

Majda Širca

Svetloba v temi

Light in Darkness

Abstract

Watching a film is always a very personal experience. I wonder whether film can represent, express and relive this experience, in what ways and in what roles cinema can perform in a work of film. For some filmmakers, their first encounters with the cinema or moving pictures were fatal. For Giuseppe Tornatore, this contact was a literal entry into the cinematic paradise. The amateur super 8 film in Wenders' *Paris, Texas* brings back the protagonist's memory. In *The Fabelmans* Spielberg confesses how he lost the virginity of his gaze during his first film screening. For Fellini, cinemas were the scene of a double spectacle – the one on the screen and the one below it. In *The Purple Rose of Cairo* Woody Allen pierced the screen and drowned reality in illusion. The Hollywood film initially seen in *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica*, grounded socialism. In *Sladke sanje*, the bully loses it during the screening when the film runs out of »boobs«, which were supposedly cut out by the communists. Even Tito knew that film has the power of propaganda, he saw one almost every day. It makes you relax and smile, he said. Or crawl under the table when the train comes to the foreground, Badjura said. But a film is most fatal when the illusion of film is transformed into a new illusion, as expressed by Victor Erice in the most beautiful way possible in *El espíritu de la colmena*.

Keywords: film, cinema, gaze, moving pictures, memory, illusion, film screening, spectacle, socialism.

Majda Širca is an art historian, journalist; editor of programmes on culture and documentary programme at RTV Slovenija; author of books and articles texts on film, audiovisual culture and the humanities; in 1989–1997 author of approx. 70 TV Shows about the art, sociology, antropology, cultur-ology and history of film, called Blow up; author of ten documentary films in the period 2012–2022; former Member of the National Assembly of the Republic of Slovenia, State Secretary at the Ministry of Culture (1997–2000) and Minister of Culture (2008–2011). Email: sirca.ravnikar@gmail.com

Povzetek

Ogled filma je vedno zelo osebna izkušnja. Sprašujem se, ali film lahko upodobi, izrazi in podoživi to izkušnjo, na kakšen način in v kakšnih vlogah lahko kino predstava nastopa v filmskem delu. Prvi stiki s kinodvorano ali gibljivimi slikami so bili za nekatere filmske avtorje usodni. Za Giuseppeja Tornatoreja je ta stik pomenil dobesedni vstop v filmski paradiz. Amaterska superosmička v Wendersovem filmu *Paris, Texas* protagonistu vrne spomin. V *Fabelmanovih* Spielberg prizna, kako mu je prva kino predstava razdevičila pogled. Za Fellinija so bile kinodvorane prizorišče dvojnega spektakla – tistega na platnu in tistega pod njim. Woody Allen je v *Škrlatni roži iz Kaira* predrl platno in realnost utopil v iluziji. Hollywoodski film, ki ga na začetku gledajo v filmu *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica*, ozemlji socializem. V *Sladkih sanjah* se nasilnežu med projekcijo utrga, ko v filmu zmanjkajo »joški«, ki naj bi jih izrezali komunisti. Film ima propagandno moč, je vedel tudi Tito, ki je skoraj vsak dan videl kakšen film. Ob njem se spočiješ in nasmeješ, je dejal. Ali zlezeš pod mizo, ko vlak pripelje v prvi plan, je dejal Badjura. A film je najbolj usoden takrat, ko se iluzija filmskega dogajanja pretopi v novo iluzijo, kar je na najlepši možen način povedal Victor Erice v filmu *Duh panja*.

Ključne besede: film, kino, kinodvorana, pogled, gibljive slike, spomin, iluzija, spektakel, socializem.

Majda Širca je umetnostna zgodovinarica, novinarka; urednica oddaj o kulturi in dokumentarnega programa RTV Slovenija; avtorica knjižnih, revijalnih in drugih tekstov s področja filma, avdiovizualne kulture in humanistike; v obdobju 1989–1997 avtorica pribl. sedemdesetih televizijskih dokumentarnih oddaj Povečava (Blow up), ki so filmsko umetnost obravnavale v luči socioloških, kulturoloških, likovnih, antropoloških in historičnih družbenih razmerij; v obdobju 2012–2022 avtorica desetih dokumentarnih filmov; nekdanja poslanka v Državnem zboru RS, državna sekretarka na Ministrstvu za kulturo (1997–2000) in ministrica za kulturo (2008–2011). Elektronska pošta: sirca.ravnikar@gmail.com

Filmske predstave in dogajanje ob njih so pogosto nosilke filmskih pripovedi. Ne nujno glavne, a večkrat nastopajo v pomembni in večpomenski stranski vlogi. V kinodvoranah, kjer se je odvijala s filmsko pripovedjo pomenljivo povezana kino predstava, so se v zgodovini filma skrivali kriminalci, dobivali ljubimci, v njih so se netila poznanstva, sprožali prvi dotiki, izpisovala dolgočasja; nemalokrat so bile kinodvorane mesta zločinov, protestov, ljubosumnih izpadov, razhajanj, intimnih izpovedi in zaupnih pomenkov – tako kot tudi sicer v realnem življenju. A vendarle, filmska predstava v filmu ni nikoli slučajna. Nemalokrat osredotoči ključno točko, na kateri se zgodijo zgodnje in emocionalno usodne iniciacije v gibljive slike, ki zaznamujejo za vse življenje. V kinodvoranah, vide-nih v filmu, se še največkrat sprožijo spomini, ki botrujejo življenjski ustvarjalni poti cineastov.

Filmska predstava in kino kot kulisa nimata neke posebne teže, če ju ne obsije sakralna moč, ki jo generirajo filmske podobe. Zato se v pričujočem zapisu poskušam dotakniti prav te filmske avre, ki je je lahko deležen gledalec, ko svoje mesto pogleda deli z drugo filmsko predstavo globoko v temini kinodvorane, prepuščen občutku, da je tam sam in da je le on nagovorjen in obsijan s prame-nom žarkov, ki so prej obsijali že nekega drugega gledalca.

Filmski paradíž

V tem smislu je naravnost pedagoški in daleč najlepši primer film *Nuovo Cinema Paradiso* (Novi kino Paradíž, Giuseppe Tornatore, 1988), v katerem v »fleš-beku« spremljamo režiserjevo življenjsko pripoved in njegov spomin na kraj, v katerem je odraščal in doživel pomembno ljubezensko izkušnjo ter se usodno okužil s filmom. V kraj Giancaldo na Siciliji se ne želi vrniti, vse dokler ne umre kinooperater Alfredo, ki je v mladosti ključno vplival nanj – kot otrok je namreč hodil k njemu v projekcijsko kabino in z njim delil skrivnost, da je po naročilu duhovnika in upravitelja lokalnega kinematografa moral odstranjevati vse filmske prizore, v katerih sta se igralca poljubljala. Mali Salvatore, ki so ga klicali Totò, je očaran nad filmom poskušal priti do izrezanih delčkov filma. Z nepismenim Alfredom sta se dogovorila, da mu bo Totò pomagal pri izpitih, v zameno pa ga bo Alfredo naučil projicirati filme. Po nesrečnem dogodku, ko zgori kino s projektorjem vred, Totò sicer reši operaterja, a ta ostane slep. Kino obnovijo v Nuovo Cinema Paradiso, v katerem sedaj že odrasel fant predvaja necenzurirane kopije. Spomine, ki jih emocionalno primerno podpira glasba Ennia Morriconeja, še okrepi Salvatorejeva mladostna ljubezen z Eleno, ki pa zaradi nasprotovanja njenih staršev nesrečno in spodletelo propade.

Ko se po mnogih letih sedaj uspešni režiser vrne v Giancaldo, Nuovo Cinema Paradiso sameva in čaka, da ga bodo porušili in na njegovem mestu zgradili parkirišče. Pripoved zajame vse razsežnosti socialnega, družbenega, izobraževalnega in kulturološkega vpliva, ki ga je predstavljal ta prostor – dobesedno paradiz. Nepismeni kinooperater Alfredo je bil tisti ključni učitelj, ki ga je usmeril k odhodu in s tem k uspehu. Slep in neuk je videl in vedel več, kar še posebej naglasi konec, ko režiser po njegovi smrti dobi darilo, ki mu ga je zapustil: montažni niz prizorov poljubljanja, ki jih je Alfredo skozi leta »cenzuriral« v rajskem kinu. Ob ganjenem gledanju teh izbranih posnetkov, ki so skozi prepoved ustvarjali dodani pomen, se Salvatore končno pomiri s svojo preteklostjo.

Snopi žarkov iz projektorja v starem kinu Paradiz so prihajali iz »ust resnice«, iz groteskne maske obraza, ki spominja na levjo glavo ali izraz meduze, videno v filmu Williama Wylerja *Rimske počitnice* (Roman Holiday, 1953). Ko se z oskarjem nagrajena Audrey Hepburn potepa po Rimu s čednim novinarjem (Gregory Peck), ki računa na ekskluzivno zgodbo s princesko, se ustavita na Trgu ust resnice (Piazza della Bocca della Verità), na katerem kamniti obraz – tako pravi legenda – odgrizne roko lažnivcem. Novinar popolnoma zmede svojo princesko, ko odigra prizor z odtrgano roko. Skratka, usta, skozi katera sta mladi Salvatore in operater Alfredo spuščala v dvorano filme, so bila usta resnice, a hkrati tudi usta trika. Lažnost ni tičala le v filmu, ki je po svoji naravi vedno stvar iluzije, ampak tudi v dejstvu, da je bila ta iluzija odškrnjena s cenzuro poljuba – najlepše in za realnost očitno najhujše filmske iluzije.

Kino Paradiz ima najbolj možno ustrezno ime. Otroštvo je v spominjanju že samo po sebi rajsko, ker je vedno izgubljeno in tudi prečiščeno vsega nepomembnega in hladnega. Rajske so izrezane sličice iz filma, ker so zaradi vedno iskanega užitka prepovedane. Rajske so projekcije filmov, ki jih nikoli več ne bo, ker želja po filmskem dogodku, ki bi ga spremljal tudi iz ribiškega čolna, če je mestni trg premajhen, ne obstaja več. Rajska in na pol sakralna so druženja ob gledanju filmov, ker so pod platnom zbrani otroci in starši, babice in dedki, duhovniki in oštirji, lepotic in zveri; kjer je normalno, da med gledanjem skečev padeš s stola ali zaspíš med dolgimi prizori. In vrtoglav, boleč, topel, pretresljiv, sanjski paradiz in prava oda filmu je prav tistih nekaj skupaj zrezanih končnih poljubov – emocionalnih viškov vsakega filma, ki gledalca pustijo brez diha in zaradi lepega preprosto oslepijo njegovo oko.

Amaterska superosmička

Popolnoma opustošen spomin, kot je opustošena puščava, po kateri tava izgubljeni Travis (Harry Dean Stanton), lahko zdrami in vrne nazaj v filmu prav film sam. Vsaj to se zgodi v filmu *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), v katerem se Travis, po tem ko je za štiri leta izginil in v nevednosti pustil mlado ženo Jane (Nastassja Kinski) in otroka, vrne v življenje ob emocionalno nabitih posnetkih, ki si jih s sinom ogleda z domačega projektorja. Preprosti amaterski družinski posnetki, narejeni s »superosmičko«, vrnejo Travisu dušo in življenje, da gre s sinom poiskati Jane in da poskuša nadoknaditi leta odsotnosti in hotene amnezije. Na posnetkih se najprej pojavi Travisov brat (Dean Stockwell), ki kadi cigaro in vozi avto. Kmalu zatem vidimo sina, posnetega z neostrim zumom in nemirno kamero. Ob pogledu nanj se Travis prijetno zdrzne kot ob listanju albuma; ko pa kamera odkrije Jane, njegov pogled ugasne. Popoldanski izlet na morsko obalo z bratom in njegovo ženo, brskanje po mivki, igranje ob morju in odkrite nežnosti pred kamero so za Travisa boleče razkrivanje tistega, kar lahko šele sedaj prepozna kot srečo, saj je ni več. Ob glasbeni spremljavi Rya Coodera, ki s kitaro trga ne le žice, temveč tudi srce, se projekcija družinskega filma na »superosmički« spremeni v ganljivo melodramo, pred katero bi lahko mirno pokleknile bogate hollywoodske srčne zgodbe. To je bil čas, ko so podobe iz našega življenja živele na fotografijah, polaroidih in še nemih osem milimetrskih trakovih. »Šestnajstice« so bile že v domeni profesionalnih snemalcev. Po dobe, ki niso množično zasipale našega življenja, so imele toliko večjo vrednost. Danes nimajo tovrstne teže, zginajo in pridejo, valjajo se v količinah slik, ki jim digitalni zapis ne daje več skoraj nobene cene – razen arhivske nostalgije. Skratka, film, kot je *Paris, Texas*, danes ne bi bil več mogoč.

Razdevičenje pogleda mladega Stevena Spielberga

V kinematografiji je množica del, kjer s pomočjo obujanja spominov na prve filmske izkušnje cineasti pišejo spomine in razlagajo prva »razodetja« ter vplive prijetnih ali pa travmatičnih izkušenj iz zgodnjih doživetij v kinodvoranah. Večina tovrstnih filmov je avtobiografskih in odkrivajo tista zgodnja doživetja filmarjev, ki so jih v nadaljevanju življenja usmerila v režijski ali kakšen drug filmski poklic. Tipičen iz te serije je nedavni film Stevena Spielberga *Fabelmani* (*The Fabelmans*, 2022), v katerem Spielberg obnovi svoj najbrž prvi obisk kinodvorane. Vidimo ga z očetom in mamo v temini kinodvorane, kako se mu

vidno svetijo oči, pogled na platno spremlja z odprtimi usti in za trenutek se zdi, da sploh ne diha. Niti ni toliko pomembno, kaj gledajo – na platnu se namreč v le enem kadru vidi bližnji plan pištole in kočije, na vhodu v kino pa napis, da predvajajo *The Greatest Show on Earth*, ki ga je Cecil B. DeMille posnel leta 1952, kar pomeni, da je bil takrat Spielberg star šest let. De Millov film se sicer dogaja v cirkusu, Spielberg pa je že kmalu začel sanjati o kočijah, ropih in Indijancih. Če Spielberg res referira na ta film, je njegov filmski opus toliko bolj razumljiv, saj v filmu *The Greatest Show on Earth* nastopa prava cirkuška skupina, ki je štela 1400 ljudi, imela na stotine živali in mogočno cirkuško infrastrukturo. Ampak tistega večera, ko sta v New Jerseyju judovski par Mitzi in Burt Fabelman peljala svojega sina Sammyja v kino, je – zaslepljen s prizorom z vlakom – kmalu zapečatil svojo imaginacijo in prihodnost, pri čemer sta mu v veliki meri pomagala tudi starša, saj je kmalu dobil komplet modelov električne železnice in ga podvrgel filmskemu eksperimentu, v katerem vagoni spektakularno strmoglavijo. Prizor železniške nesreče je Spielberg večkrat opisoval kot ključni navdih za znanstvenofantastične filme, tudi tiste, ki jih je sam (ko)produciral, na primer *Super 8* (J.J. Abrams, 2011). Tudi v njegovi predelavi filma *Vojna svetov* (*War of the Worlds*, 2005) na kratko vidimo verižni trk vlakov.

Vsekakor gre za zelo osebni film, nekakšen testament in poklon njegovi ljubeči družini, ki ga ni le podpirala, temveč tudi umetniško stimulirala – sploh mati Mitzi, saj je Sammy Fabelman povsem predan filmskemu ustvarjanju in inovativno dokumentira dogodivščine svoje družine, pa tudi režira svoje vse bolj dovršene amaterske filmske produkcije, v katerih igrajo njegove sestre in prijateljice, filmska zgodba pa je podprta z razkošno produkcijo in fascinacijami tudi iz ozadja cirkuških predstav.

Fellini: Vse se je zgodilo v otroštvu in v kinodvorani

V precej drugačno, a kljub temu usodno podobno izkustvo, kot ga prikazuje Spielberg, nas je zapeljal Federico Fellini – mogoče še najbolj očitno v filmu *Amarcord* (1973). Pri njem je spremljanje filmske projekcije v filmu enako spektakelsko, kot je sam kino na platnu. Sploh bi bilo pri Felliniju, še bolj kot pri Spielbergu, prava referenca cirkuško dogajanje v *The Greatest Show on Earth*, saj vemo, da je bil obseden s spektaklom, ki ga je v njegovi mladosti še najbolj dosegljivo doživel prav s cirkuškimi predstavami, ki so se odvijale v sicer dolgačasnem rojstnem kraju v bližini Riminija. Enkrat naj bi celo ušel od doma in se

priključil cirkusantom. Zato ne čudi, da so njegovi filmi polni kaotičnega spektakla, ki ga enkrat priskrbi cirkus, drugič podtaknjen erotični diapozitiv na šolski uri zgodovine, tretjič modna revija v cerkvi, ali pa poigravanje s fantazmami v mestu žensk, »džumbus« na filmskih in televizijskih snemanjih, arija v trupu ladje, običajna orkestrska vaja itd.

A v kinodvorani je možnosti za identifikacijo vedno največ. Ko Fellini snema dogajanje v kinodvorani, glave gledalcev sledijo naklonu kamere, ljudje filmsko dogajanje sprejemajo kot realnost, navijajo za pomilovanja vredne, ne skrivajo solz, še manj pa smeha, se razburjajo nad naduteži na platnu in v posebljanju gredo tako daleč, da se kino kmalu spremeni v boksarski ring, v katerem frčijo stoli in pojejo pesti.

Fellini je ljubil kinodvorane, v katerih se je produciral dvojni spektakel – tisti na platnu in tisti pod njim. V kinodvoranah so se kot grenkosladek spomin rojevale prepovedane želje.

V *Amarcordu*, ki bi ga lahko prevedli tudi kot grenak spomin (*amaro ricordo*), se je filmska izkušnja popolnoma prepletla z erotično. Vse se je zgodilo ob Gradisci, fatalni ženski za otroški pogled in usodni dotik. »Njena bujna stegna so bila kot z vrvjo pretisnjena mortadela. Ona je vsa omotična gledala na platno, jaz sem se počasi presedal vedno bližje nje. Porinil sem ji roko med drgetajoče meso. A me je prekinila,« sledimo Fellinijevemu spominu. Gospa »izvolijo« – kar je dobesedni prevod njenega imena Gradisca, sicer tudi kraja v bližini Gorice – je dobila ta nadimek enkrat v hotelu, ko se je ustrežljivo razgalila nekakšnemu princu in mu rekla: »Izvolite me (*gradisce*).« Amarcordovski fantiči pa so pod oknom vse to zaznali. Kakor koli, bujna in seksapilna Gradisca je ostala Fellinijev večni objekt želje kot vse tisto obljubljeno, kar odraslega ohranja v raju izgubljenega otroštva. A ni to tudi kino?

Ko pogled v kamero krši prepoved. Sestop iz filma

Kinematografska predstava ima središčno vlogo v filmu *Škrlatna roža Kaira* (*Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), v katerem glavni igralec Tom Baxter (Jeff Daniels) izstopi iz istoimenskega filma, ki ga v na pol praznem kinu gleda Cecilia (Mia Farrow) in z njo vzpostavi realen odnos. Njena identifikacija s fantazijskim dogajanjem na filmu je tako intenzivna, da se kino pretvori v resničnost. Predrtje filmskega platna je tako resničnostno, da se Cecilia že v naslednjih kadrih odzove na njegovo povabilo, da naj bi odpotovala z njim v Kairo. Pa četudi

komentira, da se take stvari lahko zgodijo le v filmu. Seveda se v njenem depresivnem življenju ne morejo, saj smo sredi gospodarske krize v tridesetih letih prejšnjega stoletja v New Jerseyju, kjer Cecilija beži v kino zato, da bi se skrila pred delom natararice, ki ji ne gre prav od rok, in pobegnila pred zakonom, ki je prepoln nesporazumov, alkohola in kockanja. Romantične komedije *Škrlatna roža iz Kaira* z markantnim junakom, arheologom in pustolovcem Tomom Baxterjem ne gleda prvič. Ko se ji le-ta približa, ostaja na nivoju nestvarne in nedosegljive filmske iluzije, saj nima pojma o realnem svetu, seksu in zakonu, ampak le povzroči kaos v filmu, iz katerega je izstopil. Romantična pripoved korenini v komediji Bustera Keatona *Sherlock Jr.* (1924), v kateri Keaton ravno tako zapusti filmsko platno in se zabava na račun razlik med konkretnim in fantazijskim življenjem. Woddy Allen se poigrava z vzorci filmske romantike, kot je običajno prikazana v hollywoodskih filmih.

Meje med fikcijo in realnostjo Woody Allen preseka s tem, da prekrši temeljno načelo filmske iluzije, namreč pogled v kamero. S tem, ko zapusti film, se Tom Baxter ozira v dvorano, torej pogleda v kamero, kar je v zgodovini igranega filma od Griffitha naprej eden prvih objektov prepovedi. Ta prepoved velja predvsem za veliki plan, ki še najbolj zapeljuje, vabi in se ponuja v užitek gledalčevega pogleda. Ko se protagonistov pogled »zaleti« v našega, se bodisi streznimo, bodisi ustrašimo ali pa do te meje identificiramo, da nas zlepi z igro, ki je ne vodimo več kot gledalci, temveč kot protagonisti filma. Pogled v kamero – v našem primeru tudi pogled v kinodvorano s presenečeno Cecilijo na stolu – zvrta luknjo v tkivo filmske fikcije. Ker gre za komedijo, ta luknja ni presenetljiva, saj zgolj eno komedijo nadomesti z drugo komedijo. Ko pa gre za drug žanr, so stvari bolj resne.

Rezanje filmskih kadrov

Na depresivno natararico Cecilijo v *Škrlatni roži iz Kaira*, ki v kinu išče odklop in uteho, spominja patološka Egonova mama v filmu *Sladke sanje* (2001), scenarista Mihe Mazzinija in režiserja Saše Podgorška. Egon Vittori (Janko Mandič) odrašča v precej napornih okoliščinah – z religiozno babico, odsotnim očetom in patološko obsedeno mamo (Veronika Drolc), ki v kinu glasno nagovarja filmsko platno. Ob posebni primarni družini so tu še drugi posebneži – med njimi je uničujoč pedofilski učitelj telovadbe (Jernej Šugman). Kot opiše Miha Mazzini v foto stripu: »Vse se začne v kinu Odeon ... kamor Egon redno zahaja ... in gre v kino včasih skupaj z mamo, ki rada svetuje junakom na platnu ...« Predvsem pa trinajstletnega Egona obseda želja, da bi imel gramofon. Smo v sedemdesetih, ko gramofona nima kar vsakdo. Vsekakor pa ni imel vsakdo take mame, ki je rada

vstopala v filme, češ, da mora tam spraviti v prave tirnice kakšno dogajanje in narediti red v situacijah, s katerimi se resno identificira. Ob takih vdorih seveda povzroči v kinu dodatno kino-dogajanje, ki marsikoga živcira, saj poskrbi, da se med filmski projektor in platno vrine naporna streznitvena realnost. Zgodi se, da mati vse moške gledalce – vključno z odvetnikom (Rac Polič) – v kinodvorani nadere kot »prasce«. Prepir takoj dobi širše dimenzije, podobne bohotenju na družbenih omrežjih, ko nek prvoborec začne vpiti, da mu odvetniki, najbrž tudi Rac, niso »zrihtali« odškodnine za rane iz Sutjeske, Neretve, Sedem sekretarjev Skoja, Kozare itd. Ta amarcordovski film o najstniku, ki je v odročnem slovenskem kraju sredi trdoživega socializma sanjal, da bi dobil gramofon, navrže kopicopripovedi, ki se v marsičem vrtijo okrog kinodvorane in filma. Sladke sanje so mnogokrat grenke, ne glede na to, da jih oddaljeni čas osladi. Lahko zbriše gramofon, prijatelja hipija, prodajalca plošč, strica Vinka in druge, ne more pa zbrisati rane dekllice, ki si jo je zaželel učitelj telovadbe. In proti temu učitelju je Egonova mama ob poistovetenju s filmskimi liki pravi angel, učitelj pa hudič, ki znori, ko je narejena sila nad filmskim telesom, ne da bi občutil greh ob sili, ki jo sam povzroči nad dekličinem telesom. Utrga se mu, ko v filmu, ki ga vrtijo, zmanjka košček z »joški«. Komunistične »prasce«, ki naj bi jih odstranili, obsodi in vpije, da hoče videti »joške«, ki jih je komunistična cenzura izrezala. »Dol s komunisti, dol z rdečo bando, dol s proletarci! Hohštaplerji!« se dere učitelj.

Duh Frankensteinia v *Duhu panja*

Za film in gledalce pa je bolj usodno takrat, ko se iluzija filmskega dogajanja pretopi v nove filmske iluzije, torej ko ne gre več za prestop telesa, ampak tudi duše, ko se v filmu ne pojavlja kino le na način njegovih konkretnih učinkov, temveč ko sledimo usodnim sencam, ki jih le-ta povzroča. Najlepši in najbolj indikativen tovrstni primer nudi španski film *Duh panja* (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973), ki je bil več kot premišljeno umeščen na lansko Jesensko filmsko šolo revije Ekran, ki se je ukvarjala z načini filmske reprezentacije filma.

Film se dogaja na hladni španski planoti leta 1940, kmalu po koncu državljanske vojne. Šestletna Ana z nebeškimi, kot oglje črnimi očmi, ki jim ne bi bili kos niti ekspresivni španski slikarji, in njena starejša sestra Isabel živita v veliki hiši na kastiljskem podeželju. Njun oče se večino časa ukvarja s preučevanjem čebel, njuna veliko mlajša mati, osamljena zaradi odročnosti kraja in odtujenega moža, pa dneve preživlja med sanjarjenjem o oddaljenem ljubimcu. V hladno in obubožano vas nekega dne prispe potujoči kino s projekcijo *Frankensteinia* z Bo-

risom Karloffom (James Whale, 1931), ki ga vaščani gledajo z veliko mero suspenza. Sestrarna je film ostal živo v spominu, a o tej izkušnji nista mogli govoriti ne z mamo ne z očetom, saj ju film ni zanimal in sta se raje ukvarjala z drugimi stvarmi. O prizoru deklice, ki omehča pošast in jo predstavi kot ranljivo s tem, ko ji ponudi marjetico, se sestri šepetaje pogovarjata pred spanjem in postopoma filmsko fikcijo pretvarjata v realno bivanje. Ana začne zahajati v hišo, kjer naj bi bil po njenih predstavah Frankenstein, išče sledove njegovih velikih odtisov čevljev in znake duha v vodnjaku. Postopoma in komaj zaznavno otroški fiktivni svet trči ob realnega – v hišo se dejansko zateče vojak osvobodilne vojske, ki ga pokonča režimska oblast, deklica in celotna družina pa si morajo v novi stvarnosti končno pogledati v oči. Film dobesedno utelesi tiste misli francoskega antropologa Edgarja Morina, ko je v knjigi *L'homme imaginaire du cinéma* (Ed. de Minuit, Pariz, 1956; v prevodu Film ili človek iz mašte, Institut za film, Beograd, 1967) razvijal primerjavo med filmom in magijo in zapisal: »Vse, kar lahko rečemo o filmu, velja tudi za človeški duh, za njegovo moč ustvarjanja in ohranjanja podob. (...) Film ne daje le odraza sveta, marveč tudi odraz človeškega duha.« Točno to uprizorita sestri, kjer starejša o filmskem liku Frankensteina govori kot o duhu, s katerim se lahko spoprijateljiš in se z njim pogovarjaš, mlajša sestra pa ta duh potem išče in ga tudi najde v preneseni podobi – namesto Frankensteina je tam vojak.

Poetični in alegorični celovečerni prvenec Víctorja Ericeja, ki upravičeno velja za enega najlepših filmov o moči kina, ima še eno zanimivost, ki jo moram omeniti, četudi je izven tu obravnavane teme. Poleg subtilno obdelane teme o usodnem srečanju filmskih podob, ki prestopijo iz filmskega traku v mentalno polje protagonistov in gledalcev, se ta film odlikuje po izvrstni fotografiji. Ne morete je ne opaziti. Režiser je angažiral direktorja fotografije Luisa Cuadradosa, ki je nekaj let kasneje umrl zaradi možganskega tumorja. Film *Duh panja* je posnel petindevetdeset odstotno slep. Asistent mu je opisal scenografijo, nato pa mu je Cuadrados povedal, kam naj postavi luči in kakšna naj bo jakost vsake izmed njih. Cuadrados je sedem let študiral film in prostovoljno ponavljal nekatere tečaje, da bi se bolje naučil tehnik osvetljevanja nekaterih mojstrov in pridobil ustrezne izkušnje.

Duh panja je med filmi, ki se dotikajo srečanja filma v filmu, zagotovo eden izpovedno najmočnejših, saj ne spregovori le o spominih na razdevičenje očesa s prvimi filmskimi podobami, temveč le-te odpelje v travmatično izkustvo, ko v otroštvu odkrijemo resničnost zunaj imaginarnih podob in imaginarne podobe, ki sprožijo trk z resničnostjo.

V najnovejšem filmu *Zapri oči* (Cerrar los ojos, 2023), ki ga je Víctor Erice posnel petdeset let po filmu *Duh panja*, se prepletanje sedanosti in s filmom kontaminirane preteklosti, ki je zavita v misteriozno izginotje filmskega igralca, le še

poglobi, sicer z nekoliko drugačnimi, a še vedno s »film v filmu« uporabljenimi prijemi.

Kaj počne filmska predstava v kinu?

Na začetku celovečerca *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, režiserja Karpa Godine (1982), nam vznemirjenje ob spremljanju kino projekcije filma v filmu pojasni celotni siže, namreč, da gre za pripoved o nekompatibilnosti spektakelskega, kapitalskega in bogatega duha v zaprti, socialistični družbi. Kako se to zgodi?

Na začetku filma vidimo trobentača iz Town and Country Cluba in najavo »Harry Jamesa and his Music Makers«, ki z energično glasbo vpelje glamurozne prizore deklet v brezhibni koreografiji iz filma *Ples na vodi* (Bathing Beauty, George Sidney, 1944) z Esther Williams v zvezdniškem planu. Ko ta vzhaja iz mondene scenografije v *offu* oziroma iz kinodvorane, zaslišimo protestne glasove in žvižganje občinstva, ki z dežniki vpijejo in komentirajo: »Buu, Hollywood! To ni umetnost za proletarce! To ni za socialistično mladino! Dol s kapitalizmom!« Mladi gledalec na to pripomni, da izgleda, da so nekateri v kinu zaradi politike (Zdravko Čoh), njegov sosed (Zoran Predin) pa dopolni, da so drugi tu zaradi ženskih riti ipd.

Tudi skupina mladih glasbenikov, ki jih v filmu pošlje na teren radijska hiša, da bi ljudem takoj po vojni v času prve socialistične petletke dvigovali moralo na delovnih brigadah, v zadrugah in na gradbiščih, ne ustvarja prave umetnosti za proletarce. Kajti jazz in sodobna improvizacija nimata propagandnega poslanstva, da bi odigrala za tiste čase kmalu po drugi vojni potrebno ideološko vlogo. Poskušajo jih spreobrniti – sploh Maks, Maximilijan Koršič (Boris Cavazza), ki je na turneji šef skupine, prekaljeni dirigent in ženskar, poslan na teren, da bi krotil izvajanje prepovedanega jazza in improvizirane muzike. A ideološka prevzgoja glasbenikov ni ravno uspešna. Maks fantom pravi, da je »jazz dekadenca in razvrat«, da ni iz naših logov in ni za naša ušesa. Ampak ima vseeno nekoliko rezerve, saj jih pusti, da malo dihajo po svoje. »Razvedrilo pod prisilo,« pravi, ko poleg zvočnikov na sceno takrat hitro zgrajenih zadružnih domov ali štal in improviziranih odrov prenaša tudi filmske kolute. Jan (Ivo Ban) je ideološko neoporečen *aparatchik*, ki se nadeja, da si bo z vodenjem te ekspedicije, ki naj bi utrjevala vero v socializem, med partijci dvignil ugled. Agitpropovska turneja tragično propade. Sicer pa ve, da odgovornost nosi sistem, glasbeniki, ki niso upogljivi, so le njegove žrtve.

Film v filmu ima v *Rdečem boogiju* posebno vlogo. Kot rečeno, v uvodnih taktih filma predstavlja tisti predmet poželenja, ki ga socializem ni nudil, a ga je tudi

težko utišal. Hollywoodski muzikal je povojno generacijo prečil na način ljubim/sovražim: želimo, a hkrati ideološko zavračamo svet umetelnih in umetnih bleščic, izvezениh na žuljih izkoriščanega dela. V nadaljevanju pa ekipa, ki potuje po podeželju, nosi s seboj filmske obzornike, ki so v tistem času prikazovali našo deželo z dosežki razvoja, uspehov, statističnih vrhuncev, gradnjo vrtcev, šol, zaposlovanjem žensk, skupnih kuhinj ipd. Obzorniki, vredni vse pozornosti filmskih in drugih obdelav, so v tem filmu sicer na novo posneti, a v starem jeziku s tipično *off* pripovedjo, saj se prelijejo v realen čas, ko npr. nagrajeni obiskovalci obale preverjajo, ali je morje zares slano. Prizori, ko so po težko pridobljeni svobodi ljudje potovali do morja in ga v večini tudi prvič videli, so v filmu vtakani na način preizkusnih ali pravih projekcij po vaseh, kjer mlada generacija glasbenikov nič ne reče, a si misli svoje. Koloradski hrošči, ki so jih pobirali s krompirja, so bili iz čisto drugega sveta oziroma filma kot prizori z lepimi ritkami, kakor je rečeno na začetku tega filma. Film o koloradskem hrošču je originalen, tekst, ki je podložen, pa je prenesen iz govora politika, ki v bistvu govori o zunanjih državnih sovražnikih in tem, kako jih uničiti.

Titov kinoprojektor

Ni bilo državnika, ki bi tako strastno gledal filme, kot jih je Tito. Pri njegovem cinefilstvu ni šlo le za strinjanje z Leninom, da ima film pomembno propagandno moč v ideološkem smislu. Tito se je zavedal, da je film tudi učinkovito orodje pri izgradnji njegove podobe in podobe države, ki je ravnokar premagala fašizem in nacizem, kar pa svet ne sme kar tako pozabiti. Ustvarjal je sliko države, ki se v gospodarskem smislu želi čim prej postaviti na noge, zaradi česar potrebuje mednarodne zaveznike. Snemanje velikih vojnih spektaklov, ki jih je podpiral in se ob tem zavzemal, da so k nam prihajali svetovni zvezdniki, mu je dajal pečat voditelja, ki vzpodbuja tudi sodobne umetniške zvrsti, ki se o filmu suvereno pogovarja in mu izkazuje podporo. Ni slučajno, da je v času izjemno odmevnega Festa v Beogradu podelil filmska odlikovanja. Na spisek odlikovanih so mu predložili deset režiserjev: Chaplina, Buñuela, Laurence Oliviera, Johna Forda, Fritza Langa, Viscontija, Kurosavo, Renoira, Bergmana in druge. Tito je spisek dopolnil še s predstavnikom neuvrščenih in dodal prodornega Indijca Satjadžita Raja. Sicer je na spisku negotovo visel v zraku John Ford, ker so ga imeli za antikomunista, a je obstal, saj je Tito oboževal tudi vesterne. In prav John Ford je bil prvi, ki se mu je zahvalil za odlikovanje, rekoč, da je zelo počaščen, ker ga je odlikoval eden največjih borcev proti fašizmu.

Seveda Titova javna naklonjenost filmu ni bila večna, kajti s pojavom novega jugoslovanskega filma oziroma črnega vala se je prizadeto umaknil, češ, da je kritičnost črnovalovcev izdaja vseh prizadevanj za boljši jutri.

Ampak filme je še vedno gotal tako rekoč vsak dan. Njegov kinooperater Leka, poznan tudi iz dokumentarca *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, 2010), je priznal, da mu je zmanjkalo filmov, ki so jih takrat vrteli v Jugoslaviji. Od marca 1949 pa vse do poslednjih dni njegovega življenja so natančno vodili evidenco o filmih, ki jih je gledal. Po tem spisku sodeč je v tem obdobju videl 8.801 film, kar pomeni povprečno 285 v letu. Ivan Somrak, v letih 1948–1975 uslužbenec Titove varnostne službe, nam je pripovedoval, da je Tito rad poudarjal, da se ob filmih zvečer sprosti in spočije. Tudi Jože Smole se je v oddaji *Povečava* (epizoda *Vojna in mir & Tito in film*, avtorica Majda Širca, režija Slavko Hren, maj 1995, TV Slovenija) spominjal, da so ga včasih želeli prelisičiti in mu podtaknili film, ki ga je že videl, a je to kmalu »pogruntal«. Tudi štiri ali šesturne filme oziroma serije je gledal tako rekoč brez pavze – vsaj tako je opisoval projekcijo filma v štirih delih *Vojna in mir* (Voyna i mir, Sergej Bondarčuk, 1966/67), ki so jo na kratko prekiniti zaradi takratnih dogodkov na Češkoslovaškem.

Kot rečeno, pri Titu ni šlo le za zvesto spremljanje filmskih predstav, temveč tudi za zvesto druženje s filmskimi delavci. Znano je, da je po projekcijah na Puljskem filmskem festivalu nekatere filmske avtorje vabil na Brione. Jože Babič je v omenjeni *Povečavi* pripovedoval, da je poleti vabil tudi v zidanico, ki je bila na pol pod zemljo. »Natakarji so nam ponudili hladno pivo, ki so ga vsi z užitkom čakali, a kmalu tudi ugotovili, da gre za potegavščino. Tito nam je namreč serviral umetne kozarce, ki so imeli dvojno steno, tako da sploh nismo prišli do piva, medtem ko je Tito s spremstvom nazdravljaval in pripomnil, da tudi oni znajo uporabiti filmske trike, ne le mi režiserji,« je pripovedoval Jože Babič in dodal: »S prijateljem Štiglicem sva se spogledala, zadeva se nama ni zdela na nivoju, ampak sva pač morala tuliti z volkovi.«

Očišče kamere, očišče avtorja

Pionir slovenskega filma Metod Badjura (1896–1971) je odraščal v Zagorju. Ko je imel šest let, je prišel v Zagorje potujoči kino. Spominjal se je, da je bila kino predstava v gostilni pri Habetu. Oče je v kino/gostilno peljal tudi sinove. Metodu je ostalo živo v spominu, da se je občinstvo skrilo pod stole in da so otroci zbežali ven, ko je lokomotiva prisopihala v prvi plan. Skratka, tudi našega filmskega pionirja, ki je celo življenje sanjaril, da bo posnel film o Zlatorogu, je pa posnel odlične dokumentarne, kratke, zgodovinske, pričevalne in druge filme,

je film v rani mladosti zaslepil do te mere, da se je po prvi vojni, v kateri je bil telefonist (in tudi hudo ranjen), odločil za študij fotografije in filma na Dunaju.

Če bi bila kamera v filmu *Prihod vlaka na postajo* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Lumière, 1896) postavljena na nevtralnem, objektivnem, primerno oddaljenem in splošno uporabnem mestu (a tako mesto sploh obstaja?), se gledalci ob pogledu na prihajajoči vlak mogoče ne bi poskrili pod mize in zbežali v strahu, da jih le-ta ne bi povozil. Hočem reči, da je točka pogleda že režija, saj pomeni določitev plana, kadra in tudi naracije. Pomeni izbor.

A izboru za poklic filmskega ustvarjalca v številnih primerih botruje tudi prvi stik s filmskimi slikami. Kot sem omenila v tem tekstu, je bilo takih stikov med pomembnimi ustvarjalci kar nekaj, še več jih je ostalo neopisanih. In vsi se radi tega spominjajo. Kajti zadnje filmsko dejanje, torej prihod snopa osvetljenih žarkov na platno, ki ga ujamejo gledalčeve oči, je del res velikega izuma in doživetij, ki nam segajo v intimo, spreminjajo poglede na svet, plemenitijo ali pa razvnamajo našo dušo in nas predstavljajo v nove svetove, ki jih ob režiserju vedno avtorsko dodelujemo tudi mi gledalci. Zato je film umetnost, ki ne bo nikoli prenehala živeti in lagati.