

dionalno, nemočno filmarne grafije glasbenika. Zanašali so se na neuničljivost tistega rodu nameščencev, ki v njihovi državi dajejo glasbi ravno prav preveč denarja v primeri s filmom. Toliko preveč, da glasba v filmu ne more zazveneti v razkošju koncertne dvorane, ker je film prepoceni. Toliko preveč, da film ne more prikazati velikosti glasbe v njem, ker je predraga. Toliko preveč, da oba ostaneta majhna, ker bi bila oba lahko velika le, če bi bil film tisti, ki bi bil dobil večjo provizijo in proračun. Prav nič se ni spremenilo od časov samega junaka („Schanija“ Straussa), ki je prejemal za svoje delo dovolj sredstev, čeprav ni bil politično čist. Nikoli v življenju pa ni mogel napisati velikega dela, „opere, simfonije, koncerta“, ker je dobil ravno toliko denarja preveč, da ni mogel razglasiti ustvarjalne eksistenčne muje, iz katere se rojevajo velike umetnine. Avstrija ga je kaznovala za njegove politične pregrehe s tem, da mu ni omogočila krvavo resnega pisanja. Isto počne danes s svojimi glasbeniški filmi. Straussu je položaj čistega preužitkarja, večnega upokojenca v nasladi množičnega okusa dal celo možnost, da si je izbral tajnika. Izbira je v filmu redko premišljena in ji je tudi namenjena dovolj hvalevredna pozornost: tajnik je edini mož iz njegovega orkestra, ki je solist brez tveganja. Drži, da je od njega odvisno vse, če se zmoti on, je to čezvse slišno, a mu ni treba porabljati koristnega „monetarnega časa“ za vajo na inštrumentu. Človek je, ki je sicer solistično izpostavljen, vleče solistično plačo, tako da mu nihče ne zavida privilegijev kar tako, pa je obenem samo vztrajnica, ritmična podstat svojim kolegom. In takšen je lahko samo kakšen tolkalec. Izbira je dobra: Tajnik igra na triangel. S tem je edini po zvenu dobro ločljiv od drugih; dirigent Strauss venomer ve zanj, hkrati pa ve, da mu lahko tudi zaupa: Triangel je trikot med zvestobo, uslužnostjo in predanostjo.

Manjkajoča finančna sredstva so avstrijskim filmarjem, ki imajo že per *definitionem* vpičeno idejo, da bi radi posneli glasbo, pomagala (stavke so v Avstriji pač nekaj nespodobnega) roditi posebno zvrst. Začeli so delovati napol televizijsko in se s kadriranjem in montažnimi skoki igrati med prenosi in posnetki simfoničnih koncertov. Besna pomanjkljivost pristne cehovske identifikacije, izvirne potrditve pri filmu, jih je popeljala v pravo perfekcijo rezov, tako da so dosegli nedosegljivo: popolno slikovno sinhronost vsem vidnim in manj vidnim poudarkom, kar jih prinaša glasba. Popolnoma vseeno jim je postalo, če so snemali povsem aritmična dela — ustvarjali so si svoj snemalni ritem in z njim zasloveli daleč naokrog. Poseben dosežek ORF je snemalni kot, s katerega niso vidni notni pulti orkestrašev. Note bi lahko razkrivale edino pismenost muzikanta, tako da bi se utegnili zamajati tista pravičniška ocena, ki jo je bil skrivnostnim domače glasbene omike dal Arnold Schönberg: „Avstrijski glasbeni fenomen temelji na angažiranosti ljudskošolskega učitelja.“ Ne gre le za to, da je taisti učitelj tudi človek, ki uči neglasbene pisave. Bolj ko to marveč ne kaže izdajati programa, v katerem je več ur namenjenih glasbi kot učenju tujih jezikov. Kdor bi zalotil kontrabasista, da bere Chandlerja in igra na nenapisano, bi zalotil tipičnega intelektualca. Tako ne gre. Potem je boljše priznanje, da gre tudi v primeru glasbe za tuj jezik. In Antel je med režiranjem filma o Straussu igral tudi na to noto zgodovinske pasti: Beseda je podrejena noti, česar v filmu, ki je

ločen od skopuške države, ki daje denar samo za glasbo, ni noben pogum priznati. Obvelja pa tudi beseda. Dunajski kritik Eduard Hanslick ima v zgodbi vloge diegetskega kretničarja, on povzroči, da nam zgodbe ne pripoveduje linearni scenarij, marveč govori ljubosumnja, Straussov brat. Hanslick namreč prihiti na predstavo *Netopirja* in sporoči že ovdoveli Adeli Strauss, da Johannov brat Edi tiska natolcevaške spomine na brata. Antel je prav subverziven, če upošteva visok položaj, kakšnega ima v njegovi državi v primeri z besedo nota: Ne pride le do dramaturškega obrata, nezaslišanega škandala, temveč je ves film le bratenje krtačnih odtisov v tiskarni. Kadar se zasliši glasba, je to le spreten videz. Notne papirje se je od svojih televizijskih kolegov, potencialnih filmarjev torej naučil skrivati celo Antel.

Znan dunajski rek pravi: „Če Strauss, potem Johann, če že Richard, potem Wagner!“ Antel odgovarja: „Če film, potem umetniški, če že glasben, potem brez odvečnih not!“ Namen je dosežen, saj je celo na osnovni, prvi, tehnični ravni zvok obupno skrhan, slika pa zožena v poddunajsko razsežnost. Morda bi lahko Strauß, ki v filmu igra violino, to večino prodal kot večino filmske zvezde, toda ne v času, ko večina filmskih zvezd brez posebnega napora odigra Straußa. Kdor prehitro proklamira prepričanje, pač reklamira neprepričljivost. Če film tako surovo molči o sanjah, ki jih ima vsak Avstrijec o glasbenem užitku, ki so ga v živo omogočili njegovim prednikom, pa pri tem ne stopi niti koraka dlje od sanjaške režije, ni več razlogov, da bi sanjali o tem, da bo tudi avstrijska posebnost, neposredni prenos, potencialno filmanje koncerta kaj prispevalo k neposredni udeležbi kame-re v zgodovini individualnih uspehov. Film je topli, trdi, utečeni, neproblematični kolektivni produkt, ki ga ne reši še tako pobožna želja po ugajanju z glasbo. Glasba je izvir-



taavlja, da je Jackov glas zares njegov, da je Jack v resnici tisti, za katerega se izdaja. Seveda! Tajni agent bi bil lahko tudi črnc. Sicer pa lik Terry Doolittle lahko označimo za eno izmed Murphyjevih, toda „odtuje-nih“ mu „podob“. Nikoli namreč ni odigral kakega melodramskega lika; vedno je igral Eddieja Murphyja in nikoli katero izmed svojih „podob“. To se mu je pripetilo (in pri tem je bil odličen šele v Landisovem filmu *Coming To America*, ki pa je bil posnet šele dve leti za filmom *Jumpin' Jack Flash*.

CVETKA FLAKUS

JOHANN STRAUSS – NEKRONANI KRALJ

JOHANN STRAUSS – DER UNGEKRÖNTE KÖNIG

režija: Franz Antel
scenarij: Frederic Morton
fotografija: Hanns Matula
glasba: Johann Strauss
igrajo: Oliver Tobias, Mary Crosby, Audrey Landers, Mathieu Carriere
produkcija: Avstrija/NDR, 1987

Avstrija je s časi likvidne reprodukcije postala bolj dežela glasbenikov kot glasbe. Pri tem si privoščijo tudi filmske eksplikacije svoje edine izživete kolonialne strasti: dve-sto let samohvale z evrotonovskimi novotarijami, razglašanimi na račun Judov, Slovanov in Italijanov, ki so bili vedno prisiljeni zahajati v avstrijsko prestolnico, čeprav je ta še tako trudoma prikrivala, da ji glasba ne pomeni več kot krinko za to, da ji za glasbo pravzaprav ves čas zmanjkuje denarja. Ko so Avstrijci namreč ugotovili, da je tehnični zvokovni aparat kakor TV, radio, kinematograf ali plošča cenejši in glasnejši od historičnega zvočnega aparata (to so krde-la eksotičnih muzikov, ki trkajo na dunaj-ska mestna vrata), niso prav nič žalovali spričo nenadomestljivega prvega. Ne, takšni šovinisti brez dostojanstva so bili postali, da so s prvim začeli meriti uspehe drugega.

Pravzaprav je Johann Strauss, jr. eden redkih pravih domačih adutov. Za navrh še tak, da se je bil poskusil tudi v javni in politični revoluciji. Pa mu to ni odvzelo priljubljenosti, kar bi bilo njegovo dejanje nedvomno povzročilo, ko bi ne bil glasbenik. Njegovi filmski-častilski nasledniki so zdaj spričo tiste hierarhične posebnosti, kakršna doleti vse proslule kolonialne oblastnike (namreč tiste posebnosti, ki postavlja glasbenika med projekte birokratske nuje in raritete ideološke prijaznosti), oholo pozabili na tra-

na, filmska, ali pa je ni. V skrajnem primeru je prepuščena najbolj muzikalnim med rešiserji, da se ji od časa do časa podredijo, pa tega ne pokažejo preveč odkrito: Carpenter, Forman, Hitchcock, Kubrick.

MIHA ZADNIKAR

VOYEUR

režija: Chuck Vincent
scenarij: Chuck Vincent, John Blaise
fotografija: Larry Revene
glasba: Ian Shan, Kai Joffe
igrajo: Sherry ST. Clair, Robert Bullock, Taija Rea
proizvodnja: Platinum Pictures INC., ZDA, 1985

Med vsemi filmskimi žanri je **en žanr**, ki tako kot vsi drugi žanri v svoji strukturi odseva druge žanre (npr. *vestern* je lahko hkrati melodrama in *musical*, kriminalka je lahko hkrati komedija ipd.), vendar vsaj doslej ni mogoče govoriti o njegovi vključenosti v druge žanre. V primerjavi filmskih in literarnih žanrov bi ugotovili, da se v tem posebnem primeru še dodatno potrjuje specifičnost filmske žanrske razporeditve tematik in pristopov, saj bi lahko hitro ugotovili, da žanr, o katerem govorimo v literaturi, ni tako striktno razločen od drugih žanrov, kot je v filmu: Ta filmski ŽANR je seveda *hard-core porno*, ali v že uveljavljeni domači terminologiji: trdi porno. V zvezi s tem posebno posebnim žanrom je nekaj razlogov njegove izločenosti obče znanih in samoumevnih vsakdanji zdravi pameti. Pri tem kajpak mislimo na tiste razloge, ki izvirajo iz determinant institucionalne prohibitivnosti, ki jo (zlasti v t.i. urejenih družbah) bolj ali manj dovolj nedvoumno odraža dokaj enoznačni pravni red, skupaj s cenzorskimi in klasifikativnimi mehanizmi. Pornografija namreč nikjer ni nasploh dovoljena (pri nas je pozabljena od zakonodaje in pri tem ni edini predmet njene pozabe), kjer je *legalizirana*, je hkrati tudi omejena s slovito črko X, ki sicer ne pomeni nič drugega kot prepoved pod določeno starostno mejo (običajno 18 let), čeprav pa učinkuje tudi še drugače: kinematografe, ki predvajajo filme z X-om običajno najdemo v sumljivejših velemestnih predelih (v zadnjem času video vse bolj redči njihovo število), sama črka pravzaprav označuje „posebni režim“, znotraj katerega pomeni hkrati reklamo in garancijo za žanr itn. Toda ta znani legalistični aspekt, ki kajpak tudi sam po sebi sili k razmisleku vsakega resnejšega sociologa kulture, še ne zadostuje za strožjo določitev omenjene „posebne posebnosti“.

V vsakdanji govorici je običajna racionalizacija gledalčeve šokiranosti ali vznemirljivosti ob kakšnem efektnjšem filmskem učinku, ki se izraža v frazi: „Saj to je samo film.“ Ta fraza po svoji performativni vrednosti izraža isto določitev kot propozicija:

„To ni zares tisto, kar se nam zdi.“ Že vsak običajen filmski gledalec pač ve, da je film *igran*, da je morda njegov učinek zasnovan na triku ipd. V primeru trdega pornoja pa gledalec nasprotno ve, da je prikazovano dejanje „nekaj več kot samo film“, da je tisto igrano, igrano povsem „zares“. Konec koncev lahko med zakonitosti trdo-pornografskega žanra uvrstimo prav imperativ nazornega realizma (ali verizma), ki mora odstraniti vsak dvom, ki mora gledalca prepričati o odsotnosti trika (z izjemno montažnih „duhovitosti“) in, ki torej fantazmatiko jemlje strogo zares, s tem, da briše ločnico med imaginarnim in realnim. (Zakaj pa je v tem žanru obvezna ejakulacija zunaj vagine in drugih seksualnih organov, če ne prav zato, da bi potrdila „resničnost“, „igra-nega“ dejanja?) Trdi porno je potemtakem žanr s strogimi pravili, ki ga pač „delajo za žanr“. Tu pa je še ena pomembna implikacija: množični voyerizem v primeru trdega pornoja ni samo zadovoljevanje z omenjeno dimenzijo „resničnosti“, ampak tudi sovpad v povsem nemetaforični formi s svojim izvirnim pomenom: voyerizem je bil klasificiran kot seksualna perversija. Kolikor sploh lahko film voyeurju ponudi, toliko pač, vsaj v principu, ponuja v tem žanru. (Presega ga lahko samo še gledališka verzija trdega pornoja, vendar zgolj s fizično vpričnostjo „igralcev“, ne more pa tekmovali s filmom v vseh drugih pogledih, v katerih je gledališče nasploh inferiorno nasproti filmu nasploh.) Pa naj bo za tokrat dovolj o običajnih aspektih žanra (ki bi se jim kazalo kdaj še približati z večjim teoretskim interesom). O teh aspektih smo spregovorili nekoliko obširneje zato, da bi utemeljili, kar bo sledilo.

Vse odkar so jugoslovanski filmski distributerji opazili, da je filmska cenzura poniknila v samoupravni institucionaliziranosti in odkar njeno odsotnost prizadevno izkoriščajo (ob presenetljivi skoraj popolni odsotnosti dušebrižniških protestov), se je zvrstilo dovolj filmov, da se tudi med širokim občinstvom že oblikujejo kriteriji, ki vplivajo na gledanost posameznih filmov. Filmi tega žanra se tako kot filmi drugih žanrov razlikujejo po kvaliteti, čeprav je treba priznati, da je relativno nizka raven dokaj splošna značilnost žanra.

Film Chucka Vincenta (ki je verjetno največkrat doslej predvajani avtor tega žanra pri nas) *Voyeur* je gotovo izjema v tej filmski *arte povera*; pa ne samo po notranjih žanrskih kriterijih in pravih, ki jih v nobenem pogledu ne krši. Če najprej omenimo povsem formalne aspekte, je treba reči, da gre za film, ki je na obrtni ravni povsem soliden in celo nadpovprečen, pri čemer mislimo na osvetlitev, montažo, kadriranje itn. Ta formalna solidnost filmskega izdelka je poleg tega še povsem funkcionalna glede na *plot*, ki je navsezadnje v največji meri določen s samim podvojenim pomenom naslova filma. Kar namreč ta film uprizarja, ni tisto voyerstvo, ki je sicer v pogosto dokaj nebolglieni situacijski komiki skorajda ena od značilnosti žanrske dramaturgije, niti ni

nikakršna s subjektivno kamero podana zgodba voyerja. „Voyeur“ v tem filmu je pravzaprav predvsem zasledovalec, ki **gleda skozi objektiv kamere**. To počenja kot nekakšen privatni detektiv, ki mu je naročeno naj snema prigode (seveda seksualne) neke ženske. Šele ob koncu filma pa se pojavljajo, da je naročnik tega snemanja bila zadevna dama sama, kar za nazaj upraviči njene aktivnosti za nezagrnjenimi okni in na balkonu stanovanja nasproti hotelskemu oknu, skozi katerega zre „detektivova“ videokamera. V tako zarisanih koordinatah gledanja tega filma je običajni voyer (torej gledalec, ki si z nakupom vstopnice kupi pravico do legalnega voyeurstva) nenadoma v nekoliko spremenjeni situaciji, čeprav sploh ni opeharjen v svojem pričakovanju glede na to, kar film pač prikazuje. Skratka: ne glede samo tistega, kar se po navadi v trdem pornoju ponuja voyeurstvu, marveč pravzaprav hkrati **gleda aktivnost gledanja, ki je izenačeno s pogledom kamere**. Toda tu je film že kar inteligenčen: to gledanje/snemanje ni ponujeno kot užitek, ampak kot (detektivsko) delo. Detektiva v inscenaciji tega filma ne intrigira toliko dražljivo dogajanje, ki mu je priča, ampak misterij razloga, zaradi katerega je bilo njegovo početje naročeno. Nauk o tem, kaj da je užitek voyerstva, nam film posreduje šele v zaključnem prizoru, potem ko se detektivu razkrije misterij in si končno lahko privošči skrito opazovanje daminega gledanja posnetkov, ki jih je sam oskrbel. Užitek voyerstva je torej dan šele z **gledanjem gledanja**, torej z **identifikacijo subjektivnega pogleda s pogledom drugega**, ki samega sebe gleda kot drugega (torej na ekranu). Da je film prišel do te povsem razvidne poante, je seveda moral biti utemeljen na konsistentni zgodbi, z dobrim *plotom* v homogenem scenariju. Vsi ti elementi (še zlasti v sintetizirajočem scenariju) so v trdem pornoju velika redkost.

Toda Vincentov film poseduje še nekaj več. Zgodba, ki je „filmsko povedana“ celo z elementi suspenza (spet nekaj, kar je pogosto odsotno v tem žanru) in prepletenost z žanrsko obveznim repertoarjem seksualnih aktivnosti, je podana z veliko mero režijske profesionalnosti in z odlično kamero. Vincentov film nas tako razsvetli, da je tudi v žanru trdega pornoja povsem mogoče posneti film tako, da prizori iz obveznega repertoarja niso nujno dolgočasni. Poleg izbi-re ustreznih zornih kotov, osvetlitve in drugih sredstev filmske ikonografije prispeva k omenjenemu učinku prav vpletenost žanrsko obveznih prizorov v dogajanje. To pa temelji — kot smo že pokazali — na križanjih pogledov kamere v notranji podvojenosti pogledov. In ne nazadnje: učinek filma je dan prav hkrati z njegovim žanrsko opredeljenostjo, kar nas upravičuje v trditvi, da je obravnavani film specifičen filmski dosežek.

DARKO ŠTRAJN