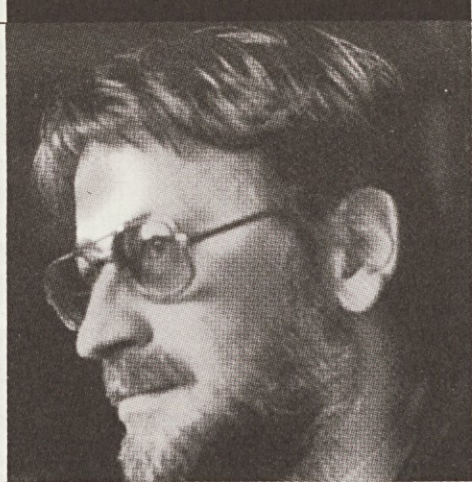


Enako vrednost



Filip Robar:
Ovni in mamuti
Ljubljana, 1985

zvoka in slike ubija medsebojnost

Najin pogovor bi rad razpel med tri specifične oblike prakse, povezane s filmom: režisersko (morda bolje – avtorsko), kritiško in pedagoško, vztrajati pa mislim predvsem pri njihovih medsebojnih povezavah. Tako se že prvo vprašanje dotika dela in odzivov nanj. Zdi se mi, da se le-ti najpogosteje ustavljajo pri »pogumnosti, kritičnosti...« filmov, izognejo pa se podrobnejši formalni analizi filmske govornice.

Filip Robar: Mislim, da moram vseeno najprej opredeliti temelje in pogoje svojega ustvarjanja in ideološko-filmskega nazora. Kot se bo ali se je pokazalo ob domala vseh aspektih t.i. filmskega jezika, formalnih vidikih, tehničnih in estetskih rešitvah in preokupacijah, se vse bolj nagibam k zavestno upreproščenemu, odprtemu in nepopolnemu, vnaprej nezavezujočemu koncipiranju tistega »kako« in »zakaj«. Dominanten je »Kaj« formalno filmskega izraza, vendar ne utilitaristično funkcionalistično tolmačen, okrog tega pa se nenehno in živo iskrivo vrtijo vsi »kako« in »zakaj«. In če postavimo, da je subjekt, se pravi »kdo«, vendar le odprta struktura, nerazrešljiva formula z mnogimi prostimi valentimi ročicami tisti, ki se opredeljuje do »kaj« v zvezi s komunikacijo, vezmi, opredelitvami, pogojevanji, izražanjem, ustvarjanjem, v zvezi s seboj, potem lahko skonstruiramo znabiti takšno sintagmo: Jaz-v-svetu moram nekaj govoriti, izražati, sporočiti, pri čemer uporabljam vsakdanjo govornico, neverbalni jezik, indirekten, umeten govor, ki je lahko pesem, melodija, film itn. Šolarska modrost, vendar pa ne pozabimo, da že dolgo nismo več naravna bitja. Nekdo je rekel: No further undoing can undo the first undoing. Ko je (dasi to ni vprašanje časa) to vprašanje »kaja« rešeno, če sploh kdaj je, ko je, enostavno povedano, meni osebno jasno, da nekaj moram izraziti, prenesti, sporočiti, da imam sploh kaj povedati, se šele zasvetlikajo drugi deli

te fantastične naprave. In, poudariti je treba, film ni edini način za posredovanje »kaja«. Ker pa se vi zanimate za film, se povrnimo k vašim izhodiščnim vprašanjem. V zvezi s »kako« govorim o odprtosti, nepopolnosti, upreproščenosti in živosti. Vztrajno in nenehno iskati in najti (!) nove, sveže, nepreverjene producerske in formalno-tehnične rešitve, četudi zoper ustaljene norme, pravila. Biti svoj, biti svoj izraz, svoj film. Ne deliti na formalno in vsebinsko. Začutiti in izraziti notranjo, organsko vez, zlasti pa vdirati v nove prostore, tematsko-vsebinsko nove, in ker imamo opravka s filmom, temu umetnostno-industrijskem spačku izumljati sproti jezik filmske pravnosti. Ob vsem tem pa vemo, kako pošastno drag je film in kako perfidna so sredstva preverjanja »primernosti« tistih, ki naj bi jim družba zaupala filmsko delo. Torej moram konpirirati produkcijo tako, da bo, kar zadeva finančna sredstva, izvedljiva. To slednje pa ni od muh, kot se bo med tem pogovorom še gotovo pokazalo. Pravzaprav je treba o tem kaj več povedati takoj zdaj, kajti tako bo pozneje marsikaj jasnejše. Prav to slednje je namreč prvo v vrsti onih »kako-jev«.

Ekranu se ni treba ravno zanašati na spomin, da bi v svojih letnikih pred desetimi in več leti našel moja zgodnja praktično-teoretska razglabljanja o alternativnih načinih filmske proizvodnje. Ali so alternative? in Vzporedne oblike profesionalne proizvodnje je dvoje izrazitih razmišljanj v tisti smeri. Drugačen način proizvodne sheme, ki potegne za seboj drugačno finančno planiranje, oboje pa je nujno upoštevati ob snovanju proizvoda, se pravi filma. Zavestno sprejeti omejitve, ki so še daleč bolj drastične od tistih v našem institucionaliziranem filmu. Pozneje je moja razmišljanja potrdil kubanski teoretik in režiser Espinose s podobnimi mislimi. Dokler sem prisegal na ustaljene, konvencionalne filmske proizvode, tedaj tudi formalne in vsebinske rešitve, ter svoje projekte tako tudi snoval, sem ostal na prepihu – in to malone deset let. Ob skoraj treh ducatih

predlogov in scenarijev sem napravil lahko le dva kratka filma, tretjega, dolgometražni esej o smislu človekovih srečanj (ob srečanju jugoslovanskih akademij za gledališče in film v Ljubljani), pa je naročnik (Ljubljanska AGRFT, kjer sem bil tisti čas zaposlen kot asistent) označil, da ne ustreza naročilu. Čuteč skrajno ogroženost, eksistenčno in ustvarjalno, sem načrtoval edini možni preboj s pomočjo radikalno drugačne proizvodne sheme oziroma konkretnega filmskega dejanja. S pisanjem sem si nakopal tiho, a strašno učinkovito nenaklonjenost, odpor, tudi zaničevanje slovenskega institucionalnega, profesionalnega, filmsko-političnega in pedagoško akademskega okolja, sekundirali pa sta mu omalovažujoča epigonska in indiferentna domača filmska publicistika in kritika. V koži izrinjenca, outcasta filmskega in (kakopak tudi) političnega disidenta – kajti film je pri nas politika. Filmarji so politiki, politiki pa filmarji.

Zato pa mimogredoč povedano nimamo potrebe po političnem, militantnem, revolucionarnem filmu, saj je docela jasno, da smo v vsakem svojem dejanju že tudi politični, vsesplošno angažirani in, kakopak, demokratično centralistični z raznovrstnimi možnostmi za izražanje t.i. pluralizma idej in podobno. Okrog in okrog tebe pa zavrtost, zaprtost, strah, dvoličnost, oholost, primitivizem, samopašnost, sumničavost, in defenzivnost v televizijskih in Vibinih vodstvih in programskih svetih. Zato, vidiš, je bilo treba dobesedno izumiti drugačen film, drugačno produkcijsko shemo, formo, tehniko. Da, celo tehniko. Tehniko dela, metodo. Tedaj takšno, ki mi bo postaja orožje za obrambo, za napad, takšno, ki mi bo pomagala vsekati v tkivo popadljivega mrtveca, t.j. slovenskega igranega filma, z vsemi njegovimi sakrosanktnimi apostoli, podrepaniki, teoretiki, profitarji, žurnalisti, sinefili, nekrofilii... Pa tudi z vsemi tistimi poštenjaki med filmarji, ki moje brezupne situacije niso mogli doumeti, videti in ne verjeti mojim prizadevanjem, da ostanem filmsko in sicer pri življenju. Ob vsem tistem sem bil še onemogočen in nato tudi odstranjen z akademije. – Kako perfidna in učinkovita so današnja sredstva za odstranjevanje madežev! Bil sem v riti. Se razume, krivcev ni, kriv sem sam, takšen, kakršen sem. Nomina sunt odiosa. Krivcev ni, so pa krivine! Še danes, dasi imajo zdaj mlajši sineasti dokaj močnega zaveznika v Štihu – toliko mladih ljudi še nikdar na Slovenskem ni stalo za kamero in okrog nje – ni pravega nedogmatskega razmaka v mladem slovenskem filmu.

Vendar pa ni bil Štih tisti, ki mi je dal prvo šanso. Sam sem si jo vzela. S svojim denarjem, ob pomoči prijateljev in na svoj način. Začel sem snemati **Senca bližnjih prednikov**, pomagali so mi pokojni tonski mojster Herman Kokove, edinstvena dobričina in človeška entiteta med slovenskimi filmarji, pa Vilko Filač, Rado Likon, Rado Čok. No, v tem času je na ljubljanski televiziji prodrl predlog Mateta Dolenca, naj bi jaz napisal scenarij in režiral film po njegovi zgodbi **Jonov let**. Na okopih sta se znašla še Nina Souvanova in Jernej Novak. In je steklo. Tako **Jonov let** kot **Senca bližnjih prednikov** je do konca sproducirala ljubljanska televizija. **Jonov let** je konvencionalen, **Senca** pa že šrafirajo tisto, čemur pravim drugačen film. Formalno in vsebinsko drugačen. Slojevit, delno improviziran, zlitje več tehnik, žanrov, metod, tematska in oblikovna odprtost, polemičnost, nepopolnost, tehnična revnost. Nobenih receptov, nobenih kanonov, nobenih zgledov. Izumljanje filma na novo. Nekje v ozadju migotajo novi

ameriški dokumentarni film, angleški free cinema, francoski cinema direct, the other cinema, cinema novo, alternativni film, underground film, politični film in kaj vem, kaj vse še.

Od Vertova in Godarda, pa Roucha, Markerja, Braulta, Tarkovskega pa do Brackagea, Markou-poulosa, bratov Mekasov, Mayslesov, Tavianijev, Cassavetesa, De Antonia, Makavejeva, Žilnika, Wisemana, Goldmana, Weira, Herzoga, Wendersa, Schmidta pa do premnogih današnjih ustvarjalcev mladega nemškega, južnoameriškega, francoskega, madžarskega, kubanskega, neodvisnega ameriškega, kanadskega, švicarskega, belgijskega, itn. filma.

Pa se povrnimo spet k vprašanju forme, govornice, tehnike. Razen osnovne tehnike (kamere, magnetofona, traku, montaže) in tako rekoč šolskih pravil, ki omogočajo film (slika, ton, spoj) sta tehnika in forma v svojem izločenem bistvu mistifikacija mitologija. Forma je, kajpada, toda sinefilčno teoriziranje o njej ustvarja mit. Tega pa v tehniki ni, dasi se kar naprej na neki poseben način ponuja v diskusijo, polarizacijo, učenjačenje. Od Eisensteina, Pudovkina, Balasza pa Martina, Bazina, Spottiswooda, Gessnerja do mlajših teoretikov, ki jih Ekran tako in tako odlično pozna, Angela, Burcha, Bonitzerja, Nogueza, Espinose in drugih, se je misel o filmu, o njegovih izraznih sredstvih in načinih, krepila in bogatila, nekaj radikalnih postopkov so vnesli v zadnjih desetletjih Godard, Straub, Bresson, Durasova. To lahko berete v Bonitzerju. Mene je svoj čas močno prevzela koherentna in samosvoja Bressonova misel o filmu (kinematografskem, ki je drugačen od teatarskega in literarnega »kina«) tako o zvoku, kameri, montaži in igri. Odnos med slikami in zvoki, ki ne analizira, ki ne razlaga, ampak zлага.

Ki daje polni iznos filma, filmski izraz. Šumi morajo postati glasba. Izhodišče: negibnost, tišina. Slike in zvoki dolgujejo svojo vrednost in moč samo rabi, ki jim jo nameniš. Tisto, kar je za oko, ne sme ponavljati tistega, kar je za uho. Če je oko docela zavzeto, ne dajaj ušesu nič ali skoraj nič. Velja tudi obratno. Ni istočasnega, istoveljavnega. Kdaj zvok nadomesti sliko? Kadar jo, takrat sliko nevtraliziraj. Uho gre bolj k notranjemu, oko k zunanemu. Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost, škodi enemu in drugemu. Po drugi plati pa me je vznemirjala in me vznemirja nedogmatskost pogledov militantnega filma. Direktna beseda, moč besede, ki pripada človeku, komentar, ki ni nujno avtorsko stališče, česar naši filmski komentatorji in kritiki, malone vsi po vrsti eklektiki, ne morejo uvideti ali uslišati. Comment taire ce point de vue, c'est justement sa fonction, pravi nekje Pascal Bonitzer. Naši, med njimi tudi Munitić, so si nekoč ustvarili dogme o tem, kakšen mora biti dokumentarec. Če je v njem obilje besed, potem je zanje to že televizija ali radio. Pozabljajo, da je samostojnost človeške besede, misli, njena digniteta in moč, v institucionalnem okolju relativizirana, oportunistična, sistemska in da v drugačnem kontekstu lahko odkriva in razvija svojo izvorno moč. Med tema dvema, med negovano estetiko zvoka nekega Bressona in najdubo drugačne rabe (drugačnih rab) glasu, zvoka, glasbe, besede, komentarja, se suče moja praksa. Pogojevana seveda z mojim 'nenormalnim' stanjem, kar zadeva možnosti za delo in ustvarjanje sploh. Sploh pa se mi dozdeva, da se pri nas, vsaj kar zadeva resno in zavzeto pa ne po vsej sili komercialno produkcijo vsi prejkone najdemo v docela nenormalnih pogojih dela, izoblikujoč



Ovni in mamuti

sproti (za sprotno rabo) svoj izraz. Govorimo lahko o avtorskih bolj ali manj individualnih ustvarjalnih pogledih na stvari estetike, forme, itn., ne pa o nekakšnih estetikah, šolah, izoblikovanostih... Filmski delavec, ki resno misli in pošteno čuti, se mora predvsem prebiti skozi obroče, ki mu onemogočajo delo, ustvarjanje, pri vsem tem pa ostati kolikor toliko duhovno čil in pošten... Sole in razni maestri, na katere računajo in jim izdatno omogočajo delovanje institucionalna pamet in politika dogmatične opreznosti, ne dajo maha, resno zavirajo rast in tvornost izrazitih, avtentičnih in prodornih individualnih hotenj, s tem tudi izrazito oblikovanih avtorskih filmskih osebnosti, pisa. Tako sta osnovna pismenost in formalna govorica stvar osebne izkušnje, izobrazbe, inteligence, senzibilitete, nuja, naključje in idiosinkratičnost pa, če so možnosti, postopoma izostrijo nekatere prvine temeljne filmske govoriče.

Predlagam, da izhajava iz zelo »konkretnega« prizora iz filma Ovni in mamuti – tistega z vožnjo po ljubljanskih ulicah, ko v Kovačičev song na trenutke intervenira določen »hrup«. Rad bi, da prek analize tega prizora prideva do uporabe zvoka v tvojih filmih.

Filip Robar: Trije zvočni sklopi, ki sem jih, postavimo, dovolj svojsko rešil, bolj ali manj posrečeno ilustrirajo moje zdajšnje pojmovanje govoriče pogleda in glasu. Analizo boste seveda opravili pri vas na Ekranu, opozoril bi le na melodično ironično repetitijo začetnega songa Janija Kovačiča (prisluhniti bo treba tudi besedam) v ekspoziciji in na interferenčni sklop, ki nazadnje privede do mučnega in nečistega občutka odtujenosti, antagonizma, zastrte konfliktnosti, ko se besni Huso, ki ga je pravkar nadrl birokratski šef samskega doma, poda v nedeljo v mesto. Kulminaciji motečnosti, konfliktnosti, ki jo označuje Mujezinovi podobna pesem, in ko imamo pred seboj vesoljno

Ljubljano, sledi ironiziran (od)govor ob spremljavi slovenskega melosa oz. njegovega označevalca – polke. Za pridnega opazovalca in razčlenjevalca bi bila to kar lepa kost za glodanje. Drug takšen, a bolj ponotrzanjen sklop je Slavkovo poslušanje Verdijeve zadušnice, njegovi lastni monologi in pa refleksija Ive Andrića. Občasni vdori zunanjega (zvočnega) sveta, ki ga nazadnje Slavko uporabi, da bi izrazil svoj protest proti vsakršni asimilaciji. Celo mikrofona uporabi, čeprav je vse čustvo in drhtenje, kakor bi temu rekel Miran Jarc. Tretja neobičajna raba glasu je v živi zvočni sceni »pijanke« v samskem domu. Radijski govor naenkrat postane med prisotnimi enakovreden. Vključitev, izključitev. Dokaj tvegano pa tudi ne najbolj posrečeno, bi dejal. Do neke mere deluje ta izum šele takrat, ko je prizora konec. Retroaktivno. Ko Huso reče: »Daj, ugasi taj radio, života mi!« In v tišini, ki nastane, se šele zavedamo, kako moteča, dasi tehtna in relevantna, so bila Borova radijska razmišljanja o slovenskem nacionalizmu. Huso jih nedvoumno preseka s svojim: »A mi nismo Evropa? Nego ko je? Ko je ubio Ferdinanda u Sarajevu? Mi, mi smo ga ubili!« Vendar pa, kot že rečeno, analizirali boste vi, jaz imam še veliko dela, pa tudi usposobljen nisem za takšne zadeve.

Nadaljujeva lahko s tvojo izjavo: »Rad bi, da se kamere sploh ne opazi. Njen namen je le beležiti tisto, kar se dogaja.« Toda ali ni prav razmik med tistim »kar se dogaja« in tem, kako je le-to posneto, prostor za tvoj avtorski vpis v filmsko strukturo. Kako je torej s t.i. »objektivnostjo kamere«?

Filip Robar: Ob *Ovni in mamutih* ne gre razpravljati o kakšni posebni vlogi kamere oziroma razmiku med tistim »kar se dogaja«, in tem, kako je le-to posneto. Treba je bilo najti hitre, učinkovite in poceni načine, kako posneti film. Niti časa ni bilo niti denarja za kakšno bolj rafinirano in slogovno dognano sliko. Karpo je bil krassen sodelavec, vendar pa vidno razočaran, ker kameri nisem dal dovolj možnosti za kreativno udeležbo.

O objektivnosti si nisem nikoli belil glave, ker je preprosto ni. Na sploh pa kaj rad pritegnem Bressonu, da očitne vožnje in zasuki nimajo nobene zveze z gibanji očesa. Pomenijo prav nasprotno, ločitev očesa od telesa. Kamere ne smemo uporabljati kot metlo. Ne me napak razumeti, kajti vseč mi je dobra, bogata slika, če seveda nekaj kaže, če je nekaj za njo. Kinematografskega samozadovoljevanja ne prenesem.

Ker sva se s tem vprašanjem dotaknila ene od centralnih točk polemike s konca šestdesetih let – o odnosu filmska tehnika/ideologija – bi bilo zanimivo slišati še tvoje mnenje o takrat prav tako problematizirani fazi v nastanku filma – montaži. Navsezadnje si na letošnjem pnjskem festivalu dobil zlato areno prav za montažo.

Filip Robar: Pred leti sem v Ekranu objavil Roy Madsenove sintakse montaže. Mutatis mutandis jo v osnovi uporabljam odkar pomnim. Ustvarjanje jasnosti, smisla, skrivnostnosti, napetosti, paradoksa, če je zato, seveda zadostni material s snemanja. Tudi nimam nič proti temu, da montaže sploh ni, če je za to dovolj dober razlog, razviden v konceptualizaciji filma. Michael Snow (The Wave-length), Andy Warhol, Paul Sharitz, Malcolm Le Grice in še mnogi na eni, Eisenstein na drugi strani, vmes pa funkcionalisti, glavni tok, kjer je montaža nesporno le del metode ustvarjalnega filmskega procesa. Vsi trije pristopi imajo svoj prav, če zadeva učinkuje. Sicer pa je nagrada za montažo prav meni le kompenzacijska, drugačne mi spričo **Očetovega** zamaha niso mogli dodeliti. Andrija Zafranović pa Vuksan Lukovac ali pa Darinka Peršin (zlasti v **Dediščini**) pa še mnogi drugi so brez dvoma veliko boljši montažerji kot jaz. Pri filmu, kakršni so **Ovni in mamuti**, kjer snemanje ne poteka po natančni in strogi snemalni knjigi, je pri montaži najhujše garanje temeljita selekcija in ureditev gradiva. Tu sta mi veliko pomagala Janez Bricej in Katarina Kuleša. Delo režiserja-montažerja je, da iz mrtvih slik nastanejo žive, da že v celostnem spoju filma zasvetlikajo, da pridejo slike in zvoki pred oči in ušesa tako spontano kot besede v duha književnika.

Vse od Senc bližnjih prednikov se med kritiki pojavlja določena zmeda, celo nelagodje ob težavnosti žanrske umestitve tvojega dela. Relativno ohlapna oznaka »dokumentarno-igrani film« ob Ovnih in mamutih k temu še prispeva.

Filip Robar: Menim, da bi bilo na tem mestu vaše razglabljanje veliko bolj umestno in plodno, kot pa moje. Fuzija žanrov, film umetnosti in eseja (d'art et d'essai), igran in dokumentaren, političen, ki je politično narejen, in podobno – mar ni sijajna priložnost, da si mladi filmski teoretiki in kritiki pa zgodovinarji razmejite in obogatite svoje filmsko zrenje? Nekaj sem že povedal o sebi in tokovih, ki me oplajajo in vznemirjajo ustvarjalca v meni. Nekaj naj ostane še nedorečeno. Film in status nascendi – ko ga zaslutim v sebi, ko začenja dobivati telesce in mu je treba omogočiti organsko in duhovno rast – to je tisto, kar me razganja, ne pa njegova takratna ali poznejša žanrska umestitev. Tesna zveza med dejstvi in vsem tistim, kar dejstva spreminjajo ali celo zanikajo. Ne me napačno razumeti, nikakor ne omalovažujem naporov teoretikov in drugih, da bi določeno delo sistemativizirali in ustrezno opredelili. Izvolite, prosim!

Prav v zvezi z domnevno »iznajdbo novega žanra« si v festivalskem biltenu omenjal Žilnika. Rad bi te spomnil na njegovo izjavo za Ekran pred dvema leti in te tako privedel do odnosa film-televizija, kakor se ti kaže glede na dosedanje izkušnje. Žilnik je rekel: »Začel sem z delom na TV iz prepričanja, da je naša televizija glede na to, kar omogoča, zdrava in bolj demokratična od našega filma.«

Filip Robar: Žilnik ima načelno prav. Tudi meni je, kot sem že povedal, televizija najprej pomagala do kruha in marmelade. Tako bi moralo biti, če pomislimo, koliko mladih filmarjev mora dobiti priložnost za delo in ustvarjanje. Ko bi se uredniki in programski sveti nekoliko bolj osvobodili svojih kostolomnih birokratskih togosti in sprenevedanja in odkrito, pošteno ter radoživo nudili tem ljudem okrilje in sredstva, bi se televizijski program krepko izboljšal, v to sem prepričan, mladi ustvarjalci pa ne bi zapadli malodušju in konvencionalnostim, ki je dandanes tako očitno.

Skoraj ni intervjuja z našim režiserjem, ki bi malo ne potarnal o slabi organiziranosti našega filma. Na špicah tvojih zadnjih filmov pa redno zasledimo napis »Skupina Filmske alternative«. Ali je mogoče glede na tvoje sodelovanje z Vibo povedati kaj več o tem odnosu institucionalna – alternativna kinematografija?

Filip Robar: Filmske alternative: jako preprosto – to sem jaz. Vsaj ena od alternativ. O tem sem povedal že na začetku, zakaj in kako. Naj opozorim preden gremo naprej, na terminološko past, ki se skriva v izrazu alternativna kinematografija. Kot je znano, je slednje nekaj čisto določenega in ima opraviti s filmskim raziskovanjem samega filmskega jezika in izraznosti. Filmske alternative pa so mnogotere, vse pa lahko neobvezujoče opredeljuje zgolj na poseben način izražena napetost ali trenje nasproti ustaljeni, bolj ali manj kodificirani, a žal, tudi povsem skonvencionalizirani praksi-proizvodnji. Verjamem, da Filmske alternative lahko pomenijo resničen ustvarjalni okop, kjer bi se mladi poskušali s svojimi filmskimi idejami, jih razvijali ter ob podpori kulturne skupnosti tudi realizirali svoje zamisli – ob upoštevanju, kakopak, skrajno racionaliziranega predračuna. Filmske alternative bi lahko ob stalni podpori Kulturne skupnosti Slovenije in Viba filma postale poligon za drugačno filmsko snovanje, obenem pa odskočna deska za redno filmsko produkcijo. Morda neke vrste rigorozen podiplomski seminar ali delavnica, kjer bi diplomanti AGRFT in drugi filmski talenti odpirali nove, še neraziskane ali pa nerazvite filmske prostore. Delali filme. Morda bi k sodelovanju lahko pritegnili tudi nekatere učene sodelavce Ekрана, ki bi v soočanju s filmsko prakso preizkušali svoje poglede in glasove. Da ne bi kar naprej suhoparno razglabljali zgolj na osnovi že vidnega ali pa, kar je še huje, zgolj ob prebiranju najnovejših francoskih, angleških, ameriških, italijanskih in drugih revij in knjig, ampak da bi sami soustvarjali sodobno in izvirno gibanje. Institucionalno-alternativno. Zanima me samo zares dejaven princip in praksa ustvarjanja, medsebojnega zaupanja, poštenja, odprtosti, neodjenljiv boj proti uradniškemu in birokratskemu-dogmatičnemu mišljenju, ki je v zadnjih desetletjih zaposlil tako rekoč vsa filmska in tudi druga kulturnotvorna področja, značilna zanj pa je prav neverjetna topoumnost, slaba volja, lenobnost, ravnodušnost, cinizem in trivialni interesi. O

sebi misli, da je branik duhovne pravšnosti in prave mere svobode, ki naj gre ustvarjanju. Ti so največja ovira za razvoj dobrega, iskrenega, bojevitiga, pomenljivega in drugih duhovnih dobrin. Med ljudmi takšne miselnosti so, žal tudi drugače zelo prosvetljeni državljani, ki pa si zaradi neke posebne zveze z našo nedavno revolucijo še vedno lastijo smiselnost in končnost vsega, kar oni sami in drugi delajo, in menijo, da so zato postavljeni, da imajo monopol nad idejo, resnico, mislijo, vrednotami. Med slednje je šteti tudi Josipa Vidmarja, ki je nekoč s skrajno malomarno in neodgovorno odklonil film kot pomembno duhovno tvorbo in ga s svojih akademskih pozicij nedogledno anatemiziral.

V tvoji biografiji sem našel podatke, da si diplomiral na Columbia College-u v Chicagu, poučeval film in fotografijo v Švici (Montesano), nato pa celih osem let delal na AGRFT. Ali se da skozi te tri postaje strniti tvoje razumevanje pedagoške filmske prakse? Če je vprašanje preobsežno, naj povem, kaj me najbolj zanima: kaj naj po tvojem menju da visoka šola bodočemu režiserju in koliko od tega je ta hip sposobna narediti ljubljanska akademija?

Filip Robar: Že pred leti sem bil izločen iz pedagoškega dela, še danes trdim, da nepravilno in ne po svoji krivdi. Takrat vem, da mi je kar brbotalo po glavi idej in zamisli, kako napraviti študij filma smiseln.

Pa ne samo brbotalo, dejansko sem pripravil cel kup predlogov za izboljšavo študija, vendar so ustrezni ljudje in organi vse po vrsti denegirali, ignorirali. No, pa pustimo to, kakšna so pač slovenska visokošolska in kadrovske politična razmerja. Šola seveda lahko pomaga pri izoblikovanju določenega filmskega znanja, praktičnega in teoretičnega, lahko da svoje tudi pri oblikovanju odnosa do dela. To je znano. Ustvarjalcev pa ne more producirati. Pač pa me zadnje čase vznemirja nekaj drugega. Slovenske duhovne značilnosti, ne ravno najboljše človeške, si že dolgo, dolgo časa utirajo pot in si dajejo maha tako v vrtcih, po raznih šolah in brez dvoma tudi doma. Zavrtost, zaprtost, duhovna potolčenost, nekoumnikativnost in podobne slovenske npravstvene značilnosti še kar naprej trajajo, kaže da zadobivajo

celo predznak človeške kvalitete. Nekaj je docela narobe s splošno psihologijo in filozofijo človeka pri nas. O tem bi se kazalo nekoč temeljito pomeniti. Eden od naslednjih alternativnih projektov bo prav gotovo tudi na to temo. Od kod ta občutek majhnosti, ta brezvoljnost in zaprtost duha, ta sumnjičavost in objedljivost, ta nesproščenost? Ali je to res naša slovenska duhovna danost in končnost? Ne verjamem, zlasti ne, ker se npr. ob pijači spremeni v nekaj čisto drugega, žal še bolj negativnega in agresivnega, kar je seve pripisati zgolj kompenzatoričnim porivom. Sicer sem pa nekaj tega duha uspel ujeti že v **Sencah bližnjih prednikov** v **Opre Roma** in tudi v **Ovni in mamutih**.

V pismu Ekranu si napisal, da se zdi »da pri nas kriteriji dela in kriteriji pisanja o delu (filmu) rastejo iz dveh raznorodnih tal.« Ali so ti občutki o »bolezni brezstičnosti« pred dvema letoma ostali isti ali pa so se morda še okrepili? Ali še širše – kakšna je vloga kritičnega pisanja v tvoji refleksiji lastnega dela?

Filip Robar: Tudi o tem sem že govoril, če se ne motim. O dnevnem kritičnem pisanju ne bi obširneje govoril. Včasih je korektno, včasih manj korektno, v celoti pa nima bistvenega vpliva na filmsko zavest pri nas. Včasih se med pisci tistih stolpičev najde tudi kak humorist ali pa naivnež, kot npr. Miha Brun, ki je o **Ovni in mamutih** zapisal, da je narejen po meri in okusu določenih krogov na jugu. Persiflaža. Zamejenost ali zgolj zajebantsko bulvarska neozaveščenost... Ekran bi bil lahko pravi in smiselni u in raz-smerjevalec filmskega duha, vendar bi moral postati manj eklektičen, negovati bi moral lastno misel in odnos, s pogojem seveda, da avtorji prej napravijo domačo nalogo iz razmišljanja, preden se lotijo pisanja, in ne morijo bralstva s svojimi miselnimi naporji, zankami in klopčiči v samem članku ali razpravi. Skratka, manjka znanja, izvernih misli, konciznosti. Tesnejše, tvornejše in sotvornejše misli s prakso tudi domačega filma. Ne zgolj prežvekovanje in regurgitacija teorije in estetike in drugih duhovnih centrov. Slovenska izvirna, kritična, publicistična in teoretična misel – te slednje pač ni zaznati – je v domačih razmerah pravzaprav še bolj nebogljen, nepomembna kot filmska praksa. Govorim o slovenski.

Filip Robar-Dorin

Režiser, scenarist, snemalec, montažer publicist in prevajalec. Rojen v Boru 8. 9. 1940. Študiral primerjalno književnost in filozofijo na FF v Ljubljani (1963–1965) ter film na Columbia Collegeu v Chicagu, kjer je diplomiral 1969 s filmoma **Summer 68/Poletje 68**, **Blisters/Zulji**. 1970–1972 je predaval fotografijo in film na inštitutu Montesano v Gstadu (Švica), 1972–1980 pa je bil asistent za režijo in igro na AGRFT v Ljubljani. Po letu 1963 posnel več amaterskih filmov (**Portret nočnega mesta**, **Goga se razpoči**). Za Encyclopedio Britanico je posnel serijo poučnih filmov (**How does this make you feel?/Kaj pri tem občutiš?**, 1969, **Pigeons, pigeons/Golobi, golobi**, 1969), za inštitut Montesano pa je režiral in posnel več kratkih filmov in multimedialnih projektov (**L' aples-midi d'un faune/Faunovo popoldne**, 1970). V Sloveniji je debitiral s kratkim dokumentarnim filmom **Posebna šola**, 1972, ki mu sledijo **Pogled stvari**, 1979, **Vinogradniki**, 1979, **Opre Roma**, 1983 (celovečerni dokumentarec), **Ljudnica**, 1989 in kratki igrani filmi (**Xenia na gostovanju**, 1975, **Ristanc**, 1981, **Kmetiskega proizvajalca Mikulaša prvi dopust**, 1984, **Novomeška pomlad**, 1988.) Za TV Ljubljana je režiral TV film

Jonov let, 1981 in TV dramo **Sence bližnjih prednikov**, 1980. Za celovečerni igrani film **Ovni in mamuti** je prejel zlato areno za montažo (Pulj 1985), Grand Prix v Manheimu, 1986, za **Veter v mreži** pa Badjurovo nagrado (1989), zlato areno za režijo (Pulj 1990) in Prešernovo nagrado (1990).

Ovni in mamuti, 1985

s – Filip Robar-Dorin, r – Filip Robar-Dorin, f – Karpo Godina, g – Jani Kovačič, i – Slavko Štimac, Božidar Bunjevac, Marko Derganc, p – Viba film, Filmske alternative – Novo mesto, 35 mm, barvni, 2463 m

Veter v mreži, 1989

s – Filip Robar-Dorin, r – Filip Robar-Dorin, f – Jure Pervanje, sc – Janez Kovič, g – Slavko Avsenik jr., i – Milan Štefe, Rene Medvešček, Robert Prebil, Ludvik Bagari, Polona Hartman, Marko Mlačnik, p – Viba film, Filmske alternative – Novo mesto, 35 mm, barvni, 2864 m