

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

1. Prav tako kot Spielberga so tudi Leana filmski kritiki kamenjali zato, ker je kršil njihovo predstavo o tem, kako zgleda filmski „avtor“: v definicijo „avtorja“ pač ne spada rokovanje z dvema povsem različnima in izključujočima se konceptoma.
2. Kako je kršil politiko „avtorja“ Lean? Tako, da je najprej snemal miniaturno-intimne minimalke, akademske, poglobljene in resne, potem pa je nenadoma začel snemati orjaško-epske spektakle, populistične, popularne in melodramatično „vznesene“, celo patetične. Kako je kršil politiko „avtorja“ Spielberg? Tako, da je najprej snemal popularno-populistične, osebno-intimno-družinske in melodramatično-pustolovsko-patetične ekstravagance, preresetane z iluzionizmom in specialnimi efekti, potem pa je začel nenadoma snemati „akademske“, „poglobljene“ in „resne“ drame.
3. Če je Spielberg začel imitirati Leana, če je Lean politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „akademski“ slog zamenjal s „populistično“ klajo (introspekcijo z vizionarstvom), če je Spielberg politiko „avtorja“ kršil s tem, ko je „populistično“ klajo zamenjal z „akademskim slogom“, potem moram pač le ugotoviti, da je začel Spielberg natanko to, kar je Lean izrgel („akademizem“ in „resnost“ zgodnjega, „avtorskega“ obdobja), da bi kršil politiko „avtorja“, ali natančneje, Spielberg je postal „akademski“ in „resen“ s tem, ko je začel imitirati Leanovo popularno-populistično, „post-avtorsko“ obdobje, potemtakem tisto, kar je Lean iz svojih popularno-populističnih „post-avtorskih“ filmov trezno izrgel, izrgel pa je prav sam „prehod“ iz enega obdobja v drugega, „proces posredovanja“ in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha.
4. Lahko bi celo rekli, da Spielberg v nekem sublimnem smislu imitira Leanove odpadke. Klasičen Leanov odpadke vsekakor predstavlja otrok: v njegovi „akademske-resni“ fazi so bili otroci v središču dogajanja filmske obdelave, v popularno-populistični fazi pa so nenadoma povsem „odpadli“. Pri Spielbergu so otroci bistveni v obeh fazah, združljivi z vsakim „slogom“. Če je otrok Leanov odpadke, če je Lean otroka izrgel, če Spielberg imitira to, kar je Lean izrgel, in če otrok s svojim prepričanjem, da prav on sam drži svet „skupaj“, uteleša „podobo“ prehoda iz enega obdobja v drugega in „kontinuitete“ v samo-gibanju filmskega duha, potem moramo pač reči, da je otrokov strah, da se bo vojna končala (da bo potemtakem najboljši svet izmed vseh svetov razpadel), poistoveten z njegovim še bolj travmatičnim strahom, da se bo film končal. Spielberg potemtakem v Leanu imitira samega sebe, nemožnost, da bi se odpovedal predajanju svoji želji: Spielberg v Leanu imitira tisto neuprizorljivo, prav svojo željo, da se film ne bi nikoli končal.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

JUG SUR

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

10

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

FEST '89

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

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

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

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



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

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

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

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

STOJAN PELKO

»KOMIČNO« IN KOMEDIJSKI SUSPENZ

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

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