniči. Tradicionalni opis tega dispozitiva nas nauči vsaj to: kadar imamo spoj na osi pogleda zunaj polja in kamera ta pogled v drugem kadru nadomesti, se ne zadovolji s tem, da pokaže, kar je ta pogled gledal, ampak ga **reducira na svoj pogled**³, ki tako ostane v polju edini **zaznavni** (da ne rečemo vidni) element njene prisotnosti v razdelku št. 6. Možno je, da v tem drugem, dodanem kadru, to ni posebej označeno in da je domnevna subjektivnost dejansko le v izpeljani povezavi s prejšnjim kadrom.

Toda ravno tako je možno, da je drugi kader sam po sebi določen z vizualnimi parametri, z opaznimi oznakami, ki v njem nakazujejo subjektivni status. V pogostih primerih, ko oseba bere nek tekst (pismo, časopis, vizitko), bo to nagnjen kot in prekratka razdalja do predmeta (veliki plan), v drugih situacijah pa prevelika razdalja od predmeta ali meglica (zamegljeno videnje oslepljene ali omamljene osebe) ali barvni filter (kot pri halucinacijah junaka filma *Vertigo*). Spisek teh znamenj je dolg in namesto da bi ga sestavljal, bom raje skušal opisati nekaj logičnih mrež, da bi pokazal na njihovo rabo. Prva značilnost teh znamenj je, da so kodirana. Kodirana so do te mere, da bi bila lahko avtonomna, se pravi, da bi se pojav-

ljala neodvisno od položaja kamere, ki simulira položaj osebe, od katere naj bi izviral pogled. In njihova avtonomija je lahko takšna, da opravi svojo funkcijo tako, da se zoperstavijo tistemu, kar navadno imenujemo transparenco filmskega prostora. Na primer, v najbolj klasičnem narativnem filmu ni nič nenavadnega videti »skozi oči osebe«, hkrati, ko to osebo vidimo v podobi, kar so opazili že Jean Mitry v zvezi s filmom *Little Foxes*, David Bordwell v enem od prizorov filma *Murder, My Sweet* in Edward Branigan v enem od odlomkov iz *The Best Years of Our Life*⁴. Če zastavimo stvari v Metzovih terminih, to pomeni, da včasih lahko primarna gledalčeva identifikacija (s kamero) prevzame nase sekundarno identifikacijo (z osebo)⁵, ne da bi se z njo »fizično« pomešala. Pomešata se, ko se tako v prostoru snemanja kot v prostoru zgodbe položaj in os kamere izravnata s položajem osebe in z osjo njenega pogleda: to običajno označuje pojem subjektivne kamere in kar so prvi filmski naratologi prekrstili v fokalizacijo ali okularizacijo, še v času, ko jih je bolj skrbel bazinovski realizem – ter so zamenjevali filmski lik in osebo, predvsem pa filmski in realni prostor – kakor pa vodenje filmske pripovedi z rabo filmske govorice. Primarna in sekundarna identifikacija se ne prepleta, ko je lik na posnetku in ko gledalec vseeno misli, da lahko razume, da slika predstavlja tisto, kar lik vidi ali na kar misli. Trije primeri, da takoj razčistimo stvari. Da bi označil onesveščenje neke osebe, lahko najprej posnamem njen obraz jasno, nato zamegljeno, pri čemer raztapljanje njenih potez gledalcu pomeni izgubljanje zavesti, meglevit pogleda. Drugi primer: na koncu filma *Yakuza* oseba, ki jo igra Robert Mitchum in ki je bila že večkrat ponižana, nazadnje vendarle sklone, da bo reagirala in se odpravi v hišo enega od nasprotnikov, da bi ga eliminirala. Travelling naprej nam jo pokaže, kako hiti po hodniku, da bi čimprej prišla do sobe, kjer se skriva človek, ki ga hoče ubiti. Ta hitri travelling je tresoč, kader drhti, kot da bi bila kamera v roki. Toda položaj je jasen: Mitchumu ne sledi niti kak novinar, niti kaka druga oseba: gre za zadevo, ki jo bo razrešil sam. Travelling naprej, ko vidimo igralca v hrbet, je po vzporednosti poti in tresenju, ki označuje nestrpnost hitečega junaka, subjektivni kader, katerega izvor (oseba in njeno psihično stanje) je viden v polju, pred nami. Tretji primer: v *Mostu na reki Kwai* nek angleški vojak izgine v bambusovi gošči, zasledujoč japonskega vojaka. Kamera spremlja tek prvega v dolgem in hitrem travellingu s strani. Toda če se Anglež prebija skozi bambus, ki ovira njegovo napredovanje, kakor ve in zna, kamera brez težav drsi tekoče zraven njega. Med njima se tedaj postavi gosta zavesa bambusovih stebel, ki

¹ Noël Burch, »Nana ou les deux espaces«, *Praxis du cinéma*, Editions Gallimard, Paris 1969, p. 30 sq.

² Alain Bergala, »Rivette, Baptiste et Marie«, *Cahiers du cinéma* št. 333, marec 1982, p. 6.

³ In če hočemo doseči to subjektivnost, je potreben še glas v offu, ki naj prenese to, kar oseba misli ali občuti. Vzrok in posledica redukcije na pogled je določitev izvora zunaj polja slike.

⁴ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* 2, Editions Universitaires, Paris 1965; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985; Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Mouton 1984.

⁵ Glede teh pojmov glej Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, U.G.E. 10/18, Paris 1977. Penovno izdal Christian Bourgois, collection Blanche.

zamrežuje polje. Seveda je tu zato, da bi nas prepričala, da je zasledovalec globoko v gošči. A tu je tudi zato, med kamero in njim, da pokaže bambus med njim in tistim, ki ga zasleduje, da bi bila slika poistovetena z njegovim dejanjem in njegovim videnjem v zamiku za 90 stopinj. Anglež je prisoten na posnetku, torej odsoten s točke, na katero je postavljena kamera, ki pa kljub temu »prevzema njegov položaj«⁶. Dve pripombi. Ta prostorska ločitev kamere in subjekta zaradi empatične združitve bi bolj kot izraz »subjektivna kamera« (ali »pol-subjektivna kamera«, kot pravi Jean Mitry) zaslužila oznako **personalizirano polje** (tako kot govorimo o »personaliziranem kreditu«), ki pove, kako običajno nevtralnopolje dobi posebne oznake, ki modificirajo njegov status v korist osebe, katere položaj, bodisi geografski, bodisi ne, bodisi fizični, bodisi ne, kamera delno ali v celoti prevzame. Poleg tega bomo opazili (in to je moja druga pripomba), da je tu znova diegeza vzpostavljena ob določenem realizmu reprezentacije, če le-to razumemo kot upodobitev nekega spektakla, ki se dogaja zunaj.

2 Skratka, v filmski govorici poznamo eksponente slike⁷, ki v polju označujejo prisotnost gledajoče osebe, naj bo ta na ekranu prisotna ali ne. Ti eksponenti, kodirani in zato včasih avtonomni, so v vsej zgodovini filma bolj ali manj stalni. V filmu *Wine of Youth* (King Vidor, 1924) se med veselo zabavo, na kateri mnogi plešejo ob zvokih jazza, neka mlada ženska ob strani opija z veliko prizadevnostjo in odločnostjo. Ko je to pokazano, film ponudi kratek montažni vrveč, ki predstavlja na eni strani mlado žensko z nepremičnim, toda negotovim pogledom, usmerjenim zunaj polja, na drugi strani pa dogajanje, ki ga opazuje in ki ga sestavlja skupina plesalcev. Če trije kadri, v katerih nastopa, glede na položaj kamere in kompozicijo slike ostajajo nespremenjeni, so trije kadri s plesalci varirani, čeprav ostajajo kadriranje in plesalci isti. Prvi kader je nejasen. V drugem se plesalci gibljejo »pospešeno« in v tretjem »upočasnjeno«. Če se je meglica kot personalizirajoči eksponent polja obdržala vse do današnjih dni, pospešeno gibanje ni imelo te sreče in leta 1924 njegov status gotovo ni bil evidenten, kajti tu se previdno pojavlja na drugem mestu, kot substitut meglice, ki mu vnaprej napoveduje funkcijo. Na sredi med njima pa upočasnjeno gibanje ohranja svojo personalizirajočo vrednost vsaj od Sergia Leoneja.

Če imamo pri tradicionalnem opisu subjektivne kamere opravka z dvema zaporednima kadroma, kjer se videno loči od vidca,

je ravno tako mogoče vpeljati vidca iz vide-nega s prepoznanjem enega ali več eksponentov v sliki, ki v polju označujejo prisotnost-odsotnost kakke osebe zunaj polja »pogleda«.

Najmanj opaznega od teh parametrov bi lahko poimenovali »voyeuristična kompozicija«, ki je tipična za tiste situacije, v katerih nočemo predstaviti na sliki tistega, ki gleda. Zanj je seveda potrebno kaj več kot preprosta vizualna označba, ki se tiče polja. Potrebno je na primer nakazati neko diegetsko situacijo, v kateri je oseba, ki jo vidimo na sliki, ogrožena in s tem opazovana od nekoga tretjega. Ko je ta pogoj izpolnjen, je dovolj zasukati kamero od vidne osebe, v katero je običajno usmerjena, da bi jo predstavili nekoliko vstran, za **oviro, ki zastira pogled** in ni antropomorfn⁸, tako da s tem občutimo prisotnost neke nevidne osebe. Privilegirana oblika te ovire, ki v prvem planu zastira pogled, je mreža, listje ali kakršenkoli drug preplet, ki s tem, da prikriva objekt gledanja, zunaj polja označuje subjekt videnja, prikrito prisotnost prežečega voyeurja. Zastor, okenska mreža bosta v povezavi z vogalom, ki štrli na ulico, ravno tako prišla prav kot vidni oznaki prisotnosti opazovalca v polju. Dva elementa torej: oddaljenost kamere glede na ciljni objekt in ovira, ki zastira pogled ter ga obnem spodbuja in razkriva.⁹ Tako na začetku **Državljana Kanea** odmaknjeni posnetki osamljenega starca, ki blodi po Xanaduju, razkrivajo s svojo veliko oddaljenostjo, z mrežo v zelo velikem planu, ki maskira velikana ali ga vrača v enega izmed kotov polja, fotoreporterja ali snemalca filmskih novic na preži¹⁰. V kriminalki ali grozljivki nam bo posnetek izza listja v prizoru, ko se neka oseba sama zvečer vrne domov, prepričljivo nakazal, da ga opazuje in ga bo morda napadel negativec. Prav delna nerberljivost polja namreč sproducira »zunanjost polja kamere« kot očitno nasprotje transparentnosti, ki po gledalčevem prepričanju prevladuje v narativnem filmu. Znotraj tega režima je odsotnost transparence pomenljiva, celo jasna. Vendar je treba tu ostati previden, kajti ob drugih situacijah bomo videli, da je lahko res tudi nasprotno, ko je polje povsem odprto, brez kakršnihkoli ovir pogledu, kar potrjuje, da je še vedno pomembnem diegetski kontekst – tak, ki ga globalno dojame in si ga vtisne v spomin gledalec, in ne preprosto tak, kakršen je predstavljen v enem ali dveh kadrih, v skladu s pravili realizma.

Toda za zdaj zabeležimo le, da so ti vizualni eksponenti, ki so določeni za označevanje prisotnosti gledajočega izven polja, hkrati razumljivi in sprejemljivi gledalcu in dvorani,

v kolikor je nevidna oseba nevidna tako gledalcu kot nadzorovani osebi, ki se pojavlja v sliki. Očiten paradoks: da bi izenačili primarno identifikacijo s kamero in sekundarno identifikacijo z nevidno osebo in gledajočim, je treba najprej vzpostaviti sekundarno identifikacijo z neko vidno, a delno zaslepljeno osebo.

3

Dva filma slovita po tem, da sta brez maske obdržala glavno osebo skrito na mestu kamere: **Dark Passage** in **Lady in the Lake**. Film Delmerja Davesa je dokaj popoln katalog vizualnih parametrov, ki jih lahko uporabimo za označevanje osebe, postavljene na mesto gledalca, na mesto kamere pred prostorom polja. Travellingi, panorame, deformacije, stranska zunanost polja, antropomorfne ali neantropomorfne vabe, vse je izmenično ali sočasno uporabljeno, da bi se ohranil **tostran** polja junak, ki ga je treba prikriti. Tako ne moremo sprejeti poenostavljene trditve, da v filmu **Dark Passage** glavne osebe vsaj v prvi tretjini zgodbe sploh ne vidimo. Nenehno se nam namreč kaže s hrbta, vidimo njene roke in noge. Dejansko ostaja neviden le njen obraz, ta fenomen pa kasneje podaljšujejo še postoperacijski povoji, ko se mora junak »cel« pojaviti v polju. Ta nevidnost glave, obraza, je edina točka, v kateri v prvem delu filma kinematografska prevara sovpadе z običajnim položajem slehernika, v katerem smo vedno nekoliko presenečeni, kot pravimo, »da se vidimo v zrcalu«, presenečenje pa se vedno nanaša le na glavo, ki jo odkrijemo. Ta glava, ki me vedno identificira tako pred drugimi kot pred samim seboj in na kar se pogosto reduciram, je prav tisto, kar od svojega telesa lahko samo čutim ali si predstavljam, zelo redko pa lahko vidim in še to nikoli tako, kot vidijo drugi. Moja podoba mi je odsotna, zaznavna prek tistega, kar vidim, se pravi, prek vsega, kar ni ona, dokler nisem pred ogledalom. Kar se zdi varljivo in nenavadno v filmu, je v vsakdanjosti banalno in naravno.

Vendar pa podobnost med splošno organizacijo začetka filma **Dark Passage** in običnimi lastnostmi realnega kmalu pokaže svoje meje, zlasti kar se tiče obrisov rok in nog (taksemi), ki se pojavljajo v polju pod najbolj neverjetnimi koti in ki junaka naredijo zdaj zelo nizkega, zdaj zelo širokih ramen: gre za nevidno osebo spremenljive geometrije, kakršni so sicer postopki, ki nam omogočajo, da začutimo njeno prisotnost, ne da bi nam bil pokazan njen obraz.

Prva kadra s personaliziranim poljem sta zaznamovana z **motnjo pogledu**. Prvi je posnet iz notranjščine soda¹¹, v katerem se junak skriva in se skotali po strmini, ki je na srečo travnata. Vse skupaj je le drveči vrtnec, črno obrobjen s stenami posode. Drugi kader nenadoma pokaže v velikem

⁶ Glede problemov ne-skladnje znotraj očističa med kamero in osebo glej E. Branigan, op. cit.; in M.V., »Un enfant est battu: le petit indicateur est mort«. *L'Avant-scène Cinéma* no. 329: 330, Paris, junij 1984.

⁷ O pojmihi eksponenta in taksema v filmu, glej Christian Metz, »Trucage et cinéma«, *Essais sur la signification au cinéma* 2, Editions Klincksieck, Paris 1972, p. 175–177. Pod eksponentom razumem tu element, ki se tiče celotne slike (kot na primer meglica) in ga ni mogoče omejiti ali razstaviti. Taksem pa je zame element, ki ga je v sliki moč izločiti (npr. nakazana roka, gibajoča se senca), vendar glede na druge lahko spremeni status slike.

⁸ Gledanje »čez ramo nekoga«, ki je hkrati lahko »objektivna« in »nekoliko subjektivna« slika, tu ne pride v poštev. V drugi situaciji je nakazana oseba prav tako ovira pogledu kot karkoli drugega.

⁹ Ravno tako učinkoviti so tudi vizir na puški, na fotografskem aparatu ali na periskopu, vključno z izrezom v obliki iris. Razdalja, ki jo ti elementi v prvem planu pogosto še potencirajo, pa je lahko vzeta kot ovira pogledu.

¹⁰ Zaradi doslednosti je treba dodati še kratkost kadrov, ki je povezana z dejstvom, da se posneta oseba redko kaže, in tresenje kadra, ki ni značilno za »fikcijski«, temveč za »dokumentarni« film.

¹¹ Če dobro pogledamo film, bomo ugotovili, da predstavlja sod prostorski problem. Za kader, »viden od znotraj« in zvrtnen, se pravi, vrteč se za 180° (kar je po eni strani v protislovju z razumevanjem prizora in po drugi s klasičnimi »pravili«), ali pa je sod odprt na dveh straneh (kar je v protislovju z diegetsko situacijo).

planu vertikalno maso listja, ki zastira celo polje. Toda med tema »subjektivnima« prizoroma smo imeli dva »objektivna« kadra, od katerih je eden pokazal zunanjščino soda na koncu poti, drugi pa sod od znotraj, da bi videli junaka, kako iz njega izstopa in se hrbtno umika proti mostičku čisto zadaj. Prisotnost osebe tostran polja je torej zelo nestalna. Zanimivo je, da prav ta nestalnost reprezentacije neke osebe tostran polja pripomore – k njeni reprezentaciji. Dejansko drugi personalizirani kader v filmu deluje prepričljivo prav zaradi nasprotja med kadrom, ki kaže osebo pokonci, ko se oddaljuje s hrbta, in velikim planom listja, ki takoj sledi, da bi izzval močan kontrast glede na oddaljenost videnih objektov, oddaljenost, ki je v obratnem sorazmerju z njihovim diegetskim statusom in pomenom. Treba je še pripomniti, da pomenjujoča odsotnost prehoda med kadroma na osi oddaljenosti ni tako očitna zato, ker prikaz celote, znotraj katere se pojavlja oseba, ostaja s stenami soda obkrožen črno, saj je kamera »ostala noter« tako kot v prejšnjem kadru, reduciranim na njeno vrtinčasto, »grobo« videnje iz katerega je bilo telo junaka odsotno. Tako podoba, ki nam jo predstavijo s hrbta, ohrani neko znamenje personaliziranosti polja, kar naredi mešanico: mešanico pogleda osebe in tistega, kar oseba vidi. To mešanost bomo našli tudi kasneje, v kadrih, kjer se pojavljajo udje v obrisu: pripadajo neki osebi, a jih hkrati »ta oseba« vidi.

Šele po tem velikem planu z listjem se zdi, da se je režim reprezentacije stabiliziral in odpravil vsakršen pogled, v celoti tuj junaku, ki ga bomo odslej videvali le nakazanega z deli telesa in z njegovim glasom v off-u. Ta glas je dokaj nenavaden, saj ne pripada, tako kot običajno, stranski, zunanosti polja in tudi ni **voice-over**¹² pripovedovalca glede na to, da slednji deluje iz prostora in (ali) časa, ki sta drugačna od tistih, ki zaznamujeta dejanje. Odtod dvojni paradoks. Najprej: medtem ko v filmu **Dark Passage** glas v off-u navidezno vzpostavlja podobnost z **voice-over** in stranskim off-glasom prek povezave »vizualna odsotnost – zvočna prisotnost«, se od njiju jasno loči po svojem diegetskem statusu, ker gre za glas off neke osebe tostran. Identičnemu označevalcu (vizualna odsotnost – zvočna prisotnost) različni označenci. Drugič: v diegetskem smislu glas off v filmu **Dark Passage** spominja na glas neke osebe, prisotne na sliki, a zaprtih ust, ki naj bi si govorila sama sebi v povezavi »vizualna prisotnost – zvočna prisotnost«. Različni označevalci, identični označenec, kajti naš junak dejansko govori sam. Toda, kako potem opraviti delitev? Kako lahko gledalec loči **voice-over** od osnega glasu v off-u v filmu Delmerja Davesa? Seveda je tu diegetski kontekst, v krožnosti, kjer kinematografsko sproducira diegetsko in kjer slednje omogoči razumevanje prvega. Tu je tudi uporabljen glagolski čas, ravno

tako prisotnost ali odsotnost formul, kakršne so na primer »tedaj«, »v sanjah sem podoživel«..., in ki vpisujejo glas v off-u bodisi v register ponovnega spominjanja, bodisi opisovanja vidnega. Odsotnost teh spominskih oziroma opisnih formul bo zbudila gledalca bolj s strani prisotnega delovanja osebe, odsotne s slike. Tu je treba pripomniti, da je, tako kot pri pogledu v kamero, »tradicionalna« definicija subjektivne kamere dejansko veliko več dolguje prisotnosti glasu v off-u kot navedenim vizualnim znamenjem. Vendar pa je tudi razlika med glasovi označena še z dodatnimi vizualnimi parametri. V primeru **voice-over** bo kamera oddaljena, lebdeča in drseča, kot lahko vidimo ob primerih filmov **East Side, West Side** in **Nebo nad Berlinom**. V primeru osnega glasu v off-u pa je kamera največkrat blizu, realistična in vibrirajoča. In prav to zaznamuje prvi personalizirani travelling naprej v filmu **Dark Passage**: kamera se nihajoč plazi vzdolž in prilepljena na nepomembno zapreko iz lesa. Ko mora junak prek te zapreke, tega ne naredi v lebdečem zasuku, ki izniči vhodno ograjo v **Državljanu Kaneu**, ali z breztelesnim prodorom, ki zbrise mrežo v **Rebeki**: to stori z vertikalnimi in stranskimi zasuki kakor kamera, nošena na ramenih in ne dvignjena s pnevmatskim žerjavom.

V tej točki analize je možno skicirati nekakšen mikrosistem prostora tostran polja, v katerem se filmski elementi (vizualni parametri) medsebojno organizirajo. Najprej bomo ugotovili, da imamo glede na oddaljenost predmetov od kamere opravka bodisi s pomembnim, toda zelo oddaljenim predmetom (to je primer nadzorovane osebe, ki je vidimo zelo od daleč), bodisi z nepomembnim objektom, ki pa je postavljen v prvi plan (prepreka v filmu **Dark Passage**). Sicer pa oba lahko uskladimo, kot v primeru starega Kanea, ki ga komajda razločimo v daljavi (oddalžitev gledanega objekta), ker ograja zaseda večji del polja (bližina dramsko nepomembnega objekta). Nato lahko ločimo dve vrsti travellinga: lebdečega in drsečega, ki bo spomnil predvsem na pripovedovalčev **voice-over**, ter realističnega in tresočega, ki bo označil predvsem fikcijsko osebo, postavljeno tostran polja. Oklevajoči travelling naprej in ponavljajoča se kadriranja s strani, bolj ali manj brutalna, v nasprotju z drugo vrsto travellinga naprej, simulirajo prisotnost nekega nevidnega, a zakonom zemeljske privlačnosti in njihovim posledicam podrejenega telesa, kar v filmu **Dark Passage** potrjuje kronično pojavljanje rok v polju, rok, s katerimi si junak pomaga pri svojem težavnem napredovanju.

V filmu **Dark Passage** se v epizodi avtostopa, ki sledi, parametrom prejšnjega travellinga (ponavljajoča se kadriranja s strani in nakazani udje) pridruži še eden: pogled »v kamero« neke tretje osebe. Odkrili bomo, da stabilnost in trdnost tega dispozitiva omogočata izbris preskokov v reprezentaciji, na primer dejstva, da je pri tem prizoru, ki se v celoti dogaja v eksterieru, prišlo do prenosa posnetkov v naravnem okolju v kadre, posnete v studiu oziroma do rabe

prikritih prelivov v nizu panoramskih posnetkov, ki še poudarijo ponavljajoča se stranska kadriranja. Vizualni parametri personalizacije so v tej sekvenci (zaradi številnih skrajšav si ne upamo govoriti o kadru-sekvenci), za katero velja, da jo v celoti zaznavamo z junakovega vidika, tudi priložnost za občasno vrvanje kadrov, ki se ne skladajo z videnjem osrednjega lika. Tak je na primer kader z avtoradiom, ki opozarja na junakov pobeg. Tudi to je subjektivni insert, ne bolj ne manj subjektiven od drugih kadrov, v katerih se pojavlja, s to razliko, da je usklajen s pogledom zunaj polja nagovorjenega sogovornika, šoferja. Reprezentacija je tu zdrsnila od avtostoparja k vozniku: gledalec jo v polju registrira, da bi jo takoj zatem pozabil, pri čemer mu pomaga drugi personalizirani kader istega radia, tokrat viden iz junakovega gledišča.

Zanemari bomo nekatera odstopanja od verodostojnosti in personaliziranega režima ter se posvetil naslednji epizodi, v kateri begunca čudežno reši mlada svetlolaska. Tu film očitno naleti na težavo: da bi pobegnil pred policijo, se mora junak prepeljati z avtomobilom, skrit pod odejo. Vprašanje: kako posneti personalizirano, toda slepo polje? Kamera zdrsne pod odejo takoj ob odhodu, zatemnitev. Odtemnitev poteka počasi, hkrati s prikazovanjem oddaljenega izhoda iz predora (cf. naslov in njegovo referenco na temen prehod): videnje voznice. Toda ko se konec predora širi, se silhueta voznice loči izza spet osvetljenega vetrobranskega stekla: kamera ni zavzela njenega položaja, postavljena je za njo, ki se pogovarja s svojim skritim sopotnikom. Tako se naknadno razodene, da je kamera zavzela vmesni položaj med položajem mlade ženske in njenega potnika, a je hkrati ohranila interni režim, ker spoštuje smer vožnje (travelling naprej), kot le-to zaznavata osebi v avtomobilu. Natančneje, kamera je pravilno zavzela položaj potnika. Ne njegovega fizičnega položaja (ali vizualnega), temveč njegov mentalni položaj, glede na to, da pod odejo pazljivo spremlja potek vožnje, saj je iz strahu usmerjen k cilju in možnim oviram na poti k le-temu. Spet gre torej za mešano reprezentacijo, pri kateri prostor tostran polja ne ustreza umestitvi telesa ali očem osebe, ki se dejansko nahaja zunaj polja, ampak psihični drži, ki jo hkrati zaznamujeta diegetski kontekst in namestitvev kamere za voznico. Ta mešanost reprezentacije tudi povzroči, da je oseba dvakrat odsotna iz polja, ki je organizirano tako, da je ne predstavi drugače kot prek njenega eksponenta: kot telo ni ne v polju, ne tostran, kamor se polje vendarle nagiblje. V tem bi lahko videli potrditev dejstva, da oseba ni samo lik, telo-taksem, določljiv s podobo, temveč tudi intenca, zgrajena skozi diegezo in povzeta z vizualnimi prvinami. Če kamera včasih privzame položaj prvega v prostoru, da bi označila drugo, je to le ena izmed številnih možnosti, ne realistična ali narativna nujnost.

Ta sprememba reprezentacijskega režima v avtu tiste, ki junaka reši (naloge kamere

¹² Glede tega pojma, glej Mary Ann Doane, »The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space«, *Yale French Studies*, No. 60, 1980. Ponatisnjeno v *Movies and Methods II*, ur. Bill Nichols, University of California Press 1985, pp. 565–576.

»Čisto preprost posnetek v spodnjem rakurzu, da bi bil tostran predstavljen prostor onstran...«

ni več predstavljati glavo osebe, temveč njeno miselno vsebino), se zgodi pod krinko odtokov polnega prehoda v temo, ki večkrat spremeni svoj status: tema pod odejo, zatemnitev kot povezava-demarkacija med sekvencami ter nazadnje tema v predoru kot prehod od »realnega« videnja junaka k možnemu videnju junakinje pred vrnitvijo k »psihičnemu« videnju moške osebe. Mešan položaj kamere omogoča tudi blag prehod iz personaliziranega režima k dogodkom, ki sledijo, ko se avto ustavi pred policijsko zaporo: tedaj pride do vrnitve h klasičnemu režimu kader/protikader, ki najprej prestavi junaka iz »psihične« zunanosti polja tostran v prostor zunaj pogleda (skriva ga odeja), v protikadru, pripisanem policistu, ki pregleduje vozilo. Spet ima odsotnost različne stopnje, ki v filmu **Dark Passage** omogočajo prehajanje od prostora zunaj kadra v zunanost polja tostran ter nato v prostor zunaj-pogleda. Kot je nakazala voyeuristična kompozicija, je res, da je tostran polja pogosto zunaj pogleda za osebe, ki so prisotne, v sliki v polju.

4
Kot vemo, je stališče, zavzeto v filmu **Lady in the Lake**, veliko bolj dosledno, bolj sistematično (ali, če hočete; manj inventivno) in ima težje posledice. Glavna oseba je dobesedno podana glede na angleško poimenovanje kot »private eye«. Detektivovega obraza torej ne vidimo vse dotlej, dokler se nam ne predstavi kot pripovedovalec ali dokler se ne znajde pred ogledalom. Vse ostalo so le deli rok, cigaretni dim in pogled tretjih oseb »v kamero«. Sistem je težak, ker je prisiljen na vse prehode tako telesa kot pogleda takoj, ko se znajdemo v nekem času na nekem kraju. Zato toliko dolgočasnih travellingov, da bi se lahko junak gibal iz ene pisarne v drugo, iz enega kота sobe v drugega. Odtod tudi razvlečeni panoramski posnetki, ko se je treba izogniti razpredanjju, če je treba na žalost pogledati na desno ali na levo. Začetna opredelitev namreč sili h kadru-sekvenci z redkimi elipsami. Zaprtje v »**stricto sensu** subjektivno« (če lahko tako rečemo) kamero tako hitro preide v nekaj, kar je zelo podobno njeni negaciji, kajti »ker vidimo le tisto, kar vidi junak«, mora slednji videti vse. Drugače povedano, kamera nam je dolžna vse pokazati (po nekem drugem začetnem načelu, izposojenem pri ameriškem novinarstvu, ki zahteva, da »smo mi edini sodniki«) in nam ne sme nikoli prihraniti vstopa ali izstopa neke osebe v sobo, v kateri se nahaja detektiv, tako da je v primeru, če je v **Lady in the Lake** prostor tostran polja konstanten, pa je stranska zunanost polja nestalna, sistematično razveljavljena s panoramskim posnetkom od strani. Ker se tiče fokalizacije, le-ta ni nična, temveč nikakršna, morda le z dvema izjemama: raziskovalnim obiskom v hiši Laveryjevih in končnim obračunom, ko policija pride prepoznati. Preostali čas smo zelo zaposleni s prihajanjem in odhajanjem v omnibusni zaplet.

Če je raziskovanje hiše Laveryjevih pomem-



ba izjema, je to zategadelj, ker se tu realizira figura suspenza s travellingom naprej v povezavi z vznemirljivim napredovanjem neke osebe v sovražnem okolju, kjer ta oseba nima sogovornika. Tedaj torej v celoti prideta v poštev hkrati dva razdelka prostora zunaj polja: eden ali več stranskih razdelkov in razdelek tostran polja. Pojav takšne vrste travellinga naprej za gledalca namreč pomeni, da kamera nekaj časa **ne bo postavljena** drugam. Poleg tega bo v nasprotju s tem, kar se sicer dogaja v **Lady in the Lake**, prisiljena v premočrtno premikanje, ne da bi imela možnost vnaprej posegajočega panoramskega pogleda s strani, kar poudari ali vzpostavi labirintno prizorišče kakega stanovanja ali hiše, ki je najljubši dekor za to vrsto travellinga, kot ga je na zavidi na način predstavil Kubrick v filmu **The Shining**. Pri travellingu gledalec ve, da ne bo rezov, ne bo drugih postavitev kamere v prostoru, ki bi omogočili predvidevanje poteka dogodkov oziroma pojavljanje česarkoli iz zunanosti polja. Odtlej je jasno, da je v tem personaliziranem travellingu (v tem primeru bi ga bilo skoraj bolje poimenovati **podrejen**) mnogo manj pomembno tisto, kar oseba vidi glede na svoj položaj, kot tisto, česar ne more videti, čeprav si prizadeva, da bi to odkrila. Spet imamo torej opravlka z voyeuristično kompozicijo, toda druge vrste, kajti ovire pogledu ne predstavlja več nepomemben predmet v prvem planu, postavljen pred instanco videnja: v suspenznem travellingu je ovira pogledu ta instanca sama. S podrejenim napredovanjem je tako občutena manj bojazen osebe in bolj **prisila pogleda**, saj je za gledalca pomembnejši dramatični učinek od psihološkega podejanja. Kajti v takšni situaciji suspenza, ko na posnetku ne vidimo ne subjekta ne objekta videnja, je za travelling naprej značilnih troje stvari: stranska zunanost polja (ki je tudi/ali izven scene), zunanost polja tostran in pomik naprej. Slednji, reduciran na tostran samega sebe, postane zdaj neizogiben, neusmiljen sprožitelj silne fascinacije. Tudi forsiranje pogleda ne poteka le od strani (od tistega, česar oseba in gledalec ne moreta videti), temveč tudi po osi, glede na to, da napredovanje travellinga na koncu zaznamuje nek cilj, kjer se lahko pojavi le strahota **od spredaj** (česar oseba in gledalec nočeta videti). Tu je opazen korelativen pomen dveh vrst zunanosti polja, kar ima za posledico izpraznitev samega polja, skrčenega na prazen in inerten dekor, tako da gledalec ve, da ni v spredobi ničesar, ničesar tudi v prvi sobi in da bo treba čakati, priti v kopalnico, v kuhinjo ali neko drugo sobo, da nas bo z vso silo udaril uničevalni spektakel, tako kot dobro ve, da počasno napredovanje ne bo preprečilo nečasnega napada. Podoba tu ni le reducirana na dekor, ki ostaja prazen: **podoba je dekor** po tem, da reproducira s konkretno natančnostjo v obliki hodnika pogoje videnja s travellingom naprej, kot širše stanovanje, ki ga je treba raziskati, predstavlja nekaj iz celotne zgodbe z njenimi skritimi kotički, prehodi in itinerarji. Vse se dogaja, kot da

»Od zaznavanja stropa (torej tudi tal) prestopimo v temne oblake, ki nenadoma zastrejo zemljo, kot da bi se krsta dvignila za nadstropje in se znašla nekaj metrov nad tlemi.«

bi bil hodnik pred kamero materializacija njenih prisil in njenega dela.

Prazno prizorišča ustvarja odsotnost v podobni, ki vrača živo (tisto, kar se premika – travelling, in kar ima dušo – osebo) zgolj tostran, da bi še bolj občutili njegovo krhkost in ranljivost. Ozkost prizorišča v hodniku skrči polje in s tem poudari pomen stranske zunanosti polja. Za nameček pa travelling naprej prepoveduje, da bi videli naprej, kakor tedaj, kadar film ponuja gledalcu enega ali več vmesnih kadrov, ki bi lahko najavili in s tem nakazali vpad grozečega elementa. In končno, travelling naprej s tem, da prilepi moj pogled na pogled osebe in ga potegne v praznino prizorišča, odpravi vsakršno frontalno zaščito, vsako posredovanje (tudi rahlo distanco), ki bi omogočilo, da se ublaži – po pričakovanju neprijetno – presenečenje. V mirnem, običajnem režimu narativnega filma je namreč treba upoštevati, da sta kader in oddaljenost kamere od predmeta zagotovo uporabljena za to, da bi dobro pokazala, v celoti predočila, toda oba tudi služita za zaščito gledalca, ki mu zagotavljata ublažen, relativno utišen pristop k dogodkom. Tu pa personalizirani travelling s svojim kadriranjem, z odsotnostjo distance med položajem ogrožene osebe in gledalcem, a tudi s trajanjem, ki ga travelling vsili kadru, izprazni iz polja vsakršno substanco, kajti bistveno je bodisi v stranskem prostoru zunaj polja, bodisi tostran, ali pa v obeh. In zdi se, da ta praznina ustvari v polju depresijo, ki kliče po vdoru, po imploziji.

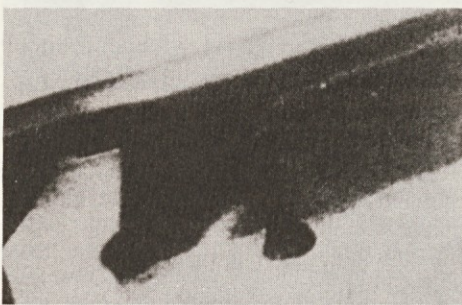
V tem konkretnem prizoru *Lady in the Lake*, posvečenem vznemirljivemu obisku hiše Lavery, se najdemo tostran polja v obratni situaciji od tiste, ki smo jo obravnavali v zvezi z voyeuristično kompozicijo. Če je bil za slednjo v njeni statični obliki prostor tostran polja zaznaven skozi prisotnost ovire pogledu v polju, smo s personaliziranim travellingom v konfiguraciji, kjer občutimo ta tostran skozi odsotnost ovire pogledu, kakor da bi bil gledalčev pogled nenadoma postavljen v prvi plan in izročen gol, brez zaščite, brez možnosti umika v drug kader, ki naj bi ublažil napetost s tem, da bi vzpostavil distanco nasproti grožnje.

5

Suspenzna raba personaliziranega ali podrejenega travellinga je lahko tudi obratna. Če je v prejšnjem primeru prostor tostran polja tisti, ki je ogrožen, in stranski prostor zunaj polja ali onstran tisti, ki grozi, je povsem možno udejaniti tudi nasprotno, kar potrjuje takorekoč klišejska raba v fantastičnem filmu ali grozljivki. V *Noči čarovnic* (Halloween, John Carpenter, 1978) je morilec devet desetlin filma le tirnica, ki oplazi osebe, se jim približa ali se od njih oddaljuje. Kamera ves čas drsi okrog bodočih žrtev in kaj kmalu je nemogoče zvedeti, ali travelling zgolj sledi premikom otrok na njihovih obhodih (posnetek osredotočen na polje) ali pa je to zasledovanje pripisati neulovljivemu morilcu, ki preži na svoje žrtve (posnetek osredotočen na tostran polja). To je možno zaradi dveh stvari. Prvič, film povečuje šte-

vilo napačnih sledi v tem ali onem smislu. Travelling, v prvem premiku pripisan pogledu morilca, se na koncu izkaže za nevtralnega. Drug travelling, zaznan kot nevtralen na začetku, je nato treba pripisati morilcu. Slednjega nikoli ni moč z gotovostjo lokalizirati, ker se zadržuje tostran polja, a tudi zaradi kroničnega zatekanja k »objektivni« kameri, ki ga nikoli zares ne predstavi na posnetku, tako da je hkrati odsoten in povsod prisoten. Drugič, gre za to, da se položaj morilca in položaj kamere v personaliziranem režimu nikoli v celoti ne ujemata, vsaj ne trajneje. Na primer, v začetku filma kader z močno voyeuristično kompozicijo postavi morilca tostran, v notranjščino zapuščene hiše, od koder na skrivaj opazuje skozi zasteklena vrata približevanje nedolžne deklice. Na zvočnem zapisu je težko dihanje pošasti. A kaj kmalu, ne da bi se kamera premaknila, morilec vstopi v kader, da bi se še bolj približal vratom. Drug primer: nekoliko kasneje zasleduje fantka, ki se sam vrača iz šole. Dolg, neslišen travelling izza ograje, precej daleč od otroka, ki ničesar ne sluti. Za ta premik kamere se najprej zdi, da ustreza hoji, nato pa se prestavi v notranjost avtomobila, ki zasleduje fantka. A tu je kamera očitno zadaj, za krvoločnim voznikom, katerega mesto je zapustila, ne da bi to opazili. Tako se izvrši fazni zamik med kamero in nevidno osebo, ohlapna povezava, ki hkrati poudari neuravnovešen karakter našega moža in vzbuja učinke presenečenja pri žrtvah in pri gledalcu. Tako se spet znajdemo v konfiguraciji, kjer je oseba nevidna (iskana, skriva se) in voyeuriska (nevropat, dolgo preži na svoje žrtve), nestalna (da bi se skrila, nenehno menja kraj) in zmožna povsodnosti (pojavlja se tam, kjer je ne bi pričakovali). **Halloween** se seveda ne odreka – zlasti proti koncu ne – možnosti, ki jih nudi raba travellinga naprej v ambientu hiše, toda film postavlja v ospredje predvsem lokalizacije v eksterieru (bistvene stvari se dogajajo v mestecu brez središča, na ulicah brez posebnih značilnosti, ki jih je težko ločevati drugo od druge) in se poigrava z ohlapnim razmerjem med kamero in osebo.

Sicer pa film niha prav skozi to povsodnost osebe in prehaja iz običajne kriminalke (tipa **Dark Passage**) v nekaj drugega. V kaj? Da bi to opredelili, je treba upoštevati druge točke v *Noči čarovnic*. Na začetku je Michael neozdravljiv morilec, avtist, nezmožen razumskega in čustvenega dožemanja, diabolichen, zaradi tega zaprt. Ko pobegne, je njegova prva žrtev deklica, ki kadi jointe pred nosom svojega očeta policaja. Zgodi se ji, da se v lahni obleki sprehaja pod okni sosedov, namesto da bi vestno opravljala svojo dolžnost starejše sestre varuške, se raje veselo pripravlja na ljubezensko noč. Drugi žrtvi sta še mlajša deklica in njen ljubimec, ki se valjata po starševski postelji, pijeta pivo in kadita cigarete. Še ena varuška, plavalasa in prikupnejša, predvsem pa pridnejša, zadržanejša in bolj osveščena, bo proti koncu ravno tako napadena, a bo rešena, medtem ko bodo drugi trije ubiti.



Vse to se dogaja – kot narekuje okolje – pred Halloweenom, nočjo čarovnic. In bolj ko se film približuje koncu, bolj je ta Michael, poosebljeno Zlo, podoben bav-bavu iz ljudskega izročila. Toda bav-bav se je specializiral za specifično starostno obdobje, tako da namesto odsotnih ali malomarnih staršev kaznuje hčere, ki so prezgodaj, brez dovoljenja in brez zadržkov, postale ženske. Večkrat smrtno ranjen morilec večkrat oživi, dokler na koncu magično ne izgine. Tako zdrsnemo od nevropatskega morilca do bav-bava, izvrševalca kazni, nato od živega mrtveca do nadnaravnega bitja, pač po zaslugi obravnave osebe, zadržane v prostoru tostran polja.

Preden se vrnemo k temu tekstualnemu drsenju, razkrijmo še en spremljevalen pojav. Če je Michael Zlo, je tudi tisti, ki kaznuje Zlo. In grozljivost storjenih zločinov bi bila manj znosna, če gledalec v svojem notranjem doživljanju ne bi sodil, da so ti mladi ljudje, ki se veselo norčujejo iz spodobnosti, vsaj malo – če ne močno – iskali tisto, kar jih je doletelo. Na ta način Michaelov voyeurizem, ki je z uporabo tostrana tudi gledalčev, sproducira dvojno obsodbo: obsodbo žrtev, s čemer se gledalec odreče tako svojemu voyeurškemu užitku, užitku obsojanja opazovane osebe zaradi njenega ekshibicionizma¹³, kot tudi užitku obsojanja diegetskega voyeurja, ki kaznuje mlade ljudi. Če se fikcijski užitek v neopaznih odvodi spletke napaja v slabi veri, je to zategadelj, ker je perversnost, kot vemo, močno podrejena moralnemu redu. Gre torej za dokaj zapleten režim identifikacije, ki ga ne moremo več skriti na povezavo med sekundarno in primarno identifikacijo. V tem filmu imamo opravka s skakajočo identifikacijo. Gledalec je najprej »z« mladimi ljudmi, ki se bojijo morilca. A nato je »z« morilecem zaradi njegovega voyeurstva, ko se hkrati odreka žrtvam, ki se s svojim ekshibicionizmom »same obsodijo«. To pa je le priprava ustreznih okoliščin za sprejetje storjenih umorov, ublažitev njihove grozljivosti. Vendar pa je morilec na enak način kot ekshibicionizem kršilec norme in mora zato biti tudi on kaznovan. Tako se gledalec skozi proces poteka dogodkov loči od morilca in se spet postavi na stran žrtev. Negotovost glede položaja morilca in vloge kamere izpostavi ta gledalčeva izmikanja v razmerju do njega samega, izmikanja, ki ga skozi pretežni del filma postavljajo v vse položaje hkrati; šele proti koncu se opredeli in vrne v izhodiščni položaj, ki je samo njegov položaj dobronamernega gledalca, ki še ni povsem odrasel. Čeprav povsod prisoten, je gledalec odsoten. Natančneje, njegova vseprisotnost med potekom filma se logično izteče v končni izbris, ko prepusti negativcem, da obračunajo med seboj, ko nazadnje vse postane zadeva odraslih (morilca, profesorja in policaja).

V **Noči čarovnic** permanentnost travellinga – medtem ko je morilec ves čas tostran –

stopnjuje nemir z nestalnostjo in povzroča suspenz. Permanentnost tostrana omogoča prehod od morilca k nadnaravnemu bitju. Morala zgodbe pa po svoje, všteti epizode, dodeli morilcu, reduciranemu na pogled, vlogo kaznovalca porednih otrok. Tako navezadnje ta nevropat deli z Bogom ne samo vseidnost, temveč tudi kaznovanje grehov. In ta element ni tu kar tako v suspenzu, ki navidezno temelji le na spretni uporabi tostrana.

6

Nenavadni značaj morilca v **Noči čarovnic** vseeno ne spremeni modalitet njegovega videnja, drugačnih od tiste, ki velja za normalno videnje. Deformacija reprezentacije, od meglice do anamorfoze, je namreč tradicionalna eksponenca podobe, ki označuje prostor tostran polja in zaznamuje drugačnost¹⁴. V **Volkovih** (Wolfen, Michael Wadleigh, 1981) daje žareči pogled pošasti podobam z nasičenimi barvami ter belo obrobjenimi in vibrirajočimi profili vtis videa. Res je, da je atribucija videnja neki osebi v prostoru tostran polja nakazana še z mnogimi drugimi oznakami. Najprej z zvokom. Nekakšen udarec na gong napoveduje spremembo vizualnega in fikcijskega režima ob prehodu od tistega, kar vidijo ljudje, k tistemu, kar zaznava morilska pošast. Po drugi strani pa zvoki, ki jih sliši morilski lik, za katerega ne vemo prav dobro, ali je individualen ali kolektiven, močno odmevajo v postopku, ki ga je dobro obdelal Michel Chion. Nato v teh kadrih spet najdemo voyeurisko kompozicijo (oddaljenost od predmeta, prečnice, okna, mreže, najrazličnejše ovire pogledu), potencirano še z enim parametrom: ti posnetki s prenatrpanim prvim planom, so podvrženi nenehnim, kratkim in lahnim, toda vztrajnim rekadriranjem. Ne kot v **Lady in the Lake**, da bi pokrili čim več prostora, ne kot v filmu **Dark Passage**, da bi zaznamovali fizični napor, temveč da bi oponašali nekoga, ki se skriva in skuša videti, ne da bi bil viden, ob prepletanju grozečega pogleda z drhtenjem od strahu, dodajajoč oddaljenosti od videnega predmeta bližino zaščitne maske. Nazadnje sta tu še dve sorazmerni in stalni značilnosti tovrstnih kadrov: znižanje ravnine kamere ter hiter in odsekan travelling naprej. Natančneje, gre za hiter in drseč travelling, prekinjen z nenadnimi zaustavitvami in ponovnimi starti: te variacije v gibanju, ki bi se po formalni plati utegnile zdeti protislovne drsečemu značaju travellinga, so dejansko linearizacija poti stranskih rekadriranj statične voyeuriske kompozicije. Drseč in trzajoč travelling naprej, tik nad zemljo in po zraku. Tik nad zemljo zaradi nizkega položaja kamere. V zraku zato, ker po eni strani gibanja ne moti

nobena običajna vibracija ročne kamere (zaradi uporabe **steadycama**, ki izniči vsakršen namig na snemanje, na kamero zunaj kadra, v korist diegetskega prostora tostran polja¹⁵). Po drugi strani pa je v **Volkovih** ta zunanost polja tostrana **absolutna**, kajti v polje nikoli ne spusti niti najmanjšega namiga, na primer zgornjega ali spodnjega uda, kot v filmu **Dark Passage** ali v **Lady in the Lake**, tako da ostane polje čisto brez vsake »fizične« sledi te zunanosti polja. Če gre v **Volkovih** res za volkove, nikoli ne vidimo njihovih tac v diru: redukcija pogleda je tu popolna.

Ko se ta bitja na koncu vendarle pojavijo v polju, se to kot po naključju zgodi v galeriji zrcal, od povsod, od nikoder, izza ogledala, a v znani obliki belega volka. Vemo, zakaj je ta konkretizacija lika razočaranje, kajti vse dotlej je bil tostran absoluten: bitje ali bitja, v ospredju polja tako označena, niso le nekaj vmesnega med ljudmi (Indijanci) in zvermi¹⁶, ampak tudi nekaj vmesnega med bitjem s spretnim telesom in čistim uničevalnim duhom, ki ga lahko predstavimo le z gibanjem in šokom pogleda, ker je še za stopnjo više od dvoumnosti, s kakršno smo imeli opravka v **Noči čarovnic**. V Wadleighovem filmu ne vemo več točno, če ti liki, reducirani na svoj begajoči in morilski pogled, pripadajo Bogu (živijo v zapuščeni cerkvi) ali celo strašnemu Bogu (premišljeno ubijajo tako revne kot bogate, ki pa vsi uživajo mamila), ali hudiču, ki je prišel po svoj delež. Toda v nasprotju z morilecem iz **Noči čarovnic** se liki iz tostrana v **Volkovih** gledalcu nikoli ne pokažejo, niti jih slednji ne more slišati: tako kot piš Duha so zračni (prvič se »pojavi« na vrhu zvonika) in fluidni, nevidni, toda močni. Bitje iz tostrana je onstransko bitje: smrt na poti.

7

Vse to je dokaj grobo nakazano v **Volkovih**. Zmernejši (to je litota) je bil Dreyer v **Vampirju**, kjer je v podobnem registru zadostoval čisto preprost posnetek v spodnjem rakurzu, da bi bil tostran predstavljen prostor onstran. Ko se Allan Gray v krsti poda na lasten pogreb, nam zelo tog posnetek v spodnjem rakurzu – začeni pri krsti – s skrajno omejenimi sredstvi posreduje sloviti »vidik mrtveca«¹⁷. Če je v svoji radikalnosti vrhunski, je ta posnetek vsekakor povezan z drugimi elementi, ki ga napovedujejo. Film je prej nakazal nekaj prostorskih in vizualnih diegetskih nastavkov, če ne drugače tako, da je pokazal Allana Graya v krsti z **moon roofom** in vampirko Marguerite Chopin, ki se nagiba nadenj, videna skozi to odprtino, torej iz notranjosti škatle. Nato sta posnetku

¹⁵ Kot smo lahko videli ob **Lady in the Lake** in obisku hiše Lavery, je eden od pogojev, da (»tehnično uspel«) drseči travelling funkcionira ne v korist profilmskega, temveč diegetskega prostora tostran polja, prisotnosti polja brez osebe, praznega prizorišča, kjer je važna le pot. **Volkovi** se dogajajo pretežno na zapuščenih krajih, v praznih okolišjih.

¹⁶ Pod krinko glorifikacije umestitve Indijancev v naravno okolje skozi psevdološki diskurz **Volkovi**, tako kot western, Indijance animalizirajo in na ta način uveljavljajo posebno obliko razizma.

¹⁷ Izraz je paradoksalen le na videz. V sistemu, v katerem se misel lahko vizualizira in duhoviti premikajo, je tostran, kot drugi kraj, zlahka uporabljen za ta »vidik mrtveca«.

¹⁴ Tu imamo opravka s tipičnim primerom reverzibilnosti: spreminjanje polja znotraj filmske reprezentacije nas usmerja k drugačnosti izven polja. V tekstu o dvojni ekspoziciji bomo videli, da tudi le-ta, kot sprememba podobe, včasih usmerja v zunanost polja, včasih pa v nek element v polju, toda v obeh primerih sta zunanost polja in element v polju vzrok teh menjav. Sicer pa dvojna ekspozicija služi za personalizacijo polja, po čemer je blizu tostranu.

¹³ Za razmerje, ko mora voyeur verjeti, da je druga oseba ekshibicionist, glej Christian Metz, **Le signifiant imaginaire**.

dodani še dve potezi. Najprej polje glede na kader ostane brez vsakršne realistične opole, kajti iz polja so odstranjeni vsi robovi odprtine v pokrovu, tako da je naše videnje »polno«, brez elementov v obrisu, kot v **Volkovih**, čist spektakel brez antropomorfnih navezav, brez ovir pogledu. Nato se ta zasukan kot kamere poveže z gibanjem v travellingu, ki je ravno tako drseč kot v Wadleighovem filmu in nas najprej popelje iz stavbe, v kateri kraljuje Marguerite, proti belemu dnevju. Magični premik, kajti nihče ne nosi krste, nenadoma prestopimo iz interiera v eksterier, iz mraka v svetlobo, predvsem pa od zaznavanja stropa (torej tudi tal) v temne oblake, ki nenadoma zastrejo zemljo, kot da bi se krsta dvignila za nadstropje in se znašla nekaj metrov nad tlemi. Veličasten efekt, izhajajoč iz nasprotja med tem vrtjem, izmikom tal in premočrtnim, nespremenjenim travellingom, ki se nadaljuje izven stavbe, na prosto, po začrtani poti, do tja, kjer bi pričakovali spoj, prekinitve s prekoračenim pragom, vpad v izrazito drugačnost. Toda ta bi dejansko nakazala prostor zunaj kadra, sam travelling, mehanizem, ki se tu izniči v dognani zunanosti polja prostora tostran onkraj.¹⁸

Pri tem travellingu v smeri od spodaj navzgor v **Vampirju** je izjemno to, da kljub temu, da gre za vrhunski filmski dosežek, vendarle ni filmski premik v smislu tehničnega podviga, kolorature, ki bi spet izhajala iz mojstrskega obvladovanja kamere zunaj kadra, ne pa iz zunanosti polja. Ko travelling – krsta, nepredvidljivo stopnjevanje v smeri od spodaj navzgor, znenada učvrsti nenavadnost videnja osebe, ki lebdi tostran, samo s **podaljšanjem** travellinga izven stavbe, to osebo nenadoma prestavi v onostranstvo s skrajno reduciranimi sredstvi, znotraj enega in istega gibanja, ki sam sebe preseže, ne da bi se spremenilo. Ne gre več za zasuk kamere, ampak za **prenos**; to ni več podoba, to je vizija.

Ta travelling je izjemten tudi po svojem trajanju, po togem vztrajanju pri istem kotu, kjer se kader spreminja, kakor pri suspenznem travellingu v kriminalkah, ob fiksnih plašnicah. Travelling je spet zaznamovan s svojo **neprenosnostjo**, glede na to, da potem, ko je sprejet, zapira, prepoveduje variiranje planov in postane ekskluziven, posestniški, tudi sam vampir drugih planov. Ob navidezni modifikaciji, metamorfozi gledišča, travelling, le-tega fiksira, približe v eni sami točki, opusti običajno igro kader/protikader ali celo montažo. Zdi se, da je s travellingom kamera nenadoma prilepljena na sliko, ki jo vsrkava, ne da bi se je mogla rešiti, se ločiti od nje, kar ji omogoča spremljanje kotov v istem prostoru. Tako je pri Hitchcocku, kjer frontalno napredovanje kamere proti nekemu predmetu pomeni postopno **okamenelost** osebe, ki hkrati tava in je paralizirana, pritegnjena in trmasto vztrajajoča na mestu, kot na primer v **Rebeki**, ko gre junakinja proti vratom sobe, v

kateri je živela prva žena, v hotenju, da bi razkrila skrivnost, a tudi že prestrašena ob tem, kaj bo morda odkrila.

Tako v **Rebeki** kot v **Vampirju** travelling naprej, izhajajoč iz nekega prostora tostran polja, omogoča še nekaj drugega. Nepremičnost s strani, ki jo povzroči, učinek plašnic ob zaznavi, ki se vendarle razteza na ves kader, kjer se pogled izčrpa, ta negibnost v premikanju, dosežena s stabilnostjo kamere v prodiranju skozi prostor, upiranje absorbiranemu in absorbirajočem voyeurstvu, vse to lahko le podvoji drugi prostor tostran polja, vzpostavljen s prostorom projekcijske dvorane, s prostorom, v katerem se tudi osupli gledalec znajde reduciran na svoj lastni pogled. Pri tem tipu travellinga se rob kamere natančno uskladi z ekranom, da bi reproduciral obvezno nepremičnost gledalca, ki skoraj fizično občuti to kanaliziranost, dobljeno s prisilo pogleda. Tako gre pri personaliziranem travellingu manj za identifikacijo gledalca z osebo in bolj za identifikacijo osebe z gledalcem.

8

Če k tem travellingom naprej na prizorišču brez oseb na začetku filma dodamo glas v off-u, dobimo klasično figuro ameriškega filma, osebo, ki se spominja in v spominih obiskuje kraje dogajanja, kar je sijajna ilustracija duhovnega očesa oziroma, kot ga imenujejo v anglosaških deželah, **mind's eye**. Že Edgar Morin je opazil, da je film razmeroma zgodaj ponudil možnost »očesu, ki se loči od telesa kot na pečlu, se sprehaja naokrog, krožeč izven točke, h kateri se navadno vračamo in vendar navezano nanjo«¹⁹; to je imenoval »psihološko videnje«. Zoom efekt, ki osredotoči podobo na nek predmet, ki je postal pomemben, ustreza tej spremembi kadra, ki zaznamuje psihološko videnje. A tu bi raje govoril o »spominskem« videnju, o premiku spomina, ki nas v podobah vrača na kraj, kjer smo nekoč bili, pa je danes zapuščen in s svojim nostalgичnim in magičnim tonom (z vsemogočnostjo misli) zaznamuje začetek **Rebeka**, ko sanjajoči spomin prodre skozi ograjo posestva, da bi se približal ostankom pristave in tam oživel osebe. Tudi tu ni kake oporne točke (če izvzamemo glas v off-u, ki ga imamo lahko za zvočno »vabo« ali za mentalni eksponent), je le drseči travelling naprej.

Na začetku filma **East Side, West Side** (Melvyn Le Roy, 1949) so trije kadri. Najprej fiksen, horizontalen pogled z vrha neke zgradbe v New Yorku, nad katerega se kmalu dvigne ženski glas v off-u in sproži travelling nazaj, začeni na strešni terasi. Ko se približa robu, se panoramska kamera, tako kot v **Vampirju**, odmakne od stavbe in znajde v zraku, preden se nagne navzdol in spusti proti trgu à la Rodčenko. Nato, drugi kader z gornjim robom panoja, v višini le-tega. In nazadnje pogled na pločnik z višine človeka: tedaj vstopijo na prizorišče

ljudje in glas v off-u izgine, kajti vstopili smo v zgodbo. Ti trije kadri niso le uvod za prehod iz okolja (moderno mesto) na prizorišče dogajanja (imenitno ulico), ampak tudi **pristanek**²⁰ lebdeče zavesti, ki je prišla sem **umestiti** svoj pogled.

Wim Wenders to izhodišče posploši tako, da ga raztegne na vso fikcijsko konstrukcijo v **Nebu nad Berlinom**²¹, kakor tudi na splošno organiziranost položajev in premikov kamere. Če nismo priče pristanku letala, ki naj bi pripeljalo angela Ariela, le-ta vseeno sestopi iz zraka in se najprej postavi na sleme cerkve in od zgoraj opazuje človeško množico²². Vdor barve v črno bele prelive označi ta prehod v čas, v svet ljudi in filmske fikcije. Toda za kader tipa »ko je prebil strop, so mu ljudje prišli naproti« je spet značilna odsotnost oporne točke v polju, kar je vzrok lepoti drsečih, lebdečih travellingov za osebo, ki je duh. Čeprav na začetku filma jasno vidimo, da gre za osebe v pristajajočem letalu, ni nikjer nobenih okenc, bleščečih se kril ali konca reaktivnega motorja, ki naj bi filmsko predstavili prehod skozi oblake: samo čisto drsenje, ko se spustimo pod nebesni svod. Imaterialnost polja, nežna svetloba in počasno gibanje se zlijejo v tostran, da bi označili angelsko, duhovno naravo tistega, ki potuje. Ravno tako bo malo kasneje z vijugastimi in nihajočimi travellingi, posnetimi iz helikopterja nad berlinskimi hišami. Tudi tu ni izravnajočih, suspendiranih premikov, ni nosilne snovnosti kot v nekaterih ameriških filmih, kjer je futuristični helikopter (ali v novejšem času policijski) mehanična in psevdomoderna upodobitev neke višje instance nadzora, plastične krogle, povezane z iščočim reflektorjem, ki postane vsevidna muha ali glava kačjega pastirja-kaznovalca, ki se prikaže z neba in spusti nad krivca, prepričanega, da je na varnem, z namenom izvršiti pravično obsodbo za nekaj, kar naj bi bilo že pozabljeno ali minulo. Pri Bergmanu in Tarkovskem imajo nekoliko okorni aeroplani nalogo materializirati v mehanski obliki mežikanje ali krike Boga, ko se ta brutalno od časa do časa odloči, da bo stopil iz kopalnice, kjer si navadno čisti nohte. Že v nepomembni kriminalni družbe RKO, **Armored Car Robbery** (Richard O. Fleischer, 1950), gangsterja tik preden uspe pobegniti zemeljski pravici po uspešnem ropu, pregazi orjaško letalo, prihajajoče iz noči s svojimi slepečimi reflektorji. Toda v **Nebu nad Berlinom** imamo oprava z nežnimi in pomirujočimi angeli, ki so povsem dobrohotni: teh duhov, ki vse do konca na nekakšni zračni blazini drsijo med ljudmi, ne obremenjuje ničesar materialnega ali agresivnega. Odtod stalno zanimanje kamere za osebe v prehodu, s počasnimi, nehisteričnimi travellingi, kjer zanemarjanje tehnike ni v prid profilmskemu ali predstavljeni fikciji, temveč prostoru tostran polja, na katerega se v rahlem gibanju osredotočijo telo, zavest in pogled

¹⁸ Glej analizo **Vampirja** (zlasti konstrukcije prostora), ki jo je prispeval David Bordwell v **The Films of Carl Th. Dreyer**, University of California Press 1981.

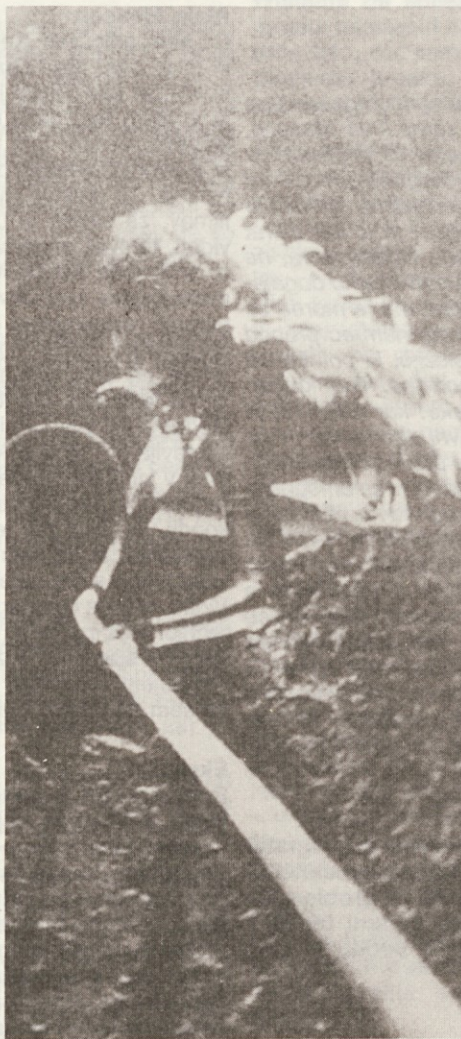
¹⁹ Edgar Morin, **Le cinéma ou l'homme imaginaire**, Editions de Minuit, Paris 1956, p. 130.

²⁰ Spomnimo se, Godard se v filmu **Solgne ta droite** predstavi kot izvenzemeljsko bitje, ki ga letalo odloži in spet odpelje.

²¹ Francoski naslov **Les Alles du désir** (Kriša Želje).

²² Približno isti učinek srečamo na začetku Mankiewiczovega filma **Pismo trem ženam** (cf. infra, »Ideal(na)«).

»Oseba-popotnik v **Nebu nad Berlinom** igra vlogo svetlobe v perspektivičnem slikarstvu: tistega, ki hkrati ločuje in povezuje.«



tiv), ki jih film uporablja, da bi določil enega »gledajočega« bitja in zaradi tega vedno nekaj nadzorujočega.

Te vizualne oznake so tako kodirane, tako zlahka prepoznavne, da se lahko pojavljajo same, brez vnaprejšnjega vpisa osebe, ki gleda, v podobo. In njeno telo (pogosteje njen obraz) lahko ostane skozi ves film nevidno, ne da bi bilo potrebno vselej usklajevati postavitev kamere in postavitev osebe, zlasti zato, ker je slednja lahko le blo-deča zavest.

Toda če gledalec in analitik ta vizualna znamenja kot taka lahko povežeta s sliko, to ni mogoče, če jih izoliramo, če jih reduciramo zgolj na njihov ikonični status. Dejansko namreč funkcionirajo skupaj z drugimi parametri, ki jih doda gledalec s svojim spominom, z vrsto zgodbe in diegetsko situacijo pred njihovim pojavom, z glasom v off-u ali preprosto z drugimi možnimi režijskimi priemi. Ti komplementarni parametri nimajo ikoničnega statusa v »subjektivnih« kadrih, ki jih gledalec gleda.

Poleg statične oblike tostrana obstaja še druga, premična, ki nastane s travellingom naprej, povezana ali ne z drugimi znamenji, stopnjevana ali ne s travellingi od strani ali s panoramskimi posnetki. Kriminalka, na primer, za označevanje telesa osebe, ki se mukoma nekam prebija, raje uporabi travelling s »kamero iz roke« v nestabilnem dekorju, ki simulira hojo ter tako označi navzočnost nekega fizičnega telesa tostran polja. Toda ko, recimo, fantastični film (če se omejimo le na ta žanr) hoče prostor tostran polja spremeniti v mesto dobrega ali zlega duha (»pogled kamere« je pogosto podoben pogledu hudobnega očesa, z enakimi posledicami), se zateče k drsečemu travellingu, očiščenemu kakršnihkoli opornih točk, brez ovire pogledu v polju (v tem primeru je rob kadra tisti, ki zastira pogled).

Iz tega deloma izvirajo tri stvari. Najprej, tostrana ni moč analizirati v terminih realizma, kar pogosto velja za gledališče. Po eni strani namreč služi za upodabljanje duhov, po drugi pa se filmsko organizira po parametri, ki niso vselej reduktibilni na tridimenzionalni prostor in nazadnje ustreza predvsem narativnim potrebam: personalizaciji polja, nepredstavitvi osebe, ki se skriva ali je nenavadna in jo je zategadelj treba držati v nekakšni narativni rezervi, ali pa mora psihologizirati neko vez. Druga zadeva so mešane oblike (travelling v povezavi z drugimi vizualnimi oznakami statičnega tipa, drseči travelling in vibrirajoči travelling...), ki se poigravajo z gledalčevo negotovostjo glede narave osebe tostran, tako da se zdi, da se pripovedovana avantura reducira na avanture gledalčevega pogleda. In tretjič, zaznava tostrana predpostavlja pri gledalcu verjetje v neko višjo instanco nadzora, v nekakšno religioznost pogleda, v duhovnost gibanja, kar vse je bilo znano veliko pred izumom filma, toda film vse to posnema, da bi se polgraval s temi stvarmi.

MARC VERNET

PREVOD BRANE KOVIČ

angelske osebe. Takoj ko se kamere dvigne v višino človeka, zdrsi. V prostor seveda, a tudi v čas, v katerega se lahko brez težav vrača, da bi uskladila travelling naprej in vrnitev nazaj. Tako se pomik iz notranjosti avtomobila na berlinsko ulico l. 1987 spremeni v pomik v Berlin l. 1945 neopazno. Med nebom in zemljo, med včeraj in danes, med Vzhodnim in Zahodnim Berlinom, med starimi in mladimi, moškim in žensko, imata angelska oseba in travelling manj lastnost določenega gledišča in bolj značaj šiva, spoja. Zdi se, da je Wenders s prevzetjem kadrov, iz filma **Nemčija, leto nič** hotel odgovoriti Straubu: »Doch, Versöhnt« in dati malemu Rossellinijevemu Edmundu krila, ki jih v trenutku samomora ni imel. Wim Wenders obravnava svojo zgodbo, ljudi in Berlin kot film v planu (planih). In travellingi niso dejanskost kamere, ki se potika po stanovanjih, po tujih mislih, med različnimi kraji in časi: travelling naprej v čistosti svojega drsečega gibanja, ki nonšalantno daje očesu pravo pašo, brska po drobtinica zgodbe, misli, prostora in pretoka časa. Oseba-popotnik v **Nebu nad Berlinom** z igro v mestu, v fikciji, v filmu prevzema ne toliko vloge montažne zlepk, kot vlogo svetlobe v perspektivičnem slikarstvu: tistega, ki hkrati ločuje in povezuje. Ariel ne kroži kot votlo telo brez rok, čisto prisluškovanje med osebami: pri-družuje se jim. In ko se prostor utelesi²³, poveže kraje in bitja, dobi tudi Ariel telo, kot vrh z akrobatom. Tu je odsotnost posrednik: kamera je bolj vez kot ločitev.

9 Lahko bi to označili za subjektivno ali pol-subjektivno kamero, za gledišče ali okularizacijo. Sam sem raje za izraz »tostran«, da ne bi znižali na tehnično raven snemanja tiste figure, ki pride do izraza le skozi interakcijo ikoničnih komponent, diegetskih komponent in interpretacije, ki jim jo daje gledalec. V narativnem filmu je tostran, obenem z dvojnimi ekspozicijami, eden tistih primerov, ko je prostor zdaj sploščen, zdaj obrnljiv, kajti razsežnost, predstavljena v polju, je skonstruirana tako, da usmerja v prostor, ki se nahaja pred njo.

Ta pogled kamere se lahko rodi iz pogleda v kamero. Redko. V svoji statični obliki se kaže bolj skozi voyeursko kompozicijo, kjer se razvezujeta narativna in reprezentacijska logika, tako da pride privesek v ospredje, pomemben del pa v ozadje. Gledalec, ki to razvezo občuti zaradi prisotnosti ovire pogledu na posnetku, s to razvezo dojame za zgodbo pomemben obstoj tostrana, tistega dela prostora, ki je navadno odsoten iz filmske reprezentacije. Tako se tisto, kar je bilo po tradiciji gledišče, najprej organizira z otežkočanjem pogleda, pri čemer je neobičajna razdalja predmetov le poseben primer taksemov in eksponentov (vab in ple-

²³ Če naj verjamemo Panofskemu, se moderni prostor konstituira, ko slikarstvo lahko z enakim nanosom obravnava zrak in mase, tekočine in trdne snovi. Cf. *La perspective comme forme symbolique*, Editions de Minuit, Paris, 1975, zlasti pp. 108-114. Glej tudi E. H. Gombrich, »The Form of Movement in Water and in Air«, *The Heritage of Apelles*, Phaidon 1976, p. 39.

GOVORNI FILM

POGOVOR Z ALAINOM MASSONOM

Alain Masson, **Podoba in govor**. Prihod govornega film
(L'Image et la parole, l'avènement du cinéma parlant)
La Différence, Paris, 1989.

»Pričujoča knjiga ima en sam predmet: razumeti prihod govornega filma.« Tako nam že na prvi strani predgovora zatrdi Alain Masson, francoski filmski publicist, urednik revije **Positif** in profesor na univerzi Paris I. Je o tem »edinem predmetu« mogoče govoriti kot o revoluciji v filmski zgodovini? Odgovor na to vodilno vprašanje pa najdemo dobesedno na zadnji strani epiloga – in to kar trikrat zanikanega! Ne gre ne za revolucijo v pomenu Robespierrea, ne Micheleta in nenazadnje ne Marxa. Če je obravnavanemu dogajanju že treba poiskati ustrezno vzporednico, tedaj mu je morda še najbližje heglovski pojem »ozavedenja«. Masson namreč prehod od nemega h govornemu filmu izenači z evolucijo, ki poteka od **idealizma podobe k zavesti o idealnosti podobe**. Tudi konsekvence tovrstnega pristopa so dovolj heglovske: kar naenkrat je treba vzporedno obravnavati premene na ravni zgodovine in na ravni duha. Če je prva raven Massonove knjige predvsem obsežen faktografski pregled ekonomskih in tehničnih plasti, ki so omogočile prihod zvočnega filma, tedaj je šele na drugi ravni, na ravni »duha«, ta knjiga zares inovativna. V grobem bi lahko rekli, da zarisuje rojstvo govornega filma iz duha simbolizma. Kot vsako rojstvo je tudi to boleče – a je prav pretrganje popkovine s simbolizmom nujno za to, da film lahko spregovori! Masson se mora zato najprej odpraviti nazaj, vse tja do »spočetja« podobe kot simulakra in jo radikalno razvezati od realnosti; nato spremlja »nabreklost« neme filmske podobe s simbolizmom, da bi končno lahko ob »rojstvu« govornega filma spregovoril o specifični določenosti filmskih podob z govorom. O vsem tem avtor govori posebej za **Ekran**.

Ekran:

Če se bralec vaše nove knjige za hip povrne k vaši monografiji o glasbeni komediji iz leta 1981, tedaj kaj hitro s presenečenjem ugotovi, da so bili praktično vsi zastavki za problematizacijo prehoda iz nemega v zvočni film že podani tedaj, v poglavju o prihodu zvoka. Kaj vas je torej vodilo k tako podrobni razširitvi te teme?

Alain Masson:

Res sem se že v **Comédie musicale** precej podrobno ukvarjal z izvori zvočnega filma. Temu so nato sledile zanimive diskusije z vrsto kolegov, zlasti v krogu revije **Positif**. Zdelo se mi je nujno obogatiti to problematiko še s poskusom razumevanja filozofije podobe, ki se je upirala prihodu zvočnega filma. Dve okoliščini sta me še dodatno vzpodbudili k temu podjetju: izid pomembne Deleuzove knjige, ki je aktualizirala zastavitve nekaterih vprašanj v zvezi s samim pojmom podobe, ter dejstvo, da sem se v zadnjem času veliko ukvarjal s simbolistično poezijo. Tako sem sprva raziskoval, kako so sami simbolisti odkrili film, kar me je neizogibno privedlo do problematizacije vrednosti in vsebine simbolistične filozofije podobe.

Po drugi strani pa bi lahko rekel, da je pričujoča knjiga plod filmske kritike – kolikor je filmski kritik tisti, ki ga zanimajo v prvi vrsti filmi, ki danes prihajajo na spored. Bil sem namreč močno začuden nad dvema prevladujočima načinoma diskusij mojih kolegov o vrednosti nekega filma: ali so preprosto pozabili, da je objekt razprave vendarle film in ne kaj drugega; ali pa so mu, nasprotno, očitali, da je preobložen z dialogi. Še več, prepričan sem, da živimo v obdobju, ki beleži svojevrstno dovolj hudo razvrednotenje govora, dialoga, sploh govornice – zadostuje pogledati le dovolj pogoste zagate tistega, kar običajno imenujemo »glasba«!

V grobem se torej moje delo suče med dvema poloma: med spoprijemom s filozofijo podobe in med problematizacijo vloge, ki jo ima govor v sodobnem filmu in sploh v nraveh sodobnega sveta.

Ekran:

Obilje filmskih citatov in empiričnih podatkov nujno zastavlja še eno uvodno, bolj pragmatično vprašanje: je pričujoča knjiga plod univerzitetnih raziskav, redakcijskih obiskov festivalov ali morda celo osebne brskanja po arhivih?

Alain Masson:

En sam odločen element obstaja v odgovoru na to vprašanje – in to je **čas**! Med **Glasbeno komedijo** in med to knjigo (ki sem jo končal leta 1988) je minilo sedem let – in verjemite mi, da se je v vsem tem času nabralo res veliko filmov. Kje? Predvsem v kinoteki, vendar tudi televizije ne gre zanemariti. Sami veste, da je prednost tovrstnih projekcij, da omogočajo snemanje na magnetoskop. To dejstvo mi je zelo pomagalo pri analizi prvih zvočnih filmov, za katere si upam reči, da jih je potrebno ne le večkrat videti, temveč predvsem **večkrat slišati**.

Iz omenjene dvojnosti bi se morda celo dalo potegniti določene metodološke konsekvence v zvezi s filmskim študijem. V grobem namreč raziskovalci delijo filme na dve vrsti: ene filme lahko vidijo dobesedno kadar hočejo, saj jih imajo v svoji lastni videoteki, druge, pa lahko gledajo le, če jih po naključju predvajajo v kinoteki ali na festivalih. Od tod je mogoče sklepati naslednje: filmi, ki jih gledamo po svobodni izbiri, odgovarjajo le na vprašanja, ki jim jih zastavljamo; filmi iz kinoteke pa razvijajo samo vprašanje. Grem torej v kinoteko preverit kakšno vprašanje (recimo problem serije, reducirane narativnosti v nemih filmih itd.), a se mi kaj pogosto zgodi, da film ne le potrdi mojo tezo, temveč razvije samo vprašanje ali pa celo zastavi povsem novo vprašanje. Z osebno videoteko se kaj takega zgodi zelo zelo redko.

Vidite, iz tega dvojnega dela bi bilo mogoče izpeljati prav zanimivo teorijo. Res pa je še nekaj drugega: filmi iz kinoteke so edini, ki **živijo v spominu** – zato so morda tudi edini, ki jim v svoji knjigi pripisujem vrednosti, namreč estetske vrednosti, odlike, medtem ko sem do drugih bolj nevtralen, saj jih video nevtralizira, ohladi.

Ekran:

Prav v zvezi z metodološkimi vprašanji se kot svojevrsten moto vaše nove knjige vsiljuje vodilo iz predgovora h knjigi **Glasbene komedije**: »prenehati s prevelikimi perspektivami«. Prav nasprotno, nekakšna povsem partikularna perspektiva, kakršna je recimo na delu v vašem soočenju s prihodom zvočnega filma, razpre bistveno širši horizont. Rekel bi celo, da se gledišče vzbije in proizvede svojevrsten travelling, ki se brez težav premešča od simbolizma do taylorijanskega tekočega traku. Praviloma se tovrstna partikularna perspektiva veže s pojmom Nove zgodovine in krogom revije **Annales**. Gre za koincidenco ali zavestno filiacijo?

Alain Masson:

Zelo malo sem zgodovinarja, zato bi težko govoril o neposrednih vplivih. Moja izobrazba je predvsem literarna, »usojeno« mi je bilo študirati francosko poezijo 16. stoletja. Tako tu kot tam pa si prizadevam spojit tri niti: največjo možno preciznost uporabljenih pojmov, dovolj ostro definirano področje raziskave in nenazadnje splošno zanimivost vprašanja. Naj slednje ponazorim z bežno primerjavo: še zdaleč se nisem tako podrobno kot s prihodom zvoka ukvarjal s prihodom barve na film – pa ne zato, ker bi vprašanje ne bilo zanimivo, temveč preprosto zato, ker sem prepričan, da odpira manj perspektiv.

Te tri niti sem torej skušal zvezati skupaj. Če naj jim poiščem neposreden navdih, tedaj ga brez dvoma dolgujem francoski univerzi šestdesetih letih – in res je, da je ravno to doba, v kateri je šola **Annales** igrala pomembno vlogo. Nič manjša pa ni bila vloga nekaterih filozofov, ki so še posebej pazili na preciznost in »čistost« pojmov – mislim predvsem na Foucaulta in Althusserja. Ne smem pozabiti še na odkritje, ki je zame zelo pomembno; to so bleščeče vede – strukturalna lingvistika ter pozneje generativna in transformacijska lingvistika.

Ekran:

Ko sva že pri vplivih in vzorih: skozi vaši dve knjigi se vleče dovolj očitna nota heglovske dialektike. Mislim recimo na konceptijo glasbene komedije kot dela, ki se na videz dogaja željam vseh akterjev navkljub, a prav zaradi tega privede do končnega rezultata; mislim pa tudi na vašo formulo o nemem filmu: »prava poetika, rojena iz napačne konceptije«.

Alain Masson:

Hegel je bil dejansko eden tistih avtorjev, ki sem jih pri dvajsetih letih veliko bral. Kaj sem hotel v obeh navedenih primerih? Hotel sem razumeti funkcioniranje, da ne bi pri tem akterje vnaprej a priori pojmoval ali zgolj kot gospodarje situacije ali zgolj kot »nategnjene«. Seveda se heglovski pojem **zvižčnosti uma** ponuja kar sam po sebi. Prav za to gre: ne obvladujejo položaja v celoti akterji, obenem pa um – tisto, kar pripada misli, torej vendarle nam – vendarle ni čista prevara, čisto »nategovanje«. Moram pa priznati, da na to nisem mislil kot na model. Prej bi rekel, da so dejstva vzniknila preprosto zato, ker se zgodovina pač tako odvija.

Ekran:

Pro et contra. V vaši ostri razmejitvi med podobo kot reprezentacijo stvari, torej simulakrom, in med konceptom, je seveda čutiti dovolj radikalno zoperstavitve Deleuzovemu svetu podob. Kot izhodišče za vaš komentar o tem problemu vam ponujam Deleuzovo definicijo ameriškega tipa montaže, saj le-ta problematizira pojem naracije, ki je obenem eden centralnih pojmov vaše knjige. Takole pravi Deleuze: »Napačno je ameriški montaži očitati, da se je podredila naraciji, saj velja prej nasprotno: naracija je tista, ki izhaja iz tovrstnega tipa montaže.«

Alain Massin:

Uvodoma moram povedati, da je moj odnos do Deleuzovega podviga močno deljen. Po eni strani občudujem neoporečno zanimivost tega filozofa, kot ljubitelj filma pa izrekam vse priznanje ogromnemu koraku, ki ga je njegovo delo o filmu naredilo na tem področju, vštevši najbolj bleščeče komentarje Bergsona, kar jih poznam.

Po drugi strani pa je seveda treba ugotoviti, da obstaja med njim in mano globoko neskladje v bistvenem vprašanju. To neskladje se v bistvu dotika samega pojma »mišljenja«. Preprosto povedano, ni mi jasno, kaj naj bi pomenilo »misliti s podobami«. Nasprotno, prepričan sem, da zahteva razumevanje podob (tudi nemih), nekakšno aktivnost, ki je izjemno blizu lingvistični dejavnosti, četudi se le-ta ne da izpeljati v povsem dovršen diskurz. Name je izredno močno vplivalo neko davno Jakobsonovo razmišljanje, v katerem je ugotovil, kako malo pravzaprav vemo o **notranjem diskurzu**. Ena od ambicij moje knjige – vem, da še zdaleč ne tudi izpolnjena – je bila z drobno lučko projektorja osvetliti prav ta problem notranjega diskurza. Zdi se mi namreč, da nam filmi ponujajo zunanji, torej čuten dokument, s katerim lahko razumemo, kako se proizvaja notranji diskurz – in to prav v meri, v kateri so filmi po definiciji objekti, ki jih je mogoče asimilirati z notranjim diskurzom, ki so dobesedno narejeni zanj.

Na vaše vprašanje o naraciji in montaži pa odgovarjam takole: moj odgovor je sicer nekoliko bolj niansiran od Deleuzovega, ni pa med njima popolnega protislovja. Trdim namreč, da je veliki ameriški nemi film postajal vse manj in manj narativen, da pa je obenem v svoj korpus vstavljal – in to prav z montažo – celo vrsto elementov (epizod in planov, mednapisov in slikovnih zapisov zvoka), ki so dejansko rinili v smeri vse močnejše narativnosti – narativnosti, ki se je sčasoma razširila na vse trajanje filma. Treba je torej imeti v mislih hkrati dve zadevi: večjo željo po narativnosti s strani občinstva in obenem večjo zavest o narativnosti filma – o narativnosti njegovega razumevanja – pri producentih. Tu je nasprotje z Deleuzom očitno.

Po drugi strani pa je prav zaradi vse večjega ukvarjanja z montažo ta naracija postala formalno možna. Z Deleuzom se tu torej strinjava, le da sam ta fenomen precej reduciram v primerjavi s pomembnostjo, ki mu jo pripisuje on.

Ekran:

Med številnimi potezami »genialnosti nemega filma« se mi zdi posebej zanimiva vaša razprava o problemu identitete njegovih junakov, kolikor le-ti po definiciji ne morejo izreči tistega usodnega »Jaz sem...«. Še več, zdi se mi da obstaja neposredna zveza med to zagato in med tistim, kar imenujete »epistolarna vročica«, namreč kopico pisnih dokumentov, ki nastopajo znotraj nemih podob. Tako recimo zaplet filma

William De Millea Jack Straw s tremi sporočili naslovnega junaka mladenki natančno povzema serijo podoba-črka-govo-reče telo, obenem pa dovoljuje dvojno spretnost identitete glavnega junaka: natakara, ki se gre vojvodo, je v resnici vojvoda, ki se je šel natakara.

Alain Masson:

Nekaj paradoksalnega je v tem. Po eni strani imate zamegljeno identiteto likov nemega filma, prav kolikor ne morejo reči »Jaz sem ta in ta«. Po drugi strani pa je identiteta likov zvočnega filma zlahka zatrjena, a še kako negotova. Nekdo reče »Jaz sem ta in ta« – a je to kaj lahko tudi laž! Upal bi si trditi, da je v nemem filmu veliko manj laži kot v zvočnem.

In zdaj vprašanje pisave. Rekel bi, da ga v celoti ne moremo razločiti od vprašanja mednapisov. Napisane besede namreč natanko tako kot mednapisi konotirajo svojevrstno definitivno avtoriteto – kolikor se uspejo izogniti nujni nedoločnosti dialogov, v katere se liki nemega filma ves čas zapletajo. So torej besede, ki so rešene iz nič. Kar je impresivno, je natanko to, da postanejo **sporočila**. V primeru, ki ste ga navedli, pritegne ravno taktika glavnega junaka – napisane besede sprejme v svojo korist! To je tudi sicer zelo pogost postopek v nemem filmu. Tesno zvezano z njim je vprašanje **kontakta**. Sam recimo navajam primer filma z Busterjem Keatonom, v katerem gre za to, da mu mora nekdo pokazati pismo, ki ga razglša za dediča velikega bogastva. Ves zastavek je v tem, da mu pisma nikoli ne uspe pokazati, saj ga ima Keaton za izterjevalca dolga. Zato se ves čas dela, da ga ne vidi. Skratka, v nemem filmu obstaja svojevrstno zaupanje v pisavo, ki je v osnovi v protislovju s filozofijo podobe, ki je anti-govorna, anti-lingvistična; s simbolistično filozofijo podobe, ki je sovražna do govora. Zato je povsem normalno, da so prav ti kadri še kako prispevali k razvoju filma na poti k večji narativnosti – v smislu: »**Beseda je izrečena, gremo dalje!**«. Obstaja torej svojevrstna solidarnost med enkrat izrečeno besedo ter med montažo oziroma narativnostjo.

Ekran:

Gre tako razumeti tudi vašo opazko o »funkcionalnosti« teh tekstualnih planov? Funkcionalnosti, ki se je iz posameznih kadrov prelila v sam temelj »funkcionalnega« govornega filma?

Alain Masson:

Gotovo. Res pa je, da me ti tekstualni plani praviloma spravljajo v smeh – kar je seveda čisto osebno izkustvo. Za kaj gre? Ti plani preprosto ne morejo prenesti stilistike nemega filma. Daleč od tega, da bi jo obogatili, jo naredili še prestižnejšo! Ravno nasprotno! In prav pri Williamu De Milleu (ki je, mimogrede, eden tistih režiserjev, ki bi jih bilo treba v celoti znova odkriti) je to mogoče zelo lepo opaziti. Junak sicer že izumi način, kako naj znotraj nemega univerzuma spregovori – in to pogosto na prav čudovit način – vendar njegovo »govorjenje« še zdaleč ni primerljivo s plesom. Ni ornamentacije, ni razvoja – skratka, ničesar kontemplativnega ni v teh kadrih. So preprosto – in nujno – izven reotrike nemega.

Ekran:

Rick Altman je svojo intervencijo na kolokviju v Avignonu, ki je bil posvečen prav prehodu iz nemega filma v zvočnega, naslovil s pomenljivim naslovom: »Za heterogeno zgodovino govornega filma.« Rekel bi, da je ta poziv naletel na odziv v vaši knjigi, pri čemer s heterogenostjo ne mislim le na preplet tehničnih, estetskih in zgodovinskih verig, temveč tudi na svojevrstno heterogenost v pojmovanju tistega, kar je marksizem praviloma razdelil na »bazo« in »nadstavbo«. Nasproti nedotakljivi razločenosti postavljate celo vrsto vzajemnih posredovanj.

Alain Masson:

Poskušal sem razumeti, kako je nemi film mogoče občudovati. Naj tudi sam uporabim marksistično referenco. Pritegnil me je Lukácsov tekst o Balzacovih Kmetih. Ugotavlja, da je Balzac sicer hotel

napasti male kmete, ki so svoje dobrine dolgovali francoski revoluciji, ter obenem zapeti hvalnico veleposestnikom – da pa je v resnici storil oboje hkrati in tako pokazal, da je prav veleposest tista, ki dela življenje malih kmetov neznosno. Moje izhodišče je bilo: zakaj se je zvočni film pojavil, nemi pa izginil? To namreč še zdaleč ni samo po sebi umevno. Zvočni film bi se namreč bil lahko pojavil, ne da bi nemi nujno tudi že izginil. Televizija ni ubila filma in strip ne romana! To je bistveno.

Prišel sem torej intenzivneje gledati filme tistega časa in moram priznati, da jih še nikoli v svojem življenju nisem videl toliko naenkrat. Pregarjalo me je predvsem eno vprašanje: **Kaj je narobe z njimi?** Mislim, da sem se tako približal Lukácssevemu napotku: poskusiti razumeti fenomen od znotraj. Vstopiti kar se le da globoko in kar se le da precizno v fenomen, pri tem pa ne izgubiti izpred oči svojega cilja. Vi torej vidite enotnost med analizo detajlov in retoričnih konceptov ter med globalno vizijo pridobljene narativnosti?

Ekran:

Mislil predvsem na tisto na prvi pogled dovolj šokantno vzporednico med taylorijanskim tekočim trakom in principom narativnosti kot postopnega členjenja pripovedi.

Alain Masson:

Ja, poskusil sem biti čim bolj precizen, a se obenem obvarovati pred masivnimi interpretacijami. Vi ste recimo opozorili na vzporednico med funkcioniranjem naracije in med delom za tekočim trakom. Lahko bi torej rekli, da se moje delo vpisuje v neke vrste marksistično perspektivo. Nič hudega, nisem eden od tistih, ki bi kar naenkrat padli v aktualno antimarksistično modo. Opozarjam vas pa, da taisti proces primerjam tudi s tekmo baseballa in ameriškega nogometa. Tu pa tvegam, da me povzamejo v neko drugo interpretacijo, ki bo, če že ne heglovska, pa zagotovo postheglovska tipa **Zeitgeist**. Enako se branim tudi pred njo: omejil sem se le na opis in sugestije določenih gibanj. Opazili ste, da uporabljam termin »**aktivna metafora**«. Ljudje vidijo, da je nekaj podobno; to dejstvo nanje nujno vpliva: oboje pa funkcionira na krožen način. Nekdo, ki je sposoben razumeti film, je enako sposoben razumeti tudi svoje mesto in svojo vlogo v verigi – je torej bistveno drugačen od Chaplina v **Modernih časih**. Ideja je torej ta.

Ekran:

Vztrajam na tej vzporednici, ker se mi zdi, da aktualni univerzum podob praktično vsak dan dokazuje, da je ta relacija dvosmerna – da namreč še zdaleč ni le realnost tista, ki vpliva na podobe in na način njihovega členjenja, temveč da podobe dobesedno strukturirajo realnost. Primeri segajo od »režije« fotografij v Romuniji do popolne arbitrarnosti reklamnega univerzuma.

Alain Masson:

Strinjam se z vami. V terminih marksistične vulgate film še zdaleč ni zgolj element nadstavbe, privzdignjen nad zemljo in brez stika z njo. Še kako igra svojo vlogo v družbi. Naj le mimogrede navedem naslov knjige, ki sem jo sicer le prelistal, saj se močno bojim, da bi me podrobnosti razočarale: **Movie made America**. To je še kako res, historično res – in to tako za nacionalno zavest kakor tudi za kulturo in jezik.

Ekran:

Ko sva že pri podobah, ki strukturirajo svet, bi bilo zanimivo na hitro preleteti tudi podobe glasbenih spotov. Kar me zanima, je neka neverjetna prisotnost črk, besed in celih stavkov v podobi – kakor da bi se spet znašli znotraj tiste »vročice«, ki ste jo registrirali v nemem filmu.

Alain Masson:

Brez dvoma je v zvezi s tem treba še veliko narediti. Najprej je treba znotraj zelo obsežne trgovine, kakršna je zgodovina razmerja glasba/govor, umestiti in registrirati aktualne stile. Obstaja namreč

neka bistvena razlika med glasbo izpred dvajsetih let in med aktualnimi stili. Upam, da ne bo zvenelo preveč staromodno, če rečem, da sem **Beatlese** razumel, kaj pojejo. Danes tega ne morete vedno reči.

Po drugi strani pa, če odmislimo ves zvok in vse napisane besede, so podobnosti med postopki v spotih in med nemim filmom več kot očitne. Treba je ustvariti neko situacijo, pogosto celo povedati zgodbo – vendar v bistveno krajšem času. Mar ni prisotnost črk in besed na ekranu način, s katerim se je možno ponovno približati smislu, ki je relativno odsoten v besedilih samih? Smislu, ki je tako kar naenkrat razkosen in dobesedno »plakativan«. Vse skupaj me spominja na kubistične kolaže.

Ekran:

Če je prisotnost nemega filma v sodobnih glasbenih spotih svojevrsten racionalni anahronizem, tedaj je zanimivo podobne anahronizme opazovati tudi znotraj nemega filma samega. Še posebej zabavna se mi zdi uporaba telefona, tega po definiciji slišnega medija komunikacije, znotraj neslišnih podob. Je tudi v tem kaj racionalnega?

Alain Masson:

V nemem filmu je telefon zelo veliko uporabljen, saj dobesedno sili v montažo: prav nič zabavno bi ne bilo kazati dolge plane nekoga, ki telefonira, in jih vezati z mednapisi. Telefon je torej pogosto figura intimnega stika. V zvočnem filmu pa telefon služi predvsem zato, da preusmeri govor neposredno k gledalcu, kar pogosto deluje močno karikaturalno. Spomnite se le primera, ki ga navajam v knjigi: **Grand Hotel**. Sleherni od junakov pride na telefon povedat, kje v zgodbi je njegovo mesto, če naj nekoliko zbanaliziram vse skupaj. Z drugimi besedami, gre za dovolj naivno ekspozicijo. Obenem pa je tu in tam znotraj zvočnega filma mogoče zaslediti svojevrstno refleksijo v zvezi s telefonom in radiom, ki napotuje na določeno tesnobo pred nebrzdanim, neomejenim učinkom difuzije govora. Kar naenkrat se je namreč mogoče nasloviti na kogarkoli, ne glede na razdaljo: ni več kontrole, ni več skupne situacije. Kot veste, je v nemem filmu ravno obratno – spomnite se le številnih prizorov pogovora dveh zaljubljenecv: ne vemo sicer, kaj si pripovedujeta, vidimo pa, da sta v naravi, da ptički pojejo itd. Ne gre le za harmonijo med junakoma, gre tudi za to, da je sam dekor v funkciji likov. V zvočnem filmu pa lahko junak svoji dragi po telefonu reče dobesedno karkoli. Rekel bi, da je to po svoje tesnobna svoboda govora, medtem ko je v nemem filmu telefon bliže magičnemu instrumentu približanja.

Ekran:

Omenili ste sodobne kontroverze v zvezi z govorom kot eno od dveh bistvenih okoliščin, ki je botrovala pričujoči knjigi. Naj torej tudi zaključiva ta pogovor s sodobnostjo?

Alain Masson:

Uporabljam distinkcijo med »modernim« in »sodobnim«. Zame je moderno tisto, kar je minulo. Zapustili smo moderno tesnobo. Zdi se mi, da je bil zvočni film eden prvih elementov te nove dobe, v kateri smo se govorice zavedli ne več kot nečesa, kar je utemeljeno, temveč kot **tistega, ki utemeljuje**. Toda če so moderni to dejstvo doživljali kot tesnobo, tedaj lahko mi nasprotno živimo v svojevrstni vedrini in v jeziku registriramo element, ki je obenem bistveno racionalen in razumen. Namenoma uporabljam oba izraza, saj se razlikujeta. Prav film je bil prvi med vsemi umetnostmi, ki se je zavedel dejstva, da jezik ni le nepopolno sredstvo opisovanja človeškega življenja, temveč ga je prav on konstituiral – zaradi česar se je sam film moral spremeniti! V tem je hkrati zgodovinski in filozofski pomen prihoda zvočnega filma. Tako smo pa spet pri Heglu!

Pariz, februar 1990.

ZA EKRAN SE JE POGOVARJAL
STOJAN PELKO

DRUŠTVO MRTVIH PESNIKOV

DEAD POETS SOCIETY

režija: Peter Weir
scenarij: Tom Schulman
fotografija: John Seale
glasba: Maurice Jarre
igrajo: Robin Williams, Robert Sean Leonard, Ethan Hawke, Josh Charles, Gale Hansen, Kurtwood Smith
proizvodnja: ZDA, 1989

Pri **Društvu mrtvih pesnikov** je najprej scenarij Toma Schulmana, potem pa zanesljiva in očitna režija Petra Weira. Potem je Robin Williams (John Keating) in šele potem serija mladih članov **Društva**, predvsem Robert Sean Leonard (Neil Perry) in Ethan Hawke (Todd Anderson). Potem kamera Johna Seala in potem glasba Mauricea Jarra, potem šele manjše vloge Kurtwooda Smitha (gospod Perry) in ostalih. Skratka, klavstrofobija, ki se je zavlekla za zidove internatske gimnazije v Novi Angliji, je stvar razdelanosti depresivnega in avtoritarnega šolskega sistema. To šolsko leto v petdesetih pa jo poskuša Williams demontirati (ali razstreliti) kot profesor angleške književnosti. Dijake Carpe diem, motiv njegovega podjetja, na začetku preseneti, potem zafrustrira, na koncu pa vsaj delno emancipira. Nekonvencionalno in zelo svobodno (če-

prav, kot kaže, upravičeno in zanesljivo) podajanje snovi se spremeni v vodič, po psihologiji in sociologiji književnosti z vsemi posledicami in odvodi. Književnost po sebi je sicer že bila stvar filmske predelave, tako v prvem kot v drugem planu, vendar pa je Schulman pokazal, kako lahko književnost pripelje v film na način, ki ne bo motila filmske predelave realnostnega materiala.

Po drugi strani pa imamo za sabo že serijo filmov o internatskih šolah (tako v Združenih državah kot Združenem kraljestvu), ki so predelovali druge in drugačne frustracije, najraje v izpeljavi s kako delikvenco, navsezadnje pa s tistim prestopom, v katerem je neproblematičnost sankcionirana s pogledom skozi okno v hladni zimski noči in iskanjem revolverja. Očetovega ali kakega drugega. Tom Schulman je za Disneyevo divizijo Touchstone/Buena Vista napisal scenarij, ki se do konca izogiba problematičnosti, ki ne bi prihajala od drugod: ne Williams (vloga profesorja Keatinga je v bistvu nenavadno podobna vlogi Adriana Cronauerja v **Dobro jutro, Vietnam**; kot nekaj tujega vdre v vietnamsko psihologijo, kasneje pa se izkaže, da po sebi ni nekaj tujega, ampak ravno obratno, da je tisto tuje drugje, tako kot sanje) ne njegovi dijaki niso pogojili nasilja in posledic, ki jih to nasilje prinaša. Zato tudi sentimentalni upor proti Normanu Lloyd (ravnatelj Nolan) in aklamacija Williamsu (»O, kapitan, moj kapitan.«) v zadnjih kadrih ne pomeni simbolnega poraza sistema ali apriorne zmage v vojni proti zlu, kakršnega širi kakšen nasilni sistem, ampak ravno obratno: pomeni impresivno melodramsko mašino, s katero je film končan. Žal. Kljub ogromnemu resentim-

mentu in odlični izpeljavi. Igralci so po vrsti kvalitetni in dobro vodeni, Weiru pa se pozna, da je njegova suverena in ganljiva režija tisto, kar najbolj obvlada. Pa še odlična kamera po eksterierjih jesenskega in zimskega Vermonta (kjer so snemali). O scenariju vsaj še tole: **Društvo mrtvih pesnikov** je društvo, ki bi naj odkrivala angleško oziroma ameriško književnost (ne glede na staro indijansko jamo). Vsa ta književnost pa je zvedena na vsega tri pisce, namreč na Thoreauja (iz katerega je pobrana ideologija), na Whitmana (iz katerega je pobrana psihologija; vsaj deloma) in Shakespearea (iz katerega je pobrana sociologija; vsaj za Leonarda). Tako je Schulman oblikoval književni konglomerat, v katerem je konzervativnost zamenjana s pogojem za emancipacijo. In v tem je, verjetno, prednost tega in takega izbora. In odtod tudi melodrama. Dovolj zanimivo, namreč, od nikoder drugje.

TADEJ ZUPANČIČ

KO JE HARRY SREČAL SALLY WHEN HARRY MEET SALLY

režija: Rob Reiner
scenarij: Nora Ephron
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Marc Shaiman
igrajo: Billg Chrystal, Meg Ryan
proizvodnja: ZDA, 1989

Ko je **Harry srečal Sally** je odlična podružnica thirtysomething priključitev in obsesij. Skratka, Reiner je ob asistenci Nore Ephron naredil film, ki je postal takojšnja klasika. Tako kot njegov **Ostani z menoj** (in deloma **Princesa nevesta**). Tekoč film, v katerem Meg Ryan in Bill Crystal pripeljeta do konca razmerje, ki se je začelo na poti iz Chicaga v New York. Pot se je čez pet let nadaljevala na letalu za Los Angeles. In se končala zopet čez pet let v New Yorku. Vmes je postavljena serija dokumentarnih intervjujev s precej ostarelimi pari in njihovimi izkušnjami glede prvih srečanj in življenja, vendar pa so ti vezaji pomembni samo toliko, kolikor se potem film konča z identičnim intervjujem z Ryanovo in Crystalom kot Sally in Harryjem. Torej: zgodba je dramaturško izpeljana vrhunsko. Po sebi je film predelana melodrama, predelana pa s komedijsko mašino. Ta mašina deluje bolje kot karkoli drugega. Briljantni dialogi, ki se vrtijo na 45 obratih, nekaj odličnih režijskih rešitev in igra obeh glavnih igralcev plus Carrie Fisher in Bruna Kirbya kot usodnih prijateljev Ryanove in Crystalala. Komedijsko v filmu seveda ni nujno stvar potlačenih ali očitnih predelav realnosti, ampak stvar promocije nekega posameznega segmenta te realnosti. Kot je to pač običajno. V **Ko je Harry srečal Sally** pa je ta posamezni in določujoč segment vstavljen v sistem sre-



čanj in odnosov, v katera padeta Harry in Sally. Tako, posledično, Harryju razpade njegov seksističen raison, Sally pa s svojo prepotentnostjo in ekskluzivizmom pogrne prav tam, kjer bi naj pripeljala stvar do konca. Gre za ponarejeni orgazem v fast-food restavraciji, s čimer je poskušala Harryja prepričati, kako da je spolnost zgoščena v simulaciji, vendar je pokazala nekaj drugega: kako je simulacija v celoti, kot pojav, stvar nerazdelanosti in fiksacij, ki so po sebi naturalistični brooklyn. Torej tisto, kar je potlačeno v celo pojavnost sistema simulacij in igre videzov. Tako so srečanja med Harryjem in Sally, jasno, stvar predelave tega brooklyna. Prva baza so tako njune igre izmikanj, izigravanj, nesporazumov in spodrsrljavev, druga pa – takoj – komedijski naturalizem, cel sistem baseballskih označevalcev, ki so prileteli s prve baze. Reiner je odigral s prve in druge baze, Ryanova in Crystal pa sta stvar izpeljala do konca. Sicer pa stvari niso zapletene, če pogledamo tudi na to, da sta imela samo scenaristka Nora Ephron in Billy Crystal odločilno komedijsko zgodovino (tudi v **Vrzi mamo z vlaka**). Meg Ryan je navsezadnje igrala v **D.O.A.** in **Presidiu** (če **Top Gun** tokrat izpustimo), pri čemer nima nobeden od obeh filmov veliko skupnega s komedijo, oba pa sta neposredno vezana na naturalistični brooklyn. Zato je pri Crystalu še opazen delni resentment, pri Ryanovi pa ne. In v tem je očitno ideja Reinerjeve režije. Tako ne gre samo za enajstletno privlačnost, ki je manj usodna, kot si mislimo, ampak za odlično postavljeno celoto vseh odnosov, ki jih filmska industrija neposredno prenaša na platno in s tem znižuje »pričakovanje«, vendar pa je prav s tem »pričakovanjem« priključila cel sistem zapletenih produkcijskih sistemov in ga pognala skozi nezno džunglo socialnega naturalizma. Potemtakem je **Ko je Harry srečal Sally** film o stvareh, ki so postavljene negativno samo do takrat, dokler ne postanejo stvar filmske fikcije.

TADEJ ZUPANČIČ

VOJNA ZAKONCEV ROSE THE WAR OF THE ROSES

režija: Danny DeVito
scenarij: Michael Leeson
fotografija: Stephen H. Burum
glasba: David Newman
igrajo: Kathleen Turner, Michael Douglas, Danny DeVito
proizvodnja: ZDA, 1989

Ja, **Vojna...** je kot privatna stvar vsakogar izmed nas domala povsod sprožila nevrotske in še bolj žolčne razprave okoli ocene ali je dober film ali ne. Kakor koli že, je film izredno dvomne atmosfere preskopo definirati kot črno komedijo – in pika, čeprav



sta poimenovanje in žanrska lociranost filma zadosten namig na odstopanje od atmosfere, ki bi jo recimo sproducirala bergmanovsko orientirana 'umetnina' o zakonskih in družinskih konfliktih, ob kateri bi nam le stežka šlo na jok kaj šele na smeh. Ali je nekaj dobro ali pa zanič, bo torej zaviselo od naših čustev, vsaj glede privatnih stvari, se mi zdi. Lahko pa smo sami sebi celo umetniki in vprašljiva bo samo »narava« cinizma. Le vprašajte DeVita! Ta je že v **Throw Mama from the Train** (in že prej v tv-filmu **The Ratings Game** in v eni izmed epizod serije **Amazing Stories**) nakazal svoj režijski koncept komičnega. – Le kdo se mu bo čudil, če bo nekoč režiral reklamo za odišavljene robce zoper tegobe stresa? – Ker torej DeVito išče in vedno na izviren način najde smešno plat v življenjsko povsem resnih zadevah, je tudi nesmiselno in prestrogo – gledano vzvratno od učinka na vzrok – iskati pretirano (vzgojno) resnost »psiho-terapevtskega« toucha v filmu, ki vsaj na vizualni ravni, po svoji formi ne želi sugerirati sporočil in opozoril bodočim zakonobodolomcem ali pa se pripraviti okoli vprašanja, ali feministkam v devetdesetih zbijati moralo ali ne.

Sklepni prizor zgodbe, ko se zakonca ne spravita niti v smrti in Turnerjeva z odločno kretnjo odrine Douglasovo roko s svojega telesa, nam zgovorno in z dosti cinizma priča zoper prozornost, teatraličnost in kar je še tega, vsebovanega v tragičnem. Zato je DeVitova **Vojna zakoncev Rose** tragika le pogojno in je v svoji realnosti potencialno ogrožujoča samo skozi prezentacijo lastne smešnosti, kar pa dejansko vzburja gledalčeve šibke točke. Drugi simptom DeVitovega učenja na televiziji, kraljestvu socialnega cinizma kakor ga poznajo Američani, je njegova igra odvetnika/pripovedovalca zgodbe, ki se ne le podvaja ampak dejansko manifestira kot formalni zastavek filma in ne

kot »neposredno« vsebinsko dopolnilo filmskemu plotu. DeVito namreč svojemu obnemelemu klientu v bistvu ne pojasnjuje toliko narave konflikta, ki se na vsebinski ravni razpleta skozi zgodbo zakoncev, pač pa mu razlaga režijo »konflikta« med lastno pozicijo naratorja in »blodnjami« filmske kamere na katero se sklicuje njegovo pripovedovanje. S tem pa je subvertirana in nenehno podvajajoča se tudi sama vloga filmske kamere. Lep demonstrativen primer o stalnem lomljenju pogledov v celotnem filmu je prizor večerje, ko Turnerjeva DeVitu in ostalim gostom razlaga z blefirano umetnostjo, kako je v Parizu odkrila kristalne kozarce, kamera pa od nje nenehno bega k možu, znerviranem od njenega dolgozveja, in nazaj, torej prav tista kamera, ki kaže, sporoča v DeVitovem imenu.

In če pristanemo na izhodišče, da je prav vizualizacija kreator fantastične atmosfere bizarnega dogajanja in grotesknega humorja v **Vojni zakoncev Rose**, potem lahko uberemo samo eno pot in film ovrednotimo z žanrsko interpretacijo. Resnično je cel film en sam kraval – še zlasti hrupno je DeVitovo kajenje cigarete –, pa vendar ne moremo v tem primeru govoriti o melodrami na način slapstick komedije. Gibanje in nenehno spreminjanje pozicij kamere je bliže specifični, značilni za atmosfero horrorja. Do Douglasa je kamera zarotniška in napadalna hkrati, postavlja se v njegovo pozicijo »živega mrtvaka« (za Turnerjevo je »mrtev« že na polovici filma). Njej se kamera pritaeno bliža in jo zalezuje. Najbolj gibka in razkošna v prikazovanju je v trenutkih, ko v upostošeni hiši vlada mrak in najbolj statična ko hrupno in v prazno odmeva zvok na desetine vključenih električnih gospodinj-skih pripomočkov. Kamera je arhitekt razkošne vile in razsuje jo v mračen in zatohel brlog, kjer domače živali zasedejo mesto otrok in je mačka še vedno premalo zvita,

da ne bi sama stekla v smrt, in pes preveč neumna in pohlevna žival, da bi se iz njega delala pašteta.

Skratka, učinek vseh zrcalnih prisodob in podvojitvenih identitet je v **Vojni...** komičen na ravni dialoga, verbalnih domislic akterjev, ki se nikakor ne morejo poistovetiti s pravo, zanje edino možno identiteto. To se zgodi le z logičnim koncem zgodbe povsem v maniri groze: v pritličjih in kletah razdejanih hiš se zmeraj najdejo trupla. In z montažno igro pogledov funkcionira kamera intenzivno in razkošno prav zato, ker skoraj v slehernem zornem kotu, tempu gibanja zastopa pozicijo žrtev.

Režijsko brezhibno speljan film gledalcu dopušča le eno hipotetično vprašanje: »ne, »kdo je žrtev«, pač pa »kdo je žrtev bolj in kdo manj«. – Kakorkoli že, film je večji od teme, ki se je loteva.

CVETKA FLAKUS



ZAPOSLENO DEKLE WORKING GIRL

režija: Mike Nichols
scenarij: Kevin Waid
fotografija: Michael Ballhouse
glasba: Charly Simon
igrajo: Harrison Ford, Melanie Griffith
proizvodnja: ZDA, 1988

»Včasih plešem po sobi v spodnjem perilu, kar pa še ne pomeni, da sem Madonna.« Igralka z imenom, ki ne vznemiri nobenih spominskih senzorjev in ki zabrusi prejšnji stavek tajnici Melanie Griff, ostane v resnici anonimna, slednji pa poti do slave ne more preprečiti. Melanie Griffith, poimenovana po Tessi, čisti ženski, s telesom zrele antilope in z glasom nežne štirinajstletne punčke iz Texasa, ki že dve leti gostoli po bordelih, se po modelu stare ameriške zgodbe povzpne v sam vrh biznisa, seveda s pomočjo brazgotine Harrissona Forda, za katero si morajo neutrudni tekstopisci vedno znova izmišljati zgodbe, kje in kako jo je zadobil. Lesteneč, poln kristala in srebra se spušča izpod stropa zaradi čiščenja in imenitna zmaj – čarovnica Sigourney Weaver odplaha s svojega gradu, kamor se vgnezdita deček in deklica, da se ob povratku raztrešči ob lastnih vratih.

Leitmotivni song, pričet s parafrazo špice filma **Na newyorških dokih** potrdi pravilo, da lahko dobro splavljeni začetni impulz vozi svojo barko po inerciji vse tja do konca, z rahlimi spremembami smeri pihanja vetrov. Prizor Tequilla, valijum in Melanie Griffith pa je vsekakor najvišja lekcija – kako igrati pijano žensko do nezavesti, pa ostati dišeča, šarmantna in ezoterična.

MAKAR ČUDRA

BREZNO THE ABYSS

režija: James Cameron
scenarij: James Cameron
fotografija: Mikael Salomon
fot.
podvodnih scen: Al Giddings
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn, Leo Burmester
proizvodnja: ZDA, 1989

Brezno je ekscesno razkošen film, med tistimi je, ki jih video format najbolj kastrira. Nič čudnega, saj je z Gale Anne Hurd (**Terminator**, **Alien Nation**) podpisana najdražja produkcija družbe 20th Century Fox doslej. Pomeni, da so »transcendentne« prizore na koncu filma namesto v sekundah merili v stotisočih dolarjev.

Tako velike produkcije so navadno melodramatske epske sage ali pa akcijski spektakli, praviloma neinventivni in žanrsko nerazdelani. **Brezno** sodi med te slednje in njegova moč je monumentalnost. Režija kot tudi scenarij sta delo Jamesa »Terminator« Camerona, ki ga je zdaj **Brezno** rešilo usode, da bi se ga spominjali samo po promoviranju Schwarzeneggerja. Spominjali se ga bomo tudi po tem, da se je uspel izogniti vsaj najbolj banalnim koordinatam vodne sci-fi. Kajti, ko razmišljanje steče o preseku med vodo ter sci-fi, najprej pomislimo na mitološko instanco t.i. Bermudskega trikotnika. Kakorkoli smo že velikim produkcijam pripisali neinventivnost, pa se znotraj njih grobe napake ne dogajajo. Zato so dogajanje potopili nekam okoli Kajmanskih otokov, kar v besednjaku Pentagona pomeni celo manj

kot sto milj od Kube. Ni pa šlo le za producerski izogib, temveč za scenariistično zahtevo. Zakaj je ta zahteva zgodbi imanentna, kaj pomeni vpletanje Kube:

Brezno se dogaja v vodi, kar je tavalotškemu zvenu navkljub zelo pomembno ohraniti v spominu. Voda je že potencialno fascinantno prizorišče, to je jasno od dokumentarcev sem. Toda je »prazen« element in poseduje deljeno, okrnjeno eksistenco. Treba jo je napolniti, kar pa v osnovi negira možnost obstoja čistega »vodnega« žanra, to je lahko le dokumentarec. **The Abyss** se potem priključuje ali, bolje, zaključuje lansko verigo vodnih tehno-dram, Cunninghamov **Deepstar Six** in Cosmatosov **Leviathan**. Vendar je pri teh v ozadju druga ideja... vodni horor, kar se je Cameronu zdelo prepoceni in je **Abyss** zato sorodnejši evropski varianti (Bessonova **Le Grand Bleu**).

Toda izhodišni problem, kako napolniti modro praznino, ostaja pri vseh vodnih tehno-dramah isti, kar nas tudi ob **Breznu** postavlja pred nekaj vprašanj:

Nedvomno je film dobro narejen, problem je druge, ali je tudi dobro zastavljen? Na vprašanje, ali je **Brezno** dobro zastavljen film, lahko odgovorimo šele po odgovoru na predhodno vprašanje: Ali nam dejstvo, da nam žanrska narava filma postane jasna šele neke proti koncu, predstavlja inkonsistenco naracije ali gledljivo ter povsem načrtno popestritev toka 140 minut trajajočih zapletov. Ob tem se spomnimo na omejeno razumevanje velikih produkcij kot žanrsko neizdelanih. Velik (drag) film ne prenese izčiščenosti, nujno potrebuje mešanja ter podreditve. Kako se to kaže v **Breznu**:

Pričnemo z žanrom katastrofe, neke pri Kubi nasede jedrska podmornica z delikatnimi tovari. To nas premakne k melodramatski napetosti odnosov med Mary Elisabeth

začenja »učinkovati globinsko«, pomeniti več, kot si je mislil sam in kot si misli Hollywood. Kar, pozor, prinaša pogubo standardizacije.

TOMAŽ KRŽIČNIK

INDIANA JONES IN ZADNJI KRIŽARSKI POHOD

INDIANA JONES AND
THE LAST CRUSADE

režija: Steven Spielberg
scenarij: Jeffrey Boam
fotografija: Douglas Slocombe
glasba: John Williams
igrajo: Harrison Ford, Sean Connery,
River Phoenix, Denholm Elliot
proizvodnja: ZDA, 1989

Steven Spielberg je opravil odlično delo in posnel svoj očitno najboljši film. Pri tem ne gre samo za problem kontinuitete glede **Indiane Jonesa**, ampak predvsem za produkcijski sistem, ki ga je sestavil za **Indiano Jonesa**. Tudi ne gre samo za to, da je vpeljal Indyjevega očeta, namreč Henryja Jonesa, ali za to, da je pokazal v akciji v Utahu (leta 1912) tudi mladega Indiano (in s tem pokazal na izvor njegove brazgotine in fobije pred kačami ter poreklo njegovega stetsona), gre za to, da je Spielberg s filmom **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** pripeljal svojo kino prakso do konca. Dobesedno: po zadnjem križarskem po-

hodu ostane samo še pričakovanje, nezno-sna matinejska obsedenost s tem, kako pripeljati stvar do konca še enkrat. Film torej otvori River Phoenix kot mladi Indiana, nadaljujeta pa Harrison Ford kot Indiana Jones in Sean Connery kot profesor Henry Jones.

Vse skupaj je ponovno pogojeno z nacisti, ki jih tokrat vodita Michael Byrne (Vogel) in ameriški kvizling Julian Glover (Walter Donovan), njuna glavna asistentka pa je Alison Doody (Elsa), ki bi naj pomagala profesorju Jonesu odkriti pot do Svetega Grala. Vendar pa je vse skupaj zapleteno toliko, kolikor Doodyjeva (»Za znanost.«) dela za nacistе in sproti izdaja oba Jonesa. Skratka, po lakoničnem scenariju Jeffreya Boama je vsa stvar pripeljana iz Bostona via Benetke via Zgornja Avstrija via Berlin do Jordanije, kjer bi naj na koncu Soteske polmeseca odkrili Sveti Gral. Izračuni so točni in po toboganskih ter sprejstih avanturah oba Jonesa plus John Rhys-Davies (Sallah) pridejo do Soteske, kjer pa so že zbrani nacisti. Neprisiljeno sovraštvo do nacistov (»Sovražim te tipe,« pravi Indy), ki je znano že iz **Lova za izgubljenim zakladom**, je sedaj podloženo še z Gloverjevimi izsiljevanjem Indiane Jonesa s tem, da smrtno rani njegovega očeta: šele to bi naj pognalo Indya čez »tri preizkušnje«, preko katerih se da priti do dela votline, v katerem najdemo tako Sveti Gral kot zadnjega križarja, ki skrbi za Gral. Skratka, v čem je ogromnost tega filma? Očitno ne samo v zanesljivi produkciji (naveza George Lucas/Robert Watts/Kathleen Frank Marshall), izjemnem scenariju, odlični glasbeni podlagi Johna Williamsa, učinkovitih posebnih efektih (Industrial Light And Magic) in natančni ter tekoči režiji. Gre še za nekaj drugih stvari, predvsem pa za neverjetno izpeljano predstavitev cele filmske in fizične zgodovine v 127 minutah odličnega celuloida. Tako je v

Mastrantonio, ki je še živahnejša kot v **Barvi denarja** in Edom Harrisom, ki je ponovno v anti-urbanem boju z naturo (**Prostori v srcu**). Sledi kratka vrnitev h katastrofičnosti, ko podvodna ploščad zaradi orkana izgubi stik s površino. Vrnitev h katastrofi je bila nujna, saj je Cameron rabil podlago za razvijanje epizode z vojaško-psihodramatskimi vsebinami. Znoreli poročnik U. S. Navy grozi jedrsko razstreliti približno vse, kar se do tega trenutka spremlja na platnu. Prav v tem delu se še bolj kot med prikazovanjem propadle zakonske zveze manifestira nujno šibka plat akcijskih spektaklov. Ta je notranje, strukturne narave in jo je Cameron zato popolnoma brez uspeha reševal. Junaki akcije namreč, če povemo po kantovsko, še niso obrnili Kopernika, še vedno se pustijo določati z objektno zunanostjo. In take jih mora režiser tudi pustiti, karakteriziranje akcijskih junakov zelo kmalu postane neproduktivno in prekomerno.. kar zavira akcijo samo.

Zaradi tovrstne obloženosti prispemo na cilj, k sci-fi, razmeroma pozno. Vseeno lahko sklenemo, da je razmerje med tem prevladujočim žanrom in postranskimi predhodnimi, Cameron skomponiral razmeroma uspešno. Sicer tudi na račun dolžine.

Ko pa smo že na cilju, vznikne ob interpretaciji sklepnih prizorov še zadnji in morda največji problem Cameronovega **Brezna**. Možnosti je več – ali biti razočaran po ugotovitvi, da se je stvar kljub drugačnim obetom iztekla v prav nič več podvodno ponovitev **Bližnjih srečanj-krat-E.T.ja**. Ali pa se arbitrarnost gledalca povzpne na temu obratno stališče. Namreč, Spielberg



KRITIKA

filmu **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** povzeta in zgoščena celotna pojavnost fizične/križarske (s priključitvijo predin nekrščanskih elementov) ter hollywoodske/fizične realnosti (kar vključuje tudi zasledbo igralcev, vključno z Riverjem Phoenixom, ki je bil v **Obali komarjev** že sin Harrisona Forda, predvsem pa s Seanom Conneryjem kot poosebljeno zgodovino filmske industrije v zadnjih tridesetih letih; najprej pa gre za filmsko zgodovino, predvsem glede posameznih motivnih in pomen-skih sklopov, ki so se jih lotevali v Hollywoodu). Predvsem zato je **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** že kinotečni film, ki bo samo posledično matinejska uspešnica. Brez nepotrebnih stvari. Brez suflejev. Izpe-ljan brljantno, razdelano in do konca. Najboljša geografija in zgodovina Hollywooda doslej.

TADEJ ZUPANČIČ

KDO JE POTUNKAL ROGERJA ZAJCA

WHO FRAMED ROGER RABBIT

režija: Robert Zemeckis
scenarij: Jeffrey Price
fotografija: Dean Cundey
animacija: Richard Williams
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Bob Hoskins, Christopher Lloyd,
Jessica Rabbit (glas Kathleen
Turner), Roger Rabbit (glas
Charles Fleischer)

Proizvodnja: ZDA, 1988



So filmi, ki jih gledamo zaradi režiserjev, in ti so ponavadi evropski. Drugo vrsto filmov gledamo zaradi produkcije in ta je ponavadi ameriška. Ker se vselej, ko naletimo na režiserja Roberta Zemeckisa, nekje iz oza-dja zasveti še Spielberg, s tako ali dru-gačno asistenco, naš film gornje delitve v pravi obliki ne pozna.

Kar pa ne pomeni, da **Roger Rabbit** ni zdefiniran film, nasprotno: gre za enega tistih izdelkov, ki so prelomili/zakoličili čas svoje pojavitve. Osemdeseta leta, torej. Šlo pa je za natrpano dekada, bili smo priča tako afirmiranju nacionalnih kinematografij kot dokončni uveljavitvi Vietnam-žanra... tako vztrajanju t. i. Avtorjev kot video boomu. Kljub naravnost baročni količini pluralizma v osemdesetih, pa je gledalec v svojih, recimo sprejemnih kodih gledanja, ostajal na varnem, filmske elemente je lahko vselej postavil na njim pripadajoča mesta. Kaj to pomeni:

Tehno izvedba počasti kot gadgetov je pred-stavljala indic produkcijske = finančne zmožnosti studia. Kot protipol je bil potreben še človek, ki je v uri in pol moral po najbolj gledljivi poti ta gadget pač uničiti in je bil mir. **Roger Rabbit** pa gledalčevo utečenost (ne)resno načenja. Spielberg-Zemeckisova (ve se, who comes first) radikalnost bo razvidnejša po primerjavi z dosedanjimi na-vidézno sorodnimi poskusi. Vrnimo se zato k filmu Alana Parkerja **The Wall** (Goldcrest, MGM 1982). Tedaj je pravzaprav šlo za razširjeno promocijo istoimenskega albuma Pink Floydov. Skupine torej, ki je McLaren s svojimi podjetji tako zrevoltirala, da si je moral v povračilo izmisliti punk. Tudi tu najdemo tako igro kot animacijo, vendar film **The Wall** ne more veljati za relevantno primerjavo. Animacija namreč tu funkcionira kot pretežno površinski dodatek, kot estetska obloga, ki ima nalogo stopnjevati tempo halucinacij in njihovo fantastičnost. Halucini-ranje pa je stvar od animacije ločenega igralskega subjekta alias Boba Geldofa v njegovi avant-etiopski fazi. Precej na bolj-šem od te zgolj navidezne sorodnosti smo po primerjavi z Disneyem, na katerega nas Spielbergov opus neprestano napoteva in ga ta razume kot svojega predhodnika. V okviru Disneyeve produkcije je leta 1964 nastal film **Mary Poppins**, v katerem lahko že bolj upravičeno prepoznavamo predhod-nika **Rogerju Rabbitu**: tok igre in animacije v določenem odlomku namreč ni paralelen (**The Wall**), temveč prepletajoč. Prav ta fuzija je **Rabbitov** učinkoviti presežek, k sreči ne edini. Kaj je potem še takega, kar gledalca, ki se celo nekam v zadregi odpravi v kino gledat »nekakšno risanko«, že na začetku odobrovolji in celo povsem osvoji? To je Zemeckisov elegantni režijski mane-ver s suspenzom na začetku filma. Za kaj gre: režiser je film, ki ni zgolj risanka pričel natanko z risanko, z dobrim in »žanrsko izčiščenim« primerkom zgolj-risanke. S tem je dosegel zavajajoč učinek, da nam tisto, kar gledamo, ne postane jasno takoj, mar-več šele tedaj, ko se risanka konča. Lepota režijskega prijema se skriva v faktu, da je

konec zgolj-risanke istočasno začetek ri-sanke-igre. Namesto običajnega napisa The End se brez montažnega reza znajdemo v produkcijskem razkošju fuzije igre plus ani-macije.

Vendar – če bi produkcija zares bila že vse, kot so pri Disneyu približno stvari razumevali avtorji sci-fi računalniškega čudesa **Tron**, bi **Roger Rabbit** pač flopnil. Zgodilo pa se je vse prej kot to, kar je tudi prav. Pomeni, da nista šepala niti naracija niti casting. Zaplet si sposoja pri film noir: Roger je toon/risan-ček (pri čemer to niti ni zadnji prevajalskih podvigov), ki zaradi osebnih težav ne more pognati v tek določenih efektov, zato mora direktor studia angažirati privatnega detekti-va, ki naj pride zadevi do dna. V spopadu med »vsestransko« animiranimi silami Boba »Valiant« (Sic!) Hoskinsa in Christopher »Villain« Lloyd se prebijemo do zahtevano srečnega konca po poti, ki je pravzaprav hommage interni organizaciji visokega Hol-lywooda. Kar je zelo gledljivo.

Bob Hoskins kot tokrat solidna izbira je ponavadi uigran na izražanje likov, ki so tesnobno neusklajeni z lastno okolico. Če je ta okolica v glavnem animirani zlatodobni Hollywood in če upoštevamo izjemno za-htevnost tehnične plati snemanja, sklene-mo, da dobi Hoskins plus. Roger ni potun-kan, potunkana so osemdeseta in izpe-ljanke so se že začele. Marsikaj pa se bo še posnelo in narisalo. BINGO, Roger!

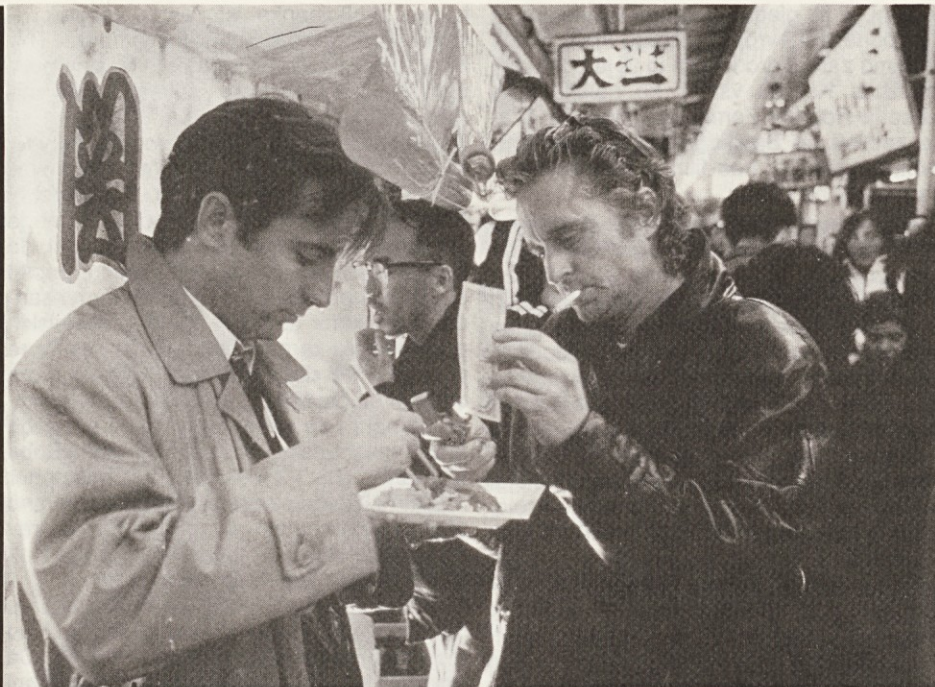
TOMAŽ KRŽIČNIK

ČRNI DEŽ BLACK RAIN

režija: Ridley Scott
scenarij: Craig Bolotin in Wareen Lewis
fotografija: Jan De Bont
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Michael Douglas, Andy Garcia,
Ken Takakura, Kate Capshaw
proizvodnja: ZDA, 1989

Kdor v igri sestavljanja parov h kupončku Andy Garcia samozavestno priloži kupon-ček **Black Rain**, ga je polomil. H kupončku Andy Garcia se namreč prilega kuponček **8 Million Ways to Die** in ker je kuponček Michael Douglas že pri **Wall Streetu** in kuponček Ridley Scott pri **Blade Runnerju**, ostane kuponček **Black Rain** Črni Peter, sicer zasnovan v imenitni kompoziciji, ravno prav zasenčen in pobarvan, pa vendar sam samcat, umetno raztrgan na polovici, med Ameriko in Japonsko, ter zopet zlepljen. Sled, ki se vleče ob filmskem traku, zapelje čez en, vozi nekaj časa po njem, spet vzpo-redno z njim pa je sled gume motornege kolesa z delovno prostornino motorja nad 500 kubičnih centimetrov in katerega zgodba se prične na pričetku, kar sled prepelje čez ocean in bi se imela prav banalno končati z dirko ob koncu filma, na las podobno začetni dirki, z istim zmagoval-cem in zamenjanim poražencem, če bi ne

KRITIKA



bilo briljantne medpoteze – jezdec, zaprt v kletki, opazuje, kako z njegovim konjem ubijajo njegovega prijatelja, naslednja medpoteza pa je prevara, vsiljena in izsiljena pomisel – zdaj, zdaj bo planil junak na konja in ujel sovražnika, on, najboljši jezdec – na, konja pa nenadoma ni nikjer, kakor je godec Radovan že skoraj planil za vrat kravjerepniku Tanjušu, da mu ga prereže – pa noža ni bilo v nožnici, ker ga je bil izgubil. Snemati na Japonskem in se izogniti eksotiki je nemogoče. Najbolj eksaktna eksotika postane ravno japonsko vele mesto, ki na prvi vtis povsem spominja na zahodno – če bi gospod Scott ne (iz)našel igrišča za golf, ki spominja na povečan fliper v dimenzijah letnega kina in ameriške rock skladbe, ki jo v nočnem lokalu razigrani Andy Garcia vtepa v glavo japonskemu detektivu, le-ta pa v prejšnjem bedasto sentimentalnem prizoru, ki se mu ni mogoče upreti, s pogledom žalostnega psa nemo tuli v najbolj nemogočem položaju največje življenjske resnice, tiste o ljubezni in smrti.

MAKAR ČUDRA

NAZAJ V 40 PRIHODNOST II BACK TO THE FUTURE II

režija: Robert Zemeckis
scenarij: Bob Gale
fotografija: Dean Cundey
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Michael J. Fox, Christopher Lloyd,
Lea Thompson, Thomas F. Wilson
proizvodnja: ZDA, 1989

V svoji prihodnosti se seveda nikoli ne boste ukvarjali s težavami, ki bi spominjali

na vaše današnje težave. V prihodnosti bodo namreč stvari obrnjene na glavo, kar preprosto pomeni, da boste nekoč lepši, bogatejši, sposobnejši, pametnejši in predvsem lepše oblečeni.

Steven Spielberg in Robert Zemeckis sta prav za vas skovala načrt, ki ga boste uporabili, da boste prebrodili začetne finančne težave, ki jih prinaša vaše potovanje v preteklost. Športni almanah!

S tem, ko vas postavljamo v vlogo grdega, neumnega, nesposobnega in predvsem neokusno oblečenega Beefa, vam želimo prezentirati idejo avtorskega para preneseno v naše okolje, ki je kot narejeno za **Vrnitev v prihodnost**. To pa pomeni, da

se boste morali postaviti v eno izmed tistih neuglednih vrst, ki se postavijo pred naše loterijske trafike vsak teden, ko je potrebno oddati 13 pravih parov Športne napovedi. Z eno razliko: ne bo vam potrebno bežati v prihodnost ali se prevažati v preteklost. Vse podrobnosti v zvezi z uspešnimi napovedmi na športni stavi vam lahko enostavno razložijo uvrstitve klubov na tabeli, njihove ambicije po nastopu v evropskih pokalih in ime njihovega managerja. Beefova naloga je sicer lažja, rezultate je našel na tleh in si jih samo prenesel v mladost, vaša naloga pa ni bistveno težja, tudi rezultati jugoslovanskih športnikov so v bistvu že vnaprej napisan Športni almanah, samo prebrati ga je treba znati. Ako poznate zadeve okoli našega nogometnega športa, se lahko iz Beefa spremenite v vladarja določenega obdobja v prihodnosti. Film je torej postavljen v naše okolje, ne smemo pa zanemarjati niti tega, da so ustvarjanci vse grobe sekvence posneli v okolju, ki na moč spominja na naselja okoli naših največjih stadionov. Pa še nekaj so avtorji filma povzeli iz našega sodobnega športnega dogajanja, konec starrega in začetek novega filma o dogodivščinah časovnih junakov so prenesli v čase westerna. Kar pomeni, da se zadnje dejanje filma udejanja na velikem stadionu brez miličnikov, ki za pravega športnega prognozerja niso več pomembni. Konec koncev ali niso Custerja premagali Indijanci ravno zaradi dogovorjene tekme med Olimpijo in Radom letos v Ljubljani. Ali mogoče ne drži, da se je zaradi tekme Dinamo:Crvena zvezda začela tretja svetovna vojna? Možnosti Športnega almanaha so torej izkoriščene do te mere, da lahko spreminjajo tudi tisto, kar velja za povsem nemogoče ali celo: Športni almanah svojega poslanstva ni izpolnil, če zaradi rezultatov športnih tekem, ki se skrivajo v njem, ni uspel bistveno vplivati na zgodovino.

MIHA ŠTAMCAR





DOVOLJENJE ZA UBIJANJE

LICENCE TO KILL

režija: John Glen
scenarij: Michael G. Nilson in Richard Maibaum
fotografija: Alec Mills
glasba: Timothy Dalton, Carey Lowell, Talisa Soto, Robert Davi
igrajo: Timothy Dalton, Carey Lowell, Talisa Soto, Robert Davi
proizvodnja: ZDA, 1989

»He disagreed with something that ate him.«, se je zapisalo na belem, že malo okrvavljenem papirčku, ki so ga gangsterji zatakli v gumbnico pravkar poročenega zastopnika pravice. Morski pes, ki je priplaval iz nekega drugega filma, se v **Dovoljenju za ubijanje** pojavlja kot domača žival zlobnega Sancheza, ki pa ima resnici na ljubo veliko raje majhnega udomačenega kušarja.

V odsotnosti pomoči svoje vlade in prijateljev, je Bond tokrat še za odtenek močnejši kot v prejšnjih nadaljevanjih, obe dekleti, ki sta tokrat zaljubljeni v njega, sta mu sicer v pomoč, vendar je Sanchezeva vojska živali in dresiranih pomočnikov, s katero vlada celi državi, res trd oreh.

Očitno je Bondovi zmagi botroval nek njegov privatni problem. Bond se ne more zaljubiti v žensko. Vseeno je ali je to ameriška agentka ali mešanka, ki jo ljubosumno skriva Sanchez. Bond je po vseh pravilih zaljubljen v samega sebe, še bolj kot Sanchez, ki ob tem ljubi še domače živali. Odvisnost Sancheza od okolice, je težava, ki ga spremlja do samega konca oziroma neugledne smrti, ko Sancheza vsi zapustijo, ko nima na voljo ne morskega psa ne

kušarja, je v neposrednem merjenju moči poražen. Zlobni Sanchez pa v bistvu skozi ves film izgublja svojo obarvano žensko, enega za drugim pa seveda izgublja svoje prijatelje, je slabši nasprotnik, čeprav 007 glede obarvanke nima velikih ambicij in jo takoj, ko gre zares prepusti predsedniku Banana republike. Predsednik pa je tudi edini preživel »negativec«, ker ga Bond potrebuje za srečen konec svojega ljubezenskega trikotnika. Za modernega gledalca je pač nesprejemljivo, da bi se Bond spečal z obarvanko, njemu pa je tako ali tako vseeno. Ko je, ko spi in ko je zaljubljen, se Bond najbolje počuti, če je sam proti svojim sovražnikom. Morda v enem izmed naslednjih filmov lahko pričakujemo, da bo Bond v interesu sprave pustil pri življenju kar nekega drugega Sancheza in mu v zameno prepustil kako tečno žensko.

MIHA ŠTAMCAR

SMRTONOSNO OROŽJE II

LETHAL WEAPON II

režija: Richard Donner
scenarij: Jeffrey Boam
fotografija: Stephen Gold Blatt
glasba: Michael Kamen
igrajo: Mel Gibson, Danny Glover, Joss Ackland, Joe Pesci
proizvodnja: ZDA, 1989

Ljubezen med srčnim osamljenim fantom (Gibson) in črnim pik kraljem s številnim potomstvom (Glover), spočetka že v **Leathal Weapon I** in v sladkorju vzrejena v **Leathal Weapon II** ima kljub navidezni

harmoniji med obema igralskima adutoma grenke primesi neenakopravnosti obeh polovic.

1. Razmerje igralske mase na plakatu se giblje 85 proti 15 odstotkov v korist karte Gibson (Eddie Murphy, One man band filma **Harlem nights**, denimo, pusti svojemu partnerju 45 odstotno udeležbo igralske mase na plakatu).
2. Črna pikova dama (Murtaugh's wife) pere partnerju svojega moža med drugim tudi spodnjice.
3. Posteljni prizor glavnega aduta je bleščeče naelektren s klasično erotiko, nočno življenje črnega kralja in kraljice pa krasi le medlo pohrkavanje, glas iz sna in posteljni poškip ob menjanju spalnega položaja.

Pa vendar, »face to face« plani obeh narednikov so imenitno postavljeni, še posebej ob sestrelitvi nasprotnih kart, ki padajo na tla kakor kovan denar iz zadetega bankovca – komorni prizor kvarteta Gibson – Glover – bomba – straniščna školjka pa je najbrž eden najboljših psihološko sarkastičnih dosežkov v filmih takega žanra.

Scenarij na silo plasira humor na neprava mesta, misleč, da so prava – pozabljajoč, da je popolna odsotnost duhovitosti še zmeraj boljša od slabega in izrabljenega štosca – po drugi strani pa dobijo črke ob igranju vsakdanjih malenkosti na trenutke navdih popolne prepričljivosti.

Pojavi Mela Gibsona, ki se je kakor Beatti od leta 65 do 70 obrasla od **Mad Maxa** do filmov **Leathal Weapon** v leva z dolgo grivo, ki dirja po mestni stepi in preskakuje avtomobile kakor kamne, drži pištolo v roki kakor vetrnico, si izpahuje in vpahuje ramo, kakor bi tleskal s prsti, je postavljen v izziv Joss Ackland, z obrazom kakor vrečka, napolnjena z bledokrvavo vodo in mimiko Ljube Tadića, kriminallec, ki zada Gibsonu nekaj skoraj smrtnih ran, preden je smrtno zadet, prej omenjene rane pa povzročijo sila neokusno parafrazo prizora iz filma **Pat Garrett And Billy The Kid**, opremljene z malenkostno variacijo originalnega komada **Knock Knock On The Heavens Door** – če Dannija Gloverja še nekako prenesemo kot veliko, zajetno črnsko gospo mamo, se vse ostale prispodobe in primerjave nemudoma končajo – zanimivo bi bilo poznati trač, koliko prstov ima vmes pri vsej zadevi kot glasbenik podpisani Eric Clapton. Najbolj poetični in drastično realizirani metafori v filmu pa sta poteg in s tem porušenje hiše preko črte njene diplomatske nedotakljivosti in pa »smach« čudovito ogromnega zabojnika, ki kakor božja peta združda pod sabo odraslega človeka kakor mravljo.

MAKAR ČUDRA

KRITIŠKI DNEVNIK

MORJE LJUBEZNI

Že sedem tednov ne pijem – pove policist ženski, v katero je zaljubljen, in Ellen Barkin prestopi iz **Dawn By Law** – In – Law. Dekle s punkerskim obrazom in bluesovsko dušo in Al Pacino, ki ga je maskerski team v **Botru** postaral, zdaj pa to ni več potrebno – oblečena Ellen Barkin je lepša od golega Al Pacina.

Rjasti madež na bleščeči kovini označuje hiperkorektna kriminalna zgodba je prizor v kuhinji, narejen – s prstom v oko – kajti, v očitno tako sila intimnem bivalnem prostoru, kot je kuhinja, bi morila ne ovesila po vratih hladilnika liste z občrtanimi oglasi svojih žrtev niti v parodičnem animiranem filmu. Tako se užitek razvozljanja prične prežgodaj in tako pridobljena filmska štrna osiromaši sam vrhunec, ko se iz razparane skrivnostne tančice prežgodaj pokaže senca pravega morilca.

Prav on, pravi morilec, pa s svojimi dejanji v medzgodbah dogajanja, s krvavimi rituali pobijanja vseh ljubimcev bivše žene prevzame nase vso moro ljubosumja in policistu Franku po svoji smrti, kot zaključku očiščenja ponudi nove zveze brez sitnih madežev iz preteklosti. Ubijal je za nj in bil od njega ubit, njegov blagoslov pa bo živl v zaljubljenecema – in ljubezenski film se konča z začetkom.

MAKAR ČUDRA

BESNILO

Ko bom jaz tako stara in bi izginila in bi me mož tako grozovito iskal kakor Orfej svojo Evridiko po podzemljih Pariza, bom imela pa res srečno v življenju, ko pri sebi razmišljale gospe in gospodične ob filmski zgodbi – še posebej seveda, če bi bil možki šarmantni brazilcinec Harrison Ford. Pravzaprav je bil še vsak film Polanskega, ki se ga spomnim, boljši od **Frantic**, sicer zanimivim zapletom izginotja, pa manj zanimivim razpletom, s tušem, zlizano in zvodenelo finto za shrljivost dogajanja, z malimi vžigalniki atomskega pomena, o katerih je dan po premieri poročalo celo ljubljansko Delo, pa neizkoriščenim Ennio Morriconejem, pa s celo vrsto imenitnih malih vlogic sobarjev, policajev, portirjev, s povsem zgrešenimi arabski in kipom svobode, ki ga Roman Polanski simbolično iz Amerike prethitopi v Paris.

Zanimiva je bela nit filma – belo kot pomen, beli kovčki, bel avto, bel kostum in pobeljeni lasje izginule gospe, bela srajca Forda, bel telefon in zapestnica – znak iz belega zlata, kar se vsespaj obelodani v besedni igri – »do you looking for a White lady, pure as German snow?«

Če pogledamo obrazček Emmanuelle Seigner, se nam zazdi, da nekdo ni prebolel Nastassje Kinski, ljubosumni gospod ni dopustil niti prizora ljubljena Fordy – Seigner, po katerem je vpilo pariško nebo, na koncu zadnjega kadra je Polanski celo počakal, da mu je Ford prinesel Emmanuelle v naročju, da jo prevzame in odpelje (da bi jo nesel, je odločno prešibak) v hotel, prizor so ponavljali dvakrat zgolj zato, ker je neučakani Polanski stopil v fokus kamere in pokvaril kader. Izgubljena in zopet najdena stara čarovnica se sklanja nad umirajoče dekle in njeno srce bije v ritmu – je spal z njo, ni spal z njo, je spal z njo, ni spal z njo, tako da bi jo verjetno ne vzela s seboj v Združene države Amerike za babysitter, pa čeprav bi preživela.

MAKAR ČUDRA

DIVJI PONEDELJEK

Divji ponedeljek je film, ki ni nasilen le na sebi, pač pa še bolj za sebe. Gledalcu namreč povsem enoznačno predpiše recept lastne interpretacije, kritika pa je zato vnaprej oropana izvirnosti. Kajpada gre za razmerje Figgisovega filma z Jordanovo **Mono Liso**.

Zunanji argumenti: oba režiserja sta nase opozorila ravno s tema filmoma, Jordan v tretje, Figgis je debitiral. Oba predstavljata zaključek gibanja, ki se je končalo pred lastnim razcvetom: t.i. Novi angleški film je danes v glavnem mimo, saj so Leland, Frears, O'Connor itd. popihali v ZDA že dolgo pred angleškimi univerzitetniki. Sploh pa je tudi zadnji Figgisov film, thriller **Internal Affairs** z Richardom Gereom in Andyjem Garcio, posnet pri Paramountu. Dalje, genuina londonska megla je zaradi ekoloških intervencij že dolgo stvar zgodovine. Ni pa tako z »znamenitim« in razdelanim pripadajočim podzemljem, ki je aktualna snov obeh filmov. Da oba evocirata določeno tesnobo, ni rezultat nadzorovanosti estetskega trenda, pač pa gre za golo manifestacijo naslednjega dejstva: kakorkoli že velja, da je Anglija začela industrijsko revolucijo, je vendar ni nikoli zares končala. Ergo, danes Anglija pomeni edino preostalo delavsko državo (Hoskinsove težave s čajem v **Mona Lisi**) naokoli. Kar dokazujejo razni depresivni vzniki, od živčnih navijačev do poll-tax nemirov.

Notranji argumenti: oba filma sta žanrsko nečista thrillerja, oba vase vključita še ljubezensko zgodbo.

Na tem mestu moramo končati s podobnostmi in zato poglejmo, kje bi Figgis lahko bil boljši. Sklenimo, da je anticipiral podobno »napako« kot leto kasneje Polanski s svojim **Frantic**: obakrat namreč začetna, uspešno stopnjevana napetost nerazumljivo uplahne – kar se Jordanu ne zgodi. Figgis se je odločil za začetek s paralelno montažo, kar po pravilu nikdar ne spodleti. Tudi njemu ni, tako spoznamo razmere v lokalnem jazz klubu (Sting, Tommy Lee Jones) in namene ameriškega zemljiškega špekulanta (Sean Bean, Melanie Griffith). Nadaljnji dogodki so bistveno zaznamovani z zvezo med Jonesom in Griffithovo ter opremljeni z zvoki gostujoče poljske jazzovske zasedbe.

Problem vsakega filma z začetkom v maniri paralelne montaže, ki daje slutiti zapleteno zgodbo, pa je, kako kljub vsemu zgodbo razplesti kar le mogoče enostavno. Zdi se, da se je Figgisov film kar preveč ustrašil lastnega začetka in da se zato bolj kot razpletu posveča trendovsko atmosferskim dodatkom. To je škoda, vendar je film dovolj soliden za prvenec.

TOMAŽ KRŽIČNIK

MUHA II

Ko pač neki ljudje napravijo film, denimo **Muha I**, ki pač naj bo, potem pa še **Muha II**, ki ga res ni bilo treba – je res skrajni čas, da se vmešajo zopet neki ljudje in preprečijo **Muho III**. Metamorfozo človeka v žuželko je napisal Franz Kafka tako dobro, da filmske neokusnosti z nekim psevdorealizmom izbljuvkov, strdkov, gnojne krvi, polčloveškega embrija in s prizorom poroda, ki je navadna bogoskrunska kletev, pa z laboratorijem, sceniranim brez vsake domišljije in na silo, ker pač mora biti, vcepljene

ljubezenske zgodbe ne zasluži nobenega ukvarjanja več.

MAKAR ČUDRA

KRISTUS IZ NAZARETA

Temeljni teksti vsakršnih ideologij so za filmarje že od nekdaj predstavljali nelahke naloge. Že od Griffitha sem (**Judith of Bethulia**, 1913), se Hollywood posveča biblijskim motivom, Eisenstein pa si je na muho vzel Kapital. Toda kako! Ko govori o Kapitalu, zahteva: »Borze ne predstaviti z »Borzo«, marveč s tisoči drobnih detajlov« ... In pa, kot glavno: »Ne le da filmski jezik metražno ni strašen, marveč je, nasprotno, maksimalno lakoničen način izražanja – na petnajstih metrih se diskvalificira idejo božanstva, in to z znatno manjšim fiziološkim prepričevanjem.« (konec citata) Zdi se, da ni od Eisensteinove ideje interpretiranja kakega kanona nihče oddaljen oblji kot Franco Zeffirelli. Njegov biblični ep je namreč metražno prav strašen in zato na ogled po delih. Tudi način izražanja je maksimalno nelakoničen, in čeprav zgodovinsko zaporedje uči drugače, nastaja vtis, ko da bi se hotel Zeffirelli pred verniki opravičiti za Scorsesejeve skušnjave preinterpretiranja. Vse skupaj je spektakel, a ne zgodovinski, temveč didaktični. Ker Shakespeare pozna kar nekaj do njega nasilnih poustvarjalcev, vsekakor več kot Biblija, je upati, da Zeffirellijev **Hamlet**, ki je pravkar štartal z Melom Gibsom, Glenn Close ter Alanom Batesom, ni tako mehanično zvest originalu kot ta film.

TOMAŽ KRŽIČNIK

RECI KARKOLI

Zelo slaba izpeljava klasičnega Deutchovega filma **Lepotica v rožnatem** (1986). Mašinerija je ista, vendar je razredni boj v tem primeru mogoče izpeljati zaradi tega, ker je oče umazal pozicijo višjega srednjega razreda s tem, da je kradel svojim oskrbovancem v domu upokoјencev. To je, posledično, zelo hvaležno za Johna Cusaka, fanta iz nižjega razreda, ki se je zaljubil v lone Skye, hči omenjenega goljufa. Davčna uprava je v Združenih državah očitno zato, da pospravi s socialnimi razlikami. Čeprav je to potem nezanimiv izgovor za melodramo oziroma za karkoli drugega. Čeprav so znani primeri izjemnih melodram, v katerih je prav tako šlo za operacijo s socialno, pa je **Reci karkoli** postavljen v smislu naslova: tudi če bi šlo za v produkcijo, bi morali take filme sankcionirati. John Cusak je še enkrat dokazal, da je verjetno boljši v gledališču.

HARLEMSKE NOCI

Eddie Murphy je s svojo režijo pogrnil. Tudi njegov scenarij ni kaj prida (temnopolti, vendar kultivirani kriminalci proti belim mafijašem ali tako nekako), pa tudi njegova glavna vloga je potonila, saj so ga nesli vsaj Richard Pryor, Redd Fox in Della Rees. Plus Danny Aiello kot korumpirani policaj Phil Cantone. Zakaj se je v filmu pojavil še Arsenio Hall (stranska stranska vloga), razen zaradi tega, da je napisan v špici filma, tudi ni jasno. Skratka, režijsko so **Harlemske noči** borpne, scenarijsko narejene kot za TV serijo (tudi če odštejemo posvojitve motivov iz **Cotton Cluba** in **Zela**), igralsko pa z redkimi zvezdniki trenutki. Teh je najmanj ravno pri Murphyju in tako tudi njegov pogrukoč smeh deluje bolj kot pano, na katerem piše »smejte se«. In res, v kinu se smeji samo takrat. Pa še takrat posiljeno. Eddie Murphy bo kmalu potreboval zelo močen film. V **Harlemskih nočeh** je najboljša glasba Herbieja Hancocka.

KARATE KID 3

Karate Kid 3 bo očitno pokončil serijo. Ralph Macchio ni več tako okreten, Noriyuki Pat Morita je pokazal in povedal že vse, kar je vedel o karateju in Okinavi, komplot, ki ga sklenejo Thomas Ian Griffith, Martin L. Krove in Sean Kanan, pa je preveč prozoren, da bi ga lahko izpeljali. Tako karate še enkrat zmaga, čeprav manj uspešno in rentabilno. Vendar pa so zapleti druge: karakterji so skrajno pavšalni (brez ozira na **Karate Kid 1** ali 2), nerazdelani ter potlačeni v ceneno mistiko in priročnike Kako gojiti bonsai. Gre namreč za podjetništvo, ki ni pokrito z ničemer razen s šolnino Ralpa Macchia in posodami Robyn Lively. Kar je še posebej dolgočasno, ne glede na to, da ima Livelyjeva na Vzhodni obali »prijatelja«. Tudi zaradi tega filma ne more rešiti niti zadnjih pet minut, torej kadri dvoboja med Macchiom in Kananom, ki so sicer režirani značilno, vendar nepresenetljivo, z nekaj dobrimi, vendar izpraznjenimi totali. Miyagizem se je prijel. Vendar ne pri blagajnah. Verjetno kje druge.

KICKBOKSER

Jean-Claude Van Damme se bo boril kako poletje, vendar pa se kickboks ni prijel, kot je bilo pričakovati. Potem se bo očitno preselil naravnost v videoteke in čeprav ga v oglasih za filme napovedujejo kot posledico klasičnih akcijskih filmov, si bo za to moral najti tudi boljše režiserje/producen-te, kot je to Mark DiSalle. Poleg tega pa Van Damme ni igralec, na katerega bi bilo mogoče staviti. Zgodba je robata in ploščata, zato bi jo bilo najbolje izpustiti: frustracija mlajšega brata (Van Damme) zaradi tega, ker je brat (Dennis Alexio) postal svetovni prvak v kickboksu, se porazgubi v agresiji, ker potem brata na Tajskem razsuje Tang Po (ki igra samega sebe; Po očitno ni razumel zgodbe ali kaj, saj kolaborira s kriminalci) in ga je potrebno maščevati. To naredi učinkovito in po dolgem treningu muaythajja. Torej: prazen mačističen film, z nekaj praktičnimi nasveti, za katere ni nujno, da so pobrani iz Tajske. Včasih je dovolj dobra pištola.

COCKTAIL

Cocktail je poleg **F/X – Umora s trikom** za Bryana Browna največ, kar je naredil na celulojdu, za Toma Cruisea pa pasaža, ki je razveselila blagajnike in knjigovodje. Ta pasaža je bila narejena pred **Rain Manom** in po **Barvi denarja**, v glavnem pa je preplesana in podložena s shakin' glasbo. Ameriški sen se je v tem primeru naselil v delni melodrami, vendar pa je vsa stvar še drugače zapletena: Cruise poskuša prodreti v korporativno Ameriko na legalen način, vendar se mu to ponesreči. Nima šol, mu pravijo. Potem poskuša na drug, še vedno legalen način, vendar je New York neizprosno, predvsem, jasno, socialno. Potem so na vrsti Antili in stvar se uredi. Po vrnitvi se izkaže, da bo najbolje, če ostane to, kar v bistvu je. Taka je bila vsaj ideja. Brownov propad s Cruiseom nima neposredne zveze, je pa zaželen, saj je – posledično – omenjena ideja tudi utemeljena z bogastvom konkretnega. Kar bi lahko bilo zelo tragično, vendar ni, saj je Brown igral umazano, Cruise pa se niti ni znašel. Hvala bogu: režija je deloma zanesljiva, deloma ne, scenarij pa nabit s konvencijami in dolgočasen.

PRINC TEME

Princ teme je zelo daleč od velikih Carpenterjevih filmov (**Vstajenje Broncho Billyja**, **Temna zvezda**, **Napad na policijsko postajo** in **Noč čarovnic**), žal pa je precej daleč tudi od njegovih ostalih filmov. Se sreča, da je nazadnje posnel **Živijo!** in se tako rešil more, ki pa nenazadnje korenini v njegovi zavezanosti nizkemu proračunu. Tako

pa je **Princ teme** grozljivka, v katero je zvečena travmatična mitologija z vseh strani. To bi še šlo, vendar je vse skupaj ostalo neurejeno in razmetano po celim filmu. Edino, kar je zanimivo, je nekaj posebnih efektov (posebej zadnji, ko bi naj Satan prišel na Zemljo, vendar mu to ne uspe) in Donald Pleasance, ki ga je zanimivo gledati samo zaradi tega, ker igra vse vloge skrajno brezbržno in očitno z dolgočasno. Plus patetično. Maske so solidne, klavstrofobija, ki jo vsiljuje obsedeni samostan, pa očitno privlečena za lase. Škoda. Tema namreč ni slaba. Glasba je standardno dobra.

MOŽ Z ZLATIMI OČALI

Ideja filma je očitno povzeta v naslovu filma in zato ni nič čudnega, da je tudi scenarij prazen kontejner, ki bi ga morali napolniti še s čim, razen z antisemitizmom in spolnimi frustracijami. Tako se naenkrat najdemo pred platnom, po katerem hodijo igralci in govorijo, opazimo, da je bilo nekaj eksterierjev posnetih tudi v Opatiji, potem pa naj bi se vsa stvar končala s socialnim deplasmajem in samomorom. Zelo depresivno, namreč. Katoliška Italija je vse skupaj dobro prenesla, posebej ob asistenci fašistične moralne gverile. Tega pa očitno ne prenesejo gledalci, tako kot vedno teže prenašajo Ruperta Everetta in njegovo, v tem primeru sicer sinhronizirano svetobolje. Film je v glavnem skrajno nezanimiv in dolgočasen, ogromni in razvlečeni dialogi pa se izmenjujejo samo z ogromnimi in razvlečenimi kadri, s katerimi je režiser očitno hotel pokazati tisto »več«. In je pokazal tisto manj. Škoda celulojda.

TADEJ ZUPANČIČ

SMRTONOSNA IGRA

Peti del serije, ki vsebuje še filme **Škorpijon ubija** (Dirty Harry, 1971; r. Don Siegel), **Past za inšpektorja Callahana** (Magnum Force, 1973; r. Ted Post, The Enforcer, 1976; r. James Fargo) in **Umazani inšpektor Harry** (Sudden Impact, 1983; r. Clint Eastwood). Andy Warhol trdi, da »ima vsakdo pravico do svojih 15 minut slave«, **Smrtonosna igra** pa nam govori o ceni te slave, ki je – seveda – smrt. Anonimni osebek, ki ga Harry rešuje, je ceno za svojih »15 minut« pripravljen plačati prostovoljno, ko se hoče živ sežgati pred TV-kamerami, da bi tako ušel tej svoji anonimnosti; drugi to ceno plačujejo neprostovoljno: rock zvezdnik Johnny Squares umre zaradi nasilno vbrižgane prekomerne doze mamil; Dean Madison, računovodja nizkoproročne proizvodnje »horror« hiše »slasher-auterria« Petra Swana, umre kot žrtev poskusa ropa v neki restavraciji; sledi Molly Fisher, filmski kritik na TV; zatem voditelj TV-showa Nolan Kennard, ki ga pokonča eksplozija daljinsko vodenega avtomobila-igračke, napolnjene s dinamitom. Umorjenim je skupno to, da se nahajajo na seznamu z imeni javnih osebnosti v »smrtonosni igri« (the Dead Pool), ki jo igra Peter Swan z nekaterimi člani svoje filmske ekipe. Na seznamu je tudi Harry, edini, ki je imel svojih »15 minut«, pa ga »slava« pušča docela hladnega; če v 1. delu Callahanovi nadrejeni tarnajo glede državljanjskih pravic, ki jih brezobzirno krši »Umazani Harry«, pa ga v **Smrtonosni igri** nadleguje policijski poročnik, ki ga skrbi, kako bi Harryjevemu »ima-geu« pred javnostjo nadel čimvečji sijaj. Morilec seveda ni Swan, pač pa Harlan Rook (David Hunt), shizofreni psihopat brez svoje osebnosti, ki svoj jaz zato »obeša« na »celebrities« (tokrat je to Peter Swan). Čeprav slabo ocenjena v **VARIETYJU**, je **Smrtonosna igra** zaradi svoje drugačnosti (Callahan kot edina oseba »iz mesa in krvi« med ljudmi, ki ne obstajajo drugače kot skozi »medije javnega obveščanja« in s posredovanjem teh medijev), o kateri piše R. Combs v *Monthly film Bulletinu*, svojsko zanimiv prispevek k seriji.

MORA V ULICI BRESTOV III

Tretji del iz serije, ki obsega skupaj 5 filmov. Precej boljši od drugega dela, krepko je čutili roko Wesa Cravena (tokrat izvršni koproducent, koscenarist in koavtor zgodbe). Gre za povratek k izvirmiku oziroma za direktno navezavo nanj, tako da je šele 3. del res pravi »sequel«: spet namreč nastopa Nancy Thompson (H. Langenkamp) in njen ata (J. Saxon), mama Thompson pa je neke vmes med 1. in 3. delom »umrla v spanju«. Potrdi se tisto, kar smo ves čas na tistem sumili: Freddy Krueger (R. Englund) je »the bastard son of a hundred maniacs«, kot izpove duh nune Amande Krueger, Freddyjeve matere, žrtve skupinskega posilstva krdela norcev. Wesu Cravenu, tudi sicer že od otroštva obsedenemu od sanj, gre zasluga, da je z **Moro v Ulici Brestov**, enim od najbolj izvirmih horror-filmov zadnjih let, sprožil serijo, ki z načinom obravnave sanjskega sveta in prepletanja sanj z »resničnostjo« presega tisto, kar Carlos Castaneda v osmih knjigah o šamanu Don Juanu piše glede »dreaming« tehnik, metod obvladovanja sanj in kontrole »sanjskega telesa«.

DEMON V OMARI

Sirokopotezno zastavljen horror o desetletnem fantiču Cameronu, na katerem njegov oče izvaja eksperimente (asociacije na **Peeping Toma** /1960/ Michaela Powella) iz telepatije, psihike, neze in psihometrije; ko ti »poskusi« dregnejo v sfero demonologije, rezultati presežejo vsa očetova pričakovanja: Cameron namreč z osredotočenjem na fetišni kipec priključuje z dna Pekla majanskega hudiča Zalthuja, ki dečka izrablja za posrednika med obema svetovoma in hkrati na slikovit način odstranjuje vse, ki se mu postavijo na pot. **Demon v omari** je poln erotično/incestoidno/S-M aluzij, od katerih še najbolj izstopa sekvenca, ko demon, ki se je nadel podoba Cameronove matere, Dory Lansing (Kim Lankford), pod prho razmrcvari Doryjinega brata. »Plot« pa se slihi precej bolj zanimivo, kot vse skupaj izpade na platno. Armanda Mastroianni (po naših kinematografih trenutno kroži še njegov film **Double Revenge**, 1988 se bomo horror-fani raje spominjali po slastnem »psycho-slasherju« izpred desetih let, **On ve, da si sama** (He Knows You're Alone, 1980).

NAPAD NA BAZO GLORIA

Eden uspešnejših actionerjev Briana Trencharda-Smitha. Leto 1968, čas t. i. Tet ofenzive. Prijatelj – marinec DiNardo (W. Hauser), brezobzirni pokončevalec komunističnih rumenokožcev in njegov nadrejeni, Hafner (R. L. Ermey – **Full Metal Jacket** /1987/ Stanleya Kubricka!), sta najbolj zaslužna, da izpostavljena baza Gloria – sicer za ceno številnih žrtv – vzdrži vse napade severno-vietnamskih enot. Pri ameriških vietnamiadah smo navajeni na jeremiade s tipično ameriško neodločenostjo med pacifizmom/izolacionizmom in voljo do vojskovanja, o čemer govori ocena, sicer izrečena že pred 65 leti: »Man müsste sich also wohl oder übel bei ernstem Willen entschlies-sen, Kriege zu führen, um zum Pazifismus zu kommen« (»Mein Kampf«, I. Teil/11. Kapitel: »Volk und Rasse«). Zakrknjeni revanšisti post-boljševiškega obdobja na Slovenskem lahko tokrat z zadovoljstvom ugotovimo, da je **Napad na bazo Gloria** prav dostojen, »no-nonsense«, »good old-fashioned« desničarski actioner, ki ga v tem smislu lahko postavimo ob bok **Hamburger Hillu** (1987) Johna Irvina.

IGOR KRNEL

KDO JE KDO

Da bi bile holly-cum-off-holly-enciklopedija leta 1989 popolna, je treba vključiti tudi tiste filmarje, ki to leto niso splavili nobenega filma. S tem dobimo seveda network osemdesetih, potemtaka nekak nizek prelet filmarjev, ki so ustvarili osemdeseta.

Missing-in-action filmarji

PRVA LIGA. Alan Parker (**Mississippi Burning**), Joel Coen (**Raising Arizona**), Michael Cimino (**The Sicilian**), George Millev (**Witches of Eastwick**), David Lean (**Passage to India**), Sydney Pollack (**Out of Africa**), Lawrence Kasdan (**Accidental Tourist**), David Lynch (**Blue Velvet**), Barry Levinson (**Rain Man**), James L. Brooks (**Broadcast News**), John McTier-nan (**Die Hard**).

DRUGA LIGA + EKS-DEBUTANTI ET CO. John Landis (**Coming to America**), Roger Donaldson (**Cocktail**), Penny Marshall (**Big**), David Zucker et Co. (**Naked Gun**), Dennis Hopper (**Colors**), Christopher Cain (**Young Guns**), Mike Nichols (**Working Girl**), Martin Brest (**Midnight Run**), Robert Towne (**Tequila Sunrise**), Frank Oz (**Dirty Rotten Scoundrels**), Michael Apted (**Gorillas in the Mist**), George Roy Hill (**Funny Farm**), Graham Baker (**Alien Nation**), Adrian Lyne (**Fatal Attraction**), Peter Hyams (**Presidio**), Jonathan Demme (**Married to the Mob**), Craig Baxley (**Action Jackson**), Roman Polanski (**Frantic**), Taylor Hackford (**Everybody's All-American**), James Bridges (**Bright Lights, Big City**), Bob Swaim (**Masquerade**), Daniel Petrie (**Cocoon: The Return**), Don Petrie (**Mystic Pizza**), Robert Redford (**Milagro Beanfield War**), Rocky Morton/Annabel Jankel (**D.O.A.**), John Carpenter (**They Live!**), Philip Kaufman (**Unbearable Lightness of Beign**), David Cronenberg (**Dead Ringers**), Hector Babenco (**Ironweed**), Chuck Russel (**The Blob**), John Waters (**Hairspray**), Fred Schepisi (**A Cry in the Dark**), Robert Mulligan (**Clara's Heart**), Keenan Ivory Wayans (**I'm Gonna Git You Sucka**), John Schlesinger (**Madame Sousatzka**), David Mamet (**Things Change**), Alan Rudolph (**The Moderns**), Clint Eastwood (**Bird**), Richard Tuggle (**Out of Bounds**), Robert Benton (**Nadine**), Ulu Grosbard (**Falling in Love**), Irvin Kershner (**Never Say Never Again**), John Byrum (**Razor's Edge**), Paul Newman (**Harry and Son**), Tony Richardson (**The Hotel New Hampshire**), Jerry Schatzberg (**No Small Affair**), Marek Kanievski (**Less Than Zero**), John Boorman (**Hope and Glory**), Karl Reisz (**Sweet Dreams**), Ivan Passer (**The Haunted Summer**), George Romero (**Monkey Shines**), Tony Scott (**Beverly Hills Cop II.**), John Badham (**Stakeout**), Martin Ritt (**Nuts**), Robert Mandel (**F/X**), Fred Walton (**Rosary Murders**), Michael Mann (**Manhunter**), Robert Harmon (**The Hitcher**), Stephen Frears (**Dangerous Liaisons**), Jack Fisk (**Violets Are Blue**), Matthew Chapman (**The Clan of the Cave Bear**), Tom Mankiewicz (**Dragnet**), Paul Verhoeven (**Robocop**), Bob Rafelson (**Black Widow**), Clive Barker (**Hellraiser**), Paul Schrader (**Patty Hearst**), Robert Townsend (**Raw**), Sam Raimi (**Evil Dead II.**), Kathryn Bigelow (**Near Dark**), Robert Altman (**O.C. and Stiggs**), Warren Beatty (**Reds**), Alex Cox (**Walker**), James B. Harris (**Cop**), Dick Richards (**Man, Woman and a Child**).

RUTINERJI IN SAMPLERJI, ki smo jih res vzljubili. Renny Harlin (**Nightmare on Elm Street III.**), Howard Deutch (**Pretty in Pink**), Bud Yorkin (**The Thief Who Came to Dinner**), Allan Arkush (**Rock'n'Roll High School**), Gary Sherman (**Raw Meat**), Sidney J. Furie (**The Boys in Company C**), James Glickenhaus (**Codename: Soldier**), Richard Benjamin (**Private Benjamin**), Matthew Robbins (**Batteries not included**), Ken Wiederhorn (**Eyes of a Stranger**), William Richert (**Jimmy Reardon**), John Sayles (**Eight Men Out**), Robert Greenwald (**Sweetheart Dance**), Paul Bogart (**Marlowe**), Stanley Donen (**Charade**), Roger Young (**Lassiter**), Mark Lester (**Commando**), Richard Pearce (**No Mercy**), Richard Franklin (**Road Games**), John Guillermin (**The Blue Max**), Stuart Rosenberg (**Laughing Policeman**), Richard Lester (**A Funny Thing Happened on the Way to the Forum**), Jerry Paris (**Porky's**), Peter Bogdanovich (**The Last Picture Show**), Guy Hamilton (**Diamonds Are Forever**), Frank Perry (**Diary of a Mad Housewife**), Tobe Hooper (**Texas Chainsaw Massacre**), Mark Rydell (**On Golden Pond**), William Friedkin (**French Connection**), Albert Brooks (**Lost in America**), Franc Roddam (**Lords of Discipline**), Mel Brooks (**High Anxiety**), James Toback (**Fingers**), Curtis Hanson (**The Bedroom Window**), Amy Jones (**The Slumber Party Massacre**), James Foley (**At Close Range**).

Prva liga

WALTER HILL, **Johnny Handsome**. Hill posname vsako leto en film, kar se filmom pozna, vendar bi njegovemu opusu težko odrekli impozantnost. Peckinpahov najboljši učenec, ko gre za akcijo, Peckinpahov najslabši, ko gre za like: tu je vedno stripovski in as-granted-derivativen. Hladen in analitičen. Mickey Rourke je ropar s povsem deformiranim obrazom. Ellen Barkin je spet fatalna.

RIDLEY SCOTT, **Black Rain**. Scott, obseden s post-holokavstno noir ikonografijo (prej **Alien**, **Blade Runner**, **Someone to Watch Over Me**), je našel ideal svojega post-holokavstnega butika v deželi, ki ima holokavst že za sabo: na Japonskem. Nič mu ni bilo treba dodajati, le oddaljeni, zunanji pogled Michaela Douglasa.

JAMES CAMERON, **The Abyss**. Takšne trilogije pač nima nihče: **Terminator**, **Aliens** in **The Abyss**. Prav slednji predstavlja Cameronovo doslej najbolj fiksno idejo: posneti cel film pod vodo. V jeziku thrillerja nam pove zgodbo o prihodu Odrešitelja. Spektakularno, goltajoče, post-holokavstno. Zakon in Odrešitelj sta drug pred drugim kriva in Odrešitelj je kriv za svojo dobroto. Cum proletariat na robu živčnega zloma.

BRIAN DE PALMA, **Casualties of War**. Po seriji thrillerjev (**Blow-Out**, **Dressed to Kill**, **Body Double** in **The Untouchables**) je šel tudi De Palma v Vietnam. Gut-level-entertainment je pustil v Ameriki ter se prepustil manjšim vprašanjem: etika in holokavst. Voyeuristični kameri se ni odrekel.

ROB REINER, **When Harry Met Sally**. Briljantna thirtysomething romantična komedija s koitusom, dolgim petnajst let, in z orjaškim ograzmom sans merci. Rob Reiner ni več podoben nikomur. Vsak njegov drugi film postane takojšnja klasika (prej **This is Spinal Tap**, **Stand by Me**).

TIM BURTON, **Batman**. Veliki strip, a nič manjši film velikega filmarja (prej **Pee-wee's Big Adventure** in **Beetlejuice**). Noir scenografija, patološki Jack Nicholson, toboganski ritem. Postholokavstni disertatio o vplivu kapitala na razredni resentiment in razcepljeno osebnost. Frustrirani Batman je Michael Keaton.

PETER WEIR, **Dead Poets Society**. Tako kot rojak Beresford, tudi Weir noče biti poet ameriških urbanih konglomeratov, temveč se zadovoljuje s Heartland introspekcijo, tokrat speljano v učinkovit Bildungs-cum-Gemeinschaft nostalgik s koncem, vrednim tega imena. Robin Williams, sijajni impersonator, pride v šolo, postane legenda in odide.

MARTIN SCORSESE, FRANCIS FORD COPPOLA, WOODY ALLEN, **New York Stories**. Omnibus treh velikih novo-hollywoodčanov, izmed katerih je letos Woody Allen posnel tudi film. Vsak je svojo tretjino naredil s pol moči, nobena pa ne bo avtorjev memento. Scorsese je pokazal svojo vdanost umetnosti, Coppola je, kot kaže, bolj mislil na film **Godfather III.**, Allen je porabil štoše, ki so mu ostali od prejšnjih filmov, zobe pa je spet pokazal v filmu **Crimes and Misdemeanors**, v katerem je s svojo standardno ekipo, obogateno z Martinom Landauom, Jerryjem Orbachom in Alanom Aldo, uprizoril Angst-cum-Mord Židov na robu živčnega zloma.

SIDNEY LUMET, **Family Business**. Lumet kljub letom še vedno vsako leto posname film. Njegov farsični črni humor je prepoznaven in ekskluziven. Sean Connery, Dustin Hoffman in Matthew Broderick predstavljajo tri generacije družine, ki je nagnjena k ropanju. Connery Hoffmanu ukrade film in na koncu spet umre (prej **The Untouchables**). Zdi se, da hočejo eks-Bonda zdaj vsi ubiti. Film je s svojo death-wish afiniteto do družinskega patriarha vsekakor trendovski.

BRUCE BERESFORD, **Driving Miss Daisy**. Beresford, čeprav Avstralec, je postal najbolj avtentičen poet ameriškega juga (prej **Tender Mercies** in **Crimes of the Heart**). Tokrat je ovdovelo židinj (Jessica Tandy) spravil z njenim temnopoltim šoferjem (Morgan Freeman), kar ni v skladu s tezo Spikea Leeja, da so avtorji razizma Židje. Medrasni nostalgik. **Her Alibi**. Pilot za Toma Sellecka, vendar ga celo Romuni skoraj sestrelijo. Film, pri katerem si je Beresford lepo odpočil.

OLIVER STONE, **Born on the Fourth of July**. Stone je postal vest generacije '68 (prej **Platoon**) in Americane (**Salvador**, **Wall Street**, **Talk Radio**). Po vsakem njegovem filmu se zdi, da je za druge pustil bolj malo. Pred tem filmom se je zdelo, da filmarji njemu samemu v Vietnamu niso kaj dosti pustili, a se je spet izkazalo, da jim je on zdaj pustil bolj malo. Pa vendar je oznanil, da je to šele drugi del trilogije o Vietnamu.

STEVEN SPIELBERG, **Always**. Remake Flemingovega filma **A Guy Named Joe** (1943) s Spencerjem Tracyjem in Irene Dunne. Richard Dreyfuss ni bojni pilot, temveč pilot gasilskega letala v nacionalnem parku. Holly Hunter mu stoji ob strani, pa čeprav postane angel on sam. Duh je neumrljiv, kar pa ne velja za telo. To je itak lastno vsakemu Spielbergovemu filmu. Majhen film, osebni, kolikor je pač lahko studijski film osebni. Nič manj osebni ni **Indiana Jones and the Last Crusade**. Stagecoach s Hitlerjem in svetim Graalom.

ROBERT ZEMECKIS, **Back to the Future II**. Zemeckis spet v spregi s Spielbergom in s scenaristom Bobom Galeom. Michael J. Fox nadaljuje tam, kjer je končal v filmu **Back to the Future**. V napačnem času mu gre

AT CLOSE RANGE, REŽIJA JAMES FOLEY



CASUALTIES OF WAR, REŽIJA BRIAN DE PALMA

na živce vse tisto, kar ostaja identično samemu sebi, celo Spielbergov **Jaws**. Inteligenten in eruditski šprint skozi filmsko zgodovino.

TERRY GILLIAM, The Adventures of Baron Munchausen. Terry Gilliam se je spopadel z orjaškim proračunom. Toda ves proračun je v samem filmu prišel do polnega izraza. Flambojantni specialni efekti uprizarjajo laži barona Munchausna, ujetega v čas tik pred vdorom znanstvenega totalitarizma, s kakršnim nas je Gilliam soočil v filmu **Brasil**. Film o času, ko še ni bilo znanosti, in obenem film o času, ko še ni bilo filma. Njegove barve je tedaj branil baron Munchausen.

Druge liga

PAT O'CONNOR, The January Man. Po **Stars and Bars** drugi holly-film irskega filmarja (**Cal**). Whodunit thriller z all-star galaksijo (Kevin Kline, Mary Elisabeth Mastrantonio, Rod Steiger, Susan Sarandon, Harvey Keitel, Alan Rickman, Danny Aiello itd.), v kateri se izkaže, da ni nihče done it. Morilec je namreč nobody, ujamejo ga pa le zato, ker je njegova mreža umorov premalo iracionalna. Ambiciozen suspenzer s preveč stripovsko profilacijo osumljenih.

CONSTANTIN COSTA-GAVRAS, Music Box. Joe Eszterhas je oscenaril, Irwin Winkler pa spet produciral Gavrasov holly-engagement. Sicer počasen, rahlo razvlečen, a dobro ritmiziran film o odvetnici (Jessica Lange), ki ne verjame, da je njen oče (Armin Mueller Stahl) vojni zločinec. Simbolizma je celo za dve uri preveč.

SUSAN SEIDELMAN, She-Devil. Susan Seidelman ni več prva dama Hollywooda. **Desperately Seeking Susan** je bil njen vrhunec, vse ostalo je bila pot navzdol, vključno s tem filmom, ki ga pilotira Meryl Streep in ki predstavlja semi-femistični atentat na machologiko prešuštva. Roseanne Barr je sicer spaka, toda lepota Meryl Streep je le bad in-joke. Črna farsa po romanu Fay Weldon.

DANNY DE VITO, The War of the Roses. De Vitov humor postaja vse bolj črn, mizantropski in nespravljaliv. Kathleen Turner in Michael Douglas na koncu umreta. Črna farsa se prelevi v psihodramski splatter. Danny DeVito ni mlad režiser, je pa perspektiven.

ROBERT M. YOUNG, Triumph of the Spirit. Young (**The Ballad of Gregorio Cortez, Extremities, Saving Grace** itd.) nadaljuje s teznimi, angažiranimi dramami. Film o grškem boksarju, ki je preživel gladiatorske boje v KT, je posnel v Auschwitzu. Willem Dafoe v precej televizijski reki.

NEIL JORDAN, We're No Angels. Remake Curtizovega filma z Humphreyem Bogartom, Aldom Rayem in Petrom Ustinovom. Ubežnika na begu sta tokrat Robert De Niro in Sean Penn. Film se dogaja v času, ko je bila Amerika depresivna. In tudi vsi štosi so depresivni, pa čeprav jih je ostril David Mamet. Komični suspenzer se prelevi v komično moraliko. Neil Jordan (**Mona Lisa, Company of Wolves**) ni več zanesljiva partija. Njegovi holly-filmi niso ravno unputdownable (prej **High Spirits**).

RON SHELTON, Blaze. Strastna romanca, posneta po resničnih dogodkih. Paul Newman je južnjaški guverner, sicer brat razvpitega Hueya Longa, Lolita Davidovich pa je lokalna striptizeta. Ko med njima ni več ničesar, Newmana sestrelijo. Ron Shelton (prej **Bull Durham**) postaja ekspert za strasti na robu prepovedi in ekscesa.

PAUL MAZURSKY, Enemies, a Love Story. Prvak sedemdesetih v osem-desetih snema čudne in vsakovrstne filme (**Tempest, Moscow on Hudson, Down and Out in Beverly Hills, Moon Over Parador**), vendar kljub vsemu nekako uspeva. Moški (Ron Silver), ki je preživel holokavst, se po vojni znajde v New Yorku poročen s tremi ženskami. Vpliv holokavstva na spolnost Židov. Holokavst je razlog za njihovo pragmatično vero. Briljanten prispevek k židovskemu vprašanju.

JOSEPH RUBEN, True Believer. Stilizirana sodna drama s whodunit enigmo filmarja, ki sta ga katapultirala filma **Dreamscape** in **Stepfather**. James Woods je hippie-odvetnik, ki se mu zdi arijska armada slepa ulica, ne pa tudi leto 1968.

JOEL SCHUMACHER, Cousins. Režiser filmov **D.C. Cab, St. Elmo's Fire** in **The Lost Boys** bi rad deloval odraslo, zato remakeira francoski film **Cousin, Cousine**, v katerem je incest le asketski cinizem. Njegovega filma Francozi ne bodo remakeirali. Ted Danson ljubi Isabella Rossellini, odpadeta pa Sean Young in William Petersen.

JOHN MILIUS, Farewell to the King. Miliusovo vrhovno dobro še vedno uteleša izgubljena macho Gemeinschaft, tokrat ponovno najdena na odrezanem indonezijskem otoku, kamor med drugo svetovno vojno trešči

KDO JE KDO

BORN ON THE FOURTH OF JULY, REŽIJA OLIVER STONE



ameriški vojak (Nick Nolte) in postane poglavar divjaškega plemena. Čas vojne je spet čas mladosti (prej **Red Dawn**, **The Wind and the Lion** in **Conan the Barbarian**, posredno tudi **Dillinger** in **Big Wednesday**).

JOE DANTE, **The 'Burbs**. Dante, sicer prvak Cormanovega (**Howling**, **Piranha**) in Spielbergovega campusa (**Gremlins**, **Innerspace**), v obešenjaškem sitcomu obračunava s predmestnim kanibalizmom, resda rutinsko in komaj prepoznavno. Njegova agresivnost, anarhičnost in inventivnost postaja vse bolj topa.

JAMES IVORY, **Slaves of New York**. Najboljši portret N.Y. art-party socialite, narejen po zgodbah Tame Janowitz in skozi oči filmarja, ki bi bil lahko vsem protagonistom dedek. Trendovski butik hiper-realistične postgarde, ki jo pilotirajo Bernardette Peters, Nick Corri in Adam Coleman Howard. Ivoryjev najboljši film.

ALAN J. PAKULA, **See You in the Morning**. Lepo in preudarno ritmizirana latethirtysomething Angst-melodrama, v kateri je Jeff Bridges razcepljen med Alice Krige in Farah Fawcett. Pakula je politično paranojo (**Parallax View**, **All the President's Men**) zamenjal z eksistencialno (**Rollover**, **Sophie's Choice**). Skušaj ujeti touch svojega filma **Starting Over**.

BLAKE EDWARDS, **Skin Deep**. Še vedno vsako leto film, včasih celo dva. Tokrat parodira varni sex in kondomizacijo sveta. Vrhunec: nočni dvoboj fluorescentnih penisov. Petra Sellersa še vedno pogreša.

WILLIAM LUSTIG, **Hit List**. Princ B-thrillerjev (Maniac, Maniac Cop) nadaljuje s svojo junk-parado. Leo Rossi je postal njegova glavna udarna moč. Tu se mora soočiti z najetim morilcem, ki je zgrešil naslov. V filmu **Relentless**, pravi B-umetnini, pa išče psihopata, ki pobija ljudi po telefonskem imeniku. Na koncu mu ga uspe pokončati prav zato, ker zgreši naslov.

MICHAEL RITCHIE, **Fletch Lives**. Ritchie je bil veliko ime prve polovice sedemdesetih (**Downhill Racey**, **Prime Cut**, **The Candidate**), toda potem so se njegovi filmi pomekhužili (**The Bad News Bears**, **Semi-Tough**). **Fletch** je bil njegov najboljši film osemdesetih, **Fletch Lives** pa je slaba uteha, čeravno se dogaja na trendy lokaciji (Louisiana). Tudi Chevy Chase ni ravno v formi.

JOHN FRANKENHEIMER, **Dead-Bang**. Klasik paranoičnih suspenzerjev iz šestdesetih (**Seven Days in May**, **Manchurian Candidate**, **Seconds**) je po dolgem času spet posnel thriller, na katerega je lahko vsaj malce ponosen. Don Johnson je policaj, kisvoje žrtve ne tepe po podplatih, kot je to nekoč počel Gene Hackman, ampak jih pobruha. Town-to-town thriller z moto-arijsko armado in žensko, ki izgine malce prehitro.

TED KOTCHEFF, **Winter People**. Kurt Russell med divjake v Severni Karolini prinese čas, malce upanja pa tudi Kelly McGillis. Melopastoralna brez divjih strasti. Kotcheff niha med trdimi akcionerji (**Uncommon Valor**, **First Blood**) in mehкими nostalgiki (**Joshua Then and Now**), kakršen je tudi njegov drugi lanski film, **Weekend at Bernie's**. Rahlo satiričen in mojstrsko voden. Tudi prek številnih lukenj.

STAN DRAGOTI, **She's Out of Control**. Rutinska Bildungskomedija filmarja, ki je nekoč demitiziral Billyja the Kida (**Dirty Little Billy**) in grofa Drakulo (**Love at First Bite**) ter lahko užalil lik matere (**Mr. Mom**). Njegovi agresivnost in subverzivnost sta izginili.

KEN RUSSELL, **The Rainbow**. Russell snema veliko in le tu in tam opazno (**Gothic**, **Crimes of Passion**). Tokrat se je vrnil k svojim koreninam, k filmu **Women in Love** in mu naredil prequel (nekje ob strani je celo Glenda Jackson). Tema seks vs. družba je vedno aktualna, toda tako kot jo postavlja Russell je kljub vsemu mimo. Bolj jo moramo razumeti kot filmarjevo ukvarjanje s samim sabo.

JOAN MICKLIN SILVER, **Loverboy**. Po briljantni thirtysomething romantični melo-komediji **Crossing Delancey** zelo šibka najstniška seksi-komedija o dostavljaču pizz, ki postaja objekt ženske nepotešenosti in frustriranosti.

HUGH HUDSON, **Lost Angeles**. Hudson (prej **Chariots of Fire**, **Greystoke, the Legend of Tarzan**) skuša po polomu filma **Revolution** od legend, epov in zgodovine zbežati. Njegov samo-razčiščujoči terapevtski desant na L. A. je le izčističeni, hladni in analitski mix filmov **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, **Ordinary People** in **Less Than Zero**, v katerem se trudita Donald Sutherland in Adam »Beasty Boys« Horowitz.

PAUL BARTEL, **Scenes from Class Struggle in Beverly Hills**. Satiričen

stream Amerike pa spne japonski oddaljeni pogled. Zippo, Elvis in separate lives.

JACK SHOLDER, **Renegades**. V tem filmu je Sholder združil elemente svojih prejšnjih filmov: divji ritem in zasledovanje (**The Hidden**), psiho-kriminalce (**Alone in the Dark**) in misticizem (**A Nightmare on Elm Street II.**). Brat-packerski **Red Sun**.

JOHN GLEN, **Licence to a Kill**. Glen je postal rekorder: režiral je že peto Bondiada. Timothy Dalton je ostal, zapeljujeta pa ga Talia Soto in Carey Lowell. Tokrat brez velikega nasprotnika in brez hladne vojne, le mamila, izgubljeno dovoljenje za ubijanje in Bondov vigilantski bloodlust. Odličen thriller z odličnimi kaskadami.

IVAN REITMAN, **Ghostbusters II**. Reitman je začel v Kanadi kot B-filmar (**Foxy Lady**, **Cannibal Girls**) in ta film, tako kot prvi **Ghostbusters**, predstavlja njegovo vrnitev h koreninam, le da je proračun znatno višji. Šlok, na kakršnega bi bili v petdesetih ponosni: nevarnost namreč predstavljajo abortus, ženska in komunizem. Simulacija menstruacije in ejakulacije gre z roko v roki z Reitmanovim anarhičnim touchom (prej **Meatballs**, **Stripes**). Cameo ima tudi njegov film **Cannibal Girls**.

PHILLIP NOYCE, **Blind Fury**. Še en avstralski filmar (sicer generacija Beresforda, Weira in Millierja) v Hollywoodu. Zaslovel je predvsem s filmoma **Newsfront** in **Heatwave**, njegov holly-debut pa je precej rutinski akcioner, v katerem je Rutger Hauer samurajsko razsvetljeni, a slepi vietnamski veteran. **Dead Calm** je precej boljši thriller, bolj atmosferski in bolj stiliziran. Tudi bolj inteligenten.

RICHARD DONNER, **Lethal Weapon II**. Film **Lethal Weapon** je bil že skoraj blaxploitation: dom črnca je urejen, dom belca razdejan, v Vietnamu so belci bolj trpeli kot črnici, belca lahko reši le črnc. **Lethal Weapon II** pa je že pravi black-on-black: največji sovražnik Amerike je Južno-afriška republika. Nekaj dobrih gagov, kopica spektakularnih kaskad in non-stop action. Film tisočerihih koncev: vsaka akcija ustreza opisu finalne akcije, showdowna. Donner (prej **The Omen**, **Superman** in **Goonies**) je postal spet perspektiven.

JIM MC BRIDE, **Great Balls of Fire**. McBride, bivši undergrounder (**David Hozman's Diary**) je postal apologet pop-Americane (prej **Breathless**). **Great Balls of Fire** je pretenciozen in patetičen rock'n'roll portret Jerryja Lee Lewisa. Njegov najboljši film osemdesetih ostaja **The Big Easy**.

RON HOWARD, **Parenthood**. Resna komedija, komedija nravi, komična drama. Gasilski posnetki družine s simulirano enotnostjo in množico finalnih sprav. Pro-life v vseh smislih in vibrator v enem smislu. Steve Martin je sin, kakršnega bi si Jason Robards želel, če ne bi igral v tem filmu. Ron Howard, bivši igralec (**American Graffiti**), bo postal prva liga (prej **Night Shift**, **Splash**, **Cocoon**, **Gung-Ho**, **Willow**).

ANDREW DAVIS, **The Package**. Davisov najboljši thriller (prej **Code of Silence**, **Above the Law**) in eden izmed najboljših političnih thrillerjev osemdesetih. Atentat na Gorbačova sicer ne uspe, toda konspiracija je goltajoča, zapletena in inteligentna. Tudi Davisova režija je hladna, analitična in inteligentna.

JOHN HUGHES, **Uncle Buck**. Kralj najstniških komedij (prej **Sixteen Candles**, **Weird Science**, **Breakfast Club**, **Ferris Bueller's Day Off**) in režiser odlične road-air romance **Planes, Trains and Automobiles** tokrat tolče nizko: nesposobnejš je kos situaciji sebi navkljub. John Candy je edina dobra točka. Hughes tone.

LARRY PEERCE, **Wired**. Režiser filmov **One Potato Two Potato**, **Good-bye Columbus** in **Ash Wednesday** tokrat portretira to, česar ni hotel nihče: tajno življenje komika Johna Belushija. Mamila, Angst, anarhija.

JOHN FLYNN, **Lock up**. Režiser trdih thrillerjev (**The Jerusalem File**, **The Outfit**, **Rolling Thunder**, **Defiance**, **Bestseller** itd.) nadaljuje s svojo trdo šolo. Objekt terorja v tem noir suspenzerju je Sly Stallone. Stilizirano, a ne posebej domiselno.

PETER MASTERSON, **Night Came**. Bivši gledališki režiser, ki je debutiral s filmom **The Trip to Bountiful** (kasneje še **Full Moon in Blue Water**), je spremenil kurz: od Angst-nostalgičnih psiho-dram k slash'n'stark thrillerju, v katerem Roy Scheider zasleduje mesarskega manijaka.

HAROLD BECKER, **Sea of Love**. Eden izmed najbolj obetavnih predstavnikov trdega thrillerja s konca sedemdesetih let (**Onion Field**, **The Black Marble**, **Taps**) se je vrnil z odličnim policijskim noir thrillerjem, v katerem Al Pacino misli, da je morilka rdečefatna Ellen Barkin.

NORMAN JEWISON, **In Country**. Tudi režiser filmov **The Cincinnati Kid**, **The Russians Are Coming**, **In the Heat of the Night**, **Fiddler on the Roof**, **Jesus Christ Superstar**, **Rollerball** in **Moonstruck** se ne more upreti Vietnamu. Vpliv Vietnama na ljudi, ki so Vietnam preživeli. Tako kot Schaffner in Stone predlaga spravo. Bruce Willis zgleda tako kot Tom Cruise v **Born on the Fourth of July**.

JONATHAN KAPLAN, **Immediate Family**. Kaplan (prej **White Line Fever**, **Over the Edge**) postaja socialni delavec (že pred tem **Accused**). Po posilstvu pride posvojitev. Fertilitet srednjega razreda in frustriranost working-class najstnikov. James Woods je precej zapravljen.

LOST ANGELS, REŽIJA HUGH HUDSON



in' obešenjaški je vedno (**Eat My Dust**, **Eating Raoul**, **Lust in the Dust** itd.), tokrat je še ofenziven. Sex-farsa, razgnana med razsvetljeni hedonizem in uživaško menažerijo. Bolj sit-com kot pa kaj drugega (denimo **Death Race 2000** ali pa **Canonball**).

SPIKE LEE, **Do the Right Thing**. Etnični-geto-rap ofenzivni komentar medrasnih odnosov filmarja, ki je v nevarnosti, da bo ostal le temnopolti Woody Allen (prej **She's Gotta Have it** in **School Daze**).

WAYNE WANG, **Eat a Bowl of Tea**. Vinjeta iz življenja v Kitajski četrti: temu življenju skuša dati človeški obraz. Njegov humanizem je nevarni ekskluziven (prej **Slam Dance**), čeravno stiliziran in eruditski. **Life Is Cheap** je Wangov stiliziran pogled na gang-life in gung-ho-culture Hong Konga. Etnični thriller nravi z dolgim zasledovanjem, zen-elegičnostjo in punk impresionizmom.

BILL FORSYTH, **Breaking In**. Forsyth nadaljuje s svojimi komičnimi small-time vinjetami (prej **Gregory's Girl**, **Local Hero**). Burt Reynolds je prvič zares star, mladca pa uči trikov svoje krimi-obrti. Mock-existential Bildungs-odisejada z roparskim ritmom.

FRED SCHAFNER, **Welcome Home**. Schaffner nas v svoji missing-in-action melodrami niti za hip ne spomni, da je nekoč posnel filme tipa **Best Man**, **Planet of the Apes**, **Patton** in **Papillon**. Umrli tik pred koncem filma, zato je film posvečen njemu.

MELVIN VAN PEEBLES, **Identity Crisis**. Van Peebles, jezni in agresivni mladenič »črnkega« blaxploitation vala iz začetka sedemdesetih let (**Sweet Sweetback's Baadasssss Song**), se po dolgih letih vrača z mehko inačico svojega filma **Watermelon Man**. Trendovski body-switch sit-com postane v njegovih rokah samoparodična race-switch dementia.

JOYCE CHOPRA, **The Lemon Sisters**. Post-feministična buddy-buddy-melodrama (Diane Keaton, Carol Kane, Kathryn Grody) režiserke kulne post-feministične teze **Smooth Talk**.

JIM JARMUSCH, **Mystery Train**. Jarmusch ostaja independent z vso »kreativno kontrolo« nad filmom. Celoten film je financiral japonski JVC. Mock-existential minimalizem je tokrat v barvah, demi-monde zunaj main-

DO THE RIGHT THING, REŽIJA SPIKE LEE



ROLAND JOFFE, **Fatman and Little Boy**. Joffe iz vsake teme (prej **Killing Fields**, **Mission**) naredi ep. Tudi ta film je topičen in epski, pa čeprav gre v resnici le za izdelavo prve atomske bombe. Znanstveniki na robu živčnega zloma in Paul Newman, ki ne razume, da je vojne že konec. Ideja filma: prva žrtev atomske bombe je bil Američan. Dolg film s TV premiso.

PETER YATES, **An Innocent Man**. Peter Yates niha, vendar ne med dobrimi in slabimi, temveč med povprečnimi (**Eyewitness**, **Suspect**) in slabimi filmi (**Eleni**, **Krull**), saj dobrega ni posnel že več kot deset let (**The Deep**, **Breaking Away**). Tokrat Toma Sellecka zaprejo po nedolžnem. Televizijska premisa, televizijsko pešačenje, televizijski showdown.

WES CRAVEN, **Shocker**. Črna ovca grozljivke sedemdesetih (**Hills Have Eyes**, **Last House on Left**), se v osemdesetih ni znašel najbolje: kljub temu je spočel serijo **A Nightmare on Elm Street** in zombi-šlok. **The Serpent and the Rainbow**. Vrhunec še vedno predstavlja film **Deadly Blessing**, ki je Petru Weiru kazal pot v svet Amišev. **Shocker** je sicer derivativen, vendar eruditsko tabloiden in obešenjaško ciničen.

GEORGE PAN COSMATOS, **Leviathan**. Alien-pod-morjem režiserja filmov **Cassandra Crossing**, **Escape to Athena**, **Rambo II** in **Cobra**. Dobri efekti, šlok-odštevanka na majhnem prostoru in predvidljiva pošast, na katero moramo pa predolgo čakati. Timing temu filmu ni v čast.

48 TOM HOLLAND, **The Wizard**. Hollandu uspe vsak drugi film: **Fright Night** in **Child's Play** da, **Fatal Beauty** in **Wizard** ne. Njegova afiniteta do ciničnih šlovov je nosna.

JULIAN TEMPLE, **Earth Girls Are Easy**. Iz filma **Absolute Beginners** je prinesel spotovski ritem in vizualno piktoresko, vse ostalo je derivaten kontakt s tretjim bitjem.

ARTHUR PENN, **Penn and Teller Get Killed**. Arthur Penn (**Left-Handed Gun**, **The Chase**, **Bonnie and Clyde** itd.) ni bil nikoli ploden filmar. To je šele njegov trinajsti film: po tem, ko je praktično ves čas delal velike žanrske filme, zdaj dela, majhne, težnošolske žanrske flike (prej **Dead of Winter**). Tokrat manijak preganja dva iluzionista, Penn pa se poigrava z resnico in lažjo, avtentičnostjo in simulacijo.

Rutinerji in samplerji

SEAN S. CUNNINGHAM, **Deepstar Six**. Režiser filma **Friday the 13th** je spočel tudi lansko serijo podvodnih šlovov (kasneje **Leviathan in Abyss**). Z eno besedo: **Jaws**-pod-vodo.

NICO MASTORAKIS, **Glitch**. Režiser ambicioznih B-thrillerjev (**Blind Date**, **Nightmare at Noon**) je avto-referencialen: film o lažnem castingu na Beverly Hillsu s kopico lepotic in goltajočih oprsij. V odjavni špici je kreditiran celo »Bra Wrangler«. **Double Exposure** je odtrganina filmov **Blow Up/Out**: mladeniča pomotoma fotografirata umor, morilec pa je Joe Phelan, sicer brat Martina Sheena.

MICHAEL CRICHTON, **Physical Evidence**. Bestsellerist, scenarist in režiser tehno-sci-fi suspenzerjev tipa **Westworld**, **Coma** in **Runaway** je ta whodunit thriller odrežiral povsem rutinsko, sam whodunit pa je na ravni časov Western Uniona. Čist pilot za Burta Reynoldsa.

GRAEME CLIFFORD, **Gleaming the Cube**. Povsem rutinski teen-pic režiserja filma **Frances**. Rolkanje, umor adoptiranega Vietnamčeka in zvičajnost najstniškega uma.

JOHN AVILDSSEN, **Lean on Me**. Avildsen nadaljuje z legitimacijsko esteti-zacijo najstniškega demi-monde. Morgan Freeman čisti highschool. **Karate Kid III**. je povsem upehan, brez ritma in suspenza, vsa drama zen-duha pa je infantilna.

FRANCIS VEBER, **Three Fugitives**. Holly-debut francoskega hitfilmarja. Remake njegovega hita **Les Fugitifs**. Gerarda Depardieuja zamenja Nick Nolte, Pierrea Richarda pa Martin Short, vse ostalo je isto in skromno.

J. LEE-THOMPSON, **Kinjite: Fobidden Subjects**. Veteran in režiser filmov tipa **The Yellow Balloon**, **The Guns of Navarone** in **Mackenna's Gold** nadaljuje z vigilantskimi piloti za Charlesa Bronsona. Zelo povprečno in rutinsko kot že nekajkrat. Eden izmed redkih tipičnih studijskih filmarjev.

ABEL FERRARA, **Cat Chaser**. Po istoimenskem romanu Elmorea Leonarda. Stiliziran, atmosferski film noir s politično travmo, korupcijo, prevarami in fatalno Kelly McGillis. Elmore Leonard s svojimi romani še vedno nima sreče, Ferrarin vrhunec pa ostaja **Driller Killer**.

(Gregory Allen Chatman) in Jim Morrison (Bryan Wolf) žrtve vladne konspiracije. Atentat je le skrajna oblika cenzure. Jim Morrison naj bi celo uprizoril svojo smrt zato, da bi se dokopal do zasebnosti. **Goodnight, Sweet Marilyn** je le predelava njegovega filma **Goodbye, Norma Jean** iz leta 1975.

DWIGHT H. LITTLE, **The Phantom of the Opera**. Četrta inačica Lerouxovega romana, pa čeprav se na koncu pojavi napis, ki nas opozarja, da ta film ne temelji na nobenem filmu ali pa gledališki predstavi. Phantom, deformirana spaka, zaljubljena v mlado sopranistko, je Robert Englund, Freddy iz nadaljevanke **A Nightmare on Elm Street**. Dwight H. Little se vse bolj uveljavlja kot novi klasik sequel-filmarije (**Halloween IV.**), kot neostudijski ripp-off filmar. **Bloodstone** je ripp-off filma **Indiana Jones and the Temple of Doom**. Toboganski, vendar poceni.

LARRY COHEN, **Wicked Stepmother**. Bette Davis pilotira aldrichevski šlok; ker pa sta se s Cohenom, klasikom B-scenarija in »realistične« grozljivke **It's Alive**, na polovici filma sprla, je njeno vlogo do konca odigrala Barbara Carrera, češ jaz sem njena hči. Obe sta čarovnici.

RAFAL ZIELINSKI, **Ginger Ale Afternoon**. Zielinski, kanadski filmar, sicer znan predvsem po svojih komičnih post-nudies (npr. **Screwball Hotel**), v katerih mrgoli napetih oprsij, tokrat stavi na estetično grdega: tudi grdi ljudje se lahko zaljubijo, vendar le v grde ljudi.

CARL REINER, **Bert Rigby, You're a Fool**. Carl Reiner, nekdanji briljantni komik in scenarist, je oče Roba Reinerja, toda precej bolj otročji. Njegovi filmi so izrazito poletno-počitniški surferji (npr. **The Jerk**, **Summer School**, **Summer Rental** itd.). Ta film je malce bolj ambiciozen, tudi precej stiliziran: hommage izumrlemu filmskemu žanru, musicalu. Ni čudno, da je musical izumrl.

EMILE ARDOLINO, **Chances Are**. Eks-koreograf in režiser filma **Dirty Dancing** v svojem drugem filmu nepretresljivo romantizira duhove a la **Heaven Can Wait** ali pa **Blithe Spirit**. Cybill Shepherd in Ryan O'Neal že takoj dišita po skromnem filmu. **Dirty Dancing** je bil verjetno njegov one-shot.

JEFF KANEW, **Troop Beverly Hills**. Kanew snema mnogo, vendar povsem rutinsko in neopazno. Najbolj bo ostal znan po tem, da je v istem filmu spet združil Kirka Douglasa in Burta Lancasterja (**Tough Guys**) in da so ga nagnali s snemanja filma **Dead Poets Society**. Tudi **Troop Beverly Hills** je v bistvu Bildungsfilm, le da so kupuj, n' kuhaj dame preveč mrtve.

HOWARD ZIEFF, **The Dream Team**. V filmu, v katerem štirje idioti skoraj demolirajo N.Y., ostaja Zieff zvest svoji mehki in nenevarni satiri, znani iz filmov **Hearts of the West**, **The Main Event** in **Private Benjamin**.

ALBERT PYUN, **Cyborg**. Pyun je bil hišni režiser zdaj prepolovljene firme Cannon. Njegova filmarija je izrazito studijska in derivativna, toda v pogojih višjega proračuna in boljšega scenarija utegne postati nadpovprečna. Tak je vsekakor njegov **Cyborg**, sicer post-holokavstni pilot za Jean-Claudea Van Dammeja, ki ga krasijo ekscesni in dobro koreografirani masakri. **Journey to the Center of the Earth**. Nič Vernea, le otroško iskanje Atlantisa.

JAMES FARGO, **Riding the Edge**. Hišni režiser Eastwoodove firme Malpaso (**Enforcer**, **Every Which Way But Loose**) se vrača s povprečnim psevdo-špijonskim akcionerjem. Spet bo moral počakati na Clintu.

ROD DANIEL, **K-9**. Komični buddy-buddy thriller, v katerem je drugi buddy pes. Daniel (prej **Like Father, Like Son**) se je zadovoljil z idejo, nič manj James Belushi.

HENRY JAGLOM, **New Year's Day**. Jaglom (**A Safe Place**, **Tracks**, **Other People**, **Sitting Ducks**, **Can She Bake a Cherry Pie**, **Someone to Love**) ostaja ekscentričen v času, ko to ni več v modi. Če bo vzdržal še nekaj stoletij, potem bo morda spet dobil svojih pet minut. In še vedno verjame, da je boljši od Spielberga. Konverzacijsko, psihoseksualno, konfesionalno, allenovsko, le da je Allen precej boljši. Angst in Schmerz ameriške tragedije.

JIM WYNORSKI, **The Reterun of Swamp Thing**. Vojak Cormanovega campusa, znan predvsem po sexploitation pastišu **Not of This Earth**, je tokrat naredil nenevaren, matinejski fifties šlok. Po DC Comics likih. On je rastlina, ona pa vegetarijanka.

RANDAL KLEISER, **Getting It Right**. Bivši TV režiser in prvak najstniških romanc (**Grease**, **The Blue Lagoon**, **The Flight of the Navigator**) tokrat sportretira love-story z razredno sofisticacijo.

PHILIPPE MORA, **Communion**. Eks-doku-underground (**Brother Can You Spare a Dime?**) in eks-sequel-filmar (**Howling II.**, **Howling III.**) tokrat kontaktira s tretjimi bitji. Sci-fi-psiho-drama. Stilizirano in domiselno, toda preveč derivativno.

STEVE MINER, **Warlock**. Sequel-filmar (drugi in tretji **Friday the 13th** ter **House**) ohranja svoj slash, n' stalk gusto, vendar ezoteričnega podtona in potovanja skozi čas ne izkoristi.

SAVAGE STEVE HOLLAND, **How I Got into College**. Eks-wunderkind (**Better Off Dead**) cepeta po najstniškem tranzitnem poflu. Brez pravega Aufhebunga.

SHOCKER, REŽIJA WES CRAVEN



ANDREI KONCHALOVSKY, **Tango and Cash**. Sylvester Stallone in Kurt Russell se v buddy-buddy thrillerju v glavnem samo-parodirata. Film je dokončal Albert Magnoli (**Purple Rain**), ker se Konchalovsky ni strinjal s koncem filma. Kakšen konec bi lahko rešil ta film, si le težko predstavljamo. Še težje pa si predstavljamo siže, ki ga Konchalovsky ne bi uničil. **Homer and Eddie** je le ostružek filma **Rain Man**. Kochalovsky verjame v zakone dia-mata: iz kopičenja kvanitete mora cepniti tudi kaka kvaliteta. Morda v Rusiji, kamor tudi spada. Tam in v Ljubljani bi bili njegovi filmi art.

MIKE HODGES, **Black Rainbow**. Britanski filmar, znan predvsem po filmih **Get Carter**, **Terminal Man** in **Flash Gordon** nas tokrat potaplja v svet fundamentalizma in industrijskega podeželja, korupcije in spiritizma. Rossanna Arquette je seksi »videc«, Jason Robards njen zapiti oče-manager, Tom Hulce pa lokalni novinar, ki jima ne verjame. Mistični noir suspenzer.

HERBERT ROSS, **Steel Magnolias**. Filmar, ki ni nikoli uporabljal specialnih efektov, a je kljub temu preživel flambojanco novega Hollywooda (prej **Goodbye Mr. Chips**, **The Owl and Pussycat**, **Play It Again Sam**, **The Sunshine Boys**, **The Goodbye Girl**, **Nijinsky**, **Footlose** itd.). Tokrat po drami Roberta Harlinga. Sally Field, Dolly Parton, Shirley Mac Laine, Daryl Hannah, Olympia Dukakis in Julia Roberts v frizerskem salonu uprizarjajo post-femistični feminine mystique. Resna konverzacijska komedija z južnjaškim souffléjem.

DON COSCARELLI, **Survival Quest**. Lance Henriksen se leta 1986 posnetem post-holokavstnem akcionerju bori za obstoj civilizacije. Film seans svojčas najmlajšega holly-režiserja še vedno ni vzletel. Kot kaže tudi nikoli ne bo. Proračuni so vse nižji, filmi pa vse tanjši.

FRED OLEN RAY, **Alienator**. Kralj B-filmov, ekspert za ultra-nizke-proračunare in filmar s prefinjenim touchom ostaja ploden. **Alienator** je odtrganina Cameronovega filma **Terminator**, le da potovanje skozi čas zamenja potovanje skozi prostor. **Beverly Hills Vamp**. Eddie Deezen preživi noč s call-girls vampirkami, ki jih vodi Britt Ekland. Eruditsko s parodičnimi komentarji nizkega-proračuna. **The Phantom Empire** je mutantski sci-fi bikini-šlok z ultra low-budget specialnimi efekti.

LARRY BUCHANAN, **Beyond the Doors**. Buchanan nadaljuje s svojo kantovsko serijo paranoičnih biografemov. Ta je bil posnet že leta 1983, njegova teza pa je, da so bili Janis Joplin (Riba Meryl), Jimi Hendrix

BUDDY VAN HORN, Pink Cadillac. Eks-kaskader, sedaj hišni režiser Eastwoodove firme Malpaso (prej **The Dead Pool** in **Any Which Way You Can**), v komičnem road akcionerju Eastwooda vodi tako, kot bi se ta vodil tudi sam.

STEVE CARVER, River of Death. Še en obupan poskus, da bi posneli roman Alistaira MacLeana. Michael Dudikoff je v amazonski džungli soočen z arijsko armado. Carver je imel prej raje konstruktorje pokončnih objektov (**Steel, Men of Fire**), v osemdesetih pa mu je najbolj uspel akcijski pilot za Chucka Norrisa **Lone Wolf McQuade**.

MICHAEL WINNER, A Chorus of Disapproval. Zelo teaterski film o ljudeh, ki živijo za teater. Winner še vedno niha in še vedno trdi, da je genij, za kar ni nobenih posebnih dokazov. Ta film je precej dickensovski, patetičen in cinično filantropski. Ko ne snema whodunit kriminalk Agathe Christie in tretjeligaških šlokov, se gre umetnost.

ARTHUR HILLER, See No Evil, Hear No Evil. Hiller je v svoji dolgi karieri naredil nekaj opaznih filmov (npr. **The Americanization of Emily, Tobruk, The Tiger Makes Out, Love Story, The Hospital, Silver Streak**), v osemdesetih pa je temu spisku dodal le nekaj povsem rutinskih komedij (npr. **Teachers, Outrageous Fortune**). Tak je tudi ta film: Richard Pryor je slep, Gene Wilder gluhi, vse ostalo pa je le remake njunega zadnjega uspeha **Stir Crazy**. Najboljši štos: ko slepi Richard Pryor nenadoma ugotovi, da je črn.

SAM FIRSTENBERG, Riverbend. Hišni režiser firme Cannon, zdaj Pathe cum 21. Century Film Corporation. Po seriji dobro koreografiranih akcionerjev tipa **American Ninja**, je naredil periodično dramo s proti-rasistično poanto.. Stevea Jamesa se ni odrekel.

JEREMY PAUL KAGAN, Big Man on Campus. Angažirani filmar s konca sedemdesetih let (**Scott Joplin, Heroes, The Big Fix**), je v osemdesetih v glavnem počival. Ohranil je le malce smisla za grotesko in dobro konverzacijo.

ROGER SPOTISWOODE, Turner and Hooch. Spotiswoode je postal vsestranski studijski filmar. To pomeni, da snema mnogo in da ujame malo. Posrečila sta se mu le filma **Under Fire** in **Shoot to Kill**, vse ostalo je odrčalo z vetrom. **Turner and Hooch** je komični buddy-buddy thriller, v katerem pes ni le buddy, temveč tudi priča umora. Vsem je bila dovolj le ideja. Celo psu.

MICHAEL ANDERSON, Millenium. Comeback britanskega veterana, režiserja serije odličnih filmov (npr. **The Dam Busters, 1984, Around the World in 80 Days, Chase a Crooked Shadow, The Quiller Memorandum, The Shoes of the Fisherman, Logan's Run, Dominique** itd.), ki pa se je v osemdesetih upehal. Precej skromen je tudi tale film, sicer spodleteli pilot za sci-fi TV serijo. Celo specialni efekti so upehani.

DAVID SCHMOELLER, Puppet Master. Schmoeller se je ponujal kot novi princ grozljivke (**The Tourist Trap**), vendar je snemal nenavadno malo. V tem filmu se vrača k formuli svojega prvenca, le da voščene lutke nadomestijo običajne lutke. Krvav finale z obveznim zborom vseh žrtev. Precej bolj agresiven in invetiven, celo blasfemičen je bil predlani v filmu **Catcombs**.

JOHN IRVIN, Next of Kin. Atmosferska, deževna, macho noir vendetta britanskega TV filmarja (**Tinker, Tailor, Soldier, Spy**), ki obetavne filme vedno uniči (npr. **The Dogs of War, Ghost Story, Raw Deal, Champions, Hamburger Hill**). Njegova režija je tipično televizijsko pešačenje z luknjami, v katerih je prostora za orjaški commercial break.

MONTE HELLMAN, Silent Night, Deadly Night III: Better Watch Out. Nekdanji ponos Cormanovega campusa in režiser kulturnih filmov tipa **The Shooting, Ride the Whirlwind, Two Lane Blacktop** in **Cockfighter** v temle Božičnem spray-šloku, sicer mixu filmov **Halloween** in **Wait Until Dark**, niti pretirane erudicije ni pokazal. Šlok se je premenil, Hellman pa je ostal nekje v slepi ulici šestdesetih.

AMY HECKERLING, Look Who's Talking. Otrok z wisecrackingom Brucea Willis, pro-life nezakonska mati in taksist z izginjajočimi sončnimi očali. Come-back Johna Travolte. Amy Heckerling je do sedaj najbolj uspel film **Fast Times at Ridgemont High**. Tokrat je pač izkoristila visoki rating pro-life gibanja.

MENACHEM GOLAN, Mack the Knife. Golan bi rad, da bi ga jemali zares, zato skuša biti satiričen. Beraška opera je temu sicer pisana na kožo, toda čas je napačen. Golan si bo moral naravnati uro. Njegovo filmsko pešačenje je žalitev za oko.

JOSEPH ZITO, Red Scorpion. Zito (prej **Missing in Action, Invasion USA**) nadaljuje s svojimi proti-komunističnimi akcionerji, v katerih je še največ pirotehnik.

DAVID JONES, Jacknife. Britanski filmar (prej **Betrayal, Charing Cross Road**) proučuje vpliv Vietnama na Roberta De Nira. De Niro je začel uživati v vlogah working-class frustrirancev. Kot da ni dovolj že njegova 'metoda'.

Debutanti, bruci in novinci

BOB BALABAN, Parents. Bob Balaban, sicer igralec (**Close Encounters of the Third Kind, Altered States, Prince of the City** itd.), je debutiral s šlok-vivisekcijo medenega kanibalizma predmestnega srednjega-razreda. Odlično stopnjavana črna komedija krutosti.

PATRICK DUNCAN, 84 Charlie Mopic. Eksistencialna, kvazi-arty in psevdodoku Vietnamiada, posneta v Severni Carolini. Ambiciozno, vendar z vsemi viet-klisiji.

MICHAEL LEHMANN, Heathers. Odličen debut. Subverzija najstniške Bildungs-romance: vpliv šolskega kastnega sistema na najstniško Angst in krutost. Od socialnega kanibalizma do umora. Precej obešenjaško in precej hladno.

STEVEN SODERBERGH, sex, lies and videotape. Zmagovalec lanskega Cannesa. Videoanaliza yuppiejevskih frustracij kombinira s spolno delinkvenco Americane. James Spader se je iz vlog blaziranega yuppieja povzdignil v vlogo impotentnega voyeurja yuppiejevske fast-culture. Laura San Giacomo jemlje sapo, Andie McDowell malce manj, a tokrat vsaj ni dublirana.

EDWARD ZWICK, Glory. Veliko kostumov, veliko statistov, veliko pirotehniko v tolstojevem epu iz časov secesijske vojne. Film nam fokusira regiment, sestavljen iz samih črncev. Sporočilo: črnci so se sami borili za svojo stvar. Revizionistični film z dolgočasno tezo.

PHIL ALDEN ROBINSON, Field of Dreams. Najboljši film lanskega leta. Kevin Costner sliši glas in gre za njim, ker je to etično. Svoj občutek krivde sublimira tako, da svojo osebno zgodovino priključi nacionalni zgodovini, njeni Ur-travmi, diskvalifikaciji football-kluba White Sox, ki je leta 1919 Ameriko dokončno ločila od mita in jo postavila na realna tla. »If you build it, he will come«, je postal prvi apodiktčni paragraf etike. Nenavaden film z orjaškimi touchom filmarja, ki je pred nekaj leti režiral nič manj nenavaden film **The Woo-Woo Kid**.

MICHAEL SCHROEDER, Out of the Dark. Nadpovprečna šlok-odštevanka s pršecim sprayem, v kateri se izkaže, da je morilec ta, ki ga policija že zdavnaj prime, a se potem na naše veselje in predvsem na veliko veselje žrtev reši. Pilotirajo hollywoodski obstranci, Cameron Dye, Bud Cort, Divine, Tab Hunter in Paul Bartel.

LUIS PUENZO, Old Gringo. Paenzov dolgo najavljeni izlet v Hollywood se je končal z nostalgичnim pilotom za tandem Jane Fonda/Gregory Peck. Precej literarno pešačenje po mehiški revoluciji. Z reporterjem v metežu državljanske vojne je sicer trendovski, toda pozaben.

ROBERT DORNHELM, Cold Feet. Mock-existential suspenzer s skrbjo za marginalce, kar je Dornhelmu itak lastno (prej **Echo Park**). Posneto po korespondenčnem scenariju Tom McGuane vs. Jim Harris (1976)., McGuaneov ranč je tudi glavna lokacija. Demi-monde tvorijo Keith Carradine, Sally Kirkland, Tom Waits, Bill Pullman in Rip Torn.

JOHN DUIGAN, Romero. Debut Avstralca. Na filmsko dolžino razčleni epizodo iz Stoneovega najboljšega filma **Salvador**: atentat na salvadorskega nadškofa Romera (Raul Julia). Tony Plana, ki je bil v filmu **Salvador** naročnik umora, je v tem filmu Romerov bojni tovariš.

JOE JOHNSTON, Honey, I Shrank the Kids. Debut. Kombinacija dveh fifties sci-fi šlokov: **Incredible Shrinking Man** cum **Them!** Otroci se pomanjšajo na 1/4 inče. Odlični in domiselni specialni efekti.

EUZHAN PALCY, A Dry White Season. Južno-afriški temnopoltni režiserki je uspelo v protirasistični film privabiti tudi Marlona Branda. Naturalistični prelet apartheida je povsem šolski in enodimenzionalen. Vsi junaki pa so taki, kot da bi v JAR prileteli včeraj. Cum Donald Sutherland in Susan Sarandon.

GARY DAVID GOLDBERG, Dad. Debut, Spielberg et Co. (Amblin) producira. Srceparajoč derivat filma **On Golden Pond**, le da Henryja Fondo zamenja Jack Lemmon v vlogi 78-letnega starca, ki se poslavlja od tega sveta. Zelo Angst, zelo classy in mojstrsko vodena moška melodrama.

JOHN MCNAUGHTON, Henry... Portait of a Serial Killer. Impresiven debut. Socio-psiopat (Michael Rooker) na svojem križarskem pohodu po Chicagu pobija brez razloga in brez obrazca. Brez konca in kar naprej. Angst, depresivno, naturalistično, groteskno.

STEVE KLOVES, The Fabulous Baker Boys. Debuta si že ne znamo več predstavljati brez noir atmosfere in stilizirane sedukcije. Love-story včerajšnjih ljudi in jutrišnjih zvezd. Minimalistični **A Star Is Born**. Michelle Pfeiffer je fetiš in vamp.

THE FABULOUS BAKER BOYS, REŽIJA STEVE KLOVES



GUST VAN SANT, **Drugstore Cowboy**. Eksistencialna psiho-tronična drama junkie-ganga v Portlandu sedemdesetih. Naturalistično, psevdodoku-verite in depresivno. **Easy Rider** cum **Christiane F.: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo**. Van Santov drugi film (prej **Mala Noche**).

MARY LAMBERT, **Pet Semetary**. Morbidna adaptacija morbidnega Kingovega šloka. Lambertova je poet morbidnosti (prej **Siesta**). Svet, v katerem nihče in nič ne umre. Kot da bi poslušal traktat o neuničljivosti energije.

Akcionerji, thrillerji, suspenzerji, vigilance

Crack House, Michael Fische. Amaterska buddy-buddy vendetta. **Ministry of Vengeance**, Peter Maris. Duhovnik-vigilant. **No Justice**, Richard Wayne Martin. Podeželski kriminal. **Second Sight**, Joel Zwick. Oscenaril Tom Schulman. **The Bounty Hunter**, Robert Ginty. Vigilanca s skrbjo za Indijansko kulturo. **Race For Glory**, Rocky Lang. Moto-dirkači proti korupciji. **Kickboxer**, M. di Salle/D. Worth. Jean-Claude Van Damme v tajskem ringu. **Criminal Law**, Martin Cambell. Slabi se imajo najbolje. **Black Eagle**, Eric Karson. Sho Koshugi vs. Jean-Claude Van Damme. **Purgatory**, Ami Artzi. Tanya Roberts v škripcih. **Escape from Safeheaven**, Brian Thomas Jones. Post-holokavstna vigilanca. **No Retreat, No Surrender II.**, Corey Yuen. Proti-komunistični fu-razbijač. **Rage to Kill**, David Winters. Karibski politični komplot. **Cross Fire**, Anthony Maharay. Vietnamiada. **The Mighty Queen**, Carl Schenkel. Karibska mystery. **Under the Gun**, James Sbardelati. Vanessa Williams se ne sleče. **Two to Tango**, Hector Olivera. Remake Aristarionovega Weltschmerz thrillerja. **Striker**, Stephen M. Andrews. Frank Zagarino v Nikaragvi. **American Ninja III: Blood Hunt**, Cedric Sundstrom. Ninja je David Bradley. **War Birds**, Ulli Lommel. Top Gun revisited. **Tiger Shark**, Emmet Alston. Protikomunistična vigilanca. **Brothers in Arms**, George Jay Bloom 3d. Deliverance revisited. **Deadly Obsession**, Jeno Hodi. Zastrupljene slaščice. **Disorganized Crime**, Jim Kouf. High Noon revisited. **Two Wrongs Make a Right**, Robert Brown. Blaxploitation. **No Holds Barred**, Thomas J. Wright. Catch s Hulkom Hoganom. **Road House**, Rowdy Herrington. Patrick Swayze kot fu-gorila. **Medium Straight**, Adam Friedman. Mamila in fake-death. **Trapper County War**, Worth Keeter. Hribovci terorizirajo. **The Kill-Off**, Maggie Greenwald.

Po nihilistično-ciničnem romanu Jima Thompsona. **L.A. Bounty**, Worth Keeter. Sybil Danning je lovka na glave. **Time of the Beast**, John Bowey. Post-holokavstni mutanti v akciji. **Lethal Woman**, Christian Marnham. Merete Van Kemp je posiljena vigilanka. **Fist Fighter**, Frank Zuniga. Nasilje v latinski Am. **True Blood**, Frank Kerr. Napačna krivda. **Fortress of Amerika**, Eric Louzil. Meščani proti korupciji. **Code Name Vengeance**, David Winters. Ugrabitev magnatove družine. **Deadly Reactor**, David Heavener. Postholokavstni western. **Gator Bait II: Cajun Justice**, Fred/Beverly Sebastian. Vigilanca posiljene ženske. **The Gunrunner**, Nardo Castillo. Kevin Costner med razrednim bojem in družinsko vigilanco iz leta 1983. **Violent Zone**, John Garwood. Komandosi v Vietnamu. **Curfew**, Gary Winnick. Ubežnika na vigilantskem pohodu. **Underground Terror**, James McCalmont. Sadisti v metrou. **Street Justice**, Richard C. Sarafin. Skorumpirana CIA. **Danger Zone II: Reaper's Revenge**, Geoffrey G. Bowers. Pustinski moto-akcioner. **Lady Avenger**, David DeCoteau. Femi-vigilanca. **Action USA**, John Stewart. Razbijanje avtomobilov. **Order of the Eagle**, Thomas Baldwin. Frank Stallone v business akcionerju. **Hardcase and Fist**, Tony Zarindast. Ted Prior med gangsterji. **Time Burst**, Peter Yuval. Samuraji v kalifornijskem gozdu. **Nowhere to Run**, Carl Franklin. Ruralni thriller. **Angels of the City**, Lawrence-Hilton Jacobs. Prostitutke in zvodniki. **One Man Force**, Dale Trevillion. Pokojni John Matuszak. **Cage**, Lang Elliott. Gladiatorski L.A. sampler. **No Safe Heaven**, Ronnie Rondell. Wings Hauser v Hondurasu. B.O.R.N., Ross Hagen. Coma revisited. **The Salute of the Jugger**, David Webb Peoples. Post-holokavstni gladiatorski debut ko-scenarista filma Blade Runner. **Tropical Snow**, Ciro Duran. Kokain za boljši jutri. **Savage Beach**, Andy Sidaris. Lov za japonskim zakladom. **Bloodfist**, Terence H. Winkless. Zmajevno gnezdo. **Mortal Passions**, Andrew Lane. Veliko seksa in veliko laži. **Kill Me Again**, John Dahl. Noir thriller z zakoncema Kilmer. **Tainted**, Orestes Maracena. Noir konspiracija. **Ten Little Indians**, Alan Birkinshaw. Agatha Christie.

Šloki, zabijači, nabodala, sprayi

After Midnight, The Wheat Bros. Tales of unexpected. **Stepfather II.**, Jeff Burr. Make room for daddy. **The Banker**, William Webb. Bankir kanibalizira

call girls. **Hider in the House**, Matthew Patrick. Otrke tepejo. **Ghost Writer**, Kenneth J. Hall. Sestra sestra vrag. **Halloween 5**, Dominique Othenin-Girard. Interkoitalni voyeuristični holokavst. **The Occultist**, Tim Kincaid. Vuduizem. **An Unremarkable Life**, Amin A. Chaudri. Gotski klavstrofobik. **Masque of the Red Death**, Larry Brand. Poe. **Dr. Caligari**, Stephen Sayadian. Kaligarizem. **A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child**, Stephen Hopkins. Freddy o abortosu. **Criminal Act**, Mark Byers. Lažni šlok. **Witchtrap**, Kevin S. Tenney. Gotski eksorcizem. **Cutting Class**, Rospo Pallenberg. Guiltzabijač. **Curse II: The Bite**, Fred Goodwin. Road-šlok. **Mind Games**, Bob Yari. Družina v škripcih. **The Evil Below**, Jean-Claude Dubois. Zlo pod morjem. **Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan**, Rob Hedden. Jason v N. Y. **Slash Dance**, James Shyman. Šlok-musical. **Evil Altar**, Jim Winburn. Satanizem. **The Understudy: Graveyard Shift II.**, Gerard Ciccoritti. Vampiradi. **Revenge of the Living Zombies**, Bill Hinzmann. Hommage Romeru. **To Die For**, Deran Serafian. Vampiradi. **Judgement Day**, Ferde Grofe, jr. Satanizem. **Sleeaway Camp 3: Teenage Wasteland**, Michael A. Simpson. Pamela Springsteen mendra in kolje. **The Jitters**, John M. Fasano. Zombivampiradi. **Far from Home**, Maiert Avis. Drew Barrymore v škripcih. **Saturday the 14th Strikes Back**, Howard R. Cohen. Spooftv vseh pošasti. **Offerings**, Christopher Reynolds. Ritualni kanibalizem. **Teen Vamp**, Samuel Bradford.

Paglavska vampiriada. **Phantom of the Mall**, Richard Friedman. Psiho-zabijač. **Hellgate**, William A. Levey. Najstniki v straži-kampu. **Night Life**, David Acomba. Zombi-spoof. **Heaven Can Help**, Tony Zarindast. Tretja bitja so angeli. **The Dead Pit**, Brett Leonard. Klet norišnice. **Posed for Murder**, Brian Thomas Jones. Šlok-odštevanke. **Society**, Brian Yuzna. Šlok s travmo. **Hell High**, Douglas Grossamn. Guiltšlok. **Night Visitor**, Rupert Hitzig. Satanizem. **The Terror Within**, Thierry Notz. Alien-pod-zemljo. **Lucky Stiff**, Anthony Perkins. Incestuzni kanibalizem. **The Horror Show**, James Isaac. House III. **Stripped to Kill in Dance of the Damned**, Katt Shea Ruben. Odštevanke + vampirizem. **Necromancer**, Dusty Nelson. Satanizem. **Cameron's Closet**, Armand Mastroianni. Satanizem cum guilt-šlok. **I, Madman**, Tibor Takacs. Pulp-massacre. **972-Evil**, Robert Englund. Satanizem. **Grandmother's House**, Peter Rader. Gotski incest. **Dark Tower**, Ken Barnett. Stolpnica masakra. **The Fly II.**, Chris Wallas. Muha hoče ostati muha. **Clownhouse**, Victor Salva. Klovni mendrajo. **Black Roses**, John Fasano. Satanizem. **Iced**, Jeff Kwitny. Guilt-šlok. **The Carrier**, Nathan J. White. Aids. **Dracula's Widow**, Christopher Coppola. Spooft-vampiradi. **Witchcraft**, Robert Spera. Gotska plašljivka. **Teen Witch**, Dorian Walker. Salemska končnica.

Sci-fi, potovanja skozi čas in tuji planeti

Moontrap, Robert Dyke. 2001 + Lifeforce + Alien + Saturn 3. **Prancer**, John Hancock. E. T. **Alien Seed**, Bob James. UFO. **Mutants in Paradise**, Scott Apostolou. Proti-komunistični spoof. **Meet the Hollowheads**, Tom Burman. Futuristična trash komedija a la Garbage Pail Kids. **Lobster Man from Mars**, Stanley Sheff. Pastiš fifties sci-fi šlokov. **Slipstream**, Steven Lisberger. Eko-post-holokavstnik. **Bill and Ted's Excellent Adventure**, Stephen Herek. Šprint skozi čas. **Dr. Alien**, Dave DeCoteau. Mutantski spoof. **Space Mutiny**, David Winters. Pilot za južno-afriškega Alaina Delona, Jamesa Ryana. **Outlaw of Gor**, John Cardos. Mitični planet Gor. **Rising Storm**, Francis Schaefer. Fut-satira. **Time Trackers**, Howard R. Cohen. Pešačenje skozi čas. **Dathstalker and the Warriors from Hell**, Alfonso Carona. Iskanje izgubljenega mesta. **Star Trek V: the Final Frontier**, William Shatner. Smisel življenja. **Mutant on the Bounty**, Robert Torrance. 2048, spoof. **Deadly Weapon**, Michael Miner. Najstniška hightech vigilanca.

Kralji shoestring filmarije

TROMA. **Jakarta**, Charles Kaufman. Noir akcioner z dolgimi dirkami in sijajnimi kaskadami. **The Toxic Avenger Part III.: The last Temptation of Toxie**, Lloyd Kaufman. Bučen Tromaville toksični trash šoker. **The Toxic Avenger part II**, Lloyd Kaufman/Michael Herz. Upor glamourju, formi, perfekciji in proračunu. **Rabid Grannies**, Emmanuel Kervyn. Grafično kompromitiranje dedkov in babic.

DAVID S. PRIOR. **Jungle Assault**. William Smith v srednji Ameriki. **Hell on Battleground**. ZDA vs. SZ.

JOSEPH MERHI. **L.A. Vice**. William Smith na vigilantskem pohodu. **Midnight Warrior**. Medij in madias res. **L.A. Heat**. William Smith proti mamilom.

CIRIO H. SANTIAGO. **Eye of the Eagle II: Inside the Enemy**. Mamilia in prostitucija sredi viet-ognja. **Nam Angels**. Hell's Angels v Vietnamu. **Future Hunters**. Post-holokavstni Indiana. **The Expendables**. Vietnamada.

CHUCK VINCENT. **Thrilled to Death**. Krista Lane in Rick Savage. **Cleo/Leon**. Veronica Hart. **Party Incorporated**. Marilyn Chambers. **Bad Blood**. Georgina Spelvin. **Young Nurses in Love**. Kraja Einsteinove sperme.

Avanturisti, čudaki, izobčenci in filmarji z razlogom

Sexbomb, Jeff Broadstreet. 160.000 dolarjev, posnet v devetih dneh. Nizko-proračunar o nizko-proračunarju s številnim in-jokes. **The Big Picture**, Christopher Guest. Parodija na snemanje hollyfilmov. **Morgan's Cake**, Rick Schmidt. 15000 dolarjev, čb, 16 mm, v devetih dneh posneta vinjeta najstniške Angst. **The Big Dis**, Gordon Eriksen/John O'Brien. 10000 dolarjev, čb, geto-Bildungs vinjeta. **Cannibal Women in the Avocado Jungle of Death**, J.D. Athens. barakuda-feministični-proti-komunistični spoof s Shannon Tweed. **Prisoners of Inertia**, J. Noyes Scher. Post-koitalni Angstdelirij. **Stagefright**, Bradford Mays. Art frustracije gledališčnikov. **Intruder**, Scott Spiegel. Med epizodisti šlokodštevanke sta tudi brata Sam in Ted Raimi. **Miss Firecracker**, Thomas Schlamme. Holly Hunter na lepotnem tekmovalstvu. **Signs of Life**, John David Coles. Recesijska razglednice iz Mainea. **The Unbelievable Truth**, Hal Hartley. Stilizirana najstniška proletomanca. **The Long Weekend**, Gregg Araki. Depresivna post-punk Angst nove izgubljene generacije posneta za 5000 dolarjev v čb in 16 mm. **Rembrandt Laughing**, Jon Jost. Cinema-verite post-koitalna konverzacija. **Facebook**, Ralph Toporoff. Odisejada petih jazzistov. **Easy Wheels**, David O'Malley. Obešanjaško stripovski spopad dveh moto-gan-gov z vsemi tremi brati Raimi. **Bloodhounds of Broadway**, Howard Brookner. Adaptacija štirih broadwayskih novel Damona Runyona. **Amanda**, Jeff Mayer/Gail Kappler Rosella. Bledi dnevi v Seattleu. **On the Make**, Samuel Hurwitz, Aids marginalia. **Alexa**, Sean Delgado. Portret prostitutke. **UHF**, Jay Levey. Weird Al Yankovic parodira medije. **Tennessee Nights**, Nicolas Gessner. Kafkovski thriller. **Riding the Rails**, Neil Hollander. Hobo-road travelogue s socialnimi komentarji in doku-slogom. **Chattahoochee**, Mick Jackson. Umobolnica s srednjeveškimi metodami. **Space Avenger**, Richard W. Haines. Replikanti iz prihodnosti čakajo, da se bo na zemlji razvil high-tech. **Heart of Dixie**, Martin Davidson. Boj za civil rights. **Jaded**, Oja Kodar. Lowlife. **American Blue Note**, Ralph Toporoff. Road-jazz nostalgik. **The Plot Against Harry**, Michael Roemer. Slepa ulica posneta leta 1969. **Black Lights, White Shadows**, Gabe van Dettre. Nadrealistična minimalka o življenju dveh depresivcev. **Uneasy Silence**, John Strysik. Klošarji. **The Game**, Curtis Brown. Volitve skozi črne oči. **Fear, Anxiety and Depression**, Todd Solondz. Strah, tesnoba in depresija art-lifea. **Sidewalk Stories**, Charles Lane. Nema čb minimalka o klošarjih. **Forced March**, Rick King. Filmar hoče posneti film o holokavstu in Miklosu Radnotiju.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

TELEVIZIJA

RAYMOND WILLIAMS IN TEORIJA O TELEVIZIJI

Raymond Williams (1921–1988) je splošno znan kot eden najplivnejših britanskih družboslovcev v tem stoletju. Kot izrazit levičar (med drugim je leta 1968 uredil **May Day Manifesto** /Prvomajski manifest/, politični dokument, ki je poskusil združiti v skupno fronto Bitansko socialistično levico od levih laburistov do pisanega spektra nove levice) je bil z britanskim marksizmom, zlasti novolevičarskim, vseskozi v teoretskem dialogu. Njegovo empiricistično branje Marxa je poudarjalo formacijsko in transformacijsko vlogo kulture (v širokem pomenu celote institucij, tehnoloških form in ideoloških form, ne le vrednot) v zgodovinskem razvoju. Empiricistična omejenost njegovih teoretskih izhodišč in nekatere druge simplifikacije, zlasti zvajanje ideoloških vzgibov družbenih sprememb na eksplicitne in neposredne intence vladajočih, pa so v njegovem delu kompenzirane z razsežnim prikazom zgodovinskega razvoja knjige, tiska in RTV kot tehnoloških in institucionalnih form, skozi katere je kultura ne le izražala družbena hotenja, pač pa tudi dejavno in temeljito spreminjala družbena hotenja vse do njenih korenin. Tak Williamsov pristop je zaradi natančnosti njegovih analiz omajal tehnološki determinizem vulgarnih razlag pojavov, kakršni so tisk, knjiga, časopisi, „masovni mediji“ ipd., raziskovanju teh področij v Britaniji pa je omogočil zelo ploden razvoj ob navezavi na subtilnejše teorije kulture, izhajajoče iz analiz ideologije in teorij subjekta, razvitih v Franciji (najprej preko Barthesa, potem Althusserja in Foucaulta, potem pa seveda Lacana).

Williams (Valijan po rodu) je postal teoritik in zgodovinar kulture šele potem, ko se je ob delu izobrazil v učitelja, in ob tem, ko je ves čas pisal tudi romane, drame, radijske in televizijske igre, gledališke in televizijske kritike. Njegova natishnjena dela tako poleg petih romanov, pa številnih dram ter iger za radiotelevizijo zajemajo vrsto spisov o drami in romanu (najbolj znana med njimi je nemara knjiga **Drama from Ibsen to Eliot** /Drama od Ibsena do Eliota/ iz 1954. leta), monografijo o **Orwellu, Marxism and Literature** /Marksizem in literatura/, kjer je najsplošneje pojasnjeno njegovo razumevanje marksizma, in vrsto del iz zgodovine kulture: **Culture and Society** /Kultura in družba od 1780 do 1950/, 1958; **The Long Revolution** /Dolga revolucija/, 1961; **Communications** /Komunikacije/, 1966; **The Country and the City** /Mesto in dežela/, 1973; **Television: Technology and Cultural Form** /Televizija kot tehnologija in kulturna forma/, 1974; **Keywords** /Vodilne besede/, 1975;

Towards 2000 /Letu 2000 naproti/, 1983. Vodilna nit njegovih teoretskih del je prehod iz predindustrijske v industrijsko družbo z gledišča komunikacijskih razmerij (ne kratko malo s stališča produkcijskih razmerij).

Williamsov prispevek k obravnavi televizije (razen navedenih del velja omejiti še zbornik **Raymond Williams on Television** /R. W. o TV/, ki je izšel lani v redakciji A. O'Connorja in zajema njegove krajše članke o TV, zlasti vsakomesečne TV kritike, ki jih je v letih med 1968 in 1972 objavljala **the Listener**) sodi torej v kontekst rekonstrukcije globalne zgodovinske spremembe. Posreči se mu, da zgodovinski nastanek radia in televizije pojasni v kompleksnosti, kjer je tehnološki determinizem naddoločen z družbenimi intencami. Taka pojasnitev se po pravici utegne zdeti dvoumna, saj je blizu redukciji vzrokov za zgodovinske spremembe na zavestni namen nosilcev spremembe, iskanje vzrokov pojavom v pojavih pred njimi pa se navsezadnje izteče v tautologijo, da dogodki povzročajo dogodke. Vendar bi bila obsodba prehitra, saj Williams dokaže radikalno razliko med zgodovinskim časom znanstvenih in potem tehnoloških raziskav komunikacije na daleč, in časom vzpostavitve RTV/**broadcasting**/kot sektorjem kapitalistične ekonomije s specifičnim razmerjem do države in ekonomije in z vnaprej determiniranim poljem možnosti vzpostavitve specifičnih kulturnih form radia in televizije. Pri analizi kulturnih form izhaja Williams iz gledalske izkušnje in opušča tradicionalni pristop **communication research**, za katerega je publikum neznanka, zgolj statistično določljivi in nikoli neposredno dostopni korelati televizijskega sporočila, ki mu TV v svojem imenu, v imenu sponzorjev in države s pomočjo statistike, sociologije in psihologije nenehno pošilja neizčrpno vprašanje: **»Che vuol?«**

Prav tu, v banalnem razmerju med dispozitivom TV in gledalcem, razmerju, ki poraja neizčrpnost tega vprašanja, pa je oprijemališče za teorijo o televiziji.

JOŽE VOGRINC

TELEVIZIJA KOT TEHNOLOGIJA IN KULTURNA OBLIKA*

(TEHNOLOGIJA IN DRUŽBA)

Pogosto rečemo, da je televizija spremenila naš svet. Prav tako ljudje velikokrat pravijo, da je ta ali ona nova tehnologija (parni stroj, avtomobil, atomska bomba) ustvarila – „povzročila“ – nov svet, novo družbo, novo zgodovinsko stopnjo. Večinoma vemo, kaj takšni stavki na splošno pomenijo. Vendar je glavna težava morda prav v tem, da smo se v svojih najobičajnejših razgovorih tako navadili teh splošnih izjav, da lahko spregledamo njihove posebne pomeni.

V vsaki takšni izjavi so namreč nekatere od najtežjih in najmanj pojasnjenih zgodovinskih in filozofskih vprašanj. Vendar pa izjave teh vprašanj ne zastavljajo, ponavadi jih v resnici prikrivajo. Tako velikokrat razgreto razpravljamo o tem ali onem „učinku“ televizije, o vrstah družbenega obnašanja ter o kulturnih in psiholoških pogojih, do katerih je „privedla“ televizija, ne da bi se nam zdelo potrebno vprašati, ali je smiselno katerokoli tehnologijo opisati kot vzrok, oziroma – če o njej razmišljamo kot o vzroku – kakšen je ta vzrok in v kakšnih zvezah je z drugimi vrstami vzrokov. Najnatančnejša in najrazsodnejša partikularna raziskava o „učinkih“ lahko ostane na površini, če zanemarimo razumevanje vzrokov in učinkov (na primer med tehnologijo in družbo, tehnologijo in kulturo, tehnologijo in psihologijo), ki tvori osnovo naših vprašanj in lahko mnogokrat določajo naše odgovore.

Seveda je mogoče reči, da so ta temeljna vprašanja mnogo pretežka; da so v resnici težka, postane kmalu jasno vsakomur, ki jim hoče priti do dna. Za odgovore nanje bi lahko porabili vse življenje; toda tukaj in zdaj, v družbi, v kateri je televizija pomembna, je potrebno opraviti neodložljivo praktično delo: izvesti ankete, opraviti raziskave – še posebno ankete in raziskave, ki jih znamo narediti. To je privlačen položaj; v družbi, kot je naša, ima to prednost, da velja za praktičnega, tako da ga je mogoče podpirati in financirati. Nasprotno pa so drugačna vprašanja videti le teoretična in abstraktna.

Vendar so vsa vprašanja o vzrokih in učinkih, na primer med tehnologijo in družbo, zelo praktična. V nobenem posebnem primeru v resnici ne vemo – dokler ne pričnemo odgovarjati nanje – ali govorimo na primer o tehnologiji ali o uporabah tehnolo-

* Odlolek je prevod 1. poglavja (*The Technology and the Society*) iz knjige **Television. Technology and Cultural Form**. (Fontana, 1974).

gije, o nujnih ustanovah ali o posebnih in zamenljivih ustanovah, o vsebini ali o obliki. To ni le stvar intelektualne negotovosti; je stvar družbene prakse. Če je tehnologija vzrok, lahko v najboljšem primeru modificiramo njene učinke ali se jih trudimo nadzorovati. In če je uporabljena tehnologija učink: na katere druge vrste vzrokov in druge vrste dejanj naj bi se sklicevali in nanje navezovali naše izkušnje o njenih uporabah? To niso abstraktna vprašanja. Tvorijo vedno pomembnejši del naših družbenih in kulturnih razmišljanj; v praksi se o njih nenehno odloča z resničnimi in dejavnimi odločitvami.

S temi problemi v mislih bom skušal analizirati televizijo kot posebno kulturno tehnologijo in si kritično ogledati njen razvoj, njene ustanove, oblike in učinke. V pričujočem eseju bom začel z analizo pod tremi naslovi: (a) inačice vzrokov in učinkov v tehnologiji in družbi; (b) družbena zgodovina televizije kot tehnologije; (c) družbena zgodovina uporab televizijske tehnologije.

Inačice vzrokov in učinkov v tehnologiji in družbi

Začnemo lahko s tem, da si ponovno ogledamo splošno trditev, da je televizija spremenila naš svet. Vredno je zabeležiti nekatere različne stvari, ki naj bi jih takšna izjava predstavljala. Na primer:

1. Iznajdba televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav. Kot medij informiranja in zabave je imela takšen vpliv, da je spremenila vse predhodne medije informiranja in zabave.
2. Iznajdba televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav. Kot medij družbenega občevarja in zabave je imela takšen vpliv, da je spremenila mnoge naše ustanove in oblike družbenih odnosov.
3. Iznajdba televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav. Njene inherentne lastnosti elektronskega medija so spremenile naše temeljno dojetanje resničnosti, zato je tudi naše medsebojne odnose in odnose s svetom.
4. Iznajdba televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav. Kot vpliven medij občevarja in zabave je skupaj z drugimi dejavniki – na primer z zelo povečano fizično mobilnostjo, ki je sama rezultat drugih novo odkritih tehnologij – zavzela svoje mesto pri spreminjanju obsega in oblike naših družb.
5. Iznajdba televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav; razvila se je kot medij zabave in informiranja. Imela je nepredvidene posledice ne le na druge medije zabave in informiranja, ki jim je zmanjšala obstojnost in pomen, temveč tudi na nekatere osrednje procese v družinskem, kulturnem in družbenem življenju.
6. Televizijo, ki so jo kot možnost odkrili z znanstvenimi in tehničnimi raziskavami, so izbrali za razvijanje in investiranje

vanjo zato, da bi zadovoljili potrebe nove družbe, posebno pri zagotavljanju poenotene zabave in pri poenotenem oblikovanju mnenj in načinov obnašanja.

7. Televizijo, ki so jo kot možnost odkrili z znanstvenimi in tehničnimi raziskavami, so kot novo in dobičkonosno obliko gospodinjanskega potrošništva izbrali za promoviranje in investiranje vanjo; je torej eden od značilnih 'aparatur za dom'.
8. Dostopnost televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav; po svojem značaju in uporabi je izkoriščala in poudarjala elemente nedejavnosti ter kulturne in psihološke šibkosti, ki so bili v ljudeh vedno skriti, televizija pa jih je sedaj organizirala in pričela predstavljati.
9. Dostopnost televizije je rezultat znanstvenih in tehničnih raziskav; po svojem značaju in uporabi je služila potrebam nove obsežne in kompleksne, a atomizirane družbe, hkrati pa jih tudi izkoriščala.

To so le nekatere od možnih razlag preproste skope izjave, da je televizija spremenila naš svet. Mnenja mnogih ljudi so mešanica in različna dejanska izključujočih se mnenj, v nekaterih primerih pa prihaja do neizogibnega prekrivanja. Vendar pa lahko razlikujemo dve široki skupini mnenj.

V prvi – od 1 do 5 – je tehnologija dejansko naključna. Mimo popolnoma notranjega razvoja tehnologije ni nobenega razloga, da je do določene iznajdbe prišlo. Podobno so torej tudi njene posledice v pravem pomenu naključne, saj izhajajo neposredno iz same tehnologije. Če televizije ne bi iznašli, bi se glasila ta razlaga, se nekateri točno določeni družbeni in kulturni dogodki ne bi pripetili. V drugi – od 6 do 9 – je televizija dejansko spet tehnološko naključje, a njen pomen je v načinih njene uporabe, za katere velja, da so simptomatični za en del družbe ali za nekatere lastnosti človeške narave, ki so določene z nečim drugim. Če televizije ne bi iznašli, se glasi ta razlaga, da bi nas kljub temu manipulirali ali brezskrbno zabavali, le na kak drugačen način in morda manj intenzivno.

Pri vseh inačicah posameznih interpretacij in poudarkov tvorita ti dve skupini mnenj osnovo ogromne večine tako poklicnih kot tudi amaterskih pogledov na učinke televizije. To, kar imata skupnega, je temeljna oblika izjave: 'Televizija je spremenila naš svet'.

Potrebno pa je opraviti še nadaljnje teoretsko razlikovanje. Prva skupina zgoraj opisanih mnenj je vsaj njenim nasprotnikom običajno poznana kot *tehnološki determinizem*. To je neznansko vpliven in sedaj v veliki meri pravoveren pogled na naravo družbenih sprememb. V bistvu notranji preces raziskav in razvoja je razvil nove tehnologije, ki nato določajo pogoje družbenih sprememb in napredka. Sam napredek je zgodovina teh iznajdb, ki so 'ustvarile sodobni svet'. Učinki tehnologij, ali posredni, predvideni ali nepredvideni, tvorijo preostali del zgodovine bodisi neposredni del zgodovine. Parni stroj, avtomobil, televizija in atomska

bomba so *ustvarili* sodobnega človeka in sodobne pogoje.

Druga skupina mnenj se zdi manj deterministična. Televizija je, tako kot vsaka druga tehnologija, postala dostopna kot element ali medij v procesu spreminjanja, ki se v vsakem primeru dogaja oziroma se bo dogodil. Različno od čistega tehnološkega determinizma poudarja ta pogled druge vzročne dejavnike družbenih sprememb. Upošteva torej posamezne tehnologije ali skupine tehnologij kot *simptome* za drugačne vrste sprememb. Lahko bi torej rekli, da je katerakoli posamezna tehnologija nekakšen stranski proizvod družbenega procesa, določenega z nečim drugim. Učinkovita postane le v primeru, ko je uporabljena za namene, ki so že vsebovani v tem znanem družbenem procesu.

Razprava o teh dveh splošnih stališčih zavzema večji del našega razmišljanja o tehnologiji in družbi. To je resna razprava in vsaka stran ima resne argumente. Toda konec koncev je sterilna, saj je vsako stališče na svoj način odmisliło tehnologijo od družbe. *Tehnološki determinizem* glede na raziskovanje in razvoj kot na zadevo, ki se generira sama; v nekakšni neodvisni sferi naj bi izumljali nove tehnologije, te pa bi nato ustvarjale nove družbe ali nove življenjske pogoje. Vidik *simptomatične tehnologije* podobno predpostavlja, da se raziskovanje in razvoj generirajo sami, toda nekako bolj obrobno; kar se odkrije na obrobju, se prevzame in uporabi.

Vidimo torej lahko, da sta obe razumevanji odvisni od osamitve tehnologije. Ta je bodisi samostojno delujoča sila, ki ustvarja nove načine življenja, bodisi samostojno delujoča sila, ki zagotavlja surovine za nove načine življenja. V sodobni družbeni misli so ta stališča tako trdno zakoreninjena, da je zelo težko razmišljati mimo njih. Večina zgodovinskih tehnologij, podobno kot večina zgodovinskih znanstvenih odkritij, je napisanih iz teh predpostavk. Sklicevanje na 'dejstva' v nasprotju s to ali ono interpretacijo je zelo težavno preprosto zaradi tega, ker so zgodovine ponavadi hote ali nehote napisane zato, da ponazorijo predpostavke – bodisi eksplicitno s priključeno interpretacijo posledic, ali pogosteje implicitno na tak način, da se zgodovina tehnologije ali znanstvenega razvoja ponuja kot zgodovina sama po sebi. To lahko razumemo kot stvar specializacije ali poudarka, toda tedaj nujno vključuje le notranje namene in kriterije.

Spreminjanje teh poudarkov bi zahtevalo dolgotrajen intelektualen napor mnogih. Toda v posebnem primeru televizije bi bilo mogoče ponuditi drugačno vrsto interpretacije, ki bi nam na bolj radikalen način omogočila uvideti ne le njeno zgodovino, temveč tudi njene uporabe. Takšna interpretacija bi se razlikovala od tehnološkega determinizma v tem, da bi procesu raziskovanja in razvoja vrnila *namen*. To pomeni, da bi v tehnologiji videli nekaj, kar je treba odkrivati in razvijati z določenimi nameni in postopki, ki smo jih domislili pred tem. Hkrati bi se interpretacija razlikovala od razumevanja

tehnologije kot simptomatične v tem, da bi namene in postopke videla kot *neposredne*: kot znane družbene potrebe, namene in postopke, pri katerih tehnologija ni obrobna, temveč osrednja stvar.

Družbena zgodovina televizije kot tehnologije

Iznajdba televizije ni bil enkratni dogodek ali zaporedje dogodkov. Odvisna je bila od množice iznajdb in izboljšav na področju elektrike, telegrafije, fotografije in filma ter radia. Mogoče je reči, da se je kot specifičen cilj tehnologije izoblikovala v obdobju med 1875 in 1890, nato pa se po krajšem zastoju razvila kot specifičen tehnološki projekt med 1920 in prvimi javnimi televizijskimi sistemi v tridesetih letih. Vendar so bili posamezni deli njene realizacije na vsaki od teh stopenj odvisni od iznajdb, ki so bile v prvi vrsti ustvarjene z drugačnimi cilji.

Do zgodnjega devetnajstega stoletja je bilo preučevanje na področju elektrike, ki so jo kot pojav poznali že dolgo, predvsem filozofsko: preučevanje osupljivega naravnega pojava. Tehnologija, ki je bila povezana s temi raziskavami, je bila zaradi jasnejšega poudarjanja usmerjena predvsem k osamitvi in koncentraciji tega pojava. Proti koncu osemnajstega stoletja je prišlo do uporab, ki so se tipično navezovala na druge znane naravne pojave (strelovodi). Sledilo je ključno prehodno obdobje med 1800 in 1831 s paleto iznajdb, od Voltove baterije do Faradayevega prikaza elektromagnetne indukcije, ki je hitro privedla do proizvodnje generatorjev. V tem lahko po pravici odkrivamo zgodovino znanosti, pomembno pa je, da to ključno obdobje napredka sovpadla s pomembno stopnjo razvoja industrijske proizvodnje. Prednosti električne energije so bile tesno povezane z novimi industrijskimi potrebami: mobilnost in prenos lokacij energetskih virov ter fleksibilno hitro in nadzorovano pretvarjanje električnega toka. Parni stroj je bil zelo primeren za tekstilno industrijo, pri kateri se je proizvodnja odvijala na posameznih strnjenih območjih. Razsežnejšega razvoja – tako v fizičnem smislu kot v kompleksnosti raznovrstnih delnih postopkov (na primer načrtovanje in realizacija zahtevnejših industrij) – bi se lahko lotili tudi z drugimi energetskimi viri, toda v celoti ga je bilo mogoče uresničiti le z elektriko. Na ravni primarne proizvodnje je obstajala zelo kompleksna medsebojna povezanost med novimi potrebami ter med novimi odkritji novih uporabnih industrij (galvaniziranje) in novih družbenih potreb, ki so bile povezane z industrijskim razvojem (javna razsvetljava domov). Od 1830 do obsežne proizvodnje energije v osemdesetih letih devetnajstega stoletja se je ohranjala ta prepletenost potreb ter iznajdb in njihove uporabe.

Razvoj telegrafije je bil preprostejši. Že dolgo so uporabljali posredovanje sporočil s svetlobnimi signali in podobnimi primarnimi pripomočki. V razvoju pomorstva in vojne mornarice je bil v šestnajstem in sedemnajstem stoletju vpeljan enoten si-

stem sporočanja z zastavicami. Med Napoleonovimi vojnami opazimo znaten razvoj kopenske telegrafije s pomočjo signalizacijskih postaj, kar se je deloma ohranilo tudi po koncu vojn. Električna telegrafija kot tehnični sistem se je kot ideja pojavila že leta 1753, v začetku devetnajstega stoletja pa je bila na več koncih prikazana njena dejanska raba. Angleškemu izumitelju je vojaško pomorsko poveljstvo leta 1816 povedalo, da za iznajdbo ni zainteresirano. Zanimivo je, da je potrebo po izpopolnitvi telegrafije jasno izpostavil razvoj železnic, ki je bil posledica razvoja industrijskega sistema in s tem povezane rasti mest. Celota tehničnih možnosti je bila povezana v operativni sistem od 1837 dalje. V petdesetih in šestdesetih letih devetnajstega stoletja je razvoj mednarodne trgovine in transporta povzročil hitro razširitev sistema, vključno s kablom preko Atlantika. V sedemdesetih letih je bil vzpostavljen splošen sistem električne telegrafije, v istem desetletju pa so pričeli načrtovano razvijati tudi telefonski sistem. V fotografiji se je ideja svetlobnega zapisa porodila (med drugimi) Wedgwoodu in Davyju leta 1802, *camera obscura* pa je že obstajala. Tehnične rešitve najprej niso bile usmerjene k projekciji podobe, temveč k njeni zamrznitvi; s tem so se ukvarjali med leti 1816 (Niepce) in 1839 (Daguerre), poleg tega pa tudi z izboljšanjem snemalnih naprav. Poklicno in nato amatersko fotografstvo se je hitro razmahnilo, v razvijajočem se časopisnem tisku pa je prišlo do reprodukcije in nato še do prenosa. Misel o 'fotografirani resničnosti' – še zmerom bolj za spomin kot za opazovanje – se je udomačila do osemdesetih let devetnajstega stoletja.

Podobno se je razvijala ideja o premikajočih se slikah. Čarobna svetilka (projekcija podob s pomočjo projektorja) je bila poznana od sedemnajstega stoletja, leta 1736 pa je pridobila preprosto gibanje (ena podoba preko druge). Najkasneje 1826 se je začel razvoj mehanskih kinematografskih pripomočkov, na primer kolesa življenja, ki so se navezali na čarobno svetilko. Učinek vztrajnosti v človeškem vidu – to pomeni naša sposobnost, da ohranimo 'spomin' na podobo v intervalu do naslednje podobe in tako omogočimo sekvenco, sestavljeno iz hitro sledečih si enot – je poznan že iz klasičnih časov. Vrsti kamer, ki fotografirajo stopnje neke sekvence, so sledile (Marey, 1882) kamere z večjimi posnetki. Friese-Greene in Edison sta raziskovala snemalno in projekcijsko tehniko, celuloide je nadomestil papirnate kolute. V devetdesetih letih devetnajstega stoletja so v Franciji, Ameriki in Angliji priredili prve javne filmske predstave.

Televizija je bila kot ideja povezana z velikim številom teh procesov. V njenih najzgodnejših stopnjah jo je težko ločiti od foto-telegrafije. Leta 1842 je Bain predstavil napravo za prenos slike po električnih žicah; 1847 je Bakewell prikazal kopirni telegraf; 1862 je Caselli po žicah prenesel slike na precejšnjo razdaljo. Leta 1873 je May pri delu na terminalu atlantskega brzojava preučeval selen (ki ga je 1817 izločil Berzelius, uporabljali pa so ga za upore) in njegovo občutljivost na svetlobo. Zaradi obstoječih potreb so po najrazločnejših poteh iskali načine prenosa mirujočih in premikajočih se podob, in jih v znatni meri tudi odkrili. Četudi se omejimo, je spisek dolg: Careyev električno oko leta 1875; Nipkowov sistem skeniranja 1884; Elsterjeve in Geitelove fotoelektrične celice 1890; Braunova katodna

cev 1897; Rosingov katodni sprejemnik 1907; Campbell Swintonov prototip elektronske kamere 1911. Za celotno obdobje je očitno dvoje: nakazoval se je televizijski sistem in dejavno so iskali sredstva zanj, hkrati pa je družba – v primerjavi s proizvodnjo elektrike in električno telegrafijo – le malo investirala v povezovanje tega razpršenega dela. Res je, da so pred 1914 obstajale tehnične prepreke – rečemo lahko, da sta bila termionski ventil in večstopenski ojačevalec nujno potrebna, a ju še niso iznašli. Vendar pa je mogoče temeljno razliko med različnimi področji uporabne tehnologije opredeliti s pojmi družbenih razsežnosti: na ekonomski ravni so bili novi sistemi proizvodnje ter poslovne ali transportne komunikacije že vzpostavljeni, novi sistemi družbene komunikacije pa ne. Ko so se razvili filmi, je bila njihova uporaba na robu uveljavljenih družbenih oblik, na sejmističnih odrih, dokler se njihov uspeh ni kapitaliziral v priznani obliki, v filmskem gledališču (kinodvorani).

Znanstveni in tehnični razvoj radia, ki je dosegel svoje pomembne stopnje v obdobju med 1885 in 1911, je bil v obstoječem družbenem sistemu najprej zasnovan kot izpopolnjena oblika telegrafije. Uporaba radia kot pomensko nove družbene oblike pripada obdobju neposredno po prvi svetovni vojni, ko se je družbena situacija spremenila. Značilno je, da se je istočasno končal tudi zastoj v tehničnem razvoju televizije. Leta 1923 je Zworykin uvedel elektroniko za televizijsko kamero. V začetku dvajsetih let sta Baird in Jenkins v medsebojnem tekmovanju raziskovala sisteme mehanskega skeniranja. Od 1925 se je stopnja napredka kvalitativno spremenila zaradi pomembnih tehničnih novosti, pa tudi zaradi uvedbe zvočnih oddajnih (broadcasting) sistemov, ki so služili kot model. Leta 1927 je Bellov sistem predstavil žični prenos preko radijske zveze, s tem pa je predzgodovina te oblike videti končana. Med sistemi – posebno med sistemi mehanskega in elektronskega skeniranja – je obstajala velika tekmovalnost in še zmeraj poteka burna polemika o prednostih in o tem, kaj prinašajo. Toda to je značilno za fazo, ko razvoj tehnologije preide na stopnjo nove družbene oblike.

Najzanimivejše je, da so bili v fazi splošnih družbenih sprememb ti sistemi mobilnosti in prenosa v proizvodnji in komunikacijah – bodisi v mehanskem in električnem transportu, ali v telegrafiji, fotografiji, filmu, radiu in televiziji – hkrati vzpodbuda in odgovor. Čeprav so nekatera prelomna znanstvena in tehnična odkritja opravili osamljeni posamezniki brez vsake podpore, je v družbi, ki jo je na najbolj splošni ravni označevala mobilnost in širjenje obsega organizacij, obstajala odločilna skladnost izbranih poučkov in namenov: oblike rasti, ki so s sabo prinesle takojšnje in dolgoročne probleme operativne komunikacije. V mnogih različnih državah in navidez neodvisno so bile to hkrati izolirane in tehnično določene potrebe. Še posebej značilno za komunikacijske

sredna prioriteta razraščajočega se trgovinskega, v nekaterih obdobjih pa tudi vojaškega sistema, je vodila k temu, da so bile potrebe opredeljene glede na te sisteme. Cilji in v skladu s tem tehnologije za njihovo doseganje so učinkovali v strukturah teh sistemov: posredovanje potrebnih posebnih sporočil ali ohranjanje stika in nadzora. V tej fazi so moderno električno tehnologijo torej uporabljali zlasti na medosebni ravni strokovnjaki in operativci znotraj posameznih zakoličenih struktur med seboj. To značilnost lahko najbolje izpostavimo tako, da jo primerjamo z električno tehnologijo druge faze, ki se je upravičeno in nazorno imenovala *oddajanje* (broadcasting). Tehnologijo posebnih sporočil določenim osebam je – sicer razmeroma pozno – nadomestila tehnologija raznovrstnih sporočil splošnemu občinstvu.

Toda če hočemo razumeti ta razvoj, se moramo ozreti na širši komunikacijski sistem. Resnična osnova tega sistema je obstajala še pred tehnološkimi dosežki. Nekdaj je imela in še danes ima vsaka družbena skupina svoje glavno in dejansko prevladujoče območje družbenega komuniciranja: ustno sporočanje. Poleg tega so obstajale in še danes obstajajo posebne ustanove za tovrstno komunikacijo, ki vključujejo oz. predpostavljajo družbeno poučevanje in nadzorovanje: cerkve, šole, zborovanja in razglasi, navodila na delovnih mestih. Vse to se je prepletalo z oblikami komunikacije v družini.

Kakšne so bile torej nove potrebe, ki so pripeljale do razvoja nove tehnologije družbenega komuniciranja? Razvoj tiska nam priskrbi dokaz za našo prvo trditev. To je bil odziv na razvoj razširjenega družbenega, gospodarskega in političnega sistema ter hkrati odziv na krizo tega sistema. Centralizacija politične moči je privedla do potrebe, da se za sporočila iz tega centra poleg uradnih odprejo še drugi kanali. Prvi časopisi so bili kombinacija tovrstnih sporočil (politične in družbene informacije) in posebnih sporočil (mali oglasi in splošne poslovne novice) razraščajočega se trgovinskega sistema. V Britaniji so se glavne tvorne stopnje razvoja tiska odvile v obdobjih kriz: državljanska vojna in Commonwealth, ko je bila določena oblika časopisa; industrijska revolucija, ko so bile druga za drugo vzpostavljene nove oblike popularnega žurnalizma; velike vojne v dvajsetem stoletju, ko je časopis postal univerzalna družbena oblika. Komunikacijski sistem za posredovanje preprostih ukazov je že obstajal. Za posredovanje ideologije so služile posebno tradicionalne ustanove. Toda za posredovanje novic in splošnih podatkov – celoten proces usmerjanja, napovedovanja in sprotnega obveščanja, ki ga je predstavljal do popolnosti razvit tisk – je obstajala očitna potreba po novi obliki, ki je večinoma tradicionalne šolske in cerkvene ustanove niso mogle zadovoljiti. In če so krize splošnih sprememb izzvale veliko metro strahu in nasprotovanju, je ta fleksibilna in tekmovalna oblika zadovoljila novo vrsto družbenih potreb. Ostrejši kot je bil boj – v kampanjah za pridobivanje volitev in potem pri tekmovalstvu za glasove – za delež pri odločanju in nadzoru, bolj je tisk postajal ne le nov komunikacijski sistem, ampak v bistvu nova družbena ustanova.

To si lahko razlagamo kot odziv na politično potrebo in politično krizo, in prav gotovo se nismo zmotili. Mogoče pa je prepoznati še širšo družbeno potrebo in družbeno krizo. V spreminjajoči se družbi, še posebno po

sisteme je, da so bili vsi predvideni – ne na utopičen, temveč na tehničen način – še predno so odkrili in izpopolnili temeljne sestavne dele razvitega sistema. To nikakor ni zgodovina komunikacijskih sistemov, ki ustvarjajo novo družbo ali nove družbene okoliščine. Odločilne in zgodnejše spremembe industrijske proizvodnje ter njene nove družbene oblike, ki so zrasle iz dolge zgodovine akumulacije kapitala in uspešnih tehničnih izboljšav, so ustvarile nove potrebe in hkrati nove možnosti, komunikacijski sistemi s televizijo vred pa so bili njihov nujni (intrinsic) rezultat.

Družbena zgodovina uporab televizijske tehnologije

Nikoli ne moremo z gotovostjo reči, da bo v moderni družbi za vsako izraženo družbeno potrebo odkrita ustrezna tehnologija. Deloma zato, ker so nekatere realne potrebe kateregakoli posebnega obdobja zunaj dometa obstoječega ali predvidljivega znanstvenega in tehničnega znanja. V še večji meri pa zato, ker ključno vprašanje tehnološkega odziva na potrebo ni toliko vprašanje potrebe same, kot vprašanje njene položaja v obstoječi družbeni formaciji. Potreba, ki sovпада s prioriteta skupin, ki dejansko odločajo, bo očitno hitreje pritegnila finančne investicije in uradno dovoljenje, soglasje ali spodbudo, od česar je odvisno, ali bo nova tehnologija (ne pa zgolj že obstoječe tehnične naprave) funkcionirala. To je jasno vidno v razvoju glavnih vej industrijske proizvodnje in, značilno, v vojaški tehnologiji. Družbena zgodovina komunikacijske tehnologije se zanimivo razlikuje od obeh omenjenih; pomembno je, da skušamo odkriti resnične dejavnike tega razlikovanja.

Problem si moramo ogledati na več različnih ravneh. Najširše gledano obstaja med novo vrsto povečane, mobilne in kompleksne družbe ter med razvojem moderne komunikacijske tehnologije dejavno razmerje. Na eni ravni lahko to razmerje vidimo kot vzročno, in sicer neposredno. Glavne spodbude za izboljšave v komunikacijski tehnologiji so v prvi fazi izšle iz problemov pri komuniciranju in nadzorovanju v pomnoženih vojaških in trgovskih dejavnostih, in sicer neposredno, izhajajoč iz dejavnikov naraščajoče oddaljenosti in obsega, ter posredno, kot dejavnik v razvoju transportne tehnologije – ki je iz očitnih razlogov predstavljal glavni neposredni izziv. Telegrafija in telefonija, pa tudi radio v svojih začetnih fazah, so bili torej sekundarni dejavniki primarnega komunikacijskega sistema, ki je neposredno zadovoljeval potrebe vzpostavljenega in razvijajočega se vojaškega in trgovskega sistema. V celotnem devetnajstem in še v začetku dvajsetega stoletja je bil to določujoč vzorec. Toda iz celote sprememb so vznikala nova družbena in politična razmerja in potrebe. Res je, da je zaradi posebne in prevladujoče interpretacije teh sprememb najprej veljalo, da je potrebno to celoto izpopolniti na področju *operacionalne* komunikacije. Nepo-

industrijski revoluciji, so postali problemi družbene perspektive in družbene orientacije bolj žgoči. Intenzivno so se razvijali novi odnosi med ljudmi ter med ljudmi in stvarmi; še posebno na tem področju so imele tradicionalne ustanove, na primer cerkve in šole ali pa ustaljena skupnost in ohranjajoča se družina, zelo malo besede. Seveda se je mnogo govorilo, toda iz izhodišč, opredeljenih v stari družbeni obliki. Na mnogo načinov in zaradi številnih različnih spodbud, od radovednosti do strahu, so postajale nove informacije in nove vrste usmeritev močno potrebne: v resnici bolj potrebne, kot bi lahko veljalo za katerokoli ozko usmerjeno politično, vojaško ali trgovsko informacijo. Poudarjena zavest o mobilnosti in spremembi – ne le abstraktno, temveč kot doživeta izkušnja – je tako v praksi in kasneje v teoriji privedla do temeljne redefinicije funkcije in procesa družbene komunikacije. To, kar se najočitneje kaže pri tisku, je vidno tudi v razvoju fotografije in filma. Fotografija je na nek način popularna razširitev portreta – za prepoznavanje in za spomin. Toda v obdobju velike mobilnosti, z novimi ločevanji družin ter z notranjimi in zunanji migracijami, je postala bolj splošno potrebna kot oblika vzdrževanja določenih osebnih stikov na razdaljo in skozi čas. Še več, v spremenjajočih se odnosih do fizičnega sveta je fotografija kot predmet postala oblika fotografije predmetov: trenutki osamitve in omrtvitve v življenjski naglici sprememb; nato pa – v svoji tehnični razširitvi na gibanje – sredstvo za nov način opazovanja in analiziranja samega gibanja: dinamična oblika, v kateri so bile nove vrste spoznavanja ne le možne, temveč nujne.

Značilno je, da so te različne potrebe nove vrste družbe in novega načina življenja vse do obdobja po prvi, deloma pa celo po drugi svetovni vojni, zadovoljevala specializirana sredstva: tisk za politično in gospodarsko informiranje; fotografija za življenje skupnosti ter družinsko in privatno življenje; film za zanimivosti in zabavo; telegrafija in telefonija za poslovno informiranje in nekatera pomembna osebna sporočila. In v tem kontekstu specializiranih oblik se je pojavilo oddajanje.

Tako lahko sedaj lažje razumemo od tod izvirajoče težave pri definiranju družbenih rab ter vnete polemike, ki ga spremljajo od samega začetka. Še več, prve definicije oddajanja so veljale za radio. Pomembno in morda tudi nenavadno je, da se je televizija razvijala prav v okviru tedaj ustvarjenih definicij in ustanov.

Sedaj smo se navadili na položaj, da je oddajanje ena glavnih družbenih ustanov, o kateri se nenehno polemizira, hkrati pa daje v svoji običajni obliki videz, da ga je vnaprej določila tehnologija. Toda če podrobneje pogledamo, se ta predestinacija izkaže le za skupek določenih družbenih odločitev v določenih okoliščinah, ki so bile v tistem času sprejete v tako velikem številu in tako nedomišljeno, da v njih danes le s težavo vidimo odločitve, tem lažje pa (gledano nazaj) neizbežne rezultate.

Z današnjega gledišča lahko torej oddajanje označimo za novo in vplivno obliko družbene integracije in nadzorovanja. Za mnoge od njenih pomembnejših uporab lahko mislimo, da omogočajo družbeno, trgovsko in včasih politično manipulacijo.

Še več, tudi opis televizije kot 'množične manipulacije' – fraza, ki jo uporabljajo skoraj vsi njeni tvorci in svetovalci, začuda pa tudi večina njenih radikalnih kritikov – podpira to stališče. V devetnajstem stoletju je bil izraz 'množice' nov izraz zaničevanja za tisto, kar so včasih opisovali kot 'drhal'.

Osnova za to je bilo fizično 'množenje' v okviru urbane in industrijske revolucije. Nova radikalna razredna zavest je izraz prevzela za izražanje stvarine novih družbenih formacij: 'množična organizacija'. Viden fizični rezultat je bilo 'množično zborovanje'.

Takšno poimenovanje je bilo tako prevladujoče, da so v dvajsetem stoletju obsežno serijsko proizvodnjo napačno, a značilno imenovali 'množična proizvodnja': množica (mass) je namesto kateregakoli fizičnega ali družbenega agregata sedaj pomenila veliko število (seveda v okviru vnaprej določenih družbenih odnosov). Zaradi razlogov, ki si jih nameravamo ogledati, sta bila radio in televizija razvita za oddajanje v *individualne* domove, čeprav v okvirih tehnologije to nikakor ni bilo neizogibno. Toda ta nova oblika družbenega sporazumevanja – oddajanje – je bila zamegljena s tem, da je bila definirana kot 'množična komunikacija': posplošitev najsplošnejše značilnosti, da je dosegala mnogo ljudi, 'množice', je prikrila dejstvo, da je bilo izbrano sredstvo stvar posameznih aparatov, kar je metoda, ki jo mnogo bolje opiše zgodnejši izraz, *broadcasting* /'oddajanje' oz. tudi, 'razširjanje'/. Zanimivo je, da najdemo edini razviti primer 'množične' uporabe radia v nacistični Nemčiji, kjer je stranka na Goebbelsov ukaz namestila sprejemnike na ulice in organizirala obvezna javna poslušanja. Podobni režimi so večkrat počeli isto, samega Goebbelsa pa je zelo zanimala tudi takšna uporaba televizije. To, kar se je razvilo v večini kapitalističnih družbah, pa je bilo kljub poimenovanju 'množična komunikacija' bistveno drugačno.

Kmalu je prišlo do uradnega vmešavanja v razvoj oddajanja, toda po obliki le na tehnični ravni. Država je v začetnih bojih z razvojem tiska izdajala časopisom dovoljenja za izhajanje in jih obdavčevala, vendar je bila alternativna misel o neodvisnem tisku tako teoretično kot tudi praktično uresničena že celo stoletje pred začetkom oddajanja. Za državno vmešavanje v oddajanje je bilo nekaj dejanskih in nekaj domnevnih tehničnih razlogov: porazdelitev valovnih dolžin. Toda tem so kljub spornosti priključili splošnejše družbeno usmerjanje oziroma težnje po usmerjanju. Družbeno zgodovino oddajanja je mogoče obravnavati ločeno na praktični in na načelni ravni, nerealno pa jo je ločiti od drugega, morda odločilnejšega procesa, s pomočjo katerega je v določeni gospodarski situaciji skupek razpršenih teh-

ničnih priprav postal uporabna, nato pa družbena tehnologija.

Res je, da je fašistični režim hitro uvidel uporabnosti oddajanja za neposredno politično in družbeno nadzorovanje. Toda na vsak način se je to zgodilo potem, ko je bila tehnologija že razvita. V kapitalističnih demokracijah prehoda od posameznih tehnik k tehnologiji niso določali politični razlogi, temveč gospodarski. Značilno izolirani iznajditelji, od Nipkova in Rosinga do Bairda, Jenkinsa in Zworykina, so svoje razvojne možnosti našli – če sploh – pri obstoječih in bodočih proizvajalcih tehničnih aparatov. Zgodovino po eni strani tvorijo ta osamljena imena, toda po drugi strani jo tvorijo EMI, RCA in številne podobne družbe in korporacije. V zgodovini filma je kapitalistični razvoj potekal najprej v proizvodnji; široka kapitalistična distribucija je nastopila mnogo kasneje kot način nadzorovanja in organiziranja trga za dano proizvodnjo. Pri oddajanju, tako pri radiu kot kasneje pri televiziji, so bile glavne investicije namenjene distribucijskim sredstvom, proizvodnji pa le toliko, da je postala distribucija tehnično uresničljiva in tudi privlačna. V nasprotju z vsemi predhodnimi komunikacijskimi tehnologijami sta bila radio in televizija *sistema, zamišljena kot abstraktna procesa prenašanja in sprejemanja brez ali z le malo vnaprejšnje opredelitve vsebine*. Ko se je zastavilo vprašanje vsebine, je bilo v glavnem razrešeno parazitsko. Ta nova tehnična sredstva so prenašala državniške prireditve, javne športne dogodke, gledališke prestave itd. *Ne le, da je zagotovitev možnosti oddajanja predhodila povpraševanju, tudi komunikacijska sredstva so predhodila njihovi vsebini*.

Obdobje odločilnega razvoja zvočnega oddajanja so bila dvajseta leta. Po tehničnih izboljšavah na področju zvočne telegrafije, ki so služile vojaškim namenom med vojno, se je naenkrat pojavila gospodarska priljubljenost in potreba po novi družbeni definiciji. Noben narod ali industrijska združba ni imel monopola nad tehničnimi sredstvi oddajanja; to je bilo obdobje intenzivnega pravačenja in kasneje izmenjave dovoljenj za proizvodnjo posameznih osnovnih sestavnih delov uspešnega prenašanja in sprejemanja (vakuumška cev ali ventil, razvit med 1904 in 1913; povratni krogotok, razvijen od 1912; nevtrinski in heterodinski krogotok od 1923). Bistveno pa je, da so investicije v sredini dvajsetih let privedle do vrste tehničnih rešitev problema izdelave majhnega in preprostega hišnega sprejemnika, od katerega je bil odvisen celoten kvalitativni prehod od brezžične telegrafije k oddajanju. Sredi dvajsetih let – posebno odločilni sta leti 1923 in 1924 – se je ta prodor zgodil v vodilnih industrijskih družbah: v Združenih državah, Britaniji, Nemčiji in Franciji. Do konca dvajsetih let je radijska industrija postala ena glavnih vej industrijske proizvodnje v okviru splošnega hitrega razmaha novih vrst strojev, ki so jih končno poimenovali 'trajne potrošne dobrine'. Ta razvojni sklop je vključeval motorno kolo in avtomobil, prvo kamero in njene naslednice, električne

gospodinske aparate in radijske aparate. Na družbeni ravni označujeta ta sklop dve navidez nasprotujoči si, a tesno povezani težnji sodobnega urbanega inustrijskega življenja: na eni strani mobilnost, na drugi strani bolj očitna samozadostnost družinskega doma. Zgodnejše obdobje javne tehnologije, ki ga najbolje ponazarjajo železnice in mestna razsvetljava, je nadomestila vrsta tehnologije, za katero doslej še niso iznašli ustreznega imena: tehnologija, ki je služila načinu življenja, ki je bil mobil in hkrati usmerjen na dom – oblika *mobilne zasebnosti*. V svoji uporabni obliki je bilo oddajanje družbeni proizvod te težnje.

Ustanova oddajanja je na določen način v resnici razrešila nasprotujoče si pritiske na tej stopnji industrijske kapitalistične družbe. Mobilnost je bila namreč le deloma rezultat neodvisne radovednosti, želje po odhodu in spoznavanju novih mest. V bistvu je bila rezultat propada in razkroja starejših in manjših vrst naselij in proizvodnih enot. Nova in večja naselja in industrijske organizacije so na primerni ravni zahtevale splošno notranjo mobilnost, tej pa so se pridružile sekundarne posledice, ki so se kazale v razdrobitvi razširjenih družin in v potrebah po novih vrstah družbenih organizacij. S tem so bili zelo poudarjeni družbeni procesi, ki so bili že doko vključeni v kapitalistično industrijsko revolucijo, predvsem naraščajoča oddaljenost med bivalnimi območji in kraji dela in vladanja. Še zdaleč ni bil uresničen ali vsaj predviden nikakršen učinkovit družbeni nadzor nad temi spremenjenimi inustrijskimi in političnimi procesi. Večina ljudi je živela na stranskem tiru procesov, določenih mimo njih. Kljub vsemu pa je bilo v intenzivnem družbenem boju – v okviru omejitev in pritiskov teh odločilnih širših procesov – doseženo izboljšanje neposrednih razmer: delno relativno izboljšanje mezd in delovnih razmer ter kvalitativna sprememba v dnevni, tedenski in letni razporeditvi delovnega in dela prostega časa. Ta dva učinka sta se povezala v splošen napor za izboljšanje majhnega družinskega doma. Vendar je to zasebnost, ki je bilo hkrati dejaven dosežek in obrambna reakcija, kot posledico ustvarilo nujno potrebo po novih oblikah stikov. Novi domovi se mogoče kažejo kot zasebni in 'samozadostni', a vzdržujejo se lahko le z rednim financiranjem in preskrbo iz zunanjih virov. Ti viri, ki zajemajo vse od zaposlitve in cen do kriz in vojn, imajo odločilen in večkrat zaviralen vpliv na to, kar se je kljub vsemu kazalo kot ločen, 'družinski' projekt. Ta odnos je ustvaril tako potrebo kot tudi obliko novega načina 'komuniciranja': novice od 'zunaj', iz sicer nedosegljivih virov. Že v dramatik osemdesetih in devetdesetih let devetnajstega stoletja (Ibsen, Čehov) se je pojavila ta struktura: središče dramske pozornosti je takrat prvič postal družinski dom, toda moški in ženske so strmeli skozi okna ali nestrpnost čakali novic, da bi se seznanili s silami 'tam zunaj', ki določajo pogoje njihovega življenja. Nova, 'potrošniška' tehnologija, ki je dosegla svojo prvo izrazito stopnjo v dvajsetih

TELEVIZIJA

letih dvajsetega stoletja, je zapolnila sistem potreb prav v okviru teh omejitev in pritiskov. Povzročila je neposredne izboljšave razmer in učinkovitosti zasebnega doma in nove možnosti zasebnega transporta za odhajanje od doma, z radiom pa se je nato vzpostavila možnost za novo vrsto družbenega vložka (input) – novice in zabava, posredovani v domove. Nekateri so o novih strojih govorili kot o pripomočkih, a v vsakem primeru so bili več kot le to. Predstavljal so uporabno tehnologijo celote poudarkov in posledic v določujočih mejah in pritskih kapitalistične industrijske družbe.

Ceneni radijski sprejemnik je torej pomemben pokazatelj splošnih okoliščin in reakcij. S posebnim zadovoljstvom so ga sprejeli vsi tisti, ki so imeli najmanj drugih družbenih možnosti in niso bili samostojno mobilni ali niso imeli dostopa do različnih mest zabave in informacij, ki so obstajale do tedaj. Oddajanje je lahko služilo – ali je videti, da je služilo – kot oblika *poenotene* družbene udeležnosti (intake) na najslošnejših ravneh. To, kar so intenzivno reklamirali proizvajalci radijskih aparatov, je torej sovpadalo s tovrstno družbeno potrebo, določeno s splošnimi omejitvami in pritiski. V zgodnjih stopnjah radijske proizvodnje je bil prenos domišljen pred vsebino. Ob koncu dvajsetih let je bilo omrežje vzpostavljeno, vsebinska določenost pa je bila še vedno nizka. V tridesetih letih, ko je radio dosegel drugo stopnjo, pa so bili doseženi najpomembnejši vsebinski premiki. Omrežja prenašanja in sprejemanja so kot *stranski proizvod* ustvarila možnosti za primarno proizvodnjo oddajanja. Toda splošna družbena definicija 'vsebine' je že obstajala.

Ta teoretični model splošnega razvoja oddajanja je nujen za razumevanje posebnega razvoja televizije. Abstraktno gledano je namreč obstajalo več različnih možnosti, kako bi se televizija kot tehnično sredstvo lahko razvila. Po tem, ko ima že celo generacijo vsako gospodinjstvo televizor, je to le težko razumeti. Vendar tudi po številnih intenzivnih raziskavah in razvoju še vedno drži, da je hišni televizijski aparat v številnih pogledih neučinkovito sredstvo vizualnega oddajanja. Njegova vizualna neučinkovitost je posebno izrazita v primerjavi s kinom, medtem ko je v primeru radia v tridesetih letih obstajal izredno učinkovit sprejemnik zvočnega oddajanja brez resnih konkurentov na svojem področju. V okviru omejitev, ki jih postavlja poudarek na hišnih televizijskih aparatih, so bile doslej uresničljive le nepomembne kvalitativne izboljšave. Televizorji s finjšo ločljivostjo slike in barvni sprejemniki so hišni televizijski aparat kot stroj uspeli dvigniti le na raven zelo nepopolnega kina. Pa vendar se je večina ljudi – na nenavaden način preferiranja manjvredne obstoječe tehnologije – navadila na to manjvredno vizualno sredstvo zaradi družbenega ustroja, še posebno zasebnih domov, v katerega je oddajanje kot sistem umeščeno. Kino je ostal na zgodnejši stopnji družbene definicije; bil je in ostaja posebna vrsta gledališča, ki ponuja določene in posamične izdelke

splošne vrste. Nasprotno je oddajanje ponudilo celotno družbeno dogajanje: glasbo, novice, zabavo, šport. Prednosti te vseobsežnosti so – v okviru doma – več kot otehtale tehnične prednosti vizualnega prikazovanja in sprejemanja v kinu, ki je bilo omejeno na specifične in posamične izdelke. Dokler je bilo oddajanje omejeno na zvok, je bil vizualno močni kinematografski medij zelo priljubljena alternativa. Toda ko je oddajanje postalo vizualno, je možnost njegovih družbenih prednosti otehtala neposredne tehnične pomanjkljivosti.

Prehod k televizijskemu oddajanju bi se na široko uveljavil v poznih tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih, če se ne bi vmešala vojna. Javna televizijska služba v Britaniji je začela delovati leta 1936, v Združenih državah pa 1939, a sprejemniki so bili še vedno zelo dragi. Izdatno investiranje v prenašanje in sprejemanje se je pojavilo šele v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih, nato pa je sledila zelo hitra rast. Ključne družbene težnje, ki so vodile k definiranju oddajanja, so bile takrat še bolj poudarjene. To je bil čas izrazitih večjih investicij v zasebne domove, družbena in fizična razdalja med temi domovi ter med najpomembnejšimi političnimi in proizvodnimi središči pa je postala mnogo večja. Oddajanje, kot se je razvilo z radiom, se je kazalo kot neizogiben model: osrednji oddajniki in domači aparati.

Televizija je prešla nekatere iste faze kot radio. V bistvu se je tehnologija prenašanja in sprejemanja spet razvila pred vsebino, in pomembni deli vsebine so bili in ostali v večji meri stranski proizvodi tehnologije kot pa samostojna podjetja. Šele z uvedbo barv so bili zasnovani 'barviti' programi, ki naj bi ljudi prepričali za nakup barvnih aparatov. V zgodnejših fazah smo pričeli podobnemu parazitiranju na tedanjih dogodkih: kronanje, važni športni dogodki, gledališča. Primerljiv parazitizem na kinu se je kazal počasneje, dokler ni zaton kina spremenil pogojev trgovanja; danes je zelo razširjen, najočitnejše v Združenih državah. Vendar je, spet podobno kot pri radiu, konec prvega splošnega obdobja prinesel pomembno neodvisno televizijsko proizvodnjo. V sredini in ob koncu petdesetih let – podobno kot pri radiu v sredini in ob koncu tridesetih let – so bile izdelane nove vrste televizijskih programov, zgodil pa se je tudi zelo pomemben napredek v produktivni uporabi tega medija, vključno z nekaterimi oblikami izvirnih izdelkov – kar je spet z radiom primerljiva stopnja.

Vendar je kompleksna družbena in tehnična definicija oddajanja vodila k neizogibnim težavam, še zlasti v sferi proizvodnje. Televizija je zmogla relativno poceni prenašati tisto, kar se je tako ali tako dogajalo ali se je zgodilo. V novicah, pri športu in na nekaterih drugih področjih je lahko zagotovila prenos s sorazmerno nizkimi stroški. Toda za katerikoli nov izdelek, ki ga je morala proizvesti, je postala zelo draga v primerjavi z drugimi sredstvi oddajanja. Nikdar ni bila tako draga kot film, toda kino kot

distribucijski medij je lahko neposredno kontroliral svoje dohodke. Na drugi strani je bilo za oddajanje jasno, da je mogoče s sprejemnikom brez večjih težav sprejemati vse programe. Lahko bi obstajal in še zmerom lahko obstaja družbeno financiran proizvodni in distribucijski sistem, v katerem bi bilo plačevanje lokalnih in drugih pristojbin za gledanje TV nepotrebno; BBC, ki temelji na naročniškem sistemu hišnih sprejemnikov, se je temu najbolj približala. Toda razen v monopolu, ki še vedno obstaja v nekaterih državno nadzorovanih sistemih, so problemi proizvodnih investicij v katerikoli oddajni sistem zapleteni.

V modelu oddajanja je obstajalo torej veliko nasprotje med centraliziranim prenašanjem in zasebnim sprejemanjem. Ena od ekonomskih rešitev je bilo naročništvo. Druga, manj neposredna, je bilo komercialno sponzoriranje in nato ekonomsko propagandni programi. Toda kriza upravljanja in financiranja proizvodnje je bila pri oddajanju ves čas prisotna prav zaradi sprejetega družbenega in tehničnega modela, ki se je globoko zasidral. Dejstvo, da bi televizija kot tehnologija prenašanja – njene funkcije so v veliki meri omejene na posredovanje in komentiranje drugih dohodkov – lahko dosegla delno ravnotežje, problema ne reši, temveč ga prikriva; to omejeno storitev bi lahko financirali omejeni dohodki. Mnoge od ustvarjalnih možnosti televizije pa je onemogočila prav ta prozorna rešitev, in njeni učinki na producente in ravnovesje programov niso le lokalni. Pri takšnih izdatnih investicijah v določen model družbene komunikacije obstaja omejujoč sistem finančnih institucij, kulturnih pričakovanj in posebnih tehničnih dosežkov, ki jih na prvi pogled lahko razumemo kot tehnološki učinek, v resnici pa predstavljajo nov in osrednji družbeni sistem.

To je ozadje, na katerem moramo opazovati razvoj ustanov za oddajanje, njihovo medijsko uporabo ter družbene probleme nove tehnike stopnje, na katero bomo vsak hip stopili.

RAYMOND WILLIAMS
PREVOD BORUT CAJNKO

ITALIJANSKI KRATKI FILM

»Il documentario«, »il cinema corto« sta dva italijanska izraza za filmsko zvrst, ki ji pri nas pravimo dokumentarni film. Ta naziv je prvič uporabil John Grierson februarja leta 1926 v newyorškem časopisu »Sun«. Naziv dokumentarni film je izvedel iz francoske besede documentaire, izraza, ki je takrat v Franciji bil sinonim za potopisne filme. Pozneje so zaradi Griersonove avtoritete in njegovih številnih člankov o dokumentarnem filmu ta naziv sprejeli v številnih državah, tudi v Italiji.

Začetki italijanskega filma segajo v leto 1904, ko sta v Torinu Arturo Ambrosio in Roberto Omegna posnela prve italijanske filmske novice. V letih 1909 do 1915 so v Italiji letno posneli približno 500 filmov. Prvi film, ki je prinesel slavo italijanski kinematografiji, je bil film »Cabiria« iz leta 1914 (režija G. Pastrone). Začetni zanos in uspeh je prekinila vojna. Sledi čas upadanja produkcije in nazadovanja (1917–1920). To nazadovanje je še v času nemega filma prekinila Mussolinijeva fašistična država. Leta 1926 je namreč predpisala, naj se en italijanski film prikaže na deset tujih, leta 1927 pa je bila ustanovljena LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), filmsko združenje za produkcijo dokumentarnih in edukativnih filmov.

Sloviti Centro sperimentale di cinematografia (leta 1935) in filmsko mesto Cinecittà (leta 1937 sta tudi plod Mussolinijeve podpore razvoju italijanskega filma. Vsekakor osrednje mesto v tej kinematografiji zavzema čas neorealizma (1943–1950) s svojimi zgodovinskimi deli. Pojavljajo se avtorji kot Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Luigi Zampa. Velikani, kot so Michelangelo Antonioni in Federico Fellini, se pojavljajo šele po letu 1950. Ta leta so pomembna tudi v razvoju dokumentarnega filma. Tako leto 1955 kulminira po številu kratkih filmov, saj jih italijanski producenti posnamejo več kot petsto. Veliko število kratkih filmov je bilo posnetih na teme iz umetnostne zgodovine. Znova se je s svojimi filmi potrdil Luciano Emmer, in sicer s filmoma »Picasso« ter »Eroi dell'Artide«, kot se je že leta 1941 s črno-belimi dokumentarnimi filmom Racconto da un affresco. Film je bil posnet na temo Giottovih fresk v Capella degli scrovegni v Padovi. Tema, ki jo je Giotto upodobil v obliki fresk (življenje Jezusa od rojstva do vstajenja), je Emmer z animacijo enostavno oživil na filmskem platnu. Prvi je bil, ki je na ta način analiziral umetniške slike. Pomembnejši filmi tega avtorja so še Il paradiso terrestre (1941), Leonardo da Vinci (1952), Giotto (1968).

Petdeseta leta so pomembna tudi za M. Antonionia. To so leta, ko se je še ukvarjal z dokumentarnimi filmi. Leta 1944 je posnel film »Gente del Po«. N. U. (Nettezza Urbana) je posnel leta 1948. Filma »Superstizione«, »L'amorosa menzogna« nastaneta leta 1949, La Villa dei mostri pa

leta 1950. Antonioni je v filmu Gente del Po dokaj realistično prikazal lajdarje, ki se preživljajo s prevažanjem tovora po reki Pad. V filmu N. U. je s svojimi zapažanji že sarkastičen. Za čistočo italijanskega velenja skrbi ljudje z dna družbene lestvice, ljudje, ki so prepuščeni sami sebi. Antonioni nam kar s sliko že daje odgovore. Tako se film konča s kadrom smetarja pred filmskim plakatom, na katerem piše: A ciascuno il suo destino (Vsakemu svoja usoda). Vsekakor je med dokumentarnimi filmi najboljši L'amorosa menzogna (Sladka laž). V filmu nam je razkril vso bedo zvezd fotoromanov, ki jih objavljajo italijanski časopisi. Skozi pisma bralcev (v offu) nam razkriva tudi vso duhovno bedo Italijanov, ki berejo te časopise. V petdesetih letih je stopil na filmski oder režiser, dramaturg in scenarist Valerio Zurlini, in sicer s filmi Storia di un quartiere, Pugilatori, Il mercato delle facce ter Soldati in città. Režiser nam je v filmu Il mercato delle facce (Trg ljudskih obrazov) skozi avdicijo statistik predstavil tudi njihove osebnosti. Zvemo za vse njihove skrite, vendar neizpolnjene želje, predvsem željo, da bi postali filmski igralci.

Zurlini je v filmu zelo učinkovito uporabil nesinhronost tona in slike, saj je izjavo Luize Pizzi o svoji veliki želji, kako postati filmska igralka, vmontiral kot (off na njen obraz, v momentu, ko se nahaja pred režiserjem in producentom, ki jo bosta ponovno zavrnili. V filmu Pugilatori (Boksarji) se nam je režiser ponovno predstavil kot odličnega poznavalec filmskega jezika. Filmsko interpunkcijo, kot je zatemnitev ali odtemnitev, je uporabil samo takrat, ko je to dopustil potek zgodbe, hiter zoom pa izključno v funkciji dramaturgije filma.

Petdeseta leta so bila pomembna tudi za brata Paola in Vittoria Tavianija, ki sta v teh letih začela snemati filme. Njuni važnejši dokumentarni filmi so: Curtatone e montanara, Carlo Pisacane, Pittori in città, Curvamarara, posneti so bili v letih 1954–1960. Brata Tavianii sta bila tudi korežiserja (skupaj z Jorisom Ivensom) celovečernega industrijskega dokumentarnega filma z naslovom L'Italia non è un paese povero (Italija ni rečna dežela). Moto filma je: Tisto, o čemer otroci sanjajo, se uresničuje v italijanski industriji. Film je skoraj v celoti posnet s kamero iz roke, veliko je trikov, kot so preliv, odtemnitev, zatemnitev, dvojna ekspozicija. Režiser je tudi uporabil arhivske posnetke ter animacijo, in sicer za prikaz nastajanja nafte in zemeljskega plina v globinah zemlje. Film je, z eno besedo, odlični.

Ermanno Olmi, znan predvsem po filmu »Drevo za cokle«, je ravno tako v tem obdobju stopil v svet dokumentarnega filma. Važnejši dokumentarci: Diga del ghiacciaio (1952), Buongiorno, mutura (1954), Michelino 1°B (1955), Cantiere d'inverno (1956), L'onda (1956), Il pen-

sionato (1958), Un metro e lungo cinque (1959), Grigio. Za film Grigio (ime psa) je tekst napisal Pier Paolo Pasolini. Režiser je prikazal življenja psa, za katerega nihče ne skrbi. Pes konča v bolnišnici, kjer mu zdravniki vzamejo srčno aorto, ki jo bodo pozneje po potrebi vstavili kakšnemu bolniku. Fotografijo za film je prispeval Carlo Bellerio (A.I.C.). Ves film je posnel iz vizure psa (višina kamere je bila 50 cm). V 35-minutnem industrijskem dokumentarcu Un metro e lungo cinque (En meter je dolg pet metrov) je Olmi spremljal gradnjo jezusa za akumulacijsko jezero na meji Italija – Švica. Film se odlikuje z izredno lepimi panoramskimi posnetki. Snemalec je uporabil tudi ekstremne zgornje rakurse, s kamero se je sprehal po gradbenem odru na višini 150 m. Dogajanja tečejo po kronološkem vrstnem redu, film se konča s prizori, ko jez s predajo v uporabo.

Govoriti o italijanskem dokumentarnem filmu je nemogoče, ne da bi omenili izvrstnega avtorja Giuseppeja Ferraro, novinarja po poklicu. Ustvaril je vrsto odličnih dokumentarcev: Tre pezzi cento lire, (1960), La vita a fumetti (1961), Gilda (1964), La camorra (1965), Il Vietnam e qui (1965), Resistenze a Roma (1966), Il pane e la morte (1968), Cuba oggi (1971), La mafia del pesce (1975). Ferraro je v 18-minutnem filmu Il pane e la morte (Kruh in smrt) uspel prikazati vse zlo, ki pesti Neapelj že stoletja; ali – kakor sam pravi za to mesto – Qui morte, giudizio, miseria, camorra, vivono nello stesso tesoto sociale da secoli (Tukaj že stoletja živijo skupaj smrt, sodišče, revščina, mafija). Skozi paralelno montažo nas seznanja z revščino, bojem za preživetje ter, po drugi strani, z industrijo smrti, ki jo v Neaplju vodi Camorra. Industrija smrti ima v mestu svoja pravila, ki so točno določena za določeno zvrst ljudi, predstavljajo določen ceremonial, krsto, prevoz in tudi določeno vrsto rož. Ferraro je v filmu kritičen do te industrije in jo gledalcem predstavlja kot tragedijo italijanskega juga.

Govoriti o italijanskem dokumentarnem filmu pomeni govoriti o še številnih avtorjih z vseh koncev Italije, od Agoste Silvana iz Brescie do Verdona Luca iz Rima. Vsekakor bi rad omenil izvrstnega dokumentarista iz Bologne. To je Carlo di Carlo, znan kot sodelavec M. Antonionia v filmih Blow up, Zabriske Point, Cina, Professione reporter. Kot avtor dokumentarnih filmov je ustvaril vrsto izvrstnih filmov: Terre morte, Isola di Varano (1962), Vivere con la bomba (1963), Primo piano, Pier Paolo Pasolini: cultura e società (1967), Un oggetto chiamato dona (1969), Milano aperta (1970), in Vivere a Bologna (1975).

Na splošno je znano, da so tudi v Italiji dokumentarci prvi žanr, s katerimi se filmski režiserji ukvarjajo. Tu je izjema Federico Fellini, ki edini ni nikoli posnel dokumentarnega filma. Omeniti velja Pasolinija, ki je s 15-mi-

nutnim dokumentarnim filmom »Le mura di Sana« celo apeliral na svetovno javnost ter na UNESCO, naj reši mesto Sana v Jemenu pred propadanjem.

Italija ima danes skoraj dvajset različnih festivalov dokumentarnega filma vseh zvrsti, od Bienala arheološkega filma v Veroni, Mednarodnega festivala športnega filma v Cortini d'Ampezzo do Nacionalnega festivala v Firencah.

V zadnjih letih v Italiji posnamejo 150 do 200 filmov letno, vseh žanrov. K popularizaciji dokumentarca je pripomogel tudi RAI, ki ga vse pogosteje srečamo kot producenta. Pravi zaklad dokumentarcev je Centro sperimentale di cinematografia iz Rima, v sklopu katerega deluje Cine-teca nazionale, ki že od leta 1949 zbira vse italijanske dokumentarne filme.

Gospod Guido Cincotti, režiser, direktor Cinecece, mi je o položaju dokumentarnega filma v Italiji danes povedal naslednje:

»Danes produkcija italijanskega dokumentarnega filma ni v krizi, saj pri nas letno posnamemo od 150 do 200 filmov. Povprečna cena našega dokumentarca znaša 15 do 20 milijonov lir. Lahko rečem, da je ta proizvodnja tudi delno monopolizirana. Žal pa vam moram reči, da je danes pri nas kriza kvalitete, saj te dokumentarne filme vse redkeje srečamo na javnih projekcijah, kar je eden od vzrokov slabe kvalitete. Menim, da je pri nas zakon o financiranju dokumentarnega filma slab, saj ne stimulira kvalitete, ampak kvantiteto. Država financira približno 80 odstotkov produkcije kratkega filma. Menim, da je v Italiji potrebno vzpostaviti trg dokumentarnega filma ter z zakonom dosodi, da so italijanski kinematografi dolžni poleg rednega repertoarja prikazati tudi italijanski dokumentarni film. S tem bi pripomogli tudi k dvigu kvalitete ter stimulirali mlade avtorje, da se poleg G. Ferrare, C. di Carla več ukvarjajo z dokumentarnim filmom.«

Iz novejšje produkcije italijanskih dokumentarnih filmov izstopa film »Hotel delle Ombre«. To je odlični 18-minutni igrani dokumentarni film iz leta 1984–85. Film sta podpisala mlada režiserja Stefano Masi in Stephen Natanson. Avtorja nam skozi paralelno montažo predstavljata izgradnjo nove kinoteke in zgodbo iz črnobelega filma režiserja F. W. Murnaua z naslovom »Nosferatu« iz leta 1922. V novi kinoteki bodo miti nemega in zvočnega filma popolnoma varni pred uničenjem. Film je po zvrsti industrijski dokumentarec. V tej kategoriji je leta 1985 na festivalu v Kobeju (Japonska) osvojil Grand Prix. Film je sodeloval na festivalih v San Franciscu, Benetkah in Valadoidu.

Režiser Stefano Masi je bil rojen leta 1957 v Neaplju. Danes živi in ustvarja v Rimu. Leta 1980 je diplomiral iz filmske režije na Centro sperimentale di cinematografia. S Stephenom Natansonom sta skupaj režirala do-

PRIZOR IZ FILMA HOTEL DELLE OMBRE, REŽISERJA STEFANA MASIIA



kumentarni film *Le statue non parlano piu* (Kipi ne govorijo več, leta 1980 je bil film nagrajen na festivalu v Benetkah), le-ta 1986 pa sta v produkciji Ermanna Olmija posnela film z naslovom *Domenica sera* (V nedeljo zvečer).

Samostojno je režiral filme *Lucania amore mio* (Lukanija, ljubezen moja, 1987), *I monumenti malati* (Bolni spomeniki, 1981), *Nella terra della pace e degli ulivi* (V deželi miru in oliv, 1987) celovečerni dokumentarec *Matilda* (1990). Stefano Masi je tudi sodelavec uglednih italijanskih filmskih revij. Te so: »Ciak«, »Bianco e nero« in »Cineforum«. Je avtor številnih knjig o filmu. Najbolj znane so: »Costumisti e scenografi del cinema Italiano« (Kostumografi in scenografi italijanskega filma) in »Nel buio della moviola« (V temi montažne mize).

Vse to je bil vzrok, da sem ga obiskal v Rimu. O svojih filmih in stališčih o italijanskem kratkem metru mi je povedal naslednje:

»Filmski režiserji, ki so na CSC diplomirali pred mojo generacijo, npr. Folco Quilici, so dokumentarni film tretirali samo kot uvod oziroma vmesno postajo, ki pripelje do igranega filma. Moja generacija, in seveda tudi jaz, je dokumentarni film vzela resno. Vanj smo vnesli precejšnjo

mero fantazije. Zame osebno dokumentarni film ni realnost, zato ker je tudi v njem potrebno organizirati snemalni prostor, pripraviti je treba scenografijo, določiti velikost filmskega plana ter izbrati rakurs kamere. Dober režiser mora, razen strokovnega znanja, imeti veliko domišljije in kreativnosti. Torej iz teh razlogov so moji dokumentarci drugačni, nenavadni. V njih se nisem veliko ukvarjal z realizmom. Tudi če snemaš z amaterji, neprofesionalnimi igralci, moraš vedno iz njih zgraditi »filmske« osebnosti. Gledalec takrat, ko gleda film, dokumentaren ali igrani, želi in pričakuje zgodbo. Ko gleda moj film, nima vtisa, da je na platnu dokumentarni film. Vzemimo film »Hotel delle Ombre«. Razlikuje se od klasičnega dokumentarca. V tem filmu se pojavljajo vampirji in izmišljene osebe. Ko so v CSC želeli, da napišem scenarij za ta film, film o novi kinoteki, so najbrž pričakovali reklamo. Na te in podobne teme se ponavadi snemajo klasični dokumentarci. Jaz in moj prijatelj Natanson pa sva želela posneti drugačen film. Želela sva posneti zgodbo o vseh filmih, ki so se nahajali v stari – novi kinoteki. Angažirala sva igralce in želela sva, da le-ti igrajo z igralci iz starih filmov. Mislim, da nekaj podobnega počne Woody Allen, in sicer v filmu »La

rosa purpurea del Cairo« (Škratna roža Kaira). Tu gre za enak koncept. Tu so skupaj resnica, realnost in fantazija. Tak koncept sem imel tudi v celovečernem dokumentarnem filmu »Nella terra della pace e degli ulivi« (1987). Film sem posvetil igralcem, statistikom iz filmov Giuseppeja de Santisa. Zanimalo me je, kaj se je zgodilo z navadnimi ljudmi, kmeti, ki so v petdesetih letih nastopili v filmih »Giorni d'amore« (Dnevi ljubezni) in »Non c'è pace tra gli ulivi« (Ni miru med olivami). To so bile resnične osebnosti. Skoraj 35 let pozneje so še sanjali o tem, da bodo postali filmske zvezde. Odkril sem, da jih je nekaj končalo v zaporu, drugi pa so se vdali alkoholu. Ti ljudje so želeli kakorkoli pobegniti iz realnega sveta, končali pa so dokaj žalostno. Režiser de Santis je ta filma snemal v okolici Rima, pa tudi sam je tam doma, in sicer iz kraja Ciociaria. Zato sem skonstruiral zgodbo o rimskem študentu, ki je sklenil napisati diplomu o delu de Santisa. Z motornim kolesom se je odpeljal v Ciociarijo, kjer je srečal režiserja. Med njima se poraja svojevrsten odnos, podoben odnosu oče – sin. V filmu sem tudi skonstruiral love story med študentom in dekleto iz vasi. Menim, da sem na svojevrsten način odkril vso filmsko

mojstrovino de Santisa, in sicer, kot sem že povedal, skozi prikaze različnih usod prebivalcev teh podeželskih krajev. Žalostno je, da so ljudje, ki so v petdesetih letih nastopili v njegovih filmih, prav zaradi filma propadli. Nekateri so postali alkoholiki, drugi so končali v umobolnicah, nekaj pa jih je tudi v tem času umrlo. Kot zanimivost naj povem, da sem v dokumentarcu tudi sam nastopil, in sicer v vlogi študenta. Odnos oče – sin se je torej razvil med menoj in de Santisom. On mi je v filmu pomagal tudi strokovno, na primer pri kadriranju, postavljanju mizanscene in podobno. Žal de Santis že 20 let ne snema filmov, in sicer zaradi političnih vzrokov, ker je komunist. Zanimivo je, da je eno leto po snemanju mojega filma prišel predavat igro na Centro sperimentale. Tu je ostal kot profesor do leta 1989.

Kaj naj torej povem o italijanskem dokumentarcu?

Menim, da je danes naš dokumentarec navidezno mrtev. No, v resnici ni tako. V resnici je ta mrlič – mumija, zato ker navidezno še živi. Dovolj je, recimo, prižgati televizijo in gledati ure in ure dokumentarne filme. Žal, danes je pri nas mrtva prav kvaliteta. Čeprav imamo izvrstne zakone, ki naj bi stimulirali kvaliteto produkcije, se v resnici to ne dogaja. Producenci dokumentarcev enostavno s produkcijo le-teh delajo velike dobičke. Premije za dokumentarne filme so pri nas od 10 do 20 milijonov lir. Ker je moto producenta zaslužek in ne kvaliteta, se enostavno dogaja, da producent pošlje enega ali dva snemalca v hribe. Snemalca posnameta naravo, ptice in živali. Pozneje producent iz tega materiala zmontira tri dokumentarce: enega o hribih, drugega samo o pticah in tretjega o živalih. Torej, producent je na podlagi posnetih filmov dobil premijo za tri dokumentarne filme, žal pa so ti filmi zelo slabi. V njih ni zgodbe, pa tudi nobene umetniške vrednote ne... S tako produkcijo kratki meter v Italiji res umira. Povprečni italijanski gledalec nima več nobenega interesa, da bi ga videl. Tudi če distributer v kinodvoranah pred igranim filmom prikaže izvrsten dokumentarec, gledalci žvižgajo. To je žal posledica slabe kvalitete dokumentarcev pri nas. Kako bomo rešili kratki film v Italiji, mu vrnilo mesto, ki mu pripada, ne vem? Ne vidim nobenega izhoda.

Naj končam ta tekst, sicer z bolj optimističnimi besedami. V Italiji sem kot štipendist italijanske vlade preživel dva meseca. V tem času sem si ogledal več kot 300 dokumentarcev. Prav filmi mladih avtorjev, posneti po letu 1980, zbujajo upe na boljši jutri italijanskega kratkega filma.

ŽELJKO IVANČIČ

EKRAN

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

3,4
1990
VOL. 15
LETNIK XXVII

CENA 50 DIN

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Silvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

tisk
Učne delavnice, Ljubljana

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

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

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

naročnina
celoletna naročnina
vplačana do 1. 7. 1990
200 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-23/90, z dne 29. 1. 1990

EKRAN

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI

NOVI
SLOVENSKI FILM
UMETNI RAJ

FESTIVALI
CANNES 90



UMETNI RAJ

REŽIJA
KARPO
GODINA