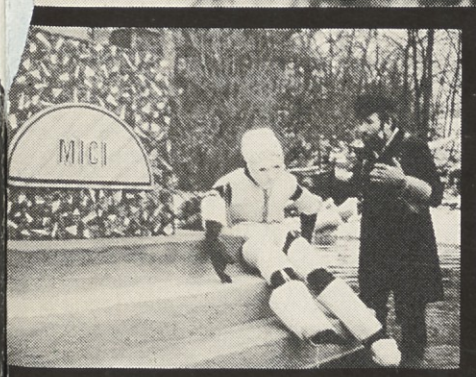


EKRAN



7,8

vol. 10 letnik XXIV 1985

RECEPCIJA FILMA NA SLOVENSKEM

DEDIŠČINA

NAS ČLOVEK

BUTNSKALA

OVNI IN MAMUTI

intervju FILIP ROBAR-DORIN

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

JUGOSLOVANSKI FILMI '85



revija za
film in televizijo

7,8 1985

vol. 10
(letnik XXII) 1985
cena 200 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Freljih (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinišek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Bojan Kavčič (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačič (RK SZDL,
predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar
Cveta Rotar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Učne delavnice

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stik s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvoda
enojna številka 140 din
dvojna številka 200 din
celoletna naročnina 800 din
za dijake in študente 600 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
Št. 4210 - 13/85, z dne 23. 1. 1985.

pogovor	Recepcija filma na Slovenskem	1
novi slovenski filmi	Dediščina	Rapa Šuklje 11 Andrej Drupal 13 Peter M. Jarh 14
	Naš človek	Bojan Kavčič 15 Viktor Konjar 15 Peter M. Jarh 15
	Butnskala	Silvan Furlan 17 Stojan Pelko 18 Peter M. Jarh 19 Leon Magdalenc 20
	Ovni in mamuti	Stojan Pelko 21 Darko Štrajn 22 Matjaž Zajec 22 Aleš Erjavec 23
intervju	Filip Robar-Dorin „Enakovrednost zvoka in slika ubija medsebojnost“	Stojan Pelko 24
Pulj '85	Ada / V. K. Anticasanova / M. Z. Človek iz zemlje / S. P. Debeli in suhi / V. K. Horvatova izbira / V. K. Jagode v grlu / B. K. Konec vojne / M. Z. Ljubezenska pisma z naklepom / S. P. Ni lahko z moškimi / P. S. Oče na službenem potovanju / M. Z. Od petka do petka / V. K. Oprijemanje zraka / B. K. Orkester neke mladosti / V. K. Proka / V. K. Rdeči in črni / L. M. Skrivnost starega podstrešja / M. B. Šest junjskih dni / S. P. Tajvanska kanasta / S. F. Tudi to bo minilo / L. M. Una / M. Z. Vozel / M. Z. Življenje je lepo / Z. V.	27
	nagrade	39
	20. MAFAF: Brez publike in filmov	Borko Radešček 41
festivali	Moskva '85	Miha Brun 42
	Locarno '85	Viktor Konjar 44
	Cannes '85: Dnevnik z Azurne obale	Lorenzo Codelli 45
razprave	Postmodernizem in alternativa (II)	Rastko Močnik 49
esej	Struktura žanra: struktura bipartitne akcije	Marcel Štefančič, jr. 51
televizija	Recepcija	Peter M. Jarh 54
	Vrtnar posebne vrste	Peter M. Jarh 54
fotografija	August Sander	Ješa Denegri 55
kinoteka	Uspeh dobrega sodelovanja	Vladimir Koch 56
in memoriam	Vasko Pregelj	Denis Poniž 57
	Slobodan Aligrudič	Matjaž Zajec 58
	Niste imeli drobiža	Slobodan Aligrudič 58
zapisovanja	fotografija: „Gledališče brez patosa“	Brane Kovič 59
	vibina vitrina: Videz vara	Milan Ljubič 59
	kinotečna vitrina: Jesenski program	Vladimir Koch 60

FOTO—ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

Filmski trik v cerkvi	Silvan Furlan 6
Filmski dokument v kleščah komičnih učinkov	Bojan Kavčič 7

Recepcija filma na Slovenskem

Okrogla miza, ki jo je pripravila sekcija za kulturo MC CK ZKS v Ljubljani, marca 1985

Lev Kreft:

Rad bi opredelil in pojasnil namen današnjega sestanka.

Naša razprava je vključena v priprave za sejo CK ZKS, vendar tudi za področje filma ni edina. Gotovo se bo sestala še aktiv filmskih delavcev-članov ZK; nekatere osnovne organizacije, ki delujejo na tem področju, bodo prav tako prispevale svoje poglede na položaj slovenskega filma. V Marksističnem centru smo poskušali uporabiti obstoječo iniciativo: prvič, kot neke vrste katalizator za razpravo; izkazalo se je, da je dovolj dober, saj nimamo posplošenih pogovorov, kakršni so običajni. In drugič, če obstaja neka iniciativa, ki naleti na določeno podporo in izraža potrebe, ni nobenega razloga, da ne bi tudi Marksistični center sodeloval pri njenem nastajanju. Jasno pa je, da je pobuda in njeno oblikovanje predvsem naloga tistega kroga institucij in ljudi, ki so lahko njeni dejanski nosilci.

Posebna naloga Marksističnega centra CK ZKS je, da prav na področjih teorije kulture, estetike, sociologije kulture ter specialnih estetik in sociologij daje pobude, organizira razprave, spodbuja raziskovalce, založniško, publicistično in vse drugo delo, ki omogoča da se na področju kulture teorije posebej afirmira. To predvsem zaradi spoznanja, ki je bilo izraženo večkrat, ob samem nastanku Marksističnega centra in vsakič ob kasnejših temeljitejših razpravah: da je položaj teorije kulture in vseh njenih vej in panog, ki nastopajo v različnih disciplinah in vedah v Sloveniji, na mnogih področjih še vedno težaven, pomanjkljiv, da često sploh ni teoretskih naporov oziroma jih ni dovolj in da obenem na tem področju prevladujeta nepovezanost in raznolikost.

Ne gre samo za raznolikost različnih pristopov, kar bi bila posebna kakovost, ampak za raznolikost nepovezanosti, nekoordiniranosti in nesodelovanja. Tako smo imeli pred kratkim tudi razpravo o položaju in vlogi estetike in umetnostne teorije v višjem in visokem šolstvu, s katero smo se vključili v javno razpravo pred sejo CK in v strokovno razpravo o programih, ki jih pripravljata Univerza. Ta razprava je med drugim pokazala, da v zadnjih desetih letih lahko opazimo razvoj na področju teorije kulture, obenem pa še vedno izrazito nepovezanost, mnogokrat slučajnostne nastanke teoretičnih prizadevanj, vezane bodisi na strokovnost bodisi na ljubiteljsko usmerjenost posameznikov. Skratka, gre za področje, na katerem v Sloveniji še vedno dokaj velja staro geslo, da se „umetnosti ne da misliti“. Vloge teorije sicer tudi v Marksističnem centru ne precejujemo, vendar pa ugotovljamo, da je eden od nujnih segmentov razvoja na vsakem področju, še posebej v kulturi. Opozoriti moram, da je bila o srednjem šolstvu in novem programu, ki vsebuje estetsko vzgojo kot poseben združen predmet vseh zvrsti, pred kratkim na seji sveta za kulturo RK SZDL razprava, ki je

pokazala, da ob relativno solidno pripravljenem programu obstaja relativna, včasih pa tudi absolutna nepripravljenost šolskega kadra, da bi izvajali nekatera dela iz tega programa. Šola je še vedno pretežno vezana na klasične, zlasti literarno in ozko likovno usmerjene pristope v estetski vzgoji. Obstaja pa še drug problem. Estetska vzgoja je izrazito vezana na sodelovanje in povezovanje z zunajšolskimi dejavniki, med drugim z institucijami v kulturi pa tudi z drugimi teoretskimi institucijami. Te pa ne samo, da se niso na ustrezen način vključile v izvajanje programa estetske vzgoje v srednjem šolstvu, ampak ga pogosto sploh ne poznajo.

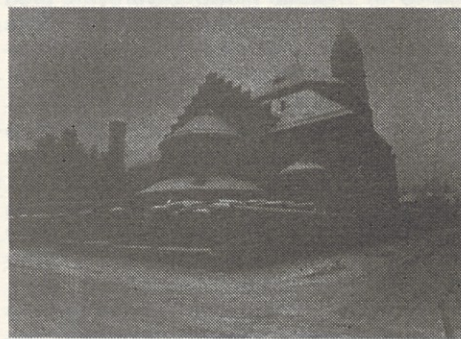
Zdenko Vrdlovec:

V spremnem tekstu k vabilu za to okroglo mizo je kot nekakšno geslo omenjeno vprašanje o mestu filma na univerzi: to vprašanje se nemara zdi izzivalno ali pa je celo netočno, ko pa je vendar znano, da imamo AGRFT, ki je članica univerze. Če že načenjamo to „akademsko vprašanje“, je treba povedati tole: film je na AGRFT zastopan na podoben način, kot je glasba na glasbeni akademiji ali slikarstvo na likovni. To so umetniške akademije, ki pa imajo — z izjemo ene — svoj teoretski pendant v pedagoško-znanstvenih enotah za muzikologijo, umetnostno zgodovino in primerjalno književnost (kar zadeva dramatiko) na filozofski fakulteti. Film je v tej deželi edina umetniška panoga, ki po natanko 80 letih, kar na Slovenskem obstaja, še nima svoje „akadske“ vede, ki bi ga konstituirala kot predmet, vreden teoretskega ali raziskovalnega zanimanja. Tukaj nam ne gre za spekulacije o tem, čemu je tako, čeprav ni težko uganiti, da se del odgovora skriva v sumljivem „umetniškem“ značaju filma in je nemara prav zategadelj pripuščen v šolski sistem le na način estetske vzgoje. Vsekakor je to ena izmed posebnosti slovenske kinematografije, ki je dejansko le deset let mlajša od svetovne, toda v svetu je film medtem že zdavnaj postal predmet univerzitetne vednosti, ki je po tolikem času postala celo že dolgočasna in utrudljiva.

To dejstvo seveda ni edini razlog pobude, da bi film zrinili na univerzo. Toda navsezadnje ni edini ali vsaj zadosten razlog niti slovenski film, čeprav že obstaja 80 let. Ta pobuda nastaja — emfatično rečeno — zaradi svetovnega filma. Pri tem bi nemara lahko izhajali iz povsem empiričnega in statistično ugotovljivega dejstva, da je film, kakršenkoli že je — umetniški ali komercialen, avtorski ali žanrski, ameriški, sovjetski ali bočvanski — skratka, da je film ravno v vseh teh in še drugih oblikah in načinih, predvsem pa film — če uporabim Benjaminov izraz — kot „dezaviratična“ umetnost, navzoč in konsumiran bolj kot katerakoli druga umetnost. Seveda je vprašljivo, če ne celo povsem zgrešeno predpostavljati, da bi ta empirija, ta masivna navzočnost filma zadostovala za „akademski“ interes ali da bi

množice oziroma t.i. „navadni ljudje“ iz kina hrepneli po filmski teoriji. Naša domneva je povsem nasprotna: gre za to, da univerzitetna vednost iztrga film empiriji in ga postavi tako, kot v tej deželi še ne obstaja — kot teoretski objekt. To pa pomeni, da bi pred vsako pedagoško ali prosvetiteljsko gesto filmsko videnje spreobrnila v vedenje. Dodali bi še, da je za kaj takega že skrajni čas in razen tega ugodna priložnost, saj obstaja film le še kot klasična umetnost, odkar je svetu zavlada video.

Poudarili pa bi radi tole: to, kar skuša naša pobuda združiti, se pravi, dolgoletni praksi slovenske kinematografije dodati še kanček vrednosti, to je bilo kot svojevrstna značilnost filma povezano že v njegovem zgodnjem obdobju. Ne le, da je film, komaj je prav nastal, že imel svoje teorije — Hugo Münsterberg in Bela Balasz, marveč so bili njegovi eminentni ustvarjalci tudi pomembni teoretiki: Eisenstein in Epstein. Opozoriti pa bi želeli še na nekaj drugega: skozi vso zgodovino filmske teorije se na ta ali oni način zastavlja vprašanje gledalca. Toda nikoli ne gre za množičnega gledalca, občinstvo, ki je lahko zanimivo za statistične, ekonomske ali sociološke analize, marveč za gledalca kot subjekta individualnega, psihološkega in estetskega izkustva. S Hugom Münsterbergom nam filmska teo-



rija že na samem svojem začetku dopoveduje, kako jo je očaralo odkritje, ki je v filmu, temu poganjku tehnike reprodukcije, zagledalo tako rekoč „drugobit“ duha ali vsaj napravo, ki je nekakšno utelešenje človeškega duha. Eisenstein je sprva zastavil vprašanje gledalca na ravni ideološkega vplivanja, kot nam pove že njegova znana metafora „film je kot traktor, ki naj prvorje gledalčevo zavest v dani razredni usmeritvi“ (kasneje ga je reševal z izrazi „ekstaze“ in „patosa“, ki predstavlja emocionalno osnovo njegove koncepcije „intelektualnega filma“). Po vojni so se z gledalcem ukvarjali zlasti francoski filmologi, ki so proučevali proces filmske percepcije in vtisa realnosti, medtem ko se je Edgar Morin lotil problema gledalčeve identifikacije in na področju filmske teorije prvi prepoznal in afirmiral ambivalentni oziroma polimorfni značaj gledalčeve „afektivne udeležbe“ — polimorfni značaj identifikacije je seveda v tem, da se lahko filmski gledalec identificira tudi „z najbolj sramotnimi in prezira vrednimi osebami“.

Čemu poudarjamo to vprašanje gledalca? Kajpada zato, ker nas lahko napoti k jugoslovanski in še posebej slovenski literaturi o filmu: njena prevladujoča in dovolj trajna značilnost je namreč prav ta, da postavlja v ospredje gledalca, toda gledalca kot „objekta“ filmske vzgoje. To značilnost lahko tudi ublažimo s podatkom, da se je pojem „filmske vzgoje“ pravzaprav razvil v samem srcu Hollywooda oziroma v prvi velikopotezni fazi ekonomske stabilizacije filmske industrije. S tem je bila namreč povezana odločitev, da je za trdnost te industrije treba doseči širše družbeno upoštevanje filma, in ta odločitev se je formulirala v retoriki snubljenja publike srednjega razreda. V tem prizadevanju, da bi film postal sprejemljiv tudi za srednji razred, so na veliko sodelovali prvi filmski časopisi, kjer so se vztrajno pojavljali izrazi „vzgojno“, „poučno“ ali „moralna lekcija“, torej izrazi, ki so izganjali iz filma njegov primitivno spektakelski značaj, ki je pritegoval le sejemski zijala. In če se od tod vrnemo k domači filmski vzgojni publicistiki, se izkaže, da ta seveda ni mogla služiti ekonomskim interesom filmske industrije, ker je ni bilo. V Jugoslaviji je bil film po vojni proglašen in dopuščen kot umetnost in tako je lahko filmska publicistika služila le umetnostni ideologiji in snubila publiko le za izbrana umetniška doživetja, kar seveda pomeni, da jo je morala hkrati zavarovati pred vsem, kar je le „razvedrilo in zabava“, ki je razen tega pogosto le krinka „tuje“ ideološke propagande.

Filmske literature sicer ni veliko, pa vendarle toliko, da bi zadostovala za kakšno študijo. Zato bi se tu omejil le na splošen pregled, ki ga lahko pričnemo z omembo, da se je po bolj ali manj priložnostnih člankih in treh slovenskih knjigah o filmu — Pavla Debevca Kako pridem k filmu (1929), Franja Aleša Film, kultura, vpliv, zabava (1930) in Ignacija Lenčka Pij XI o filmu — filmska literatura pričela pojavljati šele in kmalu po dekretu, ki je ustanovil jugoslovansko kinematografijo. Za filmsko literaturo sta sklenili poskrbeti dve vladni ustanovi: komite za kinematografijo FLRJ, ki je ustanovil Filmsko biblioteko, ter komisija za kinematografijo vlade LR Hrvatske. Pri teh dveh „založnikih“ sta do začetka 50. let izšli dobri dve tretjini vseh izdanih knjig in publikacij (teh je bilo skupno 70), večinoma seveda prevodnih oziroma sovjetskih.

Slovenska situacija pa je približno takale: prva publikacija je izbor člankov o sovjetskem filmu, medtem, ko se prva prevodna knjiga — Sadoulova **Zgodovina filma** — pojavi šele leta 1961. Nato so natanko v 20 letih izšle še štiri knjige filmsko-zgodovinskega ali teoretskega značaja: Sadoulova **Moč filma, Filmski jezik** Marvela Martina, **Filmska kultura** Bele Balazsa in izbor tekstov Sergeja Eisensteina **Montaža, ekstaza**. Zato pa so bili bolj prizadevni domači avtorji: to je seveda v prvi vrsti France Brenk s svojimi **Zapiski o filmu** (1951), ki „niso niti zgodovina filma niti teorija o filmski umetnosti“, kot pravi,

marveč želijo „seznaniti bralce z osnovnimi pojmi in poglavitnimi dognanji o filmski kulturi“. Brenku pripada tudi zasluga za prevod dveh pomembnih knjig — Sadoulove **Zgodovine filma**, ki jo je dopolnil z Orisom **Zgodovine filma** v Jugoslaviji, in Balaszove **Filmske kulture** — ter za začetke zgodovinskih raziskav o slovenskem filmu. Potem pa bi pravzaprav lahko naštel le še štiri avtorje: Vitka Muska, avtorja **Kratke zgodovine filmske umetnosti** ter vrste člankov in brošur o filmski vzgoji in tehniki ter o režiserjih in igralcih; Franceta Kosmača, ki se je med prvimi teoretsko lotil vprašanja montaže; Vladimirja Kocha, avtorja monografskih zapisov o Hitchcocku, Murnau in nemem filmu; ter Stanka Šimenca, ki je po tekstih o filmski vzgoji predstavil slovensko klasično slovstvo v filmu.

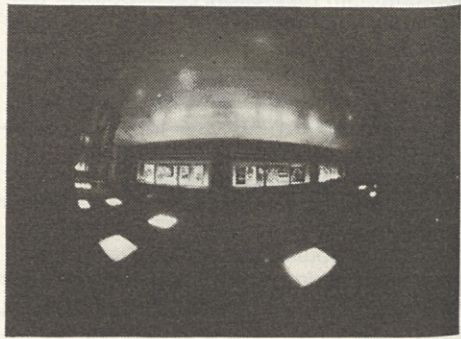
Edina bolj organizirana oblika izdajanja filmske literature se v Sloveniji pojavi le na treh mestih: pri Prosvetnem servisu (v 60. letih) in kasneje pri DDU Univerzum oziroma Dopisni filmski in TV šoli, kjer izhaja zlasti filmsko priročniška in vzgojna literatura, ter pri ljubljanski dvorani YU Kinoteke, kjer izhajajo brošure o tujih filmskih režiserjih. Sem je treba kot novega založnika oziroma samozaložnika prištevati Slovenski gledališki in filmski muzej z zbirko Slovenski film, kjer sta doslej izšli monografiji o Čapu in Stiglicu.

Ta pregled sicer ne pretendira na izčrpnost, vendar mu ne manjka veliko, da bi bil vsaj statistično popoln. Omenili pa bi le še dve reviji — Film, ki je izhajal v letih 1951-61 in Ekran, ki izhaja od leta 1962: obe reviji že s samim dejstvom več kot 30-letnega kontinuiranega izhajanja predstavljata nemara najtrdnjše oporišče zlasti kritiške in esejistične refleksije o filmu ter vsaj fragmentarnega prodiranja in uveljavljanja filmske teorije.

In končno bi lahko ta pregled sklenili s tole ugotovitvijo: vsa ta izvirna filmska publicistika, kakršnakoli že je — prosvetiteljska, priročniška, zgodovinska ali estetska, tehtna ali površna — in kjerkoli se je že pojavljala — pri založbah, samozaložbah, servisih, delavskih univerzah ali revijah — je plod samorastniške dejavnosti (kar velja, če se ne motim, tudi za oba profesorja: Brenka in Kocha). To seveda samo po sebi ni nič slabega in je nemara celo posebnost kinematografije, kjer se vodilni režiserji še danes radi ponašajo s tem, da so se naučili filma v kinu, ne pa v šoli. Predvsem pa je bil to objektivno edino mogoči način: filmski pisci so se lahko avtorizirali le ali kar sami. V tej deli so tako kot povsod po svetu ustanovili filmsko šolo, da bi dobili poklicne filmske režiserje, medtem ko po drugi strani in hkrati sam producentki režim onemogoča, da bi se pojavili režiserji, ki bi se lahko hvalili, kako so postali veliki brez šole. Toda po svetu vedo tudi to, da ima film tako kot literatura ali slikarstvo tudi svojo zgodovino in teorijo, ki imata mesto na univerzi. Tukaj nikakor ne bi želel razširjati prevelikega zaupanja v šolski sistem, vendar je dejstvo, da se je

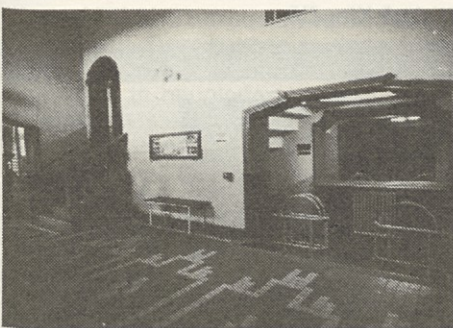
danes filmska teorija že tako razmahnila in razvila do te stopnje, da jo še tako prizadeven samorastnik le stežka obvlada. To pa seveda tudi pomeni, da ne dopušča več „divjega amaterizma“: po skoraj sto letih filma je treba pač tudi o tem mediju že nekaj vedeti, saj je bilo z naravno percepcijo konec že za časa sejemskega zijala, ki se je prestrašilo, ko je videlo vlak na platnu.

Od tod ta ideja, da bi tudi na Slovenskem, kjer amaterji in profesionalci navsezadnje že 80 let delajo filme in jih ljudje tudi gledajo (sicer bolj tuje, ki jih je več), rezervirali nekaj prostora za film v kakšnem kotu visokošolskega programa. Jasno je, da to ne more biti kar cel dodiplomski program — kam pa bi s kadri! V poštevnosti prišla le postdiplomska ali specialistična oblika, zastavljena na interdisciplinarnem način. Locirana bi bila verjetno na AGRFT, ker pa je film tudi določena spektakelska forma, bi lahko zanimal tudi sociologijo kulture, kot vizualna umetnost pa bržkone umetnostno zgodovino in teorijo. Lahko bi še dodali kakšno poglavje iz fizike (optika) in psihologije percepcije ali elektronike, da bi bili na tekočem o novih tehnologijah, vendar se bojim, da s tem zadevo preveč razširjamo. Navsezadnje bi bilo to namenjeno le študentom ali diplomantom drugih smeri, ki bi se želeli izobraziti še na tem področju, ali pa tako iskanim študentom ob delu in iz dela. Zaenkrat pa gre za to, da bi na tej okrogli mizi tak program obravnavali vsaj kot idejo, ki jo je seveda mogoče tudi zavrnilo.



Silvan Furlan:

Ideja, da bi se na Slovenskem ustanovil filmski inštitut, vsekakor ni nova, novost je morda le pogovor o tej temi v današnjem okviru. Zamisel o slovenskem filmskem inštitutu se je pojavljala pod različnimi imeni, in sicer kot filmski muzej, center za filmologijo, slovenska kinoteka... Pri tem moramo ugotoviti, da ta projekt do danes ni pripadal le abstraktnemu „svetu idej“, ampak ima v povojni zgodovini slovenske kinematografije nekaj oprijemljivih, pa čeprav parcialnih pokazateljev realizacije. Danes smo še zelo daleč od tistega celostnega in celovitega ustroja, ki bi ga lahko s polno besedo imenovali slovenski filmski inštitut, in to vsaj iz dveh konkretnih razlogov: prvič, že v formalnem pogledu takšna inštitucija ne obstaja in tudi vpraša-



kaj konkretnih vidikov in področij dela tega zaenkrat še vedno „imaginarnega“ slovenskega filmskega inštituta, potem bi se v nekem hierarhičnem zaporedju držali naslednje sheme:

1. dokumentacijsko-muzejski center

(zbiranje in dokumentiranje vseh pisnih materialov o domačem in tujem filmu, hranjenje vsega, kar je pomembno za zgodovino slovenskega filma)

2. osrednja, bogata in ažurna filmska knjižnica

3. založniška dejavnost

- a) filmska revija — Ekran
- b) sistematično izdajanje prevodne literature
- c) izvirne filmske zbirke (recimo, nadaljevanje zbirke Slovenski film, zvezkov dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, zbirke Iris pri reviji Ekran...)
- d) načrtno sodelovanje z večjimi slovenskimi založbami pri izdajanju obsežnejših oziroma za širši kulturni prostor pomembnejših filmskih knjig
- e) oblikovanje slovenskega in svetovnega filmskega leksikona

4. organiziranje predavanj, študijskih srečanj in simpozijev

5. znanstveno-raziskovalna dejavnost

- a) daljnoročni projekt, kar zadeva raziskovanje „prazgodovine“ in zgodovine slovenskega filma
- b) analitične študije o slovenski kritično-teoretski (sicer manj teoretski) praksi
- c) teoretske študije o vidikih slovenskega filma
- d) poskus, da bi kritično sledili razvoju sodobne filmske misli

Sicer pa je to le shema, ki dopušča številne „dopolnitve“ pa tudi „praznitve“.

Aleš Erjavec:

Če prav razumem, je to neke vrste optimalni program. Pri tem pa se mi tudi zdi, da je, če gledamo ta program glede na druga področja in če upoštevamo situacijo, v kateri smo in v kateri še bomo in ki je in v vseh področjih zelo kritična, to **maksimalni** program. S tem nočem reči, da te ustanove ne potrebujemo, mislim le, da taka sama po sebi, brez ustreznega zaledja, ne more pomeniti tega, kar bi lahko. Pod zaledjem razumem to, da bi bil film bolj navzoč v javni zavesti kot samostojna umetnost, ki potrebuje in zahteva tudi svojo teorijo. Jasno je, da lahko tudi raziskovalna ustanova takšne narave k temu bistveno prispeva, vendar pa mora biti potem na tak način tudi zastavljena ali vsaj delno tudi tako zasnovana.

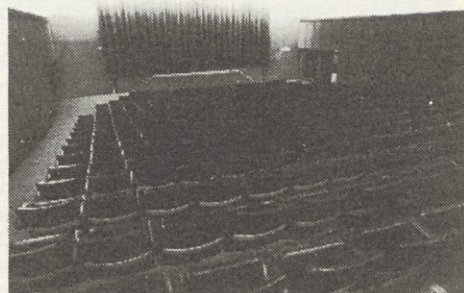
Vzrok temu stanju je gotovo dejstvo, da film nima ustreznega mesta v slovenskem kulturnem prostoru, pa naj gre za slovenski ali kakršenkoli drug film. Bojim se, da bi raziskovalna ustanova, ki bi se ukvarjala **izključno** s teorijo ali historio-

grafijo, le nadaljevala dosedanjo prakso, ko imamo na eni strani „teorijo“, od katere se potem marsikdaj tudi preveč pričakuje, na drugi pa filmsko „prakso“ in publiki (kot vmesni prostor), od katerih predvsem filmska „praksa“ prav nič ne čuti potrebe po kakršnikoli teoriji. Menim sicer, da je ravno revija Ekran s svojim odnosom do filma (sicer predvsem žanrskega) v zadnjem času pomembno spremenila odnos do obravnave filma ter produktivno inkorporirala ali „uporabila“ teorijo pri njegovi obravnavi, ne da bi s tem obnavljala ustaljeno cezuro med „teorijo“ in „prakso“, morda tudi publiko (vključno s strokovno). Ob tem naj le dodam, da je potrebno in koristno, da Ekran posveča slovenskemu filmu ustrezen prostor, vprašanje pa je seveda — sam nanj ne bi mogel odgovoriti — če naj ta obravnava poteka na osnovi enakih kriterijev kot pri drugih filmih.

Pri vsem tem je pomembno vprašanje, komu je ta raziskovalna ustanova pravzaprav namenjena in potrebna. Ob reševanju te problematike pa bi morali biti nekoliko bolj praktični. Namreč: upoštevati bi morali srednjeročna obdobja, plane itd., z drugimi besedami, ta naš pogovor bi najbrž moral potekati pred enim letom in več. Ob tem seveda mislim predvsem na sredstva, saj so ta kot običajno, največji problem.

Naj se še mimogrede vrnem k vprašanju teorije. Pri obravnavi filmske teorije je potrebno upoštevati dejstvo, da je film ena izmed tistih umetnosti, ki se še niso enakovredno uveljavile glede na starejše ali „osrednejše“ umetnosti in da se to kaže tudi v teoriji o njem. Zato film na splošno zahteva „specialno“ teorijo ali teoretski pristop, ki se navsezadnje kaže tudi v odnosu filmskih „praktikov“ do teorije o filmu. Ne vem, če je še na kakšnem drugem področju prihajalo do tako nekritične aplikacije npr. lingvistike, psihoanalize itd. Mislim, da je v teh in podobnih primerih šlo za precenjevanje teorije in da je bilo to škodljivo tako za naš odnos do filma kot za filmsko teorijo.

Da povzamem: takšna raziskovalna ustanova je potrebna, vendar mora v svojem programu in načinu dela upoštevati dejstvo, da je film posebna umetnost, na meji med umetnostjo in industrijo (ali na obeh straneh te razmejivke), in da bi morala raziskovalna ustanova, ki bi se ukvarjala s filmom, nujno dati precejšen poudarek proučevanju tega aspekta filma ter ob tem ne polagati upov izključno v neko čisto filmsko teorijo.



nje je, kdaj bo tovrsten predlog sprejemljiv, če je sploh sprejemljiv tako za slovensko filmsko sceno kakor tudi za našo kulturno politiko; in drugič, tudi v vsebinskem pogledu je inštitut stvar prihodnosti, kajti četudi spregledamo ločnice, statusne, organizacijske in programske, ki razdvajajo Filmski muzej v enoti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, dvorano Jugoslovanske kinoteke pri Kinematografskem podjetju Ljubljana, revijo Ekran pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije, Center za filmologijo pri ljubljanski AGRFT ter oddelek za film pri Arhivu SR Slovenije, pa šeštevek del in aktivnosti omenjenih institucij, ki vsekakor ni majhen, ne pokriva tistega, kar bi, recimo temu tako, pokrival „idealni“ filmski inštitut. Morda bi bilo celo bolje uporabljati namesto inštituta za film ime center za film, vendar se nam zdi, da pojem inštitut pridaja stvari nekaj tistega sija znanstvenosti, resnosti in relevantnosti. Prav tako bi lahko v tem trenutku razširili idejo o inštitutu za film na idejo o inštitutu za avdiovizualne medije, ki bi vključeval še televizijo, video, fotografijo, radio in druge sorodne medije, vendar pa menimo, da je v današnji situaciji bolje intenzivno programirati celovito institucijo za posamezno področje, torej za film, kot pa načrtovati utopično ustanovo, ki bo pokrivala vsa področja avdiovizualnih medijev, (Ker smo v osrednjem delu našega uvodnega prispevka o „slovenskem filmskem inštitutu“ za okroglo mizo z naslovom Receptija filma na Slovenskem predstavili okvirni pregled aktualnega stanja ter naznali nekatere probleme in vprašanja tistega dela slovenske filmske infrastrukture, ki zadevajo šolstvo, založniško politiko in še posebej idejo o centru za film, torej smo se dotaknili tistih vidikov, o katerih smo v Ekranu že pisali v naših komentarjih, smo se odločili, da ta del izpustimo, saj nočemo v novi varianti ponavljati starega. Če želi bralec ponovno preleteti naša razmišljanja o omenjeni temi, so le-ta objavljena v komentarjih naslednjih števil: **od Slike k besedi — načrti in stavba**, Ekran, št. 1/2, 1983; **„Konec“ filma — „začetek“ slovenske refleksije o filmu I.** (ali kje je pot do slovenskega filmskega inštituta in vpeljuje študije filma na univerzo), Ekran, št. 3/4, 1983; **„Konec“ filma — „začetek“ slovenske refleksije o filmu II.**, Ekran, št. 5/6, 1983; **Nekaj o legi Ekрана**, Ekran, št. 3/4, 1984; **O zalaganju in izdajanju**, Ekran, št. 5/6, 1984.) Če za konec tega „uvoda“ naštejemo ne-

Bojan Kavčič:

Predvsem želim poudariti, da v zvezi z zamisljivo o filmskem inštitutu ni mogoče govoriti o nikakršnem „maksimalnem programu“, kar je pravzaprav razvidno že iz sheme, ki jo je opisal Silvan Furlan. Vsakomur, ki vsaj mimogrede spremlja to področje, je namreč lahko jasno, da gre izključno za dejavnosti, ki se v tem prostoru v takšni ali drugačni obliki že odvijajo, žal pa so razpršene po raznih inštitucijah in temu ustrezno nepovezane, premalo stimulirane in brez prave prodornosti. Z drugimi besedami: tako rekoč vsi elementi nekega bodočega inštituta ali centra so vsaj v zasnovi že dani, treba bi jih bilo le organizacijsko in programsko povezati v skupen, dovolj premišljen program. Potemtakem ne gre za nikakršen megalomanski projekt, ki bi terjal ne vem kakšna investicijska sredstva, saj že to, kar imamo, tako prostorsko kot finančno v grobem zadošča. Zamisel o inštitutu predpostavlja v bistvu zlasti organizacijske in programske spremembe, ki bi jih bilo mogoče izpeljati z minimalnimi dodatnimi sredstvi — torej lahko s tega vidika govorimo kvečjemu o „minimalnem programu“.

Komu naj bi bil ta center ali inštitut namenjen? Mislim, da pri nas manjka zavest o tem, da je film javna kulturna dobrina — v tem smislu bi ga bilo treba šele afirmirati, vendar pa tega ni mogoče storiti na voluntarističen način, s pedagoškimi ali prosvetiteljskimi prijemi, kot je opozoril že Vrdlovec, ampak predvsem s „posegom“, ki bi film konstituiral kot predmet, vreden teoretskega in raziskovalnega zanimanja. Kot predmet množičnega interesa gledalcev se je film tudi pri nas že zdavnaj uveljavil, a zgolj to mu očitno še zdaleč ne zagotavlja ustreznega

ga statusa v našem kulturnem kozmosu, kajti brez razvite refleksije, brez teoretske umestitve in raziskovalnega angažmaja bo ob enem še naprej prepuščen posebnim „interesom“, ki jim služi že od vojne sem. V mislih imam kajpada koncept slovenskega nacionalnega filmskega programa, ki je že v temelju problematičen, saj se očitno ne meni prav veliko ne za svetovno filmsko proizvodnjo ne za program domačih kinematografov in filmski program televizije, za „referenčni prostor“ skratka, ki ga tvori pisana ponudba tujih filmov na naših velikih in malih ekranih. Prav ta ponudba je — če to hočemo ali ne — tisto, ob čemer se „v praksi“ meri učinkovitost naše kinematografije v celoti in vsakega filma posebej. Če je namreč sploh katero področje umetnosti — ko gre za ponudbo — pri nas „internacionalizirano“, je to prav gotovo področje filma. Že zato danes ni mogoče resno govoriti o nekakšnem nacionalnem filmu, spričo „univerzalistične“ narave filmske govorice pa si tega ne more privoščiti nobena produkcija. Vsakdo mora namreč filme delati tudi za „izvoz“; vsak film, ki ga delaš, če naj ima to početje sploh kakšen smisel, delaš tako rekoč tudi za svetovni trg, ne pa zgolj za neko domačo, nacionalno rabo. Upoštevati je namreč treba protislovno ali, bolje, dvojno naravo filmskega medija, pri čemer je paradoks pač v tem, da se film lahko afirmira kot javna kulturna dobrina šele prek tržnih zakonitosti. Seveda to ne pomeni, da bi se film moral šele podrejati tem zakonitostim, zakaj dejansko jim je hočeš nočeš že vnaprej prepuščen — da bi se jim na določeni točki lahko spet iztrgal. Tržnim zakonitostim se, skratka, ne more izogniti, prav narobe, mora jih celo izkoristiti, da bi se lahko iz industrijskega ali polindustrijskega proizvoda prelevil v javno kulturno dobrino. Ena temeljnih značilnosti naše filmske proizvodnje je, da teh specifičnosti sploh ne upošteva, ampak skuša film brezplodno a priori konstituirati kot „čisto“ umetnost nacionalnega pomena. Nezaupanje do teorije in do strokovno-raziskovalne dejavnosti na področju filma je spričo takšne koncepcije razumljivo, kajti navsezadnje gre zgolj za poseben vidik tiste ideologije, ki nenehno manipulira s pojmom „naroda“ in si skuša na ta način utrditi privilegirano pozicijo varuha tako imenovanih „temeljnih vrednot naše družbe.“

In še besedo o bolj ali manj „tehničnem“ vprašanju prenapihnenosti te teoretske pobude. Strinjam se z ugotovitvijo, da je vprašanje teorije v tem primeru verjetno predimenzionirano, vendar je to predvsem posledica že omenjene zadevne deficitarnosti na področju filma in kinematografije. Že zato, ker filmska teorija pri nas ni imela nikoli nekega trdnjše statusa, je treba vprašanje zastaviti tako, da bi ob morebitni realizaciji tokratne pobude ostalo vsaj tisto najnujnejše.

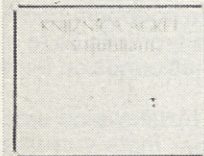
Matjaž Klopčič:



Kratka
zgodovina
filmske
umetnosti

Mislim, da kaže ta položaj in vrednotenje filmske kulture v zadnjih letih pri nas strahovito krizo. Ne samo, da je obisk kvalitetnejšega filma zelo pičel, tudi kontrolirano in odgovorno pisanje o filmih, ki so boljši in zaslužijo pozornejšo kritiko, vse bolj izginja. Občutek imam, da so privilegirani družbeno politični mediji — dnevniki — začeli opuščati kritike, ki bi se v prvi vrsti morale posvečati filmom, ki so tega vredni. Najbrž to velja še posebej za DELO, v manjši meri pa za DNEVNIK, kjer ima Vrdlovec včasih zelo točne in dobre kritike. Zaradi tega in zaradi splošnega občutka posebne neurejenosti, ki ga instinktivno sproža kritična ekonomska situacija, je tudi statistika obiskov posameznih filmov karakteristika družbe, ki ji manjka samostojnosti in vsakršnega kompasa za vrednotenje filmske kulture. Pravkar izrečene besede tov. Kavčiča o „nacionalnem“ filmu so po mojem mnenju napačne in mislim, da za vsak narod te „zmedene“ dežele nevedne. Mislim, da bi veljalo o tem napisati članek, v katerem bi bilo treba tudi odgovoriti na Kavčičeve zapisane misli v zadnjem Ekranu. V njem je — po mojem mnenju — še nekaj posebno vznemirljivih cvetic „mladih Turkov“, kakor bi rekli Francozi... Ne gre samo za nestrpnost, gre tudi za to, kako in na kakšen način vstopajo kritiki, posebno mlajši, v filmsko umetnost in kaj poznajo, česa ne poznajo in koliko časa lahko ta vzgoja traja, kolikšno dozo odgovornosti jim smemo pripisati, pa tudi, na kakšen način dopolnjujejo stanje filmske kritike in vzgoje pri nas, če lahko o tem govorimo...

Mislim, da je misel o ustanovitvi filmskega inštituta prezgodnja. V celoti se moram strinjati z mnenjem tov. Erjavca, ki je



béla balázs
filmska kultura

svoje stališče o navedenih vprašanih jasno razložil. Sicer pa menim, da je prisotnost filmske kritike pri nas tako zelo zanemarljiva in neugledna, da bi ljudje, ki želijo tvoriti in ustanavljati ta inštitut, morali najprej uveljaviti javni status filmske kulture in ga trgati iz umetnih in zaželenih evazijskih tehnik, v katere ga najbrž družbenopolitična manipulacija vse bolj zavezuje in zapleta. Mislim in pravim — manipulacija — zato, ker je nemogoče, vsaj nenaravno, da bi ravno film pri nas vse bolj pristajal na starem statusu samo tržne zabave, ki pozna en sam cilj. To množično podpiranje filmske plaže, ki je vedno več uvažamo (boljšega filma je največ do petnajst procentov vsega predvajane repertoarja), je nedvomno dokaz izgube vsake kritične misli in odrija filmsko umetnost na nevredno mesto najbolj cenene zabave. Dokler ljudje, ki želijo ustanavljati filmski inštitut, v tem ne vidijo nikakršnega torišča za svoje udejstvovanje in svojo borbo, je lahko le-ta samo potuha za redno nastavitvev in popolno izolacijo. Tisti, ki o vsem odločajo ali pa bi o vsem morali odločati, si bodo še lažje umili roke in še naprej sprejemali status quo filma pri nas kakor nekaj samo po sebi umevnega.

Filmski inštitut — da, v urejeni družbi, kjer ima film že svoje mesto!. V situaciji, kakršni smo, pa je najprej treba postaviti temelje, da lahko takšen inštitut zraste. Temelji pa niso v občasnem pojavljanju Ekрана, temveč v tem, da bi bila prava filmska kritika in kultura prisotna in dograjena, uveljavljena, čeprav je za to potrebno veliko žrtev in trmoglavosti! O tem zadnjem nimam dovolj prepričljivih dokumentov, zato pravim: za inštitut je prezgodaj! V tej situaciji, dandanes, je to lahko samo inštitucija, ki bo dovoljevala še večjo manipulacijo in cepila odgovornost za strahotno stanje v filmskem programu, in ko gre za frekventacijo boljših filmov. Polkolonialno stanje, vse večje dušenje samostojne filmske misli in s tem tudi domače proizvodnje, invalidnost nastopajoče generacije jutrišnjega dne, ki jih film v veliki meri vzgaja... Vse to so lahko posledice izginjanja omike, katere nemajhen del je tudi naš film!

Če sem lahko za trenutek malce jasnejši in vsaj delno podkrepim svoje obžalovanje zaradi stanja filmske kritike pri nas, bi podčrtal, da se mi zdi najbolj deficitarno dejstvo, da Ekran kljub vsej svoji tradiciji ni postavil nikakršnega instrumentarija filmske kritike. Naj bom jasnejši: film potrebuje v svoji oceni — vsaj tako učijo vse filmske šole po svetu — razlikovanje med elementi scenarija, dramaturgije, filmskim jezikom, uporabe in koncepta glasbe in zvoka v celoti. Poleg tega je še vrsta dodatnih vprašanj, ki bi jih strokovna ocena morala razreševati, npr. karakteristika kadriranja, posnetkov, montaže, izbrane svetlobe itd. Vsega tega se naše kritike izogibajo in tega v tako strokovni literaturi, kakršen je Ekran, najbrž ne bi smelo biti. Podobnim vprašanjem se izogonejo s splošnimi, neobveznimi ra-

zmišljanji, v katere kapljajo stavki, citirani iz teorije, ki se obotavljajoče pojavlja v tujini in za katero pravi Kazan, da „ima lastnosti evnuhov: govori o tistem, česar sama ni sposobna doseči“!

Nikakor nisem proti razvoju teorije, čeprav se vedno ukvarja z že ustvarjenim in pravzaprav težko kdaj napove kaj novega. Bojim pa se, da tovrstno pomanjkanje natančnejših kritik podpira še veliko bolj muhasto in neodgovarjajoče pisanje o filmski umetnosti v občilih, ki pa imajo neprimerno večji vpliv na uveljavljanje sedme umetnosti pri nas. Da ne bo pomote: dobra filmska kritika je povsod zelo redka. Tudi v tujih strokovnih časopisih lahko opazate nihanje mnenj in le občasno pojavljanje posameznih števil. Kot primer naj navedem revijo Cahiers du Cinéma, ki je povsem spremenila pisanje o filmu in se odmaknila od tistega, s čimer je pred tremi desetletji zaslovela. Zadnji letniki te revije kažejo tovrsten padec od natančnosti in občutka odgovornosti, s katerim je postavljala vprašanje o stanju filmske kulture (vzporedno z nastankom „novega vala“) in zagovarjala sistematično vrednotenje dobrega, naprednega in zastarelega v filmu. Dandanes je le malo revij, ki bi se lahko ponašale s tako bleščečo preteklostjo nekoč vodilne svetovne revije. Omenimo lahko „Sight and Sound“, ki izhaja na žalost preveč poredkoma, potem „Film Quarterly“ in najbrž na prvem mestu le revijo „Positif“ iz Pariza, ki je verjetno najbolj obveščena in spremlja razvoj kinematografij celega sveta. In še njena naklada je komaj 5000 izvodov, kar kaže na neverjetno majhen interes za informacije in dosežke v svetu filma. Italijanskih časopisov ne zasledujem več tako kot včasih, ker jih tudi le redko dobimo. Navsezadnje je prav, da povalimo pionirsko delo Ekрана, vendar ne brez pripomb, ki sem jih prej navedel. S

tem pa se seveda dotikamo odgovornosti, ki jo nalaga izdajanje take publikacije.

S tega stališča se mi zdi pojem „internationalizma“ v naših filmih, kakor je pravkar ocenil zaželeno iskanja domače produkcije Bojan Kavčič, zelo neprimeren in — bojim se, da — tudi provincialen.

Ivan Nemanič:

Ker načrta, o katerih smo danes govorili, vključuje tudi Arhiv SR Slovenije na področju varstva filmskega gradiva, bi vas na kratko seznanil z našim delom, našimi problemi in mogoče bi odgovoril tudi na kakšno vprašanje.

Francé Brenk

KRATKA ZGODOVINA FILMA NA SLOVENSLEM

13.
zvezek

DOPIŠNA FILMSKA IN TV ŠOLA
DDU UNIVERZUM · LJUBJANA



Prvo vprašanje, ki si ga lahko zastavimo, je to, zakaj se arhiv sploh ukvarja s filmom in filmskim gradivom. Ukvarja se na temelju zakona o arhivih in arhivskem gradivu iz leta 1966, ki je film prav tako proklamiral za arhivsko gradivo kot vse drugo; v njem je zapisano, da je arhivsko gradivo pisano, risano, tiskano in filmano itd. To je ponovil tudi zakon o naravni in kulturni dediščini. Arhiv Slovenije je prevzel naloge varstva filmskega gradiva leta 1968. Če se vprašamo, kakšno je organizirano varstvo v drugih republikah, lahko ugotovimo, da se na Hrvaškem tudi snuje oz. deluje kinoteka Hrvatske, vendar v okviru Arhiva SR Hrvatske, enako velja za BiH. Z obema arhivoma tesno sodelujemo. SR Srbijo pokriva Jugoslovanska kinoteka. O kinoteki Makedonije nimam podrobnejših podatkov, vendar se bom pozanimal tudi o tem.

Arhiv dela s filmskim gradivom tako kakor z vsem drugim arhivskim gradivom. Prevzame ga, zavaruje in hrani. Tako je tudi filmsko gradivo v slovenskem prostoru evidencialno, popisano, ga v največji

možni meri prevzel, začel urejati in obdelovati. Gotovo ni neznan, da je pred 3 leti izšel inventar filmskega gradiva, ki predstavlja 800 filmov, ki so bili prevzeti do leta 1977. Te filme je na osnovi samega inventarja mogoče uporabiti glede vsebine, posameznih krajev, oseb itd. V uvodu pa so zajeti tudi podatki o slovenskem filmu, zlasti za predvojni čas. Mislim, da bi imel Arhiv Slovenije v okviru filmskega inštituta, gotovo pomembno mesto: njegova naloga bi bila, da bi obdelano, urejeno, popisano gradivo dajal v uporabo za študije in drugo.

Trenutno arhiv še ne more dajati v uporabo celotnega filmskega fonda, ker mu primanjkuje kopij za predvajanje. Čeprav skušamo našemu finansierju nenehno dopovedati in predočiti kako pomembna je po eni strani ohranitev, po drugi strani pa uporaba tega gradiva, so sredstva, ki jih dobimo za izdelavo kopij, nezadostna. Izračunali smo, da bi potrebovali vsaj 70 let, če bi dobili toliko denarja kot ga sedaj, da bi lahko naredili kopije za vse filme, ki jih imamo.

Arhiv je že načrtoval izgradnjo in ureditev projekcijske dvorane za manjše skupine, zlasti za študente, toda zaradi stabilizacijskih razmer, smo ta načrt odložili. Zelo pomembno je tudi vprašanje kompletiranja filmske zbirke. Zakonski predpisi urejajo, določajo in zagotavljajo hranitev tega gradiva, in to izvirnega, in oddajanj tega gradiva arhivu. Toda finansiranje te dejavnosti in teh obveznosti tudi ni urejeno. O tem smo razpravljali s slovenskimi filmskimi ustvarjalci in z RK SZDL za kulturo. Načrt za rešitev vprašanja je bil že izdelan, vendar zaenkrat še ni bil realiziran. Za ohranitev filma so prav tako pomembna ustrezna skladišča, prostori s klimatskimi napravami, ki to gradivo zavarujejo. Trenutno so ta skladišča sicer ustrezna, vendar premajhna, da bi lahko prevzeli slovensko filmsko proizvodnjo v večjem obsegu, zlasti če pomislimo na filmski fond RTV Ljubljana, ki je v 25 letih svojega obstoja ustvaril okrog 10 milijonov metrov filma. Arhiv naj bi prevzel vsaj polovico tega fonda, se pravi, desetkrat več, kakor šteje sedanja zbirka filmov v arhivu. S tem je povezano vprašanje opremljenosti za uporabo. Lani se je arhivu pridružil nov delavec za film, vendar to za vse naloge še vedno ne zadostuje. Poleg tega bi opozoril na vprašanje dokumentacije, ki je tudi zaobsežena v načrtu filmskega inštituta. Zakon o naravnih in kulturni dediščini v 68. členu določa, da je treba arhivsko gradivo izročiti arhivu v originalu, urejeno, popisano v zaokroženih in kompletnih celotah. To se pravi, da gre za vse gradivo filmskih ustvarjalcev, tako pisano kakor slikovno. Naj še dodam, da pripravlja arhiv izdajo novega zvezka inventarja, ki naj bi izšel v prihodnjih letih. V njem bomo predstavili tudi gradivo, ki ga je arhiv prevzel po letu 1977.

Igor Koršič:

K problemu filmskega inštituta ali centra bi bilo treba pristopiti iz bolj konkretnih izhodišč, kot pa jih je mogoče zaznati tukaj.

Dejansko obstaja nevarnost sindroma „Feni“. O inštitutu bi bilo potrebno razmišljati iz izhodišča obstoječih kapacitet, dela, ki ga opravljajo ustanove, ki se ukvarjajo s filmom, in načrtov, ki jih imajo te ustanove za nadaljnje delo. Predvsem pa iz izhodišča potreb, ki jih imamo že danes. Pri teh potrebah so nekatere stvari krvavo aktualne. Omenjeno je že bilo



vprašanje tuje literature, ki je povezana s teorijo, z dejstvom, da je potrebno biti v stiku s svetovno teorijo. Ta tuja literatura se prinaša k nam na način, ki je skoraj sramoten. Literaturo za našo knjižnico na AGRFT dobesečno krademo. Sposojamo si jo od drugih knjižnic, ki so na tekočem, in jo dajemo kopirati ter na ta način skušamo vzdrževati neke vrste aktualnosti na tem področju. To seveda ni sprejemljivo. Obstaja akutna potreba po urejeni dokumentaciji. Imamo tuje revije, ki niso obdelane, kar pomeni, da jih ne moremo uporabljati, da bodo uporabljene v bodočnosti. Imamo klipinge, ki se zbirajo na različnih krajih, vendar njihovo zbiranje ni koordinirano. Manjkajo nam filmski letopisi, zelo pomembno bi bilo izdajanje filmskega letopisa, kjer bi bili podatki o premierah filmov, slovenski naslovi filmov, podatki o naši produkciji itd. Vsako leto bi morali iziti osnovni podatki o kinematografiji v Sloveniji. To bi predstavljalo osnovo za raziskovalno delo.

Druga prvenstvena naloga, ki bi morala biti izhodišče za nadaljnje raziskovalno delo — predvsem zgodovinsko — bi bila filmografija, ki v Sloveniji glede na število izdelanih filmov, niti ne bi bila obsežna. Pred ustanavljanjem novih centrov bi morali natančno in kritično ovrednotiti tuje izkušnje na tem področju, tako na Zahodu kot Vzhodu, da ne bi tako kot na drugih gospodarskih področjih ponavljali tujih napak. Obstoj filmskih inštitutov in kateder na univerzah je že pokazal določene probleme, ki bi jih morali upoštevati. Mislim, da za te naloge niso potrebni admi-

nistrativni posegi in pretresi. Gre samo za uveljavljanje sodelovanja, ki ga sedaj med ustanovami, ki se s tem ukvarjajo, ni.

Ker govorimo o teoriji filma, vam moram povedati, da na akademiji obstaja katedra za zgodovino in teorijo filma. Kljub pomanjkanju kadrov imamo štirileten program študija, ki je prirejen predvsem ustvarjalcem in pokriva temeljno znanje filmske teorije in zgodovine. V sklopu katedre obstaja seminar, kjer pišejo študenti diplomske in letne pisne naloge, ki predstavljajo neke vrste osnovno raziskovanje.

Pridružil bi se mnenju tov. Erjavca, da je vprašanje teorije malo prenapihnjeno. Da ni nujno, da je teorija vedno koristna. Gre predvsem za trditve, da pri nas teorije ni. Kot da bi teorija bila druga in če jo pripeljemo k nam, bomo imeli lep slovenski film in krasno prosvetljeno publiko.

Mislim, da na žalost ni tako. Razvoj po začetku 60. let nam lahko kaže ravno obratno sliko. Odkar se je filmska teorija na Zahodu zasidrala na univerzi, je to po eni strani pomenilo teoretično streznitev in postavljanje znanstvenih kriterijev za obravnavo filmsko-teoretskih problemov, po drugi strani pa popolnoma „resnih“ filmskih disciplin. Razrešile so tudi marsikateri teoretični problem, vendar parcialno. Ta parcialnost pa se čisto ponuja kot celostnost, kot izčrpan temeljna razloga fenomena filma. Danes je jasno, da se to ni zgodilo. Obratno, obdobje med začetkom 60. let in današnjim časom je denimo pomenilo prekinitev stika med teorijo in ustvarjalci. Mogoče je bil tak razvoj teorije dejansko eden izmed faktorjev, ki je povzročil določeno krizo svetovnega filma v današnjem trenutku. Vprašanje bi bilo potrebno natančno obdelati, vendar mislim, da je na mestu skepsa proti filmski teoriji, dosegla je veliko rezultatov, vendar so to še vedno samo fragmenti. Istočasno so teoretiki posebno v zadnjem času, naredili marsikateri vprašljivi korak (scientizem, vulgarna politizacija). Enostaven prenos filmske teorije — tuje — k nam ne bo veliko rešil.

Peter Milovanović — Jarh

Takoj na začetku moram izraziti svoje načelno nestrinjanje s temi doslej dovolj subverzivnimi in tudi skeptičnimi razpravami o dokaj pozitivni pobudi o ustanovitvi neke teoretske relevantne institucije, kar se filma tiče. Mislim, da se ne odloča o nikakršnih teoretskih nebuloznostih. Preden je bilo rečeno karkoli konkretnega, o čem naj bi govorili, so takšne izjave podiranje vseh možnosti.

Naj se vrnem k temu, kar piše v vabilu, da je cilj današnje razprave zlasti oblikovanje konkretnih pobud za interdisciplinarni podiplomski program študija filmske teorije in za izoblikovanje centra za film, ki bi deloval s svojo dokumentacijo, založništvom itd. Moram povedati, da je Silvan Furlan nepristransko in dokaj pozitiv-



no prikazal dejansko stanje v Sloveniji, kar se tiče produkcije, dokumentacije, založništva. Njegova analiza je pokazala, da na Slovenskem teh stvari ni malo. Tako na področju filmske vzgoje v Jugoslaviji, založništva, filmske publicistike itd. in tudi organizacijsko. Tukaj je kinoteka s svojo projekcijsko močjo, kulturnim in izdajateljskim pomenom; je filmski muzej, DDU s svojo filmsko šolo in založništvom, Zveza kulturnih organizacij s svojimi združenji za filmsko vzgojo, združenje kinematografov in ne nazadnje AGRFT. Se pravi, nekaj institucij, ki dosledno in koncipirano gojijo neke vrste filmsko kulturo. Dejstvo pa je, da v Sloveniji nimamo filma niti približno na ustrezni visoki stopnji. Tukaj piše, da bi bila možnost vzpostavljanja podiplomskega študija. Moram povedati, da v Sloveniji nimamo niti podiplomskega študija filmske teorije, pač pa imamo samo filmsko prakso. Mislim, da je potrebno nekaj storiti. Hkrati pa moram povedati, da je iniciativa za ustanovitev nekega centra zopet prišla iz krogov ljudi, ki se združujejo okrog revije Ekran. Ni prišla od tam, od koder bi morala priti — ne iz Univerze, ne s pedagoških akademij ne iz akademije za film. To pomeni, da je zopet akcija ljubiteljev filma. V srednjeročnih programih smo dali pobudo, da bi na FF ustanovili interdisciplinarni študij za film, vendar je to kratek met in iz tega gotovo ne bo nič. Dejansko ta razprava teče mimo vseh tistih nosilnih družbenih stebrov, ki bi to filmsko institucijo prevzeli nase in v svoje okvire. Do takrat, kakršnokoli bo mnenje MC, bo samo ugotovitev, da tega ni in da ni nikogar, ki bi to stvar sprejel. Do takrat bodo prihajali v filmsko kritične piščoče kroge ljudje samouki, ljubitelji, ki nikakor ne bodo šli skozi strokovne procese. Ta problem je jasna posledica tega, kako se slovenska kultura upira temu, da bi film postal teoretsko pomembno polje. Napreč, vsi jugoslovanski centri so nastali tam, kjer je družba odprta za filmski izziv ali sploh za pozitivno vrednotenje filma. Mislim, da je potreba po takem centru na osnovi tega, kar imamo danes v Sloveniji, slej ko prej nujna. Če do tega ne bo prišlo, da se bodo vse te stvari skoordina-

le, da bodo dobile neko institucionalno streho, bo produkcija teorije kulture ostala v polprivatnih, v parcialnih rokah in brez resne teoretske in družbene podlage.

Če smo se danes že zbrali tukaj, je treba govoriti nekaj relevantnega, nekaj, kar bo imelo težo, kar bo ljudi na Univerzi ali kje drugje spodbudilo, da se bodo zamislili, da le niso diletant. Potem bomo lahko določene negativne stvari, če jih želimo, devalvirali uradno. Toda za celotno kulturno podobo, pa naj bo to za kakršnokoli rabo, tudi za CK, je nujno razmišljati o takih prodorih na visoko raven. Čeprav vidimo, da imamo v jugoslovanskem okviru dovolj visoko osnovo, nimamo pa nikakršne akademske volje za bolj intenzivno študiranje teh problemov. Hrvati imajo na Univerzi že dolgo časa film. Pri nas pa imamo ne vem koliko inštitutov, ki se ukvarjajo z določenimi vejami umetnostne produkcije, umetnostne zgodovine. Nimamo pa niti približno volje do teorije ali zgodovine filma, pa naj bo to interdisciplinarno ali kakorkoli. Res je na AGRFT v Ljubljani neka teoretska produkcija, kjer se pišejo seminarske naloge itn. Vendar le je to za ljudi, ki so potencialni nosilci filmske kulture, filmske misli, zaprti, ker ni nikakršne interdisciplinarnosti. Se je že pojavil kdo, ki bi študiral interdisciplinarno? Kdo se je pojavil iz FF na AGRFT, da bi vzporedno študiral? Te stvari je potrebno odpreti in mislim, da je tukaj v vabilu MC CK ZKS cilj razprave oblikovanje konkretnih pobud za interdisciplinarni podiplomski študij. Sedaj pa se moramo odločiti, komu bomo dali te pobude, kdo bo njihov nosilec.

Silvan Furlan:

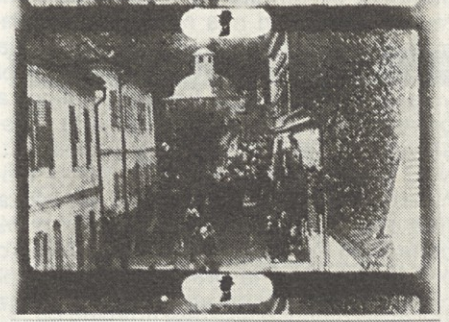


Vsekakor ne bom celovit, rad bi se le dotaknil, sicer v nepovezanih obliki, nekaterih pomislekov, ki sta jih izrekla Matjaž Klopčič in Igor Koršič in se nanašajo na predlog za študij filma v okviru Univerze in za organiziranje slovenskega filmskega inštituta. Gre za pripombe, ki jih ponazarjajo besede „zgodnjost inštituta“, „vprašljivost njegove namembnosti“, „smiselnost teoretskega dela“ tako znotraj visokošolskih študijskih programov kakor tudi specializirane filmske ustanove. Če poenostavim, pa so si vse pripombe izbrale skupno točko, dokaj nejasno definiran pojem „teorija“. In ta filmska teorija kot nekaj, kar se lahko zgodi, ko je neka nacionalna filmska kultura „zrela“, ko lahko sprejme teorijo kot svoj presežek, s čimer mu je že vnaprej določena funkcija neobveznosti, naknadnosti in celo „komfortnosti“. Po drugi strani pa je mogoče prepoznati tudi določen strah pred teorijo, saj bi lahko „zgodnje“ institucionaliziranje teoretskega dela slovenskemu filmu škodovalo, in to tako, da bi „teoretiziralo“ prakso in hkrati gledalčevo percepcijo filma prestavilo iz emocionalne v intelektualistično sfero. Več kot očitno je, da so se vsi pomisleki in pri-

4/5 slovenski film

KAROL GROSSMANN

Stanko Šimenc/Silvan Furlan/Jure Mikuz/Lilijana Nedić



pombe o inštitutu oziroma filmu na Univerzi dobronamerni ali slabonamerni zastavili pri pojmu teorija, kot da bi bil ta nekaj zastrašujočega. Moram pa takoj poudariti, da je v okviru predloga za slovenski filmski inštitut oziroma center program teoretskega dela zastavljen le kot eden od segmentov dejavnosti, vsekakor pomemben, ne pa prioriten. Torej je to segment ob številnih drugih, za katere pa je bilo rečeno, da so v današnjem trenutku neustrezno rešeni in celo problematični (nakup tuje filmske literature, založniška politika...). Prav zato smo prepričani, da v naših predlogih ni nikakršne zahrbitne težnje, da bi se filmska teorija polastila terorističnih metod in tako zavojevala slovenski filmski in kulturni prostor. Odveč pa je najbrž ponavljati, da je na Slovenskem več kot očiten primanjkljaj teoretskega razmisleka o filmu. Prav zato je skorajda nesmiselno govoriti o kakršnokoli slovenski teoriji filma, prej morda o teoretskih poskusih, ki so večinoma vezani na napore revije Ekran, še posebej v zadnjem času. Najverjetneje pa ni samo revija Ekran poklicana, da prispeva k oblikovanju izvirne kritiško-teoretske misli o filmu, ampak je skrajni čas, da se vzpostavi organizirani pogoji za teoretsko delo. Nihče od nas pa ne misli, da bi kakšna bodoča „visoka“ teorija filma rešila probleme slovenskega filma oziroma slovenske filmske kulture. Teoretska misel je lahko samo eden izmed kreativnih členov „razvoja“ filmske kulture, nikakor pa ne kakšna vsemogoča božja instanca, ki bi kultivirala status filma na Slovenskem, kar je stvar naše kulturne politike. In ker je bilo danes izrečeno tudi precej ne preveč posebej laskavih besed na račun slovenske filmske kritike, češ da ni strokovna in nima izdelanega svojega instrumentarija, se sprašujem, kje so vzroki za takšno stanje. Ali ni morda prav primanjkljaj artikulirane teoretske misli o filmu eden izmed tistih faktorjev, ki „zavira“ proces profiliranja slovenske filmske kritike, saj je več kot samoumevno, da neposredna kritiška praksa ne more reflektirati in konceptualizirati lastnega početja. Mimogrede naj omenim, da je v svetu filmska teorija v zadnjih desetletjih doživela izreden razmah, kar je nemalo posledica vpeljave študija filma na univerze v

2/3 slovenski film

Vladimir Koch

Mencar Cepcic


Dogdan Ledak

Rapa Šuklje

Nenad Polimac

Lilijana Nedić

France Stiglic



skorajda vseh evropskih državah. Pri nas pa se pojma teorija še vedno otepamo, vsaj na področju filma, kot nekega ekstremističnega terorista, ki naj bi ogrožal celoten „slovenski filmski sistem“. Popolnoma se strinjam s tukaj izrečenimi mnenji, da so pri nas na področju kinematografije številni žgoči problemi, toda samo po sebi ni dovoljšen razlog, da bi vprašanje poučevanja filma in predlog za organiziranje filmskega inštituta predstavljali v neko imaginarno bodočnost. Med drugim morda tudi zato, ker bi v finančnem pogledu ustanovitev centra za film prav gotovo ne preseгла tistih 5 % denarja, ki gre letno za slovensko filmsko proizvodnjo, ker je prav gotovo več kot očiten paradoks, da se pri nas poučuje zgodovino in teorijo filma le bodoče umetnike, nikakor pa ne potencialnih filmskih kritikov. Ti so tako večinoma samouki in zato se postavlja vprašanje o „upravičenosti“ kritike na njihov račun, ko pa jim ne omogočimo normalnih pogojev izobraževanja. In če še nekoliko improviziramo v tej smeri, potem dodajmo, da bi bilo morda številne probleme slovenske kinematografije lažje razreševati, ko bi se jih lotevali oboroženi z ustreznim znanjem. Če poenostavimo, potem pa se vsa zapletenost in problematičnost statusa filma na Slovenskem konča pri dveh možnostih: da še naprej ostanemo v „začaranem filmskem krogu“ in jadikujemo o naših tegobah ali pa da pričnemo stvari spreminjati.

Mirjana Borčič:

Problem bi rada osvetlila še z drugega zornega kota. Če pravi tov. Klopčič, da ni filmske kulture niti pri kritiki niti pri gledalcu, potem se moramo vprašati, kaj to pomeni. Že 20 let govorimo o tem, da dvigamo filmsko kulturo na Slovenskem. Tudi 20 let že pisarimo, naj bi se začeli določeni inštituti in visoke šole ukvarjati s filmsko vzgojo.

Kljub temu pa filmska vzgoja še vedno ostaja pred vrati višje pedagoške šole, kaj šele filozofske fakultete. Filmska vzgoja je razvijanje gledalčeve sposobnosti za interpretiranje filma. To pa je predvsem področje teorije. Poleg filmske zgodovine in teorije je za uspešno filmsko vzgojo pomembno poznavanje osnov sociologije filma, psihologije gledalca in metodike dela s filmom in ob filmu v šoli in prostem času. Tega nimamo. Zato je potrebno vse, kar imamo, nekje združiti, dopolniti in sistematizirati. To, kar obstaja za področje filmske vzgoje, je razdrobljeno, nezadostno in neučinkovito.

Za filmsko vzgojo ni edina rešitev podiplomski študij. Ta nam bo dal le ljudi, ki bodo posredovali znanje tistim, ki naj se ukvarjajo s filmsko vzgojo, ki pa je že danes sestavni del učnih načrtov osnovne in srednje šole. Če naj učitelji izpolnjujejo to obveznost, morajo biti za svoje delo pripravljene. Zato je potrebno misliti o tem, kako združiti in kako izpopolniti ob-

stoječa prizadevanja, kako dvigniti raven razmišljanja na Slovenskem in kako pripraviti pedagoški kader za strokovno izvajanje obveznega šolskega programa.

Toni Tršar:

Zdi se mi pozitivno, da je prišlo na tem sestanku do te konfrontacije, ker je bogastvo dejansko prav v različnosti. Iz razprave lahko potegnemo sklep, da pravzaprav ne gre za tako različna izhodišča. Morda je neka vohemena v razpravah, ki nas je vse preslepila in dala vtis, kot da gre za zelo velika nasprotovanja. Ne želim se postaviti v vlogo rabsodnika, pač pa so moja razmišljanja šla v to smer.

Pobuda, za katero sta uvodničarja poudarila, da ni nova in da ni nastala sedaj, se mi zdi izjemno pomembna in dejansko pomeni poskus koncentrirati relativno skromne pa zelo razpršene sile, ki na Slovenskem delujejo na področju filmske refleksije. Koncentrirati v neki prostor, ki bo lahko bolj sistematično, v skladu z jasno opredeljeno programsko nalogo, služil namenu, za katerim nedvomno stojimo vsi. Ta osnovni namen vidim v problemu, ki ga bom imenoval dvig filmske kulture. Mislim, da gre dejansko v najširšem pomenu besede za ta in tako formuliran problem; na neki način vključuje to, kar ponuja predlog, in to, za kar se zavzema Matjaž Klopčič. Dejstvo je, da je v zadnjih 10 letih raven tega, kar imenujemo klima, ki je naklonjena filmu kot celoti (ne mislim samo slovenski ali jugoslovanski film, ampak kvaliteten film v celoti), izrazito padla. Imenujemo to, da je to nižja raven filmske kulture, skušajmo se opreti na raziskave, sicer ne dovolj natančne in sistematične, nekaterih ljudi, ki ugotavljajo, da smo z repertoarjem, kakršnega v zadnjih desetih letih ponujamo v naših kinematografih in kakršnega nam zagotavljajo naši distributerji, v bistvu izrinili iz kinematografov tako imenovano „resno publiko“, ki ji je do kvalitete filma. V bistvu smo afirmirali predvsem neki drugi tip publike, ki jemlje film izrazito drugače: kot prostor za izpolnjevanje prostega časa, ali še kako drugače.

Pri tem je osnovni problem, kako razširiti bazo, ki jo zanima kvaliteten film. Ta baza je dovolj široka zaradi dejstva, da veliko filmov predvaja TV in da je na ta način izjemno širok krog gledalcev soočen s filmom kot delom programa ali s filmom kot umetniškimi medijem. Dejstvo pa je, da refleksija o filmu ostaja še vedno na ravni standardiziranih aplikacij srednješolskega znanja o umetnosti. Ker je to znanje največkrat vezano na literaturo, in to žal na slovensko, domoljubno literaturo 19. stoletja, je popolnoma jasno, da je model, iz katerega izhaja večina teh širših presoj gledalcev o filmu, sila neuporaben. Če je vse to res, potem se mi zdi v tem predlogu osnovni problem, da je naša ambicija nezadostna, da uvedemo film na univerzo zgolj kot postdiplomski študij. Boriti se moramo za to, da uvedemo

film kot redni del univerzitetnega študija na FF in vsekakor na FSPN, kjer producirajo kadre, ki se največkrat ukvarjajo s problemi sociologije kulture, sociologije komunikacij in vrste drugih področij. Brez teoretične osnove ne morejo presojati niti množičnih medijev niti TV niti filma.

Druga pobuda o inštitutu se mi zdi izredno pomembna in lahko odigra ključno vlogo pri razvoju filmske kulture na Slovenskem. Le da je morda izraz inštitut nesrečen, da nas moti. Zato bi se zavzel za izraz center, ki je bil tudi uporabljen v uvodnem delu sestanka. Ker če vztrajamo zgolj na inštitut in plediramo zgolj za teoretično zasnovane programe nove institucije, ki naj bi združevala vrsto dosedanjih, bo morda marsikdo dobil vtis, da gre za nekaj, kar je dovolj hermetično v tem smislu, da se bo ukvarjalo zgolj z nekaterimi intelektualnimi spekulacijami in se zelo malo brigalo za to, kar se dogaja — umazane podrobnosti, ki se dogajajo vsak dan. Zato se zavzemam za izraz center za film, ki bi imel funkcijo širjenja in razvoja filmske kulture.

Zdi se mi, da bi kazalo razmišljati tudi o tem, da bi inštitut zasnovali nekoliko širše z dvema vrstama nalog: izrazito teoretično, znanstveno raziskovalne, ki so nujno potrebne — mislim, da je založniška dejavnost, kjer smo dejansko v deficitu, izjemno pomembna; drugi del dejavnosti pa bi bil bolj pri tleh in naj bi bil namenjen povsem operativnim nalogam pri oblikovanju filmske kulture.

Mislim, da boste vsi, ki poznate projekt „Slovenija 2000“ ugotovili, da je filmu namenjeno mesto, ki mu niti v današnjem času ne ustreza, kaj šele v perspektivi. V tem projektu — in to nalogo bi morali opraviti — razvoju elektronskih medijev ni namenjeno nikakršno mesto. Evolucija in celo revolucija elektronskih medijev pa je tolikšna, da bo leta 2000 dosegla tudi naše zamudniške meridijane. Vemo, da video kasete z video rekorderjem in ves sistem elektronike v dobru meri spreminja način življenja ljudi, ki participirajo na kulturi že dandanes v nekaterih deželah. Okoli 5 milijonov video rekorderjev v Angliji že bistveno spreminja način komunikacije. K nam prihaja v tem obdobju do leta 1987 kabelska — mondovizija. Imamo že montirane vse satelite v Ivanjci. V dveh ali treh letih bomo lahko neposredno gledali 30 programov. Razmišljamo o kabelski TV, vrsta stvari je, ki bodo spreminjale naše življenje. V naših razvojnih dokumentih pa vse to ni niti omenjeno.

Igor Koršič:

Da me ne bi napak razumeli. Mislim, da je bilo iz mojega razmišljanja jasno, da nisem razumel nikogar kot, da bi bil proti iniciativi ali skeptičen do nje. Obratno. Že s tem, da smo prišli sem, smo jo sprejeli kot pozitivno. Kritičnost pa ne smemo takoj interpretirati kot antagonizem. Sam sem predvsem imel kritične pripombe na to iniciativo. Mislim, da radikalnih anta-

gonizmov ni bilo. Gre za način koordinacije in za prioriteto dejavnosti, ki bi se izvajale v sklopu tega centra.

Kar se tiče termina inštitut: — Inštituti, ki v svetu obstajajo, že nekaj let, so dejansko usmerjeni tako kot je bilo že rečeno, da se ukvarjajo tudi z alternativno distribucijo, z alternativno produkcijo, z osnovno raziskovalno dejavnostjo, predvsem z izdajanjem filmografij, manj pa s čisto teorijo, ki pa je predmet na katedrah.

In sporočilo — oddelek za dramaturgijo in katedra za teorijo in zgodovino filma pri AGRFT je Univerza pooblastila za izvajanje postdiplomskega študija. Na to se pripravljamo in ta študij bomo uvedli takoj, ko bodo pogoji in interesi.



Matjaž Klopčič:

Moje mnenje o tem, da je za ustanavljanje filmskega inštituta še prezgodaj, sem jasno definiral. Ne mislim, da sem zaradi tega subverziven, sem pa za to, da jasno vidim situacijo, v kateri se ta umetnost, za katero želimo ustanovljati inštitut, nahaja. Naj ne ponavljam več misli in dejstva, da je današnja recepcija filma na Slovenskem izjemno slaba in kaže mnogo nižjo stopnjo zavesti in okusa kot pred dvajsetimi leti. Pristajamo na neko polkolonialno odvisnost od bogatejšega, najbrž tudi pametnejše urejenega sveta, ki kaže s svojim gospodarskim in umetniškim ustvarjanjem, pa zaradi tega tudi s svojo propagandno močjo, da začenja strahovito dušiti vsako samostojno misel in nas počasi spravlja v vse večjo odvisnost, saj brez njegove pomoči in dobrohotnosti ta čas ni mogoče točno zaznati tistih pokazateljev, ki nam „zagotavljajo“ samostojno bodočnost. Zakaj bi zaradi tega interes izkoriščanja in plasiranja vseh mogočih proizvodov — seveda tudi filmskih — na naša področja moral zamreti?

Kinematografi pri nas so močni le v večjih mestih. In v teh delujejo brez konku-

rence. Tako vslujejo in dirigirajo, kar se jim zljubi in za programsko politiko tudi odgovarjajo samo svojim samoupravnim organom. Preliv vsake jasnejše in bolj konkurenčne ideje se avtomatično blokira. Vsaka taka enostranska urejenost in monopol se mi zdita nenaravni in sta s časom obsojeni na odmiranje ali vsaj na izgubo vsake vitalnosti. Zaradi tega so propagandne akcije kinematografskih podjetij vse bolj pičle in odvisne le od dobre volje vodilnih; najbrž enega samega, vodilnega. Menim, da bi z večjo konkurenco in z različnimi vodji posameznih kinodvoran pa tudi z delitvijo upravnih možnosti le-teh lahko postavili boljši, bolj živ in kvalitetnejši odnos do filmov. Nastal bi mnogo pravilnejši boj za gledalca, ki bi si ogledoval zdaj ta, zdaj oni film. Kakor bi bila pač uspešna programska in propagandna politika posameznih „lastnikov“ kinematografov. Zdaj tega pravzaprav ni! Zato: mrtvilo! Skoraj nobene razlike med tem, ali igrajo film Fanny in Aleksander ali pa Erotične igre v internatu. Seveda, razlika vendarle je: Bergmanovo mojstrovino igrajo le s srbohrvaškimi podnaslovi, ker vedo, da tovrstna dela ne morejo ogreti našega slovenskega gledalca!

Tega bi se morali vroče in globoko zavdati, kadar začnemo besede o inštitutu v tej sijajni, blesteči domači deželi naše lene, samodopadljive zaprtosti in majhnosti.

Če bi že obstajal načrt za inštitut, potem bi moral v svoj sklop absolutno vključevati tudi kinodvorano. Tako bi imel vsaj nekako žarišče svojih misli in svoje politike. Tako bi se lahko ustvarjala konkurenca uniformiranim mestnim kinopodjetjem. Drugače mora to vlogo prevzeti Cankarjev dom, kar se je v zadnjih letih že velikokrat zgodilo!

Tov. Kavčiča moram opozoriti, da je vprašanje množičnega obiska v našem prostoru nekaj zelo dvoreznega. Zadostuje samo kratek pregled letošnje frekventacije, pa lahko opazimo, da so na repu najbolj obiskanih predstav v glavnem vsi najboljše filmi, prav na dnu celo dve „zlata palmi“ iz Cannesa, seveda ne tista, dodeljena Jugoslaviji! Nič ne kaže, da bi se to stanje v preteklih letih kaj dvigovalo: prej nasprotno! Vprašanje tako občutnega padca v frekventaciji kvalitetnega filma je mogoče primerjati z nekakim kriznim obdobjem v svetovni kinematografiji, ki začenja čutiti tisto stopnjo zrelosti, ko se mora film — podobno kot se je to dogajalo v drugih umetnostih — zavedati, da se začenja deliti v zabavne, lahko dojemljive filme in tiste zahtevnejše, ki že uveljavljajo izsledke in rezultate razvoja, kakršnega ta umetnost v pičlih devetdesetih letih obstoja že pozna. Samo zelo mlada umetnost je namreč najbrž lahko dostopna vsem, saj svoja izrazna sredstva šele odkriva, medtem ko se na višji stopnji razvoja gledalec sooča z rezultati te umetnosti, ki zahtevajo že nekako predizobrazbo. Zaradi tega vrednotenje umetniškega dela tudi zahteva nekako uveljavljanje strategije komunikacije, kar naj bi sicer bil

eden izmed temeljnih ciljev vsake kritike, saj bi s podobnim pristopom lahko marsikaj razrešila in približala pomembne preizkuse in dosežke tudi nepoučenemu gledalcu.

Bojan Kavčič:

Celotna diskusija, ki smo ji tu priča, dovolj jasno opozarja na potrebo po ustanovitvi institucije, ki bi pomagala ustvariti podlago za relevantno refleksijo o filmu. Zanimivo je, da to še najbolj izpričujejo diskusijski prispevki tistih, ki so do te pobe kritični oziroma skeptični, saj vključujejo celo vrsto nemogočih konstrukcij in se nasploh odlikujejo s pojmovno zmedo — vse to pa zgovorno kaže ravno na odsotnost teoretske analize. Značilno je, da gre v glavnem za predstavnike tako imenovane filmske prakse, za tiste, ki filme izdelujejo ali vsaj vzgajajo kadre, ki bodo filme izdelovali. Predvsem zato, ker refleksija o filmu na Slovenskem ni dovolj razvita, se, denimo, lahko pojavi takšna vulgarna simplifikacija, kot je teza, da je teorija s svojimi napakami povzročila krizo svetovnega filma. Po drugi strani kaže uporaba kategorije „kvalitetni film“, da nekateri sploh ne vedo, o čem govorijo ali — v najboljšem primeru — da govorimo o zelo različnih stvareh. Če na primer nekdo trdi, da je film množična umetnost, v isti sapi pa se zavzema za takšne vrste „kvalitetne filme“, ki te množičnosti nikakor ne morejo izpričati, ker jih ljudje pač ne gledajo ali jih kritika ne podpira, potem z njim kajpada ni mogoče razpravljati, ker se o temeljnih rečeh nismo mogli sporazumeti. In če nekdo na Slovenskem jadicuje, da splošna raven filmske kulture pada, to pač priča o njegovi osebni prizadetosti oziroma zaskrbljenosti, kar je navsezadnje pozitivno — vendar to še zdaleč ni argumentirano, obvezujoča ugotovitev, saj ji za kaj takega manjkata tako strokovna raziskava, ki bi jo podkrepila, kot ustrezen pojmovni aparat. Iz podobnih razlogov lahko prihaja tudi do voluntarističnih zahtev posameznikov, da naj bi preusotrojili celotno področje kinematografije in po možnosti — če nekoliko karikiram — „zamenjali“ tudi občinstvo, ki mu ni mar vrednot pristne filmske umetnosti. Nekega skrajnje subjektivnega in skladno s tem poljubnega pogleda na to, kaj je „prava“ filmska umetnost, navsezadnje niti pri nas ni mogoče ustoličiti kot splošnoveljavno normo.

Že kar tragikomično pa je slepo ponavljanje zarotivnega obrazca, ki pravi, da je zamisel o filmskem inštitutu (in bržčas tudi o vpeljavi filmske teorije na univerzo) sicer čisto v redu, vendar pa je prezgodnja, ker za kaj takega še niso „dani pogoji“. Ti pogoji obsegajo nič manj in nič več kot ureditev statusa filmske kulture, ki je torej v skladu s to sprejeto logiko zgolj nekakšen „luksuz“, ki si ga lahko nemara celo privoščimo, vendar potem, ko bo „pravo delo“ opravljeno (kdo in kako naj bi ga opravil, pri vsem tem kajpada ni niti

najmanj jasno). Kot da ne bi na drugih področjih družbenega pa gospodarskega življenja ustanavljali inštitutov in raznih raziskovalnih enot prav zato, da bi pospešili razvoj in povečali učinkovitost zadevnih panog, film pa naj bi bil edina izjema, kjer so stvari postavljene na glavo. Kakor se čudno sliši, je treba le reči, da ob vsem že omenjenem tudi (če ne kar predvsem) to dokazuje, kako zelo upravičena je pobuda o ustanovitvi filmskega inštituta in katedre za filmsko teorijo — če seveda ni že prepozno.

Silvan Furlan:

Nekajkrat je bila omenjena tudi revija za film in televizijo Ekran, predvsem v perspektivi tistega, kar doslej še ni „opravila“ oziroma tistega, kar „napačno“ dela. Odpreti vprašanje o mestu Ekрана v slovenski filmski kulturi oziroma v kulturi v širšem pomenu besede, tako kar zadeva njegovo „zgodovino“ kakor tudi njegovo sedanjo uredniško politiko, prav gotovo sega prek namena današnje okrogle mize. Ponovimo le — kar smo na začetku obširneje predstavili in je tudi zapisano v našem komentarju **Nekaj o legi Ekрана**, Ekran, št. 3/4, 1984 — da je revija neprestano v nekakšnem nelagodnem položaju, saj je hkrati **preveč** in **premalo**. Preveč kot specializirana revija za tako majhen kulturni prostor in premalo, ker ta isti kulturni prostor pričakuje, da se kompetentno loteva vseh vidikov filmsko-televizijske problematike. Vendar menimo, da je delni razlog za njeno nelagodnost tudi v tem, da ni vpeta v sistematizirano in razvito filmsko infrastrukturo, še posebej kar zadeva študij filma in raziskovalnega dela. Takšne infrastrukture pa pri nas ni.

Ekranu se tudi velikokrat prilepja nalepka, češ da je podpornik t.i. žanrskega filma kot nasprotja avtorskega filma. Da je to nasilna in površinska oznaka, bi pokazalo vsako natančnejše branje Ekрана, drži pa, da je Ekran v zadnjih letih skušal bolj artikulirano in argumentirano obravnavati tudi žanrske filme še posebej tiste iz klasičnega obdobja filma. Kdo pa si danes še upa trditi, da Douglas Sirk, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger (če naštem samo nekatere), niso veliki filmski umetniki. Prav zato pri Ekranu ne zganjamo nikakršne papirnate vojne proti avtorskemu oziroma žanrskemu filmu, ampak obema fenomenoma posvečamo enako pozornost, in to po svojih najboljših kritiško-teoretskih močeh. Morda bi lahko rekli, da Ekran v zadnjih letih posveča več pozornosti poskusom izvirnega teoretskega pisanja, pri čemer se zavzema, da ne bi bila na ta račun prizadeta njegova revialna fiziognomija. Zato menimo, da je povsem nemotiviran strah pred kakšnim Ekranovim teoretskim bombnim napadom, še posebej na slovenski film. Pa tudi teorija ni nikakršno nuklearno orožje, ki bi lahko z zemlje zbrisala filmsko prak-

so, še posebej tako trdoživo kot je slovenska. In prepričani smo tudi, da „kriza“ (če uporabimo ta zasilni izraz) hollywoodskega in sploh svetovnega filma, ki je nastopila v začetku šestdesetih let, nikakor ni posledica kakšne teoretske erupcije, ampak je povezana s tehnično-ideološkimi spremembami na medijskem področju in je širše pogojena z ekonomsko-politično situacijo. Ta splet okoliščin je tudi povod, ki je vplival na spremembo socialnega statusa filma. Če banaliziramo, to so leta, ko se je „Hollywood“ preselil začasno na televizijo (to „preselitev“ s skorajda dvajsetletno zamudo lahko razberemo tudi v našem televizijskem programu), čas, ko je film postal integralni del učnih programov na svetovnih univerzah, to je obdobje politizacije filma, kar je med drugim tudi samoumevni „vzrok-posledica“ leta 1968... In to je čas, ko je bil narativni film „v nemilosti“. Vsekakor pa ne zaradi kakšnih teoretskih „pasjih bombic“, še manj pa kakšnih „napak“ filmske teorije, kajti filmsko teorijo je skorajda nemogoče vrednostno ocenjevati kot pravilno oziroma napačno. Tako kot vsaka teorija tudi filmska ni nekaj statičnega, ampak je sama do sebe in posredno tudi do svojega predmeta vedno v neki dialektični napetosti, filmsko bi rekli, da je prenetena s suspencijom. Zato se zdi zelo kočljivo reči, da je filmska teorija eden izmed faktorjev, ki je povzročil krizo svetovnega filma v šestdesetih letih, prej bi morda držalo, da je vpeljava študija filma na univerze prispevala k formiranju takšnih režiserjev, kot so Francis F. Coppola, Martin Scorsese, George Lucas... Z določeno mero ironije zapišimo, da so v preteklosti filmski geniji (režiserji) pisali (režirali) zato, da bi se učili, da pa je danes zgodovina filmskih pisav že tako formirana in hkrati tako kompleksna, da se današnji režiserji morajo najprej učiti, da bi lahko pisali. Še posebej pa to velja za pisanje filmskih kritikov, le da je to učenje možno edino mimo ustreznih šol. Je pa tu še vedno kinoteka in so knjige, pa čeprav jih je pri nas vedno manj — seveda tujih.

Ana Rajh:

Naslov današnje teme je napovedoval, da se bomo pogovarjali o teoriji in refleksiji filma. Nespametno bi bilo in izguba časa ugotavljati primarnost teorije ali prakse, saj je vprašanje staro. Prav gotovo pa velja, da sta teorija in praksa v nenehnem medsebojnem procesu, ki teče v obeh smereh. Trdim, da je trenutni razkorak med filmsko produkcijo in teorijo pri nas prevelik in zaradi tega proces med teorijo in produkcijo ne teče. Dozdeva se mi, da ima teorija oziroma beseda pri nas privilegirano mesto. Teoretiki bodo temu oporekali. Morda za to, ker je teorija manj nehigienična, zahteva manj finančnih sredstev in napake in zmote so razvidne šele čez čas. Kljub temu pa nikakor ni narobe, da smo si cilj zastavili visoko — center za film oziroma inštitut za film — ker smo

ob tem napravili neke vrste inventuro obstoječega stanja. Izkazalo se je, da v našem prostoru deluje vrsta institucij, ki se deloma ukvarjajo s tistimi dejavnostmi, ki naj bi v prihodnje potekale v okviru centra za film, in ugotovili, da je bilo že veliko narejenega, da pa imajo institucije težave z denarjem in kadri.

Tako se mi najkrajša in najzanesljivejša pot do centra za film kaže v finančni in kadrovski okrepitvi obstoječih institucij in v oblikovanju koordinacijskega telesa, ki bo delo teh institucij koordiniralo. Kar pa zadeva filmsko produkcijo, bi gotovo kazalo tudi o njej sklicati podoben pogovor v okviru ustreznega telesa. In na koncu bi parafrazirala Voltaira: „Lepo smo povedali, zdaj pa pojdemo obdelovati vrt“.

Lev Kreft:

Dovolite mi, da sklenem današnjo okroglo mizo. Ob polemičnih tonih, ki so zaželeni, je dobro povedati, da je bila razprava vsebinska, obenem pa ste bili prisotni vsi, ki se lahko na tem področju usedete za isto mizo in se pogovarjate. Moram namreč reči, da se na nekaterih teoretskih področjih v kulturi to dogaja redko. Mislim, da je bil potrjen interes za razvoj, takšen ali drugačen, teoretskega dela na področjih filma. Pobuda bo živela naprej predvsem tam, kjer je prostor za njeno izoblikovanje: v sodelovanju ustanov, ki so bile danes prisotne. Kar se tiče izobraževalnega dela, mislim, da je bilo v razpravi dovolj jasno povedano, da potrebujemo oblikovanje postdiplomskega študija. Obenem pa ugotavljamo, da slovenski kulturni delavec v splošnem pomenu te besede, naj se šola kjerkoli, bolj kot do sedaj potrebuje v svojem izobrazbenem profilu tudi filmsko komponentno, naj gre za pedagoga ali za ustvarjalca. Podpiramo razvoj koordinacije dela na tem področju med institucijami, revijami in drugimi, ki delajo na tem področju. Ideja o mreži tako imenovanih umetniških kinematografov oz. vsaj o takem kinematografu v Ljubljani, vprašanje kvalitete odkupa in distribucije, dalje opozorilo na pomembnejše mesto, ki ga mora nujno imeti film in filmska kultura v projektu „Slovenija 2000“ — to so konkretne pripombe, ki jih je potrebno posredovati na ustreznega mesta. V običajnih razpravah, tudi v naši družbenopolitični organizaciji, zelo redko prestopimo meje tako imenovane klasične kulture. Vprašanjem množične kulture je potrebno na tej seji MKO posvetiti več pozornosti kot običajno. Opozorilo, ki je bilo dano na začetku, je skladno z opozorili, ki se pojavljajo na vseh področjih: to je vprašanje nakupa tuje literature in periodike. In končno, mislim, da se strinjamo s tem, da bomo zapodročje filma še organizirali teoretične okrogle mize.

DEDIŠČINA

scenarij in režija:	Matjaž Klopčič
fotografija:	Tomislav Pinter
scenografija:	Niko Matul
kostumografija:	Alenka Bartl
glasba:	arhivska (Alexandre Scriabin, Josip Suk, Billy Holiday)
ton:	Matjaž Janežič
maska:	Berta Meglič
montaža:	Darinka Peršin-Andromako
igrajo:	Milena Zupančič, Bernarda Oman, Polde Bibič, Radko Polič, Judita Zidar, Jerica Mrzel, Majda Potokar, Bine Matoh, Boris Ostan, Pavle Ravnohrib, Matjaž Višnar, Olga Kacjan, Iva Zupančič, Anton Petje, Tone Gogala
direktor filma:	Pavle Kogej
proizvodnja:	Viba film, 1985
distribucija:	Vesna film
dolžina:	2976 m — 1 ura 49 minut -
tehnika:	normalni, barvni
število snemalnih dni:	45
cena:	26.790.567 (zunanji)

1914, 1924, 1944. Listanje po albumu z orumenelimi fotografijami. Družinska kronika. In izza nje vstajajoča podoba določenega časa, okolja, družbe, naroda. Sugestivne slike, ki sporočajo nekaj znanega in nekaj neulovljivega. Rodovni spomin. Osebni spomin. Izobrazba. Književnost. Klopčičev „kaj me (nas) je formiralo“.

Nekje v ozadju vseh Klopčičevih filmov je eksistencialna stiska, ki je ni mogoče odpraviti s formulo absurdnosti človeškega obstoja v absurdnem svetu. Nekaj težjega, brez primere bolj zave-

zujočega, išče izraze, hoče na dan, nalaga odgovornost. Vprašuje: „Zakaj smo takšni?“ In komunicira (ker je potrebno najti z gledalcem vendarle skupen jezik, skupno platformo) prek znanih pojmov: krivda, greh; toda brez spravljive možnosti, ki jo ponuja krščanstvo s kesanjem, zadoščevanjem.

Kaj je zagrešil „nori malar“ Petkovšek, da je njegova pot nezadržen propad človeka v norosti in njegovih del v ognju? Katero krivdo si je naložila Žašlerica, polnokrvna ženska z nepotešljivo željo po ljubezni, da je postala za razvneto spolnost na kup nagnetih mladih moških samoumeven ulov? Je usodni potres leta 1895 res nebeška kazen za peščico razuzdanih ljubljanskih veljakov, ki se hodijo zabavat v bordel? Pri Klopčiču je od **Zgodbe, ki je ni do Dediščine**, vsakič mogoče najti odgovor v kolektivni „krivdi“ družbe, tesnega slovenskega okolja, prisilnega jopiča družbenih konvencij, ki jih njegovi junaki trgajo, iščejo rešitev v spolnosti, alkoholu, mamilih, celo v uboju, pa tudi pri vrnitvi v „naravno“ življenje (**Cvetje v jeseni**), boju za vzvišeni vzor (**Iskanja**) — toda ta odgovor je očitno nepopoln; še za nekaj drugega gre. „Tukaj in zdaj“ sta njegovim junakom nevzdržna, zmeraj so na begu, pri iskanju drugačnega — časa, kraja, okoliščin, kjer bodo taki, kakršni so, živeli brez „greha“ in „krivde“. Propadajo v svoji slovenski neprilagojeni prilagojenosti.

Okvire so dajali Klopčičevim filmom (kadar ni delal po lastnih scenarijih) tako različni pisatelji, kot so Tavčar, Izidor Cankar, Zupančič, Partljič, Hieng; za kamero so stali snemalci od Tušarja do Pinterja; izid je bil zmerom klopčičevski, zaokrožen, domišljen, izbrano estetski in brezupno otožen. Zdaj, ko je pisal scenarij spet sam in je črpal iz rodovnega spomina in izobrazbe, je — paradokсно — močnejše kot v delih po literarnih predlogah čutili Klopčičevo zavezanost literaturi.

Tukaj je razpoznaven Cankar s svojim hlapcem Jernejem, pa tudi Kralj na Betajnovi — skrčen, ohlajen, potem, ko se je njegova Hana /Franca/ Malka obrnila proti njemu in mu daje vsak dan



plačevati za krivdo — razbere zraigher in Amerikanci Kvedrove, pa Etbin Kristan, Kosmačev „božji norec“ in Grum, zmeraj spet Grum, zdravnik, družbeni kritik, vizionar, narkoman, s figurami iz **Goge** in iz svojega bednega, propadajočega življenja — oživljen panoptikum „slovenstva“ prve tretjine stoletja, kot ga je videla književnost in ga je podoživel, po svoje zapognil, s svojimi posrednimi in neposrednimi spomini prepojil ustvarjalni scenarist/režiser. Klopčič je dal že prej nekaj svojih variant zgodnjega dvajsetega (in poznega devetnajstega) stoletja, nikoli pa še ni tako polno in prepričljivo podal atmosfere tega časa; do pot se njegovi ljudje ne vrte po „sceni“ in si ne nadevajo „kostuma“, temveč v teh prostorih žive in se oblačijo po svojem. Ko Malka Vrhunc — Milena Zupančič — odpira torbico, da bi dala rudarski ženi miloščino, vemo da v denarnici tičijo krone in vinarji; in njena hčerka zna v zgodnjih dvajsetih letih stopiti za šank in naliti gostu polič (kot Francka, betajnovskega kralja hči), čeprav se nosi gosposko in igra violino. Nič spogledovanja z velikim svetom, tega izvirnega greha malodane vseh slovenskih filmov, ki govore o naši preteklosti — podoba, ki jo kaže **Dediščina**, je prepoznavna: veljak iz zasavskih revirjev in njegova družina so naši in jim verjamemo. Vsaj v dobrih dveh tretjinah filma.

Betajnovskega kraljevanja je leta 1914 kajpada že zvečine konec. Ne glede na vojno, ki je v zraku in ki bo vsak čas vse spremenila, so družbena nasprotja že dosegla stopnjo, ko tisti, ki imajo, ne morejo več mirno spati, tudi če v družini ni otroka idiotična in njegova mati ni postala iz obupa pijanka, kot se je zgodilo pri Klopčičevih Vrhunčevih. Že samo to, da si premožen in so drugi reveži, je breme, ki ga (nekdanji?) Slovenec težko nosi, stoletja tlačanstva, služenja tujim gospodarjem, so ga vzgojila v zavestnega ali nezavednega puntarja proti gosposki gosposčini, proti vsemu, kar daje in pomeni moč in oblast, celo, če sta po čudnih življenjskih poteh prišli v njegove roke. Zloznega življenja Vrhunčevi ne znajo prenašati dostojanstveno, svoji lastni sovražniki so, ker ga uživajo. In iz občutka krivde so napadalni, krivični, malenkostni in občutijo vsak udarec usode kot kazen za greh, ki se ga ne znajo, nočejo, ne morejo oprati — razen tako, da se uničijo, sebe, svoje bližnje, svoj svet.

Na tej mračni predpostavki je zgrajena **Dediščina**. Ob Scriabinovi glasbi ji zvesto sledi temna kamera Tomislava Pinterja, ki se je že takoj skrajaj zaljubila v črmino oblačil Malke Vrhunčeve in je polmrak onečašćene cerkve, v kateri se film začne, prenesla v točilnico, vežo, na stopnišče in v sobe Vrhunčeve hiše. Enako mračno je stanovanje trškega zdravnika, tenka plast premogovega prahu menda pokriva pohištvo, oblačila, obraze. Nikjer nobene radosti.

Rudarji in njihove ženske stradajo; iz rudnika privlečejo konja in ga pri priči razsekajo za hrano; vse je pomazano od njegove krvi. Amerika je nekje daleč; bo res treba tja? Doktor (Radko Polič) obupuje ob mizeriji, ki ji ne ve in ne more pomagati ter sega po

injekcijski igli. Malka Vrhunčeva pije, po grlu poganja premoženje, v idiotskem sinku brezupno skuša zbuditi iskrico razuma, se nazadnje odloči za prostovoljno smrt. Mož (Polde Bibič), priženjeni „kralj“, od Malkinih rejnikov skrbno izbran in rejenki vsiljen, da bo varoval in množil premoženje, se lomi v sebi, zapada apatičnosti, pusti, da mu vse drči iz rok, v nič. Sin, avstrijski častnik v Bosni (Matjaž Višner), pripelje domov ženo Bosanko (Olga Kacjan), družina je nikoli prisrčno ne sprejme, sama se nikoli ne prilagodi. Drugi sin, gluhi po nesreči v gozdu (Pavle Ravnohrib), je lahek plen domače točajke (Judita Zidar); ženska vztrajno, počasi zbira vse vajeti v svoji roki, pogoltna, skopuška, nečedna. Spolnost je gola, slečena vsake romantike. Agresivne ženske roke spodbujajo, terjajo moški odziv; kot sredstvo zavojevanja, prevlade. Ljubečih vezi med ljudmi ni; šibki pobliski čustva so samoučiteljski, kot je Malkina navezanost na sina idiotka, ob katerem je slepa za stiske vseh drugih. Hlapec (Boris Juh), ki misli, da na Vrhunčevini pije prigarano svoje, umre, ko je podtaknil ogenj; dekla (Majda Potokar), edina svetla figura, umre, ko so ji potekla leta v nemem boju, da bi zadržala družinski propad. Leto 1924, spopadi med delavci in Orjuno, podprto z vojsko. Božji norec (Bine Matoh) vihti rdečo zastavo. Pade pod strelji. Vrhunčev sin, častnik, tudi. Trupla leže v krvi, umiranje, stokanje. „Rdeči“ študent (Boris Ostan), ljubimec Vrhunčeve hčere, mora bežati, da uide aretaciji. Hči (Bernarda Oman) umre pri porodu. Nobene lepe ljubezni niti tu; idila med študentom in Vrhunčevo hčerjo je skrčena na razdevičenje. To pot svetlo, na belem prou ob Savi, v obstretu belih dekletovih oblačil, bele kože, belega šolna, ki zaplava po reki — in rdeče krvi. Hčerino hčer (spet Bernarda Oman), dekle ženskega telesa in otroške pameti, zadene posilstvo četice nemških vojakov. Toda, tukaj smo že v letu 1944, v zadnji tretjini filma, ki se ne opira na našo vednost in literaturo, temveč je zgolj videnje scenarista/režiserja, kako v bolečini in zmedi zaključiti propad veljaške družine. Nesrečno, noro deklo, simbol male slovenske gosposčine, malega „kapitalizma“, pade pod partizanskim strelom. Soočenje „subjektivne“ in „objektivne“ zgodovinske resnice v molovski skali **Jutra** Puriše Djordjeviča.

Množični prizori niso Klopčičeva stvar. Gostilniška razgrajanja njegovih uporniških rudarjev, spopad z Orjuno so šibke točke filma. Montaža ustvarja neopravičljivo zmedo; loku dogajanja, časovni perspektivi, je včasih skoraj nemogoče slediti. Zasedba dveh vlog z isto igralko ne pomaga razumevanju. Klopčičevo soočanje z dediščino, ki jo prenaša(mo), je bridko do obupa. Lepota filma je pokopališka. Toda to je pogreb nekega mišljenjskega vzorca in življenjskega načina, ki ga je s strelom iz partizanske puške konec. Kralji na Betajnovi so dokraljevali. Fantje z zvezdo na kapi mislijo na nov svet.

Rapa Šuklje





Pričakovanje je skupaj s pripadnostjo eden temeljnih ideoloških momentov, ki kroji usodo bitk na najrazličnejših bojnih poljih. Na pogled zelo majava trditev, saj naj bi pričakovanje temeljilo na nečem v preteklosti objektiviziranem, predvsem pa naj bi pričakovanje potrdil ali pa seveda ovrgel njegov predmet. Pričakuje se, na primer, da bo na predsedniških volitvah v ZDA zmagal predstavnik republikancev. Če bi potem dejansko zmagal demokratski kandidat, bi to avtomatično pomenilo neizpolnitev pričakovanja. A že pri tem primeru, ki je zaradi „objektivne preverljivosti“ izpolnitve pričakovanja do skrajnosti poenostavljen, se pojavi problem v trenutku, ko postavimo na mesto tistega, ki pričakuje, zagretega pripadnika republikancev. Če je resnično zagret, mu tudi „objektivni“ poraz njegovega kandidata ne bo mogel, *ne bo smel* vzeti vere vanj. Njegov kandidat bo še vedno njegov, *veden* tega, da je v njegovi sledi, se pravi prvi, zmagovalec. Pravi republikanec z demokratovo zmago ne bo postal demokrat.

Dediščina je torej lahko nekaj, kar vsak tovariš s seboj — ali še boljše: nekaj, kar vsakega subjekta reprezentira za drugega . . . V taki označevalni igri je stvar pričakovanja tudi prav določen subjektov vpis. Temu bi lahko rekli „podružbljanje dediščine“.

Dediščina Matjaža Klopčiča ima kaj žalostno usodo. Zdi se, kot da bi do danes ne mogla najti omembe vrednega števila tistih, ki bi se po njej lahko pozitivno prepoznali med sabo. Za mlajšo publiko je zatežen klobčič, abstraktno oddaljen od priznanih problemov sodobne filmske umetnosti, starejši poznavalci pa mu očitajo predvsem to, da ne obvlada filmske govornice, da je bolj slikar kot režiser . . .

Film **Dediščina** povsem ustreza svoji dediščini. Tematsko in oblikovno nadaljuje linijo zadnjih treh filmov (**Strah**, **Vdovstvo Karoline Žašler**, **Iskanja**), formirala pa se je tudi izpolnitev pričakovanja tistih, ki naj bi po definiciji imeli opraviti s slovenskim filmom, gledalci in kritiki.

Naslov filma očitno ponuja dovolj nastavkov za zamejitev polja, kjer trenutno sidri Klopčičev zadnji izdelek. Sodobna teoretska misel nas je navadila, da vidimo v takih dvojnih nanosih, naslovljenih, ki se potem zares odigravajo, znak določene subverzivnosti. V Klopčičevem filmu je takih dvojnih nanosov mogoče več, kot bi si upali priznati.

Najprej gre za dediščino, že prej nekolikokrat naznačene, filmske paradigme. Zunanji učinek lê-te so igralci. Govorimo lahko o „klopčičevih igralcih“ kot o konceptu, kot o avtorjevem podpisu, ki ga kot nespremenjenega ugledamo na vsakem njegovem izdelku. Vedno isti obrazi. Ne le to. Pijanost v **Strahu**, pijanost v **Vdovstvu** — potem dvojno pomenljiva **Iskanja**, da bi se pijanost ne ponovila v deliriju **Dediščine**. Milena Zupančič. Nekateri

se pojavljajo kot podobe iz prejšnjih filmov, kot najčistejši označevalci. Maks Furjan — brez kakršne koli vloge v dogajanju **Dediščine**, kot prava sanjska ponovitev Klopčičevega Maksa Furjana. A ne gre le za podvajanje podobe in funkcije „klopčičevega igralca“, pač pa tudi za podvojitve „slovenskega igralca“ v podobi igralca tega filma. Od najmlajših uveljavljenih filmskih igralcev — vsi v reprezentativni podobi slovenskega filmskega igralca nasploh, predstavljajoč iz bede zraslega nesrečnika (dediščina!), v mukaj se utaplajočega v brezizhodnosti. Mimogrede: Tudi tisti igralec, ki je tokrat prvič opazneje stopil pred filmsko kamero, ni uveljavljen — nagrada ga je uveljavila prav za ta film. Uprizarja se torej tudi dediščina tiste linije slovenskega filma, ki bi mu lahko glede na predstavljeni oris njegovega junaka lahko rekli „avtohtoni slovenski film“.

Do željenega lahko pridemo tudi po neki drugi poti. Kakšen učinek imajo lahko liki, teme, motivi, obsesije, ki so sposojeni pri Cankarju na povsem neposreden način, brez prikrivanja in hkrati na tak način, da prekrijejo celotno Cankarjevo polje in so hkrati temelj **Dediščine**? Ko začneš slediti zgodbi hlapca Andreja, rečeš: „Aha, glej ga, Hlapca Jerneja.“ Ko pa hlapec Andrej zažge gospodarjevo kmečko poslopje, je to že preveč, da bi se še lahko igral estetsko iluzijo. Ko hlapec Andrej leta 1924 zažge gospodarjevo kmečko poslopje, ne gledamo več paradigme hlapca, ampak paradigmo Hlapca Jerneja!? Paradigmo nečesa posamičnega torej, paradigmo nemogočega. Podoben je lik zdravnika, ki ponavlja paradigme Martina Kačurja, Hlapcev . . . Toda ponavlja jih na drugi ravni, kot bi si morebiti mislili. Ponavlja jih kot Ivan Cankar, prezgodaj izžrpani/zapiti učitelj slovenskih komunistov/revolucionarjev. In tu nas sreča tudi temeljna cankarjanska tema — mati. Znana je njena vloga v konstituciji slovenskega umetnika — njegova sopotnica je, družica, če naj bo ta res velik umetnik. Od tod izhaja njena terapevtska funkcija, ki jo je Cankar obdelal v Skodelnici kave. Klopčič pa je zapisano dobesedno uprizoril: Funkcijo zdravnika matere ima njegova družica, njena terapevtska funkcija pa je terapevtska v kliničnem pomenu tega koncepta, saj zdravi zdravnikov delirij na samem jedru, na označevalcu.

Verjetno je že razvidno, da smo z dvema korakoma skušali priti do (za ta film opredeljujočega koncepta) — potujitve. Filmska iluzija **Dediščine** je na vsakem koraku potolčena — s tem, da se izkaže kot goli nanos neke druge estetske iluzije. Ni je stvari v tem filmu, ki bi ji lahko verjeli. Še najmanj pa igralcem, njihovim likom. Kot da bi ti liki v dvojni zrcalni podobi hodili poleg predstavljaljočih igralskih osebkov — udejanjen brechtovski koncept. Vendar ne gre za čisti koncept. Igralci tega ne počno hlad-

ni, kot to priporocila mojster. O pochno ranatichno, z blaznostjo v okeh. Kar bo zagotovo ostalo v spominu, bodo blazni pogledi vseh protagonistov. Blaznost je drugi opredeljujoci koncept tega filma. Opredeljuje ne samo kar zadeva poglede, pac pa kar zadeva vecino (v tem zapisu opisanih ali pa ne) filmskih prijemov. Blazno je to, kar je prignano cez mejo, kar se ponavlja kot obsesija. Problem meje in prekoraचितve je v tem filmu zastavljen in resen s prizorom Miline smrti, ko v trenutku najbolj neverjetnega padca na najbolj neverjetno nastavljen skladovnico drv zapiha filmsko najbolj neverjeten veter. Ta antologijska scena, ki ne predstavi ampak zaigra tolikokrat izsmejano filmsko sablono in trik, dostojno reprezentira film v celoti. Iz te celote bomo seveda cum grano salis izvzeli tisti del, ki podvaja/potuja sam koncept potujitve. Predvsem v scenah „priprave na revolucijo“ je namrec

nam imajo osebe **Dediščine** povedati na to temo, lahko namrec najdemo v identichni podobni, to se pravi z istimi besedami, istim sosledjem, isto logiko, preberemo v katerikoli zgodovinski knjigi usmerjenega izobrazevanja. Subverzivnost tako zastavljene dedischine je na dlani. Če bodo s tako utemeljeno oceno, namrec, - da smo z **Dediščino** dobili film, ki s svojimi obrati zahteva revizijo ne le Klopčičevih, pac pa morebiti še katerih slovenskih filmov, ovržena pričakovanja glede zapisovalčevega odnosa do predmeta, potem naj si pričakovalec to zapiše na svoj račun.

Andrej Drapal

Film Matjaža Klopčiča **Dediščina** se s svojim oblikovalnim interesom znova navezuje na neka „zgodovinska“, pretekla, prelomna obdobja, od koder prihajajo, tudi za današnji čas in za današnji položaj slovenskega človeka odločilni in usodni impulzi, saj je očitno, da smo neposredni „dediči“ teh konkretnih historičnih časov in travm. Klopčičeva **Dediščina** tako ufilma domala štiri desetletja preteklih in polpreteklih časov, v katerih naj bi se bila oblikovala ta dediščina, ki smo ji priča v filmu (in v resnici?!), začnajoč pri razkroju nekdanje trdne družine Vrhunčevih, še v časih stare avstrijske države, preko „rojevanja“ delavske in socialne zavesti v zasavskih revirjih do popolnega kaosa in zmede, v kateri se znajdejo Klopčičeve usode, nedvomno tudi svet in film . . . Vsa ta, nedvomno zelo široka in tudi ambiciozno zastavljena saga o dediščini Slovencev, ki jo ponuja režiser Klopčič, je v resnici zelo nepregledna, nemalokrat površna in preračunljiva „montaža“ sedaj filmsko uspešnih in slikovitih prizorov in situacij, potem povsem bledeh in brezpomembnih, raztrganih in smešnih, vsebinsko in pomensko povsem neulovljivih in nedoumljivih, ki se na noben, še tako prizanesljiv način ne zmorejo vključevati v nek višji, poetski red filmske pripovedi, kaj šele v neko zavezujoče duhovno in miselno „sporočilo“ o dediščini današnjega sveta . . .

Ob vsem tem je mogoče zgolj ugotavljati, da je režiser morebiti hotel preveč — prikazati kolektivno in individualno usodo Slovencev, njihov moralni in materialni zaton (?!), kaos, v katerem se znajdeva še dandanes in ki ga požira vse bolj in bolj, tako da mu skorajda ni več videti rešitve . . . , vendar pa je imel za vse to premalo ustvarjalne in miselne moči, erudicije in nedvomno tudi fantazije . . . Kar ostaja, je le dolgovezno in utrujajoče nizanje prizorov, brez konca in kraja in prave mere, brez smisla in pomena. Morebiti bi moral režiser resnično stati pri „filmu“ o Vrhunčevih, njihovem familiarnem razkroju, travmah, pohlepu, oblastništvu, spletkarjenju, njihovi bolni erotiki, praznini in osamljenosti, nemoči in krutosti, njihovemu vzponu od kmetstva k meščanstvu in potem v nič . . . Tu bi Klopčič našel „svoj“ svet v preteklo-

sti, patine, čipk in strežnic, prikritih strasti in zatrtga erosa in v verjetno dovolj sugestivni simboliki do kraja ufilmal svojo sago o Slovcnih, kajti to je njegova artikulacija, ki jo nedvomno dovolj suvereno in na trenutke tudi uspešno obvladuje ter se v njej zna filmsko potrditi, četudi ob tem še največkrat potrebuje izjemno sugestivnega dramaturga in tudi literata, ki bi znal miselno napolniti ta svet patine z nekimi zavezujočimi sledmi.

Del tega je Klopčič v filmu sicer izpolnil — vsaj na začetku je dovolj močno prisotna „drama“ Vrhunčevih, vendar vse preveč artikulirana „cvetjevjesensko“, da bi zmogla razkriti tiste usodne razkrojevalne silnice, ki se izkažejo za pogubne. Posebej nepremišljeno in tudi filmsko oblikovno diletantsko in verjetno tudi vprašljivo je izpeljan srednji del, o pojavu „kolektivnega subjekta“, o pojavu razredne in socialne zavesti v revirjih, o boju z Orjuno ipd., kar vse izzvni na moč smešno, primitivno in hrupno, navivno „hlapecjernejevsko“, da bi lahko ponujalo karšnekoli resnejše pomisleke o čemerkoli, tudi o usodnosti te zavesti za današnji čas . . . o čemer nas hoče simbolično (?) obvestiti Klopčič.

Reči je mogoče, da gre ob Klopčičevem filmu resnično za obsežen in večstranski nesporazum — miselni, oblikovni, in ne nazadnje tudi programski, ki blokira in do kraja najprej devalvirajo delo samo, v končni posledici pa tudi napore, da bi karkoli gotovega izrekel o koreninah naroda in današnjega sveta, „resnice“ o tem ali vsaj malo bolj zavezujoče razmišljati o preteklih svetovih in skozi filmsko artikulacijo. Pri tem gre seveda za nezrelost in ustvarjalno nemoč na več nivojih — od programske oblikovnih do avtorskih in mišljenjskih in posledica kajpada ne more biti drugačna kot očiten ustvarjalni nesporazum in finančni in programski polom, kar pa je seveda povsem običajna praksa v slovenskem filmu in kajpak tudi v družbenem prostoru. Tudi to je očitno v naše gene vsajena dediščina preteklih časov . . .

Peter M. Jarh



NAŠ ČLOVEK

scenarij:	Janez Povše
režija:	Jože Pogačnik
fotografija:	Janez Verovšek
scenografija:	Mirko Lipužič
kostumografija:	Irena Felicijan
montaža:	Darinka Peršin-Andromako
glasba:	Bojan Adamič
ton:	Jože Trtnik
maska:	Ana Vilhar
igrajo:	Boris Juh, Aleš Valič, Ivo Ban, Miranda Caharija, Vesna Jevnikar, Boris Kralj, Majda Potokar, Danilo Benedičič, Dušan Škedl, Demeter Bitenc, Dare Valič, Jožica Avbelj, Janko Rohaček, Miha Baloh
direktor filma:	Ivan Mažgon
proizvodnja:	Viba film, 1985
distribucija:	Vesna film
tehnika:	normalni, barvni
dolžina:	2459 m — 90 minut
število snemalnih dni:	41
cena:	17.667.950 (zunanji)

Film, ki hoče prikazati ozadje manipuliranja z ljudskimi množicami, se lahko kaj hitro spotakne ob čeri lastne pripovedi, če ni obenem tudi sam sposoben proizvesti dovolj učinkovitih mehanizmov manipuliranja z gledalci. Paradoks je pač v tem, da gledalec ne bo verjel razkritju prevare, ki mu ga ponuja pripoved, če pri tem ne bo sam prevaran, se pravi, če se ne bo ujel na limanice taiste pripovedi. Skratka, pojmovno nasprotje videz-resnica se prekrije z dihotomijo forma-vsebina, vendar v obrnjenem smerju, zakaj vprašanje „resnice“ je na ravni filmske pripovedi zmeraj predvsem vprašanje forme. V najboljših kinematografskih dosežkih je omenjena dvojnost sploh presežena in imamo opraviti zgolj še s formo, kar z drugimi besedami pomeni, da se celotna produkcija pomenov veže na uporabo specifično filmskih sredstev in zunaj tega ni mogoče govoriti o nikakršni relevantni „vsebin“, ki bi jo, denimo, bilo mogoče povzeti z literarnimi sredstvi. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da se šele na ta način film vzpostavlja kot avtonomna umetniška praksa.

Pogačnikov **Naš človek** kajpada postavlja gledalca v čisto drugačno situacijo, saj ga niti ne poskuša pritegniti s svojo formo, ampak mu ponuja predvsem nekakšno družbeno pomembno „sporočilo“, se pravi „vsebino“, ki jo bi bilo mogoče posredovati tudi v kakšni drugi obliki. Če pa ga ne pritegne, ga tudi „nategniti“ ne more, kar ima to neprijetno posledico, da se gledalec čuti na koncu ogoljufanega prav zato, ker ni bil „prevaran“, kot se spodobi, namreč potegnen v varljivi objem filmske fikcije. Skrat-

ka, njegova pripravljenost oziroma njegov vnaprejšnji pristanek na to, da bo prevaran (kar ga tudi konstituira kot filmskega gledalca), ostane v tem primeru brez ustrezne izpolnitve, gledalec, ki tako rekoč ni vpleten v filmsko pripoved, pa se znajde v nič kaj prijetni poziciji „nepriistranskega“ opazovalca.

V filmu imamo opraviti z direktorjem velikega podjetja, ki ga vladajoča politična elita „odžaga“, ker hoče v delavskih množicah utrditi občutek, da lahko vplivajo na kadrovsko politiko (in prek nje na politični sploh). Račun je preprost: prav zato, ker bodo delavci prepričani, da so res na oblasti, bo resnična oblast z njimi toliko lažje manipulirala. Vzorec je potemtakem dovolj splošen: padeč glavnega junaka ni posledica njegovih človeških napak, nepravilnih potez in odločitev, ampak je — prav narobe — kot veskozi „pozitivna figura“ žrtvovan v imenu „višjih smotrov“. Obdelavi se zato odpirajo tako rekoč vse možnosti — od klasične drame do shriljivke in celo satire. Spričo nekoliko „kafkovske“ situacije, v kateri se znajde glavni junak, ki vse do konca ne ve, kdo ga poskuša onemogočiti in s kakšnim namenom, se zdi posebno mikavna obdelava v smeri „družbenopolitične shriljivke“ naivno-skrivnostno in obenem nerodno delovanje oblastniških struktur pa na stežaj odpira vrata satire.

A film lahko miselno zanemari obe omenjeni (in še vse druge) možnosti, ampak se poda na spolzka tla „tezne“ pripovedi, se pravi, izhodiščno formulo hoče za vsako ceno prignati do konca v „čisti“, žanrsko neomadeževani obliki. Zaradi takšne „konceptije“ ali, natančneje, zaradi odsotnosti kakršne koli razvidne filmske forme smo priča mrtvemu teku: direktor ves čas ponavlja, da ga „hočejo odžagati“ in si v obupu puli lase, predstavniki oblasti pa mu nenehoma zagotavljajo, da se moti in da nima nihče ničesar proti njemu. Ne v liku glavnega junaka ne v njegovem razmerju do okolja ni nič dramatičnega, kaj šele tragičnega, po drugi strani pa tudi oblastniški aparat ne deluje niti grozeče niti komično, marveč ga opredeljuje zgolj nekakšen dilatatizem. Pripoved ne pozna praktično nikakršnega razvoja, kar povzroči, da učinkuje „razplet“, ki je tako ali tako do kraja prozoren, kot nasilna konstrukcija.

Kot je glavni junak — kljub ogorčenju — preveč pasiven, da bi spravil v gibanje druge (tem pač ustreza, da lahko mirno čakajo na končni razplet), tako je film preveč mlačen in v pripovedi preveč linearen, da bi lahko pritegnil, zapeljal, prilepil nase gledalca. Podoba je, skratka, da ta film gledalcev prav nič ne mara, saj jih — kot že rečeno — postavlja v nevhvalno vlogo nepristranskih opazovalcev. Navsezadnje jim ne privoščiti niti tega, kar privoščiti fiktivnim delavskim množicam znotraj svoje pripovedi — občutka, da so pri stvari udeleženi.

Bojan Kavčič

Ob finalnem izdelku, kakršen je Pogačnikov filmski zapis o mukah direktorja, ki ga „režejo“, on pa vse do zadnjega sprašuje „Zakaj ste mi to naredili, ljudje!?!“, se sicer ne kaže kdove kako izdatno ozirati na začetne in vmesne stopnje oblikovanja in dopisovanja scenarijske predloge, ne kaže pa se temu pravilu povsem izogniti. Že zato ne, ker nam je razmisliti o režiserjevem vsebinsko-sporočilnem in kreativnem prispevku k ponujeni in izbrani temi.

Dramatični motiv odstavljence, ki začuti, da je ogrožen in se mu spodmikajo tla pod nogami, je v svoji radijski igri zastavil Janez Povše — na bistveno drugačni podlagi, kot nam jo je podoživeti ob filmu, za katerega je sicer prvotno scenarijsko verzijo napisal taisti avtor, a je za realizacijo projekta določeni režiser sklenil fabulo in njen potek izdatno predelati in ju dopolniti, tudi z lastnimi posegi ter ob opori na Žarka Petana kot dodatnega sodelavca pri dooblikovanju predloge.

O tem, da je ta širši scenaristični team poprejšnjo pretežno verbalno in vse preskopito filmsko strukturirano Povšetovo zasnovno obogatil prav v filmičnem pogledu, ne more biti nobenega dvoma. Ni pa dovolj razvidno, da jo je oplemenitil tudi vsebinsko in sporočilno. Zdi se, da je šla predelava celo v nekoliko obrnjeni smeri in je duha prvotne, radijsko-igrske verzije v nekem smislu okrnila. Igro sta, ob vsej njeni pretežno diskurzivni naravnosti, prevevali mučna negotovost in kafkajanska atmosfera, ki ju v fil-

mu, ob njegovem sestopu iz metaforično stiliziranih območij v povsem realna razmerja nekega tovarniško samoupravnega kolektiva, neke politično-manipulativne mreže in nekega direktorjevega privatnega doma, ni več čutili.

Šlo pa naj bi, kakorkoli že, predvsem zanje, za označevanje vzdusja, v kakršnem v tem našem življenjskem (družbenem, političnem, kadrovske...) sistemu potekajo človekova delovna in ustvarjalna dejanja, njegovo samouresničevanje. Ob temi sami se namreč zastavi bistveno vprašanje: kakšen status in kakšna veljavnost sta pripisana človeku — našemu človeku? Je tretiran kot avtonomni subjekt ali ostaja samo sredstvo v rokah pooblaščenec moči, samo objekt njihovih samovoljnih kadrovske in drugih potez, samo kmet na šahovnici, na kateri igrajo svojo igro po lastni volji in presoji?

Avtor, ki je „ugriznil“ v to temo, si mora na zastavljeno vprašanje neizogibno tudi odgovoriti — in to kritično, po resnici, pretehtano in nedvoumno. Če tega ne orpavi, svojega dolga ni izpolnil. Odločilnega pomena za izpolnitev idejno-estetske funkcije, ki jo implicira tovrstni projekt, pa je seveda tudi veristična natančnost samega orisa procesa, v kakršnem se dogaja človekovo samospraševanje o tem, kdo pravzaprav je in kaj se z njim dogaja. Ali drugače: kaj je tisto, ka ogroža njegovo identiteto in integriteto? Ne seveda nasploh, v eksistencialnem breznu kot takem pač pa predvsem v konkretnem nukleusu tega tu in zdaj, v tem na-



šem aktualnem družbenopolitičnem prostoru, v katerem je v veljavi (čeprav nemalokdaj izigrana) specifična filozofija medčlovekovih razmerij.

Naš človek, dolgoletni direktor tovarne, ki je na svoji poti dosegla solidno razvojno stopnjo, kar je v pretežni meri njegova zaslug, se na vsem lepem znajde na prepihu. Izkaže se, da so ga sklenili, ne da bi mu to jasno povedali, odstraniti iz „njegove“ tovarne ter ga odmanipulirati. Ves potek filma je en sam križev pot njegovega otepanja s sencami ter manipulativnih postopkov, ki svoje nedvoumne karte razkrijejo šele v sklepni sekvenci: kot „naš človek“, torej kot del politokratskega sistema, je izrabljen kot sredstvo za navidezno urejanje razrvanih razmerij v družbenem okolju. Miselni sklep, ki izhaja iz teh razkritij, je: mi, ki smo naši, nismo nič drugega kot kmetje na šahovnici. Z nami je mogoče šahirati, in to mimo naše volje in brez naše privolitve. Mi smo objekti, ni nam dano, da bi bili subjekti.

Žal pa ta misel, ki sicer v filmu je navzoča in je ni mogoče prezreti, ne učinkuje na gledalčevo percepcijo z optimalno močjo, do pretresljivih razsežnosti, do velike katarze spoznavanja obče rešnice.

Poglavitni razlog tega je v sami dimenzioniranosti razkritja vzrokov, ki so pogojevali direktorjevo odstranitev s položaja v tovarni. Vsa argumentacija se omejuje na dejstvo, da bo prav rošada zaslužnega moža-komunista-našega človeka pozitivno vplivala na splošno negativno razpoloženje ljudi ter vsaj začasno pomirila oponentske duhove... kar naj odstavljeni direktor doume. Zdi se, da je taka dramaturška konkluzija po svoji dejanski vrednosti ne le medla in nestvarna, pač pa je tudi dokaj naivna in skonstruirana. In ker ima kot taka vlogo vrhunca v dramskem dogajanju, zadobi zavoljo nje nekam upesnjen in artifiziran videz ves dotedanji potek dogajanja v tej filmski zgodbi, ki ji ni dano izpolniti zastavljenih pričakovanj.

Tega seveda ni krivo pomanjkanje zavzetosti, kar zadeva kritično interpretiranje naših družbeno-moralnih stanj, kajti ta zavzetost v filmu je navzoča; za neizpolnjena pričakovanja je kriva predvsem prenizka stopnja miselne (analitične, filozofske) pretehtanosti problema.

Idejno-estetski doseg Pogačnikovega filma je vsekakor preskromen, prepričan in premalo daljnosežen.

Viktor Konjar

Pravzaprav bi se moralo kritično ali razmišljajoče pisanje o Pogačnikovem filmu **Naš človek** že kar na samem začetku ali končati — kar bi morebiti bilo še najbolje — ali pa se začeti spraševati, kakšne vrste je organizacija, kontrola (?!), supervizija, sodelovanje — dramaturško, umetniško, mišljenjsko in še kakšno, v hiši, ki sproducira takšen film? Ali je morebiti resnično dovolj že, da se pod film podpiše režiser in za vse nosi odgovornost sam, njegova nesposobnost, ujetost v takšne in drugačne sponse in stiske ipd., vsi drugi pa si operejo pred samim seboj in celo dolino tukajšnjo svoje roké in potem je mir na veke vekov?!

Kakorkoli je že, Pogačnikov film **Naš človek** je do kraja nedomiselna, prazna in bleda, pritlehna in povsem klišejska produkcija, ki se ne uspe prebiti niti do kolikor toliko zanimivega in privlačnega dogajanja, čeprav se zdi, da vendarle nosi v sebi oster, če ne celo zelo provokativen politični konflikt, dvojno in skrajno nečloveško in pragmatistično in demagoško politikantsko naravo samoupravne družbe, ki ji je dovoljeno tako rekoč vse . . .

Kot rečeno, navkljub vsem tem izjemnim konfliktnim in miselnim nastavkom ter ekspozičijam, ki jih ima Pogačnikov film, ne ostaja od vsega prav nič, mimo neutrudnega besedovanja vsakršnih funkcionarjev, službenih voženj, diskoklubskih scen in ne vem še česa, kar pravzaprav sploh nima nobene, kolikor toliko razberljive zveze z osrednjim konfliktom filma. Naravnost ospuljiva je režiserjeva ali tudi morebiti celo scenaristova nedomiselnost in ravnodušnost, nepismenost ali pa morebiti zaradi „vroče

teme“ celo paranoična avtocenzura, ki blokira celoten film ter pušča za seboj povsem prazen prostor, miselni in sploh vsepričujoči „blank“, v katerega se izteka celoten film. O vsem tem lahko samo ugibamo, dejstvo vsekakor je, da je film narejen v popolno praznino, četudi ponuja možnost obdelave izjemne politične teme, tako ostre in do kraja tragične, presunljive in provokativne, kot malokateri izmed sicer „političnih“ slovenskih filmov zadnjega časa.

Iracionalna resnica moči — politike, njena brezbrežna in totalitarna občeveljavnost, znotraj katere je človek slej ko prej droban, beden in tragičen in v vsakem hipu pogrešljiv nihče, človeška individualna usoda, ki je dandanašnji le toliko in tako, kot pač dovoljuje totalitarna (politična) moč, krhkost sreče, veljave, ugleda in kar je še takšnih subjektivnih utvar — in tako naprej in tako naprej; vse to so nastavki, ki jih je režiser spregledal, obšel, zamolčal, zatrl, pustil povsem neaktualizirane in neizpostavljene in ki jih nosi na sebi do svojega tragičnega poloma junak filma, ki ga imenitno igra Boris Juh . . .

Od kod takšna slepota avtorjev, takšen strel v prazno? Morda pa je to res le obramba, modra taktična poteza, da ne bi slučajno postal takšen junak, kajpada tragičen in onemogočen, kar sam avtor, namesto junaka v filmu? Ali pa morebiti je to prava misel Pogačnikovega filma?!

Peter M. Jarh

BUTNSKALA

scenarij:	Emil Filipčič
režija:	Franci Slak
fotografija:	Vilko Filač
scenografija:	Zdravko Papič
kostumografija:	Bjanka Ursulov
montaža:	Vuksan Lukovac
glasba:	Bojan Adamič
ton:	Hanna Preuss
maska:	Andjelka Jovanović
igrajo:	Emil Filipčič, Marko Derganc, Janez Hočevar-Rifle, Majolka Šuklje, Mila Kačič, Tanja Ponebšek, Marjan Hlastec, Blaž Ogorevc, Ivan Volarič-Feo, Gojmir Lešnjak, Tomaž Kralj, Tomislav Gotovac
direktor filma:	Brane Drdič
proizvodnja:	Viba film, 1985
distribucija:	Vesna film
tehnika:	widescrine, barvni
dolžina:	2599 m — 95 minut
število snemalnih dni:	36
cena:	25.826.367 (zunanji)

stavljamo kot kakšen vrednostni kriterij, z njim skušamo le nakazati področje filmske fikcije, do katerega goji slovenski film precej distancirano oziroma „šibko“ razmerje. A če je že naša predpostavka vsaj deloma v skladu z naravnostjo slovenskega filma, pa nikakor ni v naši moči, da bi tudi približno zadeli natančen odgovor, zakaj je slovenskemu filmu „realizem“ tako ljub. Prav gotovo ne zato, ker slovenska filmska proizvodnja ne zmore denarja in predvsem aparata, ki bi lahko formalno kolikor toliko učinkovito fantastično scenografijo. Da to ni res, je dokazala ekipa zadnjega Slakovega filma. Slaku je namreč v sekvenci „lisičjega napada“ s funkcionalno režijo in izjemno domišljenimi scenografskimi rešitvami uspelo ustvariti voluminozno in „logično“ prizorišče za akcijo v stilu „nore komedije“. In če smo prej metaforično zapisali, da fantastika v slovenskem filmu skorajda redno, tako ali drugače, udari ob realna tla, potem bi za Slakov film veljalo, da je ta „šok“ predstavljen v obrnjeni perspektivi. Za Butnskalarje je namreč skorajda obvezni pogoj oziroma vstopnica za vizionarsko videnje tisti ritualni udarec ob posvečeni, toda več kot realni kamen, ki jim omogoči, da vidijo „več“ oziroma da vidijo prav tisto, kar si želijo videti in česar jim biofiziološki zakoni percepcije sicer ne dopuščajo videti.

In ta vizija Butnskalarjev je hkrati tudi tisti ideološki konstrukt, na katerega se obesi in v imenu katerega deluje akcija Butnskalarjev — od predstavnikov brezimnih zemljanov pa do izbranih vodij v kozmičnih sferah. Vzvod v butnskalovsko vizijo pa je vpisan v tisti prvi, pred pričetkom filma udejanjeni udarec v kamen, torej v tisti tresk, ki je deformiral glavo, da je že v zunanjem izgledu pridobila monstrozne poteze, ki kot videz hkrati predstavlja tudi njeno „bistvo“, se pravi, super silo, totalitarni red in zakon, ki kot božje (sicer prej hudičevo) pravilo kontrolira in uniformira celoto družbenih odnosov. Treba pa je reči, da je Franciju Slaku in njegovi ekipi (od scenarista pa do rekviziterja) izjemno uspel predvsem tisti del predstavitve plesa Butnskalarjev v mag-

Fantastika je za slovenski film še vedno dokaj spolzko področje, torej teren, kjer njegove domišljajske figure in fantazijske zgodbe skorajda vedno udarjajo ob strogo postavljene zakone realnosti oziroma jim mreža realne logike ne dopušča, da bi se osvobodili spon realnosti, pa čeprav le na polju iluzionistične fikcije. Morda ni neumestno predpostavljati, da zmore slovenski film le „pogojno“ fantastiko, se pravi fantastiko, ki se strogo zaveda ločnice med realnim in imaginarnim ali pa latentno uprizarja prav to ločnico, ki se večinoma konča s sestopom v realnost; kadar pa se konec filma oprime sfere fantastike, pa ima ta odvisnost travmatične posledice. Pojma „pogojna“ fantastika vsekakor ne po-



SKALA

NAŠE PRIHO

mi realnosti, kjer ni izpostavljena jasna meja med realnimi subjekti (kot „ujetniki svobode“) in imaginarnimi entitetami (kot utelešenji vrhne plasti totalitaristične strukture oblasti). Gre torej za tiste kose Slakovega filma, kjer je realistična metoda uprizorila fantastično mašinerijo, in kjer so skorajda klasični režijski postopki zleplili filmske slike irealnega dogajanja in scenografije v trden ih voluminozen svet realistične prakse (nekako prva polovica filma), manj uspešen pa je ples Butnskalarjev v drugi polovici filma, ko se ideološki režim pokaže neposredno v akciji in ko so segmenti realnosti postavljeni kot nasprotje fantastičnemu, celo znanstveno-fantastičnemu svetu.

Realistični učinki, ki so zmožni v filmu fantastično predstaviti kot realno, ki so zmožni s pomočjo zakonov verjetnosti preslepiti in prepričati gledalca, da je vse, kar se dogaja na platnu, res, pa v Slakovem filmu niso izkoriščeni v svojem totalnem iluzionizmu. S tem vsekakor ne postavljamo kakšnega vrednostnega kriterija, ki bi Filipčičevemu in Slakovemu filmu odvzel mesto med nadpovprečnimi slovenskimi filmi, ampak nakazujemo potezo, s katero film opozarja na arifičialni status fantastike, tako v pogledu reprezentacije, kakor tudi njenih ideoloških dimenzij. To dimenzijo filma pa uteleša lik Ervina Kralja, torej figura, ki je

eminentni reprezentant realnosti, pa čeprav v neprestanem kritičnem odnosu do lastnega „ontološkega statusa“ in v ironično-ciničnem razmerju do totalitarističnih fantazmagorij. In če je slovenski film v svojih srečanjih s fantastiko uprizarjal ločnico med realnim in imaginarnim v prikriti obliki, pa je ta ločnica v Filipčič-Slavovi varianti predstavljena v neposredni obliki. Kralj je namreč materializirana spona med vsakdanjim in izmišljenim, vendar pa spona, ki ne nosi ime Kralj kar tako. Njegova pozicija v odnosu na realnost je namreč privzdignjena, saj ima v lasti neko vedenje več o realnosti, hkrati pa obvladuje tudi tisto čarovniško moč besede, s katero je mogoče še tako hegemonistične ideološke konstrukcije zrušiti v njihovi bazični zasnovi — in to je artifičialnost, sfabriciranost, iluzionizem. In privilegirano Kraljevo mesto poudarjajo tudi njegovi nagovori gledalcev in njegova neposredna spogledovanja z njim, kar sicer gledalcu vliva zaupanje, da bodo zmagale prave in pravične stvari, zmanjšuje pa napetost, ki bi jo lahko proizvedla filmska iluzionistična igra med realnim in imaginarnim.

Silvan Furlan

Problem Slakove **Butnskale** je problem začetka neke poti, prvega koraka. Da je mogoče tako vprašanje ustrezno zastaviti šele proti koncu prehojene poti — v tem je morda osnovna tragika heglovske civilizacije, njena konsekvence pa neulovljivost začetka, ki ni nikoli več tam, kjer je bil; ki se nam vselej izmakne, saj je določen po tistem, kar se je zgodilo po njem. Valentinčič se v trenutku skrajnega obupa sicer hoče odpeljati „tja, kjer se je vse začelo“, toda kraj ob reki, kjer je bila izbojevana „odločilna zmagga“, ni več čist, nedolžen, temveč je že zaznamovan z znakom ene od naslednjih postaj na prehojeni poti — z „abstraktnim spomenikom v naravni velikosti“.

Pustimo zdaj ob strani zanimivo dejstvo, da se je oblast Butnskalcev spričo nevidnega sovražnika morala izoblikovati na transformaciji domačega izdajalca v padlega heroja, in se raje vprašajmo: ali je bilo s tega domnevnega začetka sploh mogoče kreniti naprej po drugi poti? Popolna nestvarnost Valentinčičeve alternative — nekakšnega rousseaujevskega piknika v naravi — nas, podprta s Kraljevim tekom po hodnikih podzemeljske jame (ki ga je mogoče razumeti kot ponoven vstop v svet, iz katerega je izstopil s prvimi koraki — po mračni ulici — na samem začetku filma), napotita nazaj podobno kot nas tudi **Butnskala** napoti k ponovnemu premisleku o istoimenski seriji radijskih iger. Pre-

mislek je koristen, saj nas spet enkrat opozori na pomembnost forme.

Treba je videti film oziroma natančneje — treba je slišati prizor Kraljevega monologa med hojo po zasneženem polju, da bi lahko postavili naslednjo trditev: Radijsko Butnskalo niso držale pokonci številne bolj ali manj uspešne domislice niti ne toliko vsebina, kot predvsem glasovi, ki so poslušalčevi imaginaciji dovoljevali ustvarjanje podob Kralja, profesorja, Valentinčiča, Mici, Vanči, in vseh drugih. Ta bistvena lastnost radia („Radio je akuzmatičen po svojem bistvu.“) je podprta z vednostjo, da so vsi ti glasovi prihajali zgolj iz dveh ust, postala še atraktivnejša. Že omenjeni prizor, v katerem Kralj „oglašča“ vrsto podob, ki jih je dotlej srečal, ohranja torej prav to radijsko dimenzijo Butnskale. To, da je v — za glavnega junaka — odločilnem prizoru (Professor: „Če se vrne, je rešen. Če se ne, je zgubljen!“) ohranjena prav ta dimenzija, lahko sicer razumemo kot svojevrsten hommage predhodniku, hkrati pa je to tudi že dokaz o nemožnosti popolnega „ufilmanja“ tiste **Butnskale**, ki je temeljno opredeljena z medijem, v katerem je nastala. Ustrezen filmski odgovor na situacijo nevidnega glasu, ki prav zaradi svoje nevidnosti uspe proizvesti različne imaginarne podobe, bi bila neslišna podoba, ki bi gledalca dovolila imaginarne glasove. Če vemo, da je rojstvo





zvočnega filma „zaprlo imaginarno in prepovedalo sanjati o glasovih“, potem lahko rečemo, da bi morala biti idealna filmska **Butnskala** nema, „gluha“. Da taka trditev ni povsem paradokсна, priča dejstvo, da si je nekatere Kraljeve prebliske (npr. „Na tem mestu bi se jaz poslovil.“) mogoče prav lepo predstavljati kot mednapise nemega filma in da v zadnjem prizoru Kraljevo klicanje Valentinčiča najmočneje odmeva takrat, ko vidimo le še odpirajoča se usta, ko ga torej ne slišimo več. In navsezadnje, če naj bi bil film **Butnskala** „podoba kaosa dvajsetega stoletja, ki sega od zgodnjih let (dadaizma, nadrealizma) pa vse do morda absurdnega trenutka sedanosti“ (Franci Slak v pogovoru za festivalski bilten), bi tudi tako radikalna poteza imela svojo oprijemljivo ozadje.

Za sklenitev pričujoče ocene bomo uporabili še eno režiserjevo izjavo. V pogovoru ob svojem prvencu, **Kriznem obdobju**, (Ekran, št. 3, 1981) je Slak med drugim rekel: „Opazovanje podrobnosti

je nekakšna strast, ki sem jo gojil že v svojih eksperimentalnih delih. Tudi **Krizno obdobje** je film o nekaterih temeljnih podrobnostih iz življenja človeka naše generacije.(...) Če je v Pavlu Kometu tudi delček mene ali vas, potem lahko rečem, da Roberto Batelli (ki v filmu 'zaigra' svojo skušnjo) verjame v nekaj, kar je iz za stekla ali onkraj objektivna kamere. Verjame v izrekanje resnice, kakršna je, brez dodatnih metafor.“

Sledeč liniji Pavle Komet — Eva — Ervin Kralj v poskusih izrekanja resnice o neki določeni generaciji, pridemo končno do sklepa, da je skozi podrobnosti mogoče izreči temeljno resnico, da pa je sleherni vnaprejšnji poskus „globalne metafore“ obsojen na neuspeh, ali, v boljšem primeru, na množico podrobnosti. To je osnovni razmik med **Kriznim obdobjem** in **Butnskalo**, ki nas spet napoti na začetek.

Stojan Pelko

Filipčičeva in Dergančeva in potem še Slakova **Butnskala** je v vsakem pogledu dovolj bravurozna in čista komedija, ki za svoje središče izbira pač igro in igrivost, zunaj katere ne more biti nič in ničesar. Vse je podrejeno tipično filipčičevskemu in dergančevsko prikrojenemu komedijanstvu, kjer je kajpak možno spoznati vse aktualne in ključne „realne“ situacije našega sveta, ideologije in furije, preganjalce in poltrone, eminence in polbogove ipd., ki pa so vendarle igrivo prekrite z zaveso komedijantskega posmeha, z obilico sarkazma in serijami absurdnih situacij, fantastičnih preobratov in kar je še takšnih učinkov. Ta izvrstna filipčičevska komedijska mešanica pač zmore vse, kar je v siceršnjem svetu do kraja nevarno, polaščevalno in ogrožujoče, najbolj bistvene človeške reči zna nonšalantno potisniti za zaveso komedije in posmeha, glumaške umetnosti in lahkoživosti, in tako vse te usodne moči realnega sveta do kraja ironizirati, prepustiti sami igri in posmehu . . .

Na tem mestu pa se seveda začena dogajati dovolj očiten nesporazum med filipčičevskim in Slakovim videnjem sveta in komedije, kar seveda v veliki meri zavira to nonšalanco, razpuščenost ironijo in komedijantsko raven. Slak je hotel očitno vse preveč ideološko akcentualizirati in aktualizirati skrite učinke filipčičevega teksta, njegove brezbrežne komedije, hotel je iskati „skrite“ pomene in aktualna sporočila, ki naj bi bila jasna prav vsakomur, kajpada na škodo komedijskega učinka. Tako smo lahko priča blokadi, ki **Butnskalo** pušča nekje na sredi med burno komedijo in dovolj kislno resnobno grotesko o današnjih polaščevalcih in vzdrževalcih ideoloških spon. Zdi se, da je Slak pre-

več zares jemal ideološke namige, ki so prihajali izza komedijantske ponjave Emila Filipčiča in ji tako odvzel vso živost in učinkovitost, ki bi nemara učinkovala še bolj „ideološko“, če bi prihajala do gledalca na humoren način . . . Morebiti se je Slakov film zmozel vzdigniti do kolikor toliko učinkovite komedije prav zaradi izjemnega posluha, ki ga je avtor filma namenil izboru osrednjih komedijantov: Dergancu, Šukljietovi, Hočevanju, Kačičevi in nenazadnje samemu Filipčiču, ki so pravi akterji in so znali „razumevati“ podtekste svojih vlog z vso komedijantsko erudicijo, potrebno za takšno delo, sicer bi film slej ko prej ostajal pri tleh, brez potrebnega in pričakovanega duha . . .

Slak je v **Butnskali** vseeno opravil dovolj solidno delo, četudi je mogoče reči, da bi z malo več komedijske sproščenosti film bil neprimerno učinkovitejši in nemara tudi ostrejši, hkrati pa je tudi res, da je kaj takega težko pričakovati od Slaka, ki je, zdi se, notranje usmerjen k iskanju resnejših, usodnejših in bolj zavezujočih sporočil, oblikovanju drugačnih tem, kot je komedija. Vendarle pa je tudi res, da je v tem trenutku na Slovenskem težko ugledati filmskega režiserja, ki bi Filipčičevo **Butnskalo** ustvarjalno doumel vsaj približno tako kot Slak — v njenem komedijskem in hkrati ideološkem diskurzu — oziroma nekje med obema.

Peter M. Jarh



Skoraj deset let nazaj. **Butnskala** — TV nadaljevanka v šestih delih. Produkcija: filmska redakcija ŠKUC-a in TV Radio Student. Scenarij: Marko Derganc in Emil Filipčič. Glavne vloge: Emil Filipčič in Marko Derganc. Režija: Franci Slak. Zakaj je tako fikcijski začetek?

Preprosto zato, ker je ekranizacija **Butnskale** v letu 1985 zgrešeno podjetje, nemogoč podvig, ki mora razpasti, se dobesedno sesuti brez ostankov. Prenos radijske igre v film — nadaljevanje, ki je v svojem času na povsem konkretnem kraju (področje, ki ga je v tistem času pokrival oddajnik Radia Student) šokantno zarezala v umetniško telo radijskih iger, prenos na filmski trak, zadobi celo kopico pomensko-ideoloških konotacij, najmočnejša med njimi pa je nostalgija.

Namreč, Derganc, Filipčič in Slak, danes zavzemajo *druge* pozicije v prostoru množične kulture, kot so jih v času nastanka butnškalske nadaljevanke. Zato je prenos „kultnega“, specifično radijskega produkta na filmski trak zapisan — ali sesutju ali prazni nostalgiji — nikakor pa ne relativizaciji oziroma vzpostavitvi novega filmskega žanra.

Zato trdim, da je **Butnskala** neprenosljiva. Ekranizacija je v redu utopičnega, permanentno utopične misli o materializaciji ideje Televizije Student (ta misel je danes ravno toliko utopijska, kot je bila v nastanku radijske Butnskale).

Vendar, filmska Butnskala, se je predstavila. Medijski biser (ki je veliko izgubil že s kasetno oskubljeno izdajo) se je ujel na limanice filmskega medija. Ta pokaže/razkrije preveč in malo skrije (zamolči), groteskno in absurdno se prelevi v maškarado. Slakova **Butnskala** je poceni *maškerada*. Našemljene figure — raztrgana oblačila in mreže, raznovrstne čelade butnškalarjev, hokejske oprave in cirkusadske geste — in karnevalska scenografija — prizorišče spopada s steklimi liscami in odhod eminence v vesolje — sta zunanja atributa neuspelega spektakla. Na drugem koncu, oziroma vsepovsod, pa se razteza globalna metafora oblasti: zmaga nad nevidnim steklim sovražnikom kot konstitucijski temelj oblasti, torej imaginarni status oblastniške pozicije, vseprisotnost sovražnikov — tudi komarji so v njihovih vrstah, skratka, nihče ne more biti izvzet rekrutaciji nepreštevni sovražnikovih vrst, kar zopet omogoča normalno funkcioniranje oblasti, zakoni razdelitve — parcializacija po ključu zaslug in prisotnosti v aktu konstituiranja ter na koncu razpad v maniri bega in reševanja vsake kože posebej.

Sprejem tezo o tej globalni metafori (in morda bi nekje na robu lahko vzcvetela tudi utemeljitev maškaradnih znakov kot logičen

nasledek maškeradnega statusa oblasti), toda, to metaforo spodnese, ji zmakne tla pod nogami prešibka asociativnost, oziroma premočna in ad hoc navezava na konkretno družbeno realnost našega vsakdana. Padec Mici na bananinem olupku — banan ni, življenjski standard pada (paradoks banan je pri nas že kar nekaj časa prisoten: kot da bi se lahko države izvoznice tega artikla lahko ponašale z visokim standardom).

Micin izliv gneva na vlaku in kasnejša obsodba ter pričevanje očitca — polemike o verbalnem deliktu in sovražni dejavnosti. Množica telefonov v pisarni profesorja kot ministra za kulturo — kultura je vozlišče telefonskih klicev (politikov), zbanalizirana na nivo formalno-birokratskih dogovorov in zahtev. Dolgi hodniki z množico pisarn in personalke, ki hodi iz ene pisarne v drugo — preveč administracije. Priprava slavnostnega govora Fanči na stadionu — praznost političnih govorov, katere z zanimanjem ne poslušajo več niti krava, privezana na golštango.

Neuspela maškerada in zlomljena metafora sta pač posledici nemožnega prenosa in časovnega zaostanka. In kot lahko pri mnogih slovenskih filmih na koncu zapišem, da je pač škoda, ker se je sposoben režiser spustil na spolzka tla ter se lovil sem ter tja, je tudi v primeru Slakove **Butnskale** tako. Škoda predvsem zato, ker je Slak odličen stilist in poznavalec filmskega jezika (npr. naravnost fantastična scena na samem začetku — srečanje Kralja in profesorja in prva butnškalska seansa — izmenjava pogledov ogledala, nemega opazovalca Kralja in butnškalarjev), nikakor pa ne žanrski režiser. Zakaj, če bi si še moral predstavljati režiserja **Butnskale** v letu 1985, to ne bi bil noben slovenski sineast, ampak morda recimo Slobodan Šijan ali Tadič. In če sem že ravno pri Šijanu: njegov tretji film **Kako sem sistematično uničen od idiotov**, me je razočaral v isti smeri kot tretji film Francija Slaka, in pri obeh gre v tretjem filmu za odmik od „avtorske“ linije in preokupacij iz prvih dveh, podobno je tudi z Nikoličem (tretji film: **Smrt gospoda Goluže**).

Čakam na četrti film Francija Slaka in bi čimprej rad pozabil na tretjega.

Leon Magdalenc

OVNI IN MAMUTI

scenarij:	Filip Robar-Dorin
režija:	Filip Robar-Dorin
fotografija:	Karpo Godina
glasba:	Jani Kovačič
ton:	Marjan Horvat
montaža:	Filip Robar-Dorin
igrajo:	Božidar Bunjevac, Marko Derganc, Slavko Štimac
direktor filma:	Peter Nikolov
proizvodnja:	Viba film, Ljubljana — Filmske alternative, Novo mesto, 1985
distribucija:	(v trenutku, ko oddajamo tekst, še ni poznana)
tehnika:	normalni, barvni
dolžina:	2463 m — 90 minut
cena:	(v trenutku, ko oddajamo tekst, še ni zaključena)

Dva letošnja puljska filma sta poskušala problematizirati povezanost človeka in zemlje, „rodne grude“. Če je Agim Sopi v **Človeku iz zemlje** stvar vzel zares in ji poskusil dati status večne teme, je sklepni prizor Robarjevih **Ovnov in mamutov** pokazal na vso vprašljivost tako zastavljenega vprašanja. Dva pijana Slovenca, ki kot da sta v ta film prišla iz Robarjevih **Senc bližnjih prednikov** in katerih spust „s hriba v dolino“ pomeni pravzaprav okvir filma, nam na koncu pokažeta, kaj pomeni ljubiti svojo zemljo. In to dobesedno. Skupaj s transformacijo delovnega naslova „Bosanci“ v končno verzijo — „Ovni in mamuti“ — sta to že dve točki, ki nam dovoljujeta trditev, da je Robarjev film v prav tolikšni meri tudi film o Slovencih, kolikor se namreč skozi reakcije do drugega izkazuje lastna podoba. Še več, Bosanec nastopa kot tisti skupni sovražnik, ki naj zagotovi notranjo enotnost, kot fetiš, ki z reprezentacijo določenih protislovij le prikriva druga, še močnejša.

To, verjetno najbolj subverzivno tezo celega filma je bilo treba oviti v ironično formo molitve („O, Bog, daj nam našega vsakdanjega Bosanca!“), da bi nato šele v kombinaciji s sliko (podobe pijanih, plešočih, rdečeličnih Dolenjcev na Cvičkariji) lahko povedala tisto, kar hoče povedati. In če je Robar s filmom o Romih še lahko pozival na dvig, na upor (**Opre Roma = Na noge, Romi**) je prav tovrstna „vloga Bosancev v konstituiranju slovenskega naroda“ meja, preko katere ta film ne more; meja, ki pogojuje tragično smrt Huse (Božidar Bunjevac). Huso pravi: „Kdor lahko brez mene, tudi jaz brez njega lahko.“ Prav nasprotno — ker ne moremo brez tebe, te bomo zatrli! In to zatrl do te mere, da bo našel za izselitev iz samskega doma podpisal eden „vaših“.

Če torej **Ovne in mamute** razumemo tudi (in predvsem) kot film o Slovencih, se naša pozornost nujno usmeri na Marka Skačeta (Marko Derganc), „defenzivnega nacionalista“, kakor je označen v špici filma. Še posebej, ker se z njegovo traumom iz otroštva dopolni cankarjanska trojica mati-domovina-Bog. To, kar je obema hribovcema uspelo šele na koncu filma storiti z domovino, sta z njegovo materjo že nekoč davno prej storila dva — Bosanca. Za to skrunitev (matere/domovine) morajo sedaj plačevati drugi.

In če je sestavni del filma (psihoterapija, s pomočjo katere naj bi prišli do razlage Markove traume, je tudi sam film mogoče razumeti kot neke vrste skupinsko terapijo. Vendar se komaj po-tegnjene vzporednice takoj tudi že začenjajo razhajati. Če je namreč za bolešno grizenje ušes in porivanje jabolk v usta mogoče če poiskati ustrezen (ali res?) motiv neke v otroštvu, se tega za celoten kompleks odnosov „domorodcev“ do delavcev iz drugih republik ne da storiti na tako enostaven način, ker tistega izvirnega, mitičnega greha preprosto ni.

Tretji lik v tej mreži je Slavko (Slavko Štimac). Zdi se, da so vsa njegova dejanja v filmu razpeta med dva pola: med poskusne refleksije lastnega položaja, ki se včasih ne morejo izogniti velikim besedam, in pa med neposredno obrambo pred tistim, kar je Robar ob Romih še lahko imenoval asimilacija. Če ga razumemo v tej razpetosti, potem ni težko povezati večernega branja Andričevih „Znakov ob poti“, zahtev po boljšem zajtrku namesto vam-pov in pa prizora glasbenega dvoboja, ko se sprva neuspel poskus zamenjave hladne (ledene!) glasbe s „pravo“ kaseto izteče v cel zbor glasnih tranzistorjev in kasetofonov. Taktika je torej jasna: namesto velikih fraz vsakdanji boj, od stvari do stvari. Če je

kdo ob režiji tudi še scenarist, montažer in producent, potem je prejšnji stavek treba brati tudi kot izrazito osebno, avtorsko sporočilo.

Prav skozi to točko, skupno zadnjim dvem Robarjevim filmom, poskusimo potegniti še nekatere druge vzporednice: če so bile **Sence bližnjih prednikov** še poskus neposrednega soočenja, kritike, nekega okolja, je tako za **Opre, Roma** kot za **Ovne in mamute** karakteristična upodobitev taistega okolja skozi njegovo izrinjeno, zamolčano stran. Naslednji korak je pokazati strukturno upravičenost, celo nujnost te marginalne skupine v celoti odnosov, nato pa med tipi znotraj nje natančno profilirati tistega, ki ta protisloven položaj najjasneje izraža. Bojan Tudija v **Opre, Roma** in Slavko Štimac v **Ovni in mamutih** sta pravzaprav le dve podobi istega lika, ki ta prostislovja živi in se jih tudi zaveda.

Gre torej zgolj za vzporednice ali lahko morda govorimo o koraku naprej? Lahko bi se sicer zadovoljili s tem, da v novem Robarjevem filmu registriramo manj poetičnosti, „humanizma“ in več grobe, celo prav temačne proze, a bo koristnejše, če ta „korak naprej“ argumentiramo ob tipično filmskem odnosu — podobe in zvoka. Prav skozi kontrastiranje, ki ga omogoča razmik med zvokom (tu gre tako za vmesne songe in „atmosfersko“ glasbo kot za pogovore in glas v offu), in podobno je mogoče iskati Robarjeve navezave na filmsko tradicijo (zgodnji Fassbinder, celo francoski Novi val), hkrati pa mu tak postopek omogoča, da se brez posebne patetike spusti v jedro problema. Le-to je pogosto prav na površini, le pokazati je treba nanj, o njem spregovoriti. Dlje pa film tako ne more.

Stojan Pelko



1.) Tudi če bi pustili ob strani vprašanje specifičnih filmskih kvalitete Dorinovih **Ovnov in mamutov**, bi morali govoriti o pomembnem filmu. Gre za pomembnost, ki je posledica dejstva, da imamo v primeru **Ovnov in mamutov** opravka s filmom, čigar scenarijska osnova izvira iz sociologije.

2.) Eden najbolj žgočih problemov filmske produkcije na slovenskem: pomanjkanje ustreznih scenarijev (karkoli že naj bi „ustreznost“ pomenila), se v luči, ki jo na ta problem meče obravnavani film, ne kaže več kot problem „talenta za pisanje scenarijev“.

3.) Uveljavljeno naziranje, da je izvor scenarijev (filmski drugodna umetniška produkcija) na področju literature, je s tem zamajano. Namesto razmerja literatura (umetniška praksa)-scenarij (obrt pisanja)-film (posredovana umetniška praksa) dobimo razmerje: sociologija (znanost)-scenarij (fabulizacija)-film (realno v imaginarnem).

4.) Kot nazorno demonstrira Dorinov film, imaginarij umetniškega ustvarjanja, ki je obsesivno determiniral slovenski film, ostaja znotraj meja ideologije nacionalne kulture. Preboj tega ideološkega polja, v katerem vegetira dogma o zelo posebni konstitutivni vlogi kulture za narod, je možen skozi **vednost**, kakršno ponuja družboslovna teorija.

5.) **Ovni in mamuti** je film, ki je celotni sklop ideološkega-nacionalnega-imaginarnega razsrediščil s pomočjo izhodišča v sociološki proučitvi omejenega sklopa.

II

Na ozadju zapisanih težav torej lahko rečemo, da gre za film, ki predstavlja od določenega tipa ignoriranega kritičnega diskurza pričakovan in vzpodbujan prestop iz uveljavljene in institucionalizirane forme filmske produkcije na Slovenskem.

Osnovna struktura filma, ki jo povnanja „polifonična“ montažna zgrajenost filma, ponazarja sociološko metodo, pri čemer se film kaže kot vendarle specifična praksa, ki z aplikacijo znanosti pridobi na sugestivnosti v primerjavi z izključno „umetniško“ motiviranimi filmskimi projekti. Merjen s tradicionalnimi merili estetskega učinka je Dorinov film „močnejši“ kakor sočasni umetniško eksaltirani (pogosto nehoteno dolgočasno bizarni) filmski produkti.

Dorinov film je hočeš-nočeš odgovor na tisto že dolgoletno filmsko proizvodnjo (ne zanikamo nekaterih redkih dosežkov v njej), ki je iskala svojo aktualnost z različnimi naslikavami nacionalne tradicije, nacionalne zgodovine, travme pripadnosti nacij itn., pri

Filip Robar — Dorin zavestno in povsem upravičeno daje v svojih filmih osrednje mesto tako imenovanim marginalnim problemom. Problematika oziroma občutenje zdomskega dela v Sloveniji je samo za zaslepljene marginalni družbeni problem in ga občutimo kot perečega samo v povezavi s slovensko nenaklonjenostjo delavcem iz drugih republik oziroma zaostalih področij. Pri tem največkrat niti ne pomišljamo, da gre za naš odnos do dela kot označevalca socialnega statusa, in ker določena dela nimajo posebnega ugleda, je tudi zaslužek izredno nizek in zato so ti delavci na dnu družbene lestvice. Praviloma takšna dela opravljajo delavci, ki prihajajo iz zaostalih področij (tudi iz zaostalih področij v Sloveniji), je socialna nestrpnost do njih tesno povezana s šovinizmom.

Prav tu pa se zdi, da Filip Robar-Dorin v filmu **Ovni in mamuti** greši, če je hotel obračunati predvsem s slovenskim šovinizmom, ki ga je, to moramo priznati, v najrazličnejših oblikah precej, še posebno močan pa je ta šovinizem takrat, ko je povezan z občutki ogroženosti lastne nacionalnosti, narodove identitete in obarvanosti s svojsko ekonomsko logiko in politiko. Do takšne vrste nacionalnih občutij Dorinov film ne sega, pa čeprav bi se avtor moral zavedati, da se odnosi med nacionalnostmi krhajo prav zaradi takšnih občutenj in niso sad kakšnega apriornega in večnega odklonilnega odnosa. Tako film kaže, da je Dorin pomešal vzroke in posledice in kar povprek vse prebarval z barvami šovinizma in nacionalizma, na izrazite elemente socialne nestrpnosti pa je pretežno pozabil.

Seveda pa je odlika **Ovnov in mamutov**, da kakorkoli že marginalno temo zdomskega dela dvigajo z ravni črno obarvane eksotike na raven splošnega, samozavedajočega in obremenjujočega za vsakogar, ki hoče ta film pošteno gledati. Za delavce, ki so prišli iz vseh vetrov in upajo, da si bodo zagotovili, s svojim poštenim delom seveda, v razvitejšem okolju drugačen, višji socialni status, so srečanja z novim okoljem in drugačnimi običaji navadno in praviloma travmatična. In iz tega izhajajo najrazličnejše konfliktna situacije, ki odtujenost in nestrpnost med ljudmi le še povečujejo.

Toda ali je resnično popolnoma res, da samo Slovenci, ali Slovenci najbolj, bolehamo za 'južnjaškim' sindromom? In, ali ni morda res, da vsa razvita okolja, da vsa civilizacijsko drugačna

čemer je v veliki meri ohranjala stereotipna obca mesta, siikala mitične slovenske kraje (predvsem pokopališča), zapadala v retardirane humanistične klišeje (npr. z ljubezenskimi zapletmi) itn., predvsem pa iz te svoje umetnjakarske obsesije ni razvila filmske naracije, ki bi ne bila pod ravni slovenske filmske publike. Pravočasnost **Ovnov in mamutov** se glede na to kaže tudi v samem izboru teme. Obravnavanje nacionalne problematike je tako temu filmu oskrbelo vzorno ideološko subverzivno noto, kajti nacionalni problem **Ovnov in mamutov** je vendarle opazovan „od zunaj“ in ni razvit iz notranjščine arhetipov stagnirajoče literature. Dorinova kamera je z gledišča sociološke vede posredovala „distanciran“ pogled, namesto muke z identiteto je opazna igra z razliko.

Naslonjenost na sociologijo pa tudi ni proizvedla suhoparnega učinka (kakaršen je bil npr. opazen v nekdanjih tovrstnih švedskih proizvodih), kajti v avtonomiji od sociološkega razuma je film (prav v tej avtonomiji) povnanjil produktivnost kritične (v nasprotju z legitimistično ali čisto utilitarno) sociološke raziskave. Scenarijsko razvita fabula namreč gotovo dolguje svoje hoteno bizarne momente logiki takšne raziskave. Konstrukcija dveh osrednjih karakterjev, ki se paralelno gibljeta k psihološkemu prelomu, je možna kot naslikava razlike v umeščenosti subjektivnega v realno, ki je v imaginarnem obsojeno na samoutemeljevanje v najnižjih plasteh ideologije. Izpolnjenost montažnega prostora v paralelni fabulativni strukturi z enostavnimi kontrapunktnimi teksti in slike in še posebej kondenzirano dialogiziranje dveh Slovencev (govorcev stereotipnih izrekanih) z vso lahko prepoznavno simbolično ropotijo (planine, moped, harmonika) in učinkovitim končnim prizorom upraviči vso poantiranost filma. V filmu **Ovni in mamuti** se je potemtakem odvil prenik od „tragičnega“ meditiranja (z vso dramaturško navlakom vred) k filmski tematizaciji razcepa v realnem/ideološkem, od problematike slovenstva k problematiki nacionalnega imaginarnega v sklopu državno-ekonomsko-urbano determiniranega območja eksistiranja individualnega.

Vzemimo samo za primer učinek distanciranega prikaza razmerja Bosanec-igralni avtomati, v katerem se nazorno kot v sociološki kategoriji razvije tisto očitno: prav civilizacijski instrumentarij sam povnanja razliko med „primitivnim“ (ruralnim) in kultiviranim (urbanim), ki se v ideološkem polju transformira v mistiko nacionalno konstituirane individualnosti.

Darko Štrajn

okolja bolehamo za socialnim šovinizmom? (Od tod tudi mednarodni uspeh Dorinovega filma.) Ob tem pa je seveda samo nekoliko res, da se morebiti večinski narod do marginalcev različnih narodnosti vede drugače kot do marginalcev lastnega naroda. Res pa tudi je, da marginalcev sploh ne bi trpeli, če ne bi bilo nizko plačanih 'umazanih del in nalog', ki jim jih prepuščamo in jih zaradi tega prenašamo. Toda do tega spoznanja se mora gledalec filma **Ovni in mamuti** pošteno prebiti sam, čeprav daje Dorinov film za takšne vrste prebijanje poštene in dobre osnove. Seveda ob tem nihče ne more oporekati človeški pretresljivosti in tragiki bosanskega Huse, hkrati pa si ne more nihče zatiskati oči in ne priznati enakega položaja slovenskemu smetarju, ki je prišel v Ljubljano iz slovenskih odročnih krajev.

Dorin je film temeljil na raziskavah med delavci iz drugih republik v Sloveniji, pa mu moramo verjeti, da je za film izbral približno reprezentativne junake določenega nizkega socialnega statusa. Omejil se je na nizek status verjetno zaradi tega, ker bi predstavniki srednjega sloja drugih narodnosti dali precej drugačno podobo stanja. In če je bil pri tovrstni izbiri spreten, potem je bil precej manj uspešen in zato stereotipen pri eksponentih slovenskega šovinizma, ki je bodisi psihiatrično obarvano kot vedenjska motnja ali pa gre za deviacijo na ravni zaplankane in opite domačijskosti. Rudimentalnemu dokumentaristično posnetemu filmskemu gradivu, predvsem zgodbi smetarja Huse in precej manj rudarsko-dijaški zgodbi, deluje psihotičnost Marka Skačeta kot konstrukt in precej samostojen film v filmu. Resnici je pač težko postaviti ob bok konstruite in traktate, če naj takšne vrste konfrontiranje ponuja nove vrednosti in osveščujoča spoznanja.

Vse preveč je Dorin površen tudi pri prepletanju posameznih zgodb v filmsko celoto in se velikokrat pletejo brez posebne logike in filmskega opravičila. Pri tem seveda ne gre za urejeno nepopolnost filmske forme ali za nespoštovanje zakonitosti kot filmskega stila, temveč gre enostavno za splet težkih pogojev, v katerih je film zaradi neverjetne energije in vztrajnosti Filipa Robarja — Dorina sploh lahko nastal. Toda vseeno bi lahko Dorin obstoječe organiziral na nekoliko drugačen, bolj discipliniran način in ne bi gledalcu niti filma velikokrat spolzele iz rok, tako kot mu polzijo pri sedanj organizaciji filmskega gradiva. V tem

primeru bi se morda Dorin lahko celo odpovedal tekleškim traktatom in bi, če bi zaživela zgodba svojskega srednješolskega šovinizma, kot ga doživlja bosanski gojenec, film zaživel v še večji problemski polnosti.

Osnovna vrednost filma **Ovni in mamuti** tako ostaja razmislek, ki ga film zahteva. In bolj kot artizem filma gledalca in ocenjevalca prevzameta iskrenost in hotenje njegovega ustvajalca, da bi odmeril marginalni tematiki pravo in zaslužno mesto. K zanimivosti filma seveda prispeva tudi splošna aktualnost tematike (ne samo v jugoslovanskem prostoru) in tako smo kar nekako pozabili, da ni prvič, da so se slovenski filmski ustvarjalci lotili nacionalnih problemov, zdomskega dela in delavcev z dna socialne lestvice, saj je to že pred več kot dvajsetimi leti storil z imenitnim dokumentarcem **Na stranskem tiru** Jože Pogačnik in z igranim filmom **Po isti poti se ne vračaj** tudi Jože Babič.

Matjaž Zajec



K filmu tako kot k vsakemu umetniškemu (pa tudi siceršnjemu) proizvodu lahko pristopimo vsaj na dva načina: tako da pri njegovi obravnavi upoštevamo vsa zunanja dejstva, ozadje in dodatne informacije, ki so lahko biografskega, zgodovinskega, tehničnega in materialnega značaja, ali pa da delo **per se** obravnavamo in se pri tem zavestno izogibamo zunanjim, eksterinističnim informacijam torej vsemu tistemu, kar ne sodi v našo neposredno estetsko ali drugačno doživljanje dela oz. proizvoda.

To dilemo izpostavljam, ker se postavlja ob gledanju Dorinovega filma. **Ovne in mamute** lahko namreč gledamo kot kompromis med vrsto zunanjih „posegov“ ali omejitev, torej upoštevaje dejstvo, da je film nastal na pretežno neinstitucionalen način, kar je ponekod tudi zelo očitno. Lahko pa seveda postopoma tudi ravno nasprotno: film razumemo kot sklenjeno delo, ki je pač takšno, kakršno je, in ti zunanji faktorji so pač le „faktorji“, ki so lahko pomembni za avtorja in njegove sodelavce, navsezadnje tudi za pisce o filmu ipd., za nas kot gledalce pa so zanemarljiva dejstva, ki se nas ne tičejo, saj smo le gledalci filma, tako kot smo le kupci blaga v trgovini in nas pri tem ne briga, kakšne težave imajo lahko njegovi proizvajalci.

Film seveda ni kruh, čeprav za nekatere tudi. Četudi se tega dejstva zavedam, ga ne bom upošteval in bom Dorinov film obravnaval predvsem kot film **per se**. Pri tem bom izhajal iz ugotovitve, ki pa je ne bi mogli poplošiti, da namreč filmi, ki se rodijo na neinstitucionalen način, pogosto pomenijo večji dosežek kot tisti, ki so ustvarjeni po rednih poteh. Ne gre le za kompromise ali konformizem, ki se pogosto rodi iz tega drugega načina, gre prej za pristop, ki pomeni tveganje, ki pa včasih rodi poseben uspeh. Tak je bil film **Goli v sedlu** pa nekateri kratki filmi Karpa Godine in še nekateri drugi, vsem pa je skupna ne le samosvojest izvedbe, marveč tudi specifična poetika, ki v precejšnji meri temelji ravno na specifičnih pogojih dela in izvedbe takšnih filmov.

Kaj prinaša Dorinov film (poleg ravnokar omenjenega načina proizvodnje) nenavadnega, predvsem pa novega, drugačnega, umetniškega, „estetskega“ in filmskega v slovenski filmski, nujno pa tudi kulturni in celo politični slovenski prostor? Nedvomno je njegov osnovni „prispevek“ in novost v obravnavani temi. Zapisan je namreč „družbeni“ temi, ki se vsak dan znova ustvarja na neštetihih koncih (Slovenije), ki pa ravno tako kot številne druge aktualne in akutne teme doslej pravzaprav nikoli še ni bila. Predmet resne umetniške obravnave. Tako je Dorinov film prebil led teme, ki bi seveda ravno tako morala biti obravnavana na druge — tudi umetniške, a predvsem znanstvene, politiške itd. načine. Edina svetla izjema v tem pogledu, ki jo tu lahko upravičeno navedemo, je delo Silve Mežnaric.

Dorinov film moramo nujno gledati **tudi** kot „socialni“ film. Pravi **tudi**, kajti **Ovni in mamuti** seveda niso le film o Bosancih, niso le film o nekom s stališča nekoga drugega, marveč je to film, ki skozi prikazovanje drugega (Bosanca) pokaže predvsem prvega (Slovenca), ki do tega drugega zavzema tak ali drugačen odnos, ta pa je, vsaj kolikor ocenjujemo na osnovi filma, odnos nezazumevanja, podcenjevanja, „pasivnega“ šovinizma ipd. Določeni je za maniro, ki si jo je izbral njegov avtor: voditi istočasno več zgodb, več filmov, ki tvorijo nianse na isto temo, tj. na Bosance, in ki skupaj sestavljajo skoraj omnibus, saj bi lahko te nianse, te filme, gledali navsezadnje tudi nezdružene, vsakega posebej. To prepletanje zgodb pa ni le prepletanje zgodb, marveč tudi „dopolnjevanje“ ali izpopolnjevanje, kateremu pa začuda ne gre le za „različne vidike“, tj. posamezni segmenti filma ne funkcionirajo na isti ravni, niso enostavne paralele, za katere naj bi se na koncu izkazalo, da se vseeno stikajo, marveč funkcionirajo na različnih ravneh, kar omogoča filmu istočasno zajeti nepri- merno več, kot bi to lahko storil sicer, seveda pa povzroča ne-

nehno trganje enotnosti filma, kar pa morda sploh ne bi bil problem, če ne bi četrta zgodba ali segment (o slovenskih muzikantih) ostel v tako zelo rudimentarnem stanju, da daje le videz humornja, kakršnega srečamo na zadnjih straneh revij, medtem ko v samem filmu ne igra prave funkcije, razen morda te ravnokar opisane, humorne.

Skozi film se moramo ves čas postavljati na različna stališča v pomenu „points of view“: v primeru dijaka Slavka očitno na stališče, ki je še najbližje avtorja filma, v primeru delavca Husa na pozicijo, ki spominja na učinke potujevanja, ki so jih ustvarjali predvsem nekateri Žilnikovi filmi, v primeru Marka Skačeta na stališče blagohotne ironije, ki s prizanesljivim očesom spremlja tega pasivnega nacionalista, ob čemer vplete v film celo travmatično doživetje, ki so ga povzročili Bosanci (ki tako hočeš nočeš vseeno ostajajo „krivi“). V četrtem segmentu poteka vse nekoliko drugače in zdi se, da je tu stopnjevanje enega in istega sicer namerno, vendar da ta segment navkljub zadnjemu simbolnemu dogodku ne uspe odigrati tistega „vrhunca“ filma, ki bi ga kot njegov leitmotiv, posebej pa še skozi simbolni konec najbrž moral predstavljati.

Kot je jasno že iz zapisanega, smo res v nekoliko neprijetnem položaju, saj ocenjujemo film, ki je pred našimi očmi tako rekoč „v nastajanju“, saj nam razkazuje svoj notranji ustroj, sledimo celo njegovemu „postopku“, ki se izkazuje skozi številne šive filma. Lahko pa seveda tudi rečemo: vse to je njegova prednost, pač glede na oceno, ki sem jo postavil v zvezi s podobnimi filmi. Njegova objektivno ali subjektivno povzročena eklektičnost ali nametanost je lahko tudi druga plat neke globlje koherentnosti. Zdi se, da film to enostno ustvarja ravno z Bosanci, ki so ves čas navzoči kot „objekt“, saj z izjemo dijaka Slavka in nekaj redkih drugih izjem pravzaprav ne zveemo kaj oni, Bosanci, mislijo, čutijo, živijo. Le gledamo jih v lokalih, na ulici itd. Pred nami so kot brez notranjega življenja, ki bi bilo diskurzivno izrazljivo, torej povsem nasprotno od Slovencev, ki vse **povedo**, pa četudi lahko igrajo v filmu le obrobno vlogo. Ali kot je rečeno neke v filmu: če ne bi bilo Bosancev, bi si jih morali Slovenci izmisliti. To je povsem res, res pa je tudi, da Bosanci tudi v filmu igrajo taisto fantazmatično vlogo, kot naj bi jo po avtorjevem mnenju igrali med Slovenci. Tako ostajajo nenehno neke „zunaj“, ali povedano drugače, tudi film nam prikazuje Bosanca kot nekaj tujega, kot nekaj nam zunanjega. Tako se konec koncev znajdemo na začetku: film pravi, da so Bosanci Slovencu tuji, da so drugačni in da jih podcenjuje, da ne rečemo česa hujšega. Pozicija filma je, da so tudi Bosanci ljudje in da s(m)o Slovenci slabši ljudje, kot si mislimo. Tak moment samoironije je seveda povsem na mestu in postavlja Dorinov film na prav posebno mesto v jugoslovanski (ne le filmski) umetnosti. Seveda pa se s tem momentom samoironije, ki ga je na nekem pogovoru o filmu izpostavil Jaša Zlobec, sama postavlja druga ugotovitev. Namreč: res je, da je „zrelejši“ narod tisti, ki je sposoben samoironije, res pa je tudi, da se Slovenec ravno skozi to zavest ponovno vzpostavlja kot nekaj posebnega in s tem nehoti ponovno zdrkne v položaj „večvrednega“, čeprav, bi rekli dialektično, „na višji stopnji“. To pa je tudi točka, na kateri pričnejo nasproti nacionalnim in drugim ideološkim mehanizmom kazati svoj pravi obraz nezakriti razredni mehanizmi dominacije in podrejenosti, ki pa so seveda povsem objektivni. V „življenju“ (tudi takšnem, kot nam ga kažejo **Ovni in mamuti**) se ta **materialna baza** kaže v svojih pojavnih, ideoloških pojavitvah. Naloga umetnosti je pač le, da jih čim uspešneje, čim izraziteje pokaže s prstom, jih da na svetlo. To je Dorinov film dosegel.

Aleš Erjavec

ZVOKA IN SLIKE UBIJA MEDSEBOJNOST

Ekran: 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-Dorin: 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 vidikov, tehničnih in estetskih rešitvah in preokupacijah, se vse bolj nagibam k zavestno upreproščnemu, odprtemu in nepopolnemu, vnaprej nezavezujočemu koncipiranju tistega „kako“ in „zakaj“. Dominanten je „kaj“ formalno filmskega izraza, vendar ne utilitaristično funkcionalistično tolmačen, vrtog tega pa se nenehno in živo iskri vrtijo vsi „kako“ in „zakaj“. In če postavimo, da je subjekt, se pravi „kdo“, vendarle 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 takšnole sintagmo: Jaz-v-svetu moram nekaj govoriti, izražati, sporočiti, pri čemer uporabljam vsakdanjo govorico, 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 „kaj“ 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 „kaj“. 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 produkcijske 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, tem umetnostno-industrijskem spačku izumljati sproti jezik filmske pravšnjosti. Ob vsem tem pa vemo, kako pošastno drag je film in kako perfidna so sredstva pre-

verjanja „primernosti“ tistih, ki naj bi jim družba zaupala filmsko delo. Torej moram koncipirati 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 dveje 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 Espinosa 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, eksistencialno 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, sekundarali 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, samopasnost, sumničavost, in defenzivnost v televizijskih in Vibihih 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 postala orožje za obrambo, za napad, takšno, ki mi bo po-

magala vsekati v tkivo popadljivega mrtevca, t.j. slovenskega igranega filma, z vsemi njegovimi sakrosanktnimi apostoli, podrepaniki, teoretiki, profitarji, žurnalisti, sinefili, nekrofili... Pa tudi z vsemi tistimi pošteniaki 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 vzel. S svojim denarjem, ob pomoči prijateljev in na svoj način. Začel sem snemati **Sence 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 prodril predlog Mateta Dolenca, naj bi jaz napisal scenarij in režiral film po njegovi zgodbi **Jonov let**. Na okoliš stala se znašla še Nina Souvanova in Jernej Novak. In je steklo. Tako **Jonov let** kot **Sence bližnjih prednikov** je do konca sproducirala ljubljanska televizija. **Jonov let** je konvencionalen, **Sence** 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, Markoupoulosa, bratov Mekasov, Mayslesov, Tavianijev, Cassavetesov, 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 sinefilično teoriziranje o njej ustvarja mit. Te ga pa v tehniki ni, dasi se kar naprej na

neki poseben nacin 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 samo-svoja 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 *zlega*. 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 nevtaliziraj. Uho gre bolj k notranjemu, oko k zunanjemu. Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost, škodi enemu in drugemu. Po drugi plati pa me je vznemirjala in me vznemirja nedogmat-skost 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 Munitič, 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. Pozabljaajo, 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 najdbo drugačne rabe (drugačnih rab) glasu, zvoka, glasbe, besede, komentarja, se suče moja praksa. Pogovjevana 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 znajdemo v do-cela nenormalnih pogojih dela, izoblikujoč sproti (za sprotno rabo) svoj izraz. Govorimo lahko o avtorskih bolj ali manj individualnih ustvarjalnih pogledih na stvarih estetike, forme, itn., ne pa o nekakšnih estetikah, šolah, izoblikovanostih... Filmski delavec, ki resno misli in pošteno čuti, se mora predvsem prebiti skozi obroč, ki mu onemogočajo delo, ustvarjanje, pri vsem tem pa ostati kolikor toliko duhovno čil in pošten... Šole 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, nujna, nakujuče in idiosinkratičnost pa, če so možnosti, postopoma izostrijo nekatere prvine temeljne filmske govorice.

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.



Trije zvočni sklopi, ki sem jih, postavimo, dovolj svojsko rešil, bolj ali manj posrečeno ilustrirajo moje zdajšnje pojmovanje govorice pogleda in glasu. Analizo boste seveda opravili pri vas na Ekranu, opozoril bi le na melodično ironično repetitijo začetnega songa Janija Kovačiča (prisluhni bi bo treba tudi besedam) v ek-spoziciji 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 (odgovor 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 ponotrjen sklop je Slavkovo poslušanje Verdijeve zadušnice, njegovi lastni monologi in pa refleksija lve Andriča. Občasni vdori zunanega (zvočnega) sveta, ki ga nazadnje Slavko uporabi, da bi izrazil svoj protest proti vsakršni asimilaciji. Celo mikrofon 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 Ferdinandu 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.

Nadaljujete 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“?



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 tiim. Niti casa ni bilo niti denarja za kakšno bolj rafinirano in slogovno dognano sliko. Karpo je bil krasen 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 všeč 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 filmske tehnika/ideologija — bi bilo zanimivo slišati še tvoje mnenje o takrat prav tako problematizirani fazi v nastanku filma — montaži. Navsezadnje si na letošnjem puljskem festivalu dobil zlato areno prav za montažo.



Pred leti sem v Ekranu objavil Roy Mad-senove sintakse montaže. Mutatis mutandis jo v osnovi uporabljam odkar pomnim. Ustvarjanje jasnosti, smisla, skriv-nostnosti, napetosti, paradoksa, če je za to, 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 Wavelength*), 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 Zafranovič 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 Bricelj 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 tvojeje dela. Relativno ohlapna oznaka „dokumentarno-igrani film“ ob *Ovni in mamutih* k temu še prispeva.

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

ustane se neodrečeno. Filmi in statusi nescendi — ko ga zaslutim v sebi, ko začneja 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 sistematizirali 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.“



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 sprenevanja in odkrito, pošteno ter radoživovo nudili tem ljudem okrilje in sredstva, bi se televizijski program krepko izboljšal, v to sem prepričan, mladi ustvarjalci pa ne bi zapadli malodušju in konvencionalnotim, ki je dandanes tako očitna.

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?



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 racionalizirane ga predračuna. Filmske alternative bi lah-

ko 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 pedagoški 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 videnega 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 izvorno 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, značilno 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, bojevitega, 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 smiselost 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 gesto tako rekoč v celoti 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 mnenju da visoka šola bodočemu režiserju in koliko od tega je ta hip sposobna narediti ljubljanska akademija?



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 smiselno.

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 kadrovskepolitična razmerja. Šola seveda lahko pomaga pri izoblikovanju določenega filmskega znanja, praktičnega in teoretičnega, lahko da

svoje tudi pri oblikovanju o d n o s a 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, nekomunikativnost in podobne slovenske npravnstvene 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 sumničavost 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 očitki o „bolezenski brezstičnosti“ pred dvema letoma ostali isti ali pa so se morda še okrepli? Ali še širše — kakšna je vloga kritiškega pisanja v tvoji refleksiji lastnega dela?



Tudi o tem sem že govoril, če se ne motim. O dnevnem kritiškem 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. Zamejnost ali zgolj zajebantsko bulvarska nezaveščenost... Ekran bi bil lahko pravi in smiselni u- in razsmerjevalec 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, zamkami in klopčiči v samem članku ali razpravi. Skratka, manjka znanja, izvernih misli, konciznosti. Tesnejše, tvornejše in so-tvornejše misli s prakso tudi domačega filma. Ne zgolj prežvekovanje in regurgitacija teorije in estetike iz drugih duhovnih centrov. Slovenska izvorna, kritiška, publicistična in teoretična misel; — te slednje pač ni zaznati — je v domačih razmerah pravzaprav še bolj nebogljen, nepomembna kot filmska praksa. Govorim o slovenski.

Za ekran se je pogovarjal

Stojan Pelko

Ada

scenarij in režija: Milutin Kosovac
 fotografija: Mustafa Mustafić
 scenografija: Maglajlija Mehmedalija
 glasba: Esad Arnautalić
 igrajo: Zoja Odak, Aleksandar Berček, Adi Karalić
 proizvodnja: Filmskih radnika Bosna, Sarajevo



Jedro Kosovčevega sporočilnega hotenja in iz njega speljana fabula sta na dlani tako zelo docela, da nam za njuno dešifriranje ni potreben nikakršen napor. Ta enodimenzionalna narativna preproščina filmu pač ni v prid. Onkraj pokazanega in izrečenega ni v njem namreč prav ničesar, kar bi imelo funkcijo sporočilnega ali estetskega prebitka in bi gledalca angažiralo k posplošujočemu, dopolnjujočemu ali ponotranjenemu razmisleku.

Po svoji fakturi je Adina usoda značilna zgodba s tekočega traku sodobne vsakodnevnosti, ena izmed mnogih, poudarjeno tipičnih in v vseh ozirih neizjemnih zgodb, ki jih piše življenje našega družbenega podnebja. Adin zakon doživi brodolom. Njen mož, ambiciozni, čeprav povsem povprečni človek in kirurg, se spridi do te mere, da brezbržno in brezčutno zapusti družino in sklene z ameriško štipendijo, ki si jo pridobi s kalnimi sredstvi samoupravnega izigravanja, streči le še svojim lastnim, egoističnim apetitom. Adi, nedvoumni žrtvi tega moškega egoizma, kot nam ga sugerira Kosovčeva zgodba, ne preostane drugega, kot da kljubuje grenkobi tega udarca ter vzame svojo in otrokovo usodo v lastne roke. Doslej nezaposlena oziroma brezposelna profesorica tujih jezikov sklene za vsako ceno najti delo, ki ji bo omogočilo preživetje. Toda dela za njen poklic v sarajevskem kotlu, kamor avtor umešča svojo fabulo, zlepa ni najti, vsaj ne po direktni poti, brez vplivnih posrednikov, močnih zvez, podkupnin in protiuslug, med katerimi seksualne zahteve niso na zadnjem in najmanj pomembnem mestu. Adi se pri vsem tem nabiranju izkušeni nekajkrat krepko obrne želo-dec.

Njeno iskanje dela in dostojnega prostora pod soncem je prikazano kot križev pot in obenem kot kritični komentar na rovaš kalnega medčloveškega dogajanja, v kakršnega so ramo ob rami s „poklicnimi“ spekulanti in neizogibnimi podrepani vpleteni tudi posamezni politični veljaki oziroma vplivneži.

Ada pritisk vzdrži in z odločno moralno gesto kljubuje ne le mučnim preizkušnjam, ki jo čakajo na tej poti njene kalvarije, pač pa tudi nasilju, ki se v spletu okoliščin zgne nadno.

S to apotezo njene pokončnosti je tudi scela izpolnjen dolg, ki si ga je s filmom zastavil njegov avtor.

Izkaže se, da sta obseg in globinska vrednost tega namena precej skromna. Ničesar zares pomembnega nam ni dano zvedeti ne o protagonistki in heroinji te socialno aktualizirane melodrame ne o zaledju časa, skozi katerega si z muko razočaranke in žrtve utira pot. Dimenzije zla, ki obeležuje vsakovrsten moralni razkroj v družbenem organizmu, so sicer razgrnjene kot neposredne sestavine Adinega trpekega iskanja lastnega prostora pod soncem, toda doumljene in pokazane so zgolj površinsko, žurnalistično, nepretehtano, čutiti je, da so bolj sad avtorjeve fabulistične konstrukcije kot pa strnjene in povedno prenetenega sporočilnega hotenja.

Rezultat je medla, nevznemirljiva in nagli pozabi prepuščena filmska konfekcija, ki sicer deklarira angažirano ubadanje z aktualno družbeno in bivanjsko tematiko, obtiči pa na marginah dejanske problematike in v omednem pristopu, znotraj katerega tudi sam avtorski namen ne učinkuje in zatorej tudi ne šteje.

Viktor Konjar

Anticasanova

scenarij in režija: Vladimir Tadej
 fotografija: Goran Trbuljak
 glasba: Arsen Dedić
 igrajo: David Bluestone, Ljubiša Samardžić, Elisa Tebith, Brigid O'Hara, Milena Dravić, Claudia Lyster, Semka Sokolović
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb in Master film, London

Pri filmu Vladimirja Tadeja **Anticasanova** gre za nadaljevanje tako imenovane pogrošne proizvodnje, s katero so pred leti in vrsto let predvsem majhni beograjski producenti upali, da bodo s poceni proizvedenimi filmi, ki so jih v glavnem financirali najrazličnejši sponzorji, zaslužili vsaj nekaj denarja. Sponzorja za svojega **Anticasanovo** sta zagrebški Jadran in režiser Tadej našla v Londonu, ki je pristal na nategovalski posel polovične udeležbe in je v film investirjal predvsem tretjerazredne igralce in morda še nekaj funtovsko pobarvanih sredstev, Jadran film pa vse ostalo. Verjetno je bil knjigovodski proračun filma ogromen, realni stroški pa prav povprečni. Komu se bo poslovna prevara posrečila, zaenkrat še ni jasno, povsem pa je jasno, da je kratko potegnili filmski zvarek, ki ga je Tadej 'ustvaril', še krajšo pa bodo potegnili gledalci, ki bodo plačali vstopnico in si film ogledali.

Anticasanova je rezultat vsestranskega neznanja. Najprej neznanja scenarista, ki je za sebe - režiserja - napisal neizmerno stupidno in nedomiselno zgodbo, v katero je stlačil nekaj tistega, za kar je sodil, da utegne biti povšeči nezahtevnemu filmskemu občinstvu. Potem gre za neznanje



režiserja, ki obvlada le filmske klišeje in mu razen stereotipnih pogrošnih domislic ne pade prav nič pametnega v glavo in potem preganja nesrečne igralce pred kamero sem ter tja, s tem pa dela medvedjo uslugo predvsem našemu igralskemu deležu, za katerega vemo, da sicer znajo igrati. Približno enako nesrečno so jo odnesli tudi ostali jugoslovanski sodelavci Tadejevega filma, ki so poskušali v okvirih danih možnosti svoje delo korektno opraviti.

In zakaj pri filmu z zvenečim naslovom **Anticasanova** pravzaprav gre? Mirko, oženjen štiridesetletnik, je majhna riba v neki diskografski hiši, doma pa skromen copatar, ki brez ženinega privoljenja ne stori ničesar. Nekaj pa se v njem spremeni, ko v dvigalu spozna novo stanovalko stolpnice, ki prebudi v njem erotične skomine, da se mu skrivoma kar sline pcedijo. Toda storil ne bi ničesar, niti koraka, če ga ne bi spodbudil njegov osvajalski prijatelj Stipe, ki ga kar poriva v odprto naročje dekleta s pevskega ambicijami, ki naj bi jih Mirko v Diskotonu, kjer dela, uresničil. In to je vsa osnova, celovito izhodišče za neduhovite in nedomiselnje zaplete dogajanja, v katerem skuša nebolgljeni Mirko v posteljo privlačne Maje, pa mu to nikakor ne uspeva. Tako ostaja Mirko zvest mož, z veliko skritimi in neuresničeni erotičnimi željami.

Tipična pogrošna štorija potemtakem, v kateri se ve, kaj ženske od moškega hočejo, in če moški tega nima, so seveda njegova osvajalska prizadevanja neuspešna. Željene dogodivščine so prepuščene le svetu domišljije, ki pa seveda ne more pričarati vsega tistega, kar bi se v resničnosti utegnili pripetiti. Da pa je morali zadoščeno, prevarantski Mirko, ki za bi uspel, ostane praznih rok, njegov meščanski zakon z veherentno ženo pa ohranjen, nedotaknjen.

Komu na čast so se vsi, ki so napisani na špici filma, za takšno skrupulo odločili, seveda ni nikomur jasno. Še manj pa bo jasno njim samim, ko

bodo poleg slabih kritik (na te so tako ali tako računali) ostali brez denarja, na katere so pri produciranju **Anticasanove** predvsem računali. Tako doma kot seveda v tujini, kamor bo verjetno film po zaslugi koproducenta vseeno vsaj pokukal, Jadran film svojega producentskega ugleda ne po bo povečal. S tvrstnimi koprodukcijami pa tudi v preteklosti Jugoslovani nismo imeli prav nobenega moralnega in materialnega uspeha.

Matjaž Zajec

Človek iz zemlje

Njeriu prej dheu

režija: Agim Sopi
scenarij: Fadil Hysaj, Agim Sopi
kamera: Menduh Nushi
scenografija: Nuredin Loxha
glasba: Abdur Dhomi
igrajo: Abdurrahman Shala
proizvodnja: Kosovafilm, Priština



V festivalsko podobo nekega filma se, ob neizogibnih vzporednicah z ostalimi predvajanimi filmi, vpisujejo še nekateri drugi, „moteči“ elementi: besede režiserja na tiskovni konferenci, sprotne ocene v dnevnem tisku, odzivi gledalcev v dvorani, uvrstitve na različnih lestvicah gledanosti... Ali je mogoče vse to preslišati, spregledati in se ukvarjati s filmom samim? Morda pa nam prav kateri od teh drugotnih elementov lahko pomaga pri vstopu v sam film? Pri spoprijemu s **Človekom iz zemlje** si bomo pomagali z enim takih zunanjih vtisov - z očitnim protislovjem med tem, kar smo na tiskovni konferenci slišali od režiserja Agima Sopi, in med reakcijami občinstva na dopoldanski projekciji v Kinu Beograd (film je bil predvajan v informativnem delu festivala). In če naj bi ta film zastavljal večno vprašanje o odnosu človeka in „rodne grude“, potem je naša naloga vprašati se o sami možnosti „večne“ teme. Ali ni kategorija večnosti zgolj pot za izogib zgodovinskemu spominu? Pokazalo se je, da je neka tema, ki pretendira na tak status, vedno nujno prebrana v aktualnem kontekstu. In če je danes ta kontekst prepleten s podatki o izseljevanju Srbov in Črnogorcev s Kosova, kako potem sprejeti film o Albancu Sokolu, ki zaradi (neidentificiranih) pritiskov beži s svoje zemlje? Cela ta situacija zelo precizno pokaže, kako koncept čiste umetniške, nevtralnosti, „ustvarjanja iz globin človeške duše“ enostavno ne more funkcionirati, oziroma natančneje, kako vedno funkcionira v rokah neke določene, niti najmanj nevtralne ideologije. Bilo bi več kot nespametno trditi, da je Agim Sopi „kriv“ za tisti čudno ritmični, militantni aplavz v dvorani ob prvih zvokih filmske glasbe; kot tudi ni naš namen politično diskvalificirati film (tisti, ki so za to zadoženi, so to tako že storili — primerjaj oceno filma v Politiki v času puljskega festivala); radi bi le opozorili na pomembnost gledalčevega mesta v trojni verigi avtor-film-gledalec. Sopijeva oznaka filmskega medija kot „totalne iluzije, v kateri človek lahko izčrpano razporeja svoja stališča in hotenja“, nam sicer veliko pove o odnosu avtor-film, vendar nas hkrati zapelje stran od vprašanja gledalčeve vednosti, našega lastnega mesta v prej omenjeni trojici.

28

Toda prav s tem problemom se Sopi največ ukvarja. Če klasični filmski suspenz gradi s pomočjo presežne vrednosti, tako da gledalec ve več kot osebe, katerih usodo spremlja, so nam v **Človeku iz zemlje** odtegnjene celo nekatere osnovne informacije, ključne za spremljanje zgodbe. Od kod beži Sokol, kam, kdo ga preganja, zakaj? Ta manko je celo tesnobnejši od presežka in sili gledalca v prav panično iskanje opornih točk, da bi končno le „vedel, za kaj gre“. Posebej za prvi del filma je karakteristič-

na ta nevednost, in če si jo skušamo razložiti, pridemo do ugotovitve, da smo vse tja do polovice filma kot gledalci pravzaprav na mestu Sokolove vnukinje, ki sedi nekje v tuji deželi, ob morski obali in poslušča dedovo pripoved o domovini in o razlogih, zaradi katerih jo je moral zapustiti. Optika otroka kot „tistega, ki se mu nikoli vsega ne pove“ bi bila torej možna razlaga naše nevednosti. In kot da nam v drugem delu, ko smo iz Sokolovih spominov prešli v „sedanjost“ in ko spremljamo njegovo vrnitev, režiser hoče reči: „Še kar naprej ste ostali otroci, saj ne veste niti tistega bistvenega: ali je Sokol sploh živ ali mrtev?“ Vse to pa zato, da bi nam v ključnem prizoru filma dal vedeti, da bi noben od naših odgovorov ne bil pravilen. Sokol je namreč oboje, je živ in mrtev. „Pri nas ni razlike niti meje med življenjem in smrtjo. Sokol; človek, ki se je vrnil, da umre v svoji deželi, je v filmu živ in mrtev hkrati.“ (Agim Sopi, v festivalskem biltenu) Prizor, v katerem nam režiser razkrije to fantomsko dvojnost glavnega junaka, sodi med najuspešnejše trenutke tega filma: medtem ko Sokolov sin sredi domačega dvorišča koplje grob, v katerega bo položil očetove kosti, se v ozadju, v mraku, pojavi Sokol sam, kot pogrebec na lastnem pogrebu.

Le žal nam je lahko, da ta fantomska razsežnost Sokola ni naprej razvita. Ena od možnosti navezav bi bila raziskovanje vzporednic med fantomom in akusmatikom. Citirajmo spet enkrat Michela Chiona: „Fantom je v različnih izročilih nekdo, ki ni bil pokojen ali ki je bil slabo pokopan... Natančno tako je z akusmatikom, kadar gre za glas, ki ga še nismo videli in ki ne more niti vstopiti v podobo, da bi se naselil v katerem izmed teles, ki se tam premikajo, niti ne more zavzeti odmaknjene pozicije prikazovalca podob, in je tako obsojen na to, da blodi po površini.“ Iz te navezave bi nam morda tudi Sokolove blodnje postale razumljivejše, saj bi se namesto zideologiziranih tez o „večni navezanosti človeka na zemljo“ podali „v znamenju nemožnega, v samo srce učinka realnosti“.

Stojan Pelko

Debeli in suhi

Debeli i suhi

režija: Svetislav Bata Prelić
scenarij: Leon Kovke (Momčilo Kovačević)
fotografija: Zoran Hochstatter
scenografija: Nemanja Petrović
glasba: Vojislav Voki Kostić
igrajo: Milan Gutović, Radmila Živković, Velimir Bata Živojinović, Tatjana Stepanović, Dragan Zarić, Pavle Vujisić, Dragomir Gidra Bojanić, Branko Vidaković
proizvodnja: Union film, Beograd



Motivno in oblikovalno poreklo za tvrstne komediografske strukture bi, kazalo iskati v tradicijah slapstick komedije pa — v določenem smislu — tudi v parodičnem parafraziranju „proslulih“ žanrov, h kakršnemu se je osredotočila Šijanova filmska imaginacija.

Le da Svetislav Bata Prelić Šijanju ne seže do kolen. Gre pač za vprašanje kreativne moči in okusa ter za stopnjo intelektualnega naboja. Domesne nam lahko, da bi taista snov v rokah kakega drugega, avtorsko bolj profiliranega realizatorja nemara zazvenela veliko bolj polno, prerasila svojo lastno kičasto ničnost ter s prekrvavljnim grotesknim žarom spregovorila o poniglavosti odnosov, ki jih živimo, o špekulacijah, prevarah in vsem drugem, kar se šopiri na semnju življenjske ničevosti, čeprav je povsem očitno, da je razmišljanje v to smer ob Preliču in njegovih realizacijskih zmožnostih pravzaprav odveč.

Pa ne zato, ker bi se možnosti, ki mu je bila s scenarijem ponujena, ne zavedal, pač pa zgolj in samo zato, ker ji s svojim oblikovalnim habitusom ni bil kos.

Dramaturški vzgib ideje o tem, kako (pravi, deklarirani) špekulant: iz zapora prebegli Knedla odstrani s prizorišča drugega (legalnega, pa zato pritajenega in zatorej nič manj eksplicitnega) prevaranta: doktorja Štrukla, ki si je omislil kvazikliniko za hujšanje, je s svojo specifično težo nušičevski — in kot tak ne le v načelu sprejemljiv, temveč tudi obetaven projekt.

Izjalovil se je na stopnji same obdelave, v diletantsko-stupidni interpretaciji komičnih likov in njihovih medsebojnih špekulantskih relacij, vključno s scenografskimi in vsemi drugimi sestavinami režiserjevega vodenja predstave, ki iz celotnega dogajalskega sklepa ni potegnila nič tistega, kar bi lahko ta motiv in to temo povzdignilo v splošnoveljavno bivanjsko metaforo, kajti Prelič se je podal po popolnoma nasprotni poti: v lokalizem srbske provincialnosti, v humor, ki ne prerašča omejitev lastnega porekla, in ne nazadnje v pretiravanja, ki niso zgolj moteča, ampak učinkujejo tudi odbijajoče, kar vse je filmu v škodo, saj mu okrne celo minimalno estetsko vrednost.

Preličevi Debeli in suhi so za jugoslovanski film in za jugoslovansko kulturo odvečen izdelek.

Viktor Konjar

Horvatova izbira

Horvatov izbor

režija: Eduard Galić
scenarij: Ivo Stivičić
fotografija: Mario Perušina
scenografija: Stanislav Dobrina
glasba: Živan Cvitković
igrajo: Rade Šerbedžija, Milena Dravić, Mira Furlan, Fabijan Šovagović
proizvodnja: Zagreb film



Vsi elementi tega filma, predvsem Krleževa predloga na eni ter impozantni igralski deleži (Šerbedžija, Dravićeva, Furlanova, Šovagović) na drugi strani, govorijo v prid visokemu dojmu Galićeve postavitve, ki pa se ji izrazito daljnosežni učinki vendarle ne posrečijo. Kje je kleč, tega pač ni mogoče razbrati neposredno in na prvi pogled. Morda v dejstvu, da Horvatove življenjske stiske in dileme, ki so sprožili vzvod njegove dramatične usode in njegovih zavoženih eksistenčnih in moralnih možnosti, niso zadostili razgrnjene in razčlenjene, kaj šele vsestransko utemeljene. Posledica tega je občutek neravnovesja med težo vzrokov in vzgibov, ki so izoblikovali njegov značaj, njegovo ravnanje in njegovo dramo na eni ter prikazom teh dramatičnih konsekvenc njegovega ravnanja na drugi strani.

Filmsko ponazoritev Horvatove drame uvaja njegov prihod v provincialni Vučjak. Iz konteksta vzemo samo to, da intelektualac-novinar ni več prenesel depresivne gmote razmer, ki so se zgrnile nad Zagreb v okoliščinah iztekajoče se prve svetovne vojne, ter rastočega občutja življenjskega razkroja v agrarskem buržoaznem okolju, zato je sklenil poiskati rešitev za svoje eksistencialne dileme v absolutni duhovni in fizični emigraciji. O njegovi človeški in miselni predzgodovini iz filma samega ne vzemo veliko, vsaj ne dovolj in ne toliko, da bi bilo na podlagi teh podatkov mogoče scela opredeljevati njegov značaj ter idejni in moralni lik. Vsa režiserjeva pozornost je namreč osredotočena k ponarjanju dogodkov, ki čakajo Horvata poslej, ko se — ta z intelektualno superiornostjo in cinizmom prepojeni individualist — predaja eroti-

nim užitkom z dvema popolnoma različnima ženskama (sprva z ženo svojega učiteljskega predhodnika, izrazito podeželanko, ki ga zapreda v svoj vseskozi zoženi in za Horvatove potrebe pretesni svet, kar je zanj še tolikanj bolj mučno po vrnitvi njenega dozdevno pogrešanega moža z ruskega bojišča, kjer ni postal boljševek, ampak bogomolec; in v nadaljevanju te svoje erotične ekspanzije s svotovljanko in črnoborzijanko Evo, ki z vsem svojim bistvom teži k begu iz tega provincialnega gnezda, sanjajoč, ne ozira se na sredstva, o neslutnih možnostih, ki se jima ponujajo onstran „velike luže“), v dramaturško in dramatično zgoščenem finalu zgodbe pa še razmisleku o tem, da bi se odzval vabilu svojega prijatelja, donedavnega avstroogrškega častnika, ki se je v prelomnem času prehoda iz K. in K. monarhije v novo monarhično strukturo jugoslovanske države s četo svojih vojakov podal v sicer brezupni, pa vendar vsaj v moralnem pogledu smiselni in perspektivni revolucijski pohod.

Pri vsem tem je ključnega pomena Horvatova dilema med možnostmi, ki se mu ponujajo in ga vabijo — vsaksebi seveda, on sam pa ni zmožen dokončne odločitve za nobeno izmed ponujenih variant in ostaja samo pasivno omahljivi opazovalec usodnega dogajanja, ki v medsebojnem dramatičnem prepletu zapre in zatre obojno perspektivo njegove opredelitve: represivno ukrepanje novе državne oblasti likvidira vse, ki se jih je Horvat oklepal v iskanju izhoda iz svojega zagatnega položaja, kar tudi njemu samemu zablokira vse možne izhode.

Tu, na tej nedvomno tragični točki intelektualčevega neizrabljenega in neuresničljivega križpotja v prelomnem trenutku zgodovine naših tal in našega stoletja, se film konča. Žal ne z dojmom historičnega spoznanja, h kakršnemu nas vodi motivni krog Krleževega Vučjaka. Galić je zgodovinske in ideološke razsežnosti Horvatove eksistence kljub izrazito skrbnemu povzemanju značajev, njihovih medsebojnih razmerij ter okoliščin in vzdušja po drami potisnil v ozadje ter se ukvarjal pretežno s Horvatovo značajsko in duševno podobo, ki nam jo je doživljati kot sociološki in mentalitetni odsev časa, kot posledico zgodovinskih razmer in obenem kot tragični pokop takratnih življenjskih možnosti, ne pa tudi kot gibalo zgodovinskih dogajanj.

V tem kontekstu je Horvatova človeška drama prej minorna kot metaforično pomembna — in s svojo minornostjo kljub votli pezi smrti, sežeta v sklepi sekvenci, tem dramaturškem in dramatičnem vrhuncu vsega, kar je bilo skozi film povedano, v bistvu nepretresljiva. Kajti videti je, kot da Horvat in njegovi niso žrtve svoje tragične zmote v času, ki ljudem ne omogoča, da bi se samouresničili, pač pa posledice svojih osebnih napak. To še zlasti in posebej velja za Horvata samega. Iz filma, kakršen je, namreč premalo vzemo o širših razsežnostih, ki določajo njegov značaj in njegovo ravnanje. Dogodki, ki se zgrinjajo nanj, so zgolj nekakšne epizode, ne pa tudi temeljna vsebina zgodovinsko prelomnega časa, v katerem je brez svoje krivde izgubil svoj idejni kompas in prepustil svoj človeški status nezadržnemu toku dogodkov, ne da bi ga kakorkoli še usmerjal. Doumeti nam je, da v okoliščinah, kakršne so bile, enostavno ni več vedel, kako naj ravna, kaj naj naredi in kam naj se obrne, da bi našel izhod. V tako uravnani tragični pozi pa je vendarle — za našo današnjo rabo — nekoliko premalo prijemljiv, saj ne kliče po identifikaciji in ne sproža idejno opredeljenih sklepanj, ki pa nam zanje, v razmerju do tega sižeja, vendarle gre.

Viktor Konjar

Jagode v grlu

Jagode u grlu

režija: Srdjan Karanović
scenarij: Srdjan Karanović, Rajko Grlić
kamera: Živko Zalar
scenografija: Miljen Kljaković
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Branko Cvejić, Predrag Manojlović, Aleksandar Berček, Bogdan Diklić, Mira Banjac, Gordana Marić, Dobrila Stojnić
proizvodnja: Avala pro film, Beograd

Od nekoliko nostalgične, hoteno naivne in na trenutke tudi sladkobne TV serije **Na vrat na nos** (Grlom u jagode) so ostali le še osrednji liki in značilna glasba — vse drugo je postavljeno na glavo, na kar sicer dovolj zgornjo opozarja že naslov filma, ki ga je mogoče opremiti še z dodatkom: „petnajst let pozneje“. In če je serija nepretenciozna, vendar dovolj domiselno obravnavala „dozorevanje“ neke generacije (konstituirane po logiki šolske prisile), zagradi film to isto generacijo na višku njene „zrelosti“ in skuša osvetliti temeljne poteze njenega razpada, če ne že kar razkroja. Pristop je potemtakem „problemski“, a v resnici je problem predvsem v tem, da manjka rdeča nit, zakaj nekdanja

generacija iz šolskih klopi že dolgo nima več svoje identitete. Drugače povedano: po končanem skupnem šolanju je „generacija“ ostala brez temelja, na katerem se je (prisilno) konstituirala, njeni pripadniki pa so postali zasebniki. Film žal spregleda to nedvoumno opozorilo, da njegovih junakov tudi prej (v TV seriji) ni povezovalo nič pomembnejšega od šolskih klopi, zato se ujame v past tavitlogije: v njihovi zasebniki sferi išče razloge, zakaj so prenehali biti generacija in postali zasebniki.

Razumljivo je, da se mora pri tem zatekati k nasilnim konstrukcijam, saj bi mu sicer prehitro zmanjkalo sape. Junaki, ki so se vsi po vrsti izneverili „idealom“ svoje generacije (pri čemer seveda ni prav nič jasno, kateri in kakšni naj bi ti „ideali“ sploh bili), so tudi vsi po vrsti kaznovani s konfliktnimi in vsakršnih ekscesov polnimi družinskimi oziroma privatnimi razmerami, kar vpliva tudi na njihove medsebojne odnose. Vsakdo je pač preveč zaposlen z reševanjem lastnih problemov, da bi njihovo skupno srečanje, ki so ga pripravili po dolgih letih, lahko bilo kaj drugega kot popolna polomija. Ker je že sama izhodiščna situacija dovolj sumljiva in ne nudi prav veliko možnosti za zanimivo filmsko pripoved, si skuša Karanović pomagati vsaj z detajli, ki jih niza in obdeluje tako prizadevno, da se občutek „izgubljenosti“ (ki naj bi opredeljeval obravnavano „generacijo“) naposled poloti tudi gledalca. Vsaj v tem pogledu je film zares uspešen.

Bojan Kavčič

Konec vojne

Kraj rata

scenarij:	Gordan Mihić
režija:	Dragan Kresoja
fotografija:	Predrag Popović
scenografija:	Vladislav Lasić
glasba:	Brača Vranešević
ton:	Hanna Preus
igrajo:	Bata Živojinović, otrok Mario Ratić, Aleksandar Berček, Neda Arnerić, Gorica Popović
produkcija:	Avala film, Beograd, Union film, Beograd



Ko spremljamo kruto, maščevalno, geografsko nekoliko imaginarno potovanje po sledih zločincev, vendar proti morju, si ne moremo kaj, da ne bi pomislili na mitologijo ameriškega in seveda leonejevskega vesterna. Zgledovanje avtorjev pri izbiri tako zgodbe kot njene dramaturgije pri najboljšem, kar je žanr vesterna v svetu predstavil, ni seveda nič prepovedanega, pa čeprav so njihovo matrico uporabili za prikazovanje krutih in tragičnih dogodkov zadnje svetovne vojne, kot so se specifično kazali na naših mediteranskih tleh. Toda takšen postopek ustvarjalcev filma prinaša tudi nevarnosti, saj je tako zasnovan film kaj hitro primerljiv in postaja za sodobnega gledalca sama tematika drugotnega pomena. Še posebej pa je tematika v ozadju, če gre za nedomišljeno in neperfektno povzemanje vzornikov. Če bi hotel biti zanimiv in prepričljiv, bi moral biti od svojega vzora boljši vsaj v približno takšni meri, kot so to denimo Sergio Leone, Kurosawa ali še kateri izmed filmskih avtorjev, ki so inspiracijo drugih presegli z izrazito nadgrajujočo inspiracijo lastne umetniške osebnosti. In film **Konec vojne** kaže, da Dragan Kresoja ni takšne vrste ustvarjalec, in boljše bi bilo, če bi se pri svoji vojni zgodbi omejil na svoje umetniško in človeško vedenje.

Kresoja in Mihić pripovedujeta (po resničnih dogodkih) zgodbo o maščevalcu, ki skupaj s svojim sinom, rosnim otrokom kakih največ sedmih let, išče tiste, ki so na zverinski način umorili njegovo nosečo ženo. Gre za maščevanje ustašev, za maščevanje zaradi tega, ker se je še v času miru odločila za moškega druge vere - za pravoslavca, zaradi tega, ker si ni izbrala koga izmed mladostnih vernikov, temveč nekoliko starejšega, izkušnega moškega, maščevanje zaradi tega, ker se je ta njen mož pridružil

partizanskemu gibanju. Proti koncu vojne je maščevalec invalid in njegovo potovanje od zločinca do zločinca, ki so vsi zabeleženi na sadistični fotografiji ob svoji žrtvi, je potovanje proti prihajajočemu miru. Toda za maščevalca ni svetlega upanja prihodnjega miru, njegov cilj je konkreten in takoj uresničljiv. Njegovo strastno sovraštvo mu ne dovoli, da bi gledal svet okoli sebe, ne dovoli mu, da bi pomislil na še kaj drugega, celo na svojo prihodnost in prihodnost svojega otroka po opravljeni maščevalski nalogi ne pomisli. In ko bo njegova dolžnost opravljena, bo zani v vsega konec, kot to pričakuje tudi od svojega otroka, ki ga je do konca vpletel v svoje maščevanje.

Kresoja je ta maščevalni pohod zasnoval kot ritual, ki ga od maščevalnega dejanja do drugega maščevalnega dejanja ne stopnjuje, temveč se suče v zaprtem krogu variranja sorodnih situacij, ki se druga od druge razlikujejo samo v podrobnostih, osnovni filmski mehanizem pa ostaja skozi ves film nespremenjen. Da pa bi to shematičnost in linearnost omeščal, je uvedel v pripoved lik otroka, ki naj bi dramaturgiral in humaniziral maščevalnost svojega očeta. Gre seveda za špekulacijo, s katero so hoteli ustvarjalci filma zakriti skromno in odločno prešibko utemeljeno in razvito osebnost maščevalca. Za adi tega nas maščevalec iz prizora v prizor zanima vse manj in vse bolj smo osredotočeni na otroka in skorajda že nasedamo špekulaciji o njegovih metamorfozi, ki računa na gledalčevo pričakovanje, da se mora vsaj v otroku prebuditi človeško in da bi lahko preko tega maščevalec doživel očiščenje. In ker nam je to v logiki filma kaj hitro jasno, tudi vemo, da do tega ne more priti prej, kot pa ob koncu filma, ki mora biti katarzičen tako za očeta kot njegovega otroka. V tem trenutku pa film izgubi vso zanimivost, postaja dolgočasen in ga niti variranje situacij ne more dvigniti na raven zanimivega gledanja.

Tako se je Dragan Kresoja opekel, ko je iskal inspiracije v drugem žanru, ki ga očitno ne obvlada, da bi posnel film po njegovih zakonitostih, kaj šele da bi jih z različnimi radikalizacijami, ki mu jih posebnosti nacionalne in zgodovinske situacije vsekakor omogočajo, nadgradil in presegel. Ko sta se denimo Krvavac in Džordžević zgedovala pri ameriških akcijskih filmih, pri tem nista hotela nič drugega kot posneti gledljive filme, toda Kresoja je bil pri svojih ciljih preveč vzvišen in je padel na raven pretencioznosti. Napravil je filmsko povprečen film, v katerem pa izstopajo še nekatere bistvene (zgodovinske in ideološke) stranpoti in napačne interpretacije, ki jih film kar kričeče ponuja. Pa seveda nočem biti zloben in jih pripisati zavestnemu hotenju ustvarjalcev filma in zaradi tega raje nagibam k mnenju, da je do tega prišlo zaradi nepoznavanja dramaturgije žanra, v katerem je Kresoja hotel svoj **Konec vojne** posneti.

In kako se ideološka struktura Mihić Kresojine filmske zgodbe kaže, če film pozorno pogledamo?

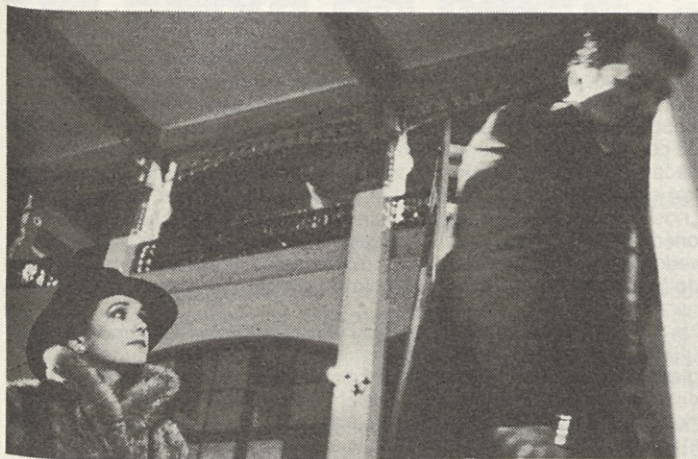
Osnova filma je nacionalistična nestrpnost večinskega, katoliškega dela prebivalstva med manjšinskimi pravoslavci. Ta nestrpnost ima globoke korenine in se spremeni v nasilje že s prvim dnem vojne, ko vojne okoliščine omogočajo nepravno preganjanje in pobijanje nasprotnikov, predvsem pravoslavcev. Tako gledamo v filmu množico ustaških črnosrajčnikov, ki maltretirajo maloštevilno civilno prebivalstvo. Smrt je poklic in kdor ni z njimi, je proti njim, torej njihov sovražnik, ki ga nemudoma iztrebijo. Tako spremljamo neprestane pokole nedolžnega prebivalstva, ki se stopnjuje vse bolj, ko se približuje konec vojne in poraz nemško-četniške koalicije. Film samo nakaže, da je tam nekje, daleč stran tudi odporniško, partizansko gibanje, in le slutimo ali ugibamo lahko, da je glavni junak filma iz partizanskih vrst, ki jih je zapustil zaradi osebnega maščevanja. In bolj kot se film bliža koncu, več je črnosrajčnikov, ki pa se ob prihodu zmogovite partizanske vojske v trenutku prelevijo v civiliste. Pred nami so tako partizanski, uniformirani osvoboditelji in civilno prebivalstvo, ali v civiliste maskirani pripadniki ustaških vojaških enot. Po logiki, kot jo razvija Kresoja v svojem filmu, lahko sodimo, da so preživeli ženske in otroci in seveda tisti moški, ki so bili tako ali drugače z ustaštvom povezani. Nevarnosti takšne možne interpretacije, ki izhaja iz poenostavljene, vsestransko akcijskega koncepta, se Kresoja očitno ni zavedel. Hote ali nehoti, v filmu pa je vendarle prisotna.

Matjaž Zajec

Ljubezenska pisma

Ljubavna pisma s predumišljajem

režija in scenarij:	Zvonimir Berković
kamera:	Goran Trbuljak
scenografija:	Željko Senečić
glasba:	W. A. Mozart
igrajo:	Irina Alferova, Zlatko Vitez, Krunoslav Šarić, Relja Bašić, Mustafa Nadarević, Siniša Popović
produkcija:	Marjan film, Split — Croatia film, Zagreb



V osnovi vsake človeške drame je naslednja situacija: „Človeška bitja so že vnaprej povezana med sabo z obveznostmi, ki so opredelile njihovo mesto, njihovo ime, njihovo bistvo. Potem pride kak drugi diskurz, pridejo druge obveznosti, druge besede.“

Tako beremo v drugi knjigi Lacanovih Seminarjev. Ali ni to tudi klasična situacija dobre filmske melodrame? Ko se srečujemo s filmom Zvonimirja Berkovića **Ljubezenska pisma z naklepom**, je toliko bolj zanimivo ugotoviti, da je zgornja oznaka nastala ob analizi Poejeve zgodbe o **Ukradenem pismu**, analizi, ki je med drugim porodila tudi naslednja vprašanja: Kaj je navsezadnje pismo? Komu pripada? Tistemu, ki ga je poslal, ali tistemu, ki mu je napisano? Zakaj pošiljamo pisma?

Vsa ta vprašanja si je mogoče zastaviti tudi ob gledanju Berkovićevega filma. Nekajurne priprave na predavanje mladega profesorja glasbe Ivana Kosorja o Mozartovi Čarobni piščali pomenijo časovni okvir za retrospekcijsko zgodbo, v kateri imajo prav pisma središčno mesto. Gre za anonimna pisma, ki jih profesor s svoje bolniške postelje (med okrevanjem po avtomobilski nesreči) piše „zanosni Meliti“, katere obraz profesor videva skoraj vsak dan, saj le-ta obiskuje svojega moža, ki leži v isti sobi. Morda je zanimivo, da prav Melita pomaga profesorju vleči prve poteze s svinčnikom, ga uči ponovno pisati, in da se tako pravzaprav pri obeh hkrati vzpostavi nekakšna čudna situacija pisanja samemu sebi, ali natančneje, samemu sebi v drugem. Skozi to dolgo serijo pisem Berković spremlja tisti mehanizem v nas, ki proizvajajo najprej simpatijo, nato fascinacijo, obsesijo in končno samo ljubezen.“

Če je tisto popoldne, ki uokvirja zgodbo, razpeto med predavalnico (kjer se pripravlja prof. Kosor) in med lekarno (v kateri je zaposlena Melita), se je treba vrniti nazaj, v bolnišnico in tam poiskati za nadaljnji razplet ključna dogodka. Prvi je tisti, ko Melita vstopi v bolniško sobo s tretjim Kosorjevim pismom. Prva dva je takoj pokazala možu, celo smejala sta se skupaj ob njih, ko pa tokrat seže v torbico po njega, se ji roka zaustavi na pol poti. „Skratka, samo dejstvo, da imate to pismo, vam zapre kljun — prav v tem je pomen resnice, ki kroži od subjekta do subjekta.“ To je znak, za Kosorja več kot dovolj zgovoren, da lahko in da mora nadaljevati s pisanjem. Drugi ključni moment v bolnišnici pa je že tudi slutnja razpeta. Pogoj, ki namreč sploh vzdržuje Kosorjevo početje, je podoba nekoga prihodnjega srečanja. Jasno je, da bo le-to neuspešno. Kako torej preiti iz monologa v dialog, a se vseeno izogniti neposrednemu soočenju? Telefonski pogovor se izkaže za idealno obliko takega „slepega dialoga“, govorimo lahko celo o variaciji Wendersovega peep-showa s konca Paris, Texasa. Kosor z avtomata na hodniku pokliče Melito k telefonu v pisarni in čeprav ju loči le steklena stena, ga ona *ne more* videti. Razmik med glasom in podobo je tolikšen, da se vanj (sicer res samo za eno noč) lahko umesti celo nekdo drug - bolničar, ki je tudi edina eksplicitno imenovana paralela z osebami iz Čarobne piščali - Kosor ga kliče kar Papageno. (O ostalih Taminih, Paminih, Sarastrih bi bilo veliko preenostavno reči: ta je ta, ta pa ta.)

Skoraj identična situacija se ponovi v zaključnem prizoru filma, le da je tokrat ni mogoče razrešiti s pomanjkanjem drobiža za telefon, saj sta tu oba, Melita in profesor, iz oči v oči. In če je res, da „pismo vselej doseže svojega naslovnika“, potem se to zgodi v tem trenutku. Šop pisem poleti iz Melitinih rok v Kosorjev obraz, ona pa odide v noč, objeta z nekom, ki se tokrat sploh prvič pojavi. Ob Kosorju ostane Melitin (sedaj že bivši) mož. Treba je torej počakati vse do konca in spoznati, da ne gre za nobeno zgodbo o zaljubljenem sanjaču, ki piše patetična pisma, temveč za prav arhetipsko situacijo z žensko in tremi možiki, od katerih eden nudi „zaščito“, drugi „ljubezen“, tretji pa sebe. Glede na odločitev je mogoče govoriti o univerzalnosti, o „zakonih“ ljubezni. Le-ta je nameč vselej enaka. Na tej točki je mogoča navezava na celo vrsto klasičnih melodram, kot tudi na nekatere filme novejših produkcije. Posebej zanimiva sega do zadnjega filma Andréa Techiana **Rendez-vous**. Ne le da oba filma gradita na backgroundu „klasične“ zgodbe (Berković na Čarobni pi-

ščali, Techiné na Romeu in Juliji), ampak so v **Rendez-vous** ti trije tipi prignani do ekstremov: mlada gledališka igralka po prihodu iz province v Pariz spozna uslužbenca v pisarni (W. Stanczak), gledališkega režiserja (J. L. Trintignant) in nepredvidljivega Romea (L. Wilson). Juliette Binoche se odloči kot Melita, za Romea, toda šele potem, ko le-ta že umre. „Ljubiš ga, ker si ga izgubila“, ji pravi J. L. Trintignant. „Toda, zakaj mi niste povedali prej?“ sprašuje Melita na koncu profesorja. Prezgodaj ali prepozno.

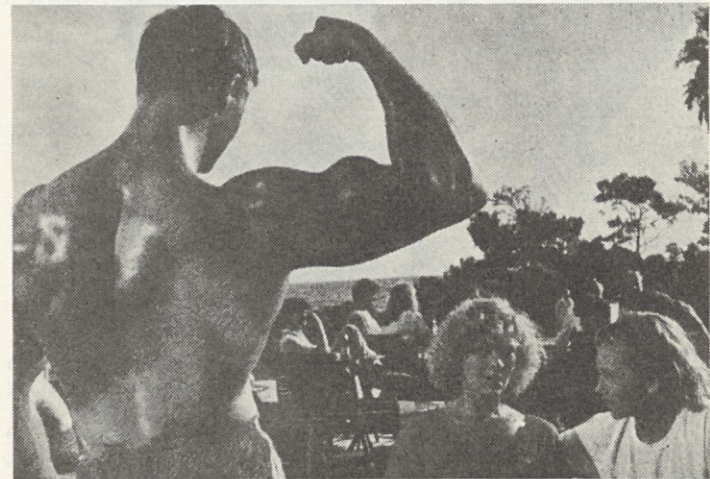
Če je profesor Kosor fasciniran s harmonijo, je Berkovićevega obsesija prav nemogoča harmonija. Poskus, najti zakone ljubezni in jih izraziti s filmom („Zanima me univerzalno v ljubezni,“ pravi v festivalskem biltenu) pomeni v skrajni konsekvenci soočenje z dejstvom, da je „Ženska izvzeta univerzalnosti Zakona“. Morda je prav v dojetju tega osnovna vrednost Berkovićevega filma. Film „Ljubezenska pisma z naklepom“ tako pomeni izrazito avtorsko, osebno delo, in to v tolikšni meri, da celo pogled, ki si ga med tiskovno konferenco izmenjata režiser in glavna igralka Irina Alferova, predstavlja sestavni del sporočila. Kot tak, ta film popolnoma izpade iz letošnje produkcije in ga je za pravilno vrednotenje treba nujno uvrstiti v niz ostalih dveh Berkovićeveh filmov — **Rondo** (1966) in **Potovanje na kraj nesreče** (1971). Kvalitete pričujočega filma to od nas zahtevajo.

Stojan Pelko

Ni lahko z moškimi

Nije lako s muškarcima

režija:	Mihailo Vukobratović
scenarij:	Predrag Perišić
kamera:	Živko Zalar
scenografija:	Milenko Jeremić
glasba:	Dragan Ilić
igrajo:	Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Bata Živojinović, Mića Tomić, Ana Simić, Branka Katić, Dubravka Mijatović
proizvodnja:	Avala pro film, Beograd



Če bi poročilom s puljskega festivala zadnjih nekaj let iskali skupno točko, bi jo vsem nestrinjanjem navkljub lahko našli v ostri obsodbi tistega dela beogradske filmske produkcije, ki so jo nekateri označevali z imeni režiserjev (Jelića, Čalića in Miloševića), drugi z vzporednico v glasu („novokomponirani filmi“), tretji pa kar z „desnim populizmom“. En sam „čist“, tipičen predstavnik tega toka (**Debeli in suhi**, režija Svetislav Prelić) med letošnjimi sedemindvajsetimi filmi je zato pomenil svojevrstno presenečenje. Toda čeprav taka ugotovitev vzbuja prijetne iluzije o moči filmske kritike, ne zadošča, saj pomeni pregled nečesa drugega: počasnega prepletanja, medsebojnega vplivanja dveh pristopov k filmu (pri čemer je prav ta ločenost ena od karakteristik našega filma). Če so se namreč nekateri elementi novokomponiranega filma uspeli „infiltrirati“ v „resni“ film (primerov je več, zgovoren je npr. **Jagode v grlu**), potem je tudi ta uspešno prevzel nekatere poteze slednjega. In prav tu se začena (in skoraj tudi že končuje) zapis o filmu **Ni lahko z moškimi**.

Komedijo Mihaila Vukobratovića (rojen leta 1952, diplomiral filmsko in televizijsko režijo na beogradske Akademiji leta 1985, debitant) ločuje od filmov prej omenjenega „žanra“ samo to, da je lepši. Popolna neoprijemljivost tega kriterija je že tudi znak, da je namesto o ločevanju bolje govoriti o podobnostih. Nadomestiti žganje s sadnimi sokovi,

„banje“ z jadransko obalo, gostilne pa s hotelskimi restavracijami v osnovi ne pomeni še nikakršne spremembe, če odnosi med liki (ločena mati s tremi hčerami; ker se jih kljub nekaterim poskusom med dopustom ne more rešiti, vsi skupaj — s psom — odpotujejo na morje) in situacije ostajajo stereotipne. Tako smo Vukobratoviću bolj kot za sam film lahko hvaležni za izjavo: „Vsak dober film je večplasten in mogoče ga je gledati dvakrat, trikrat in vedno znova odkrivati nekaj novega. Slab film je dovolj videti enkrat, in vse ti je jasno, ni razloga za ponoven ogled.“

Petar Stojanović

Oče na službenem potovanju

Otac na službenom putu

režija: Emir Kusturica
 scenarij: Abdulah Sidran
 kamera: Vilko Filač
 scenografija: Predrag Lukovac
 glasba: Zoran Simjanović
 igrajo: Moreno De Bartoli, Predrag Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Mustafa Nadarević, Mira Furlan, Pavle Vujisić, Davor Dujmović
 Forum, Sarajevo film



„Jezik in družba se zasnujeta v odvisnosti od odnosa nadomeščanja dveh načel ali dveh pomenskih nizov (sever/zima/mraz/potreba/artikulacija; jug/poletje/toplota/emocija/akcentuacija)“ (J. Derrida, O gramatologiji). „(Film) preseže forme zunanega sveta — čas, prostor, vzročnost — in prilagodi dogodke oblikam notranjega življenja — pozornosti, spominu, imaginaciji, emocijam.“ (H. Munsterberg, Film: Psihološka študija. Nema fotodrama v letu 1916)

I.

Zapeljivi uvodni sekvenci filma **Oče na službenem potovanju**, ki jo na nivoju glasu veže „Čikita“, španska romanca, sledi prizor, v katerem stariček in dečka prodajajo nabrane sadeže, „Čikito“ pa se nadaljuje z Malikovim glasom, ki v offu pojasnjuje dogajanje. Od zdaj naprej bo Malik tisti, ki bo interpretiral in dopolnjeval „kamero“, pripovedno instanco, ki v filmu s svojim obvladovanjem postopnega razkrivanja dogodkov diegeze stalno manipulira tudi z gledalčevimi vednostjo o pripovedi.

Manipulacija, ki je v smislu poigravanja z gledalčevim pričakovanjem in njegovo željo videnja — vedenja na nivoju razmerja med vednostjo gledalca in vednostjo filmske osebe razpoznavna v štirih tipičnih pozicijah (gledalec ve več kot oseba, oseba ve več kot gledalec, dvoumna situacija: „ali gledalec(oseba) ve“ in seveda nulta situacija: gledalec ve toliko kot oseba) tu le redko preseže nulto točko, pa tudi v tistih redkih izjemah („obrezovanje „Očetovih“ sinov, ki se dogaja pred Očetovim odhodom v zapor, ne da bi otroka to vedela, na primer) ne gre toliko za samo vednost kot za emocionalni naboj, ki ga to preigravanje proizvode. Kot pravi sta-

rejši brat Maliku, ki ga sprašuje, kaj je obrezovanje — „Tega ne vem, vem pa, da bova „najebala“.“

Gledalec je, kot smo zapisali, od vsega začetka predisponiran za investiranje dobršnega dela svojih pričakovanj „presežne vednosti“ o dogajanju filmske zgodbe v Malika, občasnega interpreta in pripovedovalca. Kot takemu mu hočeš nočeš pripisuje tudi nepristranskost, „objektivnost“ v odnosu do poteka same zgodbe — dokler ta isti Malik radikalno ne poseže vanj in se, tudi za nazaj, izkaže kot blefer, prevarant: Ker je mesečen, mu mati na obisku pri očetu v delovnem taborišču pred spanjem kot običajno priveže zvonec, ki bi jo opozoril v primeru, da bi ga zopet „nosila luna“. On pa z neprestanim zvončkljanjem staršem namenoma onemogoči toliko odlašani in pričakovani spolni akt. „Objektivni“ pripovedni instanci (Maliku) je s tem odvzeta njena (njegova) domnevna „nedolžnost“, metafora filma kot „mokrih sanj“ pa tako rekoč „meso postane“.

Na drugi strani pa se prav v tej točki okrepi gledalčeva sekundarna identifikacija z Malikom kot „junakom“ filma, ki z dejansko junaško gesto gledalca šele zares zadovolji tudi v tistih njegovih emocionalnih investicijah in pričakovanjih, ki jih je doslej naslavljal na odrasle — legitimne nosilce (seksualne) ljubezni: Trik je isti — Malik pod pretvezo „mesečnosti“ odtava k ljubljeni deklici Maji, in sledi nekaj najlepših „ljubezenskih prizorov“. Toda — če sta se starša ljubezni polotila prezgodaj (Malik — v isti sobi — še ni zaspal), sta bila Malik in Maja nepozna — Maja umre, gledalcu v dvorani pa ne preostane drugega, kot da se zjoče in počaka na epilogo — „pravično“ kazen za krivice — ki te z agresivno čustvenostjo popolnoma razoroži. Do naslednjega filma: „Hoditi v kino je kot kupovati pornografijo v celofanskem ovoju — če hočeš res ljubiti film, moraš vsakega sprejeti kot dolg, obširen prikaz prihajajočih atrakcij, ki nikoli ne pridejo.“ (C. Flynn, Kings of the B's)

Pulziranje gledalčeve želje znotraj kinematografske situacije Očeta na službenem potovanju, seveda ne poteka linearno niti ni identifikacija z Malikom edini katalizator emocionalnih investicij. Tisto, s čimer film zares zapelje gledalca v neprestano pričakovanje „prihajajočih atrakcij“ je prav „manipulacija“ s pogledom kot nenehno premeščanje sekundarne identifikacije z objekta na objekt, ki šele vzpostavi gledalca kot intenzivno čustvujočega in želečega subjekta. Malikova privilegirana pozicija se konstituira v dveh ključnih točkah tega preigravanja. Prvič je prav on tisti, čigar želja znotraj diegeze šele vzpostavi realni, nemogoči objekt želje — malo, *nedolžno* deklico Majo. Njena nedolžnost („slabašne grudi“) na tem mestu sicer resda deluje perverzno, pa vendar prav ona kot taka (nedolžna) edina more zasesti to pozicijo. Drugič — kot je Maja reprezentant libidinalnega, je oče zastopnik političnega imperativa nedolžnosti kot konstituensa („primitivne“) kulture in ideologije — njena nedolžnost pa se dokazuje prav prek Malika: Maja se brez sramu slači in umiva v njegovi prisotnosti, oče napiše osvobajajoči govor, ki ga sin prebere ob sprejemu Titove štafete. Prav (izguljena) nedolžnost kot konflikt zapovedane čiste čustvenosti in radikalno prepovedane čutnosti je glavno gibalno filmske fikcije **Očeta na službenem potovanju** in hkrati atribut njegove avtentike.

II.

Film **Oče na službenem potovanju** je nastal v Sarajevu in v tamkajšnjih krogih velja za čisti produkt Novega primitivizma, sarajevske subkulturne scene, katere „program“, kakršen se je oblikoval s samim nastankom te scene, je med drugim zahteval iskanje avtentičnosti in izpostavljanje tipično bosanskega (sarajevskega). Vprašanje, koliko so New primitiv v muziki, delno radiu in televiziji (oddaja Primus oziroma Top lista nadrealista) ter filmu (Kusturčina **Dolly Bell** in **Oče**) zares avtentični, je povsem odevč. Dejstvo nedolžnosti kot imperativa institucije prepovedi incesta in dvojnost čustvenosti — čutnost kot učinek te prepovedi (mater moraš ljubiti — ljubiti z njo se ne smeš) vzpostavlja in osmišlja „**Očeta**“ — in njegov socialno-kulturni kontekst znotraj katerega je vse, vključno z lokalnimi štoski, nogometom in politiko, zaznamovano s to dvojnostjo in njenimi učinki.

Prav „neposrednost“ izkušnje prepovedi incesta pa je tista točka, v kateri se Balkan (jug) šele vzpostavi kot različen v odnosu do Zahoda (severa) — ali, kot zapiše Derrida v O gramatologiji, sklicujoč se na (in citirajoč) Rousseaujevo „Razpravo o poreklu in osnovah neenakosti med ljudmi“: „Rousseau želi ponuditi absoluten in trden začetek: „človeški rod, rojen v toplih krajih“. (...) Topli kraji so bližji „večnemu poletju zlate dobe“. (...) Emocija je tu bliže nastanku, voda ima globlji odnos kot ogenj tako s prvo potrebo kot s prvo emocijo. S prvo potrebo, ker „ljudje laže nalagajo na ogenj kot se preskrbujejo z vodo“. S prvo emocijo, to je z ljubeznijo, katere prvi plameni „se rojevajo iz čistega vodnega kristala.““

Melita Zajc

Od petka do petka

režija:	Antun Vrdoljak
scenarij:	Miljenko Smoje
kamera:	Tomislav Pinter
scenografija:	Željko Senečić
glasba:	Arsen Dedić
igrajo:	Boris Dvornik, Zdravka Krstulović, Katija Zubčić, Vladimir Rupčić, Lukrica Brešković-Opalk
proizvodnja:	Dalmacija film, Split

Če bi obstajal izraz monofilm, bi z oznako samogovorov, ki jih je Vrdoljak posnel z Dvornikom na Smojetovo izrazilo splitsko-dalmatinsko motiviko, ne imeli težav. Zasnova scenarija je namreč karseda monodramska in vrhu tega v bistvu nefilmska. Precej bolj kot velikemu platnu bi se namreč ta struktura pripovedovanja prilagala televizijskemu okviru.

Povprečni državljani izpod našega podnebja, po poklicu bančni uradnik (vendar brez dimenzij in ekspresionističnih karakteristik kakega Josefa K.), se iz stisk svojega vsakdanjega bivanjskega in delovnega nemisla rešuje tako, da odhaja ob koncu tedna s svojo barko v samotnost morskoga prostranstva. Tam, daleč od vseh in vsega, lahko v brezkončno dolgih in poljubno srditih monologih izkriči ves svoj zatajevanje bes zoper soljudi in neljubi čas, ki z neskončno težo pritiska nanj in ga duši v vsej njegovi človeški neobglednosti.

Konkretna filmska naracija se osredotoči na enem izmed teh njegovih ubežniško samotarskih koncev tedna. Da bi ne ostalo zgolj pri splošnem zarisu teh protagonistskih „ventilov“, si je scenarist omislil ter pridodal še prigodo z viharno burjo sredi morskoga prostranstva ter epizodo z zgubljenim nemškimi protagonistom, ki mu ga je, vsega izčrpanega, rešiti iz valov, s čimer je v določenem smislu razširil paleto njegovih tipično dalmatinskih karakternih potez ter dosegel, da je postala pripoved tudi akcijsko nekoliko bolj mikavna.

A žal nič več kot to. Vrdoljakov film je slejkoprej samo lahko zastavljen in predvsem samo filmsko feljtonističen zapis o človeku, ki se, kot neke vrste „klavni junak“ naših dni, zaman otepa z odtujenostjo svojega statusa in svojih zavrtih človeških možnosti. V esej, ki bi o tem vseskozi boleče aktualnem problemu razgrnil kakšno novo, dodatno resnico, ta enostavna, enodimenzionalna anekdota vsekakor ne praraste. Protagonistični monologi na barki sredi morja, konfrontirani z njegovim ponižno vdanim kalimerovskim molčanjem na kopnem, med ljudmi in v vsakdanjem ritmu njegovih in prazno iztekajočih se opravi „od petka do petka“, niso v Vrdoljakovi razgrnitvi nadgrajeni z ničemer, kar bi lik, ki ga rutinirano in z zadostnim občutkom za avtentično podobo tovrstnega malega človeka ponazarja Boris Dvornik, povzdignilo na raven kakega gospoda Hulota — kot metaforične figure s trajno estetsko veljavnostjo.

Vrdoljakov tokratni film je zgolj in samo prigodniška anekdota za enkratno uporabo.

Viktor Konjar

Oprijemanje zraka

Držanje za vazduh

režija:	Zdravko Šotra
scenarij:	Slobodan Stojanović
fotografija:	Božidar Nikolić
scenografija:	Stevo Škorić
glasba:	Dušan Karuović
igrajo:	Marko Vojnović, Slavko Štimac, Velimir Bata Živojinović, Danilo Stojković, Dragomir Bojanić Gidra, Milivoj Tomić, Jelica Sretenović, Gala Videnović
proizvodnja:	Union film, Beograd

S tako imenovanimi otroškimi oziroma mladinskimi filmi so očitno precejšnje težave — ne le zato, ker je tovrstna proizvodnja zadnja leta po vsem svetu dokaj skromna, ampak tudi (in še posebej) zato, ker ti filmi zvečine sploh ne uspejo pritegniti zanimanja populacije, ki so ji do zvedno namenjeni. Eno je seveda povezano z drugim, oboje pa dokazuje, da s to filmsko „zvrstjo“ nekaj ni v redu, kajti statistiki po drugi strani ugotavljajo, da so danes mladi in najmlajši sicer najpomembnejši del filmskega občinstva.

Izdelek Zdravka Šotre **Oprijemanje zraka** vsekakor dovolj nazorno razkriva protislovno naravo otroškega oziroma mladinskega filma, čeprav

nemara ni ravno značilen predstavnik svoje vrste. Predvsem je to delo, ob katerem bodo bolj pedagoško razpoloženi „zreli“ gledalci bržčas vzklikli: „Kako čudovit otroški (mladinski) film!“, s čimer bodo kajpada zgolj potrdili, da gre za čisto navaden „namenski“ proizvod. In res, že mladi junaki Šotrove pripovedi so tako neverjetna mešanica izkušnosti in naivnosti, razsodnosti in otroške nedolžnosti, sterilne pravovernosti in neugnane objestnosti, da lahko učinkujejo kolikor toliko prepričljivo edinole ob pomoči „vzgojnega smotra“, ki so ga dogajanje na platnu podtaknili odrasli. Podobno je s solzavo-poetično dimenzijo pripovedi, ki je tu samo zato, da omogoči primeren „čustveni naboj“, brez katerega seveda tudi ne gre. Skratka, „zreli“ gledalec tega filma ne more gledati „kar tako“ (za kaj takega ponuja hkrati premalo in preveč), ampak samo kot namenski otroški proizvod, se pravi, da ga skuša odriniti drugemu (otroku), pri čemer je sam pripravljen odigrati zgolj vlogo ocenjevalca. Mladega gledalca, ki filme zmeraj gleda „kar tako“, pa tisto „več“ (vzgojni smoter) sploh ne zanima, kar ostane, pa je bržkone premalo, da bi ga lahko res pritegnilo.

Nič bolje ni navsezadnje z moralnim podukom, ki ga film ponuja. Osrednji junak, ki po eni strani neomajno zaupa svojemu „velikemu bratu“, po drugi strani pa verjame vrhovodcu, da lahko varno opravlja svoj poklic samo zato, ker se drži za zrak, se mora naposled soočiti s kruto realnostjo: vrhovodec pred njegovimi očmi omahne v smrt, za brata pa se izkaže, da sploh ni tako velik, kot se zdi, predvsem pa ni pravi brat. Skratka, proč z otroškimi iluzijami, čas je, da treščiš na trd(n)a tla. Težava je pač v tem, da mladim gledalcem ta poduk ne more do živega, saj lahko iz dneva v dan gledajo okrog sebe najrazličnejše, hudo dejavne in pogostokrat celo uspešne „velike brate“, pa tudi nadevne spretnosti vrhovodce, ki se brez težav prijemljejo zraka. Oboji so del sive stvarnosti, čemu bi jih potemtakem gledali še v filmu — in to celo kot nekakšne domišljajske figure?

Bojan Kavčič

Orkester neke mladosti

Orkestar jedne mladosti

režija:	Sveta Pavlović
scenarij:	Jovan Marković, Sveta Pavlović
kamera:	Branko Ivatović
scenografija:	Miodrag Nikolić
glasba:	Darko Kraljić
igrajo:	Ljubiša Samardžić, Gordana Bjelica, Marjan Srećenc, Miodrag Radovanović
proizvodnja:	Avala film, Beograd — Union film, Beograd

Vse, kar je v tej zvezi mogoče in potrebno povedati, lahko strnemo v en sam stavčni člen: izdelek za pogrošno rabo.

Avtorjevo izhodišče ni bilo ne izpovedovanje spomina ne sporočanje kakršnekoli relevantne resnice o vojno-revolucijskem času, temveč zgolj in samo streženje repertoarni potrebi, ki veleva, da moramo s filmom še vedno gojiti — za vsako ceno — kult veličine narodnoosvobodilnega boja in ga vcepljati v zavest mlade gledalske generacije. Pobude za take vrste filmski projekt so izrazito eksterne, se pravi, da avtorja tema ne žene sama po sebi, pač pa si svojo šanso, da si bo poiskal delo in posnel film, poišče z izborom „kurantne“ snovi, o kateri je spričo veljavni repertoarni uzanc lahko vnaprej prepričan, da bo „vžgala“ tako pri donatorjih (organizacijah in skupnostih, zaprosenih, da zanj na „tržišču“ tako imenovane svobodne menjave prispevajo svoj denarni obulus) kot pri konzumentih (teenejderski kinematografski publiki, ki jo zanima in privlači predvsem akcijski dogajanje na filmskem platnu ter lahko sproščujoči ritem njegovega podajanja).

Zgodba mladinskega pihalnega orkestra, ki je pod praporom gasilske godbe deloval v Kraljevu že v letih pred vojno, po okupaciji pa ga je gestapo prek svojega dolgoletnega lokalnega poverjenika mobiliziral za svoje propagandne potrebe, a so se fantje kljub strogemu režimu, ki jim ga je narekoval novi oblastnik, zavzeto posvetili ilegalnemu sodelovanju z aktivisti narodnoosvobodilnega gibanja, izvedli v povezavi z njimi več sabotažnih dejanj ter se naposled po volji partijskega komiteja odločili za drzni in vseskozi tvegani odhod iz mesta, med partizane, mimo nemških straž — je znana in menda tudi zgodovinsko preverjena. Orkester si je za svoje odločilno dejanje prebega iz zastraženega mesta izbral dan, ko so si nemške oblasti priredile vojaško paradu, da bi z njo demonstrirale svojo moč, bile pa so ob tem „uspelem“ propagandnem lesku paradnih dogodkov nekoliko manj pazljive.

In vendar ... Z dejanskimi mukami, ki jih je jugoslovansko prebivalstvo preživljalo



pod pezo okupatorskega nasilja, kvislinskih tvorb (kakršna je bila tudi Nedićeva Srbija) ter kolaboracionističnih „milic“, ki so se lotile državljanjskega vojskovanja zoper široki razpredeni spekter pripadnikov narodnoosvobodilnega odpora, ta orkestrska anekdota iz Kraljeva nima posebej trdne zveze, čeravno je skušal režiser podajati kolikor mogoče verno vzdušje takratnega časa in njegovih neizprosni konfrontacij — žal samo navzven, površinsko, v kontekstu zdaj že kar stereotipnih predstav o trem, kako je bilo tu pri nas med vojno. Poglobljeno preučenege ogledovanja tistih dni splet akcijskih šablon seveda ne sprošča, saj nam ne pove prav nič novega ali bistvenega o dejanskih dilemah in notranjem revolucijskem dozorevanju takratnih odraščajočih. Akcijski lok Pavlovičevega spektakla je sicer gledljiv in v svoji gledljivosti za določeno stopnjo gledalske kulture tudi mikaven, pri tem pa seveda povsem prazen in nezanimiv za vsakršno resnejšo percepcijo. Enobejevska konfekcija naše filmske proizvodnje je na svojo ogrlico nanizala še eno ponarejeno „perlo“.

Viktor Konjar

Proka

režija: Isa Ćosja
 scenarij: Ećrem Bacha
 kamera: Afrim Spahiu
 scenografija: Agim Čavdrbacha
 glasba: Krist Lekaj
 igrajo: Xhevat Ćopraj, Andirjana Videnivić, Dorota Kamin-
 ska
 proizvodnja: Kosovafilm, Priština



Ta projekt je neobičajen tako v okviru jugoslovanskih repertoarnih standardov kot tudi kosovskih filmskih iskanj, realiziranih v zadnjih nekaj letih, ima pa zato nemara nekoliko več stičnih točk s trendi v kosovski literaturi in gledališkem izrazu. Zazrt je v duha etnično-folklornih prvin, čeprav ne v direktnem smislu, temveč v estetsko predelani, na poseben in avtohton način stilizirani obliki. Odločitev mladega avtorja, ki šele prav stopa na filmsko pot, za ta in tak filmski debut, je spričo aktualnih kosovskih družbenopolitičnih okoliščin sama po sebi nenavadna in kar nekoliko šokantna.

Seveda skušamo v tem globalno metaforičnem sižeju, zazrtem v nekakšen imaginarni arhaizem, že kar a priori iskati skrivne ideološke osti in namige, vendar, kot se zdi, brez pravega uspeha.

Na svojem startu vzbujata slika in razpostava igralcev pozornost zavoljo otipljivih asociacij na gruzinske načine duhovito humornege uvajanja filmičnih tipov in razmerij, žal pa se ta vtis že ob naslednjih sekvencah razblini, saj se vizualna naracija kar kmalu prevesi v dolgovezne dispute med lenobno vaško srenjo, ki ne počne drugega, kot da v procesijah prosi za dež, ki ga noče in noče biti, ter docela drugače naravnanim posebnežem Proko, ki se tej poniglavosti sovaščanov postavlja po robu z marljivim delom in s hojo po lastnih poteh, pa čeprav ga zato proglašajo za škodljivca in nevarni element.

Zgodbe in pravega dogajanja je v tem vsebinsko-likovnem kontekstu malo. V prvem planu sta ponazarjanje vzdušja in črednih karakteristik vaškega kolektiva, kar pa je podano stilizirano, v maniri nastopov opernega zbora. Vse kaže, da teh obeležij ne kaže neposredno pripisovati kosovski folklori.

Tako Proka kot „mundus“, s katerim se ta „junak“ na svoj posebni način konfrontira, sta izdelka avtorjeve domišljije in kot taka povsem imaginarna. Gre za film docela drugačne estetike, kot smo je vajeni, pa torej tudi za neko drugo kategorijo, katere vrednost je z merili standardnih filmskih presoj domala nemogoče pravično oceniti.

Viktor Konjar



Rdeči in črni

Crveni i crni

režija: Miroslav Mikuljan
 scenarij: Marija Peakić-Mikuljan
 fotografija: Andrija Pivčević
 scenografija: Tihomir Piletić
 glasba: Neven Frangeš
 igrajo: Bekim Fehmiu, Milan Štrlijić, Olivera Ježina, Mi-
 drag Krstović, Radko Polić, Fabijan Šovagović, Bo-
 ris Kralj, Bogoljub Petrović, Igor Galo, Ivan Bekja-
 rev, Krunoslav Šarić
 proizvodnja: Jadran film, Zagreb

V kratkem naslovu je zajeta vsa dialektika filmskega dogajanja. Nasproti si stojita rdeči in črno, komunizem in fašizem. To nasprotje se ne vzpostavlja zaradi izbire, temveč zaradi negacije črnega. Dialektika pripovedovalca se odvija na terenu, kjer ni prostora za črnega, tam, kjer mora biti črno poraženo, vendar nikakor ne izbrisano iz spomina. Stalna prisotnost „črnine“ v zgodovinskem spominu je alibi, zagotovilo še trajajoče berbe, konfliktka, razrednega boja. Pa naj gre za sodobnost ali za **Labinsko republiko** (delovni naslov drugega Mikuljanovega filma). Labinska republika je zgodovinsko dejstvo, morda celo prva utopična socialistična celica na naših tleh. Utopična v smislu nedozorele situacije, prehitavanja zgodovinskih dogodkov. Zato mora propasti, a ostaja kal, majhna

luknja (skozi podzemni hodnik se reši glavni junak) vdora novega, že napovedanega. Republiko izbojujejo štrajkajoči rudarji (z vsemi scenografsko-kostumografskimi pripomočki „tlačeni“), ki v prvi fazi še nasedejo sindikalistični logiki, v finalu pa se že „pravilno orientirajo“ prek drobcev marksizma.

Mimogrede, z zanimanjem bi bilo mogoče spremljati delo režiserjev, ki bi se lotili ufilmanja štrajkov moderne Jugoslavije, če seveda odmislimo „filmsko“ vlogo štrajkov kot dekoraterjev in bežnih znanilcev zaostrene krizne situacije.

Skratka, naslov film **Rdeče in črno** pove že vse. Sporoči tudi razliko med „klasično“ dihotomijo belo-črno in vpeljana, socialistično dvojico rdeče-črno. Ne bomo se zadovoljili z razlago, da gre za „boj“ med rdečimi in črnimi (čeprav smo to zapisali že na začetku), ampak iščemo še presežek, zaradi katerega belo-črno ne zdrži več. Ta presežek je *strast* (bela nedolžnost tu ni primerna).

Boj, revolucija mora biti strastna, svojo potrditev pa ne dobi samo v fanični pripadnosti, zagretosti, temveč tudi v ljubezni.

Ljubezen glavnega junaka Ive Blažine do Marije Brezac je sicer nedolžna (bela bi zadostovalo), zato pa toliko bolj strastna. Zakaj ne gre samo za ljubezen do Marije (ki jo fašisti posilijo in ubijejo). Gre za ljubezen do matere in domovine, ki sta nedosegljivi, manjkata na prizorišču, in le za dostna mera strasti ju lahko pripelje na okope revolucije.

Film nadaljuje nič kaj uspešno tradicijo partizanskih filmov, saj vsebuje vse tiste elemente in strukture (predvsem skozi nasprotja), ki jih je ta samosvoj jugoslovanski žanr oblikoval in neinventivno reproduciral zadnjih štirideset let. Zmaga revolucije je zgodovinska nujnost (piše se šele leto 1921 in temu primerna je simbolika prihoda — tunel) v Mikulanovi verziji: „Socializem je naravna nujnost“. Črni so že na smetišču zgodovine, rdeči kot zvezda vodnica na obzorju z vsemi pritekajočimi atributi: humanost, prijateljstvo, svoboda, ljubezen, napredek. Rdeči so v fazi „spregleda“ (zatorej štrajk), a še goloroki in dovetni za stranpoti (sindikati). Črni z vsemi negativnimi znaki in notranjim razkrojem, ki napoveduje njihov padec. Med njiju se prerine še napredna domača buržoazija kot presečišče obeh, a že na strani rdečih.

Končajmo: (pre)potreben filmski spomenik delavskemu razredu moderne Jugoslavije. Sicer jih je že polno v literaturi in filmu, vendar se malokateri bere tako kot zgodovinski učbenik. **Rdeči in črni** to branje naravnost zahtevajo.

Leon Magdalenc

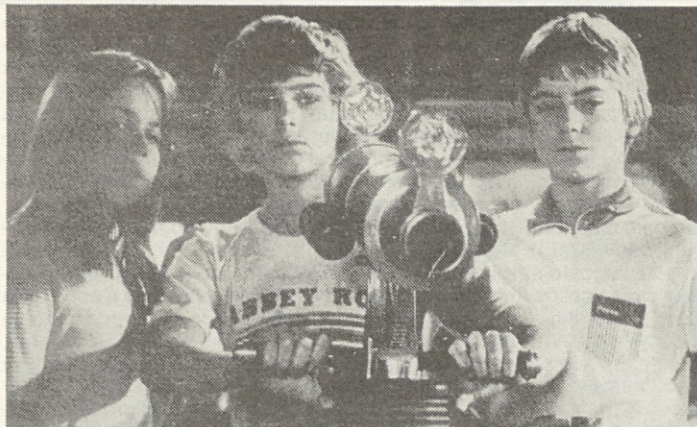
Skrivnost starega podstrešja

Tajna starog tavana

scenarij in režija: Vladimir Tadej
 kamera: Jiří Kolín
 scenografija: Zdenko Roskopal
 glasba: Arsen Dedić
 igrajo: Špiro Guberina, Boris Dvornik, Mia Oremović, Pjero Jelaska, Jan Kanyza, Edo Peročević, Mario Mirko-
 vić, Nina Petrović, Jiří Guriča
 proizvodnja: Croatia film, Zagreb

Film Vladimirja Tadeja **Skrivnost starega podstrešja** je koprodukcija med gottwaldovskim filmskim studijem in Croatia filmom iz Zagreba. Namenjen je otrokom. Avtorji filma so hoteli ustvariti atraktiven film, ki naj bi našel referenco pri gledalcih različnih starosti in različnih nagnenj. Literarna zasnova filma je mladinska povest M. Blažiča in Z. Furtingerja Nič brez Božene. Scenarijska predelava, še bolj pa filmska realizacija podudarjata različne lokalno obarvane in tehnične posebnosti, ki naj bi preprosti zgodbi z avanturistično primesjo dala tisto zanimivost, ki naj bi pritegovala gledalca v kino. Povezava med posameznimi vsebinskimi členi je linearna, tekoča in jasna. Manjka pa enovitosti v njihovi filmski predstavitvi.

Glavna junaka zgodbe sta dečka, katerih prijateljstvo je nastalo s pomočjo radio zveze. Prvi je Čeh, drugi je Jugoslovian, ki prvega povabi k svoji teti na počitnice na Hvar. To je pač prva posebnost, zanimiva za češkega otroškega gledalca, ki v sprejemanje zgodbe vnaša svoje hrepenenje po počitnicah na jadranski obali. Druga je tehnične narave in naj bi bila namenjena otrokom z domišljijo. Ta je zahtevala spretnost animatorjev gottwaldovskega studia. Deček s pomočjo Božene aktivira stari stroj, ki ga je na podstrešju zapustil čudaški prednik in ki dviga osebe in predmete v zrak. To je osrednja posebnost filma. Dečka ta stroj uporabita zato, da ščitita slabe in strahujeta ničvredne. Stroj pa postane zanimiv za mednarodne obveščevalne in podobne organizacije. Vohunjenje, organizirana kraja stroja in prebrisano obvladovanje sovražnika so elementi



filmske akcije, ki se lepo gledajo. V svoji povprečnosti pa ostanejo le element zabave.

Animirani elementi se s svojo poetično-domišljijko poanto slabo vključujejo v pripoved, ki si zato, da bo dogajanje pač srečno speljala skozi vse pasti zapletanja in razpletanja, izposoja domače in tuje klišeje.

Prostor glavnega dogajanja je hvarsko pristanišče. Scenograf Zdenko Roskopal ponuja tu tretjo posebnost — pogled na nekatere hvarske zanimivosti. Z mero zmernosti, s katero je predstavil to renesančno in turistično mesto, je atraktivna scenografija ostala le umesten okvir zgodbe. Kamera znanega gottwaldovskega snemalca Jiřija Kolina je dosledno sledila temu konceptu.

Te zmernosti pa žal ni bilo v igri jugoslovanskih igralcev, katerih pojav v filmu naj bi bila posebnost namenjena jugoslovanskemu gledalcu. Špiro Guberina in Boris Dvornik sta se zapletla v lokalno obarvane igralske igrarije. Posedanje v gostilni, pitje, petje in zbadanje, ki je tako značilno za dalmatinski način življenja in ki bi lahko bil uspešen zabavni okvir tega filma, ostane le filmski zapis brez trohice ustvarjalne inventivnosti. Lahko pa je njegova posebnost v tem, da nezahtevno odraslemu gledalcu vzbuja nostalgije občutke. Najbrž pa so mlademu gledalcu ti prizori preveč razvlečeni, če ne celo odvečni. Žal pa je tudi izvrstna igralka Mija Oremović svojo vlogo dobre in skrbne tete odigrala z levo roko. Miloš Kopecki, ki se je jugoslovanskim gledalcem priljubil v nadaljevanju Bolnišnica in ki je tudi doma zaradi svoje priljubljenosti najbolj iskan filmski in televizijski igralec, ni s svojo kratko prisotnostjo filmu dodal nič več kot še en dodatni komercialni bonbonček, ki ne presega reklamnega elementa.

Otroci na filmu so skoraj vedno spontani in zato privlačna vaba za starega in mladega igralca. Otroški junaki tega filma pa se dostikrat niso vželeli v skonstruirane situacije, ki so bile zamišljene iz nekega polpreteklega sveta, ki pa sodobnemu otroku ponuja premalo možnosti za identifikacijo.

Dobili smo pač film, ki je hotel biti atraktiven/komercialen in ki se je nekoliko uštel v seštevanju privlačnih elementov, ki naj bi zagotovili komercialni uspeh. Premalo je te elemente povezati v kolikor toliko tekoče dogajanje. O dobrem filmu za otroke bi lahko govorili šele takrat, ko bo v njem čutili vsaj profesionalno vneto režiserja ali vsaj željo, da bi presegel zabavno, kot je to uspel na primer Deville v svojem filmu **Mala banda** in z njim dosegel izjemen svetovni uspeh.

Mirjana Borčić

Šest junijskih dni

Šest dana juna

režija: Dinko Tucaković
 scenarij: Nebojša Pajkić
 kamera: Goran Trbuljak
 scenografija: Marina Milin
 glasba: Vladimir Divljan
 igrajo: Nebojša Krstić, Cintija Ašperger, Mladen Nelević, Siniša Čopić, Pedja Bjelac, Mladen Andrejević
 proizvodnja: ART FILM 80, Beograd

Zamislite si kviz z vprašanjem: „Kaj povezuje filme **Obetaven fant**, **Davitelj proti davitelju** in **Una**?“ Gotovo bi poskusili in odgovor vključiti „urbano, beograjsko atmosfero“, pa — za naše razmere — precejšen komercialni uspeh in morda tudi imena Miše Radiojevića, Sonje Savić... Voditelj tega imaginarnega kviza bi nato rekel, da je vaš odgovor sicer pravilen, a nepopoln. Pozabili ste namreč eno ime: Nebojša Pajkić. In prav to

ime nas trenutno najbolj zanima, saj je Nebojša Pajkić avtor scenarija za film **Šest junijskih dni**, o katerem je treba pisati. Če si, soočeni z diplomskim filmom režiserja-debitanta Dinka Tucakovića, skušamo pomagati s človekom št. 2 — s scenaristom — da bi našli določene sledi kontinuitete, nas pri tem početju kaj hitro zaustavi naslednji podatek: scenarij za **Šest junijskih dni** je bil napisan pred desetimi leti in je Pajkićevo diplomsko delo, nastalo torej pred vsemi zgoraj omenjenimi scenariji. Tako stoji film **Šest junijskih dni** resnično na samem začetku poti dveh — povejmo to kar takoj — obetavnih filmskih avtorjev.

Film je, temu primerno, neke vrste trojno srečanje, trojni spopad: s priljubljenimi filmi iz akademjskih klopi in kinotečnih sedežev (predvsem dva se pogosto navajata v tej zvezi — Bogdanovičev **Zadnja kino predstava** in Lucasov **Ameriški grafiti**); z okoljem, iz katerega sta avtorja izšla (Zenica, Visoko . . .) in s časom, ki ju je oblikoval. Prvi dve komponenti tega spopada, ne vedno najbolj uspešni, nikakor pa ne manj pomembni, smo namenoma odpravili le s skromnima oklepajema, da bi lahko nekaj več zapisali o podobi nekega določenega časa, kakor sta jo naslikala Tucaković in Pajkić. V Slakovi **Butnaskali** zakriči obupani Valentinčič šoferju: „Pelji tja, kjer se je vse začelo!“ Ta „Mezopotamija“, to mitično mesto odločilne zmage, ki jo je treba vedno znova preizpraševati, za avtorje filma **Šest junijskih dni** — še več, za eno celo generacijo — ni in ne more biti več tisto izpred štiridesetih let. Junij, katerega šest dni spremljamo, je junij nekega čisto določenega leta, leta 1968.

Kako se torej spopasti z obdobjem, ki te opredeljuje in obremenjuje, pri tem pa ohraniti distanco, dopustiti dvom? Morda tako, da se ukvarjaš z nečim „daleč stran“, „nekje drugje“ in z nekaj drobnimi detajli vseeno poveš veliko tega. V filmu, o katerem teče beseda, so taki detajli pravzaprav samo trije: številka Praxisa na nočni omarici, članek o spopadih študentov in policije v Beogradu iz Studenta in pa fotografija Rudija Dutschkeja, ki konča v košu za smeti železniške postaje. V trenutku pa, ko poskusimo rekonstruirati vpeljavo teh treh podrobnosti v filmsko strukturo, smo že sredi zgodbe. Vse tri so namreč tesno povezane z vstopom beogradskega študenta, brata glavnega junaka Rajka, v mrežo intersubjektivnih razmerij filma. Še prej pa se moramo vprašati nekaj drugega: ali je ob filmu, ki je kronika šestih dni Rajkovega življenja, razpetih med prejemom poziva za vojsko in „begom v negotovost“ sploh mogoče govoriti o zgodbi? Ali se da najti instanco prepovedi in kršilno željo, ta dva neizogibna konstituenta sleherne zgodbe? Paradoksalno, toda šele zaključni prizori nam dovoljujejo odgovoriti pritrdilno. Kaj se zgodi v teh zadnjih minutah filma? Rajko posili Vesno, dekle, ki se ji je zaman skušal približati skozi ves film, skoči na vlak, tu na hodniku zabode sprevodnika, vse pa se konča z Rajkovim tekom po prostranem travniku.

Dva različna dogodka (posilstvo, umor) sta torej tu zato, da nas opozorita na identično, prav usodno situacijo: izpolnitev želje je mogoča le kot kršitev Zakona, kot zločin. V tem, da je Rajko tudi na tistem „prostranem travniku“ še vedno v rokah modre ovojnice s pozivom (še več — če namenoma zbanaliziramo stvar — da ga bosta odslej preganjala tako vojaška kot civilna policija) je osnovna tragika glavnega junaka tega filma; tragika, ki je le druga stran tega, da žensko, ki si jo želi, imajo vsi razen njega samega. Na tem mestu pa je mogoče spet vključiti Rajkovega brata, „velikega študentskega upornika“. Treba se je le spomniti njegovega odnosa do Vesne in pa nekaterih postavk teorije o obscenosti kot momentu razkritja zakona, pa nam postane jasno, da film **Šest junijskih dni** z dogajanjem leta 1968 (in po njem) ne povezujejo le trije omenjeni detajli, temveč je v njem povzeta tudi kritika domnevnih „revolucionarjev“ in njihovega zgodovinskega konformizma.

Če je torej za konec treba poiskati tisti odnos, ki bi ustrežno prezentiral osnovne značilnosti tega filma, se je prej kot za celo skupino mladih prijateljev ali pa morda za nemogočo zvezo med Rajkom in Vesno treba

odločiti za odnos dveh bratov kot tisto temeljno prisposodbo dvojnosti, razcepjenosti, ki jo je mogoče varirati vse do dvojice študent/delavec pa do odnosa mesto/provinca. Zdi se, da bi nas do podobnega sklepa pripeljala tudi druga pot — analiza zvočne, glasbene plasti filma, ki gradi prav na tej nekajkratni, med seboj prepleteni dvojnosti: „živa“ glasba/radio, plesišče/gostilna, narodno-zabavna glasba/rock šestdesetih let. Glasba je delo Vlade Divljana. Skupaj s podatkom, da Rajka igra Nebojša Krstić in da je že izšla plošča z glasbo iz filma, je to dokaz več za tezo o nadaljevanju „filmske baze“ beogradskega Idolov (po Šaperju in Simbolih v **Davitelju**). In še vprašanje za tisti imaginarni kviz na začetku teksta: „Kdo je stal za prvim beograjskim koncertom Idolov pred mnogimi leti?“ Nebojša Pajkić.

Stojan Pelko

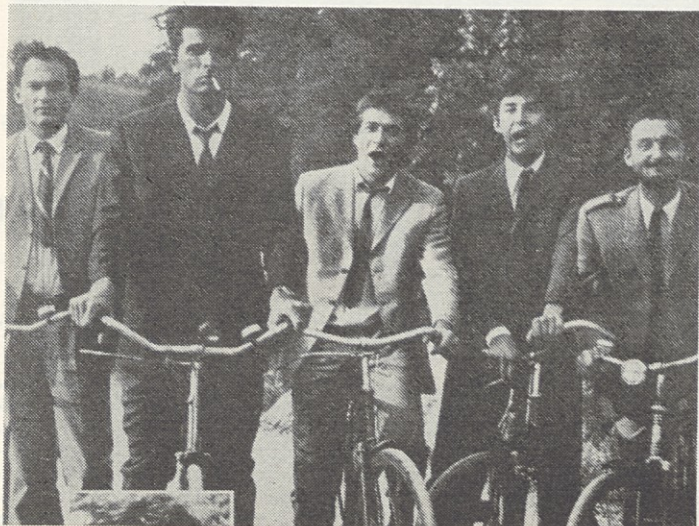
Tajvanska kanasta

Tajvanska kanasta

režija:	Goran Marković
scenarij:	Milan Nikolić, Goran Marković
kamera:	Miloš Spasojević
scenografija:	Miljen Kljaković
glasba:	Zoran Simjanović
igrajo:	Boris Komnenić, Neda Arnerić, Gordana Gadžić, Ranko Polić, Predrag Manojlović
proizvodnja:	Center film, Beograd



V Jugoslaviji je bilo že več filmskih poskusov, da bi se lotili znamenitega leta 1968, še posebej beogradskega dogodka, toda med „radikalnimi“ filmskimi delavci vlada prepričanje, da je zgodovinsko natančna in politično artikulirana predstavitev te polpretekle „revolucionarne“ izkušnje pravzaprav šele stvar prihodnosti. V tem zapisu ne bomo skušali dokazovati, ali to drži ali ne, prav tako tudi nimamo namena podati kakšne sociološko-zgodovinske analize tega fenomena, ampak se bomo raje zaustavili pri „marginaliji“ iz leta 1968, tako kot jo skoz današnji čas prikazuje Goran Marković v filmu **Tajvanska kanasta**. Ta „marginalija“ je fallrani študent arhitekture, na neki način lik današnjega beogradskega bohemskega umetnika, sicer pa nezaposlen, oče dveh otrok, vendar sorodstveno povezan z vplivnimi birokratskimi kulturno-političnimi sloji. Ob vsem tem ne spi niti z ženo niti z mladoletno ljubico, in to zato, ker mu to preprečuje neka „revolucionarna“ nervoza, za katero je žena popolnoma nedovzeta, ljubica pa ne pozna nostalgicne lepote kot izhodišča za „revolucionarno“ nervozo v današnjem času, saj ji je blizu le punk in druge oblike alternativne kulture. Glavni junak filma pa lahko spi, in to samo enkrat, le z ženo mafijaškega in etabliranega arhitekta, a še to zlasti zato, ker ga med drugim spomni tistih revolucionarnih let, ko je bil eden najvidnejših zastavonoš idej „revolucije“. Tako je osrednji lik Markovićevega filma predvsem komična figura, figura, ki je še vedno ujeta v slepilne učinke nekega študentskega nerealiziranega projekta in ki prav zaradi te zaslepljenosti ne spozna, da ga je korrumpirana banda arhitektov izbrala za tarčo svojega kriminalnega podjetja. Zato ni naključje, da je seksualni odnos med njim in ženo arhitekta, ki je vodja mafijašev, uprizorjen sredi ogledal, med katerimi se kot fantom pojavlja ženin mož, kot da nam bi Marković hotel neposredno povedati, kdo je pač tisti, ki vodi to le na videz realno, v resnici pa povsem fiktivno igro družbenih razmerij. In ta



igra, ki je v filmu predstavljena v obliki „hazarderskega špila“, je filmu oskrbela tudi njegov naslov, in sicer **Tajvanska kanasta**, kar je ime za igro s kartami, ki sicer ni vključena v noben kvartopirski repertoar in je povsem poljubna igra, ki jo lahko igrajo samo tisti, ki ji sproti določajo pravila. Vsak naivnež, kot je recimo Markovičev glavni junak, pa s pristankom na igro pravzaprav sebe a priori obsodi na poraz, zmanipuliranost in klovnovstvo. Lahko bi rekli, da je „hazarderski špil“ na neki način tudi „globalna metafora“ filma, torej neka oblika „spoznanja“, da je vsak subjekt in celo vsaka parcialna „revolucionarna akcija“ vedno ujeta v vnaprej začrtan birokratski krogotok mrtvega obratovanja. Zdi pa se, da je prav ta, zelo poenostavljena metafora odvzela Markovičevemu filmu tisto dimenzijo, ki so jo nakazovali nekateri nastavki kritično-ironičnega branja družbene realnosti, ter je tako film prek te globalne metafore sam zapadel v površinsko poigravanje. Tako je „tajvanska kanasta“ ne samo „globalna metafora filma“, ampak tudi globalna metafora za film.

Komičnost Markovičevega nostalgичnega in nevrotičnega revolucionarja je pogojena z njegovo slepo vero v čiste kategorije, kot sta „revolucija“ in „umetnost“, v kategorije, ki jih je proizvedel ortodoksni ideološki purizem in ki so takšne, da postavljajo zgodovino v oklepaj ter pretvarjajo realne družbene odnose. Markovičev film o marginalcu iz leta 1968 je tako komedija, ki si ni postavila kakšnih visokih ciljev, ampak si je raje privoščila junakove prevare na račun napačnih, spodletelih in zgrešenih srečanj s stvarmi, ljudmi in idejami. Sicer pa je to komedija, ki je polna drobnih domislic, potez in reakcij, izpeljanih na nivoju igre glavnega igralca, vendar pa komedija, ki je morda tradicionalno igro med videzom in resnico uprizorila le preveč lahkotno.

Film po eni strani preveč računa na tako imenovane „ekspres štose“, ki publiki sicer godejo, po drugi strani pa skuša s pomočjo principov neke realne komike uprizoriti univerzalno „sodbo“ o družbi, kar pač naj bi bila inherentna dimenzija umetnosti kot kritičnega odnosa do sveta. Med tema dvema poljema pa se giblje glavni junak, ki se kar spretno znajde v gagovskih situacijah, kakor tudi v območjih družbene groteske, le da mu je na koncu filma vloga človeka v eksistencialni stiski nekoliko nasilno pripleljena.

Vsekakor pa je Markovičev film sodobna jugoslovanska filmska komedija, ki nima nobenih vezi s serijo v zadnjem času popularnih „eksapističnih“ komedij, vendar pa film, ki si je marsikatero ambicijo zapravil prav zaradi koketiranja s televizijskimi štosi učinkovitega, toda kratkega delovanja.

Silvan Furlan

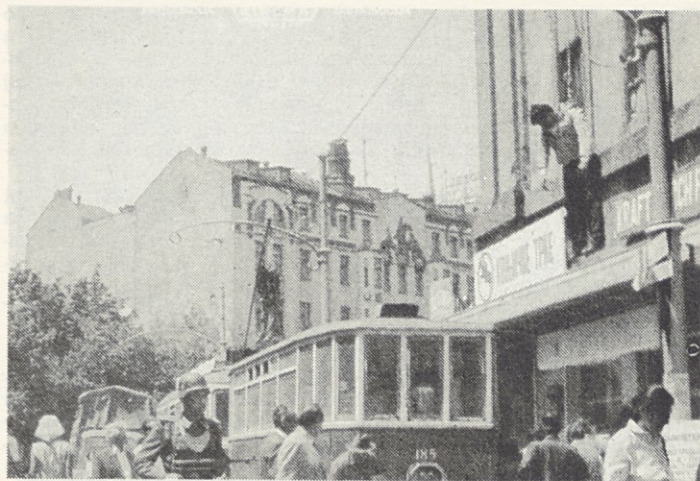
Tudi to bo minilo

I to će proći

režija:	Nenad Dizdarević
scenarij:	Abdulah Sidran
fotografija:	Mustafa Mustafić
scenografija:	Milenko Jeremić
glasba:	Zoran Simjanović
igrajo:	Fabijan Šovagović, Olivera Marković, Velimir Bata Živojinović, Branko Vidaković, Bogdan Diklič
proizvodnja:	Kinema, Sarajevo

Molčeči uradnik Isidor Katanić se po praznih hodnikih ogromne stavbe sprehodi do „šefa“, skozi katerega spregovori oblast predvojnje Jugoslavije in ga odpusti. Isidor izgubi rešilni steber, življenje je prazno tako kot odpustna zahvalna diploma, ki jo mora sam izpolniti. Ne gre samo za preprost vpis svojega imena, ime mora imeti zastopnika v dejanjih. Diploma Isidorju naloži aktivizacijo; da bo vreden imena, se mora potrditi v dejanjih. V iskanju „pravega“ dejanja se odvija drugi film Raifa Dizdarevića.

Katanić sicer spremeni način življenja — hodi na sprehode, začne loviti ribe, prijateljuje s „savskim“ človekom Mikijem — vendar, še vedno ostaja isti, molčeč, počasen, copata v rokah žene in sina. Takrat nastopi druga svetovna vojna. Nespremenjeni Isidorjev stil zaradi spremenjenih okoliščin vodi v realizacijo „pravega dejanja“. Postane ilegalce v zasednem Beogradu, rakasta tvorba na telesu sovražnika in domačega izdajalca (žena in sin se hitro spaktirata s „tujci“, njihova hiša postane sovražna postojanka za prirejanje zabav). Pod videzom „istega“ Isidorja Katanića se skriva subverzivni detonator, ki bo slejkoprej spustil v zrak izdajalsko sodrgo. Brezbrižno beganje se vse bolj spreminja v veliko dejanje, ki pripravlja svobodo, ne more pa je doživeti. Na njenem pragu pade pod strelji izginjajočega reda in se utopi v Savi. Napisano ime v zahvalni diplomu je dobilo zaslombo, smrt sledi le še kot potrditev. Ali obratno, brez daritve telesa, ne bi zaživel ime. Brez legendarnih žrtve bi tudi „svoboda Jugoslavija“ ne imela pravega naboja, ne bi bila zaceljena z mesom in krvjo.



Avtor filma (režiser Dizdarević) se sprjazni z namigom, da je Isidor Katanić bližnji sorodnik Kafkovemu Josefu K. Ta primerjava ne zdrži že prvih resnih primerjalnih analiz (npr. ujetost K.-jeve želje v zakonu, iracionalnost oblastniških razmerij...), če pri tem seveda zanemarimo površinske podrobnosti v imenu in delno tudi statusu — uradničev v državnem stroju. Josef K. je obtožen, čeprav ne ve, zakaj, Isidor pa določen, in tudi on ve, zakaj. Izpolniti mora nalogo, ki mu jo nalaga prazna odpustna diploma. Glavni junak je veliko bolj podoben junaku v filmu Rajka Ranfla **Ljubezen**. Isidor Katanić postane ilegalce kar tako, morda bolj po naključju kot zavestno, istočasno pa je molčeči opazovalec nekega zgodovinskega trenutka (in velikih sprememb), je registrator, ogledalo in vsaj na zunaj ni vpet v njega. Živi izven, svet mu je tuj, zato prav primeren za vpis „objektivnosti“, resnice. Pozicija ilegalca ni strastna, ideološko fundirana in plod zavestne opredelitve, temveč opravilo, ki ga izvršuje tako kot ostala — ribarjenje, sprehodi — z razliko „naložbe prazne diplome“ in spremenjenega trenutka. Junaka v **Ljubezni** kaznuje nova oblast (odpelje v zamreženem avtomobilu skupaj z izdajalci) zaradi umanjkanja strasti, Isidorja pokončajo strelji stare oblasti, ker se je za videzom vseenosti skrival „tujek“, kal njihovega propada.

Skratka, oba plačata svojo pozicijo zunanjih opazovalcev in notranjih ilegalcev (torej dvojnikov) z življenjem, zakaj stvari so lahko le bele in črne...

Leon Magdalenc

Una

režija:	Miloš Radivojević
scenarij:	Nebojša Pajkić
kamera:	Aleksandar Petković
scenografija:	Nemanja Petrović
glasba:	Kornelije Kovač
igrajo:	Sonja Savić, Rade Šerbedžija
proizvodnja:	Film danas, Beograd — Croatia film, Zagreb — SMART EGG Pictures, London



Film **Una** se nam ponuja vsaj v dveh različicah — lahko ga jemljemo kot še en neuspeh poizkusa Miše Radivojevića, da bi „osvetlil“ problem mlade generacije, in s tem pristanemo na normativno ocenjevanje filma, hkrati pa sprejmemo kategorijo „mlade generacije“ v njeni najbolj nedefinirani, posplošeni podobi, ki ni le značilnost filmov Miše Radivojevića, ampak javnega mnenja nasploh. Lahko pa ga vzamemo zares in poskušamo čim več iztržiti prav iz takega, kakršen je. Storiti namera vam slednje.

Profesor Michelle (nobeno drugo ime bi mu ne moglo bolje ustrezati kot to, ki spominja na pariškega dandyja, v balkanskem kontekstu pa bi ga prej prisodili kakemu ljubkemu pekinezu kot predavatelju teorije medijev) je prava kreatura, niti ni tip, in težko bi mu našli referenta v konkretnem. Videti je, kot bi z njim režiserju še najbolj spodletelo — toda ker smo se odločili, da bomo prav takšne „spodletele režijske prijeme“ „vzeli zares“, storimo tako.

Profesorju Michellu so predavanja akt samopodritve, pred študenti nastopa kot samovšečen igralec, ki že stotič recitira Hamleta. Njegov konflikt s predstojnikom kot predstavnikom policije oziroma oblasti ni stvar „revolucije“, pač pa nerešenih osebnih računov iz njune skupne mladosti. Generacijski konflikt — konflikt njega kot predstavnika generacije 68 z današnjo „mlado generacijo“ je le možni, a nikoli udeleženi konflikt med njim kot Uninim ljubimcem in Uninim fantom, njenim vrstnikom. Je seveda še več, je končni konflikt (končni zato, ker ga ne prenese), v katerem se mu **Una** za izdano ljubezen maščuje z izdajo. Formulacijo, da „mlada generacija izdajo plačuje z izdajo“, pa gre jemati resno, in to ne le na ravni filma.

Profesor Michelle je tista točka, na kateri se križata optiki režiserja in kolikor toliko „izobraženega“ gledalca — če upoštevamo, da so prav predstavniki generacije 68 danes nosilci ključnih pozicij pri produkciji (razni instituti) in distribuciji (univerza, mediji) znanja. Je točka vdora realnosti v sam filmski diskurz in kot tako gre razumeti tudi travmo, strah pred „izdajo, s katero bo plačana izdaja“. V tej luči je usoda mladega profesorja iz generacije 68, ki je v najboljših letih ob mesto na fakulteti, po svoje še toliko bolj tragična. Še posebej, ker gre za predavatelja teorije medijev, saj se „izdaja“ zgodi na njegovem lastnem terenu — in to prav kot možnost tehnične reprodukcije vsega, kar v navalu emocij, strasti in podobnih stanj, skozi katera prehaja „ljubezenska dvojica“ **Una-Michelle**, slednji izgovori. S tega vidika Michellov poraz oziroma Unina izdaja ni stvar „generacijskega konflikta“, pač pa Michellove lastne nesposobnosti (prekratnosti oziroma nezmožnosti teorika) teorije množičnih medijev, da bi dojel daljnosežnost medijskih učinkov znotraj konkretne realnosti.

Kritika množičnih medijev kot temeljna predpostavka kritike množične kulture, ki je kot „dediščina“ t. i. „kritične teorije družbe“ zaznamovala študentsko gibanje šestdesetih let in je takrat pomenila njegovo „zmagoto“, je danes točka njegovega poraza.

Toda — da kot (samozvani) ekspert ni sposoben reflektirati lastne pozicije znotraj t. i. sfere množičnega občevanja, velja tako za fiktivnega „junaka“ (profesorja Michella) kot tudi za samo fikcijo oziroma konkretni medijski produkt — film **Una** Miša Radivojevića.

Melita Zajc

Vozel

Jazol

scenarij: Slavko Janevski
 režija: Kiril Cenevski
 fotografija: Dragan Salkovski
 scenografija: Nikola Lazarevski
 glasba: Ilija Pejovski
 igrajo: Lazar Ristovski, Kostadinka Velkovska, Petar Arsovski, Aco Jovanovski, Mustafa Jašar, Kiro Ristovski, Marija Vrteva
 38 proizvodnja: Vardar film, Skopje

Film makedonskega režiserja Kirila Cenevskega **Vozel** dokazuje, da za avtorje ni dobro, če proizvodnja filmov ni kontinuirana. Makedonska kinematografija je že vrsto let v ekonomski in s tem povezano tudi ustvarjalni krizi. Kiril Cenevski je posnel **Vozel** po petletnem premoru, saj je svoj zadnji film **Svinčena brigada** posnel leta 1980, kar je tudi sicer značilno za njegov ritem ustvarjanja filmov od leta 1971, ko je posnel svoj celovečerni prvenec **Črno seme**. Doselej je posnel štiri filme in njegov najboljši film je bil njegov prvenec, ko se je pokazal ne samo nov makedonski temveč tudi jugoslovanski filmski talent. Kaj se je pravzaprav pripetilo, da Cenevski snema slabše filme in da tudi njegov **Vozel** ne popravlja splošno mlačnega vtisa filmov tega nekdanj perspektivnega filmskega ustvarjalca?



Razlogov je zagotovo več, tako da so ekonomski pogoji, ki onemogočajo normalno filmsko ustvarjalnost v Makedoniji, le eden izmed poglavitnih. Tako, gledano od zunaj, gre predvsem za odsotnost pravega ustvarjalnega vzdušja, povezanosti filmskih ustvarjalcev in seveda vseh ustvarjalcev, ki bi lahko edinole složni zagotovili takšno ustvarjalno vzdušje, ki bi omogočalo nastajanje filmov, ki bi prepričali makedonsko kulturno in politično javnost o potrebnosti makedonskega filma. Ker pa tega ni, pade vsak z muko priborjen film v prazen prostor, v katerem so manevske in ustvarjalne možnosti pa tudi vzpodbude osamljenega ustvarjalca silno omejene.

Zapisano sicer ne sodi v kritiko, je pa rezultat razmišljanja, kako je mogoče, da je Kiril Cenevski posnel poprečen film, in kar je še posebej pomembno, da je **Vozel** edini film, ki je v zadnjem letu v Makedoniji nastal. Ob vsem tem pa verjetno vsemu navkljub ne gre za breme prevelike odgovornosti v takšni situaciji makedonske kinematografije.

Vozel prinaša predvsem za makedonsko in deloma tudi za druge jugoslovanske kinematografije (morda z edinima izjemama Slovenije in Hrvaške) novo vojno temo — odporniško gibanje v okupiranih mestih in vloga posameznika v tem gibanju. In scenarist filma Slavko Janevski je tekstualno temo dobro, poglobljeno in hkrati dovolj akcijsko pripravil za film. Osredotočil se je na kirurga Nikolo, ki se je vrnil v mesto, okupirano z nemškimi in bolgarskimi okupatorji. Dom je našel prazen, žena ga je zapustila, otroka pa je dala v varstvo ženskem samostanu. Po neuspešni operaciji nemškega veljaka Nikolo suspendirajo in mu odvzamejo zdravniško prakso. Nikola postane človek brez vsega, zgubljen v svetu nasilja in brez vsakršne volje, da bi v tem svetu kakorkoli agiral. Vendar Nikola v spletu okoliščin pomaga ranjenemu ilegalcu, celo vodi ilegalnega gibanja, ki skuša rešiti čim več Židov pred deportacijo v koncentracijska taborišča; to se mu maščuje, izgubi še sina, ki ga označijo za Žida in odpelejo v taborišče. Nikolin svet je do konca porušen in morda je njegov edini cilj še maščevanje.

Zgodba Janevskega je tako tematsko kot fabulativno ponujala Kirilu Cenevskemu marsikatero možnosti filmske nadgradnje in akcentiranja; od tipično akcijskega filma pa do poglobljene psihološke drame o posamezniku, morda celo najprej slednje, kot pa karkoli drugega. Toda Kiril Cenevski se očitno ni znal odločiti in je film vodil neorganizirano in vseh smereh, ki jih fabula ponuja in tako je film akcijsko šabloniziral in iskal filmske rešitve v stereotipih, psihološko pa je glavnega junaka gradil tako razdrobljeno, da sta skupaj z neinventivnim igralcem (vsaj tokrat neinventivnim) Ristovskim postavila lik, ki mu ne verjamemo, ki nima prave notranje logike in ga moramo zaradi tega skozi film „loviti“, da bi uganili, za kakšnega človeka in za kakšne probleme bi pravzaprav lahko šlo, če bi bil film pravilno napravljen. Tako je, na primer, njegov odnos do žene neopredeljen, tako kot je neopredeljen njegov odnos do prijateljice Marije, tako kot najdemo le malo očetovskega v njegovem odnosu do sina. Cenevski je premalo ustvaril, da bi verjeli v dokončno Nikolino neangažiranost in apatičnost, s katero brezsilno tava po okupiranem, nasilnem in tudi odporniškem mestu. Razen nekaterih poskusov, na primer prikaz norije nemških oficirjev in samomora enega izmed njih, so tudi predstavniki okupatorjev, kot njihovih sodelavcev in članov ilegalnega odporniškega gibanja prikazani izredno shematsko in stereotipno.

Le malokaj je Cenevskemu potemtakem uspelo in neurejenemu režiserskemu konceptu niso mogli dati duha tudi režiserjevi sodelavci, tudi snemalca tona ne, ki je za medlo tonsko izvedbo filma dobil celo puljsko priznanje. **Vozel** je skratka vsestransko zapravljen filmska možnost, ki ne daje nobenih posebnih obetov za prihodnost makedonske filmske ustvarjalnosti, ki se po informacijah še sploh ni pričela reševati svoje zavozlanosti.

Matjaž Zajec

Življenje je lepo

Život je lep

scenarij in režija: Bora Drašković
kamera: Božidar Nikolić
scenografija: Milenko Jeremić
glasba: Vojislav Voki Kostić
igrajo: Rade Šerbedžija, Sonja Savić, Dragan Nikolić, Ljubiša Samardžić, Pavle Vujisić, Predrag Laković, Milena Erak, Snežana Savić
proizvodnja: Neoplanta film, Novi Sad — Slavija film, Union film, Beograd

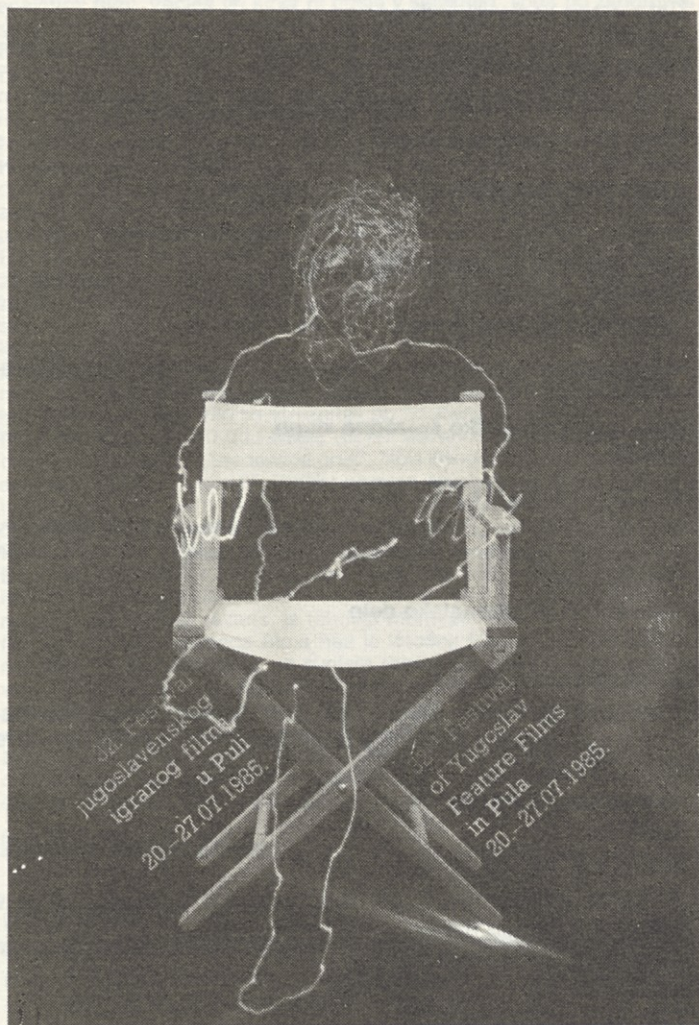
Draškovićevo **Življenje je lepo** režijsko nemara ni najbolj posrečen film, saj vse pre pogosto deluje kot grobo kopičenje prizorov, ki s svojimi dejavnimi — in v njih gre zmerom za neko dejanje — samo utrjujejo eno in isto osnovno situacijo, ki bi ji še najbolj ustrezali izrazi sile. Vsa reč se prične s prisilnim izstopom potnikov na kraju, kjer sploh ni železniške postaje, toda kjer postanejo plen gostilničarja (Pavle Vujisić) in žrtev sadističnega razgrajča (Dragan Nikolić), ki pa ni le citat iz Draškovićevega starejšega filma **Horoskop**: njegovo nasilje pripada povsem drugemu kontekstu oziroma je v funkciji metafore o družbenem nasilju. Ta zavržen kraj namreč postane prizorišče, kjer skuša Drašković zrežirati podobo dežele samoupravnega socializma v malem. Tu je, v gostilni, ki je osrednja scena, stlačena množica potnikov, z njo vred pa tudi množica prispele jugoslovanske družbenopolitične folklore. Potniki seveda niso njihovi nosilci, pač pa samo posojajo svoje grbe, po katerih te prispele udrihajo in sestavljajo približno tako sliko samoupravno-socialističnega naturalizma: to je tesen in zaprt prostor povampirjenih odnosov, kjer vlada skorumpirana oligarhija lokalnih oblastnikov oziroma mešana, kriminalno-politična in gostilniško-posesetniška zasedba primitivnih in popolnoma amoralnih grabežljivcev. Tej sliki je nemara mogoče očitati prehudo nazornost, celo prosodnost, vendar ima neko nesporno kvaliteto — v njej se pretaka silovita emocija gneva: to ni več kritično slikanje razmer, običajno v delu tako imenovanega angažiranega jugoslovanskega filma, marveč gnevno uživanje v njihovi zavrženosti in sprijenosti. Ta gnevni užitek je tisti presežek, ki malo ublaži „nasilno“ režijo ponavljanja ene in iste situacije.

Dovolj domiselni dokaz te družbenopolitične folklorne je tudi v tem, da se ta prav razvname oziroma postane naravnost delirantna ravno v folklornem elementu par excellence, tj. ob narodno-zabavni glasbi: skupaj s potniki oziroma že pred njimi se v tej gostilni ustavijo ljudje muzikantje, ki bodo postali orodje in žrtev Nikolićevega nasilja (Nikolić z njihovo glasbo posiljuje potnike, nazadnje pa še njih, muzikante same). In končno morajo v finalni sekvenci nastopiti še kot pohlevni hlapci oblastniške klike, ki po požrtijii zapleše kolo, ki se konča s pokolom. Pa tudi ta pokol je delo muzikanta, pri čemer je nemara bistveno, da to ravno ni „narodni zabavljajč“, marveč tip — igra ga Rade Šerbedžija — ki bi lahko bil glasbeni umetnik in ki ne spada povsem v to okolje. Videti je kot rahlo distanciran in malo ironičen opazovalec, torej kot privilegirana oseba za gledalčevo identifikacijo, toda po drugi strani pa je sama ta distanca, s katero se izmika povampirjenim razmerjem, notranja temu okolju in dogajanju (sam Nikolić nekje omeni, da je ta tip, ki ga igra Šerbedžija, njegov „drugi pol“). Če je torej s Šerbedžijo gledalcu ponujena figura, s katero lahko gnevno in poln gnusa opazuje sprijenost in sprevrženost „družbenopolitičnih razmerij“, ki jih reprezentirajo osebkvi v gostilniškem ambientu, pa mu je v njegovi gesti „angela pokončevalca“ hkrati dano priznanje, kako nevzdržna je ta zunanja pozicija (nevzdržnost se torej razreši v še hujšem terorju, kot je bil tisti, ki je vladal družbeno-gostilniški realnosti: katarza gneva je slepa ubijalska orgija). Za to gesto, za to priznanje, pa je bilo seve potrebno žensko telo, brhko telo Sonje Savić, ki ga Šerbedžija sicer dobro pozna iz Radivojevićeve **Une**, tukaj pa mu je nedosegljivo oziroma na razpolago le v voveurski poziciji. Figura junaka, ki skuša skidati gnoj iz „družbeno-politično-moralnega“ hleva, je v socialistični kinematografiji nujno samomorilska, vendar bi Šerbedžija nemara le lahko bil vsaj balkanski „taksist“ iz Scorsesejevega filma.

Vendar je tudi Draškovićeve film spodletel na liku, ki je notorično šibka točka jugoslovanskega filma, to je na liku proletarca: ta je seveda idealiziran in ponedolžen, namesto da bi ga kot stakajočega železničarja, ki je „kriv“ za to, da so bili potniki izpostavljeni nasilju, odpeljala policija.

Zdenko Vrdlovec

Slovenski film **Ljubezen** režiserja Rajka Ranfla smo že predstavili v Ekranu štev. 9/10, 1984.



Nagrade

na 32. festivalu jugoslovanskega igranega filma v Pulju (20.—27. julija 1985)

Žirija 32. FJIF v Pulju, v kateri so bili Puriša Djordjević (predsednik), Šime Šimatović in Sreten Asanović, je podelila naslednje nagrade:

Veliko zlato areno za najboljši film festivala je dobil

OČE NA SLUŽBENEM POTOVANJU,

režija Emir Kusturica, proizvodnja Forum — Sarajevo film (Sarajevo). Nagrada je bila podeljena režiserju in izvršnemu producentu. **39**

Zlato areno za režijo je dobil

EMIR KUSTURICA

za režijo filma „Oče na službenem potovanju“.

Zlato areno za scenarij je dobil

ABDULAH SIDRAN

za scenarij filma „Oče na službenem potovanju“.

Zlato areno za žensko vlogo
je dobila

MIRJANA KARANOVIĆ

za vlogo Sene v filmu „Oče na službenem potovanju“.

Zlato areno za moško vlogo

je dobil

PREDRAG MIKI MANOJLOVIĆ

za vlogo Meše v filmu „Oče na službenem potovanju“.

Zlato areno za žensko epizodno vlogo

je dobila

GORDANA GADŽIĆ

za vlogo vzgojiteljice v filmu „Tajvanska kanasta“ režiserja Gorana Markovića v proizvodnji Centar filma iz Beograda.

Zlato areno za moško epizodno vlogo

je dobil

BOŽIDAR BUNJEVAC

za kameru v filmu „Življenje je lepo“ režiserja Bore Draškovića v proizvodnji Neoplanta film (Novi Sad) in Slavija film — Union film (Beograd).

Zlato areno za snemalsko delo

je dobil

BOŽIDAR NIKOLIĆ

za vlogo Huse v filmu „Ovni in mamuti“ režiserja Filipa Robarja-Dorina v proizvodnji Viba filma (Ljubljana) in Filmske alternative (Novo mesto).

Zlato areno za glasbo

je dobil

ŽIVAN CVITKOVIĆ

za glasbo v filmu „Horvatov izbor“ režiserja Eduarda Galića v proizvodnji Zagreb filma.

Zlato areno za scenografijo

je dobil

ŽELJKO SENEČIĆ

za scenografijo v filmu „Ljubezenska pisma z naklepom“ režiserja Zvonimirja Berkovića v proizvodnji Marjan filma (Split) in Croatia filma (Zagreb).

Zlato arena za kostumografijo

je dobila

ALENKA BARTL

za kostumografijo v filmu „Dediščina“ režiserja Matjaža Klopčiča v proizvodnji Viba filma (Ljubljana).

Zlato areno za ton

je dobil

GLIGA PAKOSKA

za ton v filmu „Vozel“ režiserja Kirila Cenevskega v proizvodnji Vardar film (Skopje).

Zlato areno za montažo

je dobil

FILIP ROBAR-DORIN

za montažo v filmu „Ovni in mamuti“ režiserja Filipa Robarja.

Zlato areno za masko

je dobila

SNJEŽANA TOMLJENOVIĆ-BUBA

za masko v filmu „Rdeči in črni“ režiserja Miroslava Mikuljana v proizvodnji Jadran filma (Zagreb).

Posebno priznanje

je žirija podelila

IRINI ALFEROVOJ

za izjemno interpretacijo vloge Melite v filmu „Ljubezenska pisma z naklepom“.

Nekatere druge nagrade

Zlati venec Studija

Žirija v sestavi Nebojša Djukelić, Blagoja Kunovski, Stanka Šošić, Darko Zubčević je nagrado enoglasno podelila

FILIPU ROBARJU-DORINU

za film „Ovni in mamuti“.

Nagrada Kodak-Pathé

Žirija v sestavi Gojko Kastratović, Ljuba Petkovski, Antun Jovanović je nagrado za najbolj izvirno snemalno delo podelila

VILKU FILAČU

v filmu „Butnskala“ režiserja Francija Slaka v proizvodnji Viba film.

Nagrada za filmski propagandni design

Nagrado za najboljši plakat je dobil

J. B. BUNA

za plakat filma „Ovni in mamuti“.

Nagrado za najboljši prospekt je dobil

MIRKO BEOKOVIĆ

za prospekt filma „Oče na službenem potovanju“.

Nagrado za najboljšo fotografijo filma je prejel

BOŠTJAN NUČIĆ

za fotografijo filma „Butnskala“.

Nagrado za celostno podobo filma je prejel

MATJAŽ VIPOTNIK

za predstavitev filma „Dediščina“.

Nagrada Mladosti

sta prejela filma

**ŠEST JUNIJSKIH DNI in
OVNI IN MAMUTI.**

Nagrada Kokan Rakonjac

(nagrada Fakultete dramskih umetnosti, Beograd) Žirija v sestavi Brana Obradović, Predrag Popović, Radenko Ranković, Goran Terzić in Miroslav Petković je podelila nagrado filmu

TUDI TO BO MINILO

režiserja Nenada Dizdarevića.

Brez publike in filmov

Ob letošnjem jubilejnim, dvajsetem MAFAF nam žal ni moglo biti prizanešeno z uvodnimi, votlimi nagovori, polnimi samohvale in neiskrenega optimizma. Festival je v tem pogledu skušal posnemati velikega brata v areni. Zato mu ne smemo preveč zameriti vse te vsiljive narejenosti, močno značilne za naš filmski trenutek.

Resnica je, da letošnji MAFAF ni imel ne publike ne filmov. Selektorji so si sicer ogledali 80 prispelih filmov in jih za prikazovanje izbrali 27. Lahko se sicer tolažimo, da so imeli ob selekciji pač „slabo roko“, toda to, kar smo v treh dneh videli, nas ne more navdajati s takšnim optimizmom, kot je vel iz pozdravnih govorov. To si je tudi pošteno priznala „okrogla miza“, organizirana četrty dan.

Iskreno prepoznanje in spoznanje današnjega filmskega trenutka je bila tudi najbolj spodbudna naravnost tega pogovora. Pogovor se je mogoče prevečkrat nostalgичno obračal v preteklost, ko je MAFAF še imel svojo specifično vlogo, ki se je odražala tako v sodelujočih avtorjih in obiskovalcih. To so bili časi, ko so se za dogajanja na MAFAF zanimali tudi poklicni filmski delavci. Ti so radi prihajali nekaj dni prej v Pulj, da jih je potolažil vsaj MAFAF, če jih je arena morda puščala prazne. Če se je morda nekoč zdelo, da oba filmska dogodka spadata tako v Pulj, kot tudi, da je veliki Pulj časovno nadaljevanje malega, pa je danes vse več posameznikov mnenja, da dogajanja v areni bolj dušijo kot spodbujajo dogajanja v kaštelu.

Nostalgичno obračanje v preteklost je podkrepila tudi retrospektiva najgrajenih filmov preteklih let. Ob tem pa smo se lahko zamislili nad preveliko odvisnostjo razdeljenih nagrad in priznanj od okusa posameznih žirij in manj od strokovno estetskih kriterijev. Tako je bila splošna koncepcija, opazna ob pregledu „glavnih“ dosežkov dvajsetih let, zelo kaotična. Posledice tega pa so hujše, kot se zdi na prvi pogled. Prezrti pač ostajajo prezrti. Tudi v omenjenem izboru, ki se je pač moral zanašati na okus posameznih žirij, je tako izpadlo marsikatero delo, ki bi ga ob ponovnem vrednotenju verjetno ocenili drugače. Tako pa zaradi zanašanja na kriterije žirij tonejo v pozabo pomembni filmski dosežki.

Poleg pozabe izniči posamezna iskrena filmska prizadevanja tudi čas. Toda ne tisti čas, ki postavlja vrednote na svoja prava mesta, ampak zob časa, ki gloda filmsko materijo in ne njegov duh.

Materialna ogroženost filmske kulture neprofesionalnega formata je že v kronični in akutni fazi. Filmski trak, zlasti ob unikatni uporabi v desetletjih obledi in se začne tudi razkrajati. Ta proces pospeši še neustrezna hramba teh materialov.

Dejstva, da doma ne premoremo nobenega profesionalnega laboratorija, ki bi se ukvarjal s kopiranjem 8 mm filma, nam ne more biti v ponos. Ne kaže na materialno šibkost, ampak na ohol in brezbrizen odnos do lastne kulture.

Posamezniki, entuziasti sicer razpolagajo z določenimi tovrstnimi tehničnimi možnostmi. Toda institucije, ki so celo po zakonu dolžne ohranjati kulturno dediščino, kamor prav zagotovo sodi tudi neprofesionalni film, stojijo ob strani in raje zagovarjajo načelo, da je bolje malo prihraniti, pa čeprav ob tem veliko izgubimo.

Boleče je spoznanje, da precej globoko osebnih in absolutno neponovljivih filmskih slik počasi izginja in da bodo naslednje generacije prikrajšane za inspiracijo in duhovno bogastvo, ki je ujeto v zapuščini Ivica Matiča, avtorja, ki ga generacija osemdesetih let skorajda ne pozna več. Bil pa je eden od najbolj talentiranih avtorjev našega filma. Ni minilo niti deset let od njegove smrti, pa večina njegovih filmov ni več zmožna potiskati kinoprojektor. Na MAFAF se je ob soočenju s to resnico sicer nekaj zganilo. Podobna pa je usoda vse zakladnice tovrstne kulture pri nas in tudi današnje filmske produkcije.

Vsekakor se moramo vrniti k letošnjemu programu MAFAF, saj bi ob vzdušju splošnega vtisa prav gotovo naredil krivico posameznim filmom in njihovim avtorjem. Prav ti posamezniki pa rešujejo čast današnje filmske podobe. To pa je verjetno tudi edina alternativa ob splošni neugodni ustvarjalni klimi, ki onemogoča nastajanje kreativnih sredin, ki edine lahko zagotavljajo pravo kontinuiteto ustvarjalnega dela.

Dejanski, pa čeprav ne uradni, zmagovalec letošnje bere je verjetno film **TETRAPLAN** (Amanda Fior Daliso, Trnovo, Ljubljana), ki ostaja medijsko najbolj zvest prav filmu. Film izhaja iz vizualne resničnosti, ki po tehniki pomnoževanja dobiva likovno podobo kristala. Samo gibanje prehaja v novo kvaliteto filmskega časa. Vzorec tega časa, gibanja in akcije pa prenašamo v našo zavest tudi po končani projekciji.

Film **TIBET** (Ivan Obrenov, Akademski filmski center Doma kulture „Studentski grad“, Novi Beograd) je svojstveno poetično doživetje. To je za beležka svetlobne sledi na filmskem traku, ki zavestno izrablja tehnično napako kamere in barvnega negativa filmskega traku.

Konceptualistični interes za posamezno akcijo se kaže v filmu **DEJANJA** (Teos Perne, Skupina kranjskih kinoamaterjev, Kranj). V neupadljivem prostoru s posameznimi vsakodnevnimi akcijami in opravili ustvarja zanimiv filmski čas in samosvoj ritem. V tem je dovolj zvest filmskemu mediju, čeprav dovolj opazno izrablja tudi prvine likovnosti. Skupina kranjskih kinoamaterjev nas lahko navdaja z optimizmom. Sodelovali so kar z

enajstimi filmi. Večina jih sicer ni prišla v selekcijo. Toda po zagotovilu samih avtorjev so nekateri boljši med njimi ostali prezrti. Verjamem! Filmsko in likovno čist in dorečen je film **HOMAGE 1984** (Mile Beslić, Filmska radionica Slavenska Požega). Z minimalnimi sredstvi je dosežen močan efekt. Film ne ostaja zgolj na nivoju raziskovanja medija, ampak ima tudi svojo izpovedno dimenzijo.

Na žalost pa ostaja film **11 + POGLED NA S8** (Sead Džikić, FKK „Igman“, Konjic) na nivoju raziskovanja možnosti filmske tehnike. Ob tem avtor odkriva zelo zanimive likovne in filmske elemente. Kamera in tehnika sta zelo korektni, smiselno vodeni, toda nivo filma ne presega zavestnega pa tudi slučajnega raziskovalca.

Filmski avtorji vsekakor ne morejo zanikati današnjega vsakodnevnega življenjskega trenutka našega časa. Tako nas ne začudijo filmi, ki opozarjajo na krizo morale današnje politične in družbene situacije. Videli smo nekaj poštenih filmskih opozoril, ki imajo vsekakor tudi filmsko oblikovne vrednosti.

Film **PAX** (Damjan Bogataj, „Merkur film“, Idrija) ustvarja tako na vizualnem in akustičnem nivoju pravo podobo današnje resničnosti, ki izzveni kot opomin in opozorilo za streznitev ob soočenju z resnico.

PRIZORI, KOJI SU POJELI SEBE (Bojan Jovanović, Akademski filmski center Doma kulture „Studentski grad“, Novi Beograd) nam v večkratni ekspoziciji predstavijo leto 68, Praško pomlad, revolucijske scene iz Einsteinovih filmov... Vsi ti zapisi v tehniki večkratne ekspozicije počasi izničujajo eden drugega, sami sebe.

Film **DRUGOVI I DRUGARICE** (Slobodan Mičić, AFK Doma omladine, Beograd) nas sooči z žalostno sliko razkora med našimi ideali nekoč in našo stvarnostjo danes. Tehnika, s katero avtor s krikom opozarja na nevdržnost takšnih razmer, je tehnika montaže.

Na področju animiranega filma nas je letošnji MAFAF puščal povsem neprizadete. Računalnik je ob svojem mrzličnem vsokoku v naš prostor vstopil tudi na področje neprofesionalnega filma. Film **ROTOTRON** (Dragan Stiglič, in Dragan Latinović, AALFA studio, Novi Sad) nas zgolj opozarja na določene možnosti uporabe novega medija.

Film **IŠ** (Danijel Dozet, KK „Mursa“, Osijek) je bil v sklopu animiranih filmov verjetno najzanimivejši. Animacijsko zanimiv in svež, likovno dovolj čist, pripovedno in izpovedno, pa morda premalo iskren.

Borko Radešček

nagrade

Člani žirije 20. MAFAF Vesko Kadić (predsednik), Ladislav Galeta in Branislav Štrboja so dodelili naslednje nagrade:

avtorjem

- I. DELOVANJE ZEMELJSKE TEŽE NA NEDOLŽNA BITJA, Miroslav Bata Petrović, Akademski filmski center Doma kulture „Studentski grad“, Novi Beograd.
- II. PRIZORI, KI SO POJEDLI SEBE, Bojan Jovanović, Akademski filmski center Doma kulture „Studentski grad“, Novi Beograd
- III. TETRAPLAN, Amanda Fior Daliso, TRNOVO, Ljubljana.

klubom

- I. AKADEMSKI FILMSKI CENTER DOMA KULTURE „STUDENTSKI GRAD“, Novi Beograd.
- II. KINO KLUB „Novi Sad“, Novi Sad.
- III. SKUPINA KRANJSKIH KINOAMATERJEV, Kranj.

zlata plaketa za kamero

SEAD DJIKIĆ za film „11 + Pogled na 8S“, Foto kino klub „Igman“.

zlata plaketa za montažo

SLOBODAN MIČIĆ za film „Tovariši in tovarišice“, Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd.

zlata plaketa za ton

DAMJAN BOGATAJ za film „Pax“, „Merkur film“, Idrija.

Zlahka berljiva ideologija



Velespektakel **Pojdi in poglej** za Moskvo Jurija Ozerova je posvečen 40-letnici osvoboditve, sicer pa z nekaterimi novimi poudarki



Pojdi in poglej Elema Klimova je film, ki je dobil največ nagrad v Moskvi

Vsekakor o mednarodnem moskovskem festivalu (bil je od 28. junija do 12. julija) ni hvaležno pisati. Vzrok take ugotovitve je prozaičen (morda celo umišljen), namreč ta, ker človeka pretrese dejstvo, da je to izredno ideologiziran festival, saj se praktično vse vrti okrog ideologije. Vendar, da ne bo kdo pomislil, kako v Moskvi v centralni koncertni dvorani in okrog, kjer poteka festival, govorijo samo o ideologiji in obremenjujejo z njo goste. Sploh ne. Filmi so tako skrbno izbrani, da je gledalcu že na začetku jasno, kaj lahko pričakuje od festivala. Slogan festivala, ki ga spremlja že od začetka — od leta 1959 — je namreč zavezujoč in se ga prireditelji striktno drže: „Za humanizem filmske umetnosti, za mir in prijateljstvo med narodi“.

Ta ideološka naravnost je bila popolnoma potešana, kot rečeno.

Vprašanje, ali je to dobro, koristno in vznemirljivo za poročevalca, ki je okusil nekaj drugih neideoloških in komercialnih (seveda terminusa vzemite pogojno) svetovnih festivalov, je sprva begalo, ker ni bil pripravljen na kaj takega, sčasoma pa se je „navdušil“ nad čistostjo ideološkega programa in ga sprejel kot takega.

To je bilo specifično spoznanje, ki jih na drugih (recimo pogojno) zahodnih festivalih ne moreš doživeti. Tam se mešajo Biznis, Industrija in mestoma Umetnost.

Nekaj pa moskovski festival (ki je še nedavno spadal v A kategorijo mednarodnih filmskih festivalov, a so zdaj v prvi ligi ostali le Berlin, Cannes, Benetke in Montreal, pridružuje pa se jim ponovno San Sebastian) premore skupnega s filmskimi prvotigaši: festivalska kuhinja dela, navijaške strasti so (bile) prisotne prav tako kot v Cannesu.

V Cannesu po število oglasov, po reklamnih materialih, po slavospelih v vplivnem tisku pred projekcijami, po polemikah za in proti lahko takoj spoznate, kateri film je v igri. Konkretno: celo naš **Oče na službenem potovanju** je v **Varieteyju** na predvečer festivala doživel ugodno oceno in atribut, da je potencialni zmagovalec festivala (kar se je potem zgodilo). Nekaj tovrstnih favoritov (na primer **Mishima Paula Schraderja**) je pogorelo, čeprav so dobili nagrade.

V Moskvi je bilo iskanje favoritov še bolj izkristalizirano. Če so se organizatorji sila prizadevali, da dobijo nekatere filme z Zahoda, kar je že pred festivalom zabeležil ustrezen tisk, je to vsekakor pomenilo, da prireditelji hočejo v ideološki mozaik vključiti tudi filme, ki so na Zahodu doživeli priznanja, po svoji ideološki barvi pa sodijo na moskovski festival. Tako je bilo vsakomur jasno, ko je bilo uradno potrjeno, da bo v Moskvi sodeloval film Normana Jewisona **Vojakova zgodba**, da film, ki se je potegoval za številne oskarje (a ni imel veliko sreče pri tem), ne bo prišel simbolično tekmoval v Moskvo. „Mora“ dobiti nagrado . . .

Moskovčani so bili razočarani, ker jih je zavrnil producent filma **Pot v Indijo** režiserja Davida Leana in film raje poslal v Benetke.

Glavni favorit festivala je bil, ne da bi človek vprašal koga posvečenega, **Pojdi in poglej** režiserja Elema Klimova. O filmu so namreč že takoj v začetku festivala veliko pisali. Seveda ne zgolj za to, ker je to edini sovjetski tekmujoči film, temveč je bilo takoj razbrati, da „mora“ dobiti nagrado.

Izvestija (29. junij) so prinesla mnenje beloruskega pisatelja Vasilja Bikova, ki si je film ogledal že maja in ga je visoko cenil.

„Ze od prvih kadrov je čutiti, da so film posneli umetniki, ki so ostali zvesti resnici življenja, umetnosti, sebi. Zdaj razumem, zakaj se je Elem Klimov deset let pripravljal za ta film. Po tem filmu bo težko posneti film o vojni . . .“

Literaturnaja gazeta (3. julij) je objavila recenzijo filma **Pojdi in poglej**, v kateri je že na začetku najavila, da bodo o filmu še posebej pisali in se verjetno večkrat vračali k njemu. „Tudi **Literaturnaja Rossija** (5. julij) je pred uradnim predvajanjem filma objavila pozitivno kritiko.

Seveda bi bili krivični, če bi na osnovi zapisanega sklepali, da je bilo vse „režirano“. Ne, niti najbolj spretni režiserji in vplivneži niso mogli zrežirati, da na začetku šestdesetih let Federico Fellini ne bi dobil nagrade za **Osem in pol**. Letošnja žirija pa je bila nasploh ideološko čista: Sergej Gerasimov (SZ), Giuseppe de Santis (Italija), Robert Young (ZDA), Eldar Šengelaja (SZ), Jerzy Hoffman (Poljska), Oguri Kohei (Japonska), Shyam Benegal (Indija), Veyra Pa-

ulin (Senegal), Badrakhum Sumkus (Mongolija), Francois Chavane (Francija), Renate Blume (NDR), Daisy Granados (Kuba), Rotislav Jurčev (SZ), Jozsef Nemeskurty (Madžarska) in Nikos Kunduros (Grčija). Zato tudi pričakovani rezultati, ki so bili dobri tudi za Jugoslovane, saj je Živko Nikolić dobil eno od treh srebrnih nagrad za svoj **Neverjeten čudež**.

V Moskvi od začetka (od leta 1959, čeprav je bil prvi mednarodni festival v Moskvi že leta 1935, ko so vrteli filme, kot so **Čapajeva** bratov Vasiljevih, **Zadnjega milijarderja** Renéja Claira in **Kruh naš vsakdanji** Kinga Vidorja) podeljujejo po tri zlate in srebrne nagrade ter po dve ženski in moški igralški priznanji.

Ob vsej ideološki obarvanosti pa se zdi, da se v sovjetski filmski industriji marsikaj spremeni, da so se odprli (tudi na tem področju) proti Zahodu in da želijo intenzivno sodelovati s tamkajšnjimi producenti. (Vendar o tem ob kakih drugi priložnosti.)

Morda so te spremembe zelo očitne in se lahko zgodi nekaj podobnega, kar se je z madžarsko kinematografijo. Za eno ideološko sfero ponuja take in take filme, za drugo pa drugačne. In prav o tej madžarski dvojnosti spregovorimo nekaj več.

Otvoritveni film festivala je bil madžarsko-sovjetska koprodukcija **Uganka Kálmán**. Film je po scenariju Jurija Nagibina posnel György Palasti. Bogat zgodovinski film o znanem madžarskem operetnem skladatelju Imreju Kálmánu, avtorju popularnih operet **Kneginja Čardaša**, **Grofica Marica**, **Bajadera**, **Vijolica z Montmartra**, **Silva** in drugih.

Skrivnosti okrog Kálmána (1882—1953) je menda veliko, toda ustvarjalci so jih nekoli kanj zanemarili, da so lahko spregovorili o ideološki naravnosti popularnega skladatelja, ki je bil pokončen človek in se ni uklonil pritiskom kronanih glav niti moči dolarja, ko je odšel v Združene države Amerike. Premiera Kálmánove operete **Silva** v blokiranem Leningradu med drugo svetovno vojno pa je kot pika na i tega razkošnega operetnega spektakla, v katerem, kot rečeno, je preočito in okorno vključena ideologija.

Če je bilo še pred petimi leti v ospredju madžarskih filmov vroče leto 1956 in dogajanje

pred in po tem letu, potem se zdi, da napočel čas za filme, tematsko vezane za začetek našega stoletja na eni strani in sodobne teme na drugi.

Spomin na stare čase obuja tudi film **Rdeča grofica** režiserja Andrása Kovácsa, uglednega režiserja, ki ga poznamo po tako vznemirljivih filmih, kot sta **Hladen dan** in **Žrebčarna**. Podobno „rdeče grofice“ nam predstavi podobno kot Warren Beatty v **Rdečih** Johna Reeda, vendar Kovács junakinjo, zgodovinsko osebnost Katinco Andrássy predstavi kar samo, z dokumentarnim posnetkom.

Potem prikazuje (je treba povedati, da visoko profesionalno in tekoče?) življenje žene Mihályja Károlyija, prvega predsednika madžarske republike. Kovács posveča pozornost predvsem „rdeči grofici“. Skozi intimno zgodbo posredno sporoča resnico tudi o Madžarski na začetku stoletja. Film je v resnici rekonstrukcija, saj je nastal na osnovi osebnih spominov „rdeče grofice“ in korespondence.

Nekatere teze, ki jih zagovarja gospa Katinka, so že preživete. Posnet je šele prvi del **Rdeče grofice**, tako da težko presodimo, ali gre za modni trend madžarske kinematografije ali pa morda za preverjanje in novo branje madžarske stare zgodovine.

Če smo že pri zgodovini, kar ostano pri njej in spregovorimo nekaj o sovjetskih filmih.

Najprej o **Bitki za Moskvo**. Režiser je Jurij Ozerov, avtor številnih mega-projektov: **Osvoboditev** in **Vojaki svobode**. Film so predvajali v dveh delih (Agresija in Tajfun), dolg pa je 7200 metrov. Verjetno bo ostal v zgodovini sovjetske kinematografije po tem, da je najdražji projekt. Ozerov je najbrž porabil precej več denarja (kar pa je težko ugotoviti, ker stroškov rdeče armade pri snemanju ne upoštevajo ali ne objavijo) kot Sergej Bondarčuk za **Vojno in mir**. Bitke Ozerov zna snemati, to je že prej dokazal. Novo je to, da je film precej pozornosti posvetil dogodkom pred julijskim napadom Hitlerja na Sovjetsko zvezo. Morda bi za tale bežen zapis izločili še posameznosti, da pokaže tudi nekatere napake vrhov v hierarhiji Sovjetske zveze, da Stalin ni nezmotljiv, da je Žukova maestralno zaigral nasploh odlični igralec Mihail Uljanov in da je vloga jugoslovanske NOB — v skladu s tradicijo — zamolčana. To je čudno, kajti režiser zatrjuje, da v filmu ni „niti ene izmišljene osebnosti, da je zvesto rekonstruirana realnost vojnega časa, da je za režiserja principialno pomembna verodostojnost, avtentičnost“.

Drugače o zgodovini govori film **Pojdi in poglej** Elema Klimova. Ne samo, da je znane holokavste v Belorusiji režiser povzdignil na raven umetniške resnice, temveč je v svoji neizprosni krutosti našel izredno poetične trenutke (ko v gozdu svetlolasa Glaša zapeljuje junaka filma — Fjoro), ki se na koncu — kljub izničenju 628 beloruskih vasi med drugo vojno — ne končajo s cenanim revanšizmom: Fjora namreč kot nor strelja v Hitlerjevo sliko (na kateri piše **Hitler osvoboditelj**), toda ko se mu pred očmi zavrti dokumentarec, na katerem vidimo Hitlerja kot otroka v materinem naročju, preneha ...

Film zares premore, kljub izredni krutosti in včasih pretiranemu vztrajanju na verizmu, vse kvalitete, sicer značilne za 52-letnega režiserja Klimova, ki je bil dolgo časa na slepem tiru v sovjetski kinematografiji. Po filmu **Pojdi in poglej** je namreč jasno, zakaj je bila sporna **Agonija** toliko časa (deset let od nastanka) v bunkerju. Avtoritete niso vedele, kaj misli z nekaterimi dokumentarnimi vložki (za Klimova tako značilnimi) režiser, niti niso mogle predvideti, kako se bo razvijal njegov razvoj.

Po satirično-kritičnih začetkih (filmih **Dobrodošli ali tujcem vstop prepovedan**, **Dogodivščine zobozdravnika** in **Sport, šport, šport**) in **Agoniji** so vse skrivnosti in tendence jasnejše, kajti nasploh film, zaradi potencialnosti tako besede kot slike nikoli ni mogoče zanesljivo in dokončno „prebrati“.

Zlahka berljiva ideologija je bila značilna še za številne druge filme.

Vprašanje morale zadeva film **Na lovu** (The Shooting Party) režiserja Alana Bridgesa, sicer dobitnika zlate palme za **Najemnika** (1973). **Na lovu** se dogaja na predvečer prve svetovne vojne na tipičnem angleškem posestvu, v tipični

edvarjanski atmosferi, kjer uličniki uprizarjajo svoje rituale, opravljajo, flirtirajo, menjavajo partnerje ... Moralnim deviacijam ne ubežijo niti otroci.

Tekma rivalov na lovu se konča s smrtjo nedolžnega; film nedvoumno obsodi propadajočo družbo. Tradicionalna igralska izpiljenost krasi ta film, v katerem so v ospredju Edward Fox, James Mason, Sarah Badel, Dorothy Tutin in John Gielgud.

Podobnega moralnega razkroja smo deležni tudi v filmu **Stico** režiserja Jamieja de Armiña. Film so sicer predvajali izven konkurence (kjer so pokazali tudi **Edith in Marcel** Leloucha, Bressonov **Denar** in **Cotton club** Francisa Coppole), govori pa o sodobni Španiji skozi zgodbo o starem profesorju prava Leopoldu, ki iznenada zaide v težave in nima kam iti. Njegovo stanovanje, polno dragocenih knjig, bodo prodali. Izhod za obstoj sebe in dragocene zbirke vidi edinole v tem, da se proda kot suženj Stico svojemu nekdanjemu študentu Barcenu.

Zgodba se sicer srečno konča (profesor dobi z zamudo nekaj deset tisoč dolarjev honorarja, s katerim se odkupi od podlega lastnika ...

Roger Hanin je v **Peklenem vlaku** (Train d'enfer) spregovoril o sodobnem rasizmu v Franciji. Vse bi bilo v redu, če ne bi bil tako deklarativni pri prikazovanju rasne nestrpnosti policijskega komisarja in prebivalcev v provincijskem mestu do Arabcev. Razen ideološke „uspešnosti“ film ne premore drugih vrednosti.

Z resnimi rasnimi problemi se spopada **Vojakova zgodba** Normana Jewisona, enega od treh zmagovalcev Moskve. Dogajanje poteka v vojni bazi ZDA na koncu druge svetovne vojne in govori o uboju črnega narednika. Preiskavo o uboju vodi prav tako črnc, in to izziva napevno situacijo in številne rasne spore med črnimi vojaki in belimi starešinami.

Po svoje govori o rasizmu, vendar z nacistično ideologijo do Židov, film Nizozemca Dimitrija Frenkela Franka **Prodajalna sladoleda**. Pozornost je usmerjena na intimne odnose med Otom, lastnikom lokala, njegovo prijateljico Trudi in Gustavom, majorjem Wehrmachta. Soliden izdelek ima dobro igralsko zasedbo. Trudi igra Renee Soutendijk, nizozemska Hanna Schygulla, Gustava pa po videzu nekoliko nstandarden Bruno Ganz.

Morda se v ideološki koncept festivala nista najbolje prilegala zanimiva filma — **Ženska v klobuku** Stanislawo Rozewicza (Poljska) in **Neverjeten čudež** našega Živka Nikolića. Prav omenjena filma, ki sta bila nagrajena s srebrnima nagradama, dokazujeta, da tudi stroga ideologija moskovskega festivala pozna izjeme. In dobro je, da jih, čeprav so redke.

Miha Brun

NAGRADE

Zlate nagrade:

Pojdi in poglej Elema Klimova (SZ), **Vojakova zgodba** Normana Jewisona (ZDA) in **Konec deveterice** Kristosa Shiopasa (Grčija).

Srebrne nagrade:

Neverjeten čudež Živka Nikolića (Jugoslavija), **Ženska v klobuku** Stanislawo Rozewicza (Poljska) in **Seme maščevanja** Zelita Veine (Brazilija).

Nagradi za moško vlogo sta dobila Nemeč Dettlef Küggoff (v filmu **Wodzeck**) in Danec Lars Simonsen (**Zvestoba, upanje in ljubezen**), medtem ko sta bili med ženskami nagrajeni Madžarka Juli Basti (**Rdeča grofica**) in Korejka Che Yen Hi (**Sol**).

Nagrado filmske kritike je dobil sovjetski film **Pojdi in poglej**.



Andras Kovacs je z **Rdečo grofico** segel na začetek stoletja. Nosilka glavne vloge Juli Basti je dobila žensko igralsko priznanje.



Na lovu režiserja Alana Bridgesa (z Jamesom Masonom in John Gielgudom) je zelo čisto in tradicionalno delo

med velikimi festivali

Filmski festival v švicarskem (bolje bi bilo reči: švicarsko-italijanskem) Locarnu prirerajo sebi in drugim v veselje — ali pa jezo (kdo ve, kaj je bolj res) — že celih osemindeset sklenjenih let. Tako ima, kajpak, za seboj svojo zgodovino in svojo — najbrž nihajočo — razvojno linijo, ki bi si jo bilo seveda zanimivo ogledati, vendar nas namen tega zapisa vodi stran od spominov v živo osrčje letošnjega festivalskega tedna.

Locarno poteka v znamenju leoparda. Kar je v Berlinu medved, v Benetkah lev, v Cannesu palma (in tako naprej), je v Locarnu — leopard. Ves festivalski dizajn, od plakatov in prospektov prek serviet v gostinskih lokalih do natisov na majicah, razkazuje črno-rumene lise leopardovih repov. Ob njih pade v oči slogan, izpisan v pojasnilo in opravičilo: „Najmanjši med velikimi festivali.“ Že to naj bi določalo specifično težo vsega, kar se dogaja v Locarnu in v zvezi z njim, ne nazadnje tudi specifično težo porazdeljenih festivalskih nagrad.

Že poprej pa si je potrebno odgovoriti na vprašanje o tem, kaj je oziroma kaj ni resnica o tej veliki majhnosti ali majhni veličini prireditve ob Lagu Maggiore, kamor od bližnje italijanske (k Milanu gravitirajoče) meje sem v izdatni meri veje duh Sredozemlja. Locarno je slejkoprej majhno, provincialno mesto, ki šteje komaj 14.000 prebivalcev. Poleti se sicer — kot eden izmed mnogih objezerskih turističnih magnetov — spremeni v Meko mondenih počitničarjev, ki so si na strmih pobočjih fotogeničnega alpskega pejsaža zgradili dopustniške vile, vendar ostaja kljub temu to, kar je... in njegov festival je pravzaprav samo njegova zrcalna podoba.

Kot vsi drugi, veliki in manjši, mednarodni filmski festivali, si je tudi Locarno omislil celo serijo sekcij. Poleg tekmovalne, ki po svojih filmsko sporočilnih in izraznih obeležjih ter po svojem pomenu ni osrednja, se predstavijo še zunajtekmovalna, švicarsko informativna, avtorsko-retrospektivna, posebna, Fiprescijeva ter obsežna televizijska sekcija, pa še sekcija, poimenovana „carte blanche“, in ne nazadnje sekcija, katere namen je — v izboru in z metodo retrospektive — predstaviti eno izmed nacionalnih kinematografij. In prav v njej je bil letos (po zaslugi cineastično zagretega švicarskega Jugoslovana Borisa Madjeriča, ki se je akcije domislil, o njej prepričal direktorja locarnskega festivala Davida Streifa ter največ prispeval k realizaciji zamisli) predstavljen — jugoslovanski film. Toda o tem nekoliko pozneje...

Tudi za Locarno, tako kot za večino drugih festivalskih snidenj, je značilna nesmiselna prenapolnjenost sporeda. Samoumevno je, da si vsega, kar je ponujeno v ogled, ni mogoče ogledati, kajti ob istih urah predvajajo po dva ali celo tri filme hkrati. Treba je torej izbirati, toda to ni ravno preprosta reč, saj so večinski sestavni deli sporeda neznanke — in ni torej nobene vnaprejšnje samoumevnosti ali razvidnih priporočil.

Med cineastično najbolj zanimivimi naj bi bile ponudbe v okviru avtorske retrospektive, ki je sklenila v vsem večdesetletnem ustvarjalnem razponu predstaviti enega veteranov sovjetske kinematografije, v senco odrinjenega, a prav po zaslugi letošnjega Locarna z vso močjo rehabilitiranega Borisa Barneta, ter — po drugi plati — predstave filmov, ki jih je za svoj spored pod zaščitno znamko „carte blanche“ izbral sloviti Umberto Eco, po vsem sodečo prva in najvidnejša osebnost, ki se je ob predstavitvi na locarnskem Piazza Grande, kjer so potekale izbrane večerne projekcije, priklonil filmsko zavzetemu in hvaležnemu avditoriju. Žal je ostalo v obeh primerih — ob Barnetovi retrospektivi in ob Ecovem izboru — bolj pri dobrih namenih kot pa, da bi šlo za zares daljnosežne

valorizacijske učinke.

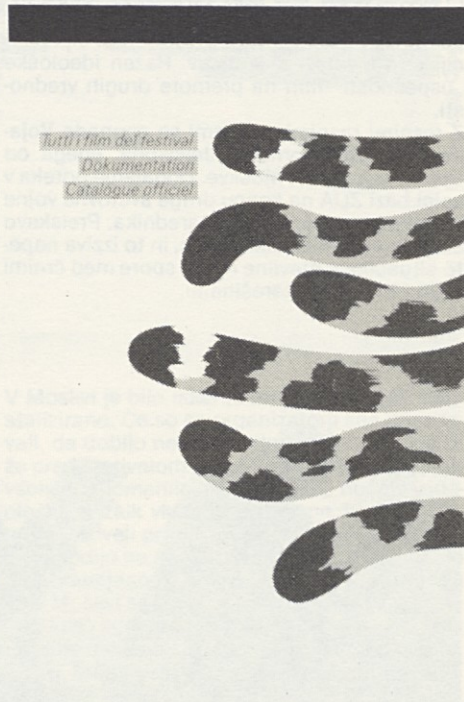
Za vnanijski festivalski blišč naj bi bili poskrbeli naslovi filmov, izbranih v repertoarno osrednji cikel pod imenom „fuori concorso“. Selektorji so poiskali nekaj del, ki so bodisi razgibavali duha na doslej absolviranih letošnjih velikih festivalskih platnih, denimo Schraederjevega **Mishimo**, Bogdanovičevega **Mask**, Kusturicevega **Očeta na službeni poti**, Szabovega **Polkovnika Redla**, Harejevega **Vremenarja** in drugih, njim podobnih, ali pa so tvegali srečo s svetovnimi premierami filmov, ki so pravkar prišli z montažnih miz in tako šele začenjajo svojo pot. Toda, žal, v obeh primerih brez velikih dosežkov. Prej obrnjeno: večina teh filmov je izzi-

kim kriterijem v tesni bližini diletansko ubornega eksperimentalizma, marsikdaj daleč pod ravnijo že doseženega v filmski umetnosti.

V vseh teh razmerjih bi lahko jugoslovanski filmski primerki, ki sta jih za Locarno odbrala poprej omenjena festivalski direktor Streif in njegova „desna roka“ Boris Madjerić kot iniciator predstavitve jugoslovanske filmske tvornosti Švicarjem, ki „o nas ne vedo ničesar“, kot ugotavljajo naši tamkajšnji zdomci, dejansko nosili zastavo tega festivala. Pa je, žal, niso. Nič čudnega: predstave so bile vsak festivalski delovni dan ob enih opoldne v dvorani sicer zveneče poimenovanega, a neklimatiziranega mestnega kina Rex, kamor je pot ob neljubi opoldanski uri spričo pripeke in utrujenosti pripeljala le nekaj malega najbolj zavzetih interesentov, zlepa pa ne tudi festivalske množice, ki je sicer oblegala Locarno. Pavlovič, Čangič, Godina, Karanović, Šijan, Makavejev, Grlić in Žilnik so tako, hočeš nočeš, ostali v vnanijski senci siceršnjih festivalskih dogajanj. Spričo prenapolnjenosti z obilico manj pomembnih „prispevkov“ so v letošnjem Locarnu celo prave vrednosti zgubljale svoj lesk.

Viktor Konjar

V tekmovalnem sporedu so bili filmi: **Desert Hearts** v režiji Donne Deitch (ZDA), **Dongdong de Jiagi** v režiji Hou-ujia Xiaoxiana (Tajvan), **Elsa, Elsa** v režiji Didiera Haudepina (Francija), **Fast Talking** v režiji Kana Camerona (Avstralija), **Fetish & Dreams** v režiji Steffa Gruberja (Švica), **Himatsuri** v režiji Mitsuoja Yanagamachija (Japonska), **Höhenfeuer** v režiji Fredija Murarja (Švica), **Huang Tudi** v režiji Zhang Zilianga (Kitajska), **Ingarni** v režiji Luigija Faccinija (Italija), **La Sonata a Kreutzer** v režiji Gabrielle Rosaleve (Italija), **Le Medicine de Gafiré** v režiji Mustapha Diopa (Nigerija), **Libe und Tod** v režiji Nanne Relia (ZR Nemčija), **Mukhamukham** v režiji Adoora Gopalakrishnana (Indija), **Signal 7** v režiji Roba Nilssona (ZDA), **Sladkij sok vnuti travi** v režiji Amanbeka Alpijeva (SZ), **Tagediebe** v režiji Marcela Gislerja (ZR Nemčija) in **The Way It is** v režiji Erica Mitchella (ZDA).



38. Festival internazionale del film Locarno 8-18 agosto 1985

vala gledalska razočaranja in veliki hlad, ki priča o dejanski krizi v svetovnem filmu in doma- la v vseh nacionalnih kinematografijah, pri čemer je jugoslovanska ta hip — ne le po zaslugi Kusturice — ena razveseljivih in častnih izjem. To kreativno zagatnost, ki je kdaj pa kdaj mejila že kar na ničevost, je še zlasti očitno razkrival spored v okviru tekmovalne sekcije, kjer so se kar vrstili sporočilno in izrazno neizraziti, nezanimivi in v prenekaterem primeru obupno dolgočasni filmski poskusi. Z veliko nagrado in zasluženim zlatim leopardom ozaljšani **Peklenski ogenj** Svicarja Fredija Murerja je bil pravzaprav lepa izjema v vsej tej paradi nepomembnega.

Za Locarno in njegove estetske kriterije so sicer značilni poskusi iskanja novih izvirnih pristopov k filmskemu izražanju. To naj bi izhajalo tudi iz propozicij, ki omogočajo „vstop“ v tekmovalno sekcijo le prvim, drugim ali kvečjemu tretjim filmom posameznih avtorjev. Šlo naj bi za avtorsko samonikle filmske začetke in s tem za novost, kar zadeva filmsko sodeben in filmski izraz. Ta pristop k novi produkciji se je v plodnih obdobjih filmske zgodovine — denimo v novovalovskih šestdesetih letih in njim podobnih obdobjih — zagotovo obnesel; v trenutni nevaltni konstalaciji ustvarjalnih sil in pobud, ko ni na obzoru ničesar, kar bi prinašalo zares nove impulze, pa ostaja zvestoba ta-

Lorenzo Codelli

Dnevnik z Azurne obale

8. maj

Odličen začetek **Priča** (Witness) Avstralca Petra Weira, izven konkurence in v Paramountovi produkciji. Film predstavlja izvirni poskus slogovne obnove (in posodobitve) klasičnega hollywoodskega *črnega filma*. Najpomembnejši ustvarjalec avstralskega „novega vala“, ki je sledil sonarodnjakoma Bruceu Beresfordu (**Tender Mercies**, 1983) in Fredu Schepisiiju (**Barbarosa**, 1982) v ZDA, v **Priči** še enkrat potrjuje svojo poetiko.

Kaotično in skrajno nasilno urbano „civilizacijo“ zoperstavi arhaični in idilični ruralni skupnosti Amishevih iz Pennsylvania. Weir na znamenovanem obrazu Harrisona Forda od blizu proučuje nevrose, ki vklepajo njegov lik okorelega policajca in ga nato poževe v kmečki ambient, zanj popolnoma neprimeren. Tudi Robert Mitchum ali Sterling Hayden sta bila v obdobju svojih gangsterskih triumfov včasih predstavljena ex-abrupto v majhna podeželska mesta, v katerih njihovi kodeksi grobijanov niso več veljali ali pa so se postopoma ublažili. Harrison Ford, v zadnjih Spielbergovih in Lucasovih superspektaklih prepuščen samemu sebi, je v **Priči** znova odkril humano dimenzijo svoje privlačne osebnosti in celo neizogibni ljubzenski prizor med njim in prelepo Kelly McGillis (opaženo že v **Reuben Reuben**, 1983) je podan v tihih tonih, brez zvezdnških pretiravanj.

Čuden kontrast z zmagoslavnim prihodom samega Harrisona Forda in številnih njegovih kolegov s Clintom Eastwoodom na čelu na Croisette. Cannes je letos poskrbel za bučen slavospev *zvezdništvu*: fenomenu, ki teši in pomirja publiko po vsem svetu in ki ga je Woody Allen (*moj* najljubši zvezdnik) lucidno postavil pod vprašaj v svojem filmu **Škratna vrtnica iz Kaira** (The Purple Rose of Cairo). Tudi Francoizi so napovedali množičen prihod domačih zvezdnikov, morda zato, da bi ogreli jesensko ozračje festivala.

V tretjem letu svojega obstoja nova festivalska palača bolje funkcionira. Ko se spustite pod zemljo, kjer domuje Marché du Film, se ne izgubljate več v labirintu uličic, poimenovanih po slavnih cineastih. Vzdušje je še mirno, mnoge pulte bodo kmalu odprli ali pa končujejo nameščanje okrasov na njih. Angleži so odlično pripravljene in skrajno učinkoviti, njihov pult že ponuja pestro izbiro sporočil in informativnih publikacij: uradno je to leto **British Cinema**, veličasten poskus zunanje potrditve lastnega proizvodnega prebujanja, ki naj bi doma priklical nazaj v kinematografske dvorane vsaj del tistih množic, ki so jih zapustile zaradi tv ekranov (ali video aparatov, ki jih ima že vsaka druga družina).

Popoldne se začne sekcija „Perspectives du Cinéma Français“ s predstavitvijo filma **Uničeni čas** (Le temps détruit) Pierra Beuchota, uveljavljenega televizijskega avtorja, ki se je tokrat prvič lotil filmske režije. **Le temps détruit** je veliko bolj kot preprost „dokumentarec“, presunljiv poklon trem vojakom, padlim med „drôle de guerre“ septembra 1939: Paulu Nizanu, znanemu revolucionarnemu pisatelju, Mauriceu Jaubertu, avtorju najlepših filmskih glasb tridesetih let (kasneje jih je pogosto uporabljal v svojih filmih François Truffaut) in nazadnje Rogeru Beuchotu, režiserjevemu očetu. Prek njihovih pisem s fronte, branih v offu, spoznavamo male vsakdanje tragedije teh vojakov po sili in čutilo njihove stiske in njihove upe za bodočnost, ki pa je žal ne bodo nikoli dočakali. Barvne slike polagoma prikazujejo danes zapuščene kraje, ki so bili prizorišča tistih vojaških podvigov. Nato sledi veliko črno-belih posnetkov strelskih jarkov in tedanjih spopadov, ki jih hranijo vzhodnonemški vojaški arhivi. Be-

uchot sijajno uravnoteži ta elegični spev o nekem prekletem obdobju — njegova stvaritev spominja na nekatere kratkometražne filme mladega Resnaisa ali na Chrisa Markerja.

Uničeni čas je tudi prvi med kakimi dvajsetimi prvenci, ki jih bom *moral* videti med festivalom, ker sem sprejel članstvo v žiriji, ki podeljuje nagrado „Zlata kamera“ najboljšemu med njimi v vseh sekcijah. Če bodo tako osebni in zanimivi, kot je bil ta, ne bom izgubljal časa...

9. maj

Začenja se tekmovalni del: danes se spopadata brezdomovinec Dušan Makavejev in pokojni Shuji Terayama. Prvi nastopa pod avstralsko zastavo (potem, ko je v preteklosti nastopal pod francosko, kanadsko in švedsko, prava turneja po kontinentih!), drugi je, dve leti po smrti, dobil bitko za (brezplačne) avtorske pravice slovitega romana Garcie Marqueza „Sto let samote“.

Film **The Coca-Cola Kid** D. Makavejeva je — čeprav priredba novel avstralskega pisatelja Franka Moorhousea — spet (po **Montenegru** in **W. R. misterij ogranzima**) metafora o Ameriki in amerikanizmu. V glavni vlogi nastopa Eric Roberts (morilec iz Fossejevega filma **Star 80**), kot *executive* Coca-cola, ki pride v neko zakotno avstralsko dolino, da bi uničil domačina, ki proizvaja neko „lokalno“ pijačo; film je zabavna satira na kapitalizem, morda nekoliko preveč obarvana v slogu šestdesetih let (projekt je star več kot desetletje). Makavejeva zanimajo predvsem obrobna beleženja nravi; dejansko bolj poskuša kot uspe ubežati logiki scenarija — sicer navdahnjenega pri klasičnih komedijah o odnosu moški/ženska pri Howardu Hawksu. Na tiskovnih konferencah je režiser vedno živahen in paradoksalen: tokrat je drzno ugovarjal svoji protagoniski Greti Scacchi, ki ga je za šalo obdolžila, da slabo ravna z igralci. Tako kot drugi avtorji (npr. Altman ali Godard) tudi Makavejev izjavlja, da noče (ali ne bi hotel) vedeti, kako se bodo končale zgodbe, ki jih pripoveduje; pomembna je improvizacija, ustvarjalna pot v neznanu. Kot je v dnevniku „Le Matin“ napisal prijatelj Michael Ciment, je za režiserje njegovega kova, ki so bili v središču protestniškega viharja po letu 1968 in ki so naredili najpomembnejše in najbolj opazne filme o tedanjih političnih dogajanjih, gotovo težko prilagoditi se spet na pripovedovanje linearnih fikcijskih zgodb, kakršne narekuje svetovna kapitalistična logika. Makavejev si pomaga z nenehno ironijo in z neutrudljivim zanimanjem za daljne dežele. Zaželeli mu, da bi mu končno uspelo režirati film v svoji pravi domovini, v ZDA, enega pa tudi v deželi, od koder prihaja.

Sodelavci Terayame, ki so potrpežljivo sestavili koščke mozaika z naslovom **Saraba Hakobune**, so za to posthumno delo morda nekoliko pretiravali v montaži, se pravi, ničesar niso izpustili. Film — fellinijevska zgodba o kmečki naselbini onstran časa, s prebivalci, ki živijo v praviljično-nadresnični razsežnosti — je koncept čudovitih podob, čarobnih trenutkov. Osebe prihajajo iz onostranstva in odhajajo vanj ter se izražajo v simboličnih govoricah. Terayama je zapustil optimističen testament, ob katerem sem pomislil na Kurosawin **Dode-skaden**.

Španec Francisco Regueiro je s filmom **Padre Nuestro** popoldne odprl sekcijo „Un certain regard“ — v njej so napovedani izredno zanimivi naslovi in avtorji, pogosto iz nerazumljivih razlogov izločeni iz tekmovalnega sporeda. Dva legendarna stebra iberškega filma. Fernando Rey in Francisco Rabal, oživljata domiseln an-

tireligiozni par iz grehov polnega kardinala in njegovega ateističnega brata. S filmom **Ženski obrazi** (Visages de femmes) Désiré Ecaré (Slo-nokoščena obala) se začne Teden kritike. „Je to prvenec?“ se vprašam, ko se spomnim, da sem pred leti videl več njegovih afriških filmov. Zdi se mi, da je njegov prvi celovečerec. Čeprav ima kinematografija tako imenovanega „tretjega sveta“ svoje vnete privržence (ki bi dali celoten opus Kubricka ali Antonionija za pol ure traku, če bi ga v Nigeriji posneli pravi Nigerijci!), se mi zdi, da so v **Visages de femmes** iste stvari, ki smo jih že videli v drugih filmih iz teh dežel. Velika izpovedna iskrenost in velika negotovost v uporabi kamere. Feministična tematika, ki jo obravnava Ecaré, je bolj prevratniška v kontekstu, v katerem je tradicionalno bolj poudarjena prevlada moškega v družbi (v Afriki) kot pri nas. Lep prizor fizične ljubezni je slavospev čisti erotiki in ne zlorablja voyuerističnih elementov, značilnih za podobne prizore v filmih iz naših krajev.

Z današnjim dnem je konec umirjenega ritma projekcij. Začenjajo se stotine predstav na Marchéju, v več dvoranah na Rue d'Antibes; jutri se bodo spet odprla vrata stare filmske palače s „Quinzaine des Réalistes“ in s „Perspectives du Cinéma Français“. Skušam si narediti načrt ogledov, a že vem, da ga bom moral vsako jutro popravljati, ko vročično prebiram razporede in „Screen International“ in „Le Film Français“. Še vedno upam, da bom (prej kot drugi!) videl najnovejši film kakega ne ravno „festivalskega“ (torej zelo, zelo komercialnega) avtorja, a tudi, da si bom ustvaril vsaj nekoliko predstavo o tistih skandinavskih, avstralskih, novozelandskih produkcijah, ki na Marchéju predstavijo skorajda ves svoj *output*. Na skrivaj si želim vsaj tu in tam ujeti kako drugo ali tretjerazredno grozljivko, ki jih delajo Američani in o katerih berem v „Cinefantastique“ ali v „Fangoria“...

10. maj

Mi je bil bolj všeč Godardov **Detektiv** ali (sedaj že slavna) torta, ki jo je Godardu vrgel v obraz neki njegov sovražnik? Ne bi vedel, tako film kot torta smrdita na preračunan reklamni učinek in konec. Lažno policijski ton **Detektiva** nam zbujajo žalostne spomine na zgodnje „črno“ obdobje pri Godardu. Ni treba dodajati, da ob utrujenem in vedno bolj trpečem obrazu Jean-Pierra Léauda nasploh pogrešamo „novi val“ iz časov **400 udarcev**. Zanimivo je, da vse to pogrešam jaz, ki nisem nikoli maral ne teh filmov ne tega precejšenega gibanja. A pri Godardu je toliko hotenja po „pre-delanju“ že narajenega (zlasti kar se tiče bivanjske tesnobe, ki jo je že izražal, in to veliko bolje!), da bi zares zaslužil nagrado Nostalgija 1985.

La Historia Oficial Argentina Luisa Puenza je solidna in hkrati okorna melodrama. Pripoveduje o krizi vesti neke dame iz visoke družbe, ki odkrije zločine zločinskega generalskega režima in se pridruži materam *desaparecidos*. Časi, ko se je latinsko-ameriški film z ustrežno slogovno prepričljivostjo loteval političnih tem, so minili. Bolje je brati zanimive dialoge iz Puenzovega filma kot gledališki pamflet z dobrimi nameni.

Še en odličen francoski prvenec v programu „Un certain regard“: **Čaj v Arhimedovem haremu** (Le thé au harem d'Archimède) Mehdiya Charefa (supervisor je bil Costa Gavras). Nesentimentalen portret alžirskih izseljencev in bednih predmestij, v katerih so prisiljeni bivati v Franciji. Izredna narativna prečiščenost (včasih celo pretirana) za film, ki oživlja sijaj neorealizma.

Začenjajo se tudi uradne „počastitve“: Manoel

Orleiva, veliki portugaljski ustvarjalec, ki mu bosta med „počastitvami“ sledila, toda njegov **Satenasti čevljiček** (Le soulier de satin) je umirajoča in smrtno dolgočasna televizijska priredba gledališkega dela Paula Claudela. Tu je trajala dve uri in 40 minut, za beneško Mostro je napovedana več kot šest ur trajajoča verzija. Čestitam tistemu, ki bo zdržal do konca! Večna *vexata quaestio*: zakaj na filmskem festivalu prikazovati tako tipično televizijska dela?

Po poklonu pokojnemu Pierru Kastu (ki je po naključju umrl isti dan kot njegov mnogo slavnejši kolega Truffaut) s televizijskim filmom, ki ga je bolje pozabiti, se je Quinzaine začela z japonskim nastopom: s filmom **Pogreb** (Ososhiki) Juza Itamija. To je groteskna in mračna komedija o pogrebni ceremoniji v neki malomeščanski družini. Izjemen uspeh na Japonskem. Da bi nas spravil v smeh ali do nasmeha, se Itami zateka k preveč pretiravanjem (deformirajoči objektiv). Razočaralo je tudi prvo delo v Tednu kritike, **Kolp** Rolanda Susa Richterja, ki se dogaja v razdejani Nemčiji v letih 1946 in 1947. Neki deček se skuša znati po svojih močeh s črno borzo in drugimi nezakonitimi posli. Če se ne bi predobro spominjali Rossellinijeve **Nemčije leta nič**, bi nam Richterjev film morda povedal kaj izvirnega.

11. maj

Nepomembnost (Insignificance) Nicholasa Rogea (Vel. Britanija/ZDA) je res nepomembna! Gledališka komedija Terryja Johnsona — verjetno odlična — o absurdnem srečanju Marilyn Monroe z Einsteinom v neki hotelski sobi v New Yorku je uničena s strašansko Roegovo ambicijo, da bi vse (res prav VSE) povedal o petdesetih letih: norost atomske bombe, norost atomske blondinke, maccarthizem, hladna vojna, vsak prizor in vsak stavek sta kot učbenik o tistim času. Igralcem ne uspe poživiti dogajanja, Theresa Russell je zbanalizirana Marilyn, Tony Curtis še kar zabaven priliznjen politikant, Michael Emil pa Einstein iz dovtipov.

Polkovnika Redla (Redl Ezredes) smo že občudovali na festivalu v Budimpešti. Opažam, da je tu v Cannesu odziv precej močan. V reviji „Screen International“ si je prislužil največ novinarskih zvezdic, za katere novinarji iz več dežel glasujejo vsak dan (in vse do konca bo obdržal prvo mesto). In pred nekaj dnevi je film Istvána Szaba v Nemčiji dobil vladno nagrado za najboljši nemški film leta — potem ko je bil v Budimpešti nagrajen kot najboljši medžarski film leta! Ponavljam, da tovrstne koprodukcije z visokimi umetniškimi ambicijami (zapletena zgodba, dvoumni liki, družbenopolitična analiza, zaključki brez delitev na „dobre“ in „slabe“) žal ostaja izjema v mednarodni panorami. Dovolj je preleteti reklame v canskih časopisih ali pogledati desetine plakatov, ki najavljajo drzne francosko-italijansko-nemško-japonsko-panamske koprodukcije z najbolj absurdnimi kombinacijami (nemški zvezdnik, kanadska zvezdnica, francoski režiser, posneto v Jugoslaviji, ameriški scenarij, in tako naprej...). Prvak v tem športu je sedaj Cannon, izraelska tvrdba, ki se je preselila v Hollywood in ki kupuje ter distributira takšne „umetniške“ izdelke, kakršen je De Oliveirin **Satenasti čevljiček**, napoveduje Godardovega **Kralja Leara** z Brandonom in Woodyjem Allenom (!!) in še naprej vari drugorazredne ameriške filme, posnete z de-

narjem kake holandske banke ter angleško-arabsko in ne vem še čigavo finančno podporo.

Mitsuo Yanagimachi s filmom **Praznik ognja** (Himatsuri) v programu „Un Certain Regard“: sijajna saga o ribičih, ki živijo na osamljenem otočju, s še povsem poganskimi miti in verovanji. Eden izmed njih izziva gozdna božanstva in nazadnje znori ter pokolje vso svojo družino. Razen precej cenenege in predvidljivega zaključka je **Himatsuri** popolnoma prepričljiv s svojim strogim pretresom nasilne industrializacije v neki majhni skupnosti.

Solze sočutja, a moram priznati, tudi veselja, na koncu **Steaminga**, zadnjega filma dragega Joeja Loseya. To je eden redkih njegovih filmov z zanesenim, pozitivnim koncem. Boj skupine žensk, ki obiskujejo staro londonsko javno kopališče, se konča z uspehom: kopališča ne bodo porušili. Znotraj ter zaprtih vrat se prepletajo različne vzporedne ženske zgodbe in Losey jih opazuje s prizadetostjo, vendar brez sentimentalnosti. Z običajno strogostjo vodi ekipo odličnih angleških igralk, od Vnesse Redgrave (edina, ki ne nastopa gola) do Sarah Miles, od preminule Diane Dors do novega odkritja, Patti Love, ki je zares vrhunska v vlogi predstavnice spodnjih slojev z vulgarno govorico, a z velikim srcem. Resda ne gre za filmoporočko, v njem ne najdemo „povzetka“ poetike velikega avtorja, kakršen je bil Losey. Prej je tiha vrnitev (prek lepega gledališkega besedila Nella Dunna, ki ga je priredila Patricia Losey, režiserjeva žena) v tisto Anglijo, ki je dala Loseyu najboljše priložnosti v njegovi nemirni karieri.

12. maj

Seveda ni mogel manjkati ne vem več kateri film Alana Parkerja, skrajno povprečnega angleškega režiserja, ki že nekaj let na festivalu pokaže enega (ali celo dva) izmed svojih izdelkov. **Ptič** (Birdy) je po mnenju nekaterih manj grd od drugih njegovih del, ker obravnava občutljivo in „osebno“ temo (povratnik iz Vietnama, ki se ima za ptiča). Po mojem je ideja (deloma ukradena iz Altmanovega filma **Brewster McCloud**) obdelana v njegovem znanem slogu, se pravi, z nesmiselnim iskanjem učinkov, ki naj pritegnejo oko.

Prijetno presenečenje **Oče na službenem potovanju** Emira Kusturice, predvsem krepak korak naprej glede na njegov prvenec, ki me ni ravno najbolj prepričal (**Dolly Bell**, nagrajen v Benetkah z zlatim levom za debutantsko stvaritev). Skozi subjektivno in naivno videnje otroka pripoveduje avtor o letih antistalinističnih čistk, o kazenskih delovnih taboriščih, o bojih med političnimi frakcijami v petdesetih letih.



Bonaparte, z bogom, režija Youssef Chahine

Toda zanima ga predvsem svet malega junaka, njegove spontane reakcije, njegove preprečene ljubezni, njegova prva razočaranja. Ironična in žalostna pravljica, ki vzbuja sočutje s protagonistom in popolno podoživljanje njegovih mesečarskih kriz. Bolezen ali neizogibno razodetje v sanjah? Izborna *rêveire* na koncu si je prislužila dolg-aplavz občinstva.

Med prvenci, ki jih skušam ujeti, se mi je zdel mlahav **L'adolescente sucre d'amour** Libanonke Jocelyn Saab; kljub scenariju Gérarda Bracha (soavtorja filmov Polanskega in sodelavca mnogih drugih velikih režiserjev) film nikoli ne prodre skozi površje tragičnih konfliktov, ki pustošijo Bejrut. Pogumna režiserka ga

je posnela med streljanjem in pokoli. Se ena debutantka, Venezuelka Fina Torres, pripoveduje v **Oriani** kot v obsežnem zgodovinskem romanu zgodbo o nesrečni ljubezni na ogromni kolonialni plantaži v svoji deželi. Daniela Silverio (občudovali smo jo že v Antonionijevi **Identifikaciji neke ženske**) odkriva doživetja svoje prednice skozi predmete in spomine, ki so se ohranili v starodavni veleposestniški hiši. Blazirana atmosfera, pretanjenost pripovedi, skratka, več kot obetaven začetek, ki ga je deloma financiralo tudi francosko ministrstvo za kulturo. Ista institucija je prispevala znatna sredstva za **Satenasti čevljiček** (popolnoma prestižna poteza) in za film Youssefa Chahina **Zbogom Bonaparte** (Adieu Bonaparte), napoveduje pa sponzoriranje filmov Martina Scorseseja ter drugih ubežnikov iz rodni deželi. Jeanne Moreau je nadzorovala montažo filma **Vivement Truffaut**, ki je sestavljen iz najboljših znanih prizorov v Truffautovem opusu, producent pa je bil canneski festival. Ob projekciji so se predstavile vse zvezde, ki so nastopale v enem ali več filmih znanega režiserja. Resna in tiha ceremonija. Pripomnimo, da je poplavo knjig o Truffautu začela odlična posebna številka revije „Cinématographe“ (december 1984) in še obsežnejša številka „Cahiers du Cinéma“ z naslovom „Le roman de François Truffaut“, s pričevanji vseh njegovih sodelavcev ter s članki Spielberga, Formana in drugih njegovih prijateljev.

Čutiti je, da je posvetitev Truffautu več od poklona preminulemu. Tudi na fotografski razstavi, ki so jo pripravili „Cahiers“ v Novi palači, je šlo za uradno proslavitev *nove tradicije* francoskega filma, ki se je začela s Truffautom. Prek najbolj popularnega francoskega režiserja v ZDA skušajo nekateri sodobni francoski filmski delavci znova osvojiti tuje trge. Videli bomo, če bosta Tchiné in Chabrol v tem uspela.

13. maj



Mishima, režija Paul Shrader

Zakaj naj bi me bilo sram priznati, da je **Bledi jezdec** (Pale Rider) Clint Eastwooda zelo dobro narejen vestern, z občutkom za prostor, krajino in akcijo, kakršne imajo le redki tekmeči (samo Cimino je v **Nebeških vratih** šel veliko dlje, v smeri kritičnega vesterna)? Kot režiser je Eastwood več let nihal med zelo osebnimi deli (glej **Tightrope**, 1984) in čisto zabavo za svoje oboževalce. **Pale Rider** je analiza prehoda od klasičnega Fordovega vesterna k Leonejevemu „špageti-vesternom“, katerih simbol je bil Eastwood. Dejanja skupine bogatih iskalcev zlata, ki jih tiranizira prijeni posestnik, imajo svoj protipol v božanskem superheroju, ki pride s hribov, da bi jih maščeval. Zaradi svoje biblične razsežnosti je **Pale Rider** blizu nekaterim Fordovim ali Mannovim epopejam. Škoda, da je Eastwoodov mit izven ekrana v časopisih zlorabljan in služi za politično tarčo najbolj cenjenim protiameriškim napadom. Zaradi njegove stilistične doslednosti in produkcijske drznosti (dela neodvisno od velikih studijev in sam izbira scenarijev) bi ga bilo namreč treba imeti za vzpodbuden, posnemanja vreden zgled.

Fucha poljskega debutanta Michala Dudziwicza (v Semaine) je popolnoma uspel filmček. Govori o heroizmu in neprimernosti nekdanjih herojev, v žalostnih časih, ki jih živimo (ali ki jih živijo na Poljskem). Dva delavca najamejo za skrivnosten podvig na nekem oddaljenem po-



Steaming, režija Joseph Losey

beželskem pokopališču. Na skrivaj torata obnaviti grob nekega lokalnega heroja. Režiser s črnim humorjem in gagi, vrednimi zgodnjega Polanskega, koplje po ideoloških nesporednih, s katerimi se sooča poražen, a še vedno idealov poln delavski razred. Delavca, ki sta posel sprejela zaradi denarja, namreč na koncu spoznata, v čem je smisel njunega početja in sprejmeta samo polovico plačila. Čeprav le skozi metafore (in verjetno z nekaj rezi, glede na to, da film traja le dobrih 65 minut), poljski film še vedno govori o perečih problemih.

Wim Wenders po zlati palmi počiva. Poslal je le zapis s svojega potovanja na Japonsko, posnet pred dvema letoma, **Tokyo-Ga**. Spomin na njegovega dragega Yasujira Ozuja, reportaža, ki konfrontira podobe iz **Tokyo Story** in prikazuje današnje gosto naseljene, brezosebne japonske prestolnice. Wenders dela intervjuje z Ozujevimi igralci in sodelavci, izven polja je sprašuje, če je njegove filme še moč razumeti in priznava številne Ozujeve vplive na lastno delo.

Poljub žene-pajka (Kiss of the Spider Woman) Brazilca Hectorja Babenca je ameriško-brazilska koprodukcija hibridnega tipa, o čemer smo že govorili. Dva hollywoodska igralca, William Hurt in Raoul Julia, brazilski zaporniški ambient, hollywoodski scenarist (Leonard Schrader, Paulov brat in soavtor **Mishi-**



Skrlatna roža iz Kaira, režija Woody Allen

me), brazilska zvezdica (Sonia Braga). Babencov film je križanec med satiro in družbeno dramo, čeprav ne ena ne druga nista nikoli dosledni, prepuščeni sta poljubni igralski interpretaciji. Hurt kot klepetav homoseksualec je prepričljiv le kake pol ure — ostalo je v slogu **La cage aux folles**...

14. maj

Maska (Mask) Petra Bogdanoviča je njegov **Človek-slon**: solzava zgodba o pošastno deformiranem mladeniču, ki hoče živeti kot vsi njegovi sovrstniki, a umre, preden se uspe prilagoditi. Cher v vlogi matere spaka si prizadeva, da bi banalnost zgodbe poživila z obupnimi verbalnimi domislicami. Ravno tako banalna je zgodba filma **Rendezvous**: ljubezenski trikotnik med pubertetni, z vse prej kot privlačno Juliette Binoche. Bledo, sprano, popolnoma anonimno ubožico maltretira vsekakor slabo motivirani André Téchiné. Tako njega kot njo francoski tisk zanosno povečuje in kuje v zvezde, drzne si govoriti o „mojstrovini“. Tipično delo starajočega se novega vala (Téchine je bil v šestdesetih letih kritik pri „Cahiers“), ki združuje vse ostanke tega minulega obdobja: plehki dialogi, skrajno površni psihološki konflikti, po sivih pariških ulicah razmetani prizori, estetsko zlagan, melodramski antirealizem. Haskell Wexler, eden najbolj občudovanih in je vplivnih ameriških direktorjev fotografije, se je končno vrnil k režiranju po **Medium Cool** (1969). **Latino** (v koprodukciji z Lucas-filmom) se dogaja med sodobno antisandinistično, od CIA finansirano gverilo v Srednji Ameriki. Zasebna zgodba borca, ki na lastni koži občuti ameriška protislovja, je endimenzionalna. Wexler vse yankeeje prikaže kot hudobe in vse sandiniste kot dobre, sledeč ideološkemu shematizmu, ki bolj ustreza militantnemu filmu petdesetih let kot politični zapletenosti sedanjega časa.

V dvoranica Marchéja smo naleteli na zmagovalca zadnjega berlinskega festivala, **Wet-**

herby bivšega kemediografa Davida Harea, kvaziremake Loseyve **Nesreče**, z odličnimi igralci, a brez tematskih novosti. **Moč zla** (Le pouvoir du mal) Krzstofa Zanussija, posnet v Franciji, je slaba krščanska parabola o velikih pridigah in marionetnih likih.

15. maj

Film **Mishima** Paula Schraderja (v koprodukciji Lucasfilma in Francisa Coppole ter neke japonske firme) je bil nestrno pričakovan. Gre za razmeroma poenostavljeno in hladno biografijo slavnega japonskega pisatelja, ki je po



Vojni norec, režija Dino Risi

smrti postal mit domače neofašistično naravnane mladine. Seksualne in kulturne stiske pisatelja so prikazane na treh ravneh: kot surrealistična rekonstrukcija nekaterih njegovih pripovedi; kot razdrobljena kronika njegovega javnega harakirija; kot nekaj ključnih epizod iz njegovega življenja. Schrader se noče preveč približati svoji temi, a zaradi te distance se večkrat vprašamo, zakaj se z Mishimo doslej še ni ukvarjal noben Japonec. Kot sestavljanica z nekaj sijajnimi fragmenti (po zaslugi fantastičnih scenografij Eika Ishioke in elektronske glasbe Philla Glasa) je **Mishima** manj uspešen od **Hardcora** in **Ameriškega gigola**.

Mario Monicelli nam je pokazal že nekaj veliko bolj zabavnih in osebnějšíh filmov, kot sta **Dve življenji Matije Pascala** (Le due vite di Mattia Pascal), zasnovana kot kratka serija za televizijo in prikazana v Cannesu v skrajšani verziji. Ta **Mattia Pascal** ni ne „commedia all'italiana“ ne zvesta priredba znanega Pirandellovega romana, rešuje ga le simpatičen nastop Marcella Mastroiannija v glavni vlogi. Brazilca André Klotzel v filmu **A marvada carne** prikazuje nekoliko nore podvige revnega sestradanega kmeta, ki vedno išče meso za hrano in ženske za objem. Prvenec v folkloriističnem slogu, posnet s skromnimi sredstvi, z agresivno spontanostjo.

Nismo se nadejali, da bomo še kdaj lahko videli angleško komedijo v slogu vrhunskih dosežkov Ealinga v petdesetih letih, toda **A Private Function** debutanta Malcolm Mowbraya je prav to. Ostra satira na angleško provinco takoj po vojni, na njena razredna razlikovanja, skozi paradoksalno zgodbo proletarca, ki skupini lokalnih uglednežev ukrade prašiča, ki si ga hočejo speči za banket na čast kraljevske poroke. V filmu je nešteto namigov na thatcherjevsko Britanijo, svetohlinsko in konservativno. Situacije in dialogi, ki jih je napisal znani komediograf Alan Bennett, učinkujejo kot vrsta tempiranih bombic. Med igralci izstopa (vreden Aleca Guinnessa) Michael Palin, ki se ga spominjamo kot člana satirične skupine Monthly Python. Zdaj vem, za koga bom glasoval v žiriji za Zlato kamero.

16. maj

Kot smo pričakovali, je **Zbogom, Bonaparte** Egipčana Youssefa Chanina velikan na trhlih nogah. Ekspedicija Napoleonovih čet med piramide se odigrava, ne da bi kdajkoli dobila pridih resnične epopeje. Chanine, „uradni“ cineast v najbolj konformističnem pomenu besede, se dokaj površno norčuje iz vloge imperatorja, ki ga igra znani gledališki režiser Patricie Chereau.

Končno je tu Woody Allen! Ne osebno — ker na festivale ne hodi. Njegova odsotnost je še bolj izpostavila vrednost njegovih filmov, ki ne



The Glenn Miller Story, režija Anthony Mann, 1954

potrebujejo „razlag“ s strani avtorja. In ni jim treba biti v tekmovalnem sporedu, ker so tako nad ostalimi tekmeči... **Skrlatna roža iz Kaira** — Allen tokrat ne nastopa kot igralec — je naslov filma v filmu, filma iz tridesetih let o namišljenem mladem raziskovalcu, ki ga premeta brezdjelje newyorške visoke družbe. Običajna gledalka (Mia Farrow), ki v kinu večkrat gleda ta film, se zaljubi v glavno osebo, tako da se ji le-ta materializira in stopi z ekrana. „Zapeljivost domišljije, zoperstavljenosti krutosti resničnega življenja, je tema, ki se je v mojih delih že večkrat pojavila...“ je dejal Woody Allen v nekem intervjuju. V **Skrlatni roži iz Kaira** je genialno zoperstavil bedno resničnost obdobja velike depresije in bleščajoč domišljijo hollywoodske filmske komedije ter pokazal (bolje kot tristo socioloških esejev), kako film neposredno deluje kot nepogrešljiv ventil in kot sredstvo kolektivnega uspavanja. Z veliko ljubeznijo do filma: dovolj je videti občudujoč in blažen pogled nesrečne oboževalke, ki na koncu zamišljeno stirmi v ples Freda Astairea in Ginger Rogers. Točno v 81 minutah se odvrti skrajno zgoščen, neskončno ambivalenten film, napisan in režiran z edinstvenim chaplinovskim zanosom. Jutri bodo vsi časopisi pisali, da je Woody „moralni zmagovalac“ festivala.

Vittorio Cottafavi, eden izmed veteranov italijanskega filma, se je vrnil k televizijski režiji z adaptacijo avtobiografskega romana Cesara Paveseja **Vrag na grčih** (Il diavolo sulle collini). S številnimi filozofskimi in lirskimi dialogi je uspel poustvariti vzdušje v Torinu tridesetih let in skrite aspiracije skupine mladih intelektualcev tedanjega časa, ki nihajo med ljubezenskimi strastmi in antifašističnimi političnimi ideali. Še en televizijski film, slabo presnet s 16 mm na 35 mm, ki pa v Cannesu ni napravil slabega vtisa.

V Quinzaine (s komolci in pestmi si je treba izboriti vstop v Ancien Palais, ki ga bodo menda kmalu podrl in na njegovem mestu zgradili še en hotel) velik uspeh odličnega britanskega filma: **Ples s tujcem** (Dance with a Stranger) Mikea Newella. Gre za rekonstrukcijo resničnega dogodka iz 1955, umora, ki ga je izvršila Ruth Ellis. Ruth, emancipiranka ante litteram, tedaj obravnavana kot nekakšna prostitutka, se lišpa kot Marilyn in bi se rada poživžgala na seksualne tabuje „British way of life“. Film jo brani in pojasnjuje razloge njenega obupnega dejanja, naperjenega proti mlajšemu ljubimcu, ki jo je maltretiral in zasmehoval. Posebno pohvalo zasluži avtorica scenarija Shelagh Delaney (bila je ena izmed avtoric angleškega „free cinema“ v šestdesetih letih, se spomnite?).

Richard Lester se po **Supermanu** deloma spet izkaže s komično žilico v **Finders Keepers**, prikazanem na Marchéju: nenehno zasledovanje tatov in ugrabiteljev, z vrhuncem na koncu, ki spominja na najbolj zabavne gage Busterja Keatona.

17. maj

Claude Chabrol bolje posnema samega sebe kot Godard. **Paulet au vinaigre** je policijska zgodba, postavljena v sprijeno francosko provinco in spominja na mnoge njegove prejšnje filme. Režiran je zelo prepričljivo in v dokaj privlačnem anarhičnem duhu. Chabrol mimogrede pokaže na absurdno policijsko nasilje in predstavi vse možne pregrehe svojih mladih morilcev.



Birdy, režija Alan Parker

Kurosawin Dan ni prišel (pravijo, da je še v montaži), toda njegov producent Serge Silberman je poslal A. K. Chrisa Markerja, izjemen dokumentarec, posnet na prizorišču zadnjega filma japonskega mojstra. Pokaže nam metode dela in ustvarjalno potrpljenje avtorja **Sedmih samurajev**, njegovo kljubovanje nevihtam in mrazu, njegovo perfekcionistično obsedenost, njegovo navezanost na starejše sodelavce. Redki veterani si lahko privoščijo (tokrat v glavnem s francoskim kapitalom) režiranje veličastnih prizorov z bitkami ali z množicami v eksterieru. Marker doda tudi nekaj ostrih primerjav z drugimi Kurosawinimi filmi ter z japonsko kulturo kot celoto.

Dovolj je televizijskih filmov! V tekmovalnem sporedu je eden, iz Kanade: **Joshua Then and Now** Teda Kotcheffa; skrajšana verzija kdove kako dolge, pedantne biografije nekega židovskega pisatelja.

Pupi Avati s filmom **Uslužbenci** (Impiegati) ni hotel v Quinzaine, ker je mislil, da zasluži uvrstitev v uradni tekmovalni del. Toda zgodba s čisto novimi igralci, posneta s skromnimi sredstvi, očitno ni za festival! Živahen prerez sodobnega življenja skupine bolognskih bančnih uslužbencev — to je prvi film tega vrhunskega režiserja, ki se nanaša na sedanost in ne na preteklost. Avati tudi prvič govori o samem sebi, čeprav v okvirju, ki mu je tuj (kljub temu, da je film posnet v njegovem rojstnem kraju). **Uslužbenci** so z vzponi in padci, z dobro razvitimi liki in z drugimi, ki so komaj nakazani, razkrili nekatere izmed „nevidnih kriz“ potrošniške družbe: nezadovoljstvo, povzpetništvo, amoralnost, preziranje samega sebe pri osebah, ki navidez nimajo nobenih problemov.

18. maj

Vojni norec je bil star projekt Dina Risija, navdahnjen z romanom Maria Tobina o izkušnjah zdravnika med kolonialnimi vojnami v Afriki. V teku let ga je hotel Risi posneti z Gassmanom, Sordijem in drugimi „svetimi kravami“. Iz čisto producerskih razlogov je bila vloga blaznega stotnika-zdravnika nazadnje zaupana francoskemu komiku Colucheu. Za Francoze je namreč **Fou de guerre** farsa za priljubljenega domačega komika. Zame pa je to preveč kompromisov, ki si jih je Risi dovolil, tako da ni mogel podati dramatične in tragične razsežnosti osrednjega lika. Opis življenja v bolnišnici sredi puščave je namreč prepričljiv in verjeten prav po zaslugi znanega režiserjevega zagona. Skratka, še en film, ki bi ga bilo bolje (tako kot Monicellijevega) ne prikazati v tekmovalnem sporedu. Ali pa tudi ne? Kaj je bilo boljšega razen **Uslužbencev**?

Bliss, prvenec avstralskega režiserja Raya Lawrencea, bi bilo bolje izpustiti tako iz tekmo-

valnega dela kot iz drugih sporedov. Kako pridejo nekatera sranja na festival, ki se ima za „resnega“, ostaja skrivnost. Imam vtis, da se je festival končal že včeraj ali predvčerajšnjim in da so zadnji dnevi dodani le zato, da bi zadovoljili domače hotelirje. Zaključujejo se tudi projekcije na **Marché du Film**, ki je skromnejši kot prejšnja leta in brez hrupnih nastopov. Izjema je morda **Pumping Iron 2, The Women**, razvpit dokumentarec o ženskem body-buildingu, ki je pritegnil mnoge privrženca (gre zgotovno za dolgočasno parado mišic in fizične napihjenosti).

Danes se končuje tudi Quinzaine des Réalisateurs, ki ni razkrila nobenih posebnih novosti. Izjema je le gruzijski film **Modre gore** (Golubje Gory) Eldarja Šengelaje: bleščeča satira o birokraciji in birokratski miselnosti, ki se dogaja v kufkovski založniški hiši (lahko bi bila tudi kaka javna ustanova ali ministrstvo v katerikoli deželi na svetu). Medtem ko se poslopje postopoma ruši, uslužbenci in funkcionarji še naprej razpravljajo o nepomembnih stvareh in odlašajo z delom. Tudi potem, ko se hiša poruši in zgradijo novo, vsi še naprej skušajo ne delati!

Po tej sijajni sovjetski satiri se je zdel zaključni film Quinzaine precej plehek: **Desperately Seeking Susan** mlade Susan Seidelman obravnava razmerje med meščanko in superpunkerico: slednjo igra erotična rock pevka Madonna, pravi uragan erotičnega ekshibicionizma.

19. maj

Skoraj ničesar več ni videti ali početi. **Derbornice** Švicarja Francisa Reusserja zaključuje tekmovalni spored. Zaslužil bi nagrado za odlično cinemaskopsko fotografijo Alp in stereofonski zvok, v katerem so posneti odmevi med visokimi vrhovi. Film, ki je posnet po romanu C. F. Ramuza, je očiten poklon gorniški tradiciji švicarske kulture. Škoda, da zgodba o možu, ki je zataval na ogromen plaz, ni predstavljena s potrebnim dramatičnim patosom. Naj spomnimo, da je Reusser izšel iz politično-militantnega filma: od revolucionarnih gesel k ekološki himni, kako dolg korak!

Še dobro, da je prišel Jimmy Stewart z novo verzijo **Zgodbe o Glennu Millerju** (The Glenn Miller Story), ki jo je leta 1954 posnel Anthony Mann, v njej pa so nastopili sloviti jazz glasbeniki, kot sta npr. Gene Krupa in Louis Armstrong. Srečanje novinarjev z vedno živahnim Jimmyjem (ki ima še vedno isti, nekoliko zadržan glas, kakršnega se spomnimo iz mojstrovina Franka Capre) je podobno prazniku: jutri bo dopolnil 77 let in vsi v zboru mu zapojemo „Happy Birthday to You“. Če ne bi bil premlad, bi lahko kot predsednik nasledil svojega prijatelja Rolanda Reagana (ki je mnogo slabši igralec od njega). Jimmy se spominja naporega snemanja Hitchcockove **Vrvi** (The Rope) in se ironično kesa, da v njegovem življenju nikoli ni bilo „škandaloznih“ plati. Ob njem precej uvela Millerjeva spremljevalka iz Mannovega filma, June Allyson, nedolžna kot v vlogah *girl-next-door*.

Še zadnjič se sprehodimo med pulti Marchéja v kleti. Da bi presodili (vsaj potencialno) propagandno učinkovitost posameznih dežel, ki so tu zastopane, bi bilo dobro primerjati letna poročila producentov — oziroma kataloge vseh filmov, ki so v minulem letu nastali v kaki deželi, ne pa prospektov in novinarskih dosjejev, ki so jih delili. Najboljši, temeljito ilustrirani in dosledno urejeni so še vedno tisti iz ZRN. Po njihovem vzoru že nekaj let tiska podobne, dokaj popolne pregledne špansko ministrstvo za kulturo, ki pa lastno produkcijo ostro deli na dva dela: na filme, ki so „pomembni“ s kulturnega vidika (torej tiste, ki jih deloma sofinancira država in so zato bolje predstavljeni na tujih tržiščih) ter na drugorazredne in pornografske filme. Španci so poleg tega brezplačno delili sijajno ilustrirano publikacijo, ki jo je izdalo isto ministrstvo, „Cine Español 1896—1983“, polno zgodovinskih podatkov ter biografij režiserjev in igralcev. Ker se proizvodnja v zadnjih letih postopoma veča, tudi Angleži ponujajo vedno obsežnejši katalog (kakih 55 celovečercjev je bilo posnetih v lanskem letu). Z Italijani se dogaja nasprotno, proizvodnja je padla pre-

cej pod povprečje 100 filmov, v Cannes pa nisoli prinesli kataloga (morda čakajo, da se bo število naslovov povečalo in bodo lahko z običajno zmedenostjo poskrbeli za predstavitev). Madžari ne ponujajo letnega pregleda, temveč tiskajo trimesečnik v različnih jezikih, podobben informativni reviji. Že dalj časa se sprašujem, zakaj Jugoslovani ne uporabijo razširjene verzije kataloga puljskega festivala, ki bi ga lahko delili na festivalih, kakršna sta Cannes in Benetke. Francozi že nekaj let ne tiskajo več svojega nekdanj odličnega zbornika, kar je znak razhajanj med ministrstvom za kulturo, Unifrance filmom in drugimi ustanovami, ki naj bi se ukvarjale z distribucijo filmov; moramo se pač zadovoljiti s sicer koristnimi katalogi, ki jih izdajajo „Perspectives du Cinéma Français“ (eden izmed njih navaja okrog sto francoskih filmskih prvenecov zadnjih dveh let: morda evropski rekord glede števila debutantov!). Američani teh problemov s predstavitvami nimajo, saj so na mednarodnem prizorišču odločno premočni. Med več vodilnimi producenti ni ravno priljubljeno priznavati, koliko in kakšne filme so posneli v enem letu (tudi zato, ker nekateri veliki projekti, kot na primer Altmanov **O. C. and Stiggs**, dokončan leta 1983 za M.G.M., ne pridejo nikoli v distribucijo ali pa bodo morda nekoč predvajani le na kaki kabelski televiziji). Švicarji in Skandinavci še naprej ponujajo popolne in estetsko dognane kataloge, take, kot so njihovi filmi. Iz ZSSR in Azije v glavnem prihajajo novice le po novinarski poti (navadno prek časopisa „Variety“), na uradnih pultih podatkov ni moč dobiti.

20. maj

Smaragdni gozd (The Emerald Forest) Johna Boormana končno, izven konkurence, zaključil festival. Pustolovščina v amazonskem pragozdu, oče, ki deset let išče sina, ki so ga ugrabili domorodci. Boorman se vrača k nekaterim svojim temam o življenju v divjini (**Deliverance, Duel in the Pacific**) nasproti zahodni civilizaciji, ki uničuje naravo. Sijajni posnetki, neverjetne peripetije (osebe se sem in tja spremenijo v orle in leve) in končni apel k ohranitvi amazonske džungle, ki svetu zagotavlja pretežni del kisika. Kot intelektualni akcijski film **Smaragdni gozd** ne dosega sublimnih vrhov vizionarnega Boormana v **Zardozu** in **Excaliburju**, morda tudi zaradi pretirane avtorjeve samozavesti.

V debatah glede nagrade „Caméra d'Or“ se člani žirije strinjamo, da je estetska raven (a tudi produkcijska, se pravi, finančna) premnogih francoskih debutantov bedna (v tem dnevniku sem omenil le nekatere). Tudi med debutanti iz drugih dežel je zelo malo izvirnosti. Za glas pred mojim najljubšim filmom **A Private Function** zmaga Oriana Fine Torres: morda je tako prav, ker bo nagrada — 16 mm kamera z vsemi dodatki — veliko bolj koristila mladi latinskoameriški režiserki kot angleškemu cineastu Mowbrayu, ki se je že uspešno vključil v filmsko industrijo.

Zvečer na ogromnem zaslonu v dvorani Debussy prisostvujemo podelitvi nagrad, ki jo TV neposredno prenaša iz velike dvorane. Predsednik žirije Miloš Forman se prikloni Jimmyju Stewartu in z mojstrsko uglajenostjo navaja vse „manjše“ nagrajence pred glavnimi. Nasprotujoča si občutja ob tolažilni nagradi Istvánu Szabu (zaslužil je več) in živjigi ob nagradi za **Birdy** (naj vsaj Parker zdaj objlubi, da se ne bo več vračal v Cannes!). Zadovoljstvo in veselje ob Zlati palmi za Emira Kusturico, ki ima s Formanom in njegovim tipom filma več kot odlične asonance. Tudi FIPFESCI je Kusturico nagradila exaequo z Woodyjem Allenom. Uradne nagrade igralcem Cher, Williamu Hurtu in Normi Alejandro (za film **La Historia oficial**) ne zboljšajo vtisa, da so filmi, v katerih so nastopili, povprečni. Nobene nagrade Clintu Eastwoodu, kot smo lahko predvidevali, a številna priznanja Američanom (**Mishimi** za umetniški dosežek). Celo absurdna nagrada za režijo Francon Technéju, ki se je ob sprejemanju moral opravičevati številnim nezadovoljnim, ki so mu jo hrupno oporekali.

Prevedel: Brane Kovič

POSTMODERNIZEM in alternativa, II. del

Kaj je bistveno v tej teoretski gesti? Bistveno je, da ne ugasnem televizorja in rečem: to je sranje. Bistveno je, da ne stečem na programski svet televizije in začnem ropotati - ta program je slab, morate se bolj potruditi, pa začnem dajati neke predloge, histerično predlagam nove oddaje, nove televizijske prijeme in tako dalje... Nasprotno - ne smem tega narediti. Tudi ni zadosti, če rečem: jasno, vlečejo nas za nos, to je medijska agentura režima. Tudi to ni zadosti. Jaz to sicer lahko rečem - vse to si lahko sicer mislim, da bi šel na programski svet in jim hudiča pokazal, lahko si mislim, da je medijska agentura oblastniških skupin in posameznikov in tako naprej... Ampak to še ne zadošča, moram iti naprej in reči: v redu - recimo, da je to medijska agentura, kakor je napisala Mladina prejšnji teden, samo moram reči še to — *ta medijska agentura je tukaj zato, da me interpelira; ogledimo si njene limanice*. Dajmo pogledati, kako me ujame. Ali me ujame na dolgčas, ali me ujame na pasivnost, ali s tem, da me navduši za neko stvar, kar me ne, dajmo si ogledati te limanice; in v trenutku, ko to rečem: dajmo pogledati, kako me televizija lovi, s kakšnimi manipulacijami me skuša ujeti, me skuša šarmirati, postavi mi na pravo linijo... v tem trenutku nisem več na limanici, v tem trenutku sem že naredil neki obrat, ki je pod številko ena heglovski, naredil sem heglovsko operacijo spekulativne sodbe, v predikatu sem prepoznal subjekt. Rekel sem si: tukaj me nekaj jebem, potem sem pa rekel: nič čudno, da me, saj sem kot subjekt vedno jeben. Tukaj zdaj uporabljam vulgarno besedo, lahko bi uporabil tudi koncept interpelacije. Potem pa grem naprej, pa naredim z Marxom še dodaten obrat in rečem: objekt moje percepcije me je naredil za subjekta. S tem nisem objektu nič dodal, nasprotno - priznal sem mu to, kar mu gre. In vendar sem mu nekaj odvzel — *samega sebe sem odtegnil*. Vendar sem se odtegnil tako, da sem na objektu pustil odtis svojega vpiša.

To je ta operacija, tematiziral sem svojo vpisanost v ta objekt, v ta percepcijski objekt, točko, kjer me interpelira, hipnotično točko, in v trenutku, ko sem to hipnotično točko spregledal, me hipnoza ne more več ujeti oziroma me lahko samo, če se iz užitka sam pre-pustim hipnozi, če mi to slučajno zapaše. Ne pa kot bedak, kot budalo, ki gre na limanice kar tako. To je konec analogije in se vračamo k televiziji. In si zamislimo to situacijo, ki je zelo pogosta in ki je zelo prijetna — stari filmi, ki jih vrtiljo na televiziji. Kaj je bistveno pri tej operaciji? Mi smo stare filme lahko doslej gledali v Kinoteki. Vendar je na televiziji nekaj, česar

ni v Kinoteki. Če grem v Kinoteko, grem v neko inštitucijo, ki je študijska, ki je kulturtregerska, je pač neka čisto določena situacija, tja zahajajo pač neki kinomani z nekimi vzgojnoizobraževalnimi potrebami, ne. Če pa gledam na televiziji star film, ga gledam kot *sleherni film*. Včeraj je bil *Network* na televiziji in jutri bo en star film z Greto Garbo. Oba gledam enako. Kaj je tukaj televizija naredila? Televizija je naredila to, da je vrnila starim filmom banalnost neposrednega naivnega gledanja. Gledam stare filme kot gledam nove filme: trivialno, banalno, brez neke operacije, ki je potrebna, da se napotim v Kinoteko gledat neke stare filme, kjer dežuje, namesto tehnične polne filme v kakšen drug kinematograf. Vendar, ta banalnost je spet posredovana po televiziji, je sicer vrjenost v trivialnost, vsakdanost, v banalnost tega gledanja vendar samo prek televizije. Kaj to pomeni? Da se nam vrne tudi *tež banalnosti ustreza ali pritičujoča forma gledanja*. Preprosto rečeno: jaz gledam Greto Garbo na televiziji, ampak skupaj z Greto Garbo vidim na televiziji, ker je tukaj filter televizije vmes, tudi *točko, s katere se Greta Garbo prikazuje kot lepa ženska*. Jaz gledam *hkrati* neki lepotni ideal izpred petdesetih let in točko, iz katere je ta lepotni ideal lep. Gledam *tudi* točko, iz katere je Greta Garbo ali pa Marilyn Monroe videti lepa, vidim tudi tisto, česar tisti, za katere je bila lepa, niso videli, čeprav so sedeli prav na isti točki. To je *replay* pozicija. Ko gledam *replay*, gledam gol in vidim hkrati pozicijo gledalca, ki vidi gol takoj in ne šele na televiziji. Ali pa Elvis Presley, recimo. *Revival* Elvisa Presleya je odlični primer tega. Jaz sem nekako še ujel prvo dobo Elvisa Presleya in vem, da se mi je takrat zdel nekaj groznega, pa ne zato, ker smo bili sorealistični otroci, ampak ker je bilo to nekaj reakcionarnega, ker smo bili novi levičarji. Danes pa ga gledamo in se nam zdi nekaj lepega. Zakaj? Zato ker gledamo zraven Elvisa Presleya tudi pozicijo, iz katere so ga takrat dojemali in iz katere je postal kult. Vidimo hkrati kulturni objekt in prostor, s katerega je ta kulturni objekt videti poln avre, nekega mana. Skratka, tistega blišča, ki je potreben, da nekaj deluje kulturno. Skratka, to je *delegatsko gledanje*.

Jaz nisem imel zelo dosti časa, a ker sem teoretik, sem teoretiziral svojo pozicijo: imel sem otroke in nisem mogel hoditi v kino, in zato sem si pustil pripovedovati filmske štorije, drugi so hodili v kino in so meni potem povedali, kakšne filme so videli. Potem sem naredil teorijo, da je to veliko boljše, kot pa sam hoditi neposredno v kino. Zakaj? Zato, ker če greste gledat v kino, gledate kot idiot, tam se nekaj dogaja in vi buljite in ste fascinirani. Če pa počakate, da pride

ven ta, ki je to gledal in je bil fasciniran, če počakate, da vam on to pove, imate pa oboje: fascinacijo in pa butca, ki ga je to fasciniralo. Skratka, imate oboje hkrati. Imate tisto, kar vas fascinira, in tisto točko, tisto pozicijo, na kateri ta fascinacija sploh deluje, a sami niste v tem. Tukaj imate delegatsko gledanje, in to je tisto, kar vam televizija kaže. Zato so stari filmi lepi ravno zato, ker so tehnično nepopolni. Če gledate slovenske filme — saj slovenski filmi so ravno taki, kakršni so bili ameriški leta 1930, vas to moti, če pa gledate filme iz leta 1930 po televiziji, pa padate dol in gledate postmodernistično umetnino. Zgodi se to, kar je skušal narediti Polanski s *China town*, da bi naredil film, kot so bili tisti iz hollywoodske črne serije, pri čemer je seveda zdržal samo pri špic, ki jo je naredil črno-belo, potem je pa šel ven v kič in barve. Ta postmodernistična strategija, zdaj prihajam iz analogije nazaj bolj počasi, je natančno ta strategija *replaya*. To, čemur se reče retroprincip ali prilščanje zgodovine. Kar je mene napeljalo na te misli, je bilo to: vprašal sem se, kaj je postmodernizem in kaj mi predstavljajo ljudje kot postmodernizem, in sem videl — to so modernizmi izpred vojne, ti avantgardni modernizmi izpred vojne, tisti okorni avtomobilski modeli, ki so bili po takratnih pojmi aerodinamični, so zelo postmodernistični. Pa so bili čisto drugače aerodinamični kot zdaj. Zdaj se nam zdijo okorni, in to je lepo. Potem sem pa videl, da se mi ne kažejo kot postmodernizmi samo modernizmi izpred vojne, ampak da mi kažejo pod to nalepko tudi konservativizme izpred vojne. Zelo postmodernistična je stalinistična ali pa fašistična arhitektura. Ki je bila konservativna v svojem času. Skratka, kar naenkrat se je pokazalo, da na ravni stila, ki je obujen, ni razlike. Ni je. Torej mora biti razlika neke drugje. Ne v vsebini, v pretvezi, v pretekstu, ampak v *samem procesu oživljanja, v samem procesu jemanja pretveze*, v samem procesu zgodovinskega *replaya*. Zakaj? Zato, ker s tem, da zavrtno film zgodovine nazaj, ne kažemo samo tistega stila, ampak kažemo tudi pozicije, iz katerih se je tisti stil delal. Pozicijo, za katero je bil ta stil lep. Ali kot pravi v tem zadnjem Viksu odgovor Ane Monro, ki se mi zdi zelo duhovit: ne gre za novo podobo, ampak gre za podobo kot staro. Ravno to je treba valorizirati. Ta „podoba kot stara“ namreč pomeni, da je treba prišteti k tej neaktualni podobi še formo njene aktualnosti, pozicijo, iz katere je bila aktualna. To pa ima hude konsekvence.

Namreč, vzemimo še en primer, tamle visi v oni sobi tista slika, ki je zelo uspešna, obrtno zelo dobro narejena.⁸ Ta slika vam najprej diktira perspektivo, in to zelo

uspešno, ker je tudi razstavna soba ena taka fina luknja, da padete lažje na finto. Potem znotraj te perspektive slika pokaže še neke majhne slikice, ki jih obesi po steh na na sliki prikazane dvorane. Ravno s tem, da izstriže te slike perspektivno ravno glede na iluzijo perspektive na tisti glavni sliki, ki je ozadje, v tisto sliko vpiše pozicijo gledalca. To je zelo ekonomičen trik, ki pa ima to teoretsko vrednost, da v sliko vpiše pozicijo gledalca kot perspektivno pozicijo. Ne gledate perspektive, ampak gledate — kako se gleda perspektiva. To dvojno gesto vam naredi, vnesejo je očiče eksplicitno v tisto, kar se znotraj tega očiča prikazuje v neki ortodoksnih perspektivi, kar ima to neverjetno posledico, da vidimo samega sebe kot gledajočega.

Ne vem, če veste, kako je to dramatična izjava? A vam bom prebral, zakaj je to dramatična izjava. Tole vam bom prebral: „To, da se zavest lahko obrne sama vase — se dojamem kot Valéryjeva Mlada Parka, kot da *se vidi sebe videčo* (to je prevod v slovenščino iz francoskega: *se voyant voire*) - je sleparija. Gre za izogibanje funkciji pogleda.“ To, kar vam tista slika tamle omogoči, pa postmodernistični postopki nasploh omogočijo, je nekaj, za kar je neki zelo ugledni avtor rekel, da je sleparija. Namreč Lacan v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize* na strani 102⁹. Nekaj, za kar... tukaj Lacan pravi „ho, ho, to je nemogoče“, — vam je tukaj narejeno. In če boste brali Valéryja, boste videli, da je postmodernističen avtor. Pesnitev *Mlada Parka* je iz leta 1917. Tega danes ne moremo brati drugače, kot da obudimo. Ni naključje, da so njegovi verzi napisani na Palais de Chaillot, ki je nekakšna fašistoidna zadeva.¹⁰ Umetnina nam omogoči to, kar v empirični vsakdanji skušnji ni možno. Umetnost vas potegne ven iz tega poca spontane, samonikle percepcije ali pa kakršnekoli že življenjske skušnje in vam pokaže, kako gledate nekaj, kar je v mehanizmi normalnega delovanja nemožno, kar je sleparija, kar je samozaslepitev, — tukaj pa to ni samozaslepitev, ampak je objektivno uprizorjeno. Skratka, mi se vidimo, kako gledamo, vendar ne kar tako, temveč s posredovanjem objekta. In ta objekt je pogled sam. Pogled kot eden izmed objektov želje. To, zaradi česar je gledati učitek, je vsaj ugodje. Skratka, če je podoba past za pogled, (ne morem tukaj mimo podobe, ne da bi pogledal, saj me podoba ujame če je past za pogled), je pa postmodernizem v tem, da *pokaže pogled kot ujet*. Pokaže vam past s tistim, kar se je vanjo ujelo, namreč z vašim pogledom. Zato ima nespodbitno libidinalno ekonomijo, ki vas pritegne. Skratka, pokaže vam pogled kot ujet v mrežah podobe z derekons-

trukciju, z dekonstrukcijo, tako da hkrati nekaj razstavi, razdere, a temu vendarle pusti, da je, da še zmeraj deluje na ta način, kot mora. Mislim, da ni čudno, da je pojem dekonstrukcije uvedel Derrida, ki bi ga ravno tako lahko imeli za postmodernista, če gledate njegovo pisalno prakso. On je filozof, ki piše kot literat. On je literat, ki piše filozofske tekste.

A kaj to pomeni, da nam postmodernizem dekonstruira neki stil, neko historično formulacijo, kot bi rekel Braco Rotar, neko konstitucijo simbolne mreže? Pokaže nam jo kot *manqué*?

Zdaj bom šel hitreje, da vas ne bom moril, ampak če ste gledali te *revival* štose, ste videli, da tisti, ki so uspeli, zmeraj fiksirajo pozornost na tisto, kar je *flop* v nekem stilu. Tisto, kar je *manqué*, kar je spodletelo. Zakaj? Zato ker natančno tam se subjekt vpiše. Se vpiše tako kreativni subjekt kakor tudi gledalec, ki mora ta *flop*, ta lapsus, ta *acte manqué* prezreti, da doživi umetnino kot totalno, estetsko in zadovoljivo in tako dalje. Skratka, tja noter mora poriniti svoj pogled, ki zamaši luknjo v izdelku, in potem lahko doživi to ugodje, ki je sicer sublimirano in nadomestno in je estetsko ugodje. Naj navedem zgled, da ne bo to tako skrivnostno zvenelo. Verjetno ste gledali, vsaj jaz sem gledal, tako malo sem pogledal sceno v San Remu. Ta scena je manipulirala estetsko neonske cevi. Mi vemo, da je bila še pred petimi leti neonska cev nekaj grozljivo grdega. To je bilo nekaj vzhodnoevropskega v bistvu. To je tisto, ko greste po Ljubljani, pa vidite nekaj takih na pol pokvečenih črk ob polnoči. Prazne ceste, pa tako nekaj brli — to ni estetsko. Potem pa vidite isto v San Remu. Rožnate stopnice, pa kobaltno moder, bleščeč se nekakšen portik tam vrh odra — in zdaj je to lepo. Zdaj ne ve, ali je to lepo ali ne — vsekakor je kič. Saj me ravno kot *manqué* zgrabi... estetski učinek je računal na to, da to vi dojamete kot kič, da to, kar je nekaj grozotnega, dojamete kot lepo, ker je to prineseno tukaj za gledanje in kaže svojo manjkavost, svojo spodletelost. Ali pa zgled iz politične prakse. Beograjski proces je stalinističen proces, ki je spodletel. To je popolnoma očitno. To je *revival* stil, to je postmodernizem, kot je možen v Jugoslaviji. In to navajam zato, da bi vas opozoril na nekaj — namreč, da ni dosti, da je postmodernizem *Zeitgeist*, da je to duh časa, da to vsi vohamo, vonjamo in dihamo, — zakaj? Zato ker smo čas brez perspektive, ker nam ne ostaja nič drugega, kot da gledamo nazaj, ker naprej ni možno gledati in je tudi, kako bi rekel, že neetično, pa tudi boljše je, da ne gledamo naprej. Za nazaj se pa ne dá več gledati drugače kot na podlagi skušnje, kam je ta preteklost pripeljala. Do sem, kjer smo zdaj.

Skratka, mi gledamo, kaj je spodletelo v preteklosti. Ne moremo drugače gledati, kot tako, da vidimo *acte manqué*, lapsus, spodletelost, ki je zdaj preteklost. S tem pa vidimo tudi pozicijo subjekta, za katerega je bila ta preteklost, ne vem, zgodovina. Nekaj, kar je še imelo neki smisel. Za nas nima več smisla. Ampak prav zato vidimo tako tisto zgodovinsko fresko kakor tistega, ki misli, da ima ta zgodovinska freska neki smisel — vidimo oba, zato ker je to pripeljalo

do sem, na to točko, kjer vidimo da to ni smisla več, da to ni imelo ni koli smisla... No, in zdaj nam seveda ta postmodernistični postopek odpre zgodovinsko perspektivo; kajti to posebnost moramo upoštevati, kajti *revival* zadeva je zelo stara.

Ne bom govoril o renesansi pa teh hecih, ne, ker so preveč komplilirani. Ampak vzemimo samo historizme druge polovice 19. stoletja. Vzemite ljubljansko Kresjijo, Rektorat Univerze ali pa ljubljansko Opero. To so *revival* stili. Tam imate elemente baročne arhitekture in še marsičesa, rektorat je „gotski“ — vse te stile lahko locirate (vsaj tisti, ki jih zna). Vsakega lahko preberete, od kod je prišel, in ti elementi so postavljeni v neko novo umetnino. Umetnino — pač v neko novo zgradbo. Vendar to ni postmodernistični postopek. Zakaj ne? Ker se ti elementi ne izbirajo na podlagi svoje spodletelosti, pač pa narobe, na podlagi svoje avratičnosti, svojega mana, svoje čarobnosti. Skušajo ujeti avro prejšnjih stilov, lažno slavo preteklosti. Skratka, ti elementi so tam zato, da bi se jim pustili še enkrat naplahtati, da bi se pustili še enkrat nategniti tej isti avri umetnosti, to je *revival* brez distance.

Vzemimo zdaj drug primer, ki ima podoben postopek, a ne zgodovinsko, ampak ima sinhrono isti postopek. Se pravi, v istem časovnem rezu — *found art*. Če so prinesli, to so delali, koncerts s smetišča v galerijo, so kaj naredili? So umestili objekt, ki je bil zavržen, v avratični prostor, v prostor umetnosti, in s tem trenutkom je začel delovati umetnostno. S to gesto se je problematizirala avratičnost — avratični nimb, ta institucija, kjer je vsa avra skrita in se imenuje Moderna galerija — navsezadnje so to naredili takrat leta 68, ne, ko so pripeljali s smetišča ogromno letalsko kolo. Model lahko še vidite, sliko, kako ga valijo v Moderno galerijo, ko je bilo čez prag Moderne galerije, ko so tja pripeljali to kolo, je postalo umetnina — *found art*. S tem se problematizira problem avre umetnine, vendar se ne problematizira in ne tematizira še žarišče, vprašanje, od kod ta avra, kje mora stati, da jo sploh opazimo, da nas fascinira. No, in to bi postmodernizem lahko dosegel, da bi nam pokazal tudi tisto točko, ki je točka fascinacije za neko stilsko formacijo. Seveda pa je ravno v tem blazna ambivalenca te geste — kako doseči, da to ne bi bilo samo nabiralništvo v zgodovini, da to ne bi bilo samo *found art*, da se ne bi zgodilo to, kar se dogaja z *revivalom* na rock sceni s tem Elvisem Presleyem in tako naprej... da se tisto, kar je bilo v svojem času trivialno, estetizira, da se zgodi natančno nasprotno, kar bi se moralo, ne da se kaže duh časa s subjektom, ki ta duh časa dojema ravno kot duh časa, ampak nasprotno, da se estetizira tisto, kar je bilo v svojem času trivialno — način življenja ali kakorkoli. Skratka, da se ne bi zgodila ta fetišistična gesta, ko vam ta rekonstrukcija avre zataji manko, tisto *manqué* — spodleteli moment v stilski formulaciji. Namreč ravno zato se ta problem nujno odpira, ker — kot sem rekel — je postmodernizem *Zeitgeist* — duh časa. Mi doživljamo *revival* najrazličnejših vampirjev. Mislimo, da je to farsa, zaupamo Marxu, ki pravi: zgodovina se ponavlja kot farsa, a nisem

gizicije in tako dalje... in zlasti pogled televizijskega gledalca. Tisti totalizirajoči pogled, ki hoče predstaviti zgodovino kot smiselno, ki hoče prikazati preteklost kot vpeto v sedanost, ki hoče pokazati v preteklosti izhodišča za pravo zmago — kot danes piše v Delu. Skratka, tisti pogled, ki natančno obnemore, da bi zajel — kaj? Da bi zajel to, kar se kaže alternativni — svoje lastne izvrške, izmečke... tisto, kar je poraz v zmagi, kar je nesmiselna žrtev, skratka, kar je *flop* zgodovine. Zato bi rekel, če sem že uporabil za postmodernizem televizijsko metaforo, bi rekel: alternativa je tisti, ki bi kupal iz ozadja televizorja in ki bi videl postopek televizije in onega gledalca, ki bulji vanjo, gledalca, ki misli, da nekaj vidi, pa ne vidi natančno tistega, kar se ta hip dogaja, namreč nesmiselnosti svojega početja in tega, da ne more totalizirati tega, kar se dogaja. Ne more. On misli, da ima smisel, ampak vendar se vpisuje v alternativno sceno natančno tisto, kar mora naš TV gledalec izvržiti iz zgodovine, iz svoje percepcije... to lahko postavimo na razne nivoje... kar mora izključiti, da totalizira... Alternativa vidi te izvrške, izmečke zgodovine... v katerih se ravno kaže, da ni smisla zgodovine, da ni progressa, da ni možna totalizacija, da ni možna vsesplošna interpretacija, ki bi zajela vse. Skratka, alternativa, kot jo jaz gledam, je *materialistična stran postmodernistične geste*. Tista, ki lahko valorizira ne samo točko fascinacije, ampak tudi objekt, ki pade ven, ki je izvržek iz tega, da se lahko zgodi fascinacija v tem svojem estetskem ugodju totalnosti umetnine kot celote, ki ji ni mogoče nič vzeti in nič dodati — kot je rekel Aristotel — to še zmeraj velja — nič ni mogoče odvzeti in nič dodati, ker vse, kar je bilo mogoče odvzeti, je bilo že vrženo ven.

Prvič, da vse te epohe, ki so bile predmet obujanja, prilaščanja, zgodovinske obnove, rekuperacije, da so vse te epohe del sodobnosti same, da mi živimo v tridesetih letih, živimo v dvajsetih letih, da je vse to tukaj; in drugič se pokaže, da alternativna nima alternative. Da se alternative. To, recimo, sta taki forkar ni nič. Oziroma kar ni na tistem nivoju, na katerem deluje alternativna.

Dvoje se torej pokaže: preteklost je sodobnost in alternativna nima alternative. To, recimo sta taki formuli, ki bi ju poskušal pojasniti. Namreč — kaj to pomeni: preteklost je živa? Ni česa obujati, ker je vse še preveč živo. Ta pretekla obdobja so navzoča na edini način, na katerega je zgodovina lahko navzoča, namreč z zgodovinskimi ostanki — z usedlinami, ki jih ni mogoče interpretirati. Tisto je navzoče — kar je travma, tisto, česar se ne dá interpretirati na ta način: to je bilo in je bilo iz teh razlogov in ima te posledice pa mirna Bosna, kot so rekli v fin de siècle, ko je Avstrija anektirala Bosno in je prišlo do tistega, kar je pripeljalo do razpada te iste Avstrije. Zgodovina ostaja travma — tisto, česar ni mogoče totalizirati v kakršenkoli smiselni zgodovinski proces — tisto, čemur se reče: žrtve, ki so padle zaman. To je zgodovina, kot je danes. Skratka, ostaja natančno tisto, kar iz historičnega stila kot historičnega stila, se pravi tistega stila v svojem času, izpade kot *manqué*, kot spodletelo, česar ni mogoče pojasniti z nobeno metafiziko sociologije, filozofije, duha časa, zgodovinskega razvoja, tehnologije, ekonomije in tako naprej... nekaj, kar je popolnoma nesmiselno in kar je bilo edino dejanje tistega časa. Tam, kjer je ta čas pokazal svojo resnico, svoj bestialni obraz, tisto, kar je nedojemljivo — dachauski procesi, Goli otok — ne bi šel v to, to si lahko sami mislite. Skratka — tisto, kar je spodletelo v zgodovini, tam, kjer se je zgodovina zgodila, in kjer se hkrati ni mogla dogajati na način teleologije. Ni mogla peljati nikamor.

Kar pomeni na drugi strani to, kar sem rekel, da je druga točka — alternativna nima alternative. Na drugi strani ni nič. Na drugi strani ni kulture v tem pomenu, v katerem je subkultura ali pa je alternativna kultura kultura. Na drugi strani ni kulture, na drugi strani je ideologija, so represivni aparati, so ideolo-

gizicije in tako dalje... in zlasti pogled televizijskega gledalca. Tisti totalizirajoči pogled, ki hoče predstaviti zgodovino kot smiselno, ki hoče prikazati preteklost kot vpeto v sedanost, ki hoče pokazati v preteklosti izhodišča za pravo zmago — kot danes piše v Delu. Skratka, tisti pogled, ki natančno obnemore, da bi zajel — kaj? Da bi zajel to, kar se kaže alternativni — svoje lastne izvrške, izmečke... tisto, kar je poraz v zmagi, kar je nesmiselna žrtev, skratka, kar je *flop* zgodovine. Zato bi rekel, če sem že uporabil za postmodernizem televizijsko metaforo, bi rekel: alternativa je tisti, ki bi kupal iz ozadja televizorja in ki bi videl postopek televizije in onega gledalca, ki bulji vanjo, gledalca, ki misli, da nekaj vidi, pa ne vidi natančno tistega, kar se ta hip dogaja, namreč nesmiselnosti svojega početja in tega, da ne more totalizirati tega, kar se dogaja. Ne more. On misli, da ima smisel, ampak vendar se vpisuje v alternativno sceno natančno tisto, kar mora naš TV gledalec izvržiti iz zgodovine, iz svoje percepcije... to lahko postavimo na razne nivoje... kar mora izključiti, da totalizira... Alternativa vidi te izvrške, izmečke zgodovine... v katerih se ravno kaže, da ni smisla zgodovine, da ni progressa, da ni možna totalizacija, da ni možna vsesplošna interpretacija, ki bi zajela vse. Skratka, alternativa, kot jo jaz gledam, je *materialistična stran postmodernistične geste*. Tista, ki lahko valorizira ne samo točko fascinacije, ampak tudi objekt, ki pade ven, ki je izvržek iz tega, da se lahko zgodi fascinacija v tem svojem estetskem ugodju totalnosti umetnine kot celote, ki ji ni mogoče nič vzeti in nič dodati — kot je rekel Aristotel — to še zmeraj velja — nič ni mogoče odvzeti in nič dodati, ker vse, kar je bilo mogoče odvzeti, je bilo že vrženo ven.

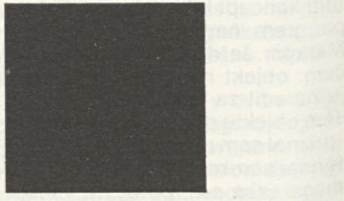
Zato bi rekel, če sem že uporabil za postmodernizem televizijsko metaforo, bi rekel: alternativa je tisti, ki bi kupal iz ozadja televizorja in ki bi videl postopek televizije in onega gledalca, ki bulji vanjo, gledalca, ki misli, da nekaj vidi, pa ne vidi natančno tistega, kar se ta hip dogaja, namreč nesmiselnosti svojega početja in tega, da ne more totalizirati tega, kar se dogaja. Ne more. On misli, da ima smisel, ampak vendar se vpisuje v alternativno sceno natančno tisto, kar mora naš TV gledalec izvržiti iz zgodovine, iz svoje percepcije... to lahko postavimo na razne nivoje... kar mora izključiti, da totalizira... Alternativa vidi te izvrške, izmečke zgodovine... v katerih se ravno kaže, da ni smisla zgodovine, da ni progressa, da ni možna totalizacija, da ni možna vsesplošna interpretacija, ki bi zajela vse. Skratka, alternativa, kot jo jaz gledam, je *materialistična stran postmodernistične geste*. Tista, ki lahko valorizira ne samo točko fascinacije, ampak tudi objekt, ki pade ven, ki je izvržek iz tega, da se lahko zgodi fascinacija v tem svojem estetskem ugodju totalnosti umetnine kot celote, ki ji ni mogoče nič vzeti in nič dodati — kot je rekel Aristotel — to še zmeraj velja — nič ni mogoče odvzeti in nič dodati, ker vse, kar je bilo mogoče odvzeti, je bilo že vrženo ven.

⁷O tem gl. tudi „Ekranove krožke“, v: Ekran (9-10, 1983) — Problemi (12, 1983).

⁸Razstavniki eksponat IRWIN & Scipio.

⁹Jacques Lacan, *Stirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, 1980.

¹⁰Adorno je sicer Valéryja zelo umetelno afirmiral; treba je videti te umetelne obrate, da se nam zbudijo sumi — „Artist kao namjesnik“, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, 1985.



Struktura žanra: STRUKTURA BIPARTITNE AKCIJE

Najprej je bila Jamaica

Dr. No je bil prvi bondovski film, čeravno je Ian Fleming pred romanom Dr. No izdal že pet bondovskih thrillerjev. Na prvega „Bonda“ lah-

ko sicer danes gledamo s prezirom in govoričimo o splošni zastarljivosti bondovskih filmov, ki da s časom izgubijo spektakularnost, hitrost in napetost, ne moremo pa mimo nujne ugotovitve, da so vsi tisti, ki so se trudili okrog Bondovega rojstva, skušali ne toliko profilirati „serijsko“ verigo bondovskih pustolovčin, kot spraviti v učinkovito funkcioniranje strukturo nekega novega žanra, v pravem smislu „bondovskega žanra“. V našem spisu „Leposlovni ustvarjalec Ian Fleming“ (Ekran, 5/6, 1984) smo pokazali, da sta bila prva dva bondovska filma **Dr. No** in **From Russia With Love** še tako rekoč „klasična“ vohunska thrillerja, novi bondovski žanr „spythrillerja“ pa dokončno razvije šele tretji bondovski film **Goldfinger**. V tem smislu se funkcija in domet prvega bondovskega filma malce zapleteta, saj je **Dr. No** kot „prvi“ privzel vlogo iniciatorja, kar pa preprosto pomeni, da je moral pred gledalca tako ali drugače pripeljati vse temeljne bondovske diskurzivne oz. razlikovalne lastnosti, ali z drugimi besedami — predstaviti je moral ves bondovski (vsebinski, formalni in „personalni“) specificum. In nenadoma **Dr. No** ne zasluži več prezira, temveč tisto, kar mu je „za kulisami“ predhodilo.

Nekaj je gotovo: vsa sklicevanja na dvojico film/literatura, vsa izpeljevanja filma iz literature, lahko dobijo svoj nedvoumni korelat šele v dvojici Ian Fleming/James Bond. Ian Fleming je že takoj, ko je izdal svojega prvega „Bonda“ — **Casino Royale** (1953), razmišljal o tem, da bi bondovski beletristični thriller napeljal v dramatičnost filmskega scenarija, zato je znamenitemu hollywoodskemu producentu in režiserju Alexandru Kordi poslal tipkopis svojega drugega romana — **Live and Let Die** (1954), ki pa mu ga je vljudno zavrnili. Še istega leta, 1954, pa je nenadoma družba CBS ponudila Flemingu tisoč dolarjev za **Casino Royale**, ki je potem še istega leta (precej „amerikaniziran“) našel mesto kot nekakšna „televizijska drama“ v seriji „Climax Mystery Theatre“, ki jo je vodil William Lundigan: režiral je Bretaigne Windust, Bonda je odigral Barry Nelson, La Chiffra Peter Lorre, prvo Bondovo dekle pa je bila Linda Christian. Fleming je tudi takoj prodal avtorske pravice za celovečerni film Gregoryju Ratoffu, ki pa z romanom **Casino Royale** ni imel kaj početi, zato je preprodal avtorske pravice Charlesu Feldmanu, ki je tudi dolgo časa okleval, potem pa je leta 1967 s supervezniško igralsko in režisersko ekipo posnel povsem negledljiv „spoof“. Dve leti kasneje (1956) je Ian Hunter, ki je delal za Rank Organization, skušal pridobiti avtorske pravice za Moonrakerja (1955), toda Flemingova cena je bila previsoka. Kmalu zatem pa je Henry Morgentau III. (televizijski producent pri NBC) povabil Fleminga k snovanju nove polurne televizijske serije **Commander Jamaica**, vendar je projekt naglo propadel, Fleming pa je vse pripravljene skice porabil za svoj roman **Dr. No** (1958). Nekaj podobnega je ponudila tudi CBS: Fleming naj bi napisal dvaintrideset bondovskih epizod, toda tudi ta projekt se je sesul, zato je Fleming ves napisani material porabil za zbirko novel **For Your Eyes Only** (1960). Leta 1958 pa je Fleminga njegov prijatelj Ivar Bryce seznanil z režiserjem Kevinom McCloryjem, s katerim sta skupaj vodila novo filmsko podjetje Xanadu Productions. Bryce, Ernest Cuneo in McClory so skicirali novo bondovsko zgodbo, ki jo je najprej temeljito predelal sam Fleming, kasneje pa tudi Jack Whittingham. Delovni naslov scenari-

ja je bil **78 West**, Fleming in McClory pa sta ga kasneje spremenila v **Thunderball**. Toda ker je bila produkcija finančno težka, Bryce pa zelo kratke sape, so tudi ta projekt umaknili; leta 1961 je potem Fleming na osnovi tega skupnega scenarija izdal roman **Thunderball** samo pod svojim imenom, kar je seveda povzročilo pravo vojno med Flemingom in McCloryjem (o rezultatih „boja na sodišču“ prim. naš spis „Leposlovni ustvarjalec — Ian Fleming“). Fleming je zatem doživel nekaj srčnih infarktov in prav takrat sta vstopila v njegovo življenje Harry Saltzman in Cubby Broccoli: po dolgih pogajanjih in zapletih je družba **United Artists** le prevzela produkcijo šestih „Bondov“. Stvar je stekla in se ni več ustavila. Toda družba **United Artists** tudi že potem, ko je bil film posnet, ni povsem zaupala v komercialni uspeh, zato so premiero naredili v Londonu, češ, če stvar propade, naj umre Evropske smrti. Zgodilo se je prav narobe: Fleming je celo pripomnil, da se je publika smejala na pravih mestih. Film so v celoti posneli v začetku leta 1962 na Jamaici, vse interierje pa v Pinewood Studios.

Dr. No je torej služil za vpeljavo bondovske semiotike. Treba je bilo predstaviti vse stalne tipe, teh pa je bilo kar nekaj. Seveda je bilo zelo pomembno, kako bodo vpeljali samega Jamesa Bonda, saj je vse skupaj živelo le zaradi njega. Ker pa je roman **Dr. No** v beletristični bondovski seriji šesti, pomeni, da v samem romanu ni posebej in ekskluzivno predstavljen, temveč je njegov nastop v romanu nekaj čisto samoumevnega, naravnega, predvidljivega, znanega, vulgarno rečeno — starega. Kakšen je bil prvi posnetek Jamesa Bonda? Na Bonda naletimo v casinu (London) za igralno mizo. Kamera ga kaže ves čas samo v hrbet — obraza ne vidimo. Podobnega postopka vpeljave glavnega junaka se je kot prvi oprijel William Dieterle v filmu **Juarez**, kjer se Paul Muni obrne šele ko zasliši svoje ime. Bond pri baccaratu zmaguje, zato ga lepoticila Sylvia Trench (ki jo v tem in naslednjem filmu igra Eunice Gayson, sicer prijateljica režiserja prvih dveh „Bondov“ Terenca Younga; v vseh naslednjih filmih naj bi bila tudi vloga Sylvie Trench, in ideja je bila ta, da bi vedno ostala spolno nepotešena, saj Bond nikoli ne bi imel časa zanjo; te vloge v Flemingovem romanu ni in že v tretjem „Bondu“ jo je režiser Guy Hamilton črtal) pogleda in dahne: „I admire your luck, Mr...“ Klikne vžigalnik, Bond si prižge cigareto, pihne dim in se predstavi: „Bond... James Bond.“ To je on. In zagledamo obraz Seana Conneryja. Fleming je sicer kot možne variante za vlogo Jamesa Bonda navajal Jamesa Stewarta, Richarda Burtona, Davida Nivena in Jamesa Masona, producenta pa sta vlogo — precej bolj realistično — ponujala Patricku McGohohanu (ki jo je zavrnil zaradi moralnih zadržkov), Richardu Johnsonu (ki jo je zavrnil, ker se ni hotel podvreči „serijski“ pogodbi) in Rogerju Mooreju, za katerega pa so kmalu ugotovili, da ni „dovolj moža“ za to vlogo. Režijo pa sta najprej ponujala Guyu Hamiltonu in Guyu Grennu, a sta oba ostala povsem hladna. Ta celotna epizoda, vključno z lepoticjo, je bila izum scenarista Richarda Maibauma. Maibaum je napravil še nekaj korekcij: razširil je vlogo gospodične Taro, tajnice na angleški ambasadi, ki skuša Bonda likvidirati — obenem pa se s tem tudi že začena spisec Bondovih žensk **Dr. No** nima več kritja v Rusih, temveč v tajni organizaciji **SPECTRE**, ki jo je Maibaum pritegnil iz Flemingovega **Thunderballa**, kjer je označevala „**Special Executive for Terrorism, Revolution and Espionage**“, tukaj pa označuje „**Special Executor for Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion**“, dodan je tudi razkošen reaktor, v katerem konča **Dr. No**, povsem nova pa je vloga profesorja Denta, ki je v službi orientala — na njegov ukaz skuša likvidirati Bonda, rezultat je

pa kajpada ravno obraten. Sicer pa film skoraj v celoti korespondira knjigi.

Predstavljen je tudi obvezni „M“, Bondov šef, ki nastopi v vseh filmih in ki ga je vse do svoje smrti leta 1981 igral Bernard Lee. Nepogrešljiva je tudi Miss Money Penny, ki jo je prav v vseh „Bondih“ odigrala Lois Maxwell. Naletimo tudi na Felixa Leiterja, agenta CIA, ki nastopi v petih filmih, vsakič ga pa igra drug igralec; tipično zanj je namara prav to, da je vedno „odveč“ — vedno vzleti, ko že pade mrak (angleški **MI 6** je pač vedno pred ameriško CIA) — vedno pride prepozno ali pa Bondu pove kaj, kar ta že ve. Predstavljena je tudi že omenjena organizacija **SPECTRE** in njen stalni vodja Ernest Stavro Blofeld, ki ga v tem filmu reprezentira njemu podrejeni **Dr. No**, zloveščič orientalec, nekakšen korelat Rohmerjevemu **Fu Manchuju**. (Naj mimosgrede omenimo, da je Blofelda v **You Only Live Twice** igral Donald Pleasance, v **On Her Majesty's Secret Service** Telly Savalas, v **Diamonds Are Forever** Charles Gray, v **Never Say Never Again** pa Max Von Sydow).

Doktor vas bo sprejel, gospod Bond

Videli smo, da prvi bondovski film prihaja od daleč in da so bile razmere, ki so ga porajale, včasih dvoumne, če ne že kar bezglave. Ves ta faktografski impresionizem seveda sam po sebi ne kliče k interpretaciji, marveč jo v pravem pomenu tega izraza vodi (to smo deloma že pokazali v spisu Ian Fleming — leposlovni ustvarjalec: pričujoči spis bo meril manj v to smer, bolj pa v smer jukstapozicije beletrističnega in filmskega Bonda in lahko le zagotovimo, da rezultati niti ne bodo tako neobvezne narave. Če hočemo otipati vsaj vznožje mehanizmov, ki poganjajo fabrikacijo bondovskih žanrskih fascinacij, mora filmski Bond nujno nadaljevati tam, kjer beletristični konča ali pa ne zmore več. S tem dobimo tudi nemajhen odgovor, po eni strani, na to, kako se formira logika žanra kot takega, po drugi strani, pa tudi — vsaj v grobih potezah — na to, zakaj sta prav literatura in film izdelala široko in dovolj sistematično žanrsko vesolje, ki ga v svoji nesposobitni razkošnosti podpira „bogatstvo žanrskega“.

Uvodoma se zdi nedvomno potrebno poudariti, da bomo v naši progresivni ekstrapolaciji nekaterih temeljnih bondovskih žanrskih vzgibov (provizorično, nikakor pa ne pretekstno, prej pro-tekstno) metodološko izhajali iz teh ali onih bolj znanih, manj znanih, pa tudi neznanih lacanskih segmentov in — recimo — potrganih sintagm, razsutih in polju, ki ga vzdržuje tako delo samega Lacana kot tudi njegovih učencev, ortodoksov in renegatov.

To, kar bondovski thriller vzdržuje in poganja v svoji akcijski in dramatični nedvoumnosti, to, zaradi česar pravzaprav vsak thriller sploh živi, je vsekakor enoznačno in razgaljeno srečanje obeh osrednjih nasprotnikov/sovražnikov, katerima so v narativnem vokabularju seveda lahko podeljene različne, če ne že kar vsakovrstne vrednosti in lastnosti, ki jih bomo tukaj pač zamenjali, da bi si ju lahko ogledali na prizorišču v prav posebni perspektivi. Bistveno za nas in za žanr sam je dejstvo, da morata oba sovražnika, James Bond in **Dr. No**, na določeni točki pripovedi pač zadeti drug ob drugega. Vse „poslednje“ konsekvence tega srečanja, kakor tudi dialektike zmagovalcev in poražencev bomo zapostavili, saj so v svoji fabulativni strategiji bržčas le rezultat malo prej omenjenih „vrednosti in lastnosti“, ki pa jih v žanrsko skalo lahko vpišemo šele po zelo tehtnem premisleku. Lahko bi celo rekli, da srečanje obeh sovražnikov pravzaprav sledi le svoji žanrski vokaciji. In za vse bondovske filme nesposobito velja tole: do srečanja med Bondom in njegovim glavnim nasprot-

nikom ne pride nikoli na kakšnem naključnem ali pa nevtralnem področju, temveč vselej v polju, ki ga obvladuje Bondov nasprotnik. To polje je „last“ Bondovega sovražnika: nasprotnika trčita drug ob drugega v prostoru, ki ga odlikuje in vzpostavlja dejstvo, da je ekskluzivna apanaža Bondovega nasprotnika. To srečanje je v pravem smislu izraza organizirano, še več — je strukturirano. Ta sestanek dveh različnih serij smisla, dveh heterogenskih prostorov, je strukturiran in lahko le poudarimo, da si imata oba osrednja sovražnika, ko se pač sestaneta, veliko, res veliko povedati (skoraj že iz-povedati) — akcija se naglo ustavi, bojaželjnost uplahne, spopad, ki pride ali pa tudi ne, zamenja „diskurzivna akcija“. Fleming je nekaj časa celo gojil iluzijo, da bi lahko James Bond v filmih funkcioniral kot nekakšen prvoosebni (skoraj že off) pripovedovalec. V načrtu za scenarij Thunderballa si je dovolil tole Bondovo govoričenje: „Ime mi je James Bond. Sem agent 007 v Tajni Službi. Dvojni 0 pomeni, da lahko ubijam, ko opravljam službo. Pomeni pa tudi, da dobivam umazane posle — posle, o katerih ne berete v časopisih in o katerih celo vlada raje ne bi nič vedela.“ Seveda so takšna Bondova razglabljanja sistematično črtali.

Kaj imamo? Dva nasprotnika, dva različna prostora. Srečanje teh dveh prostorov, toda vedno v enem prostoru, v prostoru Bondovega nasprotnika. Problem nastopi, ko skušamo ugotoviti, kateri osebek je — ko pač oba prostora „zdrsneta“ drug v drugega — pravzaprav sploh tisti, ki lahko zase trdi, da je „znotraj“ in kateri je tisti, ki se ima po pravici lahko za „zunajega“. Vse skupaj le malo pojasnimo, če rečemo, da je polje (skrivališče) Bondovega nasprotnika zaprto samo vase. Ta stavek bi nas sicer že lahko opozoril, da je prostor Bondovega sovraga strukturiran kot psihotični diskurz, seveda pa ustrezno svetlobo temu dejstvu podeli še le Bondov „vdor“ v to vase zaprto polje.

Najbolje je, da najprej očrtamo prostor psihotičnega diskurza, kot ga razvija Dr. No. Prvi čutnozorni refleks v zvezi s tem je tale: Bondov nasprotnik si vselej konstruira megalomansko srhljivi imperij, v katerega se potem zapre, da bi od tam zavladal svetu. To je obča poteza in nanjo naletimo v tako rekoč vseh bondovskih filmih/romanah, še posebej izrazita pa je v tistih, v katerih odigra vlogo glavnega nasprotnika sam Stavro Blofeld. Dovolj dobro pa ta psihotični prostor kultivira tudi Dr. No: njegova neuničljivost je bleščeča (ustrelili so ga skozi srce, pa ni umrl — niso pač vedeli, da ima srce na desni strani), njegova vseprisotnost pleonastična (ko zaprejo Bonda in ljubko Honey skupaj v neko sobo, Bond takoj začne s strogo „konspirativnim“, a „odvečnim“ bahanjem, češ, pazi punčka, da ne boš kaj rekla, kajti povsod so prisluškovalne naprave, povsod je Doktorjevo omniprezentno oko, povsod preži nevarnost — seveda! kot da bi imela ta „morska deklica“, ta „Boticellijeva Venera, sploh kaj reči — kot da bi lahko kaj izdala; to je čista „poteza-v-prazno“, čista poteza v „žanr“, saj lahko prispeva le k izdelavi določene žanske fascinacije — vsemogočnega in vsepovsodnega Doktorja.) Psihotični prostor — kot je znano — določa primordionalna izključitev nekega temeljnega označevalca izven subjektovnega simbolnega vesolja, poudariti pa je treba, da izrinjeni označevalec ob tem ni integriran v subjektovo „nezavedno“ in da se ne vrača iz „notranjosti“, pač pa vznikne sredi realnega, zlasti v halucinatoričnih pojavih: ne vdira iz simbolnega, temveč se prikazuje v realnem, v obliki nečesa, kar je precej daleč od objekta, ki bi lahko zadovoljil subjekta in kar se pojavlja neredno v razmerjih odpora brez transferja, z drugimi besedami, ta izriv označevalca iz subjekta, ta prvotna ekspulzija, vzpostavlja realno, kolikor je realno domena tega, kar ob-



Bob Simmons, dvojnik Seana Conneryja v filmu Dr. No

staja zunaj simbolizacije in je potemtakem subjektu zunanje. V notranjosti subjektive imaginarne Vorstellung pa se odvija razločevanje realnosti, ki jo mora subjekt sestaviti v skladu z dobro umerjeno skalo svojih objektov: toda v tej realnosti je realno samo že vedno prisotno. Ne da bi se zatekali k različnim kliničnim implikacijam, smo strukturno razčlenili polje psihotičnega diskurza, seveda v skrajno zainteresiranih in prirejenih potezah. Rekli smo že, da se Dr. No zapre sam vase, zdaj pa lahko dodamo, da se zapre sam vase z „izrivom-v-zunanost“, se pravi, z mehanizmom, ki ga je Lacan imenoval „la forclusion“, in prav Lacan nas je ob primeru predsednika Schreberja opozoril, da je v psihozi tisti označevalec, ki se ga najpogosteje izriva, prav označevalec Imena-očeta. Dr. No v tem smislu pomeni odmik, ki pa nikakor ne predstavlja kršitve temeljne psihotične strukture, saj jo celo podkrepi in pritira do skrajnosti. Dr. No ima namreč povsem razločne in pravilne težave z očetovim imenom. Tem težavam pa lahko podelimo tudi pravo ime. Dr. No pripoveduje Jamesu Bondu svojo življenjsko zgodbo:

„Bil sem edini sin nemškega metodističnega misionarja in kitajskega dekleta iz dobre družine. Rojen sem bil v Peking, toda kot 'nezakonški otrok'. Bil sem v nadlego. Materini sestri so plačevali, da me je vzgajala... Nobene ljubezni, vidite, gospod Bond. Nobene starševske skrbi.“ Potem Dr. No pripoveduje, kako se je pridružil kitajski super gangsterski organizaciji 'Black Tong' (katere številni pripadniki so tudi člani organizacije SPECTRE), in nadaljuje:

„Užival sem v zarotah, vlomih, umorih, požigih zavarovane lastnine. Vse to je predstavljalo upor proti očetni figuri, ki me je izdala!“

Čez čas pa naletimo tudi na tale — nedvomno — odločilni stavek: „Ime sem spremenil v Julius No — Julius je po očetu, No pa kaže na to, da očeta zavračam, kot tudi vsako oblast.“ Ta stavek neizpodbitno dramatizira polje psihotičnega diskurza. Ime-očeta izrine tja, kjer ga ne more imeti več nihče le za člen subjektovnega imaginarnega scenarija, se pravi, tja, kjer ga subjekt lahko ponovno najde in se ga polasti. V zunanost ga izrine tako, da si ga nadene — ven ga izrine tako, da ga namesti nase. Že na tej „nominalni“ ravni bi lahko rekli, da se psihotični diskurz zapre sam vase, saj gre očitno za neko dovolj radikalno „zaprtje“. Ime-očeta izrine v zunanost: to pa stori optimalno, saj Ime-očeta izrine v ime, v svoje lastno ime, ki tako in tako

predstavlja subjektovo najbližjo zunanost. In zato niti ne bi mogli več reči, da se Ime-očeta izriva v zunanost, temveč da se izriva samo zunanost, saj bi lahko popolnoma utemeljeno trdili, da ta nadvse specifični izriv vsebuje tudi samovključitev ekstenzije (kot razmerja do realnosti, do zunanega sveta), ta samovključitev ekstenzije pa izhaja pravzaprav iz prej opisane samonanašanja refleksivnega manevra (izriv Imena-očeta v svoje lastno ime: to samo po sebi še ne bi bilo nič posebnega; ko pa je za to potreben kakšen manever, napor, se stvari prevrtejo!). Dvojna operacija je na meji subjektov/jazove „notranjosti“, ki jo domnevno — pač v funkciji subjektivnih imaginarij — obkroža prav lastno ime (oz. Ime-očeta), jemlje učinek za vzrok, saj izhaja samovključitev ekstenzije iz samonanašanja refleksivnosti: „izrinjeno-v-zunanost“ se vrača, po eni strani, še preden je sploh izrinjeno, po drugi strani, pa se izriva tudi še potem, ko je zunanost že sama izrinjena. S to dvojno operacijo se polje zapre samo vase. Iz notranjosti polja, ki ga to zaprtje obmejuje, Dr. No dobesedno ne vidi nobene meje, pa vendar zlahka ugotovimo, da ni brez zunanosti. Iz zunanosti polja, ki ga zamejuje to zaprtje, pa, recimo James Bond vidi samo mejo, ki mu notranje pripada — ko enkrat vanj stopi, pa lahko rečemo le, da še v istem trenutku ostane brez notranjosti. Kaj pravzaprav naredi, da notranjost pride v zunanost, in za koga smemo sploh reči, da je tisti, ki obkroži drugega? Kje je Dr. No? Kje je Bond? Kje smo mi?

Opraviti imamo pa tudi z bolj „materialnim“ zaprtjem psihotičnega prostora. Odčitajmo ga! Na Bondov očitek, da je manijak, Dr. No odgovori:

„Manija, dragi gospod Bond, je tako neprecenljiva kot genialnost. Zapravljanje energije, razdrobljenost vizije, izgubljanje časa, pomanjkanje doslednosti — to so hibe množice. Jaz nimam teh hib. Manijak sem, točno — manijak, gospod Bond, s strastjo do moči. V tem je smi-



Ursula Andress v filmu *Dr. No*, 1967. Režija Terence Young

staja tudi zunanost, ve samo on! V skrajni liniji se obkroži do te mere, da postane zunanji sam sebi, in v trenutku, ko se ta vase zaprta notranjost, ki ji pač ne vidimo nobene meje, podvoji, nastopi Dr. No kot ime za samo izrinjeno zunanost, saj jo posrka. Za tako dobrega psihotika, kot je Dr. No, pa lahko predstavlja zunanost samo, se pravi, „realno“ v svoji bistveni „nemogućnosti“, prav njegova „varna baza“, ki je za zunanost „nesimbolizabilna“, saj je ni mogoče artikulirati v obliki urejene, disciplinirane, plavzibilne in inteligibilne „simbolne“ strukture. Ta psihotični maneuver, to incidenco, to interferenco dveh serij (serije realnega in simbolnega), pa ne spravi v tek kak lapsus (Dr. No je pač preveč „cel“!), ali pa transfer (za tega pa je premalo „cel“!), temveč nekakšen „acxting out“, ki ga Dr. No napove takole:

„Toda ob koncu lanskega leta je bilo delo opravljeno. Izdelana je bila varna, dobro zakamuflirana baza. Pripravljen sem bil na naslednji korak — na ekstenzijo v zunanji svet.“

Ta „ekstenzija-v-zunanji-svet“ pa seveda zaobseže prav njega samega in čisti učinek tega „acting out“ je prihod Jamesa Bonda, se pravi, njuno srečanje. To je trenutek, ko psihotik zaobseže samega sebe in se ob tem — naj bo! — podvoji. To je trenutek, ko skuša „reagirati“ in „vdreti“ v zunanost, se pravi tja, kjer že tako in tako je! To je trenutek, ko hoče psihotik reči „Jaz sem zunaj, ti pa si znotraj!“ nekomu (pač Bondu), ki je takrat že tako in tako znotraj, pa vendar brez notranjosti.

Odgovor na ta njegov „izziv svetu“ pa je seveda James Bond, ki lahko le dahne: „Za vsem tem je bilo več, precej več, kot pa lahko vidi oko.“ Srečata se dva prostora, ki se akcijsko (acting out) sklopita. V trenutku, kot Dr. No udari v zunanost, je Bond že znotraj, pa vendar se srečata!! Srečata pa se kajpada v prostoru, ki ga obvladuje oz. si ga lasti Dr. No, se pravi, v njegovi „varni bazi“. Dr. No vdira v zunanost, ne da bi prekoračil prag notranjosti, saj zanj nobena meja ni prava. Vsekakor bi lahko v tem prepoznali tudi mehanizem „osamitve“, ki je sicer lasten obsesionalcu, po drugi plati pa nas to lahko tudi opozori, da se more psihotik v pravkar opisanih okoliščinah srečati prav z nevrotikom. Lahko bi celo rekli, da mora nujno zadeti prav ob nevrotika! Vlogo tega — sicer malce „falsificiranega“ in „skorumpiranega“ — nevrotika odigra seveda James Bond kot negativizacija nekaterih obsesionalnih didaskalij.

Ko skušamo Bonda namestiti v prostor subtilnega nevrotičnega diskurza, naletimo na določena „skrivljenja“ temeljne nevrotične drže. Ne bi ravno mogli reči, da Bonda obsedajo klasična obsesionalčeva vprašanja, čeravno se zdi skoraj nujno poudariti, da nam Bond praviloma ponuja vsa ta vprašanja že „pozitivno rešena“. Bonda vsekakor ne obremenjujejo vprašanja, kot „Sem moški ali ženska!“, „Sem živ ali mrtev?“, „Mar ne bi bilo bolje, ko se sploh ne bi rodil?“, „Biti ali ne biti?“, „Kaj bom počel v življenju?“, se pravi, ne grabijo ga vprašanja, ki sicer sestavljajo obsesionalčev leksikalni diferencial, po drugi strani pa je nedvomno res, da pri Bondu to nevrotično interogativno serijo povzema, najprej, tisti znameniti obsesionalni sentimentalno-paliativni občutek, da je Bond na določeni stopnji pripovedi vedno predstavljen kot „bitje z le malo življenja“. In vendar spet ne bi mogli reči, da se ravno izogiba smrtni nevarnosti, da se odpoveduje želji, da ni nikoli tam, kjer obstaja tveganje, ipd. Vse to pa počne obsesionalc.

Prišli smo do točke, kjer lahko „zgrabi“ in „nadaljuje“ le film oziroma to, kar je film naredil iz bondovske figure. Specifičnost te operacije lahko dojamemo prek freudovskega koncepta „prisilne tvorbe“, ki je lasten obsesionalni nevrozi. Obsesionalnega subjekta ločuje od objekta njegove želje transparentni, a kljub temu nepreko-račljivi zid, ki ga spleta kontinuirana in sistematična serija „prisilnih pojavov“ (pravi sistem, ki ga je Freud imenoval kar „prisilno mišljenje“, sestavljeno iz prisilnih idej, bojazni, dejanj, afektov, impulzov, dvomov, ukazov, pa tudi dvo-stopenjskih prisilnih dejanj, ki so sicer racionalizirana in vzvratno razveljavljena, ipd.). Subjekt si pristopanje k objektu razdeli na več faz, etap, stopenj, pod-stopenj, pod-podstopenj, vse to pa diferencira in stratificira do te mere, da mu k objektu želje v zadnji instanci sploh ni treba. Gre le za obsesivno členjenje in razvrščanje etap v neskončnem asimptotičnem približevanju k nepristopnem objektu želje: vse te ovire, te „prisilne tvorbe“ pa ravno ovirajo pristop k objektu. Obsesionalc uživa v teh „prisilnih po-javih“, objekt ostane zunaj. To so počeli že truba-durji, ki so našli užitek v asimptoti nemožne-ga objekta želje, v postanku na robu prepovedi uživanja, v neskončnem približevanju nepristopnem objektu: v ničemer niso bolj uživali kot v objektu, ki se jim je nenehno izmikal. Funkcija tega objekta je pri njih igrala oboževana in občudovana, a nepristopna Dama. Lacan je zelo precizno pripomnil, da s poetskega stališča ni mogoče peti dami, če ni predpostavljena kakšna ovira, nekaj, kar jo izolira in s tem obkroža. Pri tem gre za zvičajno in prisiljeno organizacijo označevalca, ki v določenem trenutku fiksira smeri askeze in nam s tem prinaša neki novi smisel, obenem pa nam brani, da bi ta smisel vzpostavili, smisel, ki ga moramo v psihični ekonomiji podeliti strukturi ovinka ali pa ovire. Vulgarno rečeno: obsesionalc spravi v funkcioniranje vse te prisilne ovinke, etape, ovire in stopnje le zato, da mu ni treba k objektu želje, se pravi — ni mu treba k ženski. Če ne bi bilo vseh teh „prisilnih etap“, potem bi moral obsesionalc pač k ženski. To je počel tudi Freudov „Pod-ganar“, a pustimo ga in pogledjmo Jamesa Bonda.

(Nadaljevanje prihodnjic)

Marcel Štefanič, jr.

sel mojega življenja. Zato sem tukaj. Zato ste vi tukaj. Zato sploh tukaj obstaja.“

Počasi se že razgrinja logika psihotičnega manevra. Bond takoj reagira:

„Nisem presenečen. Zelo stara stvar je to, da nekdo misli, da je angleški kralj, predsednik Združenih držav ali pa Bog. Umobolnice so polne takih ljudi. Edina razlika med vami in temi ljudmi je v tem, da ste si namesto, da bi vas zaprli v umobolnico, sami zgradili svojo umobolnico in se zaprli vanjo. Toda zakaj? Zakaj mislite, da vam to, če sedite zaprti v tej celici, daje moč?“

Besedo prevzame Dr. No:

„Gospod Bond, moč je suverenost. Prvo načelo Clausewitzja je bilo — imeti varno bazo. S tem se doseže svoboda akcije. Oboje skupaj pa je suverenost. Vse sem zavaroval in še mnogo več. Nihče na svetu ni tega razvil do te mere. Nihče tega ne zmore. Svet je preveč javen. Vse to je lahko varno le v tajnosti in osami. Govorite o kraljih in predsednikih. Koliko moči pa sploh imajo? Kolikor jim je bo ljudstvo dopustilo. Kdo na svetu ima moč nad življenjem in smrtjo svojega ljudstva? Ali lahko zdaj, ko je Stalin mrtev, imenujete še koga poleg mene? In kako obvladujem to moč, to suverenost? S tajnostjo in osamo. Tako, da za to nihče ne ve. Tako, da mi ni treba računati na nikogar.“

Dr. No je varno, tako rekoč popolnoma zaprt v prostoru, iz katerega potem z „močjo“, „suverenostjo“ in „svobodo akcije“ obvladuje svet, lahko bi pa kar rekli, da vlada svetu, vendar mu to uspeva le zato, ker to vse počne v do skrajnosti prignani „tajnosti“ in „osami“, namreč tako, da za to nihče ne ve!! Dr. No je tisti, ki sam sebi vpije: „Svet je vladan. Svetu se vlada. Vladam pa ja z, vendar to vem le jaz!!“ „Stvari lahko tečejo le v primeru, če nihče ne ve, kdo jih vodi in če vlada svetu v „tajnosti“ in „osami“: za vse skupaj pa ve le on sam! Bolj radikalno rečeno: zase ve le on sam — samega sebe spozna in reflektira le on sam. Drugače povedano: to, da ob-

Recepcija

Izvirna TV igra je delo **Vida Zei**, režiral je **Anton Tomašič**, glavne vloge interpretirajo **Saša Pavček** (Zvona), **Milena Zupancič**, **Marjeta Gregorač**, **Maja Sever**, **Damjana Luthar**, **Boris Cavazza**, **Igor Samobor**, **Ivo Ban**, **Darja Valič**, ob njih pa nastopajo še številni drugi igralci. Proizvodnja TV Ljubljana 1985.

Izvirna televizijska igra **Recepcija**, ki jo je napisala Vida Zei za ljubljansko televizijsko hišo, postavlja pred nas kar se da nazorno in plastično histerični, razbiti, znevrotizirani, poblazneli, hrupni, zafrustrirani svet takšnega predkongresnega in medkongresnega dogajanja, kjer se ima zgoditi cela vrsta pomembnih odkritij in spoznanj o „ženskah“, „svetu“, „naši družbi“ ipd., kar je še takšnih nadvse spekulativnih, sodobnih znanstvenih razkrievanj, ki mimo svoje veličine in pomembnosti ne razkrijejo pravzaprav nič novega in bistvenega . . .

Igra Zeijeve postavlja pred nas pravcato brezkončno število človeških likov, ki se gnetejo tostran ali pa onstran recepcijskega pulta, vsak s svojo posebno človeško držo — ta erotično nezadovoljena, ona nesrečna in prazna, ena grozljivo in „sodobno“ naivna, druga osamljena, ena zopet walkmanovsko brezbrizna, potem zopet ena osamljena; na drugi strani so gostje, znanstveniki, sociologi, možje, ljubimci, razpravljalci, profesorji, eden bolj lakomen, pollaščevalen od drugega, vsak s svojim edinim pravim pogledom na svet in probleme v njem. Ves ta Zein človeški bestiarij neprenehoma vre, sem in tja se utrne človeška zadrega, in že jo prekrije hrup dogajanja in pehanja recepcije, blišča, protokola. Nekako se posreči iz tega vrvenja „izstopiti“ le mladi, naivni (morebiti kar preveč za vlogo, ki ji je namenjena) Zvoni, ki bo postala nekakšna eksemplarična „usoda“ te recepcije, teh spletk, pollaščevanj, intrig, namigov in seveda (politične) moči. Vendar tudi Zvonina usoda ni dosti več kot bežna skica neke človeške zagate — saj konec koncev niti ne more biti kaj več, ko pa so vsepovsod podobne ali vsaj približno tako „problematične“ persone, ki izginevajo v bestiariju te recepcije in sveta . . . in kajpada vsaka in vsak izmed njih je enakovreden „junak“ svoje historije in „drame“.

Vrtnar posebne sorte

scenarij: Blaž Lukan, Andreja Humar
režija: Andreja Humar
kamera: Marjan Sedej
montaža: Ana Zupancič

Bila je to drobna, komajda opazna in zaznavna miniatura v običajni turobni sivini slovenskega televizijskega sporeda, ki pa se je izkazala kot naravnost presunljiv, subtilen, liričen in razmišljajoč esej o minljivosti vsega človeškega in lepega, o današnjih časih, ki brezbrizno in do kraja brezdušno uničujejo vsakršne sledi, ki so zapisane drugim in drugačnim rezonom, kot so pollaščenje, moč, trgovina, . . . ki so kajpada temelj današnjega in tukajšnjega sveta.

Ta film govori o človeku, ki je za njim že vse življenje in delo, pred njim pa le še tisti poslednji mir pred odhodom, odkoder se ozira na sledove svojega dela in življenja, ki tako rekoč vidno izginja v nič, v razvaline, v beton. Vsi tisti ideali, vsa lepota in ves trud se pred njegovimi očmi razblinja, drsi v pozabo, ljudje, ki jim je zgradil vse to, se ne menijo ne za lepoto ne naravo, niti sami zase ne več, preveč se pehajo za slepimi cilji, za novci in cekini, več jim je do pločevine in asfalta kot do lastnih otrok, zelenja, ki naj bi jih obdajalo, igrišč, kjer naj bi bili otroci . . . Bil je ta mož arhitekt, krajinar, tako rekoč živ paradoks v današnjem svetu poblaznelega urbanizma in asfalterstva, ideologije totalnega in slepega oblastništva nad ljudmi in naravo, ki uničuje, morebiti bolj intenzivno kot z bombami — s sodobnim načinom življenja — tisto resnično človeško in bistveno podstat, iz katere bi moral delovati človek . . . Bil je arhitekt krajinar, pravi o sebi Ciril Jeglič, z lastnimi rokami je negoval parke in zasajal rastline, z vsem svojim estetskim čutom in šolanjem je urejeval ljudem okolico, a danes se lahko le še molče ozira po razvalinah, ki ostajajo na mestu njegovih parkov, gleda podivjane rastline, za katere ne skrbi nihče več, smetiščih, ki se rojevajo v nekdanjih urejenih in skrbno negovanih nasadih. Ničesar ne sodi, ničesar ne zavrača, nikakor

Nekako se zdi, da igra izmika existencialnih misljenjskih in dramaturškim obrazcem in se ostro usmerja v svet sam, ki je kajpada do kraja poln vsakršnih existencialnih stisk, kriz in skušnjav, tako da smo v njem vsi nekako enakovredni in hkrati problematični „junaki“ te splošne in brezkončne planetarne razvnetosti, brezsmisla, do kraja izpostavljeni vsakršnim miselnim, ideološkim ali materialnim zankam . . .

Govori potemtakem ta igra o vsečloveškem in občeveljavnem „sporu“ slehernika s to in takšno družbo, nesporazumu, ki je „usoden“ za vsakogar in ne le za tiste redke „junaške“ posameznike v njem. Ni to igra o tistih izbranih intelektualističnih peripetijah, ki jih mora opraviti „klasični“ junak, da bi razprl razliko med svetom in seboj, ta razlika v tej igri je tako rekoč univerzalna, vsepričujoča, nujna in zategadelj nič več (tako) tragična, ampak se da označevati kot le še razbit, znevrotiziran in še kakšen svet . . . V tem okviru je morebiti povsem neprimerna in odvečna „zgodba“ Zvone v prvem planu, saj ni na njej nič tako posebnega, usodnega, da bi morala izstopati v prvem planu. Ali, drugače rečeno — na njej ni nič tako „junaškega“, da bi si zaslužila posebno „zgodbo“, če pa je avtorica vendarle hotela imeti junakinjo, bi morala biti Zvonina usoda neprimerno bolj problematična in dramatična, kot pa je to videti sedaj, ko pravzaprav z njo ni nič posebnega in tragičnega, je le delček v pošastnem mlinu recepcije (sveta), ki ga pač interesi pehajo sem in tja . . .

Posebej je treba reči, da je **Recepcija** na svoj način uspeh za ljubljansko televizijsko dramsko produkcijo, in z veliko mero sreče in precej živosti se pretika skozi ožine teksta, posebej verjetno prav po zaslugi cele vrste komedijantk, ki so resnično odlično opravile svoje vloge — četudi je mogoče reči, da bi lahko režiser, ki sicer ni imel nesrečne roke, mnogo bolj izrabljal ta svoj brezkončni ženski igralski zbor, ki je pravzaprav „kolektivni junak“ te drame. Resnično je mogoče reči, da je Saša Pavčkova kot Zvona odlična, da je doumela vse možnosti, ki se ji ponujajo pred TV kamero, do kraja je napolnila s svojo radoživostjo tesen ekrana, (morda) niti ne zavedajoč se, da je že naslednji hip ne bo več (kot „junakinje“), da bo le še delček nekega kolektivnega funkcioniranja . . .

Podobno bi lahko zapisali o Zupancičevi, Gregoračevi, kajpada Banu . . .

Peter M. Jarh

ne obtožuje ta hessejski modri mož, ki se mu je svet zožil — morebiti v njegovo lastno srečo in zadovoljstvo — v njegov lastni vrt, saj vendar ve, zakaj je tako in zakaj pravzaprav mora biti tako. Takšen je namreč ta svet, ritem dela in mišljenja, hlastanja in pehanja, goltanja in kopičenja čez vse mere, kjer sta narava in človek pač poslednja stvar in poslednji račun. On pač tega verjetno ne bo dočakal, ko bo ta sodobni ples dosegel svoj vrhunec; odtod tudi njegov mir, morebiti samo obžalovanje in kanček grenkobe ob spoznanju grozljive praznine in ničā, ki mu je priča še zaživa in se razgrinja vsenaokoli: kot bi ga le še njegova mogočna drevesa z vrta zadrževala, da ne vdre k njemu in vanj . . . To je bil dokumentarec, pravim, do kraja presunljiv, nikakor ne primitivno in nasilno deklarativen, ki pa je z izjemno močjo govoril (pametnemu gledalcu?) o ničū, ki kraljuje v tem svetu in ki ga nevede rojeva naš način življenja oziroma počasi in očitno zavevno, nezadržno drsimo vanj in niti ne mislimo več, kako priti iz njega . . .

Bil je hkrati to dokumentarec o tragični bilanci nekega življenja, ki se je zavzemalo za človeka, naravo, njuno skupno bivanje in zavest, pa je oboje zapisano neizogibnemu propadu, ničū. Človeška praksa in vera v lepoto in sožitje ostja le še smešna in morebiti naivna iluzija, ki je potrebna človeku da preživi in dela, da se pač slepi toliko, kolikor mu je potrebno, da preživi. Potem, ko je na pragu svojega bivanja, pa se lahko ozre in se sooči z obupno praznino, v katero tone vse njegovo delo . . .

Resnično, bil je to preprosto, brez vsakršnih posebnih filmskih ali morebitnih televizijskih „učinkov“ narejen prispevek, ki ga je mimo lastnih postopkov in lastne samozadostnosti veliko bolj zanimal svet in mišljenje tega nenavadnega vrtnarja, tega tragičnega, vendar treznega in morebiti srečnega človeka, plemenitega do kraja, katerega nauki in učenci so danes verjetno že pozabljeni in zavrženi. Danes se svet vrti drugače . . .

Prispevek je scenaristično oblikoval Blaž Lukan, režirala ga je s kar največjim posluhom in veliko mero okusa in pronicljivosti Humarjeva, tako da lahko mirno rečemo, da sta avtorja uspela iz preprostega dokumentarca subtilno in osvobajajoče ustvariti dovolj pomenljiv esej o nekaterih temeljnih in običajnih razsežnostih človeških zavez in kondicij . . .

Peter M. Jarh

August Sander

Beograd, Muzej savremene umetnosti;
oktober 1985

Usoda fotografije, zlasti tiste, ki je nastala pred več leti ali desetletji, je spremenljiva, varljiva, polna protislovij: ko na fotografiji vidimo nekaj, kar je bilo nekoč pristno življenjsko, celo dramatično, se nam danes zdi kot relikv določenega časa, ki v nas lahko zbudi rahel nasmeh; in obratno, to, kar je v teh (starih) fotografijah morda res bilo nekoliko smešno, se nam zdi kot popolnoma resen podatek, iz katerega izhajajo zgodovinsko relevantni sklepi. Fotografija, ki je nekoč nastajala kot „umetniška“ ali „estetska“, je morda danes le dokument o okusu nekega časa, medtem ko nam fotografija, ki je nekoč nastala kot tovrsten dokument, lahko razkrije nekatere tedaj neopažene „estetske“ in „umetniške“ posebnosti. Karkoli že, gledanje fotografij iz nekega minulega obdobja je prepolno diametralno nasprotnih emocij: enkrat nam to gledanje zbudi radovednost in veselje kot ob spominjanju na prijetne davne dogodke, drugič pa nas vznemiri, ker vemo, da so vsi akterji teh dogodkov že zdavnaj mrtvi.

Morda v zgodovini fotografije ni avtorja, za katerega bi pripombe o protislovni usodi fotografske slike veljale bolj kot za Augusta Sanderja. Le-ta je k fotografiji pristopal predvsem z vokacijo sociologa in statistika, mi pa danes njegove fotografije gledamo kot razstavne, se pravi, „estetske“ predmete. Sander je v vsem svojem opusu delal skoraj izključno portrete — eno najstarejših umetniških vrst — toda ti portreti nam bolj kot o umetnosti govorijo o ljudeh in družbi nekega časa. Pravzaprav je Sander dokumentarist, ki je za seboj zapustil več kot zgolj dokumente: njegovi portreti so (tako po vrednosti kot po količini) poleg tega, da so zgodovinski dokumenti, hkrati tudi neke vrste avtorjevo nenehno vračanje k vprašanju o naravi fotografskega portreta.

Znano je, kako je Sander prišel do svojega obsežnega cikla z naslovom **Ljudje XX. stoletja**. Potem, ko je leta 1901 v Kölnu odprl fotografski atelje, je vsako nedeljo v Westerwaldu, svojem rojstnem kraju, fotografiral tamkajšnje prebivalce. Tedaj se mu je porodila zamisel, da bi začel sistematično portretirati ljudi, ki pripadajo različnim poklicem in družbenim slojem. Ko se je lotil tega posla, ga je nadaljeval s skrajno potrpežljivostjo: šele leta 1927 je prvič razstavil serijo posnetkov iz omenjenega cikla, posledica te razstave pa je bila, da je uspel najti založnika, ki je bil pripravljen tvegati objavo 500 fotografij v več zvezkih. Dve leti kasneje, v največjem razmahu gospodarske krize 1929, se je pojavil prvi zvezek s 60 fotografijami, ki ga je spremljal uvodni tekst Alfreda Döblina. Toda podviga je bilo kmalu konec: nacisti, ki so si medtem v Nemčiji prigrabili oblast, so ga prisilili k prekinitvi začete projekta. Del negativov in posnetkov so zaplenili in uničili. Sander je smel snemati samo krajine. Šele po vojni je uredil svojo fotografsko zapuščino. Prvo veliko zadoščenje mu je prineslo sodelovanje na sloviti Steichenovi razstavi **The Family of Man** v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku leta 1954 (in nato v vrsti drugih mest po svetu).

Sander je pravi, v bistvu skrajni predstavnik nekega časa in nekega okolja, v katerem se je verjelo v pozitivistični značaj spoznanja: po tem verjetju ima vse na svetu svoje mesto, vsak pojav se da natančno opisati, vse se lahko pojasni z didaktično jasnostjo. Fotografija lahko za vse to priskrbi dokaze: kamera je brežosebno „objektivno oko“, ki predvsem beleži, registrira, ugotavlja dejstva. Če že ima v rokah kameristo kot idealen instrument za opisovanje



Mladi kmetje se odpravljajo na ples

stvari in ljudi, potem je fotografova dolžnost, da ga na ustrezen način uporabi: kameri se ne sme nič izmuzniti, zapisati in zapomniti si mora vse, kar se pred njo vidi. Fotograf mora imeti zavest o tem, kaj želi posneti, kamera bo sama našla najboljšo pot, kako priti do tega cilja. Tistemu, kar fotograf izbere, kamera pa zabeleži, je treba dodati samo še naslov: naslov, s katerim se zapre krog, ki ga tvorijo predmet — prikaz predmeta — ime predmeta.

Naslovi imajo namreč pomembno vlogo pri razumevanju Sanderjeve fotografije, čeprav so ti naslovi deskriptivni in po ničemer neobičajni: Kmečka družina, Vaška godba, Mati in otrok, ter Industrijalec, Kovač, Poštar, Zidar, Monter, Slaščičar, Pastor, Študent, itd. Iz tega je jasno, da Sander teh naslovov ni izbiral samovoljno, še manj si jih je izmislil, temveč je skušal le skrajno resnično poimenovati prizor, ki ga fotografije prikazujejo. Resnično zato, ker je ves Sanderjev podvig pravzaprav svojevrstno fotografsko prepoznavanje družbenih slojev: selekcija in klasifikacija posnetih likov po poklicih in družbenih razredih. Če bi uspel svojo zamisel o „Ljudje XX. stoletja“ speljati do konca, bi Sander sestavil cel album, skorajda katalog prej tipov kot osebnosti ljudi svojega časa in svojega okolja. Kajti vsi ti tipi se na njegovih fotografijah prepoznavajo po nečem, kar je na njih tipično: po atributih poklica, s katerim se ukvarjajo, po oblačilih, ki jih nosijo, in pozah, v katere se postavljajo, celo po samih fiziognomijah, ki kakor da prevzemajo poteze v skladu z družbenim statusom, ki so si ga ti ljudje v življenju uspeli izboriti.

Zgražamo se nad tem, toda ne čudi nas, zakaj so nacisti želeli zaustaviti in uničiti Sanderjev projekt **Ljudje XX. stoletja**. Objektivnost, s katero je beležil resničnost okrog sebe in s katero je fotografiral v glavnem navadne ljudi v

Nemčiji njegovega časa, se nikakor ni mogla uglašiti z ideologijo, ki je za vsako ceno želela to resničnost vpreči v svojo predstavo o „višji germanski rasi“. Sanderjevi posnetki so morali nanje delovati razdiralno prav zato, ker so tudi oni zagotovo čutili, da ne gre za „sprijeti pogled“ kakega upornika, temveč za „običajni pogled“ mirnega državljana. Sander ljudi in razmer ni presojal, prodajal jih je take, kakršne je našel in kakršne je prikazovala kamera, ki jo je imel na razpolago. Vseeno pa je točno, da je do vsega znal vzpostaviti določeno distanco: nič mu ni bilo niti povsem pristno niti povsem odvratno. Ureditev, v kateri je živel, namreč ni prenesla take nevtralnosti in reakcija oblasti do Sanderja je pokazala, da je tudi nevtralnost v skrajni konsekvenci bila v danem zgodovinskem trenutku neko popolnoma opredeljeno politično stališče.

Sander se torej v svojem času in v svojem življenju ni mogel izogniti raznim paradoksalnim situacijam, v katere ga je potegnil splet okoliščin. Drugačni paradoksi pa so spremljali njegov fotografski opus v času, ko je že doživel popolno revalorizacijo: Susan Sontag je, na primer, ko je pisala o Sanderjevem opusu, duhovito in točno pripomnila, da je „kljub svojemu klasičnemu realizmu to eden najresničnejše abstraktnih korpusov v celotni zgodovini fotografije“.

prevedel: Brane Kovič

Uspehi dobrega sodelovanja



Pred petimi leti je Jugoslovanska kinoteka v Beogradu sporočila, da je po njenem mnenju napočil čas osamosvojitve dvoran po nekaterih republiških centrih (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo) od beogradske centrale, ki je dotlej delovala kot enotna organizacija za celotno dejavnost — od zbiranja in čuvanja filmskega arhiva in drugega gradiva do predvajanja filmov po vseh dvoranh. Uslužbenci dvoran so bili direktni člani njene delovne skupnosti, od nje so dobivali tudi svoje osebne dohodke. Poslej naj bi predvajalnice v pogodbenem odnosu z Jugoslovansko kinoteko še naprej redno dobivale filme v skladu s svojim programom, v administrativnem, finančnem in personalnem pogledu pa naj bi se umestile v okvir ustreznih republiških teles.

Tako si je morala tedaj ljubljanska dvorana poiskati svojega „varuha“, ki sicer ne bi bil varuh v pravem pomenu besede, saj bi ostala dvorana ne glede na takšno ali drugačno upravno povezavo zaradi svojega jasno opredeljenega kulturnega smotra vselej samostojna enota, odgovorna repertoarno v celoti, deloma pa tudi finančno najprej svojemu programskemu svetu kot družbenemu organu. Njeni uslužbenci bi pa seveda stopili v sklop delovne organizacije, h kateri bi se dvorana kinoteke priključila, z vsemi pravicami in dolžnostmi ostalih članov. Naj pripomnimo, da je bila že v začetku iz več utemeljenih razlogov odklonjena varianta o popolni samostojnosti dvorane kot delovne organizacije, ki ji torej ne bi bilo treba iskati povezave in opore pri drugi organizaciji.

A kako najti ustanovo ali podjetje, ki bi bilo pripravljeno sprejeti medse dvorano kinoteke, ki že vnaprej postavlja pogoje, da hoče biti samostojna, in vpisati njene uslužbence na svoj pla-

čilni seznam? Kako doseči, da v novi organizacijski povezavi ne bi prišlo do motenj ali nesporazumov, ki bi lahko ovirali delo? Po posvetovanju z obema kulturnima skupnostima in obravnavi na programskem svetu se je zdelo najbolj ustrezno, da sprejmemo pripravljenost **Kinematografov Ljubljana** za takšno posebno simbiozo. Pri tem je vodil odgovorne tudi praktičen razmislek, saj ima ta organizacija združenega dela povečini iste poklicne profile in je tako mogoče v primeru uslužbenčeve bolezni dobiti začasno zamenjavo, kar je bilo prej eden od hudih problemov, ker je bila dvorana ločena od beogradskega centra. Še več pa so si obetali od strokovne tehnične službe, ki je znala kvalitetno prenoviti vse predvajalnice v Ljubljani in je bilo pričakovati, da bo pomagala tudi pri modernizaciji dvorane kinoteke.

Obe pričakovanji sta se v polni meri izpolnili; lahko celo rečemo, da so Kinematografi Ljubljana naredili za dvorano kinoteke več, kot je bilo upati. Kar zadeva investicijsko porabo, je v sporazumu med Jugoslovansko kinoteko, KSS in LKS ter Kinematografi Ljubljana določeno, da jo finančno pokrivata obe kulturni skupnosti, podobno kot nosita skupaj negativno razliko med inkasom predstav in celotnimi stroški vzdrževanja (najemnina prostorov, kurjava, najemnina filmov, stroški transporta itd.).

Kinematografi se niso birokratsko strogo držali tega dogovora. S svojo tehnično službo niso opravili samo tistega, kar je bilo družbeno financirano, ampak dodali še svoj delež in s tem prispevali k hitrejši prenovitvi dvorane. Ta delež še zdaleč ni zanemarljiv, kar se je pokazalo zlasti v letošnjem poletju, ko so v šestih tednih obnovili tla v dvorani, položili nov parket in škipajoče, dvajset let stare sedeže nadomestili s fotelji, ki jih je — kar je precej varčno — toliko kot prej, kljub temu, da so veliko udobnejši. S tem so Kinematografi pokazali, kako široko razumejo pomoč, ki so jo pred štirim leti ponudili Kinoteki in jo bodo še naprej podpirali v njenih prizadevanjih kot pomembni kulturni ustanovi. Tako so sklenili njihovi samoupravni organi, opirajoč se na kulturno zavest delavcev te organizacije združenega dela.

Vladimir Koch

in memoriam



»**M**ogoče je moje upanje glede vsebinskih sprememb, ki pa jih seveda pogojuje denar, že kar resno psihiatrično vprašanje z mazohističnimi odtenki, vendar moram priznati, da sem vaju vsega hudega, saj sem svojo dušo zapisal filmu.“

Morda se je zdel ne samo pričujoči stavek, marveč kar ves uvodni zapis v zadnjo, četverno številko Ekranu novembra 1974, ki ga je Vasko Pregelj naslovil Nočne misli, zmes nekakšnega čudnega upanja in še bolj čudne resignacije; morda se je takrat zdelo, da skušamo opravičiti in uresničiti nekaj, kar ni ne upravičeno ne uresničljivo, pač utopično in fantastično, predmet spogledljive in verolomne zgodovine, ne pa trdnega in smiselnega sociosa. Pa vendar, danes, ko je, vsaj za Vaska Preglja, ta čudovita in trpka pustolovščina nepreklicno, dokončno in neponovljivo zarisana v pesek brezčasja, moramo brati Nočne misli v povsem drugi dimenziji. In znotraj njih ta stavek, zapisan proti koncu razmišljanja, kot stavek zrelega in moškega ponosa, ki si zna priznati poraz, a tudi ve, koliko je v njem njegove lastne krivde, koliko pa je poraz splet „objektivnih okoliščin časa“, ki jih moramo živeti.

Pa vseeno: ko kdo zapiše, da je svojo dušo zapisal tej in samo tej stvari, seveda ni povedal veliko samo o sebi, marveč tudi o stvari, ki se ji je zapisal. Dati se nekemu ali nečemu, pa zraven vedeti, da ta žrtev najbrž ne bo uslišana, je seveda več kot pogumno dejanje.

Če napišem, da smo tam med leti 1971 in 1974 film, ne samo revijo Ekran, dobesedno živeli, bom seveda pri generaciji ali generacijah, ki hitro pozabljajo ali ničesar ne vedo (oboje pa je zaščitni znak praznega, izvotljenega časa) žel le pomilovalen nasmeh, češ, spet eden od romantikov in sanjačev tistih oddaljenih šestdesetih let. Pa ni čisto tako. Vaskovi stavki iz Nočnih misli so vendarle trdnješa zaveza, kot v presoditi takšno instant mišljenje. Mišljenje, ki v včasih kar neprijetno puhlem napuhu pozablja eno samo dialektiko tega sveta: da je vse, kar je bilo, vgrajeno v tem, kar se rojeva in bo, tako ali drugače, tudi v vsem, kar bo šele prišlo.

Če bi Vasku zdajle, ta hip govoril o stiskah, ki narekujejo tudi te stavke, ko se mi, ob njegovem imenu pletejo številke in podatki, spomini in zapiski, pisma in pogovori, srečanja in snemanja, debate in uredniške seje, predlogi in polemike, bi verjetno zamahnil z roko in rekel, že med brnenje svojega motorčka, „Vidiš, tako je“ in bi se odpejal. Ampak v resnici zavesti ostajata samo dve letnici, 1948 in 1985, čas rojstva in čas smrti in med njiju je ujeto vse, kar vem in sem vedel in bom vedel o Vasku Preglju. Velikokrat sva se srečevala in veliko je bilo prostorov, kjer so se ob mislih in idejah kresala tudi konkretna dejanja. Ampak Ekran 1971-1974 je bil vendarle nekaj posebnega. Bi rekli, ujeti v spone našega časa, to je bil čas, ko sta se teorija in praksa pomešali. Se medsebojno oplodili. Ko smo se morali posloviti (meni je bilo konkretno slovo prihranjeno, ker sem tačas preživljal vojskin čas v Postojni) smo bili vse, samo ljudje ne. Taka je pač podoba časa, ki misli eno, dela pa drugo. Podoba časa, ki z levico seka po lastni desnici. Kajti: če je rečeno, da je prav imeti samo levico, je treba pač odsekati desnico, čeprav se kaj kmalu izkaže, da zna tudi desnica sekati po levici (prisposoba ne kani jemati v misel politične konotacije obeh rok, leve

in desne, samo njuno fizično, pojavno in zaznavno raven). Blagi spomin me varuje tako jeze in grenkobe, kot žalosti in tistega usodnega vprašanja: Zakaj? Zato moram zapisati Vasku v spomin: Ekran 1971-74 je bil eden mojih najlepših časov, čas intenzivnega pouka in velike človečnosti, čudovite pustolovščine in resne zaveze. In vsako besedo iz tistega časa z veseljem dvakrat znova podpišem, le to mi je žal, da je bila včasih kakšna hudo preblaga in preveč prizanesljiva, ko bi bilo treba odsekati sedem glav pravljicega zmaja in odgrniti sedem tančic s Salome. Ampak pravljice in prilike so prav zato pravljice in prilike, da sanjamo o njih, uresničiti se jih ne da.

Marsikaj bo ostalo neizgovorjeno. Neizpolnjeno. Nestehano. Kar tako. Spomin. Asociacija. Zapisek na rob knjige ali beležnice, v kateri so se nizale uredniške seje. Veselje nad skupnim delom. Nad dobrimi filmi jugoslovanskih režiserjev. Nad tujimi uspehi. Veselje nad delom, ki ni bilo delo in dolžnost, marveč del življenja. Nikoli si nismo peli slave in podeljevali priznanj. Nas je usoda nagradila prav s kratkostjo sreče, ki je ni skalilo nobeno stremuštvo (če je že bilo kakšno, se je lahko razmahnilo šele dosti kasneje, ko je bil Ekran vedno bolj moten spomin)?

V tistem zapisu, spočetem v prvi hipni, nedoumljivi grozni resničnosti, ki sem ga napisal za Delo, sta izpadla, kdo ve zakaj (morda je bilo premalo prostora, ali pa se nista zdeli primerna, ker bi lahko koga vznemirila) zadnja stavka. Pa ti ju, dragi Vasko, ponovim zdaj, v oktobrski noči, ko je tudi v Ljubljani tako tiho in bleda luna sveti in riše nad Golovcem igre črnih in temnoindigastih barv: radi smo te imeli in vedno te bomo imeli radi, ker si šel nad morje zla z dobroto in ostro mislijo in ničesar, kar si zapisal, o filmu in literaturi, slikarstvu in estetiki, ne bomo pozabili.

Res je, kar si zapisal: dušo si dal, ne samo zaaral sedmi umetnosti. Ker si vedel, da je in mora biti umetnost, ne samo celuloidni in elektronski blef, ne samo obrtna čarovnija, marveč reč z dušo in telesom, z notranjim ognjem in izročilom prastarih modrosti. Zato so tvoji filmi in razmišljanje o filmih sicer buditelj dolžno pozornost, morda celo kakšno dobrohotno opazko, razumljeni pa niso bili. Morda zato, ker te bodo razumeli v kakšnih drugih časih, ko bo votlo bobnanje, kot bi rekel Brecht, zamenjal kakšen tišji, pa resnobnejši glas? Vem, da v take tolažbe nisi verjel. Predobro sem te poznal in hkrati vse premalo.

Velikokrat sva se pogovarjala o marsičem, marsikaj, kar vem, vem zato, ker sem bil prijatelj Vaska Preglja. Tudi te Grünove stavke iz eseja O smrti:

„Ko izgubimo zelo dragega človeka, se nam dozdeva, da smo doživeli popoln nesmisel, kruto norost usode: kako bi si mogli uničenje življenja sploh razložiti, če si ne pomagamo z lažnimi verami? — Toda sosede, ki vidijo, kako se mučimo v žalosti, nas sicer pomilujejo, a čustvovati z nami ne morejo. Pač zato ne, ker je smrt — čeravno vselej prisotna v zavesti in še celo v podzavesti — življenju tuja in nasploh nedojemljiva.“

Zato sem skušal napisati kaj več o Vasku Preglju od tega, kar lahko sprejme vase taka posmrtnica. Vse bistveno, človeško in umetniško, kar diha iz njegovih filmov, televizijskih oddaj, lesenih plastik, fotografij, umetniških aranžmajev, naslovnice, knjižnih oprem, kritik, razmišljanj in esejev, pa je v čas in prostor vtisnil sam. Sam, čisto sam.

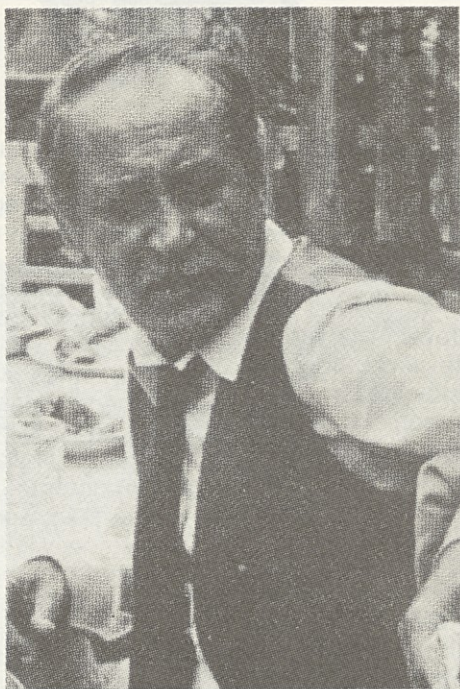
Denis Poniž

in memoriam

Slobodan Aligrudić

Veliki ljudje umirajo pokončno. Ko je bila na sporedu Sterijeva pozorja v Novem Sadu predstava „Obramba in poslednji dnevi Borislava Pekića, je Slobodan Aligrudić, tako kot že mnogokrat poprej, obšla huda srčna slabost. Poklicali so zdravnika, ki je z zdravili srčni napad ustavil in Slobodan je kljub svarilom odigraval svojo vlogo v velikem stilu. Takšen je bil Alija do konca, ta veliki gledališki, filmski in televizijski igravec, ki je svoje srce in svojo umetnost velikodušno razdajal in neprestano dajal igralstvu žlahtno plemenitost. In če so ga mnogokrat, vse premnogokrat obšla uradna priznanja za njegovo igralsko umetnost in razdajanje, ga ni nikoli izdalo njegovo občinstvo, izdali ga niso niti njegovi sodelavci, ki so v skromnem, skorajda sramežljivem Aliju našli imenitnega delavca in prijatelja.

Med filmskimi vlogami, odigral jih je veliko manj, kot bi jih igralsko zmogel, so tri, s katerimi je potrdil svoje mesto med najboljšimi jugoslovanskimi filmskimi igralci. Bil je nesrečni sanitarni inšpektor v filmu **Ljubezenski primer** režiserja Dušana Makavejeva, bil je oče v Kusturicinem filmu **Ali se spominjaš Dolly Bell** in bil je šef UD-Be Ostoja Čakić v **Očetu na službenem potovanju**. Tri povsem različne filmske vloge, v katerih je Alija pokazal raznoterost svo-



jega igralskega, hkrati pa tudi svojski smisel za karakterno komičnost, ki jo je znal graditi s prefinjenim igralskim izrazom, s tenkočutnim človečenjem filmskih likov, z neverjetnim občutkom za pravo akcentira-

nje teksta, s pravim smislom za gibanje pred filmsko kamero, ki ga je v kateremkoli izrezu našla vedno prav pripravljena. Prav občutek za prostor, občutek za gibanje, popolno obvladanje telesa kot celote, mikro igre in skladnost glasovne interpretacije teksta, so bile odlike Aligrudićeve igre, s katerimi je pomagal tudi soigralcem pri interpretaciji njihovih vlog. Tak talent, znanje in prizadevnost so mu omogočili, da je bil enako izvrsten na gledaliških deskah kot pred televizijskimi ali filmskimi kamerami.

Slobodan ni odhajal tako kot oče v filmu **Dolly Bell**, saj zavedanja svojega odhajanja ni nikoli pokazal. To je bilo njegovo zasebno, skrito odhajanje, proti kateremu se je skušal boriti s svojo vso človeško energijo, boriti predvsem z delom, saj po njegovem mnenju brez dela ni pravega smisla življenja. Zaradi tega je izgorel. Izdalo ga je srce, ki ga je tako na široko razdajalo, ko je vdihoval življenje likom, ki jih je v njegovem igralskem življenju brez števila. V spominu gledalcev in na filmskem traku življenje Alije ni minilo, vedno znova se bo žlahtno vračal med nas, kot veliko doživljanje in žalostno spoznanje, da novih srečanj z velikim igralcem Slobodanom Aligrudićem žal ne bo več.

Matjaž Zajec

Niste imeli drobiža

(Beograjska Duga je 18. septembra 1976 objavila pismo igralca Slobodana Aligrudića, v katerem odgovarja na insinuacije CFS Košutnjak. Po objavi tega pisma je Slobodan Aligrudić izginil iz filma vse do filma **Ali se spominjaš Dolly Bell** sarajevskega režiserja Emirja Kusturice.)

Dobil sem vaše pismo. Iz pisma razberem, da je moje obnašanje onemogočilo naše sodelovanje. Želeli ste nekaj kot v obojestransko zadovoljstvo in vam je žal, da se ni tako izteklo. Vse bi bilo lepo, če ne bi prišlo za vrhunec tisto, kar vi opisujete kot dogodek v Koračici z dne 6. septembra 1976.

Sam seveda vidim mnoge dogodke in tudi tega v Koračici drugače kot vi.

Tako je bilo. Poklicali ste me, naj pridem na nočno snemanje. Lepo bi bilo, če bi me poklicali vsaj dan prej, ker sem mogoče tudi sam kaj načrtoval. Toda tega se niste spomnili, vi se ne morete vsega spomniti. Prišel sem na snemanje. Prosil sem, da bi tisto malo, kar imam posneti, posnel med prvimi. V Beogradu sem imel neke obveznosti, ki sem jih sprejel, ker pač nisem računal na vaš nenaden poziv. Toda vi ste takšni. Pokličete

iznenada ali pa nikoli! Zahteval sem, da bi posnel svoje do 23. ure, v nasprotnem primeru pa bi se moral vrniti v Beograd, prisiljen bi bil zapustiti snemanje. Ob 22. uri so me poklicali na snemalni objekt. Režiser mi je sporočil, da je zvedel za mojo „demonstracijo“ in da lahko odidem s snemanja. Odšel sem s snemanja in dobil sem vaše pismo.

Poglejmo dogodek v Koračici z naslednjega bolečega zornega kota: samo človek sem in vi ste samo ljudje. Vi ste ljudje, ki delate filme in jaz sem človek, ki sem prisiljen snemati z vami. Vi bi bili lahko brez mene, toda jaz brez vas ne morem. In ker nimam svojega filma, sem prisiljen imeti vas. Predlagate mi surov in nenaden razhod. Kaj vam pade na pamet. Vi veste, da ste lahko brez mene, pozabili pa ste, da jaz brez vas ne morem. Hočete, naj se zaradi svojega obnašanja odpovem vsemu tistemu, o čemer v mojem izvodu pogodbe sploh ne piše. Ali mislite, da bom brez borbe pristal in se odrekel edine klauzule, ki me tako ali tako v ničemer ne ščiti! Ali naj vas tako nesramno prepustim samim sebi? Vi boste lahko našli nekoga, ki mi je podoben, toda, kje naj jaz najdem koga, ki je podoben vam? Igralci so pošasti. Igralci so vrazvežerni. Sam sem si umišljaj, da potrebujete koga z mojim nosom, z mojim glasom, z mojimi kretnjami, vidim pa, da vam je vseeno, našli boste koga, ki mi je nekoliko podoben, toda ne vede se tako kot jaz, ampak tako kot vi.

Našli boste koga brez obnašanja. Kriv sem sam. Pogodba, ki sem jo podpisal, je takšna. Jaz ne bi mogel dobiti prekinitve pogodbe zaradi vašega obnašanja, ker v pogodbi nikjer ne piše, česa vi meni ne smete napraviti. Takšno pogodbo sem podpisal. Zlobneži bi utegnili reči, da so vaše pogodbe najemniške. Vem, da niso. Mene namreč v tej pogodbi sploh ni.

In kakšno sporazumno razvezo predlagate! Hočete razvezati naš neuspešen zakon po moji krivdi. Vem, da veste, kaj to pomeni. Mečete me na cesto, predlagate mi, naj se vpišem na vaše črne liste, naj priznam krivdo za prenehanje naše ljubezni, ki bi se lahko čudovito razvijala, če se ne bi v Koračici tako obnašal. Kateri mož bi vam to dopustil? Predlagate mi, naj se odrečem denarju, ki mi po pogodbi pripada, pa tudi ne pripada, kar spet ni odvisno od mene.

Kaj neki sem demonstriral? Pravite, da je vrhunec dogodkov, vrhunec mojega obnašanja dogodek v Koračici, kar seveda ni res. Upiral sem se tudi prej, ko sem moral ponovno snemati filmsko gradivo Odpisanih, ki je ne glede na to, da je bilo vredno 120 starih milijonov dinarjev, propadlo nekje v nekem laboratoriju. Res je, ob špricerju sem kričal, da bom ponovno snemal tisto, kar sem že posnel, šele takrat, ko bom v časopisih prebral, da so laboratorij s sodno odločitvijo ustrelili. Vedel sem, da imate pogodbe, v katerih mi nihče ne odgovarja in me lahko zaradi tega snemate, dokler hoče-

te in kakor hočete. Vedel sem, da kričim zaman. Vedel sem, da vam je laže, če sem kriv jaz. Vedel sem, da laže streljate name, mene je manj, kot je vas. Marsikaj je bilo pred Koračico. Klicali ste me na snemanje tudi takrat, ko nisem imel kaj snemati. Izplačali ste mi dnevnic, pozabili pa ste mi izplačati potne stroške. Niste imeli drobiža! Ko sem se jezil, ste rekli, da je to droben nesporezum. Z vami sem vedno imel droben nesporezum ali pa droben sporazum, kot je ta, ki ga hočete pretrgati.

Vi očitno veste mojo veliko skrivnost. Veste, da sem finančno na boljšem kot vi. Zato ste mi tudi pisali, da mi od dogovorjenega honorarja pripada tisto, kar sem že prejel. Velikodušni ste in ne zahtevate drobiža. Ali lahko sedaj jaz vam nekaj predlagam? Izplačajte mi lepo preostali honorar in obljubljam vam, da ne bom več delal, ker se lahko edino na ta način izognete mojemu obnašanju z vrhunecem, ki vas je tako vznemirilo. In če smo že pri denarju, naj vas spomnim, da mi vi dolgujete neke denarje že več kot leto dni. Ali hočete, da tudi na to sporazumno pozabimo? In kako to mislite — vi da pozabite name, jaz pa na denar?

K pisanju ste me prisilili. Iz igralca hočete napraviti slabega pisatelja. Kaj pravzaprav pričakujete od mene? Naj vam pišem basni z moralnim naukom? Vi bi na moralni nauk pozabili.

Slobodan Aligrudić



FOTOGRAFIJA

»GLEDALIŠČE BREZ PATOSA«

Zagrebski fotograf **Mladen Tudor**, ki se je z izborom iz svojega bogatega opusa predstavil ljubljanskemu občinstvu v predvečju Cankarjevega doma, je svoja avtorska izhodišča oblikoval kot reporter časopisno-založniške hiše Vjesnik. Ko je pred dobrim desetletjem prešel v svobodni poklic, so bile njegove opredelitve jasne: obrabljanim klišejem romantično-estetistične, z likovno-kompozicijskimi in osvetljevalskimi normami obremenjene „umetniške“ fotografije je treba zoperstaviti pristni ustvarjalni nagovor, ki se navdihuje v neposrednosti vsakdanjega življenja, v tisti neprekinjeni gledališki predstavi, ki se odigrava na ulicah, v stanovanjih, na sejmiščih in železniških postajah, skratka, na vseh prizoriščih, na katerih so glavni akterji čisto navadni ljudje s svojim pojavljanjem, prisotnostjo in dejavnostjo. To je gledališče brez retorike, brez poze in vznosenosti, dogajanje, ki je izjemno prav zaradi svoje utečenosti in umeščenosti v stvarnost. Izziv fotografu pa ponuja vsaka navidezno povsem neznatna gesta, zasuk, izraz na obrazu, pomenljivo usmerjen pogled, naključen vstop kontrastnega elementa v kader. Bressonova poetika „odločilnega trenutka“ nahaja v Tudorjevih posnetkih novo potrditev, načelo fotografskega reali-

zma se v njih uveljavlja v svoji žlahtnejši inačici. Tudorjeve fotografije nimajo posebnih naslovov, označujeta jih le kraj in leto nastanka. S tem se avtor vnaprej odpoveduje morebitnim vsebinskim mistifikacijam, „literarnemu“ tolmačenju vidnega oziroma fotografiranega. Toda ne glede na to, ali so te fotografije nastale v Prištini ali v Bangkoku, v Londonu ali Rogoznici, na Montmartru ali na zagrebškem kolodvoru, je v njih resničnost podana nepristransko, brez povečevanja njenih posameznih — bodisi pozitivnih, bodisi negativnih — vidikov. Tudorja ne zanimajo pretenciozna „družbeno-kritična sporočila“, tudi „grdega za vsako ceno“ se ni namenil razkrivati. V središču njegovega zanimanja sta človek in življenje takšna, kot sta (bila) v nepovonljivosti trenutka, ko je pritisnil na sprožilec svojega fotografskega aparata. Prenesti fragment iz prostranega teatra vsakdanjosti v strogo zamejeni prostor fotografske podobe ter ga oplemeniti z izrazno močjo osebne fotografske govornice pa je vsekakor potrditev mojstrstva, ki so ga dosegli le redki „zapisovalci“, s fotografsko kamero v rokah. Mladen Tudor nesporno spada mednje.

Brane Kovič

ko dosegli republiški filmski pregled. O prvi noviteti TDF-85 je tekla beseda v eni prejšnjih števil Ekрана. Gre za film Voljko Duletiča **Doktor** po motivih istoimenskega romana Janeza Vipotnika. Filmi Francija Slaka **Butnskala**, Filipa Robarja **Ovni in mamuti** in Jožeta Pogačnika **Naš človek** so bili že predstavljeni na puljskem festivalu. Zares nov film, o katerem je bilo doslej po krivici relativno malo napisano, je **prvenec Andreja Mlakarja Christophors**, znan bolj po delovnem naslovu Svetnikov konec. Ob tem filmu se še enkrat soočamo s pojavom, ki je že ustaljen v slovenski filmski praksi, ne pa tudi drugje po svetu. Pojav spreminjanja naslovov je pri Vibi dobil svojo domovinski pravico. Film gre v pripravo, skozi snemanje, obdelavo pod enim naslovom, pod tem naslovom ga spozna javnost najprej v raznih samoupravnih organih in interesnih skupnostih, nato skozi pisanje novinarjev in reportaže s snemanja, temu sledi ustna propaganda, ki se širi ob vsakem filmu, v tem konkretnem primeru vse pod naslovom Svetnikov konec. Nato pa nenadoma pride na spored film, o katerem še nihče ni slišal: **Christophoros**. Nepoučeni statistik bi rekel, da smo z enim denarjem posneli dva filma. Scenarij za **Christophoros** je napisal Željko Kozinc, kot debut na igranem filmu ga je režiral Andrej Mlakar, v glavnih vlogah so nastopili Radko Polič, Milena Zupančič, Boris Juh, Dare Valič, Pavle Ravnohrib. Direktor fotografije je bil Rado Likon. Film govori o slovenski revoluciji in izdaji, razkolu med slovenskim narodom med zadnjo vojno, posledicah bratomornih bojev in o usodnih svetovnonazorskih delitvah. Vprašanje velikega sveta skuša odraziti v majhnem, intimnem človeškem svetu. Poleg med-sosedske, materine in ljubezenske drame poteka v filmu povojna kronika neke slovenske hribovske vasi, ki je propadla, še preden se je slovenska družba javno zavedla svoje krivde za njen propad. Film ne upira obtožujočega prsta v slovensko družbo, bolj ga zanima, kolikšna je za propad vasi tudi človeška krivda glavnih junakov, ker je ta krivda element umetniške resnice, za katero gre avtorjem. Partizan Ivo in belogardist Martin se ob koncu vojne leta 1945 sovražita na smrt: pribijata se za jezik, likvidirata... Oba v nenavadnih okoliščinah preživita. Usojeno jima je, da v miru živita kot soseda vse do starosti, ko ostaneta zadnja prebivalca v vasi. V njihovi sosesčini živi tudi Lenka, vdova, ki jima

s svojo ženskostjo vztrajno razkrajala strasti ideologij in ju s temeljnimi željami po miru in ljubezni, pa tudi s svojimi stiskami, nenehno postavlja pred vprašanje sprave. Toda, ali se lahko spravita stara in nepomirljiva nasprotnika, ali lahko moč ljubezni in bližina smrti združi človeka, ki sta vsak po svoje razočarana v svojo vero? In končno, kaj lahko ta dva starca predata najmlajšim generacijam Slovencev, za katere vsi upamo, a bodo imele v sebi manj zamočevanja, tesnobe in samotrpčenca, ki jih v filmu simbolizira kip svetnikamučenca?

Svojevrstno usodo je doživel in še vedno doživlja film Filipa Robarja **Ovni in mamuti**. Po uspehu, ki ga je doživel Robarjev dokumentarni film *Opre Roma* (Kvišku Romi ali Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet) na festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu, je avtor vložil prošnjo na Kulturno skupnost Slovenije za financiranje „nekoliko daljšega dokumentarnega filma“ o Bosancih na delu v Sloveniji. Ker je v prošnji navedel, da bi želel ta projekt delati dalj časa in da tema terja temeljite priprave, mu je delovna skupina za film pri KSS namenila v začetku 900.000 dinarjev s tem, da mu ob letu da še enkrat toliko. Iz „nekoliko daljšega dokumentarca“ je Robar naredil celovečerni film, delno dokumentarni, delno igrani, nabiral sredstva po delovnih organizacijah, pri Kulturni skupnosti BiH v Sarajevu, na koncu je s Filmskimi alternativami, kot se imenuje njegova filmska skupina, pristal pri Vibi. Uspel je priti v Pulo, kjer je film dobil dve nagradi — zlato areno za montažo in zlato areno za moško epizodno vlogo. Sledilo je vabilo na *filmski festival v Manheimu*. Tu je dobil glavno nagrado. Zavladalo je izredno zanimanje, vsi bi radi kazali film o Bosancih v Sloveniji, a žal kopij filma ni bilo toliko kot interesentov za predvajanje.

Naš človek — drugi celovečerni igrani film Jožeta Pogačnika, posnel ga je po osemnajstletnem premoru, v katerem je delal pretežno dokumentarne in televizijske filme, je pritegnil več zanimanja direktorjev in mikrolokalnih politikov kot pa občinstva. Odmev v sredstvih javnega obveščanja, tako slovenskih kot jugoslovanskih, je bil ugoden in filmu naklonjen, čeprav ne brez kritičnih pripomb. Zgodba se dogaja dandanašnji v manjšem kraju. Direktor kemične tovarne, ena osrednjih osebnosti v občini, ki že vrsto let vodi največji gospodarski objekt in steber občinske blaginje, postane žrtev političnih malverzacij, ki pripeljejo do tega, da zapusti mesto direk-



VIBINA VITRINA

VIDEZ VARA

Minuli teden domačega filma v Celju od 5. do 12. novembra 1985 je gledalcem predstavil nove slovenske celovečerne in kratke filme. Utečena proizvodnja je pri Vi-

bi pripeljala do tega, da bodo celjski prireditelji lahko kmalu govorili o tednu slovenskega filma in bodo lahko širši jugoslovanski „domači“ pojem zožili na slovenski ter ta-



Christophoros, režija Andrej Mlakar, 1985

torja tovarne, njega zapusti žena, skratka, razpad je vsestranski — v službi, domačem okolju in tudi znotraj samega sebe...

Scenarij je napisal Janez Povše, dialogi so delo Žarka Petana, scenograf je bil Mirko Lipužič, kostumograf Irena Felicijan, kot direktor fotografije je debitaliral Janez Verovšek. V glavnih vlogah so nastopili Miranda Caharija, Boris Juh, Vesna Jevnikar, Jožica Avbelj in drugi.

Medtem, ko so slovenski novi filmi potovali od Pule do Celja je bil v Piranu posnet, v Ljubljani pa obdelan novi slovenski celovečerni mladinski film **Poletje v školjki** — prvenec režiserja Tuga Štiglica, posnet po scenariju Vitana Mala. Poznavalci scenarijskih dogodkov na Slovenskem se bodo tega projekta spominili kot Ime mi je Tomaž, ki je bil napisan nekako hkrati s scenarijem za Srečo na vrvi istega scenarista. Programski svet Vibe se je tedaj odločil za Srečo na vrvi. Po nekaj letih pa je Malov scenarij zamakal Tuga Štiglica. Film je posnel Rado Likon, scenograf je bil Mirko Lipužič, kostumograf Irena Felicijan, glasbo je komponiral Jani Golob.

Glavni junak filma je dvanajstletni Tomaž, ki živi v Piranu. Je otrok našega časa, ki živi tako kot mnogi njegovi vrstniki: mama je po cele dneve v službi, sam preživlja brezskrbne počitniške dni med prijatelji sredi sonca, morja, s kužkom, računalnikom in marsičem, kar popestri življenje takemu fantu in kar si niso izmislili pisatelji, dramaturgi, režiserji.

Iz vsega navedenega bi lahko bralec ugotovil, da poteka slovenska filmska proizvodnja tekoče in brezskrbno. Žal to ni res! Morda videz vara in število celovečernih filmov nakazuje ustvarjalno stabilnost. Vendar je le navidezna, predvsem v fazi porajanja idej in scenarijev. Pri realizaciji je iz dneva v dan vse več problemov. Inflacija neusmiljeno klesti proizvodne in eksploatacijske načrte, omejuje porabo traku, krči proračune, krajša potovanja, zmanjšuje stroške scenografije in kostumografije — skratka, siromaši marsikaj od tistega, kar naj bi v sebi nosil vsak pravi film: slikovitost misli in dejanja, vsebine in okolja...

predvajali poglavitve filme nemege obdobja: **Utrujeno smrt, Dr. Mabaseja, igralca, Nibelunge, Metropolis, Žensko na mesecu.**

Vse te filme so redni obiskovalci pred kratkim, ko je tekla retrospektiva nemškega filma, že videli, medtem ko bozanje nekaj novega izbor filmov režiserja Henrija Hathawaja, ki je sicer znano ime ameriške kinematografije. Ker ga je kritika — zlasti evropska — uvrstila le med „dobre obrtnike“, je to zadostovalo za izbrisi iz seznama umetniško polnovrednih ustvarjalcev. Morda se mu je zgodila krivica, vsekakor pa bo mogoče z vsaj delnim pregledom Hathawayeve ustvarjalnosti ovrednotiti njegova prizadevanja, ki sežejo menda najvišje v filmih **Peter Ibbetson, Pošta na postaja, Hiša na 92. cesti, Poljub smrti, Morja široka cesta, Poličiči Northside 777.**

Drugo novost predstavlja pet filmov sovjetskega režiserja Sergeja Jutkeviča, novost v tem smislu, da ga Jugoslovanska kinoteka že petnajst let ni dala na spored — verjetno iz odpora do nekaterih socialističnih del. Ta strah pravzaprav ni bil utemeljen, ker se je Jutkevič vseskozi otepal prevelike ubogljivosti uradni politični liniji, saj so kakšen njegov film tudi prepovedali in je tudi v **Zgodbah o Leninu** pokazal svojo nadarjenost, vselej pa željo po eksperimentiranju še iz časov, ko je sodeloval pri FEKS. To njegovo usmerjenost je mogoče odkriti tudi v zanimivem, izvirno interpretiranem **Otelu.**

Morda je še pomembnejša predstavitev izbranih dokumentarnih filmov svetovne proizvodnje, ker prihajajo bolj redko na platno tudi v kinotečni dvorani, čeprav se najboljše med njimi uvrščajo kot umetniško vrhunska dela med igrane filme. Če je Flahertyjev **Nanu** še v zavesti gledalcev kot znamenito delo tega režiserja, s katerim je uveljavil koncept celovečernega dokumentarca in 1964 dosegel prvo mesto v izboru najboljših tovrstnih filmov, ki so ga opravili filmski zgodovinarji; če se spominjajo še **Luizijanske zgodbe** in **Moža z Arana**, ki so bili že na sporedu, pa je **Moana** isega avtorja že izven njihovega obzorja, prav tako **Belesence južnih morij** in **Dežela**, za katera niti še ne vemo, ali bosta uvrščena v program. Isto velja tudi za dela tako znanih in slavni dokumentaristov, kot sta Joris Ivens in Basil Wright. Ivens je zaenkrat zastopan samo s pretresljivim zapisom o težkem življenju v belgijskem rudniku **Borinage**, pokazati pa bi bilo treba vsaj še **Zuydersee-Novo zemljo** in pa **Dež**, to nepozabno razpoložensko podobo mesta v slabem vremenu. Poleg programirane **Pesmi Ceylona** bi bilo treba vsekakor vključiti v to serijo še Wrightov vzorno realizirani **Nočni poštni vlak**, ki ga je posnel skupaj s Harryem Wattom. Ne vemo še za nadaljnji spored serije, a upamo, da jo bodo predstavili v čim popolnejši obliki, kajti upoštevati je treba še veliko kvalitetnih ustvarjalcev. Med starejšimi vsekakor Walterja Ruttmanna, Dzigo Vertova, Johna Griersona, Luisa Buñuela z njegovimi **Las Hurdes**. **Turkski Viktorja Turina**, pa tudi Leni Riefenstahl; iz zvočnega obdobja bi med mnogimi deli — tudi iz manj znanih in doslej premalo upoštevanih kinematografij — ne smeli izpustiti tako izvrstnih stvaritev, kot je na primer **Steklo** Berta Haanstre, Clouzotovo **Skrivnost**

Picassa, pa dokumentarji posebene vrste, s katerimi sta se predstavila Cris Marker in George Franju, pa tudi takšna dela, kakršni so poljski **Muzikanti** (Karabas), čeprav so že bili prikazani v kakšni drugi zvezi. V spored pa so poleg Cousteaujevega **Sveta tišine** že uvrščene nekatere redkosti, tako Cavalcantijeve **Ure odtekajo** (Rien que les heures), ki sodijo med avantgardne filme, in se umeščajo hkrati s **Cono — V deželi cunjarjev** (La Zone — Au pays des Chiffoniers) Georgesa Lacomba hkrati v retrospektivo klasičnega filma. Pod to dokaj ohlapno oznako prikazujejo kompletno najopaznejša dela zgodnje francoske kinematografije: od Feuilladovega **Fantômasa** iz 1913—14 do konca nemege obdobja, do, recimo, Epsteinovega **Konca zemlje** (Finis terrae, 1929), filme različne stilne in vsebinske zasnove, v celoti pa daje serija precej razvidno podobo teh različnih umetniških stremljenj in ponuja interesno možnost poglobljenega spoznavanja del iz tega, za zgodovino francoskega pa tudi svetovnega filma važnega obdobja. Žal je teh interesov bolj malo celo med študenti akademije in jim tako neopaženo uidejo dela, kot je zgodnji film L'Herbiera **Mož z morja**, 1920, v katerem je znal ustvariti ozračje viharnega morja in tesnobo v mornarski beznici, kar je bilo tedaj prav tako novo kot v filmu Louisa Delluca **Ženska od nikoder** (1922) vpeljava vzporednega kontrapunktnega elementa preteklosti kot spomina v sodobno dejanje. Z ogledom **Smehljajoče se gospe Beudet**, 1922, Germaine Dulac bi opazili, kako zna režiserka v realno zgodbo iz vsakdanjega življenja zelo večje vnesti sanjski svet, ki psihološko osvetljuje zgodbo. Spoznati je bilo mogoče — in je deloma še mogoče — estetske koncepte avantgarde, v kateri so imeli pomembno vlogo tudi teoretiki kot, recimo, Jean Epstein, ki se je izkazal zlasti s **Propadom hiše Usher** (1928), po Poevi noveli posnetem, a manj po vsebini kot po nemirnem ozračju literarnega dela odlikujočem se filmu, in je „to obsedenost sveta in stvari“ (Mitry) skušal izraziti tudi v **Koncu zemlje**. Iz časa prve avantgarde pa je bilo mogoče videti **Kolo** in **Napoleona** Abela Gancea, prve poskuse Jacquesa Feydera, zlasti **Otroške obraze** (1923), ki je njegov najboljši nemi film, in **Nove gospe**, ki za ironičnimi poudarki že napovedujejo tisto, kar nas bo v zvočnem filmu navduševalo v **Junaškem žeganju**. Srečujemo se še z zgodnjim Renéjem Clairom, s **Parizom, ki spi** (1923), z imenitnim **Premorom** (1924) kot primerom „čistega filma“, kar je bilo v malo drugačni obliki, v igri likovnih oblik, tudi v **Mehaničnem baletu** Ferdinanda Légera (1924), pa še Clairovim **Namišljenim potovanjem** (1926), **Boječezem** (1928) in z izvrstno komedijo **Florentinski slannik** (1927). Začetke Jeana Renoirja je predstavljala **Mala prodajalka vžgalic** (1928). Ni pa manjka tudi Jean Vigo z **Zavoljo Nice** (1929) in **Nezadostnim iz vedenja** (1932), kar pa že presega to obdobje, o katerem bi bilo treba še marsikaj reči in jasneje osvetliti probleme, ki so jih načeli navedeni in drugi filmi.

M. L.

KINOTEČNA VITRINA

JESENSKI PROGRAM

Naj ponovimo, da je vsakokratni spored v vseh kinotečnih dvoranah — ne samo v ljubljanski — rezultat dogovora med tem, kar predlaga Jugoslovanska kinoteka kot primerno in razpoložljivo, in predlogi posameznih predvajalnic. Bolj ko je programska politika posamezne dvorane samostojna, več njenih predlogov bo upoštevanih v skupnem načrtu in več posebej izbranih del bo predvajanih samo v tej dvorani, če gre za takšne filme, ki občinstva v drugih republiških središčih ne bi zanimali. Priznati pa je treba, da je odstotek „odstopanj“ od skupnega programa razmeroma skromen, čeprav je v Ljubljani še največji, ker vodstvo Jugoslovanske kinoteke vztrajno zahteva, naj se vodje dvoran na sestanku v Beogradu — sicer z upoštevanjem vseh sprejemljivih predlogov — dogovorijo o čim bolj enotnem sporedu, ker povzročajo prevelika odstopanja od skupnega načrta včasih nepremostljive težave finančnega in organizacijskega značaja.

Tako sprejema tudi ljubljanska dvorana večino ciklov, ki jih predlaga beograjski center, ker z njimi lahko redno zapolnjuje program v eni ali drugi smeri. Poleg že utečenih prikazov žanrskih filmov (v zadnjem času poleg vesterne še izbrani primeri srhljiv in svetovnega spektakularnega filma) so zbudile pozornost skoraj vzporedno predvajane sovjetske in ameriške melodrame, kar je omogočilo zanimive primerjave in potrdilo njihovo po kvaliteti izvedbe že dolgo uveljavljeno mesto. Ob njih se sedaj uvršča — v letu glasbe — nekaj podobnih filmov, posvečenih velikim skladateljem, tako **Nesmrtna melodija** Mascagniju, **Koga bogovi ljubijo** Mozartu, **Sanjarjenje** Schumannu in **Rapsodija v modrem** Gershwinu.

Ob posebnem zanimanju za Fritzta Langa, ki ga je zbudila Vrdlovičeva knjižnica (izdala jo je naša dvorana) in zaradi drugih, javnosti še neznanih zvez tega režiserja z dr. Grossmannom, našim prvim „filmarjem“, bodo samo v Ljubljani



Škofjeloški narodni običaji, kratek dokumentarni film Metoda Badjure, Sava film, 1930

FILMSKI TRIK V CERKVI

Vsicer skromni zgodovini slovenskega filma so se dogajale prav čudne stvari. Kar bomo tokrat predstavili, ni noben „čudež“, ampak le neka „materialna“ zveza slovenskega filma s cerkvijo. S postavljanjem te teme vsekakor nočemo razpreti kakšnih sociološko-filozofskih vidikov omenjenega odnosa, marveč nas stičišče med slovenskim filmom in cerkvijo prej zanima v faktografski dimenziji. Gre nam torej za razmerje med filmom kot iluzijo in industrijom na eni strani ter cerkvijo, prvenstveno kot zgradbo, na drugi. Zato tudi beseda cerkev, kadar presega zgolj reference na nekaj konkretnega, ni mišljena v okviru kakšnega teološko-filozofskega besedanjaka, ampak v tisti metaforični razsežnosti, ki skuša naznačiti neki posvečen status „visoke umetnosti“ na Slovenskem. V zgodovini slovenskega naroda sta to pomembno kulturno-politično funkcijo med drugim opravljala literatura in gledališče, in zaradi obremenitev s to tradicionalno ideologijo kulturne proizvodnje se skuša tudi film zajeti pod okrilje njenih zapoznelih refleksov, pa čeprav gre za obliko množične umetnosti in kulturne industrije.

Preidimo raje k dejstvu. Prvo je — glede na dosedanje ugotovitve slovenske in jugoslovanske historiografije — morda najmanj problematično in hkrati tudi najbolj znano. To dejstvo je zajeto v samem naslovu prvega slovenskega filmskega zapisa **Odhod od maše v Ljutomeru**, ki ga je leta 1905 posnel priški pravnik dr. Karol Grossmann. In tako si je začetek slovenskega filma oziroma njegove prve magičnomitične podobe izbral za prostor dogajanja prav ulico pred cerkvijo, pa čeprav v filmu ljutomerske cerkve ne vidimo, saj je v kader zajeta le kapela, ki pa pripada cerkvenemu kompleksu. Da pa se ne bi zapletli v razvozlavanje vprašanja, zakaj je Grossmann svojo filmsko kamero prvič postavil prav pred cerkvijo in se ni odločil za kakšno drugo scenografijo, ki bi mu prav tako oskrbela masovno gibanje, dodajmo, da v času Avstro-Ogrske monarhije na Slovenskem in še posebej na podeželju najbrž ni bilo toliko in tako velikih tovarn kot v takratni Franciji. Zato je tudi odhod od maše nudil največji spektakel gibanja.

No, in če je začetek slovenskega filma vezan na prizorišče pred cerkvijo, če so si prve podobe slovenskega filma izbrale za svoj eksterier cerkveno kuliso, potem je pač slovenska kinematografija po letu 1945, po osvoboditvi in socialistični revoluciji večinoma zavezana prizoriščem v cerkvi. Sicer ne v smislu profilmškega materiala, ampak v perspektivi tistega mesta, kjer se proizvajajo artificialne scenografije (bolnice, jetnišnice, bunkerji, sodišča . . .). Gre torej za prostor, kjer se proizvajajo kvazi-realna prizorišča, ki pa v filmu velikokrat delujejo bolj realistično kot pa sami realni prostori.

Slovenski filmski studio je tako že več desetletij nameščen v opuščeni cerkvi, nekoč cerkvi Sv. Jožefa, ki že v času vojne ni služila

svojemu prvotnemu namenu. To da je mesto za proizvodnjo slovenske filmske fikcije prav „razpadajoče“ ogrodje cerkve, najbrž v prvi vrsti narekovala takratna in današnja ekonomska situacija slovenskega filma, ki ni prav nič bleščeča. Vendar lahko to, le z maternalnimi dejstvi pogojeno srečanje med slovenskim povojnim filmom in cerkvijo (kot zgradbo) v nekega smislu izkoristimo za igrivo metaforo, ki bi se glasila: kolikor tudi na Slovenskem film ne more več zasesti „posvečenega“ mesta, potem pa naj se vsaj dogaja in proizvaja v nekoč „svetih“ prostorih.

S tem, ko smo nakazali specifično okoliščino slovenske povojne filmske proizvodnje, pa srečanje slovenskega filma s cerkvenim notranjstvom še zdaleč ni izčrpano. Zato ob tej priliki omenim samo še film **Škofjeloški narodni običaji** (1930) Metoda Badjurova, ki mu lahko pripišemo tisti „prvikrat“, ko se je v slovenskem filmu pojavil interier. Ta interier pa je prav cerkvena notranjost, v kateri poteka delček velikonočnega rituala. Badjurov film izredno likovno komponiran in tudi ni zanimiv le zato, ker se kamera prvič namestila v zaprt prostor, ampak zato, ker se je tem interieru navidez pripetil neki „tehnični spodrsrljaj“. Hitro sličič na sekundo je bila namreč pri snemanju manjša, kot je običajna oziroma tista, ki omogoči, da se na platnu ustvari iluzija kontinuiranega in naravnega gibanja. Prav zato je gibanje cerkveni notranjščini predstavljeno v pospešenem ritmu in takšno podobno tistemu tipu vizualne dinamike, ki je značilna za burleske iz nemega obdobja filma. Tako se je slovenski film ob srečanju z notranjščino prvič srečal tudi s filmskim trikom, in to s tisto vrsto trika, ki ga omogoča že sama tehnika oziroma filmska kamera. Naključje pa je hotelo, da se je ta fantomsko-monstruozno-manipulativna dimenzija filma pokazala prav v „posvečenem“ prostoru, kot da bi se film kar spontano zoperstavil „božanskim razsežnostim“ in razkril svojo „diabolično“ masko. Ko neobvezen dodatek pripišimo, da film na začetku prikazuje velikonočno šego, ki se ji pravi „boga strašiti“. Da pa ne bi zašli pre daleč in Badjurov film prepoznali za „bogokleten“, kar so sicer cerkvene oblasti pripisale fenomenu filma ob njegovem nastanku in tudi kasneje, češ da je to moralno škodljiva sejmarska poetičnost, se povrnimo raje k „objektivnim“ okoliščinam. Zapisali smo že, da je Badjurov trik s filmsko kamero povsem „spontano“ podjetje, torej tehnični poseg, ki se ga je moral poslužiti, če je želel imeti v cerkvi odvijajoče se dogajanje vsaj za dovoljivo ostro in jasno posneto na filmski trak. To pa zato, ker ni imel na razpolago še dodatnih svetlobnih teles oziroma dovolj občutljivega traku, kar bi mu omogočalo snemanje z običajno hitrostjo. Zato je moral v eni sekundi posneti manj sličic, da so bile te dalj časa osvetljene.

Silvan Furlan

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA



Vseslovanski gasilski kongres v Ljubljani, kratak dokumentarni film Metoda Badjure, Sava film, 1930

FILMSKI DOKUMENT V KLEŠČAH KOMIČNIH UČINIKOV

Kot vemo, učinkujejo mnogi starejši dokumentarni filmi danes komično, pa četudi so bili posneti z najresnejšimi nameni, se pravi, da niso imeli njihovi avtorji pri snemanju nič „za bregom“, ampak so želeli zgolj registrirati „košček stvarnosti“. Smeh, ki ga zbuja to filmi pri današnjem gledalcu, potemtakem ni povezan — vsaj v večini njihovih avtorjev, da bi osmešili prikazovano osebo ali dogodek, pa tudi ne z nekoliko nenaravnim gibanjem ljudi na posnetkih, kar je pač vprašanje tehničnih standardov (npr. 16 sličic na sekundo namesto današnjih 24), s katerimi se moramo pri gledanju starih filmov hočeš nočeš sprizniti. Prav tako bi ne mogli trditi, da so vsi ti davni dogodki, ki jih prikazujejo stari dokumentarci, že sami na sebi smešni, čeprav v posameznih primerih tega ni mogoče zanikati. A v tem pogledu niso stari dokumentarci nikakršna posebnost, kajti tudi sodobni filmski avtorji kdaj pa kdaj dokumentirajo reči, ki so po svoji naravi komične in občinstvo neznansko zabavajo. Sicer pa nas tovrstni filmi tu niti ne zanimajo, zakaj gre nam pravzaprav za tiste nehotene oziroma nenamerne komične učinke dokumentarcev starejšega datuma, ki nastopajo kot nekakšen presežek primarnega filmskega teksta in jih je mogoče registrirati šele z določene zgodovinske razdalje.

Pri vsem skupaj je kajpak treba upoštevati, da „čistega“ dokumentarca, filma, ki bi ponujal zgolj nekakšno objektivno sliko izbranega dogodka ali dogajanja, kratko malo ni. Celotna navidez najbolj „nevtralen“ posnetek namreč vključuje temeljne elemente „avtorske interpretacije“ („naše stališče, naš zorni kot“, kot bi rekel Eisenstein), na kar, denimo, vpliva že sama izbira „najboljšega“ mesta, kjer bo stala kamera, pa tudi osvetlitev, kvaliteta slike (in zvočnega zapisa, če gre za zvočni film) itn. Z drugimi besedami: vsak filmski posnetek obravnavanemu dogodku nekaj odvzame (zaradi dvodimenzionalnosti slike, izreza, kota snemanja itn.) in obenem nujno nekaj doda (zaradi neizogibnega poudarjanja določenih razmerij, detajlov in potez, ki v „naravi“ nimajo niti približno tako opaznih karakteristik) — in to velja celo v primerih, ko film dozdevno nastopa kot goli posredovalec, kot „čisti“ dokument, kajti tudi v takšnih primerih se preprosto ni mogoče izogniti nekaterim temeljnim postopkom vizualne manipulacije. Poleg tega vsak posnetek zabriše prostorsko-časovne koordinate izvirnika, „zamolči“ pogoje svojega nastanka in „resnične namene“, zaradi katerih je bil sploh spočet. Čeprav ostane po tridesetih, štiridesetih ali petdesetih letih dokument isti, nam dejanskih dimenzij in pomena dogodka, o katerem govori, ne more več predočiti. A ne zgolj zato, ker zaradi omenjenih redukcij tega tako ali tako nikoli ni zmož, marveč predvsem zato, ker zaradi časovne distance ni več prezenten kontekst dogajanja, ki ga parcialno in iz zelo specifičnega zornega kota povzema film. Sodobniku seveda zadošča tudi taka reducirana in v večji ali manjši meri interpretirana verzija, saj pozna celoten kontekst in lahko vso reč ustrezno umesti, gledalcu, ki ga loči od obravnavanega dogodka več desetletij, pa ta

izkušnja manjka. Vso reč hočeš nočeš umesti v svoj, z „izvirnega“ stališča filmskega dokumenta „neustrezen“ kontekst in temu primerno „neustrezno“ reagira. Nekdaj velika, pomembna in sicer najna manifestacija se lahko tako sprevrže v pravcato burko, ne da bi se filmski dokument medtem količkaj spremenil in ne da bi bil pri tem karkoli kriv.

Nekaj podobnega se je nedvomno primerilo Badjurovemu filmu, ki obravnava vseslovanski kongres gasilcev v Ljubljani leta 1930, zakaj posnetki tega spektakularnega in za tiste čase gotovo ne tako nepomembnega dogodka (danes bi rekli: „družbenopolitične prireditve mednarodnega značaja“) učinkujejo danes izrazito komično, čeprav v sami filmski interpretaciji prireditve ni čutiti tendence ali prijemov, ki bi napeljevali k temu. Nasprotno, vse skupaj je posneto nekam „zadržano“, brez opaznega avtorjevega stališča, skorajda hladno in nezainteresirano. A zdi se, da je prav ta navidezna nezainteresiranost odločilna, saj omogoči, da se obravnavana manifestacija razkrije v vsej svoji paradoksalnosti. Te uniformirane in z raznimi odlikovanji pa medaljami ovešene prikazni, ki ponosno, samozavestno in celo nekam oholo koračijo po Kongresnem trgu, namreč nimajo prav nič skupnega z gasilci, prav gotovo pa ne ustrezajo podobi gasilca, kakršno poznamo danes. Prej bi to lahko bili vojaki, ki s prapori in častniškimi štabom na čelu razkazujejo svojo moč in še zlasti blišč svojih uniform pa opreme. In vendar je v teh samovšečnih figurah nekaj nepristnega, nekaj prevarantskega in obenem nedopovedljivo smešnega, neka poteza, ki je sprva ni mogoče jasno opredeliti, potem pa postaja zmeraj bolj razločna. Neusmiljena kamera, ki ravnodušno niza posnetke manifestacije, ne da bi se kaj dosti menila za detajle, nam polagoma odkrije, da je ta „vojska“ pravzaprav sestavljena zgolj iz nekakšnih napol civilov, ki jim v resnici manjka prave vojaške samozavesti in discipline telesa, iz ljudi skratka, ki skušajo vojake zgolj imitirati, dejansko pa svojim bleščečim uniformam nekako niso dorasli. Pravzaprav gre zgolj za željo, da bi bili videti disciplinirani, organizirani in urejeni kot prava vojska, za željo, ki je sicer jasno razvidna, a se nikakor ne more realizirati, ker je ta imitacija preveč površna, obremenjena z nekakšno nerodno prizadevnostjo, ki vselej zgreši tisti učinek, ki naj bi ga ravno dosegla. To nemara še najbolje izpričuje neponovljivo komičen prizor obvezovanja „ranjencev“ (demonstracija se odvija na travnati površini športnega igrišča pred pravcato množico gledalcev). Koreografija „maneknov“ je tu že kar pretirano ubrana, vrhunc in obenem točko preobrata pa doseže v trenutku, ko skušajo „ranjenci“ skupaj z drugimi strumno odkorakati s prizorišča. Najsi jih namreč vežejo in ovirajo debeli povoji ali pa ti povoji ustvarjajo zgolj ustrezen videz — njihovo korakanje je še najbolj podobno šepanju. In prav šepanje je (v prenesenem pomenu) značilno za celotno manifestacijo, ki ji je Badjurova navidezno nezainteresirana kamera kljub vsemu vsilila specifično filmsko „dramaturgijo“.

SUMMARY

The Slovenian cinema is small in space, yet developed enough. At least on first sight. It contains a production, a distribution, a network of halls, a film school, published issues, theory and criticism. What it misses is a film institute or centre to provide for a consistent reflection on film. Where else to confront the activities of so many expert institutions — the Museum, the Archives, the Cinematheque, the Academy, and last but not least, Ekran? Shouldn't, on the other hand, film theory be introduced to the university programmes?

Those subjects were raised at the panel discussion, opening the present issue, titled „The Reception of Film Theory in Slovenia“. The controversial discussion displayed differing views, agreeing, however, with both projects.

Thanks to the producer Viba film, this year's Festival of Yugoslav Film in Pula presented five Slovenian films in a variety of subjects and genres. One of the, Rajko Ranfl's *Love* (Ljubez), has been reviewed in the previous issue. The rest is here.

Matjaž Klopčič, a well known Slovenian director, has created a fresco of the Slovenian near-past in *The Heritage* (Dediščina). *Our Man* (Naš človek) by Jože Pogačnik is sharp on bureaucratic practices of our political system. Franci Slak has gone crazy on *Stonedhead* (Butnskala), the revolution of fools. And there is the untranslatable *Son of a Nation* (Ovni in mamuti) by Filip Robar-Dorin, a partially independent production (Alternative), whose documentary style, ambiguous comedy, and treating one of the hottest subjects in Yugoslavia, nationalism, won him the first prize in Manheim. Filip Robar-Dorin speaks for himself in the interview following the review.

As usually at this time of the year, we review all Yugoslav films from Pula. There is little we would want to emphasise, except, of course, Emir Kusturica's *Father on Business Travel* (Otac na službenom putu), the winner of the Gold Palm in Cannes.

The Photo-History of the Slovenian cinema finds, in the first note, „A Film Document in the Pliers of comical Effects“. Why would once spectacular scenes look funny to us? In nothing more than a documentary, from 1930, on the all-Slavic congress of firemen?

The same film-maker, Metod Badjura, provided also the subject of the next note, „A Film Trick in the Church“. Shooting *Popular Customs of Škofja Loka*, he had to reduce the speed of frames, due to the weak light. Thus the first trick in a Slovenian film was produced: in a documentary, in a church.



prizori iz filmov **Metropolis** Fritza Langa,
Tujca na vlaku Alfreda Hitchcocka in
Mali vojak Jeana-Luca Godarda

v naslednji številki
JESENSKA FILMSKA ŠOLA '85
AVTOR — ŽANR — GLEDALEC

