

UMETNI RAJ

Oseba, ki je bila najbrž povod *Umetnega raja* režiserja Karpa Godine in scenarista Branka Vučičevića, v njem pa ima mesto glavnega aduta, je veliko ime nemega in klasičnega filma, nemško-ameriški režiser Fritz Lang (1890-1976). Lang v Hollywoodu nikoli ni dosegel takega uspeha, kakršnega je užival kot nemški režiser, in njegove ameriške filme je koncem 50. let ovrednotila šele francoska »politika avtorjev«, ki ga je postavila ob bok Hitchcocku. Najbrž ni naključje, če je Lang leta 1963 nastopil v filmu enega vodilnih zagovornikov »politike avtorjev«, v *Preziru* J.-L. Godarda, kjer igra samega sebe in prav kot tak ima v kontekstu filma vlogo nekakšnega maga, »velikega mojstra«, ki citira grške tragedije. V *Umetnem raju* se Lang (igra ga nemški igralec Jürgen Morche) pojavi v salonsko dizajniranem holywoodskem hotelu (sicer posnetem na slovenski obali), kjer nekemu ameriškemu novinarju pripoveduje o svoji »biografski digresiji« iz časa prve svetovne vojne, ko je kot avstrijski topniški oficir preživel pol leta v slovenskem mestecu Javorju pri Karolu Gatniku. Javorje je neobstoječi, imaginarni kraj, in ta Gatnik je prav tako izmišljena oseba, ki nadomešča realno – namreč dr. Karola Grossmanna, slovenskega filmskega pionirja iz Ljutomerja. Če bi še Lang nastopal pod izmišljenim imenom, ga pač ne bi bilo, in film bi izgubil svoj raison d'être.

Že zaradi te navzočnosti Fritza Langa bi torej to bil izrazito »cinefilski« film, namenjen kinotečnemu občinstvu, in prav kot »cinefilski« film, evocirajoč pošast iz filmske zgodovine, se je ujel v paradoks. Lang kot avstrijski topniški oficir pač še ni velik filmski režiser, kakor ga pozna filmska zgodovina, toda kot vojak se pojavi natanko kot takšna veličina. Da se neka oseba spominja dogodka iz svojega življenja, to je konvencionalen scenaristični trik, ki ga je režija gladko požrla, se pravi, Langa, ki v tem holywoodskem hotelu šele čaka, da bi mu kakšen ameriški producent ponudil film, ohranja istega – malce aristokratsko vzvišene in hladnega – skozi ves film: tako Lang stopi v Gatnikovo hišo, kot da bi stopil iz onega holywoodskega hotela (le oblečen je drugače).

To nemara zveni kot kakšen očitek na račun realizma, medtem ko v *Umetnem raju* ravno ne gre za realizem, ampak prej za »postmodernistično« mešanico »regionalnega« (Javorje) in »univerzalnega« (Lang), kiča in umetnosti, provincialnega in mondenega, travmatizma in indiferentnosti, komičnosti in tragičnosti ipd., mešanico, kjer je Lang lahko filmski »citāt« v konkretnem, zgodovinskem ambientu, prav kakor je ta »realiteta« lahko »citāt« v filmu (navsezadnje ima status realnega prav ta filmski »citāt« v filmu (navsezadnje ima status realnega prav ta filmski »citāt«, torej Lang, medtem ko je domnevna realnost fikcionalizirana). A naj bo kakor koli že, posledica je ta, da ravno ta oseba, ki je edina »realna«, zgubi na realni, filmski navzočnosti.

Ko se torej Lang pojavi v Gatnikovi hiši in

tam prekine domačo gledališko predstavo – in tako deluje kot »vdor realnega« – je resda oblečen kot avstrijski oficir, toda njegov nastop je videti kot pojav monstruma iz filmske zgodovine, filmske veličine, ki ob njej vse otrpne. In še veliko več kot to, njegov prihod izzove naravnost katastrofalne učinke (smrti se kar vrstijo), ki si jih ni mogoče razložiti drugače kot na »magičen« način, se pravi, v tem slovenskem zakotju, Javorju, se prične rušiti svet, brž ko se v njem oglasi to ime – Fritz Lang, natanko in samo ime, čista simbolna vrednost, medtem ko samega Langa skoraj ni nikjer. Tu je sicer igralec, ki mu posoja svoje telo, vendar si predvsem izposoja njegovo ime, medtem ko je sam Lang (kajpada, kakor se kaže v filmu) hkrati to, kar še ni, kar šele bo (filmski režiser), in ni to, kar se kaže, da je (avstrijski topniški oficir). To je Lang, ki »bo bil« oziroma Lang, ki je kot režiser v vojaški preobleki v to Javorje in njegovo okolico prišel iskat motive za filme, za katere še niti ne ve, da jih bo naredil.

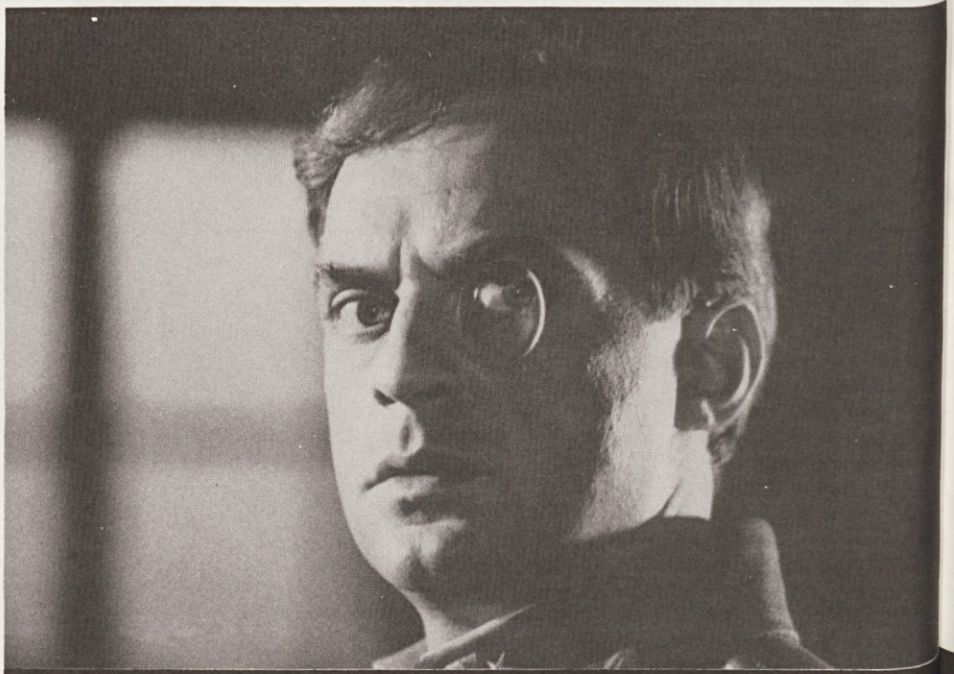
Ampak Lang je vsaj ime, medtem ko druge osebe še to niso. To so bolj ali manj bežni figuranti, daleč od kakšne trdnjše filmske eksistence, z rahlo izjemo Gatnika (Vlado Novak), nekakšnega provincialnega svetovljana, in njegove žene (Dragana Mrkić), ki se nemo vleče po hiši, bolešno gleda in naredi samomor. Toda če Gatnik in njegova žena nista čista figuranta, tedaj le zato, ker se v filmu nekoliko pogostje pojavljata, kar pomeni, da ta vakuum oseb ni posledica igre, ampak tega osnovnega zastavka filma, po katerem so vse osebe v filmu podrejene Langovemu imenu, točneje, so v senci tega imena.

V *Umetnem raju* se pravzaprav ne zgodi nič drugega kot to, da pride Lang v času prve svetovne vojne v ta neznan slovenski kraj. In manj ko se dogaja, bolj je vse resno, celo smrtno resno. Ta, resnoba je dobesedno

smrtna, ker ji dajejo ton samomorilske smrti. Izjema je le ena, ki ni samomorilska in nastopi kot srčna kap, ki udari novinarja tisti hip, ko na vratih zagleda svojo ljubico v objemu drugega. Ta smrt je skoraj burleskna in prav kot taka, smešna smrt, je resnica vseh drugih, ki so bile resda globoko »resne«, a so se pripetile bolj zato, da bi se v filmu sploh kaj zgodilo. Najbrž so bolj »simbolične«, kot je navsezadnje simboličen sam Lang.

O *Umetnem raju* pravijo, da je to umetniški film, kar je sicer res, le da je to umetniški film kot zvrst, takorekoč kot žanr, ki ima svoje formalne značilnosti. V takšnem »žanrsko-umetniškem« filmu zasedajo glavne vloge umetniki (Lang je ne le ime velikega režiserja, ampak tudi kipari, Gatnik režira domačo gledališko predstavo), nekako tako kot je film, v katerem igra glavno vlogo detektiv, detektivski film. Druge značilnosti takšnega filma – vsaj kakor je videti v *Umetnem raju* – so omrtvičena naracija, stanja oseb namesto dogajanja med njimi, stava na »simbolično« moč filmske slike in manj na intenzivnost njene konkretnosti ter – še enkrat – smrtna resnost.

In ko že gre za film o Langu, naj omenim še nek njegov film. *Onstran vsakega dvoma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), ki lepo pokaže, kako negotovo in celo pogubno se je zanašati na fotografije. Ta primera je uporabna tudi za ta film, ki ima nesporno lepe slike (ali, »lepše«, belles images), vendar so le-te premalo, če niso prežete s snovjo emocij ali z neko »spletko«, v kateri osebam za nekaj gre. Še najboljši prizor v *Umetnem raju* je tisti v filmskem studiu, kjer Lang snema *Žensko na Mesecu* in se na Mesečevi scenografiji sreča s pokojnim Gatnikom, fantomom: prizor je ne le izvrstno narejen, ampak tudi dovolj dvoumen – (in metaforičen in alegoričen, če hočete), kolikor na eni strani kaže na to, da je Langu ta



»biografska digresija« pri Gatniku res nekaj pomenila, na drugi pa jo hkrati derealizira in potopi v kontekst »vsesplošne artificialnosti«, ki zaznamuje tako samo filmsko dogajanje (kolikor ga je), kot njegovo scenografijo.

ZDENKO VRDLOVEC

POSLEDNJI JUGOSLOVANSKI FILM*

Naj takoj opozorim na namerni paradoks: »jugoslovanski« oznamuje kakovost, inteligenco in ironijo mešane kulture in se ne nanaša na avtorje ali izdelavo filma. »Poslednji« – brez paradoksa – oznamuje mojo bojazen glede možnosti prihodnjega izdelovanja filmov zunaj teh kategorij. Branko Vučićević, mitska osebnost jugoslovanskega filma, čigar ugled je v obrnjenem sorazmerju z njegovim prikazovanjem v jugoslovan-skem cirkusu, imenovanem *javnost*, in skem Karpo Godina, ki je v isti zvezi že naredil enkratni film o razumniki (*Splav Meduze*), sta izšla iz kuriozuma, da je bil Fritz Lang med prvo svetovno vojno v Sloveniji, da je bil kiparil, odkrival film in za zmeraj odšel v veliki in neusmiljeni ustvarjalski svet. Srečanje velikosrednjeevropskega in malosrednjeevropskega razumnika (Grossmana, v filmu odvetnika Gatnika) v idilični enklavi sredi kaosa bi hitro zdrsnilo v neodpušljivo sentimentalnost, če bi ne bilo pogubna prispodoba ljubiteljstva in umetnosti:

Fritz Lang pride v hišo, kamor so ga kot vojaka namestili, v hipu, ko Gatnik v domačem gledališču uprizarja Shakespearjev *Sen kresne noči*, oziroma natančneje, v hipu, ko si kot *rokodelec* v igri natika oslovsko glavo. Zmoten z Langovim prihodom, sname oslovsko glavo in stopi v nevarni svet ustvarjalne svobode in tveganja, ki se mora končati s smrtjo drugih in z njegovim propadom. Fritz Lang je s svojo oslovsko glavo zraščan – svojo preteklost pa tudi ta dogodek vidi lahko le kot filmski *flash back*. Naslov filma morda preneposredno kaže mogoč odnos med filmom in življenjem. Sam film uspešno zapeljuje občo nedoločenost ali pa samo zapeljuje: Gatnik še vedno verjame, da poleg karnevalizacije, igre in obrnjenega sveta (umetnosti) obstaja tudi življenje, to pa mora plačati s tistim, kar mu je pri srcu.

Fritz Lang je v svojem brezbriznem egotizmu uspešno presegel ta dvom, prestraši ga lahko le še potres na Zahodnem obrežju ZDA. Medtem ko Gatnika, naivca in ljubitelja, lahko potolče vsaka osebna nesreča, da ne govorimo o cesarjih in revolucijah, Fritz Langa, demonskega vedoželježa, ne gane nič: Medtem ko Gatnik s provincijskim strahospoštovanjem govori o Avstro-Ogrski, Lang pravi svoji domovini »drek«; medtem ko Gatnik žalostno dela bilanco boljševiske revolucije (»Ubitih nekaj ljudi – minus, nahanjeni zapušteni otroci – plus, rezultat – ničla!«), Lang načrtuje scenografijo Mesece. Langov in Gatnikov odnos je odnos popolne ljubezni, pri katerem eden nesebično jemlje toliko, kolikor drugi sebično daje. Zato je naravno, da je v uboju nordijskega junaka v Gatnikovem zvezku z risbami (z listanjem se »premik«) ganljivost, kakršne v slovitem prizoru Langovih *Nibelungov* ni več – tu je brezobzirno zbrisana s preobrazbo šale v patetiko. Gatnikovo znemirjenje ob »ustvarjalnem« in »avtentičnem«, ko prebiba prvo tiskarsko polo svoje knjižnice pesmi, je postavljeno nasproti sarkazmu tipografa: V tem prizoru Lang vljudo in logično molči, saj tipograf govori njegov notranji tekst – tekst vsepijajočega, narobe citirajočega manipulanta, tekst medijske umetnosti.

Lang v svojem najčlovečnejšem trenutku hvaležno poljublja Gatnikovo ženo, zgubljeno v blaznosti in vročici, ker mu je pravkar razkrila semiotični ključ za fantazmo iz *Metropolisa*: Mehanična ženska oživi, potem jo pošljejo v norišnico. Seveda po Langovem nasvetu. Lang v filmski pripovedi vse okrog sebe pošilja v smrt. Metaforično pa je film tisti, ki ubija vse okrog sebe. Navsezadnje – antropološko – ženska in moški, meščana, ubijata vse okrog sebe. Za jugoslovanski film, ki se v petdesetih letih ni dosti odmaknil od tarnajoče (seveda z razlogom) vaško-suburbane ženskice, je že to prevelik izziv. Umetni raj pa premore še večje: Če mora nežna izročilna ženska doživeti hiperbolično usodo (ponesrečeno ljubezen, zakon, invalidnost, blaznost, samomor), tiste, ki ne ustrezajo temu vzorcu, za povračilo povzroči smrt moških. Da bi bilo jasno, kako ne gre za »zgodbo«, ampak za »sporočilo«, se motiv v filmu ponovi dvakrat. Zaročenec Gatnikove tajnice se ubije, ko vidi, kako njegova deklica gola pozira pred kamero Langu in Gatniku, čeprav je taista že prej pokazala, da ni pretirano izbirična. Časnikar, ki intervjuja starega Langa, nanaglomoma umre, ko najde svoje dekle golo z dvema agentoma FBI (ki sta jo prišla aretirat kot komunistko), čeprav je prej – bleščeče urejene in potrjeno nezveste – ni mogel spoznati: Smrti meščanskega moškega ne povzroča meščanski ženski greh (nezvestoba), ampak

za meščanstvo neznosni prikazi škandalov ženskega v območju javnega, v medijih in politiki. Da pa nevarnost ni enoznačna, kaže dama, ki jo Gatnik rešuje pred poplavo in rdečo strahovlado in ki s svojimi tenkimi prsti maščevalsko mečka madžarski avantgardni plakat. Langova epizoda z Grofico potrjuje, da je sprejemljiva celo karnevalizacija ženske vloge – z lezbijstvom in mamili, ne pa tudi korenit poseg v samo vlogo. Parodični tango, ki ga Grofica in Lang plešeta v prizoru »zaljubljanja na prvi pogled«, ni samo še en antecitaten prizor, ki ga bo moral posneti Lang, temveč tudi narativno upravičeno srečanje dveh manipulantov, od katerih moški »dela slike« svojih bližnjih, ženska pa svoja telesa.

Oba prijatelja spremlja »delanje slik« kot magično dejanje jemanja duše. A medtem ko od Gatnika ne ostane nič razen družinskega filma o otrocih, Lang svoj model za vaje v kiparstvu, vojaka, ki hrepeni po Ameriki, razumsko napelje, da dezerтира in odide: Vojakov krvavi »odhod« v blaznost in smrt je znamenje razločka med talentom in navadnostjo, ki ju na žalost prevzemajo ista hrepenenja. Vzpredna zabava talenta, Langovi kipi, so znamenje, pri katerem se začne odkrivanje vseh hrepenenjih navadnosti – tistih, ki jih je talent mimogrede posrkal. Langu se lahko prikaže le ena duša, ki jo je vzel, Gatnikova, to pa zato, ker jo je priklical. Gatnika pa vse od žene smrti spremlja njena duša, črn psiček (spet izvrsten *antecitat* – pes ob grobu, s pramenom svetlobe, snegom in vetrom), spremlja ga vse do sklepne odvojitve: Gatnikov duh v spremstvu črne psa – žene duše se prikaže na Meseču, v studiu, kjer Lang snema *Ženo na Meseču*. Tu se prvič zgodi, da je Gatnikov nasmeh posmehljiv in izraža premoč, saj prvič intervenira v Langovem tekstu, z onkraj prevladujoče intervencije – smrti. Amaterski čarovnik se zdaj lahko pobaha s profesionalno spretnostjo. In medtem ko duh z dušo odhaja čez »nenaravno« scenografijo, Lang s težo opomina – zdaj tudi sam *antecitat* – ostaja kot senca, ki obrača hrbet. Popolna ljubezen se je uresničila.

Komur je ta film všeč, bo nedvomno upravičeno poudarjal njegove srednjeevropske in postmodernistične odlike, citatno inteligenco, kultivirano filmologijo, prikrito, a napeto dramaturgijo; film je oblikovan natančno in avtentično, logična in diskretna montaža prepušča osredje zanimivosti »notranji« – kakor v prizoru s pečenko, ki kroži na namiznem servirnem vozilu; sicer pa bi si bilo tudi težko zamisliti eksperiment znotraj postopka, ki daje prednost referenčnosti in, resnici na ljubo, zahteva občinstvo, ki reference pozna; v zameno so prav takšnemu občinstvu namenjene številne prvine igre, dvoumnosti, detajli v ozadjih, parodirana »literarnost« pogovorov med razumniki, predvsem pa – navkljub vsem plastem ironije – nostalgija za domačnimi užutki, izmišljenimi za vse tiste, ki niso odrasli normalno: za otroke, ljubitelje in genije. In ob vsem tem si bom za najmočnejšo oporno točko tega filma dovolila izbrati nekaj zelo staromodnega: njegovo nedvomno moralno problematiziranost.

SVETLANA SLAPŠAK

* Pod tem naslovom je bila srbska različica tega spisa objavljena v *Borbi*, in sicer pred objavo *Strahu pred Cannesom* Marcela Štefančiča jr. (Mladina, 20. maja 1990), ki ima v sklepnih povedi angleško različico *The Last Yugoslav Picture Show*. Zato ga tu nisem spremenila.

