

revija za film in televizijo

skan

vol. 5
(letnik XVII) 1980
cena 40 din

2



ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Tone Frelj, Srečko Golob,
Matjaž Klopčič,
Vladimir Koch (predsednik),
Anica Lapajne, Majda Lenič,
Milan Lindič, Marjan Maher,
Janez Marinšek, Željka Nardin,
Božidar Okorn, Jože Osterman,
Jurij Poje, Miro Polanko,
Franček Rudolf,
Sašo Schrott,
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,
Dušan Vogaar, Vili Vuk,
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,
Jože Žlender

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič (oblikovanje)
Goran Schmidt
Branko Šömen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec (glavni urednik)

stalni sodelavci
Toni Gomišček
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)
Milenko Vakanjac

Majda Širca (sekretar uredništva)

priprava stavka
Partizanska knjiga, Ljubljana

montaža in tisk
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317-645

stiki s sodelavci in naročniki
vsak dan od 10h — 12h

cena posameznega izvoda (3
tiskarske pole) 40 din
cena posameznega izvoda (dvojna
številka) 70 din
(za tujino 7 US dol)
letna naročnina 380 din

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem sklepu Republiškega
sekretariata za kulturo, 16. 2. 1974

2	komentar	"Kratki meter" komu, kam, kako?	Sašo Schrott
3	novi slovenski film	Ubij me nežno	
		intervju z Boštjanom Hladnikom	
7		intervju s Frančkom Rudolfom	
12		mnenja ob filmu Ubij me nežno	Milenko Vakanjac
14			Zdenko Vrdlovec Bogdan Lešnik
16	strip in film	Združitev ikonskega in knjižnega	Toni Gomišček
17		Montaža in operacija branja	Roman Gubern
22	kritika	Diskretni šarm buržuazije	Zdenko Vrdlovec
23		Oči Laure Mars	Zdenko Vrdlovec
24		Dosje 51	Bogdan Lešnik
25		Človek, ki ga je treba ubiti	Ivo Antič
26	filmi na TV	Jesenski maraton	Milenko Vakanjac
27		Golo otroštvo	Silvan Furlan
28	televizija	O grehu stare Jakovce	Milenko Vakanjac
29	prireditve	Pet sovjetskih filmov	Ciril Stani
32	ustvarjalna praksa	Film in laž	Srdjan Karanović
37	TDF Celje '79	Uvodni referat na posvetu	Goran Schmidt
41	mali TDF '79	O pionirskih, ki so zrasi, vendar še vedno snemajo dobre filme	Toni Gračanin
		Filmska bera pionirjev in mladincev 1979	Mako Sajko
42		Ocene izbranih mladinskih in pionirskih filmov	Tone Rački
43		"Nefestivalske beležke"	Silvan Furlan
45	anketa	Film v sedemdesetih letih	Brane Kovič
46	alternativni film	Kdo je (MO)ON?	Toni Gomišček
48	video	Srečo in Nuša Dragan v ŠKUC-u	Bogdan Lešnik
43			
44			
49		Filmski zasuki	Branko Šömen

Prva klapa je padla.

Naj bodo tudi

televizijske in filmske Dražgoše tisto,
kar so bile in bodo neizbrisno ostale ...

Zato nam je vsem stopiti skupaj.

Komentar, ki ga je napisal SAŠO SCHROTT, je v pričujoči številki posvečen nekaterim aktualnim vprašanjem proizvodnje kratkometražnih filmov na Slovenskem.

Ob novem slovenskem filmu BOŠTJANA HLADNIKA *Ubij me nežno* objavljamo intervju z režiserjem ter s scenaristom FRANČKOM RUDOLFOM, kritike pa so prispevali ZDENKO VRDLOVEC, MILENKO VAKANJAC in BOGDAN LEŠNIK.

Od teoretičnih prispevkov smo uvrstili v številko tekst ROMANA GUBERNA *Strip in montaža branja*, uvod v tekst pa je prispeval TONI GOMIŠČEK.

MILENKO VAKANJAC piše tudi o zadnjem televizijskem filmu v proizvodnji ljubljanske televizije *Greh stare Jakobce*, medtem ko mladi beograjski režiser SRDJAN KARANOVIC v prispevku *Film in laž* razmišlja o nekaterih aktualnih vprašanjih domače filmske proizvodnje.

Domačim filmskim temam so prav tako posvečeni teksti GORANA SCHMIDTA, ki govori o problemih filmske scenaristike, problemski sklop več avtorjev v zvezi z malim tednom domačega filma v Celju konec lanskega leta, kot tudi krajša zapisovanja BRANKA ŠÖMNA.

uredništvo

The present issue commentary by Sašo Schrott is considering some current problems of the short-length film production in Slovenia.

To introduce the latest slovenian film "Ubij me nežno" ("Kill me softly") we publish an interview with its director, Boštjan Hladnik and Franček Rudolf, the scenographer of the film. Zdenko Vrdlovec, Milenko Vakanjac and Bogdan Lešnik contributed the critics on the film.

The essay by Roman Gubern, "Strip in montaža branja" ("Cartoon and its reading structure"), with an introduction by Toni Gomišček, represents the theoretical part of this issue.

Following are: another article by Milenko Vakanjac — "Greh stare Jakobce" ("The old Lady's sin") — survey on the new TV film (Ljubljana RTV production), still in the process of making and the contribution of the young film director from Belgrade, Srdjan Karanović, in which the author discusses some current problems of the yugoslav film production.

The Goran Schmidt's articles are also concerning the problems of native film production, this time pointing out the problem of film scenery, On the other side the group of correspondents are critically reviewing the last "Slovenian film festival" in Celje, and Branko Šömen wrote few notes on the latest film events.

Editors

Vprašanja v naslovu pričujočega zapisa so skorajda premalo, da bi odrazila odprtost in resnost problematičnosti vseh vprašanj, ki se nam že vrsto let vsiljujejo glede kratkometražnega filma (pa v glavnem zaradi nenehnih zadreg na področju domačega celovečernega filma ne pridejo na vrsto).

Kaj je kratkometražni film, kakšno vlogo in pomen ima v domači filmski produkciji, kam hoče in teži, kdo ga gleda, komu je namenjen itd. Ta vprašanja se sicer nenehno postavljajo, vendar pa kot da ni prave volje, da bi nanje skušali resno in sistematično odgovoriti. Izgovori in odgovori so sicer različni, stanje pa, ki je več kot očitno skregano tako z zdravo produkcijsko logiko, kot z vendarle načeloma dokaj jasno družbeno opredeljeno funkcijo "kratkega metra" v okviru nacionalne filmske produkcije, ostaja še naprej skrajno nejasno, neopredeljeno, nerazčiščeno, skorajda deviško nedotaknjeno, če ne tudi (namenoma) zamolčano...

Kaj je kratkometražni film, danes ni izvirno vprašanje niti glede slovenske niti jugoslovanske produkcije tovrstnih filmskih izdelkov. Edina splošno veljavna definicija kratkometražnega filma danes pa je, da je to vse, kar ni klasični celovečerni film, pa naj gre za posamezne zvrsti (igrani, dokumentarni, risani itd.), tehniko: 35 mm, 16 mm, 8 mm, itd.), ali pa za vprašanje namenskosti (ekonomsko-propagandni, za potrebe kinematografov, televizije, najrazličnejših edukativno-pedagoških programov, dokumentacijsko-arhivske potrebe, itd., itd.).

Tako široka definicija kratkometražnega filma je prav gotovo posledica vseh nejasnosti in dilem, v katere je ta kategorija zabredla še posebej v zadnjih desetih letih. Pri teh ugotovitvah pa seveda sploh ne gre za to, da bi bilo vse skupaj kakšna naša, domača posebnost, saj se vsa, zgoraj v grobem skicirana, vprašanja kažejo tudi na vseh tujih festivalih, namenjenih in posvečenih tej kategoriji filmov, ki so tako kot naš domači, beograjski, več ali manj edino mesto, kjer se tovrstni filmski izdelki sploh pojavljajo in se srečajo ne le v medsebojni tekmi za nagrade, temveč tudi z občinstvom.

Seveda se potemtakem z vso tehtnostjo pa tudi ostrino zastavlja vprašanje, zakaj sploh proizvajamo kratkometražne filme, še posebej nekatere podkategorije oziroma zvrsti. Neizpodbitno je namreč dejstvo, da pri nas npr. kratki igrani film, dokumentarec, pa tudi animirani film praktično nima vstopa v kinematografe (izjeme so zanemarljive). To pomeni, da velika večina kratkometražne proizvodnje ne pride do gledalcev, kar seveda v temeljih odpira vprašanje ne le o smotnosti tovrstne proizvodnje, temveč tudi vprašanje odnosa producenta in kinematografije v celoti do tistih, ki v procesu svobodne menjave dela v velikanskem odstotku omogočajo to proizvodnjo (v letu 1979 je v SR Sloveniji stala ta proizvodnja okoli pol stare milijarde). Občasne predstavitve posameznih del na televiziji pač niso in ne morejo biti protiarument trditvi, da je naša domača kratkometražna proizvodnja zaprta sama vase, da ostaja brez temeljne družbene, največkrat pa tudi strokovne in kritične, verifikacije in da se je zato znašla povsem na obrobju filmskega življenja. V tem zapisu seveda ne nameravam natančneje analizirati vzroke, ki so pripeljali do povsem inferiornega položaja "kratkega metra", temveč bolj skušamo in želimo opozoriti na ta problem. Praksa zadnjih let na področju kratkometražne proizvodnje na Slovenskem kaže in opozarja na veliko repertoarno nenačrtnost pa tudi na dokajšnjo brezbriznost predvsem producenta t.j. Viba filma, zlasti njegovih programskih teles. S temeljnimi vprašanji in dilemami te kategorije filmov se — vsaj tako kaže — ne ukvarja nihče, letni program kratkih filmov se v glavnem sestavlja dokaj improvizirano, za tehnično realizacijske probleme (glede na specifično posameznih žanrov, tem itd.) prav tako ni zanimanja, skratka, vsakoletna proizvodnja kratkometražnih filmov je v glavnem plod naključja, površnega odnosa do nje in rezultat odsotnosti vsakršne kompleksnejše predstave o tem, kaj naj ta proizvodnja sploh bo in kaj z njo (razen, da jo pošlješ na beograjski festival) sploh početi.

Problema pa se je mogoče lotiti šele na osnovi analize stanja, vseh odprtih vprašanj in dilem ter razgrnitve

dolgoročnejšega koncepta, kaj in kako s "kratkim metrom", če ne zaradi drugega zato, ker je treba vložena sredstva v to proizvodnjo po tej ali oni plati vendarle opravičiti, če že ni prave volje ali ambicije, da bi tudi s to proizvodnjo skušali afirmirati domači film ter ga vtakati v splošno kulturno zavest. Pri tem bi bilo treba nujno povsem jasno in nedvoumno opredeliti in definirati, kaj želimo in hočemo s kratkometražno proizvodnjo, v katero je vloženi kar precej sredstev, ob kateri je angažiranih vsako leto toliko in toliko tehničnih kapacitet ter seveda človeškega dela. Od odgovora na to osnovno vprašanje je več ali manj odvisna tako organizacija proizvodnje kot tudi njena vsebinska in repertoarna naravnost ter seveda v veliki meri kadrovska politika na tem področju, se zlasti glede najbolj odgovornih nosilcev projektov (scenaristi, režiserji), kot tudi določitev oziroma opredelitev temeljnih nosilcev posameznih projektov ali zvrsti glede na njihovo namenskost, ob upoštevanju celovite programske in organizacijsko-tehnične naravnosti slovenske filmske proizvodnje.

Za kaj gre? Gre za enovito in celovito razumevanje in pojmovanje slovenskega filmskega, v mnogih mejnih elementih pa tudi širšega, prostora vizualnih medijev oziroma komunikacij, kar pomeni v konkretni izpeljavi seveda predvsem spremembo oziroma novo definicijo vloge in pomena kratkometražnega filma, kompletno spremembo organizacijske sheme te proizvodnje, kot tudi nujnost vsebinsko novega in drugačnega povezovanja in sodelovanja vseh sestavnih delov kinematografije (proizvodnje, distribucije in kinematografske mreže), seveda pa še zlasti televizije, kot ta hip brez dvoma, ne le največjega potencialnega "porabnika" izdelkov tovrstne proizvodnje, temveč tudi izredno pomembnega sooblikovalca programov in distributerja teh filmov.

Takšna usmeritev ali preusmeritev klasične (preživele?) kratkometražne proizvodnje bi seveda pomenila v osnovi prehod na povsem drugačne kriterije tako glede njenega načrtovanja kot tudi glede uporabe nekoliko drugačnih meril oziroma zahtev do tistih, ki jim je zaupana proizvodnja kratkometražnih filmov. Anonimnost te proizvodnje je namreč doslej omogočala, marsikdaj pa celo pogojevala tudi dokajšnjo brezbriznost ali površnost s strani avtorjev v odnosu do posameznih projektov (izjema so bili mogoče le namenski ali naročeni filmi). Proizvodnja kratkometražnih filmov vseh vrst in žanrov bi morala po svojih temeljnih namenih in smotrih služiti in rabiti predvsem naslednjim ciljem:

— šolanju, izpopolnjevanju in preverjanju sposobnosti mlajših filmarjev, ko vstopajo v profesionalno proizvodnjo;

— zadovoljevanje potreb "uporabnikov" oziroma naročnikov namenskih, ekonomsko-propagandnih filmov ter filmov za dokumentacijsko-arhivske potrebe itd.).

Proizvodnja "na pamet" bi bila torej izključena, kar pa seveda nikakor ne izključuje ne le možnost kreacije, temveč jo celo zahteva toda na vsem področju v formah, ki so žal večini naših filmarjev, ki imajo kratkometražno proizvodnjo v glavnem vendarle za drugorazredno mašilo, po večini tuje, ker preprosto niso strokovnjaki-specialisti za posamezna področja (npr. EPP film, edukativni film itd.).

Odprtih vprašanj glede domače proizvodnje kratkometražnega filma smo v pričujočem zapisu vsaj evidencialni kar dovolj. Pot do vzpostavljanja novega in drugačnega koncepta bo brez dvoma dolga in vsaj prej kot lahka, saj se v problematiki kratkometražne produkcije zrcalijo dejansko vsa bistvena vprašanja, ki talejo našo kinematografijo v celoti. Marsikaj pa bi se dalo storiti, če bi bilo vsaj kaj volje in želje po spremembah...

Sašo Schrott

intervju
Boštjan Hladnik

Fantazija in laž

Hladnik:
"Vsak film ima poleg funkcije,
da zabava gledalca,
tudi funkcijo pripovedovanja
o tem svetu ..."

Bibliografija v Ekranu

- Žika Bogdanovič, *Peščeni grad*,
Ekran, štev. 7/8, 1963
Janko Kos, *Boštjan Hladnik ali
ambicije slovenskega filma*,
Ekran, štev. 51/52, 1968
(v.a.), *Sončni krik*, Ekran, 57, 1968
Denis Poniž, *Anno domini 1900*, 1946,
1970 (Na klancu, Rdeče
klasje, Maškerada), Ekran,
štev. 87/88, 1971
Taras Kermauner, *Sadistični
vaudeville* (Ko pride lev),
Ekran, štev. 98/99, 1972
(v.a.), *Ko pride lev*, Ekran, štev.
100—104, 1972
(v.a.), *Bele trave*, Ekran, štev. 4, 1976

Filmografija Boštjana Hladnika

- Celovečerni filmi:
1961: Ples v dežju (Triglav film)
1962: Peščeni grad (Triglav film)
1963: Erotikon (Piran film, ZRN)
1964: Maibritt (Piran film, ZRN)
1968: Sončni krik (Viba film)
1971: Maškerada (Viba film)
1972: Ko pride lev (Viba film,
Kinematografi Zagreb)
1976: Bele trave (Viba film)
1979: Ubij me nežno (Viba film)

Pogovarjali so se
Silvan Furlan, Bogdan Lešnik,
Zdenko Vrdlovec in Matjaž Zajec,
ki je pogovor pripravil za objavo

Ekran

V zvezi s scenarijem Ubij me nežno, ki si ga sprejel, se kaže nekaj vprašanj — zakaj?, katere možnosti in vrednosti si videl v tem scenariju, potem kakšen je bil tvoj odnos do tega scenarija še izven v scenariju zapisanih možnosti, ki si jih kot profesionallec videl in v kolikšni meri si se lahko pravzaprav poistovetil s tem scenarijem oziroma koliko si ga filmsko nadgradil?

Hladnik

Scenarij, to je bilo leta 1967, je imel na začetku naslov Maškarada, originalen tekst je napisal Vitomil Zupan. Potem smo delali najprej eno adaptacijo, drugo adaptacijo ... in sicer s Frančkom Rudolfom. Vendar sva se toliko oddaljila od Zupanove predloge, da potem podjetje ni imelo korajže, da bi to snemali. In tako je tekst Ubij me nežno obležal v predalu, pač pa je nastala Maškarada. Po tolikih letih je novi dramaturški oddelek pregledoval scenarije in naleteli so na Frančkov scenarij, zdel se jim je dosti interesanten, poklicali so me itd. Jasno, sem rekel, da prvotne verzije na noben način ne bi snemal, ker ni imela nikakršne zveze z današnjo družbo, današnjim življenjem tukaj in zdaj. Moramo najti, sem menil, neke stvari, da bomo ta tekst pripeljali v današnji čas. In tako smo to "noro zgodbo", da tako rečem, pripeli na današnji trenutek in ljudje jo lahko kot tako tudi sprejmejo.

Sicer pa je ta film žanrsko dokaj neoprijemljiv in se kaže z različnih zornih kotov povsem različno. To je nekako tako, kot je gledališče v krogu, oz. zame je ta film — "film v krogu". Ko sem ga kot ustvarjalec gledal iz te strani, kompletnega, se mi je zdel kot nekakšna džungla, džungla medčloveških odnosov, kjer se vsi grizejo in žrejo, ljudje, živali, rastline ... temu adekvatna je tudi scenografska podoba filma: vzor nam je bil Rousseau.

Z druge strani tega kroga smo pa spet videli neko "crazy" komedijo: med temi čudnimi odnosi je zmešana simpatična starica, ki divja s športnim avtom itd. — skratka na tej strani kroga so čisto komedijski odnosi.

In potem spet s tretje strani kroga gre za čudne erotične odnose in potem še naprej gre za parodijo, grotesko, kriminalko, fantazijo, grozljivko, srhljivko ... itd.

Mislím, da je čar tega filma prav v tem. Temu adekvaten je tudi stil igre vseh teh oseb, ki so zares in hkrati niso zares, ki so ljudje in hkrati figure iz stripov. Igralci igrajo zares in hkrati ironizirajo sebe in svoja dejanja — tako kot je film lahko tudi glasbena revijska komedija z vsemi elementi "travoltizma", pa istočasno parodija in zares: istočasno se norčujemo in hkrati to isto ljubimo.

No, in potem, ko človek gleda film, se ta krog neprestano vrti in film prehaja iz ene smeri v drugo.

Predstavljajte si, da lahko gledalec gleda film kot kriminalko, ali si pa popolnoma sam izbere zorišče. Mislím pa, da je modernost filma ravno v novem pogledu na ta krog. Hitro spreminjanje reakcij, čustev, medsebojnih odnosov, je rahlo karikirano za današnji čas, ko se človek iz dneva v dan spreminja iz situacije v situacijo, ko ne najde nobene stabilnosti več. In ravno vse to je tisto, kar je v filmu močno sodobno, dajmo reči, skoraj karikirano sodobno.

Normalno je, da je ustvarjalec vedno zaljubljen v svoj zadnji film — a ne glede na to, mislím, da je to moj najbolj zanimiv film z nekim nenavadnim fluidom, z neko strupeno lepoto in da je njegova interesantnost v "vijoličasti senzibilnosti" in v večplastnosti.

Nekatere elemente filma sem uporabljal prvič dosledno, tako na primer razne barvne efekte, ki so bili dramaturško funkcionalno vključeni v film. Poleg funkcionalnosti so vse te oranžne, zelene, vijoličaste in ostale barve dale filmu še dodatno halucinantno lepoto, neko fantastiko, neko skrivnost ... Tako kot fotografija filma je bila tudi filmska maska igralcev in vseh nastopajočih oseb prilagojena na posamezne dramske situacije. Včasih se je maska spremenila sredi neke scene ... Na primer: deklici, ki prineseta ribe in se pogovarjata z glavnimi osebami filma. Ena se obrne in zakriči, ker vidi mrliča na stopnicah. Na njenem obrazu je maska povsem drugačna kot prej in izraža grozo, skratka groza je dobesedno naslikana na njenem obrazu ... In tako je tudi maska ustvarjalno vključena v dramaturško zgradbo filma, ki je poleg odlične fotografije Mileta de Glerije ena bistvenih komponent tega filma.

Ekran

Vrnimo se nazaj k scenariju, kako je bila uspešna nadgradnja teksta?

Hladnik

Stvar je taka, da se o nadgradnji scenarija lahko govori predvsem takrat, ko dobi režiser nek scenarij, pri katerem ni sodeloval, in se potm vidi, kaj iz tistega scenarija naredi. Ko pa režiser sodeluje od A—Ž pri scenariju, je pa jasno, da je nadgradnja scenarija mnogo manjša, ker je mnogo tistega, kar bi bila sicer nadgradnja — že v scenariju samem zaradi režiserjevega sodelovanja.

Ekran

Vprašanje se nanaša na tvojo izpeljavo o večplastnosti zgodbe. Zgolj o možni večplastnosti zgodbe. Film, ki se z vsem tem ukvarja, bi moral mnogo bolj upoštevati določena pravila, ki so jih posamezni žanri že nekako upeljali, na katere so gledalci tudi navajeni. Zdi se velika hiba tvojega filma, da ne obvlada zakonitosti žanrov, ki jih vključuje. Zelo težko je to kopicico žanrov uskladiti v film in potem to parodirati. Ali ni to sililo v pristajanje na neke, recimo, nižje standarde, na tiste, ki jih je gledalec pri posameznih žanrih že navajen in to mogoče učinkuje slabo za film?

Hladnik

Ne, ravno nasprotno. Od žanrov je treba vzeti bistvene značilnosti, ravno tiste na katere je gledalec navajen, katere pozna. V obratnem slučaju bi gledalec taval v praznem prostoru, če bi mu kazal neke "znake", katerih ne pozna, in ki so mu nerazumljivi.

Res je ta film v svojskem žanru. Njegov žanr je mešanje žanrov, od groteske do kriminalke in mislím da ima dovolj visoke dosežke v posameznih žanrih: pantomimična groteska (policisti fotografirajo truplo), karate scena, fantazijska scena davljenja v kopalnici, disco scena plesalcev z Dušo Počkaj itd. itd.

Vse te najrazličnejše scene se neprestano prepletajo in če bi kakšen žanr premočno podčrtal, potem bi film izgubil svoj svojski žanr, "svojo enotnost žanra" — tako se pa v filmu vsi najrazličnejši žanri vseskoz prelivajo iz enega v drugega.

Ekran

Zato pa bi moral biti vsak žanr trdno izpeljan, ne pa da se žanri

uklanjajo drug drugemu in so zato neizpeljani.

Kateri elementi v filmu pa nudijo možnost identifikacije gledalcev?

Hladnik

Zanri trdno izpeljani? Nikakor. To bi podrlo enotnost filma in uničilo njegov svojski stil.

Možnost identifikacije gledalcev nudi predvsem celoten konec filma s takoimenovanimi "normalnimi ljudmi": dedek, babica, izseljenci, zdravnik, sestanki itd. Mislim, da je to tisti naš svet, naše življenje — na katerega je pripeta fantazija filmske pripovedi.

Ekran

Gledalci se morajo identificirati na začetku filma, ne pa na koncu.

Hladnik

Nekdo se pri našem filmu lahko identificira morda že na začetku — verjetno pa večina šele na koncu. Kakor kdo!

V glavnem pa gledalec *gleda* dogajanje, šele na koncu ga sprejme in razume vse tisto, kar je prej samo gledal in se identificira za nazaj.

Ekran

Ali ne govori konec filma o šibkosti pričetka?

In če je hotel Franček Rudolf napraviti popoln kič, kot je izjavil, potem mora biti gledalec kičastega proizvoda že na samem začetku identificiran vsaj z enim, če ne z več junaki filma.

Hladnik

Ne razumem, zakaj bi konec filma govoril o šibkosti pričetka? Kar se pa Frančka tiče — on govori skoraj vedno v narekovajih in rahlo surrealistično. Njega je treba razumeti.

Ekran

Še na eno stvar bi opozorili, da je gledalcu sugerirana halucinacija, ki naj bi bila njegova halucinacija. Ali to je? Za nekatere Hladnikove filme je zelo značilna erotična tematika, tudi pri tem filmu. In če govorimo o vprašanju projekcije želja in izpolnitve želja, ali se v tem filmu ne pojavlja vrsta projekcij nekaterih slovenskih erotičnih fantazmov, ki so zelo neizživeti, ki so samo nakazani. To se pravi, ali je bilo to zdaj mogoče osebno investiranje v kazanje neizpolnjenih erotičnih fantazmov/menjavanja partnerjev, homoerotičnih odnosov itd.), ki so v tem filmu nekako nasluteni, nikoli pa konsekventno izpeljani?

Hladnik

Namenoma sem v filmu te, kot vi pravite — "erotične fantazme" — zgolj nakazal, so samo naslutene in niso konsekventno izpeljane. Prepričan sem, da so naslutene stvari mnogo močnejše in mnogo zanimivejše, kot pa stvari izpeljane do kraja oziroma predstavljene gledalcu v vsem svojem realizmu. Ali ne čutite, da tako predstavljanje nikakor ne bi spadalo v ta moj film, ki je daleč od grobega realizma. Poleg vsega se pa vsak človek razvija in imam danes do seksa v filmu drugačen odnos in ga zato tudi drugače prikazujem ...

Ekran

Problem je v tem, da film konsekventno ne izpolnjuje simbolov, ki jih uporablja, oziroma se ne zaveda znakov, ki jih uporablja in vsega, kar ti znaki označujejo. Torej gre v bistvu za uporabo določenih znakov, do katerih film sploh ni konsekventen, preveč mirno, preveč prostodušno prehaja, preveč prostodušno manipulira z njimi. In to je tudi manipulacija z gledalcem, na način, ki ga verjetno gledalci ne bodo sprejeli.

Hladnik

Mislim, da bi bilo narobe, če bi gledalec te znake sprejemal za neke konkretne simbole, mene bi motilo, če bi znake ostro vsebinsko opredeljeval. Skoraj banalno bi se mi zdelo. Te stvari so nametane tako mimogrede, so tako nametane in so zgolj zato, da podpirajo celotno bizarno atmosfero. Da bi iz tega delali celo teorijo, zakaj so na primer želve itd? To se da zelo zakomplicirati. Vsekakor so pa te reči v filmu za gledalca, ki bo to videl — *lahko* tudi nekaj več. Večina gledalcev tega ne bo videla in jemlje stvari takšne, kot jih vidi: kača je kača, želva je želva. Če pa za nekoga pomeni nekaj več, je to njegova stvar.

Ekran

Vsak film ima poleg funkcije, da zabava gledalca, tudi funkcijo pripovedovanja o tem svetu tako nam samim, ki smo del tega filmskega prostora, bodisi kot spremljevalci filma, bodisi kot ustvarjalci filma, bodisi kot filmsko občinstvo in seveda tudi svetu, ker film, če hoče imeti svojo pravo funkcijo, mora segati tudi preko meja določenega kulturnega okolja. Morda je to točno, da ta film pripoveduje o tem, da lahko doživijo predstavniki te družbe, oziroma člani te skupnosti uresničitev

svojih želja samo v svojem fantazijskem svetu?

Hladnik

Osnovna misel tega filma je le parodija na vse te želje, na šund romane itd. in je nesmiselno reči oziroma razlagati, da je to neka želja in beg iz življenja v fikcijo.

Ekran

Leta 1968 je bil v Ekranu intervju s Hladnikom, v njem je bila objavljena misel (citirano): "Vsak dober film je tudi političen, erotičen, družbeno angažiran. Mislim, da so moji filmi tudi politični, v širšem smislu seveda." Ker smo z ozirom na Ubij me nežno izčrpali moment erotičnosti, vsaj upam, da smo ga izčrpali, bi vprašali, v kakšnem smislu je film političen in pa družbeno angažiran?

Hladnik

Prav tako, kot takrat, ko sem rekel, da je film politično in družbeno angažiran, kot je vsaka stvar, ki se dogaja v današnjem prostoru in danes — tako tudi ta film, ki postane družbeno angažiran predvsem s koncem, ko se zgodba vrne k nam, v naše življenje, ko je iluzij in fantazije konec.

Ekran

Če se vrnemo nazaj, smo prej govorili o vprašanju simbolov in v zvezi s tem o vprašanju izpolnitve želja in smo ravno tako omenjali vprašanje ene politične oziroma družbenoekonomske pogojenosti. Omenili smo izpolnitve želja v okviru tipičnih slovenskih fantazmov, na erotičnem področju lahko to — seveda kot zastrto erotiko — prenesemo na vprašanje nekih konkretnih prostorov, v katerih se vse to bivanje odigrava. Čisto konkretno: na eni strani klasični slovenski fantazem "imeti hišo", po možnosti razkošno hišo z vrtom na morju, avtomobilom, ribnikom itd., pri tem pa živeti v podnajemniških sobah itd. Spet v tej vili imeti razkošen dekor; meščanski fantazmi, kako se ta tipična potlačena slovenska situacija kaže v fiktivni stvaritvi, kakršna je film. Po drugi strani pa gre za uporabo dekorja kot politične dimenzije kulture.

Hladnik

Ne bi rekel, da je to tipično slovensko, ker mislim, da je to tudi značilno vsaj za ves evropski prostor ...

Ekran

Na nekaj bi opozorili, ker si rekel, da so neke stvari v tem filmu kar

tako, ker pač sodijo zraven. Film operira, tako kot vsaka druga umetnost, z znaki, in vsak element, ki se v filmu pojavi, ima funkcijo znaka in nosi s seboj svoj pomen. In če nosi svoj pomen, se moramo začeti spraševati, ali vsi ti elementi v filmu funkcionirajo ali ne.

Hladnik

Znana je Hitchcockova anekdota: snemajo nek prizor in slučajno rekviziter postavi na sceno steklenico. Vsi kritiki, ki so gledali film, so iskali blazno simboliko, kaj neki to pomeni. Vprašali so ga, pa jim je odgovoril, da s tem ni nič mislil in da je rekviziter pač slučajno postavil steklenico tja.

To samo mimogrede in nimam namena trditi, da stvari v filmih nič ne pomenijo — ravno obratno. Jasno je, da ima skoraj vsaka stvar v filmu svoj smisel. Če že ne drugega, da naredi prostor, da naredi neko "štimgungo". In ker smo že pri prostoru in pri "štimgungo", moram omeniti da tozadevno že leta in leta ni bilo tako ustvarjalne scenografije, kot je v filmu *Ubij me nežno*. Scenograf Mirč Lipužič je naredil objekte, ki dramaturško funkcionirajo in izžarevajo vonj, ki ga nosi film. To se zgodi le redkokdaj v filmu. Ravno tako nekatere kostimske rešitve; filmska kostumografija je "majhna" stvar, ki jo praviloma skoraj noben kritik ne opazi, še posebno ne, če ne gre za velike zgodovinske spektakle. V filmu *Ubij me nežno* je kostumografija še kako pomembna. Samo en detajl, kako in s kakšnim poslušom je Irena Felicijan oblekla teto na koncu filma. Tetin preširok, ubožni dežni plašč — šuškevca — je zgovornejši kot množica besed, in potem ga še z vrati avta pripre ... Tokrat sem imel resnično izvrstno soustvarjalno ekipo, ki je neverjetno dobro dojela duh filma ... Zanimivo je to, da kritiki nikoli ne opazijo takih stvari ...

Ekran

V kakšni meri je *Ubij me nežno* slovenski film, se pravi, da udari na prave živce, na prave strune za slovenskega gledalca. Se pravi, v kolikšni meri izpolnjuje željo slovenskega gledalca, pa v kolikšni meri je simbolika uporabljena tipično za slovensko simboliko?

Hladnik

Težko je govoriti o tipičnosti. Marsikateri tuji film (nemški, avstrijski, italijanski ...) je bolj

naš, kot kakšen slovenski film. Samo sinhronizirati bi ga morali, pa bi lahko rekli, da je slovenski film. Ker se danes kultura, posebno evropska z napredkom tehnike in civilizacije vse bolj spaja in razlike bodo vse manjše in manjše. Naši prvi filmi po osvoboditvi so bili veliko bolj slovenski filmi, kot so filmi danes in vse manj bodo *tipično* slovenski, ker smo pač tudi mi vedno manj slovenski v smislu zaprtosti.

Ekran

Vprašanje igralcev, slovenskih filmskih igralcev. Ali nam lahko kaj poveš o svojih izkušnjah z njimi, o delu z njimi. In še eno vprašanje, vprašanje jezika v slovenskem filmu.

Hladnik

Prepričan sem, da imamo pri nas zelo dobre igralce. Kaj pa je sploh to — dober igralec? O tem se da mnogo razpravljati in o tem obstojajo različni pojmi ... Za mene predstavlja vsak film popolnoma nov način izbora igralcev in nov način njihovega vrednotenja.

Res pa je to, da kar se jezika tiče, nikoli ne pridemo do konca — ampak je to na koncu koncev režiserjeva najmanjša skrb. V filmu beseda, izgovorjava besede resnično ni bistvena — pač pa slika, igralec itd. Toda to so stare resnice in jih nima smisla pogrrevati. Morda kljub vsemu posvečamo jeziku preveč pozornosti, morda? Mogoče bi dialogi zveneli boljše in bi večina filmov dobila moč večje verjetnosti in bolj stvarni in bolj prodorni bi bili, če ne bi bil neprestano prisoten ta naš kompleks jezika? Morda???

Ekran

Razen tete, ki se na koncu filma izkaže takšna kot je, čigava fantazija je pravzaprav ves film? Kdo bo v tem filmu užival ali je užival?

Hladnik

Kompleten film je fantazija prevajalke. Vsak človek, ki ljubi svoj poklic — uživa. Tako scenarist, ko piše scenarij, režiser, ko režira film in igralci, ko igrajo; in vsi z namenom in željo, da bi tudi publika na koncu uživala.

Ekran

Ali gre tukaj za fantazijo scenarista ali fantazijo režiserja ali gre za fantazijo slovenske publike?

Hladnik

Na začetku je to gotovo fantazija scenarista in režiserja, kako bo naprej, bomo pa videli, ali bo film postal fantazija publike ali ne. Sicer je pa možno vsak film interpretirati kot fantazijo režiserja, predvsem režiserja. Sicer je pa že tako film — kot izum — sama fantazija in v bistvu sama laž. Saj je sestavljen iz samih statičnih fotografij, ki se potem prično premikati. Torej je vse skupaj laž in naša utvara.

Ekran

Gre samo za nekoliko modificirano formulacijo, ne za čigavo fantazijo gre, ampak za projekcijo čigavih fantazmov gre? Ali gre za projekcijo scenaristovih ali vaših fantazmov, ali gre preko vaju dveh za projekcijo nekih tipičnih slovenskih fantazmov?

Hladnik

Stvar je taka. To je projekcija scenarista in režiserja in z ozirom na to, ker scenarist in režiser živita v Sloveniji, v našem okolju, med našimi ljudmi tukaj in danes, je to enostavno tudi projekcija in fantazija naše publike, ker sva midva samo dva majhna delčka iz te družbe, v kateri živimo.

Ekran

Če zaključimo na področju fantazije, potem bi rekli, da se časi spreminjajo in fantazije z njimi, od leta 1962, ko nam je Maruša odprla svoj svet fantazij, nam tetka sedaj razkriva svoj svet fantazij. Slučajno je to delala ista igralka in isti režiser in v obeh primerih, vsaj kar zadeva igralko — dobro. Zato bi vprašali Boštjana, ali si naredil tak film, kot si ga hotel?

Hladnik

To so tista splošna vprašanja, ko režiserja vprašaš, ali si naredil točno tak film, kot si si ga želel. Vsak režiser poskuša narediti maksimalno tisti film, ki si ga je želel.

Lahko rečem samo to, da nisem delal pod nobenim pritiskom, da sem delal svobodno, da mi ni nihče rekel, tako moraš, tega ne smeš — kot se mi je že pripetilo. Mojo ustvarjalno svobodo so kratili le tehnični in finančni problemi. Mislim, da smo za malo denarja (film je bil relativno zelo poceni) — napravili dosti muzike ...

Jasno pa je, da se lahko ta film zdaj obravnava in kritizira z najrazličnejših zornih kotov. Mislim, da je to pravica publike. In končno — tudi kritiki morajo živeti.

intervju
Franček Rudolf

Prevrat v slovenski filmski misli

Rudolf:
"Hladnik je tak režiser,
kot ga Slovenija potrebuje,
natančno tak,
kakršen mora biti
slovenski režiser,
da lahko producira
v naših pogojih."

V pogovoru s Frančkom Rudolfom
so sodelovali
**Bogdan Lešnik, Bojan Kavčič in
Zdenko Vrdlovec;**
slednja dva sta gradivo pripravila
za objavo.

Ekran:

Zdi se nam, da je tvoj scenarij ponujal dovolj zanimivo možnost za, denimo, rahlo parodični film — kar bi bil gotovo pri nas nadvse zaželen žanr — mislimo pa, da je film v tem pogledu docela razočaral. To nas je nekoliko presenetilo, ker je režiser nedavno izjavil, da je deloma sam sodeloval pri nastajanju scenarija. Od kod tedaj po tvojem to nasprotje med humornimi nastavki scenarija in popolnim pomanjkanjem humorja v filmu?

Rudolf:

Scenarij sem začel pisati leta 1969, in sicer posebej za Hladnika. Že pred nastankom sinopsisa smo se z dramaturgom Vladimirom Kochom in režiserjem Boštjanom Hladnikom na široko pogovarjali o tem, kakšen naj bi bil film. Scenarij in zamisel o filmu sta tako nastajala hkrati, vzporedno.

Značilnost tega scenarija je torej v tem, da je bil v celoti namenjen Hladniku, ali bolje, prilagojen njegovemu miselnemu svetu. Zato se moramo zdaj vprašati, kakšen je njegov miselni svet? Hladnik je socrealist, pač ni nobena izjema, ker so vsi slovenski filmski režiserji socrealisti. Socrealizem, ki je dovolj natančno opredeljen v književnosti, nekaj manj natančno v filmu, ima znane poteze. Ena najznačilnejših je didaktičnost. Vsi Hladnikovi filmi so pedagoški. Vendar je Hladniku uspelo do neke mere to pedagoškost zreducirati in od nje ohraniti le infantilnost, otroškost. Hladnik ne vzgaja več, pač pa obravnava gledalca kot otroka.

Ekran:

Misliš to v smislu regresije?

Rudolf:

Da, v smislu regresije. On te tretira kot otroka — pokaže ti n.pr. papigo, krokodila, pičko ... na, tu imaš otrok, pa naj te razsvetli! To je sicer paradoks socrealizma, je pa tudi njegov napredek. Hladnik bi bil genialno odkritje za Sovjetsko zvezo, kar se je pokazalo že pri "Belih travah", ki so imele tam izreden uspeh. Hladnik pomeni vrh našega socrealizma in je kot tak nedvomno eden vodilnih jugoslovanskih režiserjev.

Ekran:

Scenarij pa se nam vendarle zdi bolj humor, parodičen, kot socrealističen.

Rudolf:

Treba je vedeti, da Hladnik nima smisla za humor.

Ekran:

Pa vendar je bil ta scenarij pisan za Hladnika. Ali si med pisanjem pozabil, da Hladnik ne pozna humorja?

Rudolf:

Ja, to je pač moj problem in še zelo hud. Kadar Hladnik sodeluje pri scenariju, je izreden partner, tudi izredno humoren, tudi izredno humor razumevajoč. Drugače pa je, ko ustvarja, ko se izpoveduje — kot socrealist — izpoveduje svojo vero v lepšo šo bodočnost sveta, tako kot drugi slovenski režiserji (ki prav tako, čeprav na manj prijeten način, ljubijo infantilizacijo filmskih tem in otroško publiko).

Ekran:

Torej si pisal scenarij za Hladnika in proti njemu. V filmu se dovolj zgovorno kaže Hladnikova serioznost, ki je pogubila parodično ost scenarija.

Rudolf:

Parodičnost je Hladnikova domisljica, ne moja. Njegov dodatek, in sicer dodatek najkasnejšega datuma. Tako to vprašanje ne more biti predmet našega razgovora, dejstvo je pač, da se glede resnosti (ali resnobnosti) scenarij in film razlikujeta. Vendar ni naloga scenarista, da bdi nad adekvatno izvedbo scenarija, ker to preprosto sploh ni mogoče.

Sicer pa humor ni posebnost, niti ne kvaliteta slovenskega filma. Prej bi rekel, da je zavestno ustvarjena kvaliteta slovenskega filma bogati, vzvišeni dolgčas. Problem je drugje, v tem, da Slovenija proizvaja "domače", "slovenske" filme, izogiba se pa snemanju "svetovnih" filmov. Ko snema Hladnik "Ples v dežju", snema Vadim "Parižanko". Je nekaj razlike.

Vzemimo primer Toneta Vogrinca. Svojim smučarjem je rekel, naj se ne borijo za republiško in državno prvenstvo, ampak za svetovni pokal. Uspelo mu je — torej je le možno tudi nekaj tako bizarnega. Slovenski film je imel svoje Vogrince, pravočasno jih je poučil in jih mahnil s "svetovnim pokalom" po glavi. In je zdaj soliden mir.

Ekran:

Nam pa se zdi Hladnik oziroma njegov zadnji film s temi fantazmatičnimi skominami krepko ujet v lokalne razmere, kjer — če uporabimo tvoj izraz — tekmuje za "republiško prvenstvo".

Rudolf:

Hladnik je tak režiser kot ga Slovenija potrebuje, natančno tak, kakršen mora biti slovenski režiser, da lahko producira v naših pogojih. Stopnja njegove erotične izzivalnosti, škandaloznosti natanko ustreza slovenski potrebi po škandalu — ni ne večja ne manjša. To se kaže v dejstvu, da so njegove filme zmeraj napadali, divjaško odklanjali z grožnjo prepovedi, pa jih vendar lahko še kar naprej snema. Slovenski film bi si lahko našel druge režiserje, če bi hotel; vendar mu Hladnik očitno docela ustreza. Tako se tudi lahko zgodi, da kakšen slovenski režiser zapovrstjo posname štiri enake filme, kot n.pr. Duletič. Kaj takega nikjer drugje ni mogoče, to lahko počne samo kinematografija, ki želi ostati na mestu.

Če se vrnem nazaj k scenariju, lahko rečem, da je sicer dolgo čakal na realizacijo, vendar je za naše razmere še zmeraj premoderen. Za kaj namreč gre: slovensko filmsko proizvodnjo krojijo ljudje, ki mislijo literarno in ne razumejo, da je film "svetovni proces", h kateremu ni mogoče pristopiti z omejenih, lokalnih filozofskih, ideoloških in literarnih izhodišč.

Ekran:

Če te prav razumemo, želiš reči, da je slovenski film "kastriiran" z literaturo. Na kar kaže n.pr. že dejstvo, da je hotel film parodirati "rumeno literaturo", a je padel pod njeno raven. Zdi se, da zato, ker ga je v ta padec privedla želja, da bi to "rumeno literaturo" presegel z domnevnimi umetniškimi kvalitetami. Kakšen je pri tem delež dramaturgije?

Rudolf:

Kar se tiče dramaturgije, je važna predpostavka: če bi delali ta film natančno po scenariju, z vsemi šund elementi, ki jih vključuje, na primer tako, kot so narejeni filmi o James Bondu — tedaj bi nastalo vprašanje, ali je scenarij za kaj takega sploh primeren. Ko sem scenarij pisal, mi je bilo jasno, da je namenjen režiserju, ki proizvaja kič filme. In Hladnik kot "kičast" je seveda prestrašen od šund literature, ki pomeni zanj neko brezno zla. Ni prvič, da se je Hladnik lotil nekakšne parodije "krimiča", "porniča" itd. (spomnimo se "Sončnega krika"), po drugi strani pa spet ne moremo trditi, da njegovi filmi na sploh niso umetniški. V primeri z drugimi slovenskimi filmi je to naravnost v nebo vpijoča umetnost, ki izraža bistvo

Slovencev v globoko pretresljivi kič varianti. Če namreč ne gledamo literarno, kot je vajena slovenska kritika, je "Ubij me nežno" najboljši slovenski film doslej. To mislim popolnoma resno: ko sem ga videl, sem bil globoko presenečen, da je Hladniku kaj takega uspelo. Začudilo me je tudi, da mi film ugaja — ugaja mi, ker vidim, kako drobi vizije slovenskega filma. S tem filmom je Hladnik dobesedno izničil kakih dvajset prejšnjih slovenskih filmov, ki so ravno tako kič, vendar resen kič. Mislim, da je s tem filmom n.pr. Duletiču naravnost zlomil srce. Po tej plati gre gotovo za herojsko dejanje. "Ubij me nežno", ki je pravi film, pomeni preobrat v slovenski filmski misli, seveda v kolikor ne bo zavest o njem zatrta. Ostane pa še vprašanje, kako bo reagirala slovenska publika, ki patriotično ljubi domač film. Mislim, da tudi večina kritike sodi v to publiko. Če pa ta film gledaš kot tuj film, kot eno izmed del svetovne produkcije, potem ugotoviš, da ga lahko vrliš kjerkoli po svetu in bo veljal za film, kar je izredno pomembno, glede na to, kakšna je raven slovenskega filma.

Ekran:

V referatu, ki si ga prebral na pogovoru o scenaristiki (v okviru Tedna domačega filma v Celju), imaš polno domislic o tej temi, med drugim tudi to, da tisti, ki odločajo o naši filmski produkciji, ne znajo pravilno brati scenarijev. Kaj si s tem mislil?

Rudolf:

Scenarij ima velikanske posledice. Za film "Ubij me nežno" so ves čas govorili, da bo črna komedija, meni pa je bilo že od vsega začetka jasno, da to pri Hladniku ne pride v poštev. To pomeni, da so scenarij brali z napačnega izhodišča.

Hladnik je, kakršen pač je, ne kakršnega si kdo želi. To pa velja tudi zame. Scenarij se ne more ne vem koliko oddaljiti od zamisli, film ne od scenarija — želje, da bi iz nečesa nastalo nekaj posebnega, boljšega — so prazna upanja. Pri filmu ni dobro biti optimist.

Danes vsa slovenska kultura vpije, da potrebuje nove ideje in nove tekste, vendar v resnici ne potrebuje nič novega; smo sredi divje kulturne regresije in silnega premikanja kulture za mnoga leta nazaj. Kozinc n.pr. piše tako, kot je pisal Bratko Kreft med leti 1925—30, kar pomeni, da preko njega rine kultura petdeset let nazaj pred Hitlerja in Stalinove čistke. Šprajc pa se preprosto

obnaša, kot da je njegov vnuk izumitelj filma, on pa s filmom sploh še nima nobenih problemov.

Ekran:

Ali vidiš kakšen izhod iz te situacije?

Rudolf:

S tem v zvezi sem že dal celo vrsto predlogov in nekatere so celo upoštevali, kar je najbolj smešno. Kaj se da narediti? Filmsko podjetje bi moralo biti sposobno reagirati na ideje, pa na scenarij, pa na režiserjeve zamisli in na vse to neprestano vplivati. Programski svet in dramaturški oddelek v teh razmerah nista sposobna korigirati scenarijev, ker preprosto ne obvladata več produkcije, ki se predvsem sama ne obvlada. Princip, da nekdo rešuje probleme, ki bi jih moral ti, je gotovo neučinkovit. In prav tak princip je zdaj uveljavljen, ko filmski svet prevali odgovornost na programski svet, le-ta na dramaturge, produkcija prav tako na dramaturge — na kaj bo potem vse skupaj prevaila javnost? Menda ne na avtorje?

Ekran:

Ali se ti zdi, da bi bilo potrebno tudi v Hladnikovem filmu kaj korigirati?

Rudolf:

Gotovo da. Vendar to ne bi bilo mogoče. Režiser lahko napravi tisto, kar od njega nekdo zahteva, vendar vprašanje je, če ima smisel nekaj zahtevati. Hladnik je imel pri tem filmu docela proste roke, kar je pri njem tudi edino mogoče, zato je tudi rezultat daleč boljši kot pri drugih njegovih filmih. Prepričan pa sem, da Viba ne more snemati dveh celovečercev hkrati; ker sta "Iskanja" in "Ubij me nežno" hkrati, se to obema pozna.

Ekran:

V filmu je nekaj dovolj zgovornih, naravnost transparentnih seksualnih simbolov, zdi pa se, da njihova vsebina oziroma funkcija ni do kraja izčrpana, čeprav bi vsaj količikaj freudovska utemeljitev tukaj ponujala dobre možnosti. Se ti ne zdi, da bi lahko filmu koristila tudi kakšna teoretična podlaga?

Rudolf:

Mislim, da Hladnik ne more s Freudom kaj dosti početi, on je pesnik kot večina slovenskih režiserjev. Izpoveduje se, dovolj je torej, da nekaj počne sam s sabo in svojimi miselnimi (sociorealističnim) sistemom, ne more pa operirati še s tujimi miselnimi izpeljavami.

Ekran:

Transparentnost in dekorativnost se nam kažeta kot splošna značilnost tega filma (kar ga približuje EPP produkciji); in vztrajamo, da najbolj očitno ravno v spolno-erotičnih sekvencah.

Rudolf:

Razumeti morate, da je Hladnik herojski režiser, vedno je za juriše na spolnem področju. Ne trpi krhkosti in čutnosti. Bil bi idealen režiser za "Dražgoško bitko".

Ekran:

Ali ima to, kar ti imenuješ "herojstvo", kakšno zvezo s pornografijo?

Rudolf:

Največja travma slovenske kinematografije je, da se ne more soočiti s pornografijo, čeprav mislim, da bi šele to Slovence do kraja razsvetlilo in pripeljalo na pravo pot: namreč do zavesti, da poleg našega toplega, domačijskega sveta obstaja tudi "topli" svet trdega porniča. Nekaj tega sva s Hladnikom v scenariju predvidela, kar naj bi omogočilo, da bi fizis zabrel tudi v filmu. Toda Hladnikov odnos do fizisa je pač tak, kakršen je — tu se ne da nič storiti.

Ekran:

To je docela razvidno v prizorih z goloto, ki so zares "goli", oluščeni telesnosti, spolnosti.

Rudolf:

Gre prav za to telesnost filma, za to, da n.pr. dva igralca uvedeš v prizor na ta način, da njuni medsebojni odnosi delujejo kot "fizična igra". Pri Hladniku pa je igra deklarativna, herojska.

Ekran:

Tako preostane le še vprašanje osnovne note filme, ali če hočeš, "sporočila", še lepše, "finte", kavlija itd.

Rudolf:

To vprašajte Hladnika.

Ekran:

Mislimo resno: saj si kot scenarist vendar soavtor filma.

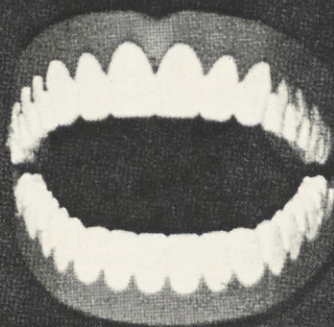
Rudolf:

Ko sem pred desetimi leti začel pisati ta scenarij, sem imel v mislih ravno to šund literaturo (takrat sem se ukvarjal s foto romanom) in z njo povezanim potrošništvom. Ta tema se mi zdi danes še dovolj aktualna, ker je tudi slovenska kultura še zmeraj "prosvetiteljska" in "teološka", v večnem strahu pred "cenenimi" temami. V tem pogledu je Hladnikovemu filmu vendarle uspel ta izziv slovenski kulturi, čeprav bi le-ta brzkone potrebovala še močnejše impulze, da bi se do kraja "ateizirala".





UBIJ ME NEŽNO



produkcija: **Viba film**
scenarij: **Franček Rudolf**
režija: **Boštjan Hladnik**
direktor fotografije: **Mile De Gleria**
scenografija: **ing. Mirko Lipužič**
kostumografija: **Irena Felicijan**
komponist: **Janez Gregorc**
tonski snemalec: **Herman Kokove,**
Jože Trtnik
maska: **Mirko Mačkic**
montaža: **Marička Pirkmajer**
direktor filma: **Pavle Kogoj**

igrajo: **Duša Počkaj, Miranda**
Caharija, Marina Urbanc,
Janez Starina, Igor Samobor

Plakat za film je delo oblikovalca
Matjaža Vipotnika

distribucija: **Vesna film**
število snemalnih dni: **40**
dolžina filma: **100 minut cca 2800 m**
cena: **7,534.640.90**
laboratorijska obdelava:
tehnika: **EASTMAN COLOR, 35 mm,**
wide screen

Zadnji film slovenskega režiserja Boštjana Hladnika Ubij me nežno z vso ostrino opozarja na marsikatero dilemo, ki se kakor senca vleče bodisi skozi Hladnikovo bodisi skozi slovensko filmsko ustvarjalnost. Te dileme se nanašajo na odprtost in sodelovanje pri nastajanju filmskih projektov. Začnimo najprej pri scenariju, njegovi funkciji in kvaliteti. Scenarij Frančka Rudolfa, na podlagi katerega je bil omenjeni film realiziran, ponuja filmskemu ustvarjalcu več možnosti, kot jih je uspel videti in realizirati Boštjan Hladnik. To ne govorim na pamet, saj je Rudolfov scenarij izšel skupaj s scenarijema Krča in Prestopa v knjigi, ki jo je izdala založba Partizanska knjiga. Priznam pa, da je razpravljanje o nerealiziranih možnostih scenarija lahko zgolj hipotetično ugibanje, ker je film v svoji končni podobi realiziran po zamisli režiserja in ne scenarista. Vsako tolaženje z idejo dobrega scenarija in slabe realizacije pa je le poceni slepenje in zatiskanje oči pred pomanjkljivim sodelovanjem na relaciji scenarist-režiser. Prav tako ostaja sporna funkcija dramaturga, v filmu Ubij me nežno je bil to Aleksander Zorn. Njegova prisotnost v filmu ni opazna, razen v špici filma. Zdi se mi naravnost neverjetno, da lahko dramaturg prezre vse neštevilne šibkosti na tak način realiziranega dramaturškega koncepta. O sodelovanju na relaciji režiser-dramaturg lahko samo ugibamo, ali pa preprosto vse pomanjkljivosti filma, to pa je skoraj prav vse, lahko naprtimo zgolj režiserju?

Po filmu Bele trave je bilo pričakovati, da bo Boštjan Hladnik skušal rezimirati in upoštevati vse kritične pripombe, ki so letele na rovaš njegove ustvarjalnosti in so kazale na krizo, ter iz njih potegniti določene konsekvence. Žal se to ni zgodilo. Prav nasprotno, Hladnik se je še bolj prepustil lastnim jalovim in površnim meditacijam o družbi in svetu okoli sebe; videti je, da ga kaj malo briga, če se mu predstava sveta in družbe kaže v neki njegovi popačeni in odtujeni optiki. Zlobno bi lahko pripomnili, toliko slabše za to realnost, ki se noče ali ne zna prilagoditi Boštjanu Hladniku. Prav neverjetna je njegova kreativna neobčutljivost, igračkanje s simboli pobranimi od tu in tam, simboli, ki so lahko to ali ono, največkrat pa so plod njegove sprevrnjene optike sveta.

Žanrska kaotičnost njegove filmske pripovedi o postarani prevajalki pogrošnih romanov, ki se skozi prevajanje pogrošne literature tudi sama ujame na trnek pogrošnega sanjarjenja, naj bi bila vsekoli imenitna parodija. Iztreznitev in obrat, ki nam ga režiser ponudi ob koncu filma, naj bi nas prepričala v absurdnost in smešnost takih fantazij, zlasti pa iluzij, ki jih sprošča pogrošna literatura. Ta ugotovitev se zdi na prvi pogled dokaj logična, vendar je hkrati v Hladnikovi interpretaciji popolnoma neprepričljiva. Kljub vztrajanju na tem, da je fiktivna končana, da je fantaziranja stare gospe konec in da se je treba iz razkošne vile ob morju preseliti v revno podnajemniško sobico, se nam še vedno zdi, da je ta realnost v vsej svoji navidezni trdnosti in konkretnosti nadaljevanje fikcije. In to nadaljevanje na najbolj banalen in pogrošen način. Če si je stara gospa v svoji s pogrošnostjo obremenjeni fantaziji dovoljevala avanture z dragimi avtomobili, eksotičnim rastlinjakom, neverjetnimi seksualnimi peripetijami mladih ljudi okoli sebe in še bolj neverjetnimi umori, potem mora v Hladnikovi realnosti doživeti vsaj okruten umor z rahlim pridihom seksualne perversije. Gotovo ni odveč vprašanje, koga torej parodira Hladnik? Postarane prevajalke, ki bi bile vsaj v domišljiji rade podobne Johnu Travolti? Nesmiselne in z vsako pametjo skregane heroje in heroine pogrošnih romanov? Slovenskega malomeščana, ki je pripravljen prenašati skromne in utesnjene razmere, zato da si privoščič ugledno hišo ob morju? Okrutno deficitarnost seksualnih navad omenjenega malomeščana? In na koncu, kje je v vsej tej obupni zmešnjavi družben in politični angažma (v izjemno širokem smislu) Hladnikovega filma?

Tudi če pustimo vsa ta vprašanja odprta in pristanemo (pogojno seveda), da gre za neke vrste parodijo ali smešenje, nam umori, pa čeprav samo fantazijski, nam simboli, čeprav v nekem oddaljenem sorodstvu z freudističnimi simboli, dajejo bore malo priložnosti vsaj za kisel nasmešek. Ko starcu (igra ga Maks Furijan) strojnica po nerodnosti raznese glavo, ko piranhe požrejo mladeniča v ribniku, ostane to slejkoprej neparodiran sadizem. Ni obrata, ki bi ovrednotil parodijo in bi dal sadizmu tisto mesto v kontekstu pogrošne fantazije, ki mu gre. Obrat ob

koncu ne ukinja nesmiselnosti pogrošnosti, ampak jo pušča v celoti nedotaknjeno. Pogrošnost na ta način in v Hladnikovi interpretaciji ni ukinjena niti kot lažni malomeščanski refleksi niti kot fantazija, ampak si privzame legitimno pravico obstoja, pogrošnost preprosto je. Kaj pomeni pogrošnost v družbenem kontekstu in kakšne posledice ima, to Hladnika preprosto ne zanima. So založbe, ki tako literaturo tiskajo in od tega dobro živijo, so bralci, ki nimajo velikih literarnih aspiracij in tako literaturo berejo in na koncu so upokojenke z bolešno fantazijo ter nizkimi pokojninami, ki morajo živeti in se preživljati s prevajanjem take literature.

Boštjan Hladnik nehoti odpira s tem svojim pristajanjem na pogrošnost kot fakt tudi svoj pravi družbeni angažma. Ta angažma pa ni kritičen, še manj parodija, ampak je samozadovoljna karikatura lastnih nebogljenih meditacij o svetu, v katerem živi.

Na nek način občudujem igralce, ki so očitno zelo dobro prenesli vso to bedasto torturo v imenu parodije, ali vrag si ga vedi česa. Marina Urbanc kot standardna Hladnikova igralska potreba in interes se mora iz najstnice v filmu Ko pride lev prebiti v območje hladnikovske karakternosti v Belih travah, da bi v filmu Ubij me nežno postala usodna in diabolična ženska. Morda Marina kot rekvizit Hladnikove domišljije zares doživlja tako opisane metamorfoze, vendar kot igralka v svoji igralski karieri ni naredila niti koraka naprej, razen seveda če kostumografove in šminkerjeve spretnosti ne štejejo kot igralskega zorenja in napredka. Če ni odveč nasvet, potem bi bilo zelo koristno, če bi si po treh filmih vzela čas in premislek ter skušala pretuhtati svoj celoten filmski opus brez Hladnikovih "artističnih nasvetov".

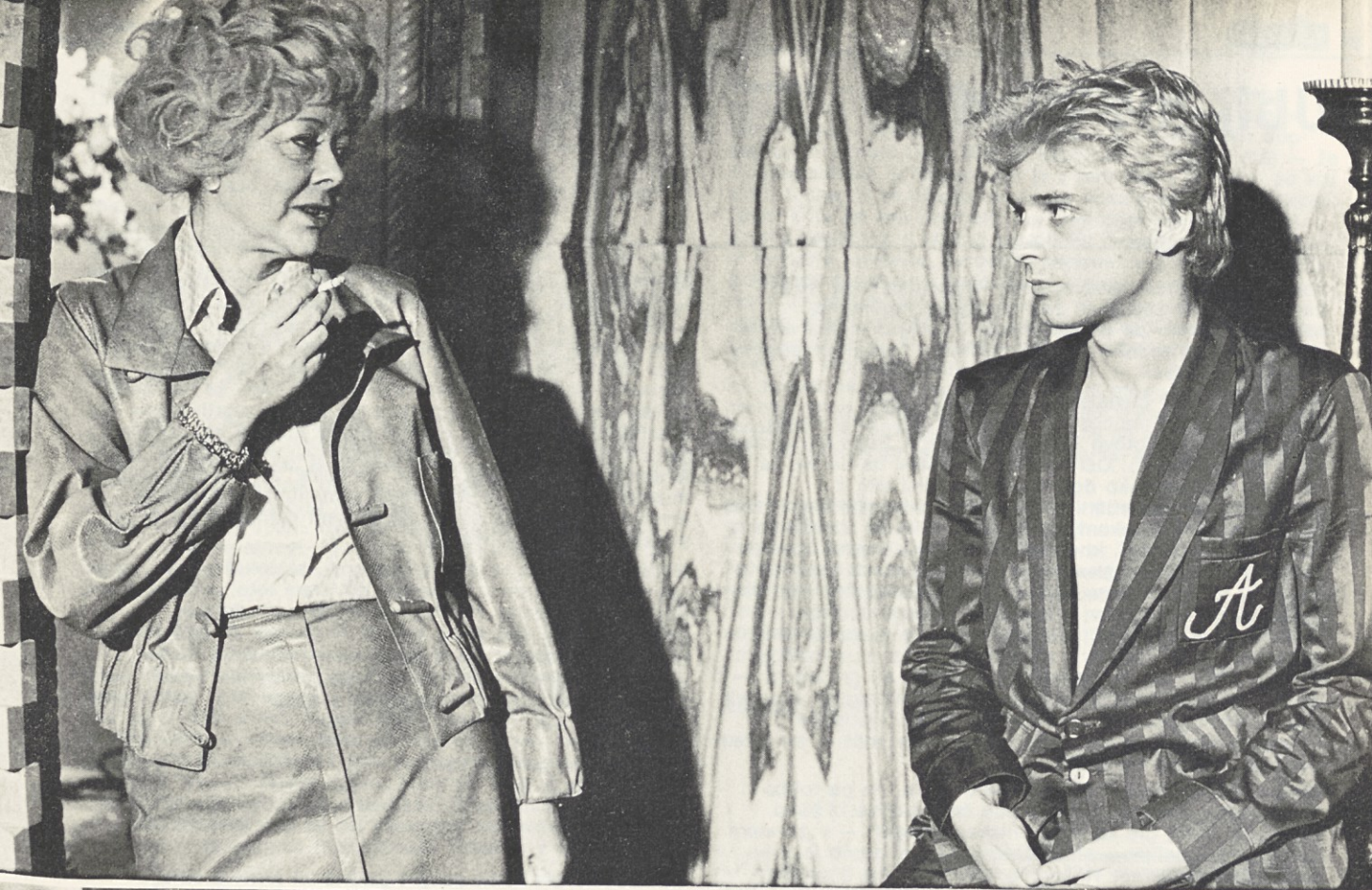
Nekoliko drugačna je situacija okrog Duše Počkajeve. Po vlogi Maruše v Plesu v dežju, ki je bila izjemen igralski dosežek, je vloga v filmu Ubij me nežno igralski spodrsrlaj. Morda je Počkajeva osebno zanimala priložnost, da bi se poskusila v komedijantski vlogi. Toda komedijanstvo, ki ji ga je diktirala filmska zgodba, ni komedijanstvo, ki bi ležalo njenim igralskim sposobnostim. Prepovršno je in brez možnosti sarkazma, ki ga je večča. V filmu Ubij me nežno je neopazno zdrknila v šablono bedaste in prismuknjene starke, ki je ves čas ostala bedasta in prismuknjena. Preprosto povedano, škoda, da si je dovolila v svoji drugi glavni vlogi v Hladnikovem filmu tako igralsko nedoslednost.

Moške vloge so bile odločno v senci ženskih, tako igralsko, kot tudi po zanimanju, ki jim ga je posvečal Boštjan Hladnik. Tudi scene s karatejem in plesom "a la Travolta" najbrž ne bodo dvignile kake posebne temperature okrog njihovih igralskih dosežkov.

Posebno poglavje je odnos do erotičnosti in spolnosti v Hladnikovih filmih. Spolnost v Hladnikovih filmih figurira kot sicer nujen obolus publiki, ki si ne more več predstavljati filmov brez tega atributa, vendar je Hladnikov odnos do spolnosti neka čudna zmes infantilnega voayerstva in nikoli realizirane želje po spolni združitvi. Morda to avtorja ne zanima, ker se mu zdi bolj imenitna ideja kukanja skozi sosedovo ključavnico, napetost spolnih želja, ki jih bodo požrle ribe v ribniku ali mesojede rastline v rastlinjaku. Skratka poniglavo igračkanje s seksualnimi simboli naj bi nadomestilo tudi samo seksualnost. Falične prispodobne s plazilci, ki jih v filmu kar mrgoli, naj bi ustvarile potrebno seksualno klimo, dopolnjene s prispodobami vaginalnih rastlin. Premeščanje človekove spolnosti na živali in rastline je kategoričen nesporazum. Nikoli realizirana želja po spolni zadovoljivosti ne more dobiti svoje kompenzacije v spolnih simbolih živalskega ali rastlinskega sveta.

Kaj lahko rečemo ob koncu te tragikomedijčne parade slovenskega filma? Bolj malo ali skoraj nič. Zopet enkrat lahko zardevamo in se v zadregi smehljamo, krohotali se nam bodo že drugi; krohotali se bodo naši slabi pameti in še slabšemu okusu. Tokrat bi Boštjanu Hladniku lahko zastavili nekoliko spremenjen, a znan rimski izrek: "Koliko časa še ..."

Milenko Vakanjac



Ubij me hladno

Zelo rad pristanem na določeno šokantnost tega Hladnikovega filma, čeprav bi bila morda bolj primerna osuplost. Vendar pa ta šokantnost ni enkratna, marveč se stopnjuje s postopnim ubijanjem filma. Morda bo zabavno opisati ta proces.

Prvi "šok" doživi gledalec, ko se sooči z neko "alogičnostjo", "irealnostjo", "absurdnostjo" filmskega dogajanja (to je gotovo še razveseljiv šok, ker v slovenskem filmu tega ni vajen). Očitno v tem primeru ne bo šlo za "dramo" s psihološko dobro utemeljenimi liki, z zapletenimi in s konflikti obremenjenimi odnosi itd. — vse lepo izpeljano po zakonih verjetnosti. Prej se zdi, da bo to neke vrste "šaljivka", ki stvari ne bo jemala zares, pač pa jih bo prevračala na glavo in iz njih brila norce (spomnite se samo tistega prizora, kjer Julija "nesramno" predstavi možu svojega ljubimca — saj to je že cela parodija "klasičnega trikotnika"). Še več: ne gre le za norčavost, tu gre skoraj že za "norost", za komiko, ki izziva z veliko hujšimi učinki kot so parodično, ironično ali groteskno — z uničujočo absurdnostjo, s popolnim "nesmisлом", ki uživa v igri z nemogočim in protislovnim, ki ne "spoštuje" nobenega smisla, ki vsakega prevrta in razpoči — ter v tem uživanju postane že srhljivo.

Srhljivo seveda zaradi pripovedne metode, ne pa toliko zaradi same vsebine, ki tukaj pač črpa motive iz šund literature. Torej gre za teme "nizkega ranga" — v glavnem spolnost in nasilje — ki so običajne snov porno in kriminalne literature. Ta žanr gotovo premore določeno srhljivost, celo "abnormalnost" (s psihopati in perverznejši), toda take teme so v njem predstavljene na zelo realističen način (da bi bile bolj "učinkovite"), zelo redko pa s "srhljivo absurdnostjo", kakršno je zaznali v Rudolfovem scenariju. Scenarij bržčas res ni toliko parodija šund literature kot je njena blazna želja, ki ludično, za užitek igre, izkorišča neko pomembno posledico šund produkcije — namreč to, da le-ta s svojimi elementi prosojnosti, razkazovanja (spolnih "simbolov" in organov) oziroma brutalnosti, "nizkih strasti", podlih računov (v kriminalkah) "razkriva" in banalizira vse tisto "vzvišeno" v "resni" literaturi ali filmu; kar je bilo v tej "resni" literaturi (ali filmu) pogosto vodilo drame, je tu prikazano v najbolj banalni in vulgarni obliki, v "naturalistični resnici". To je seveda postopek degradacije, ki je v šund produkciji samo realizem "nizkih motivov", lahko pa postane učinkovito komično sredstvo, ko meri na "vzvišeno" v "resni" literaturi.

V filmu pa z vsem tem ni nič, ker je to željo šunda vzela zares. Tu je najbolj pretresljiv šok. Absurdni elementi, ki bi verjetno zahtevali bolj impulziven ritem, "vrtoglavo" kamero (in z njo zmedo, strah percepcije), kakšno montažno domisljico (v spoju planov, na osi smeri, v časovno-prostorski zvezi itd.), "karikirano" scenografijo (ki bi s tem zgubila status nevtralnega dekorja), predvsem pa obsesivno igro — ti elementi so prikazani "realistično", da bi bili čimbolj "verjetni". Tako se iz absurdnosti prevesijo v imbecilnost (najbolj očitno prav v dialogih, ki so v scenariju še "nori", v "realističnem" filmskem kontekstu pa postanejo slaboumni). Vse to povzroči, da se užitek nesmisla, ki se poigrava s fantazmami šund literature, sprevrže v moro užitka, ki išče zadovoljitev v teh fantazmah. Zato jih tudi realistično prikaže, da bi jih lahko vzela zares.

Tako smo dobili "globoko resen" film, ki igro spremeni v igrčko: nismo več sredi igre, marveč sredi igrčk, orodij fantazmatičnega funkcioniranja — vsi predmeti, simboli, osebe postanejo orodja fantazmatičnega mehanizma. Gre za pravi fantazmatični avtomat, ali drugače:

Fliper film

To se da lepo ponazoriti z "zobato čeljustjo", avtomatično igrčko, ki si jo Cita položi na trebuh, da bi dražila dedkavoeyurja. Njen dražljaj sproži drug avtomat — mitraljez, ki pokosi dedka in babico. Ta medsebojna konotacija

spolnosti in orožja je pač dovolj prosojna "metafora" nemoči užitka, ki nujno rezultira v nasilje. Cita uporablja falično orožje (s strojnico pobije Adama), ker ni zadovoljen njen "ženski užitek"; a le-ta je tukaj uzrt kot nenasiten in zato nasilen (avtomatične čeljusti kot simbol "zobate vagine"), globok in strašen kot brezno. Tako še nek drug ženski simbol — roža mimogrede postane morilski instrument: roža je tako povsem enaka igrčka kot zobata čeljust ali mitraljez — hladna spolno-smrtna igrčka, ki fantazmo nemogočega užitka "realizira" z nadomestkom. Tu imamo cel sistem nadomestkov (omenimo še plazilce), orožij kastrirane spolnosti (po mojem manjkajo samo še vibratorji, ti ženski fliperji).

Morda ostane še znamenit "prelom", ki pokaže, kako se je vse dogajalo samo v halucinacijah stare tete, prevajalke pogrošne literature. Ne ljubi se mi pri tem dejstvu zaustavljati kaj dalj časa, pač pa bi ga raje zlorabil za retrično vprašanje: ali niso tetine halucinacije na nek način tudi halucinacije slovenskega filma (saj je tudi takorekoč režiserka svojih fantazm), ki ga muči nemožnost in pomanjkanje "nizkega", "cenenega" žanra. Dobro je, če se spomnimo, da je ta žanr (na vsak način pa kriminalka in komedija) odigral pomembno vlogo v artikulaciji filmskega jezika, ki se je prav na njem priučil svojih "trikov" (če gremo nazaj k burleski), predvsem pa ekonomije izražanja in z njo učinkovitosti pripovedi (to se je v kriminalkah manifestiralo v imenitni dramaturgiji suspenza).

V Hladnikovem filmu pa gre gotovo za poskus takega žanra, vendar za poskus, ki se ga hkrati boji, pa zato v tem strahu ne more biti niti prava parodija (ker bi tedaj moral vendarle najprej dopustiti, da je), niti njegov ludični "eksczes" (saj ga hoče imeti tudi "zares"). Film skuša "preseči" šund produkcijo, preden jo sploh konstituira, tako nujno pade pod njeno raven.

Zdenko Vrdlovec

Balls In Play

Dedek skrivaj opazuje golo Cito. Cita si položi na popek igrčko, posnetek zobne proteze, ki šklopota. Dedek se *zobate vagine* prestraši in se zateče k svojemu priljubljenemu *faličnemu nadomestku*, mitraljezu. Čisti ga, drgne — mitraljez reagira z rafali. Dedek sladostrastno pade.

David goji lepo rožo, srčaste oblike. Toda vtakni nos vanjo! (Cf. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1780): "Če rečem nos, mislim nos in ne kaj drugega!") Zastrupi te do smrti. In kaj šele, če ga (nos) vtakneš v Davidovo mesojedo rastlino!

Po vrtu se plazijo kuščarji, kače, želve. Džungla je udomačena, naše strasti *socializirane*: kakor krokodil z lepo rdečo mašno. Henri Rousseau igra na fliper.

Deklci prineseta piranhe, ki jih drugi dve deklci spustita v vodo. V vodi je Adam — do pasu — in piranhe ga začno grizljati. Še krik iz valov!

Trume mladih fantov se pripeljejo z motorji med nogami, in plešejo *Disco!* s staro teto. Toda tudi teta je *falična* s svojim belim porschejem, še bolj kot fantje. Teta je *cool!* (Angl. fraza: pool cat = frajer. Ker pa tako ali tako nobena od teh besed ni slovenska, upamo, da za angleščino specializirani puristi niso poskočili.)

Re-visio per-versio

David in Julija sta zakonski par, ki... "samo ob torkih". Julija z lepim Adamom... "dvakrat na dan". David ima "iskreno rad" Adama. Vendar David in Adam nikoli ne spita

skupaj; pač pa (nadomestno) — spita skupaj Julija in Cita. David in Adam se le pretepata. Njuno najprej namignjeno, nato pa popolnoma zabrisano željo lahko ilustriramo z avstralsko pravljico *Kako je nastala ženska*. Živela sta brata, ki sta se stalno pretepala: najprej stoje, potem sede in na koncu leže. Medtem sta ves čas prepevala Te tjampo (pesem o delitvi dela). Neko noč pa je starejši brat "operiral" mlajšega in napravil iz njega žensko. In Te tjampo veselo prepevata še naprej... (Pravljica ima seveda še druge razsežnosti, ki bi sodile v naš kontekst, vendar bi ga zelo razširile.) To je svet brez žensk, ali v najboljšem primeru svet faličnih žensk. A tudi svet nožev, *kastracije*, svet, kjer je ženska "postavljena na svoje mesto". Nož *konstituira* žensko, nož *penetrira*; kaj ni na koncu teta vzradoščena, ko pride posiljevalec z nožem?

Ah, David in Adam! Čeprav je Adam v skladu z mitom *kastriran*, ne bosta prepevala Te tjampe, kajti *kastrirani* Adam, Adam-ženska, je izgubil glavno in mora umreti... Vsi morajo umreti, poprek in navzkriž, bodisi zaradi *izliva* strelnega orožja, bodisi zato, ker so *vtaknili* nos pregloboko v strupeni cvet. Ni nevarnejše stvari, kot je *falos*, kadar se sproži, in ni bolj ogrožujoče stvari, kot je *vagina*, kadar se ji preveč približamo! Ali ni vse to zelo *preprosto*?

Umor filma

Potem ko je vse živo kastrirano (in vroče strasti ohlajene), je *kastriran* še film: stara gospa je padla pod vpliv

literature, ki jo prevaja, in izkaže se, da so to le njene halucinacije. Osebe iz njenih blodenj so rekrutirane med čisto vsakdanjimi ljudmi, ki jih srečuje. Presenetljiv soc-realistični obrat! Toda film je kastriran že mnogo prej — že v halucinacijah (v tistem, kar je v tem filmu *filmsko*) se vrtili okoli točke, ki je nikakor ne more absolvirati. V *artikulaciji* želje, ki je ne zna izpeljati, mu "notranja cenzura" (brez dvoma povezana s slavno slovensko moralnostjo) dovoljuje le *parodijo* masakra, *parodijo* romantične ljubezni, *parodijo* policijske preiskave. Podobno je slabemu pripovedovalcu vicov, ki se ves čas smeji poanti, ki jo seveda pozna. Ne ustvari *dramatičnosti*, ki je nepogrešljiva v kateremkoli tipu žanrskega filma. Ne ustvari *vzdušja* nobenega žanra, ker misli, da mora biti šegav. Doseže le to, da ob vicu zehamo. Ne zaveda se, da mora najprej doseči stopnjo *avtentičnosti*, da nas lahko potem z nenadno *distanco* meče iz tira. (Glej Bunuela, glej Bunuela!) Vic ni vic, če ga pripovedujemo kot vic, temveč če ga pripovedujemo zares, se pravi z *distanco*.

Nesporazum je v tem, da jo slab pripovedovalec vica spostavlja do vsebine, pri tem pa mu uide distanca do žanra, do *forme*! Soc-realistični obrat je torej odveč, ker so halucinacije že derealizirane. V filmu je (poleg uvodnih) najboljša zadnja scena: lepi posiljevalec z dolgim... nožem; travmatični fantazem užitka, ki mu nemara le konec traku preprečuje, da bi razvodenel kot ostali. Ta je vroč, ostalo pa je hladno.

Bogdan Lešnik

To nefilmsko, drugje "ukradeno" sliko, bi radi uporabili kot "emblem" tega kar je v filmu, kar film je: mitologija telesa, ki se ne znajde dobro na tleh, pa se zato raje prestavi na Alpe — fantazme.



strip in film

Združitev ikonskega in knjižnega

Toni Gomišček

Roman Gubern, rojen 1934. leta v Barcelloni, spada med najzanimivejše španske filmske esejiste in kritike. V svojem publicističnem delu posega tudi na področja drugih množičnih medijev in še zlasti stripa. Njegova knjiga *"El lenguaje de los comics"* (Govorica stripa) izhaja iz že povsem znanih resnic o izvoru stripa, o ozadju prvega otroka stripa, Yellow Kida, se razvije v prodorno analizo industrijskih pogojevanj stripa in delovanja stripske industrije (to poglavje je pri nas že izšlo v *Is|TRI|p|BUNI* št. 9 letnik XXVI pod naslovom *Kulturna pogojevanja*), da bi nato poskusila na dokaj poljuden način utemeljiti neko možno semiologijo stripa. Za Guberna je strip izrazno sredstvo, rojeno z **združitvijo ikonskega in knjižnega jezika**. Z zahtevanim pogojem "združitve" tako samodejno izključi vse tiste *"aucas"* ("gosi") iz Valencie in *"aleluyas"* (aleluje, zgodbe v slikah s podnapisi, kot je *Zgodovina Svete Rusije* Gustava Doréja s sredine prejšnjega stoletja). Gubern trdi, da je bil strip rojen tistega dne, ko se je figurativna sekvenca aleluj organsko združila s tekstom. Sem način te združitve pa je že obstajal v določenem tipu politične karikature angleškega in francoskega časnikarstva. S podrobnejšim raziskovanjem te estetske združitve ugotavlja, da tolikokrat omenjeni in povzdigovani oblaček (*"balloon"*) sploh ni specifično nujen element stripa. Tako prihaja Gubern do opredelitve stripa kot "pripovedne strukture, ki jo sestavlja razvijajoča sekvenca piktogramov, s katero se lahko združujejo elementi fonetične pisave". Pripovedna struktura predpostavlja sekvenco oziroma sintagmatski diskurz, ki prehaja na strip iz zgodovinskega izročila "gosi" in

"aleluj" oziroma kar hieroglifov kot najstarejšega znanega predhodnika vsega skupaj. Vse sekvence pa niso nujno pripovedne. Nekatere so lahko opisne ali prostorsko-analitične. Sam koncept pripovedne strukture sproža pertinentno vprašanje stripskosti "pripovednih slik" Hyeronimusa Boscha ali Brueghela, čeprav mora biti odgovor nikalen, ker gre pri obeh za odsotnost sekvencialne strukture in je branje povsem poljubno, čeprav izredno dinamično. Ne gre pozabiti, opozarja Gubern, da so za stripsko branje nujne referenčne točke, ki opredeljujejo razvijajočo sekvenco: od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Pripovedno strukturo stripa sestavljajo piktogrami, ki so zgodovinsko najstarejša in najbolj primitivna oblika pisanja, opredeljena kot "skupek ikonskih znakov, ki grafično predstavljajo nek objekt ali objekte, katere hočemo narisati". Kot lingvistični stadij je piktogram starejši od fonetične pisave, izredno abstraktnega komunikacijskega sistema z dogovorjenimi znaki nizke stopnje splošnosti. Gubern se pri svojem razmišljanju opira na tradicionalnega ameriškega lingvista Charlesa Morrisa (*Sings, Language and Behavior*, New York, Prentice Hall, 1946), za katerega je ikonski znak "katerikoli-znak, ki je na določen način podoben pomenu", kar daje ikonskim znakom veliko stopnjo splošnosti in razumljivosti. V paralelizmu s fonemi verbalne govornice uvaja Gubern **ikoneme** kot najmanjše grafične poteze brez lastnega ikonskega pomena; tako je lahko črta na obrazu označevalec ust, obrvi ali česa podobnega. Sami ikonemi pa razpolagajo s takimi možnostmi stopnjevanja, ki jih fonemi ne

poznajo. Gre predvsem za "morfeme", oblikovne različice in "kromeme", barvne različice. (Etimološki pravilnosti navkljub nam avtor sam svetuje zamenjavo teh dveh izrazov tradicionalne lingvistike z "morfionom" in "kromionom", pri čemer grška pripona "ion" pomeni "celica").

Gubern opozarja, da ne smemo pozabiti na veljavnost principa "podobe se ne sklanjajo". Ikonske umetnosti so v stalnem sedanjem času, času prisotnosti, ki je pod našim stalnim opazovanjem. Govorica podob pozna samo indikativ, glagolski naklon, ki izraža resnično stanje in celo "flash-back" postane v samem svojem začetku že sedanjik.

Zadnji del Gubernove opredelitve stripa vključuje fonetično pisavo, ki mora biti združena s piktogrami. (Toda ne smemo pozabiti, da je pretežni del sodobnih zgodovinarjev stripa vključil v predmet svoje analize vse mešane proizvode, kjer družno nastopata balonček in podtekst ali celo samo podtekst.) Pri sami fonetični pisavi ne gre vedno in zgolj za lingvistično organiziran diskurz (pogoste so onomatopojie in neartikulirani glasovi), zato Gubernov predlog opredelitve stripa vztraja na "elementih fonetične pisave", ki pa sploh niso nujni, saj je mnogo stripov "nemih". Zaradi tega je v predlagani opredelitvi napisano, da se ti elementi fonetične pisave **lahko združujejo** z razvijajočo sekvenco piktogramov, ni pa niti najmanj nujno, kot je tudi povsem postranskega pomena tradicionalni koncept vinjete. Kot vsako drugo pripovedno strukturo lahko tudi strip delimo na različne pomenske (ali označevalne) enote. Makroenote označevanja se nanašajo na strip kot celovit estetski pojav in imajo

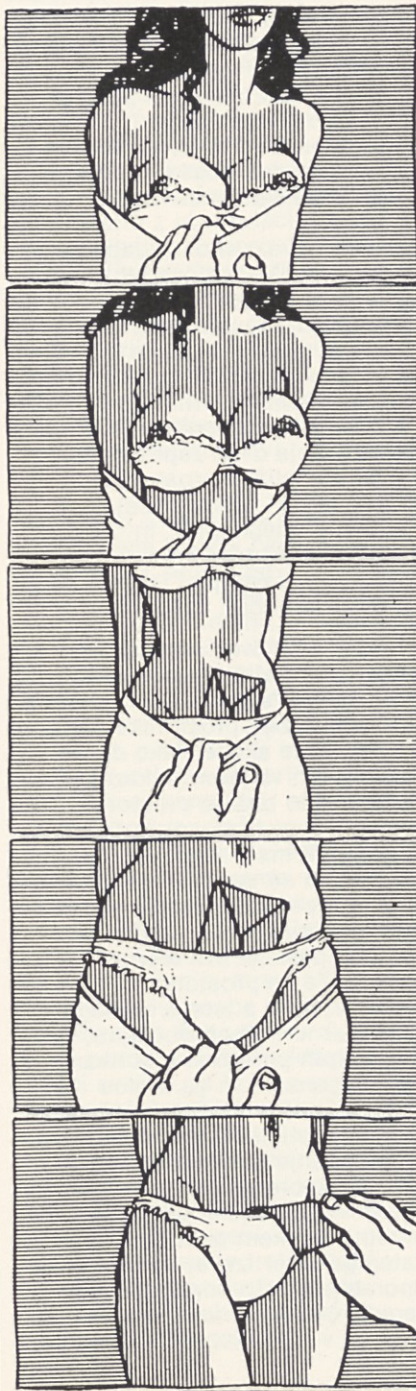
torej sintetičen značaj. Sem spadajo estetske oblike kot sprejeta struktura objavljanja (tabló, pol strani, dnevna pasica ...), barva, avtorjev grafizem in stilemi (glavne in trajne značilnosti določenega stila). Posamezne označevalne enote so vinjete (ali piktogrami), mikroenote pa vsi tisti elementi, ki opredeljujejo in sestavljajo vinjeto oziroma se v njej združujejo: **kadriranje** (ki vključuje notranjo zgradbo, sceno, koreografijo in tipologijo junakov), **pridevniške rabe** (osvetlitev in upodobitveni kot) ter določene stripu lastne konvencije kot **oblaček** (v katerem se lahko vodi pogovor, lahko vsebuje samo junakova razmišljanja ali pa vizualizirane metafore in neartikulirane glasove), **onomatopije** in **kinetični liki**. S to ugotovitvijo in razčlenbo vsega do tu naštetega pa se Gubernova lingvistična analiza še ne izčrpa. Nadaljne raziskovalne možnosti vidi v dejstvu, da se z medsebojno povezavo posameznih označevalnih enot pride do pojava **montaže** in s tem do sintagmatske risbe stripa. Montažne makroenote določuje kot take grafično merilo (recimo stran ali pa pasica) ali pripovedno merilo (posamezna sekvenca). V tekstu, ki posveča posebno pozornost ravno temu drugemu kriteriju nam Gubern razkrije usodno povezanost stripa in filma. Do sodelovanja ni prihajalo samo ob upodobitvah stripskega junaka na filmu in/ali obratno, ampak zlasti v kodifikaciji montažnih prijemov in pogosto tudi pri iskanju novih možnosti za pritegnitev vedno bolj omejenega in zasvojenega in istočasno razvjenega in zahtevnega potrošnika množičnokulturnih proizvodov, ki je pripravljen trošiti tako šund in kič kot umetniško avantgardo.

Gubernovo pisanje je dokaj na robu sodobne evropske (francoske) semiotike strukturalno-lingvističnega porekla — zahtevnejšega bralca opozarjamo na Braca Rotarja **Kritično analizo mesta in pomena semiotike v polju družbenih ved s posebnim poudarkom na možnosti uporabe semiotičnega modeliranja v socioloških raziskavah, Semiotika podobe (podoba je element kompozicije družbenih/kulturnih kodov)**, Ljubljana, FSPN 1975. Kljub temu pa je Gubern zanimiv avtor, še zlasti za vse tiste, ki si žele dobre in splošne informacije o stripu kot mediju, ki ga hote ali nehote srečujemo na vsakem vogalu.

strip in film

Montaža in operacija branja*

Roman Gubern



V šestem poglavju smo pokazali, da tvorijo stripi "sekvenčno strukturo", ki bi jo bilo treba lingvistično natančno definirati kot "sintagmatsko verigo", upoštevajoč, da gre za ikonsko-literarne sintagme, katerih strukturiranje temelji na drugih manjših sintagmičnih blokkih-vinjetah(1). Tu pa se je treba spomniti na predhodno distinkcijo med gibljivimi ikonskimi znaki filma in statičnimi ikonskimi znaki stripov, četudi imajo slednji v stripih vlogo *temporirane ikone*. V operaciji branja s povezovanjem in kombiniranjem prostorov (vinjet), ki imajo, kot smo že rekli, tako za risarja kot za bralca stripov svojo časovno dimenzijo, konvencionalni (in ne realni) čas.

Kakršenkoli premislek o tehnikah montaže v stripu bi se moral začeti z izpostavljanjem visoke stopnje konvencionalnosti (ali antinaturalizma) vseh ikonskih govoric, ki jih je ustvaril človek, čeprav je ta konvencionalnost druge vrste kot pri verbalni govorici. Ker pa smo na to temo opozorili v tretjem poglavju in so jo obširno obravnavali mnogi avtorji (od Béle Balásza do Umberta Eca), se z njo ne bomo ukvarjali in bomo vzeli očitno lingvistično arteficialnost, na kateri temelji govorica stripov in ki jo imajo za samoumevno takó risarji kot bralci.

Umetnost stripske montaže lahko proučujemo z dveh različnih vidikov, ki pa ju, zgolj zaradi metodoloških razlogov, vendarle razlikujemo z grafičnega in z narativnega vidika. Grafično obravnavanje montaže se nanaša na proučevanje modalitet montaže *grafičnih enot* stripov (montaža strani, montaža znotraj strani, montaža *daily-strips*, montaža



vinjet) z vsemi problemi, ki so povezani tako z oblikovanjem strani kot s "plastiko montaže" — kot tudi tistimi, ki jih je izpostavil Hogarth, ko je govoril o grafičnih vektorjih, ki dimenzirajo globalno kompozicijo njegovih pomenskih makroenot. Drug vidik, montažo kot narativno strukturo, bomo obravnavali bolj podrobno, zaradi količine in zanimivosti ponujenih lingvističnih rešitev.

Tako v stripih kot v filmu temelji montaža na "izboru pomembnih, medsebojno ustrezno artikuliranih prostorov in časov, kar naj pri operaciji branja ustvari ustrezno naracijo in ritem". Ta ustvarjalna faza, ki je temeljna pri produkciji ikonskih sporočil, je bila na področju filmskega ustvarjanja že izčrpno proučena, od prvih Griffithovih empiričnih kodifikacij do temeljnih teoretičnih spoznanj sovjetskih cineastov, kot so bili Kulešov, Pudovkin in Eisenstein, ki je bil, kar je tudi potrebno omeniti, tudi risar stripov(2). Precejšen del teorije o filmski montaži je dozret za aplikacijo v estetiki stripov, natančneje, vsi zakoni, ki so tuji dinamičnosti ikonskih znakov. V tem smislu so narativne in dramske enote, tako v filmu kot v stripih, naslednje: "sekvenca", definirana z enotnostjo dramske akcije, "scena", definirana z enotnostjo časa in/ali kraja in končno "plan" in "vinjeta", ki kažeta določeno funkcionalno analogijo.

Zgodba lahko napreduje prek "linearne naracije", za katero je značilno kronološko napredovanje ob enotnosti akcije, ali prek "paralelne naracije", ki dovoljuje izmenjavanje dveh ali več akcij, ki se dogajajo na različnih krajih in so domnevno istočasne: To tehniko, ki je tradicionalna v

romaneskni pripovedi, je v filmu prvi uporabil Edwin S. Porter v svojem *Life of an American fireman* (1902). V obeh primerih se zgodba artikulira z navezovanjem vinjet, ki tvorijo sekvenčno strukturo, oprto na načela indikativnosti stripa.

Idealna povezava dveh zaporednih vinjet je lahko logična ali pa arbitrarna in njuno logično navezovanje nudi nekatere grafične možnosti, ki so do določene mere analogne s tistim, čemur pravimo pri filmu *raccord*(3). Značilne oblike logičnega povezovanja dveh zaporednih vinjet so "bližnji prostori", "razpustitve" (disolvenca), "opore", "mednapisi" in "off-tekst": zadnji trije *raccordi* so literarne narave, prvi je prostorske in drugi grafične narave.

Povezovanje dveh zaporednih vinjet prek "bližnjih prostorov" predstavlja "strukturo montaže, ki ustvarja iluzijo prostorsko-časovne kontinuitete akcije, tako da v zaporednih vinjetah prikazuje domnevno bližnje prostore". To obliko montaže je od 1907. leta proslavil Winsor Mc Cay z nekaj primeri, ki so postali že klasični in jih stripske antologije pogosto reproducirajo. V teh primerih je Mc Cay povezal dva tesno dotikajoča se prostora, reproducirana z istega zornega kota, kar ni najbolj običajno, saj je v stripih prostorsko dotikanje manj rigorozno in ga bralcu sugerira stilska koherenca scene. Pri "razpustitvi" gre za "postopno spreminjanje tonalnih vrednosti slike v zaporednih vinjetah". Njena funkcija je analogna kot pri tistem filmskem postopku, iz katerega sicer izvira, vendar je ne uporabljajo zelo pogosto, najbrž zaradi njenega skrajno retoričnega značaja v kontekstu zelo eliptične

govorice. Tu je nekaj primerov španskih risarjev, ki ustrezajo variantam "razpustitve v belo", "razpustitve v črno" in "navzkrižne razpustitve".

"Opora" je "tekst, vključen v vinjeto, ki ima funkcijo pojasnjevanja ali razlage njene vsebine, olajšanja kontinuitete med dvema vinjetama ali reprodukcije pripovedovalčevega komentarja". "Mednapis" pa je "opora, ki stoji med dvema zaporednima vinjetama". Opora in mednapisi so literarni pripomočki, ki so jih v strip vpeljali zato, da bi omogočili skrčenje časa; njihove začetke je treba iskati v industrijskih pogojevanjih, ki so omejevala število vinjet v danem prostoru. "Mednapisi" in "opore" so torej dejavniki narativne ekonomije, ki v zadnji instanci izvirajo iz tekstov *aleluyas*, četudi je njihova uporaba diferencirana in pozna določene odtenke: "mednapis" moramo namreč razumeti kot pravi "element montaže" (analogen je mednapisom v nemem filmu), katerega funkcija je bolj "povezovanje" kot pa nudenje bolj ali manj redundantnega "komentarja" na način *aleluyas*. V skladu s klasičnimi konvencijami romaneskne pripovedi je tekst mednapisa vedno v tretji osebi, kot avtorjevo pojasnilo bralcu. Naj kot prefinjeno zanimivost navedemo "grafično oporo" v črnem, ki jo je uporabil Enric Sió v "Aghardiju", le-to bi lahko ustrezneje definirali kot "razpustitev v črno".

Povezovanje dveh vinjet z "zvoki" in "glasovi izven slike (v off)". Gre za akustično povezavo, ki predstavlja v vinjeti zvoke, katerih izvor je sicer domnevno blizu vendar ga vinjeta ne kaže. "Tekst v off" je torej "oblika *raccorda*, ki

temelji na vključitvi zvoka, katerega vir kaže naslednja ali prejšnja vinjeta". To modaliteto prostorske povezave prek akustične povezave je uporabil Louis Forton v svoji seriji "Pieds Nickelés"(4) in je v sodobnih stripih relativno pogosta.

Ko gre za isti prostor, predstavljen v dveh vinjetah, je značilna oblika montaže spreminjanje razsežnosti kadra, s čimer se doseže "razširitev" ali "koncentracija" predstavljene akcije. Pri tem izboru so običajno upoštevani fizična akcija junakov, pomen ambienta in dramatičnost scene; zgodovinski razvoj te oblike montaže je najbrž tesno povezan z razvojem "planiranja" v filmski umetnosti, čeravno je lahko šteje mo risarje stripov, ki jih tehnika manj pogojuje, za njegove predhodnike (vendar moramo to trditev omiliti, saj je Anglež George Albert Smith že leta 1900 uporabil prvi plan, vključen v filmsko pripoved v splošnem planu). Za dosego tega učinka v stripih seveda "travelling" približevanja (ali oddaljevanja) ne pride v poštev, kar bi lahko dokazali na absurden način s sosledjem neskončnih vinjet, ki bi le malo in postopno spreminjale širino kadra. Zelo specifičen in zanimiv primer koncentracije nudi tehnika "analitične montaže", ki jo je v filmu temeljito raziskal Pudovkin.

Ta tehnika nadrobno razstavi neko sceno na njene najbolj ekspresivne podrobnosti in jih nato zaporedno pokaže v prvem planu(5). Vpliv tega tipa montaže (ki jo pogosto uporablja Crepax) na operacijo branja je pomemben, ker zavira razvoj akcije in ustvarja razvlečen čas, ki je lahko izredno učinkovit pri doseganju določenih dramatskih ali psiholoških smotrov, hkrati pa poudarja pomen pokazanih podrobnosti. Vendar povečanje merila ni edino sredstvo za dramtiziranje: psihološko (ne fizično) razširitev je mogoče doseči s postopkom, ki ga uporablja Crepax in ga tu reproduciramo; analitična delitev Valentininega telesa, razdeljenega na vinjete, sili k videnju delov njenega telesa, ki je počasnejše, kot če bi šlo za eno samo vinjeto. V tem primeru imamo analitično montažo bližnjih prostorov. Na koncu še povejmo, da je za govorico stripov širše pojmovana analitična montaža prikladna zaradi eliptičnosti, ki vselej temelji na izboru in urejanju pomembnih in izločanju manj pomembnih prostorov.

Z drugimi besedami, gre za analitično selekcijo prostorov, kar je princip in osnova analitične montaže.

Časovne strukture montaže so, kot smo videli pri analitični montaži kot sredstvu ustvarjanja časovnega "ralentija" — neločljivo povezane s prostorskimi. Reproducirajmo zanimiv primer "časovne analize" (ki nujno dobi tudi prostorsko dimenzijo), ki jo je realiziral John Prentice z namenom, da bi ustvaril dramatično napetost okrog zelo počasnega rezanja vrvi, ki se začenja v tretji vinjeti in se konča šele v sedemnajsti. V tem primeru je "ralenti" prekršil ne le realni čas (ki je v stripih kršen per definicionem), ampak tudi normalni ritem razvoja akcije, v skladu z običajnimi konvencijami branja stripov. V tem primeru se analitična montaža ne razvije prek akumulacije pomembnih podrobnosti, ampak z umetno raztegnitvijo običajnega časa, kar je doseženo z akumulacijo vinjet (pomnožitvijo prostorov). Torej bi lahko definirali "ralenti", apliciran na stripsko naracijo, kot "strukturo montaže, ki ustvarja pri bralcu iluzijo, da se naracija odvija v neresničnem, umetno raztegnjenem času". Vendar je mogoče to iluzijo oblikovati samo s prostorskimi sredstvi.

Flash-back in *flash-forward* pa predstavljata kršitev časovnega *Kontinuuma* sedanjost-prihodnost. Njun izvor je treba očitno iskati v romanu, iz katerega sta leta 1908 prešla v filmsko govorico; težko je natančno opredeliti kdaj sta prešla v govorico stripov. *Flash-back* (evokacija preteklosti) in *flash-forward* (anticipacija prihodnosti) bomo v tem kontekstu obravnavali kot strukturi montaže in bomo torej izločili tiste pojave *Flash-backa* in *flash-forwarda*, ki nastanejo prek *dram-balloona* znotraj vinjete. Te narativne postopke navadno opravičujejo kot podoživljanje, misel ali pripoved neke osebe (psihološki *flash-back* in *flash-forward*), lahko pa se porodijo kot objektivni inserti avtorja, ki hoče posredovati bralcu določeno informacijo, ga poučiti o preteklem dejanju ali pa napovedati dogodke, kar je manj običajno. Ta dvojna funkcija naj bi bila v prvem primeru enakovredna pripoved v prvi osebi in v drugem primeru pripoved v tretji osebi, ima pa analogno funkcijo kot "oporni teksti" ob narativni avtorjevi intervenciji.

Psihološki *flash-back*, (tu predstavljamo primer, ki smo ga vzeli iz "Ripa Kirbyja",) je najbolj običajna oblika. Alex Raymond predstavi klientino zadevo, ki razloži Desmondu skrivnostno zgodbo, in nato izmenjuje sceno v uradu (sedanjost) v kateri poteka razlaga, z vizualizacijo pripovedi preteklosti, ki jo okrepi z oporami, ki znotraj vsake vinjete nadaljujejo sedanjo pripoved gospe Van Edge. Druge psihološke strukture montaže so sanje in subjektivne percepcije (halucinacije itd.), vendar pod pogojem, da niso predstavljene v *Dream-balloons*, ampak v vinjetah, ki se izmenjujejo ali nasprotujejo tistim, ki upodabljajo fizično realnost v sedanjosti (npr. "Little Nemo" in "Mandrake"). Po Winsorju McCayu je Guido Crepax v svojih stripih še največkrat uporabljal surrealne in onirične elemente, pri čemer se je virtuozno poigral s tremi različnimi nivoji pripovedi: z objektivno realnostjo, s spominom in s sanjami; v nekaj primerih je uporabil signalizacijske sisteme (kot npr. rob vinjete v obliki pik), v drugih pa pušča te konvencije ob strani. Pri Crepaxu je dokaj očitna Freudovska inspiracija, vendar jo je znal avtor rabiti zelo kreativno in z veliko grafično ekspresivnostjo. Pri tem je dosegel, da so se okorne "sanje" in "vizije" iz stripov tridesetih let, v katerih so bile imaginarne predstavitve navadno označene z močno opaznim robom v obliki oblačka, pokazale kot presežene.

Problemi, ki jih zastavlja montaža stripov, samodejno napotijo k pomembnim vprašanjem njihovega branja, ki ga včasih v poskusu, da bi terminološko ločili branje teksta od branja slik, neustrezno definiramo kot branje-gledanje.

Operacija branja stripov temelji, kot tudi branje vseh pisav, ki jih je ustvaril človek, na predhodnem učenju konvencionalnega koda, ki zajema različne izrazne sisteme, kot linijo indikativnosti branja, pomen kretenj ali vrednost onomatopij. Ob natančnem pregledu pa se to branje kljub navidezni samodejnosti, izkaže kot koordinacija relativno kompleksnih operacij, ki zajemajo branje znotraj vinjete, postavljanje zaporednih vinjet in opornih tekstov v tretji osebi v medsebojno razmerje. Učenje se začne ponavadi v otroštvu, še več, v starosti, ko otrok ne pozna abecede, ali pa jo komajda pozna, in se omejuje na nenatančno in okrnjeno branje ikonskih znakov.



YAAURGH!!



È GRASSA, MA SALVA.



Idealna razgrnitev komunikacijskih procesov, do katerih prihaja pri branju stripov, bi zajemala naslednje faze:

- a) branje slike
- b) konverzija tekstovne pisave v fonetično sporočilo
- c) integracija fonetičnega in ikonskega sporočila za celovito razumevanje vinjete (psihološko poustvarjanje časa, ki je predstavljen v vinjeti, se dogaja prek raztegnitve dialogov, predstavljene akcije in njene distribucije v prostoru glede na linijo indikativnosti)
- d) logično povezovanje z naslednjo vinjeto z novimi operacijami a), b) in c).

Očitno je, da prihaja do teh operacij več ali manj samodejno in simultano, v skladu z razumevanjem, izkušnostjo in kulturno ravnijo bralca. Vendar se pojavljajo vedno in se prek njih rekonstruira prostorskočasovni kontinuum znotraj vinjete in nato med dvema zaporednima vinjetama; po zaslugi učenja eliptične govornice so nato odstranjene redundance in "mrtvi trenutki", saj bralec dopolni "praznine" med posameznimi vinjetami.

V tem smislu je branje stripov znatno kompleksnejša operacija kot branje filmskega sporočila, za katero je značilno višja stopnja naturalizma in zahteva zato manjši interpretacijski napor. "S prehodom v stripe, torej s prilagoditvijo na fiksno sliko" — piše Blanchard — "zahtevajo filmski postopki realno participacijo. Gledalec se spremeni v pozornega in aktivnega bralca, ki mora znake ne le dešifrirati, ampak jih tudi urediti, da bi lahko interpretiral njihov pomen. Tak fenomen branja srečamo v specifičnih oblikah tudi pri televiziji, hladnem mediju (po McLuhanu), ki zahteva participacijo".(6)

Ob vsem tem pa "ponavljalna struktura"(7) stripov kot izredno olajšuje operacijo branja intelektualno dostopno. To je značilnost vseh popularnih branj in prav iz nje izvira njihova mitološka kapaciteta in po zaslugi psiholoških mehanizmov "projekcije" in "identifikacije" tudi socio-politični vpliv. Te značilnosti tako imenovanih "potrošnih stripov" pa npr. "avantgardni strip" nima, oziroma pri njem se pojavlja na mnoge

bolj kultivirani in rafinirani ravni. Ne smemo pozabiti, da so vzroki za ponavljano strukturo stripov, poleg kompleksnih razlogov kolektivne psihologije, v njihovi časopisni naravi in serijski strukturi njihove pripovedi: ponavljanje tēm in situacij služi kot spominski pripomoček pri diskontinuiranem branju in prispeva k temu, da se značilnosti, ki opredeljujejo vsak arhetip, globoko vtisnejo v bralca, pri čemer s svojo redundanco premagajo visoko stopnjo "šuma" (v terminih informatike), ki je lasten časopisnemu in diskontinuiranemu branju. Vendar se kritika ponavljalne sheme — ki jo je briljantno obranil Umberto Eco(8) — ne more omejiti na področje stripov, pač pa bi se morala vključiti v mnogo širši kontekst kritične in znanstvene revizije fenomenov popularne kulture, katere proizvodnja je odvisna od trgovskih interesov.

Blanchardove ugotovitve so relevantne, saj je stopnja participacije, ki jo stripi zahtevajo od bralca, večja kot pri filmskem gledalcu v njegovem skorajda hipnotiziranem stanju in je v neposrednem razmerju do njihovih psiholoških svoboščin. V prvem

primeru bralec s kompleksno operacijo branja poleg tega lahko bralec stripov po mili volji znova prebira predhodne vinjete, da bi si tako razjasnil kakšno nejasnost, medtem ko odvijanje projekcije na platnu pred gledalcem, ki je intelektualno, ne pa tudi emotivno, mnogo bolj pasiven, togo vsiljuje narativni ritem filmske predstave. V luči tega dejstva bi bilo treba revidirati okorne napade, ki so jih številni pedagogi tradicionalno usmerjali na stripe.

prevedel Igor Vidmar



* Opombe prevajalca:

Pričujoči tekst je zadnje poglavje knjige: *Il linguaggio dei comisc* — Milano Libri Ed. 1975 Burne Hogarth, eden najbolj inventivnih in likovno izobraženih risarjev stripov, sicer drugi risar "Tarzana".
 Avtor šteje mednje "oblike globalne estetske definicije — npr. sprejeto strukturo publikacije (tabló, pol strani, dnevna pasica itd.), barvne stileme in risarjev grafiem.
 Avtor jo definira kot idealno linijo, ki predpisuje potek branja od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Gre za pripoved v slikah s podpismi, ki so "predhodnice stripa (npr. L'Histoire de la Sainte Russie, Gustava Doréja — 1854).
 Služabnik privatnega detektiva, po katerem nosi strip ime.

Opombe avtorja:

- 1 Opozarja na ohlapno analizirajo te strukture z dvojno artikulacijo verbalne govorice.
- 2 Januaria 1968 so bili v Moskvi prvič razstavljeni trije veliki albumi (četrti je bil v Rigi), vsak je imel 150—200 strani s stripi, ki jih je Eisenstein narisal med leti 1914 in 1917. Glej *Barthélemy Amengual*; *Que Viva Eisenstein!* v *Cinema 68* št. 127 (junij 1968), str. 19 (moji poskusi pri Sovexportfilmu 1.68, da bi dobil fotokopije teh stripov, so bili neuspešni).
- 3 *Raccord*: kontinuiteta med zaporednimi planoma.
- 4 Prva vinjeta, v kateri je Forton uporabil *off-glas*, kaže v prvi avanturi "Pieds Nickolés" (*Les Pieds Nickelés Arrivent*, 1908) del hišne fasade: ob oknih stojijo trije stanovalci, ki protestirajo zaradi trušč, ki ga povzročajo protagonisti z muziciranjem; in ne samo to, tudi iz zgornjega roba, ki omejuje vinjeto, se dvigujejo trije *balloons* z izrazi protesta. Vendar je Forton že prej uporabil *balloons*, ki so izhajali od oseb, postavljenih skoraj izven vinjete, ki jim je bilo videti le roke in noge.
- 5 Prvi plan je vedno in po definiciji analitični kader, ki lahko dobi retorično funkcijo izražanja dela za celoto (*sinne-doche*), ali pa je uporabljen kot povečava majhnih ali pomembnih podrobnosti, lahko pa podčrtuje in daje dramatičen poudarek določenim ikonskim znakom, ki jim hoče dati risar prednost.
- 6 G. Blanchard: *La bonde dessinée. Histoire des images de la préhistoire à nos jows*, Ed. Gérard et Cie. Vermiers, 1969, str. 250.
- 7 "Ponavljalna struktura": narativna struktura, ki temelji na ponavljanih in variacijah osnovne teme.
- 8 U. Eco: *Apocalittici e Integrati*; Bompioni, Milano, 1964, str. 252—263. Glej tudi: G. Strazulla, I fumetti, Sansoni, Firenze 1970, str. 15—16.



kritika**Diskretni šarm buržoazije**

(Le charme discret de la bourgeoisie)

scenarij: Luis Buñuel
 režija: Luis Bunuel, Jean-Claude Carrière
 fotografija: Edmond Richard
 igrajo: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel, Paul Frankeur, Michel Piccoli, Milena Vukotić
 proizvodnja: Greenwich Films, 1972

Šest buržujev (tri ženske in trije moški) hiti po dolgi prazni cesti. Ne ve se, ne od kod ne kam. Nobena predhodna ali kasnejša sekvenca ne pojasni smisla in smeri njihove poti. Nenadoma se pojavijo na cesti — čeprav ne neznani, saj vseskozi nastopajo v drugih, bolj "logičnih" prizorih — in potem hitijo, ne da bi kam prišli; zmeraj so tako kadirani, da je viden samo njihov hiteč korak, vendar noben napredek — dobesedno so ujeti v kader, vendar v dvojnem smislu: ujeti so v filmski kader in hkrati v svoj družbeni okvir, kar je imeniten dokaz, kako je formalno vprašanje vedno tudi (in vedno že) ideološko.

Seveda pa ta ujetost ne predstavlja nikakršne eksistencialne kategorije (bergmanovskega tipa: "tesnoba", "kriza identitete" itd.), marveč zadeva prav buržoazni habitus: bunuelovska metoda izigravanja buržoazije je ravno v tem, da se obesi na tautologijo "buržoazija je buržoazija" — torej v tem, da meri na buržoazne kode, na vse tisto, kar zakonja buržoazne družbene odnose, a meri tako, da jih podvrže komičnemu učinku vdora nezavednega v ta družbeni prostor, ki sicer pomeni njegovo zamašitev. Ta tautologija tako seveda ni nič drugega kot to imaginarno zrcaljenje buržoazije, njena želja po istovetnosti (ohranjanju istega statusa), ki skuša z "diskretnim šarmom", z obzirno očarljivostjo, prikriti svojo materialno posredovanost s konkretnostjo razrednih razlik. Tako kot ni sistema, ki bi bil kot celota čista pozitivnost, ki ne bi bil že posredovan s svojo negacijo, tako je tudi ta "buržoazna tautologija" možna le kot opozicija tistemu "drugemu", ki je njena negacija. Toda posebnost bunuelovske metode je v tem, da "buržoazne tautologije" ne ruši od zunaj, marveč jo od znotraj odpre temu vnanjemu, heterogenemu, in odpre jo tako, da buržoazne kode obrne proti njim samim, jih zasučje, torej stori, da jim spodrsne (za komični učinek spodrsljaja sta enako dobro vedela tako Freud kot burleska); ali pa tako, da to buržoazno željo po istovetnosti prikaže (v sanjah) v tem, kar jo nezavedno določa.

Izbranih je torej šest buržujev, ki se kar naprej vabijo na kosila in večerje. Med njimi je nek ambasador fiktivne južnoameriške republike Mirande in dva francoska buržuja, za katere se ne ve, kaj počneta. Za vse tri (kajti ženske so tu bolj zaradi pravila "v dvoje") pa je očitno zanesljiv vir bogastva tihotapljenje in preprodaja heroina. To je ena stvar, ki jih drži skupaj, druga je hrana, ali natančneje, vabila na kosilo in večerjo, pri čemer pa se noben obred teh obrokov ne posreči: zmotijo se v dnevu, pridejo v trenutku, ko je gostiteljstvo ženo obšlo spolno poželenje, nenadoma jih prekine nepredviden obisk (vojska, policija, gangsterji) itd. Zmeraj jih torej nekaj zmoti ali pa se sami zmotijo — seveda zato, ker je lahko buržoazni red tako brezhiben, lep in šarmanten, če je nemoten. Bistveno je prav to, da motnja povzroči to, na kar buržoazija v trenutku svojega obreda (obeda ali večerje) ne računa, ker tudi sicer o tem ne mara dosti vedeti. To je namreč vse tisto "ostalo", kar ji je sicer na uslugo, vendar od česar bi se rada "očarljivo odmaknila", ker je to tisto realno, kar jo drži pokonci: vojska, cerkev, kriminal.

S tega aspekta je nadvse zgovoren prizor z duhovnikom, ki se ponudi enemu od treh buržujev, da bi mu služil kot vrtnar. Tu je imenitno prikazan buržoazni maškeradni postopek; ko se duhovnik pojavi na vratih v vrtnarski obleki, ga burške napadi in ga sprejme v službo(?) šele tedaj, ko ga le-ta zaprosi v duhovniški obleki. Toda ob tem

ko cerkev tako uslužno obdeluje buržoazni vrt, se povsem drugače vede do reveža: duhovnik "v imenu boga očeta" revežu odpusti njegove grehe (kot nekdanji vrtnar je duhovnik ubil njegove starše), a "v sinovem imenu" ga ubije (dobesedno in nazorno: ustrelji ga s puško).

In morda je prav to dejanje po asociativni poti priklicalo v hišo vojake, ki sicer ne počnejo drugega, kot da kadijo marihuano in pripovedujejo sanje. A te vojaške sanje (v glavnem morbidne: ulica mrtvih, sin na materino pobudo umori svojega očeta) sprožijo celo sanjsko verigo, vendar zdaj buržoazno in hkrati nadvse neprijetno in nelagodno. Take so n. pr. sanje, v katerih se buržuji znajdejo v mučni situaciji, ko se sredi večerje v poročnikovem stanovanju nenadoma odgrne zavesa in jih pokaže na gledališkem odru. Večerja se je tako spet ponesrečila, le da je zdaj hkrati pokazala tudi resnico "buržoazne scene" — to neprijetno resnico, da njihovo sceno režira nekdo drug, v tem primeru vojska.

V zadnjih sanjah z večerjo spet ni nič, ker trije gangsterji postrelijo vso buržoazno družčino, in to kmalu zatem, ko jo je notranji minister rešil iz zapora; če torej še lahko podkupijo oblast, jim to težje uspeva s kriminalci — zato se jih tudi bolj bojijo kot policije, pri čemer je seveda ta strah dober simptom njihove ekonomije.

Če se vse to dogaja v sanjah, pa kajpada to ne pomeni, da je zato manj realno. To gotovo ni "realno" v smislu narativno-logičnega, psihološko-dramatičnega realizma, v katerem vsako dejanje v vzročno-posledičnem odnosu utemeljuje naslednjega; tu imamo celó parodijo takega "realizma", ko Bunuel dialog preglasi s šumom v prav tistem trenutku, ki obeta neko "logično" pojasnitev, navedbo razloga, možnost intrige. Z vsem tem ni nič, ker je tu na delu druga metoda, ki deluje po načelu asociativnega spajanja. Na primer veriga "vrt": zakonca pred gosti zbežita na vrt, da bi tam, skrita za grmom, opravila spolni akt; ko se vrmeta z vrta, gostov ni več, pač pa je v hiši duhovnik, ki se jima ponuja v službo kot vrtnar; ta duhovnik-vrtnar gre spovedat in ubit drugega vrtnarja, ki je nekoč ubil njegove starše. Vendar pri tem ne gre za pomenske asociacije (podobnosti, kontrastov, "globljih", "simboličnih" pomenov), marveč prav za označevalne verige, označevalni material, ki mu je pomenska teža odvzeta vsaj za hip, postavljena v oklepaj, da bi se odprla sprejetju različnih smislov. Šele to verženje označevalcev brez smisla omogoči igro paradoksnih in presenetljivih smislov, ki razvozljajo buržoazno imaginarno fiksacijo na označeno, svojo lastno podobo. Tako imamo namesto reprezentacije buržoaznega realizma "realizem" buržoaznega imaginarnega: razkritje njegovega nezavednega, ki pokaže, kaj je resnično na delu v tem imaginarnem.

Zdenko Vrdlovec

Oči Laure Mars

(Eyes of Laura Mars)

scenarij: John Carpenter
režija: Irwin Kershner
kamera: Victor J. Kemper
glasba: Artie Kane

igrajo: Faye Dunaway, Tommy Lee Jones, Brand Fdurif
produkcija: Columbia, 1978

scenarij: Boris Grabnar, po romanu Miška Kranjca *Macesni nad dolino*
režija: Andrej Stojan
igrajo: Angela Jankova, Aleksander Valič, Olga Gradova, Ančka Vebietova,
Maks Bajec, Dare Ulaga, Milan Breziger, Boris Juh, Mila Kačičeva
proizvodnja: RTV Ljubljana, 1979



Gre za sijajno in srhljivo domislico thrillerja, ki plete igro okoli dveh orožij: pogleda in bodala — pogleda Laurinih oči, ki se halucinantno, telepatsko poistovetijo z očmi morilca, in močilčevega bodala, ki vsako žrtev najprej zabode v oči. Laurin pogled pa je s tehniko subjektivne kamere zmeraj tudi gledalčev pogled, ki skupaj z morilcem oprezno in ogleduško stopa za žrtvijo, dokler se ji povsem ne približa; huda muka za gledalčeve oči.

Laura (Faye Dunaway) pa je tudi fotografija — zemo moderna, uspešna in bogata, a tudi škandalozna. Njene fotografije kažejo razkošne prizore nasilja in spolnosti, luksuzno oblečene ali gole ženske v spalnica ali drugih prostorih z umorjenimi telesi. Laura ima celo posebno ekipo, s katero aranžira in postavlja podobne prizore pred svoj fotografski objektiv. A med člani te njene ekipe (vendar izključno ali vsaj načeloma med ženskimi aranžerji in modeli) se prično dogajati umori: in Laura vsak tak umor, tik preden se pripeti, "telepatsko" vidi s svojimi očmi — vidi žrtev, morilčevo približevanje k njej, ne vidi pa samega morilca.

Seveda pa Laura vidi samo te umore, umore njenih ljudi, dokler se v določenem trenutku sama ne zagleda kot žrtev: toda njene oči se prej poistovetijo z morilčevimi, tako da lahko zbeži in se sproti zasleduje. Ona namreč zmeraj vse vidi od zadaj, kot to s pomočjo fotoaparata in televizijskega monitorja demonstrira detektivu: postavi se pred fotoaparata, ki naj bo zdaj primer ali nadomestek morilčevega očesa, ona pa je njegova tarča. Na isti črti kot fotoaparata, toda nekoliko stran od njega, stoji televizijski monitor, ki pokaže, kako se jo vidi od zadaj — kako ona vidi žrtev od zadaj. Toda v tem primeru, ki je služil kot demonstracija njene "vizije", je monitor pokazal tudi oči, ki so jo gledale od zadaj — oči in obraz detektiva-morilca.

V tega detektiva se Laura zaljubi s strastjo, ki ji ga razkrije kot "pravega", že dolgo iskanega, zaželjenega (ljubimca, seveda); oba odkrijeta, da sta "za skupaj". Toda po logiki podvojitve Laurinega pogleda z morilčevim mora nujno priti tudi do razdvojitve — do soočanja obeh pogledov: zdaj bodo Laurine oči gledale morilčeve, ne da bi lahko njen pogled zdrnil v morilčevega ali za njega — on je zdaj pred njo. Kateri pogled bo močnejši? Seveda morilčev, ki bo zahteval od Laurinega: "ubij me!" In bo to dosegel.

Detektiv—morilec je psihopat (standardna figura tovrstne kriminalke, ki operira s stereotipom "otroške travme"), obseden od Laurinih fotografij. Te fotografije so reprezentirale porno in kriminal, Laura Mars pa tudi sama pove, da je njena zavest kot ekran, ki registrira in vizira "strašne slike sveta". Filmske "metafore" so torej dovolj jasne in zgovorne: fantazmiranje in reprezentiranje perversije in nasilja sicer samo še ni "zločinsko", vendar je "patološko", zato se lahko najde psihopat, ki to realizira. Film tako "obtoži" neki drugi medij — fotografijo, ki pa mu je sumljivo blizu; vendar ga je lahko obtožil prav zaradi te in iz te bližine, ki mu je omogočila (s trikom subjektivne kamere), da je zapletel v igro še gledalca. Le-ta je zdaj na lastnih očeh izkusil, kako "zločinski" je njegov pogled, ki ga tako mamljivo vleče k spektaklu nasilja in spolnosti. Film mu seveda nastavlja ta pogled, da bi ga potegnil v svojo igro, zaradi česar je seveda boljša kriminalka kot pa kritična in celo brechtovsko odtujevalna analiza produkcije tovrstnih spektaklov in pozicije njihovih gledalcev.

Zdenko Vrdovec

Dosje 51

(Dossier 51)

scenarij: Michel Deville, po romanu Glues-a Perraulta
 režija: Michel Deville
 kamera: Claude Lecomte
 glasba: Franc Schubert (Jean Schwartz)
 igrajo: Roger Planchon, Francoise Lugagne, Francois Marthouret, Anna Prucnal, Didier Sauvegrain
 proizvodnja: Philippe Dussart (Elefilm) Société Française de Production Paris, Maran Film, München, Francija-Nemčija, 1978
 yu distribucija: Vesna film, Ljubljana

Ni prvič, da je psihoanaliza uporabljena za vpeljavo razpleta zgodbe, in tudi ni prvič, da je to storjeno na aboten način. Film nas najprej dobro uro pita s podatki, ki vsakemu oslu že po desetih minutah razkrijejo, kar nam potem v velikem slogu razodenejo "specialisti psihološke službe" — povrh pa je še moralističen: človek zve, da je pankrt in napravi samomor. Moralizem je sumljiv, dvojen; na eni strani "ni lepo" manipulirati s človekom, ker ga to lahko "razbije", na drugi strani pa mora biti nekaj narobe tudi s tem, da si pankrt (in kakor razodenejo psihologi, celo homoseksualec), če te to pretrese do samomora. Nekaj je tu nedvomno narobe, toda to ni (kakor implicira film) samo *dejstvo*, temveč *reakcija* na to dejstvo, reakcija okolja, ki šele radikalizira dejstvo in ki je individualna reakcija le njen odmev.

Psihoanaliza je torej tu (že spet) zlorabljen, reducirana na iskanje realnosti "izza" simptomov, zanemarjena pa z aspekta *simptomatske realnosti*, torej kritične refleksije. Zlorabljen je ne le v kontekstu bolj ali manj "znanstveno-fantastične" fabule, marveč so jo zlorabili tudi avtorji filma. In to ni edino mesto reduciranja v tem filmu. Redukcija je zanj konstitutivna v zasnovi.

Gre seveda za vlogo kamere, ki skuša biti "subjektivna", se pravi, kar vidimo na platnu, naj bi gledali skozi oči posamezne osebe. To je zanimiv eksperiment, toda tvegan. Pogled namreč *nikoli* ni identičen s filmskim kadriranjem; vse preveč je gibljiv, nestabilen, s spremenljivim ritmom in periferno občutljivostjo, ki presega iztegnjeni kot. Gibanje kamere pa je skladno, ritmično, gladko, brez trzljajev. Iluzija pogleda je torej slaba, mehanična, v najboljšem primeru spominja na pogled robota. Učinek je resda nenavaden, a docela neustrezen.

Bistveno obeležje tega filma je *paranoia*: dogajanje spremlja nevidna vohunska organizacija, ki zajema praktično vsakogar; kdor še ni vohun, je potencialni kandidat in ga je treba pridobiti. (Tako številko 51.) Seveda je tudi to redukcija: paranoja je inherentna institucionalizirani družbi, opazovani in opazovalec sta dva vidika istega subjekta; Veliki Brat je vselej že internaliziran, dejstvujoč v *simbolnem* kot Cenzor. Film pa je tu igral na *simbolični* učinek in izgubil.

Bogdan Lešnik



Človek, ki ga je treba ubiti

(Čovek koga treba ubiti)

Glede na prejšnja Bulajičeva dela pomeni "Človek, ki ga je treba ubiti" določeno presenečenje. Ustvaril je svojevrstno varianto na nekoliko podobno temo, kakršno je pred njim obdelal Krsto Papič s filmom "Rešitelj". V obeh primerih gre namreč za problem "voditelja", ki pride iz nekega mračnega, fantastičnega, podzavestnega sveta, v "Rešitelju" predstavljenega kot podganje podzemlje, pri Bulajiču pa kot "pravi" pekel, nekako takšen kot v folklornih fantazmah. Za razliko od zločinskega "rešitelja" se Bulajičev Ščepan Mali iz začetne, lutkaste zbežanosti "ubogega vraga" spremeni na osnovi pristnega sožitja s Črnogorci, med katere ga je bil poslal Satan, v pozitivnega "ljudskega carja". Zaradi svojega poguma, preproste poštenosti in ljudske neposrednosti v izvajanju oblasti, ki je noče deliti z različnimi — odtujenimi — zatiralci narodne svobode, postane moteča palica v prastarem, utečenem, virtuozno spletkarskem mehanizmu gospodovanja dveh sil, obvladujočih vmesni svet: neba in pekla, "nadzavesti" in "podzavesti". Ti dve sili svoj večni boj za prevlado na svetu izvajata na najrazličnejše načine, predvsem pa s pomočjo verskih in političnih struktur (cerkveni, državni itd. interesi), se pravi prek svojih "odposlancev", direktno pa posredujejo le v izjemnih primerih. Takšna izjema je bil uboj ruskega carja Petra III., katerega je nasledila carica Katarina II., zaradi svoje "pobožnosti" nevarna interesom pekla v Rusiji. Mali vrag Farfa naj bi bil predstavljal v Črno goro pobeglega ruskega carja, ki je "preživel" atentat, kar bi seveda pomenilo stalno negotovost za Katarino. Tu je Bulajič učinkovito plasiral ironizacijo nacionalnega mitomanstva: primitivni, vraževerni Črnogorci izberejo Farfo za svojega vladarja z imenom Ščepan Mali. Ta pa odslej noče biti več le to, za kar ga je bil določil Satan, noče biti le to, kar "sugerira" njegovo ime in kar Bulajič provokativno sugerira z "direktnimi" sekvencami iz "pekla". Ščepan Mali noče biti več le ubog "lulek" (Ščepan — črnog. oblika za Štefan; ščepati — zagrabit, zaskočiti), ujet v interesne klešče "velikih" sil, ki ga skušajo manipulirati tako, da mora tudi sam zagrabit, zaskočiti le tisto, kar mu one pred-vržejo, vsilijo. Med bivanjem med naravnimi Črnogorci, na zdravem zemeljskem površju, se mu je odprlo, osvestil se je, u-zavest-il; hoče torej postati samostojna zavest, neodvisna tako od "nebeške nadzavesti" kot od "peklenke podzavesti". S stališča večnih božjih-peklenkih zakonov takšen poskus seveda pomeni dobesedno vtikanje v prepovedane zadeve in nedopustno, revolucionarno osvobajanje plebsa. V skupni zaroti cerkve in pekla, v okviru katere se pop seksualno združi s hudičevko kot kontrastom dobri Črnogorki, ki jo ljubi Ščepan (v Papičevem "Rešitelju" gre za podoban ženski kontrast), je likvidiran balkansko svojeglavi vladar, ki ni hotel biti le figura na šahovski plošči tujih, višjih ideološko — seksualnih interesov. Popolnejše razumevanje filma se tako pokaže ne le v luči "freudomarksizma", temveč tudi v subtekstualnem, apokrifnem smislu balkanske folklorne mitologije o borbi med demoni svetlobe in teme, o vampirjih, ki se dobrohotečemu človeku zagrizajo v vrat (Ščepanu v filmu manipulirani morilec z britvijo prereže vrat), o "čojstvu" kot junaštvu v boju proti silam notranjega, podzavestnega zla v človeku in nenazadnje tudi v luči črnogorske literature (Njegoš: Lažni car Ščepan Mali, Lalić: Hajka, Ščepanović: Usta polna zemlje, Bulatović: Ljudje s štirimi prsti itd.) Neusmiljena hajka na poskuse človekovega utemeljevanja v lastni zavesti se vrti v začaranem krogu zmeraj novih (brezumnih?) vzponov in padcev (kastracij — cf. rezanje vratu z britvijo). Greh torej ni greh, če je docela v sklopu primata določene višje sile, kakor hitro pa greh začne uhajati, da bi se realiziral le na "svoj račun", izzove represivno reakcijo v smislu gesla: z nami ali proti nam.

Kdor je bil "določen" za sužnja, ta naj bo suženj neizbežno zmeraj, čeprav se neštetokrat skuša (shizofrenično, sado-mazohistično?) postaviti na glavo — ali pa sledi uničenje.

Služiti je moč le enemu gospodarju, ne pa dvema ali nobenemu, vsaj dolgo ne ...

scenarij: Veljko Bulajič, Bruno di Feronimo, Ratko Durović
režija: Veljko Bulajič
fotografija: Branko Ivatović
scenografija: Veljko Despotović
kostumografija: Ferdinand Kulmer
glasba: Jože Privšek
igrajo: Zvonimir Črnko, Charles Millot, Vladimir Popović, Tanja Bošković, Dušica Žegarac, Ranko Kovačević
proizvodnja: "Jadran film" — Zagreb, "Filmski studio" — Titograd
distribucija: "Croatia film" — Zagreb

"Človek, ki ga je treba ubiti" je dobro režiran film, s solidno in tekoče postavljenim fabulativnim ogrodjem, z vznemirljivo globalno metaforo, z raznoliko odprtostjo v duhovite asociacije in aktualne aluzije. Glavni igralec (Zvonimir Črnko) je zelo ustrezno odigral svojo vlogo, v kolikor seveda ni čutil potrebe po še kompleksnejši analizi lika, česar si film sicer ni zastavil. Jože Privšek je film opremil s sugestivnim, rahlo folklorno obarvanim glasbenim motivom. Seveda bi bila možna tudi drugačna filmska obdelava skrivnostnega pustolovca, ki je med 1767—73 dejansko vladal v Črni gori in s svojo sposobnostjo utrjevanja dežele izzval morilsko zaroto rusije, Turčije in Benetk. Toda v vsakem primeru bi moralo priti do takšnega ali drugačnega fantazijskega nadgrajevanja stvarnosti, kajti konkretno, dokumentarno o zadevi ni veliko znanega. Bulajič se je odkrito odločil za morda preprostejšo, slikovitejšo, svobodnejšo pot, za direktno naslonitev na duha balkanskih folklornih legend in vraž, ne da bi si znotraj že aksiomatičnega filmskega iluzionizma paradoksalno (?) prizadeval za pravi, dosledni "realizem". Tako je s stališča predvsem t.im. "semantične informacijske estetike" legenda o "Človeku, ki ga je treba ubiti" razbrana (legenda, legere — lat. brati) ali razumljena (če ni vsaj osnovnega razumevanja, ni estetske informacije) kot eden najizrazitejših in najzanimivejših produktov domače kinematografije zadnjega časa.

Ivo Antič



Jesenski maraton

(Oseni maraton)

scenarij: Aleksander Volodin

režija: Georgi Danella

glasba: Andrej Petrov

kamera: Sergej Vronski

igrajo: Oleg Basilašvili, Marina Nejelova, Natalija Gunderva, Galin Voiček,

Evgenij Leonov

produkcija: Mos-film, 1978

Film Jesenski maraton, režiserja Danielija, odpira vrsto vprašanj, ki zadevajo poti in smeri razvoja sovjetske kinematografije v zadnjem času. Očitno je namreč prelom z določeno tradicionalno usledino izpovednih in oblikovnih kanonov socrealizma, ki jih je diktiralo obdobje stalinizma in takratnih pogledov na sedmo umetnost. V sovjetskih filmih je vedno manj čutiti propagandne klišeje o življenju v Sovjetski zvezi, protagonistih kolektivne zavesti, skratka sovjetska kinematografija pričanja odkrivati individualne usode ljudi ter jih obravnavati tako, kot to določeni filmski avtorji pač vidijo in zaznajo skozi optiko svoje umetniške senzibilitnosti.

Znotraj tega ponovnega odkrivanja individualnosti, njenih posebnosti, njenega veselja in stisk ima film Jesenski maraton prav gotovo izjemno mesto. Zgodba Jesenskega maratona se zdi na prvi pogled dokaj banalna in vsakdanja. To je bolj melodramatična kot tragična, bolj razvlečena kot zgoščena pripoved. Priče smo delu življenjske zgodbe Andreja Pavloviča, predavatelja na fakulteti, prevajalca, družinskega očeta, ljubimca, prijatelja. Čeprav bi bilo najbolj udobno razglasiti to življenjsko zgodbo kot običajen ljubezenski trikotnik, ki s svojimi pripetljaji sili Andreja Pavloviča k temu, da se mora na koncu koncev odločiti in odločiti. Površnemu gledalcu se utegne zdeti, da režiserja Danielija zanima problem neodločnosti Andreja Pavloviča na različnih ravneh, toda mislim, da bi bila to usodna napaka, ki bi pokvarila vsa ostala razmišljanja, ki se ponujajo ob tem filmu. Predvsem se režiser Danielija izogiba določeni karakterni ali drugačni definiciji Andreja Pavloviča; le-ta se ves čas bori proti dejstvu, da bi se ga okolje polastilo, pa naj gre pri tem za ljubico Alo, ženo, hčer, kolega na fakulteti ali prijatelje. Andrej Pavlovič je v svojem bistvu ustrežljiv človek; vsem bi rad pomagal po svojih močeh, pri tem skuša biti obziren in tovariški. Vendar je to okolju, ki ga obkroža, očitno premalo. Žena in ljubica v tem primeru igraata podobno vlogo, njuno moraliziranje in očitki, njuno natezanje okoli Andreja Pavloviča, vse to je skrbno prikrivana kulisa tistega cilja, ki ga Ester Vilar imenuje "dresiran moški". Andrej Pavlovič noče biti "dresiran moški", niti v zakonski niti v izvenzakonski varianti. Preprosti hoče ohraniti svojo lastno identiteto, navkljub psihološkemu pritisku z vseh strani, pomešanem z visokimi moralnimi cilji, ki jih je življenje izvotlilo in naredilo smešne, pa vendar še vedno služijo kot orožje manipulacije in pritiska. Če se človek vpraša, zakaj vsa ta igra okrog frustriranih moških, moralnih očitkov, votlih manir in vrednost, odgovor ne more biti konvencionalen, še manj ideološki, tudi ne poceni psihologiziranje. Možen je odgovor na taki ravni, kot ga daje Danielija v svojem filmu. Odgovor na votle moralne imperativne vseh vrst je lahko samo ironija, ironija do psiholoških pritiskov in groženj, ironija, ki se kaže v Andrejevem konfuznem telefonskem razgovoru ob koncu filma.

Zanimiva je tudi vrsta stranskih likov, ki jih Danielija naravnost mojstrsko vključi v Andrejevo življenje in ki po svoje prispevajo k razčiščevanju določenih problemov. Tu je predvsem danski slavist Bill Hansen, ki pod Andrejevim mentorstvom pripravlja disertacijo o Dostojevskem (mimogrede, filmsko dogajanje je postavljeno v Leningrad, kar daje na nek način filmu svojstven pečat). Billa nam film predstavi kot suhoparnega lingvista, ki ga pod soncem ne zanima nič drugega kot njegova disertacija in jutranji tek

"jogging". Natančno kot ura prihaja Bill terorizirati Andreja z jutranjim tekom, Andrej sicer preklinja ta nenehni maraton, vendar teče bolj iz vpljudnosti do svojega varovanca, kot iz potrebe po zdravju. Paralela, ki se vsiljuje z Andrejevimi problemi in težavami na sentimentalni ravni, je več kot očitna. Vedno se najde nekdo, ki mu bo pripravljen ukazovati in mu soliti pamet, bodisi žena, ljubica, prijatelj, študent. Andrejeva pasivna strpnost nam v bistvu razkriva vrsto mehanizmov polasčanja med ljudmi v imenu prijateljstva, zakona, kolegialnosti in še marsičesa drugega. Stopnje polasčanja so sicer lahko različne, tudi njihova intenziteta je lahko kaj različna, vendar je cilj slejkoprej isti.

Zelo značilen in ilustrativen primer ogabnosti takega početja je Andrejeva kolegica, prevajalka. V začetku predstavitve deluje kot neobgljeno, netalentirano bitje, potrebno pomoči. Andrej se nesebično zavzame za njen nemogoč prevod ter ga skuša oblikovati tako, da bo sprejemljiv za založnika, hkrati pa pazi, da kolegice ne bi prizadel. Popravljanje njenega prevoda, oziroma bolje rečeno ponovno prevajanje, se zavleče pozno v noč, tako da Andrej zamudi zmenek z ljubico. Tako je deležen očitkov in podtikanj s strani Ale in žene. Z uslugo, ki jo je storil kolegici, si je nakopal nepotrebne nevšečnosti, vendar vse to stoično prenaša. Pri istem založniku kot njegova kolegica se poteguje za prevod pesnika Scofielda, roti založnika, da bi dobil ta prevod, ker mu očitno veliko pomeni. Njegova pomoč kolegici ima uspeh, založnik "odkrije" njene "prevajalske" sposobnosti, celo več, zaupa ji, da je boljša prevajalka kot Andrej. Andrejeva želja po prevodu Scofielda se izjalovi, saj prevod zaupajo njegovi kolegici. Grotesknost te situacije povečuje sprenevedanje njegove kolegice, ki ga skuša manipulirati v imenu kolegialnosti ter ga neskrupolozno izsiljuje za njegove beležke, ki si jih je pripravil za prevod. Danielijeva zasluga je, da nam skozi drobne, skoraj neopazne, pripetljaje v Andrejevem življenju razkrije prave dimenzije odnosov, ki jih ima okolje do njega. Boleča so spoznanja, da ga skuša vsakdo izrabiti pod plaščem ljubezni, prijateljstva ali kolegialnosti.

Drug tak lik je njegov debelušni sosed, ljubitelj dobre kapljice in karikatura ruske prostodušnosti ter naivne odkritosrčnosti, ki pa se na koncu izkaže kot strahopetnost. Sosed opijani Billa v imenu spoznavanja ruskih šeg in navad, ko pa ju milica pripre, ker sta povzročala nered, pusti Billa na cedilu in v ogenj pošlje Andreja. Andrej naj uredi vse potrebno s milico in s posebnim oddelkom za iztreznitev. Danielija si tu mimogrede privoščiti tudi propagandne predstave poprečnega Rusa o inozemstvu ter institucije posebnega pomena kot so oddelki za iztreznitev.

Čeprav bi si Danielija v svojem filmu lahko mirno privoščil obilico psihologiziranja, se temu izogne. Raje ostaja v okvirih realistične pripovedi, ki mu močneje in bolje kot psihologiziranje njegovih junakov, omogoča odkrivanje osamljenosti in odtujenosti, ki sta bistveni komponenti njegovega filma. Mojstrstvo njegove režije pa ni samo v opozarjanju na odtujenost posameznika v nekem okolju, temveč je v pronicljivi kritiki razmer, ki tako odtujenost ustvarjajo in pogojujejo.

Milenko Vakanjac

Golo otroštvo

(L'enfance nue)

scenarij: Maurice Pialat, Arlette Langmann

režija: Maurice Pialat

kamera: Claude Beausoleil

montaža: Arlette Langmann

igrajo: Michel Tarrazon, Linda Gutemberg, Raoul Billerey, Pierrette Deplanque, Marie-Louise Thierry, René Thierry

produkcija: Francija, 1969

Maurice Pialat je v intervjuju za Positif (št. 159) izjavil, da ne pozna druge obrti kot slikarstvo, in se je poimenoval za realističnega slikarja. S tem namigom je režiser začrtal mejo med slikarskim konceptom realistične poetike in spornimi Bazinovimi in še posebej Kracauerjevimi teoretičnimi in kritičnimi razmišljanji o "fotografskem filmu". Navidezna odsotnost konstruktivnih filmskih postopkov nas ne sme zaslepiti, da bi GOLO OTROŠTVO proglasili za film, ki "osvobaja fizično realnost". V tem primeru bi ponovno zapadli v Bazinovo dihotomijo, v delitev med "ontološki" in "konstruktivni (izumetničeni)" film. GOLO OTROŠTVO skoraj v celoti odgovarja Bazinovim "neorealističnim zahtevam", ki so bile osnova za izgradnjo njegove realistične estetike. V njegovi teoriji so temeljna obeležja realizma, ki je medijsko utemeljen v ontološkem statusu fotografske slike, številna izginjanja: odrekanje fabuli, zanemarjanje mizanscene, ki vključuje scenski dekor in ekspresivno luč, zanikovanje pojma igralca v smislu "star-sistema" in v prvi vrsti izginjanje montaže. Vsi naštetih oblikovalni postopki so namreč del klasične in filmske poetike, katere konstruktivizem onemogoča vstop "same stvarnosti" (trajanja, gostote in dvoumnosti) v ideološko-abstraktno ali narativno-ekonomično tkivo filma. Pialatov film se "izogiba" teleološkimi, narativnim in ideološkimi zankam modeliranega filma. Toda od "stvarnosti", ki je bila Bazinu, še bolj pa Kracauerju apriorno estetsko merilo, ga loči očitna lingvistično-simbolna operacija (kakor tudi še najbolj "čist" dokumentarec). Vprašanje realizma se ne dotika razmerja med filmom in "stvarnostjo" (ki ni neka zunaj obstoječa realnost, marveč splet socialnih in psiholoških odnosov), temveč razlike med eno vrsto konstrukcije in drugimi modeli filmske reprezentacije. Različni tipi konstrukcije filma (realističen, nadrealističen, ironičen, ...) se med seboj ne razlikujejo po količini "stvarnosti", ki jo imajo v posesti, oziroma ki jih ima ona v svoji posesti, marveč po različni stopnji realističnega učinka na gledalca. Realistična narava Pialatovega filma nas tako ne sme zapeljati v mistifikacije o "fotografskem filmu", ki ima moč, da razodene resnico sveta, ki leži pod rušo vsakdana. Realističen učinek GOLEGA OTROŠTVA je proizvod določenih oblikovalnih postopkov (naštete neorealistične "zahteve"), ki pa niso ohromili narativne osi. Le-ta se zaradi šivanja filmskih slik venomer vrača v še tako razpuščeno in naključno prikazovanje "življenja".

Gustave Courbet je v svojem manifestu o realističnem slikarstvu zapisal, da je nesmiselno reproducirati realnost, marveč jo je treba prikazovati tako, da nas bo emocionalno in miselno vznemirila. Do stvarnosti je treba zavzeti neko stališče, ki pa bo razvidno iz samih "slikarskih" operacij. Takšno stališče je v GOLEM OTROŠTVU vzpostavljeno s pozicijo kamere. Njen jasen, vztrajen in skoraj nepremičen pogled je narekoval skromnost lingvističnih postopkov, "goloto" filmskega jezika. Ta načrtovana "nevtralnost" kamere, ki ne maskira zgodbe o "golem otroštvu" s sentimentalnim plaščem, je povzročila, da deluje film surovo in hladnokrvno eksaktno. Ta poteza filma je bila tudi povod, da ga je francoska kritika označila za etnografski film. Tako zaradi teme, "narodnega problema" (vendar ne samo francoskega), o katerem govori, kakor tudi zaradi načina prikazovanja, "znanstvenega" pripovednega stila. V vzajemni povezavi med prikazanim (zgodbo) in sistemom prikazovanja (nevtralno oko) leži moč filma, da nas zadene tja, kjer so doma "stvari srca".

Metaforičnost naslova Pialatovega filma je jasna: gre za otroštvo, ki mu je odvzet varovalni pas domačnosti družinskega življenja. Golo otroštvo je tako otroštvo brez oklepaja oče-mati, zaradi česar je iztirjena tudi utečena in predvidljiva pot družina-šola-družba. "Nepovito otroštvo", otroštvo brez ščitnika (tu je izpuščeno vprašanje o travmatičnem odnosu nadrejeni — podrejeni) je izrazito izpostavljeno ranljivosti, ostem in mehanizmom sveta. V nekoliko pretiranem smislu najbrž drži, da je otrok tu zato,



da bo ukraden. K takšnim slutnjam nas napotuje njegovo majhno, šibko in ljubko bitje. To vedo vsi, še najbolj pa on sam. Misel na to je strašljiva in fascinirajoča, vendar zmeraj oboje hkrati. Otrok si kraje (ne v modernem kapitalističnem smislu) enako želi, kakor se je boji. Želi oditi iz oklepajočega družinskega in šolskega vsakdana in poleteti v sanjsko bogastvo stvari, ljudi in dogodkov, hkrati pa se tega neznanega in tujega boji. Zaradi ujetosti med željo in strahom otroci nikoli ne odidejo sami, marveč jih mora nekdo ukrasti (ptiči v pravljicah; nenavadni, čudni ljudje v romanih). Da se otrok odpravi na potovanje, na pot izpolnjevanja neizpolnjive želje, mora biti "zapeljan".

Omenjene stvari so v Pialatovem filmu obrnjene na glavo. Junak filma je brez družine, zato tudi nima želje, da bi prestopil njen prag, bil ukraden, zapeljan. Kot zapuščen otrok je že postavljen v položaj "ukradenosti". Zato je tudi njegova želja drugačna in tako je družina, ne toliko v tradicionalnem smislu, predvsem prostor dotika, pozornosti in ljubezni. (Film velja za enega najlepših francoskih filmov o ljubezni.) "Neželjeno ukraden" mali junak potuje, se potepa, odkriva nove stvari in ljudi, ki pa so brez tistega fascinirajočega predznaka, saj tudi sam "zapeljivec" (socialni delavec), za katerega se ni sam odločil, ni nikakršna nenavadna in razburljiva oseba. Je pa vendarle tisti, in tega se mali junak zaveda, ki mu omogoča potovanje. Potovanje, ki je metafora o iskanju ljubezni.

Silvan Furlan

O grehu stare Jakobce

scenarij: **Boris Grabnar**, po romanu **Miška Kranjca** *Macesni nad dolino*
 režija: **Andrej Stojan**
 igrajo: **Angela Jankova, Aleksander Valič, Olga Gradova, Ančka Vebletova, Maks Bajec, Dare Ulaga, Milan Breziger, Boris Juh, Mila Kačičeva**
 proizvodnja: RTV Ljubljana, 1979



Adaptacija povesti *Miška Kranjca, Macesni nad dolino*, ki je v televizijski izvedbi dobila ime *Greh stare Jakobce*, je dala kot izvirna slovenska televizijska drama kaj čudne rezultate. Pomudimo se malo pri Kranjčevem literarnem delu. Mislim, da ne bom pretiral, če rečem, da *Macesni nad dolino* niso ravno izjemen Kranjčev tekst. Tista Kranjčeva dela, ki niso vezana na njegovo rodno Prekmurje, izpričujejo določeno fabulativno krčevitost in neprepričljivost. Dogajanje *Macesnov nad dolino* je Kranjec postavil na Gorenjsko, v čas po vojni, v čas, ki je še vedno obremenjen s težo medvojnega dogajanja.

Televizijska adaptacija *Macesnov nad dolino* je kot osrednjo osebo svoje drame vzela staro Jakobco, mater šestih otrok, ki so povečini padli v partizanih, ostala ji je samo najmlajša hči Minka. Tragedija matere, ki je rodila in žrtvovala svoje otroke domovini, je gotovo heroična realiteta, ki jo je potrebno obravnavati z vso pieteto, saj predstavlja sestavni del naše novejšje zgodovine, na katero smo upravičeno ponosni. Vendar pietete in občudovanja ne smemo mešati z neprepričljivostjo in melodramatičnostjo. Verjetno se je treba tudi določiti, kaj bo v zgodbi o stari Jakobci imelo prednost, heroična preteklost in žrtvovanje ali sedanost, kot propadanje stare Jakobce, utapljanje v alkoholu in čakanje na smrt. Literatura sicer prenese

življenje v spominih in reminiscence, pomešane s sedanostjo, dvomim pa, da je to izvedljivo v televizijski dramati, katere oporna točka in izhodišče je sedanost, obremenjena s preteklostjo do te mere, da gledalec Jakobčino sedanost doživlja kot neprijetno breme.

V televizijski dramati je življenjska izpoved stare Jakobce vezana na spoved župniku Petru; župnik (igra ga Aleksander Valič) pričakuje kopico njenih grehov, ki pa se v Jakobčini izpovedi izkažejo kot vrline, odpovedovanje in trpka vdanost v usodo. Nisem prepričan, če je režiser Andrej Stojan pravilno dojel lik Jakobce, tako kot ga je interpretirala igralka Angelca Jankova. Dramatičnost pripovedi in skopost čustev sta bili popolnoma izenačeni v monotoniji. Diferenciranost te monotonije ni poznala razlike takrat, ko je pripovedovala o smrti otrok, ki so jih pobili ali posilili pred njenimi očmi, ali ko je šlo za umor lastnega moža, ki je pripeljal Nemce v vas, ali pa ko je župnika Petra spomnila na romantičnost njenih mladostnih simpatij. Vse to je Angelca Jankova pripovedovala z enakim monotonim in ubijajočim glasom, brez kanca čustvenih poudarkov, kot da bi šlo za nirvanistično meditiranje. Podobno interpretacijo kmečke psihe smo lahko opazili tudi v Duletičevem filmu *Med strahom in dolžnostjo*.

Ni mi jasno, od kod slovenskim avtorjem, tako filmskim kot tudi televizijskim, taka zaverovanost v nirvanistično psihologijo slovenskega kmeta. Je morda to kliše, ki se ga je treba po vsej sili oklepati, ali hipoteza, za katero ne stoji noben argument?

V tako zastavljenem režijskem konceptu Kranjčeve povesti so vsi ostali liki — Jakobčina hčerka Minka, aktivist Aleš, umetnik Jaka in župnik Peter — igrali povsem drugorazredno vlogo; bili so bolj ali manj statični komentatorji ali tolažniki stare Jakobce, njihova sedanost in prisotnost v tej sedanosti pa je bila še bistveno manj prepričljiva kot Jakobčina. Stara Jakobca ima opravičilo v svojem alkoholizmu in spominih, Aleševo in Jakobovo potegovanje za naklonjenost Minke pa je smešno, čeprav se tudi veže na spomine okrog Minkine mladosti. V Kranjčevi povesti je prisotna enakovrednost Jakobčine in Minkine usode, tako v družinski povezavi kot v socialnem kontekstu. V televizijski dramati pa Minkino odklanjanje življenja na vasi ni utemeljeno drugače kot s tem, da se pač v dolini lažje živi.

S smrtjo in pogrebom stare Jakobce se televizijska drama zaključí, zaključí pa se tudi prisotnost ostalih protagonistov drame, saj jih Stojanov režijski koncept ukinja, prav tako kot Jakobco. Zakaj? V tem ukinjanju ne vidim nobene logike, saj smrt enega človeka ne more izničiti smisla eksistence ostalih ljudi.

Seveda se ob tej slovenski izvorni televizijski dramati zastavlja vprašanje, kaj se dogaja s slovensko televizijsko dramo? Zastavlja se vprašanje izbora tem, tekstov, režiserjev in igralcev. To je letos sicer prva televizijska drama, zato bi bilo nemara preuranjeno delati kakršnekoli zaključke, vendar vprašanja ostajajo. Prikaz ostalih del pa nam bo najbrž omogočil bolj tehten premislek o vseh nedorečenostih, na katere smo naleteli pri *Grehu stare Jakobce*.

Milenko Vakanjac

prireditve

Pet sovjetskih filmov

Ciril Stani

Osmi dnevi novega sovjetskega filma v Ljubljani so predstavili šesterico filmov, ki bi jih lahko po njihovi idejnotematski naravnosti razdelili v tri skupine. Prva obsega dela, v katerih je izrazito poudarjena človekova intimneta, predstavljena na ozadju življenjskega vsakdanjaka. Ta je zajemala kar štiri filme. V drugo sodi družbeno-politični film Kentavri, v tretjo pa Sibirijada, mogočna kronika o življenju sibirske vasi in njenih prebivalcev v zgodovinski perspektivi šestih desetletij. Ta in takšni izbor nam kajpak še ne pove, kolikšna je njegova vzorčna vrednost v kontekstu celotne sovjetske kinematografije današnjega časa. A tudi tak nam priča o nekaterih zelo značilnih in pomenljivih premikih v sovjetski filmski ustvarjalnosti. Konec koncev razodevajo predvajani filmi tudi kritično zavest sestavljalcev programa, kaj je kvalitetno in kaj lahko sovjetsko kinematografijo zunaj njenih meja prepričljivo reprezentira.

Oglejmo si zato nekoliko nadrobneje, kaj nam predstavljeni filmi pripovedujejo in kaj govori za njihovo temeljno idejnovsebno usmerjenost.

Že kar prvi večer je dosegel z Jesenskim maratonom režiserja Georgija Danelije enega izmed viškov.

Junak zgodbe je profesor prevajalstva in sam prevajalec, ki živi v svojem intimnem svetu razpet med ženo in ljubico, v družbenem in javnem delovanju pa privezan na kopico obveznosti. Ročna budilka ga domala sleherni trenutek opozarja na eno izmed neštetihih dolžnosti in prehaja že v pravi simbol njegove nerazrešljive razpetosti med vsem, kar si je nakopal na glavo. Ker je mož neodločen, in v njegovi naravi je tudi, da želi biti na vse strani ustrežljiv, se kajpak vedno bolj zapleta v protislovja svojega bivanja. Hkrati je navezan na svojo ženo, nič manj privlačen ni zanj intimni prostor ob ljubici, ne eni ne drugi se ne zna niti ne more odtrgati, njegovo intimno življenje je nedokončana zgodba, v kateri se ne razreši nič.

Režiser pušča to junakovo pot do kraja razprto, le da je naš junak od trenutka do trenutka bolj utrujen in vedno bolj vdan v svojo usodo.

Zgodba sama seveda ni nič novega, teže in pomen ji daje režiserjeva izjemna sposobnost, da skozi banalni ljubezenski trikotnik ustvarja nepozabne življenjske situacije, prežete predvsem s humorjem in ironijo, da zna pričarati ozračje pristne življenjskosti z drobnimi detaili, ki nam veliko povedo o določeni življenjski in konec koncev tudi družbeni atmosferi. Nepozabni so prizori z danskim profesorjem, ki prevaja v svoj jezik dela Dostojevskega in ima v našem junaku ljubeznivega mentorja. Z njim in prek njega se na sila komičen načina srečuje s sovjetskim človekom in njegovim vsakdanjim življenjem, zlasti v antologijski sekvenci popivanja, ko se navsezadnje sreča tudi s sovjetsko protialkoholično strežilnico. In takih prizorov je še cela vrsta. Seveda pa humor in blaga ironija nista edina označevalca Jesenskega maratona, saj režiser ni zaman zapisal v uvodu filma, da gre za "otožno komedijo". Humor in ironija se tedaj družita tudi s povsem nasprotnim polom. Film je upravičeno dobil veliko nagrado na festivalu v San Sebastianu, v Benetkah pa so kritiki nagradili glavnega igralca Jevgenija Leonova, ki mu v filmu sijajno asistira cela galerija markantnih igalskih postav.

Precej manj prodoren je film režiserja Leonida Marjagina Čaka vas državljanka Nikanorova, zgodba o odcvetajoči, a še zmerom vabljivo bohotni kolhoznic, ki se zmerom znova odpravlja v široki svet zdaj s tem zdaj z drugim ljubimcem, a je vsa reč zmerom zelo kratke sape in se konča že kar na domačem kolodvoru. Zadnji pride na vrsto inženir veterine, ki ga kolhozniški faktorji nastanijo pri omenjeni državljanki. Med njima se začenja napletati razmerje, ki mu daje ton predvsem hlevasto ravnanje možakarja, sicer strokovnjaka in poštenjaka od nog do glave, a v vsakdanjih življenjskih zadevah kaj

nebogljene mečkača. Ženska vihravost, muhavost in nepredvidljivost ga še bolj zmedeta.

Tako da jo mož lepega dne pobere iz vasi, državljanka Nikaronova pa ga — kot že toliko drugih — spet zaman čaka na železniški postaji in kliče prek dežurnega miličnika po zvočniku. Njena zgodba se konča brez konca. Sicer dokaj neznatnemu sižeju daje vrednost izvrstna igra Borislava Brondukova v vlogi veterinarja in zanimiva primerjava dveh vlog Natalije Gundareve. Ista igralka je namreč poleg državljanke Nikanorove interpretirala ženo glavnega junaka v prej obravnavanem Jesenskem maratonu. Guldareva kaže izredno sposobnost za oblikovanje različnih človeških obrazov.

Ob sicer skromni zgodbi tega filma je nemara vredno omeniti, kako se filmska kamera sprehodi skozi vsakdanjo kolhozniško resničnost in poskuša vsaj deloma pokukati v to poro sovjetskega življenja in skozi njo tudi nekatere značilnosti mentalitete na vasi. Imeniten je prizor, ko se naš junak sreča z alkoholikom, ki pride k njemu v vas z vodko in ga sili piti. Ko se ta brani, mu primitivni možakar zabrusi: Vodke ne piješ, iz česa se dela, tudi ne veš, z žensko poleg sebe ne veš kaj početi, kaj sploh misliš? Se boš že moral prilagoditi nam. Jaz sem namreč tu družbeni faktor. Vsaj rahlo zaznavna je vendar kritična nota v tem prizoru, ki sodi v filmu med zanimivejše, tudi po igalski plati.

Pet večerov režiserja Nikite Mihalkova prav tako kaže sodobni sovjetski film na ravni močno poudarjene intime, vendar na zgodovinskem ozadju druge svetovne vojne. Ta je zvrtničila usodo dveh ljubečih se ljudi, v filmu pa smo priče temu, kako je težki čas utisnil pečat njunim včasih kar nevrotičnim človeškim potezam.

Scenarist in režiser očitno namenoma začenjata pripovedovati zgodbo nejasno, nato pa vedno bolj spretno luščita zgodbo svoje izpovedi. Junakinja in junak sta po svoje odtujena človeka, ki ju je vojna

ločila, zdaj pa se začena mučni proces njenega vnovičnega razpoznavanja in zblíževanja, ki ga po eni strani komplicira njegova silaška, v estravaganco usmerjena, celo muhava osebnost, ter njena rahlo skeptična, na podlagi trdnih izkušenj prav tako zapletena osebnost, kar vse izrazito ovira vzpostavljanje novega in pristnega človeškega razmerja. Ta spopad, v katerega je zapleten tudi njen sin, njegovo dekle pa še junakov prijatelj, se dogaja v tesnem in tudi tesnobnem ozračju, v katerem pa vendar ne manjkajo tudi nekateri komično-ironični poudarki. Šele prav na koncu izpovedi se izlušči resnična zgodba njenega življenja, prav tisti trenutek pa tudi režiser potrdi svoje vrhunsko mojstrstvo. Sicer črno-beli film se sprevrže v sklepno barvno sekvenco: v tem ko je izmiritev med njima že očitna in ko ona, objemajoča svojega ljubelega razlaga svojo pot usode, se kamera sprehodi po značilnih predmetih njenega stanovanja: pred nami se vrtil krog družinskih fotografij v starinskih okvirih, okrasnih predmetov, drobnih kičastih izdelkov, ki pa prav s svojo navzočnostjo in razvrstitvijo obnavljajo vijugavo pot njenega in njunega življenja. Pretresljiva otrplost zapredenosti v svet sanj in spominov, v usodno enkratnost. Njen boleči vzdih: Samo da ni vojne, da ni vojne, je v celotnem kontekstu sicer logičen, vendar ni več potreben, saj se takšna misel sama po sebi izvija iz celotnega dogajanja. Igralec Stanislav Ljubšin je upravičeno dobil nagrado festivala v Hyeresku za svoj vrhunski dosežek.

Po izpovedni teži, oblikovni doganosti in izraziti prepričljivosti svojega filmskega jezika se zdi Ljubezenska izjava Ilije Averbaha, nam že znanega ustvarjalca imenitnega filma *Monolog*, ves čas osrednji dogodek filmskega tedna. "V tem filmu sem izpovedal sebe in svoj čas," pravi režiser Averbah, in prav gotovo je znal in zmozel svoje hotenje po celoviti življenjski izpovedi adekvatno prenesti na filmski trak.

Zgodba se dogaja na treh ravneh. V uvodni sekvenci srečamo junaka že ostarelega, ko obišče svojo ženo v bolnišnici, kjer ji zavezan svoj filozofiji zvestobe ganljivo poklanja svoje novo literarno delo in ji spet in vnovič izpove svojo popolno vdanost.

Drugi nivo — pretežni del filma — je njuna življenjska zgodba, ki sega od njegove prve zaljubljenosti prek tudi mučnih intimnih izkušenj — žena ga namreč za nekaj časa tudi zapusti — skozi trdi svet revolucije, graditve socializma, Golgote v drugi svetovni vojni in dokončne vrnitve k ženi.

Tretja raven, ki se kot retrospektiva zdaj pa zdaj vrača v junakovo zavest, je pogled v njegovo deštvo, ko se je leta 1914 z ladjo vračal v Rusijo ob začetku vojne in pred njenimi velikimi zgodovinskimi dogodki. Ti prizori so posneti v mlačni barvni skali, ki nas vsaj v zunanji formi nehoti

spominjajo na Fellinija. Troje enkratnih prizorov, prvi iz časa revolucije, drugi iz kolhoza, tretji iz druge vojne, kjer se naš junak, ki pravzaprav ni nikakršen junak, ampak samo prefinjen pisateljski opazovalec in predvsem utelešena zvestoba življenju in njegovim načelom, predstavlja samo troje najizrazitejših viškov filmske pripovedi. Predvsem prizor nenavadne poroke v tesnobnem kolhozniškem ozračju in pogreb ubitega starca sodi v sam vrh vsega, kar smo v tem tednu videli. Za Averbaha značilno je, kako je prikazal svojega junaka kot pisatelja. Ko je ta nameraval objaviti povest o kolektivizaciji vasi, je urednik želel prav to znamenito sekvenco odstraniti iz besedila. Pisateljeva reakcija je pomenljiva: Če odstranite to, potem je bolje, da novele sploh ne objavite.

Film se konča z začetno sekvenco, ko njeno melanholičnost in tiho človeško vdanost šele prav razumemo. Glavni junak je ostal ob vseh življenjskih udarcih, ki mu niso prizanašali, notranje trden in pokončen. Vsebinsko bogati, izrazno prefinjeni film se nam predstavlja kot čudovita metafora Averbahovega človečanskega in umetniškega creda.

Ostaneta nam še dva filma. Kentavri Vilautasa Zalakjavičusa so izrazito politični filmi, ki je prejel veliko nagrado na filmskem festivalu Sovjetske zveze. Delo je narejeno in tudi deloma uredniško z veliko ambicijo. Obravnava čilsko tragedijo, tragični padec Allendeja ter brezobzirni prihod jasno orientirane generalitete na oblast. Film se sicer ne spušča v globljo analizo dejanskih vzrokov čilskega poraza, vendar je treba priznati, da je zanimivo prikazal osebnost Allendeja, njegovo kar čudaško popustljivost in nazadnje nemoč, pokazal pa tudi zanimivo usodo neke družine v okviru grozljive zgodovinske situacije. Film je narejen z bogatimi sredstvi, v svoji zunanji formi po zgledu znanih uspešnic tega žanra (denimo filma *Z*), z odličnimi igralci, s sijajnimi velikimi prizori ter z zelo zanimivo kamero, z njeno nervozno begavostjo od prizora do prizora. In seveda z izvrstno montažo.

Zal prek tega roba ni segel, čeprav nas je prepričal, da sovjetski ustvarjalci tudi v tem žanru iščejo nove prijeme.

Najbolj ambiciozni napor je bil gotovo vložen v snemanje Sibirijade, veličastne epopeje sibirske vasi, katere rodove spremljamo od začetka tega stoletja do šestega desetletja, takorekoč do današnjih dni. Film je vsekakor umetniško prepričljivejši tam, kjer riše individualne človeške usode, veliko manj pa na tisti ravni, v katero so pravzaprav usmerjene njegove ambicije. Idejna poanta je gotovo položena v iskalce nafte in njihov junaški boj v njenem odkrivanju in pridobivanju. Eden izmed glavnih junakov filma najde v tem boju smrt. Res so prizori iskanja in krotitve narave filmsko izredno

posneti, a predmet zanimanja ostaja vendarle na svoji površini. Kot rečeno, toliko prepričljivejše pa so tiste sekvence, ki ponazarjajo živ življenjski cikel sibirskih ljudi, njihove ljubezenske in druge dogodivščine. Čudovito lepa je metafora starca, ki zapreden v svoje čudaštvo podira drevesa in gradi skozi brezmejni gozd cesto k zvezdam.

Film je dobil letos v Cannesu posebno priznanje in tudi nagrado uradne žirije, ob njem ocenjevalci pogosto omenjajo Bertoluccijevo Dvajseto stoletje, vendar je ta primerjava vprašljiva. Res smo gledali skrajšano evropsko verzijo, ki so se ji nedvomno poznali rezi v živo tkivo, čeprav je tudi ta inačica trajala cele tri ure in pol. Vsekakor orjaški projekt, ki pa se gledalčevega intimnega doživljanja ne dotakne v takšni meri, kot so ustvarjalci gotovo želeli. Film je delo režiserja Andreja Mihalkova—Končalovskega.

Na koncu je potrebno vsaj na kratko povzeti nekatere značilnosti, ki so se nam pokazale na letošnjem pregledu najnovejše sovjetske filmske proizvodnje. Pri večini filmov je zelo očitna naravnost v intimnosti človeka. V njegovo eksistenco, njegov značaj, ljubezen, skratka v njegovo človeško enkratnost. V tem pogledu se filmi popolnoma izogibajo političnoideološkim in umetniško jalovim klišejem, ki so sicer tako usodno nevarni za umetniško prepričljivost. Posebej moramo opozoriti na motiv odnosov med moškim in žensko, na mnogo obraznost ljubezensko erotičnih doživetij, ki so filmsko oblikovana z izrednim občutkom za mero in hkrati notranjo napetost. Golota, ki je tako značilna za konfekcijsko blago sodobne filmske produkcije, se nam v sovjetskih filmih, ki smo jih videli sicer prikaže, vendar v bolj sramežljivi obliki, a nikakor ne na škodo prikazovanja človeško najbolj intimnega.

Kaj spodbudno je tudi dejstvo, da imajo sovjetski filmski ustvarjalci izjemen smisel za humorno-satirične sekvence, ki smo jih srečali v vseh z izjemo enega. Prvi film je bil sploh pretežno naravnost v to smer. Ta humor pa na srečo ni grob, ampak zelo subtilen, zasnovan na nevsiljivih situacijah, duhovitem dialogu, presenetljivih obratih, drobnem detailu in predvsem na sijajni igralski zmogljivosti.

Odmik od klišejev je bil očitno celo v tako izrazito političnem filmu kot so Kentavri. Avtorjem je bilo očitno jasno, da goli politikum v umetniški izpovedi ni in ne more biti zanimiv, če je brez mesa in krvi in brez živih človeških usod. Zanimivo je, da so Kentavri v tem pogledu celo presegali nekatere prizore iz Sibirijade, v kateri je vsaj en prizor spominjal na frazersko politično prikazen slabega spomina.



Ljubezenska izjava, režija Ilja Averbach



Sibirijada, režija Andrej Mihalkov—Končalovski

Posebno pozornost zasluži dejstvo, da so avtorji v predstavljenih filmih pokazali scenerijo svojih zgodb v njeni neolepšanosti, pa naj gre to za delovni prostor sovjetskega državljana, za kolhoz in njegovo ozračje, za stanovanjski ambient ali za obličje ulice. To ni več pravljica o sibirski zemlji, tudi ne vzorčno posestvo, tudi ne narejena in ponarejena zunanost vsakdanjega okolja.

Patos, ki je bil zmeraj zelo močna sestavina zlasti ruskega umetniškega načina, je iz prikazanih filmov domala izginil, kjer pa se pojavlja visoka deklarativnost, je vendar tudi ta znižana vsaj na znosno mero.

Posebno poglavje so seveda igralske zasedbe. Tu je opazna absolutna profesionalnost na najvišjem nivoju, ki se zdi, da ima kar neizčrpane možnosti. Bogata tradicija je pač neutajljiva.

Čisto za konec samo še kratko pripombo na naslov sinhronega prevajanja v zvočnik. To je bilo marsikdaj ne le napačno, ampak tudi vse prej kot sinhrono, zanesljivo pregostobesedno, vsaj en večer pa tudi zvočno skrajno neprimerno, ubrano na takšno jakost ruske govornice in slovenskega prevoda, da ni bilo mogoče dojeti ne enega ne drugega. Gotovo bi bilo še najboljšo, če bi se bili odločili samo za izvirnik. Konec koncev publika niti ni do kraja napolnila dvorane, vsaj med tistimi, ki so sledili programu, pa je najbrž bilo precej takih, ki vsaj nekaj malega znajo rusko. Kulturna Ljubljana, sicer odprta vsem najmodernejšim tokovom umetniških dosežkov po svetu, tokrat ni pokazala toliko zanimanja, da bi bili vsi sedeži zasedeni. Nas pa še posebej zanima katerega predvajanih filmov bo sprejela jugoslovanska kinematografska distribucija.

ustvarjalna praksa

Srdjan Karanović:

Film in laž

Film je laž, izmišljotina, pravljica, basen, "plod celuloid — ne domišljije v pločevinastih škatlah". Naj so filmi to dejstvo skrivali ali se z njim hvalili, so vsi — od Lumiéra do Méliésa, prek Gaumonta, Hollywooda in Mosfilma do raznih novih in starih valov — samo to: laž!

Film ne more, kakor bi želeli njegovi kvaziintelektualni kroniki, financerji in planerji, biti časopisni članek, socialna analiza, statistični podatek, filozofska teza, cirkus, nogometna tekma, še najmanj pa je lahko *resnična* podoba življenja. Dobro je, da tega ne more.

V kino ne gremo zaradi resnice, temveč zaradi laži. Laž nas primora od doma, zaradi nje obujemo čevlje, odidemo na ulico, se vključimo v promet, vstopimo v zadušljivo dvorano in sedemo na tesen in neudoben sedež. Vse to zaradi laži, ki je v redkih primerih morda resnica ambicioznejših avtorjev in ki nam bo pomagala, najpogosteje posredno in komaj opazno, priti do nekakšnih svojih resnic.

Kaj sta počela brata Lumiére? Pred tovarno sta postavila kamero in posnela delavce pri odhajanju. Postavila sta jo na železniško postajo in posnela prihod vlaka. Vsi avtorji dokumentarnih filmov in oddaj, od bratov Lumiére do danes (vseeno, ali se imenujejo "umetniki" ali "informatorji"), delajo tako. S kamero, svojimi idejami in poznavanjem filma registrirajo *obstoječe* dogajanje in pojave v življenju okoli sebe. Ustvarjajo novo, svojo *kinematografsko resnico* o njih, nikakor pa same resnice. V razliko od avtorjev igranih filmov si avtorji dokumentarcev ne izmišljajo dogodkov; ti obstajajo. Avtorji jih samo najdejo, registrirajo in vključijo v *svoj* kontekst, s katerim se mi kot gledalci identificiramo ali pa ne.

Kadar je avtorjeva osebnost prešibka, da bi ustvarila *svoj vtis*, takrat nam, gledalcem, ostane le informativni del vrednosti filma. Toda to je vsaj nekaj, v razliko od igranega filma, od katerega nam ne ostane dobesedno

nič, če ne dojamemo, "kaj hoče povedati"; zdi se nam, da tega ni bilo vredno snemati in gledati. Zaradi tega je v profesionalnih filmskih krogih mogoče pogosto slišati posplošeno mnenje, da je "lažje" delati dokumentarni film kot igrani.

Tako pri dokumentarnem kot pri igranem filmu gre torej za izmišljotino, laž, vtis, osebno vizijo. Zaradi nje se s filmom ukvarjamo — kot gledalci ali kot avtorji — ne glede na to, ali gre za dokumentarni (Lumiérov linija) ali igrani film (Méliésova linija) V filmu "Ameriška noč" pravi Francois Truffaut mlademu igralcu Jean-Pieru Leaudu: "Filmi so skladnejši od življenja. Tečejo brez zastojev, kakor nočni vlaki. Ljudje, kot sva ti in jaz, so rojeni, da bi bili srečni pri filmu."

Ker se vsa količkaj resna dokumentarna dela, od dnevnika in TV novic do izrazito *osebnih* filmov (Vertov, Flaherty, "Free Cinema", Šubova, Ruš, Škanata, Gilič, Karpo Ačimovič-Godina itd.), ukvarjajo z neposredno in avtentično, *obstoječo* stvarnostjo, se zdi temu trenutku, témi in pisanju ustrežnejše obravnavanje del in postopkov Méliésove kinematografske linije, kjer sta domišljotina (se pravi laž) v samem korenu stvari, kjer "obstoječa" stvarnost ne obstaja, temveč so, ne glede na različne stopnje svoje laži in domišljije, zmeraj vsebovali (posredno ali neposredno) določene elemente *dokumenta* in *dokumentarnosti*, ki so, četudi umetno ustvarjeni, predstavljali neko vrsto "skupne terminologije" z gledalcem in svetom, ki ga on s svojo zavestjo prinaša v kinodvorano.

Laž, ki hoče delovati prepričljivo in izpolniti svoj namen, mora tudi na filmu, kakor v življenju, imeti vsaj navidez nekaj elementov resničnosti, logike in splošnosti. Zares popolna laž ni prepričljiva in tako tudi ni učinkovita.

Vsebinski način laganja sta odvisna tudi od tega, kdo laže in komu laže. Vsak kolikor toliko dober lažnivec ve, da je treba drugače lagati mladoletnemu sorodniku kot kolegu

lažnivcu. Cilj je v obeh primerih isti; v življenju in na filmu. Laži je treba verjeti, biti mora *podobna* resnici.

Da bi bile sanje in laž podobne življenju in resnici, se film poslužuje "dokumenta in dokumentarnosti", pri čemer je vselej pozoren na svojo publiko. Filmska publika ima svojo zgodovino in njeno poprečje se je počasi premaknilo od mladoletnega sorodnika do kolega lažnivca. Skladno so se tudi načini laganja, prevare in "privida resnice" počasi spreminjali, od filma do filma, iz leta v leto, od enega izraznega sredstva do drugega.

Oče filmske laži, Georges Méliès, je v zadnjih letih prejšnjega stoletja snemal in prikazoval žurnale o avtentičnih dogodkih ("Eksplodija oklopnice Man v pristanišču Havana", "Afera Dreyfus"), ki so bili naivne, maskaradne rekonstrukcije, ustvarjene v njegovem ateljeju, vrtu, kadi in akvariju ter z naličenimi igralci. Publika je te "žurnale" napeto gledala, trdno prepričana, da gleda *resnico* in da prodira v srce stvari. Danes že otroci, vizuelno vzgojeni s televizijo, razlikujejo avtentičen reporterski kader od vnaprej pripravljene in posneto izjavo kmeta, športnika ali umetnika pogosto smatrajo za režirano, "nastavljeno" in "špekulantsko". Vse teže je ljudi žejnje prenašati preko vode.

Naj se film še tako trudi biti nekaj več od življenja, neka vznemirljiva laž, so njegovi uspešnejši primerki — skladno s časom, v katerem so nastali — zmeraj izhajali iz omenjenih "splošnih resnic" na način usklajevanja "terminologije". Kot da je bilo vselej jasno, da je ta prividna resničnost pogoj, da verjamemo filmu, njegovi laži, domišljiji, njegovi umetniški resnici.

Ljudje

V vseh igranih filmih, od Méliésa do danes, hočejo karakterji po svojih splošnih obeležjih spominjati na ljudi, ki jih lahko vsak dan srečamo na tržnici, v gledališču ali na delovnem mestu. Ne glede na razred, ki mu



Greta Garbo



Playtime, režija Jacques Tati

kakšen karakter pripada, ne glede na to, ali gre za filme iz "vsakdanjega" ali "izjemnega" življenja, ne glede na frak ali cape, zmerom najpomembnejšo zvezo med avtorjem in gledalcem, med filmom in življenjem, predstavljajo ljudje s svojim obnašanjem in "tokom zavesti", zmeraj se trudijo biti karseda prepričljivi. Mélièsov Dreyfus, Greta Garbo ali kateri izmed de Sicovih ali Bressonovih naturščikov imajo veliko več skupnega, kot bi pomislili na prvi pogled. Ne glede na Stanislavskega, Brechta, Strasberga ali Godardovo definicijo igralca kot stola so zmeraj oni tista osnovna spona med platnom in občinstvom, žarišče, v katerem se najčarobneje prelamljajo laž in domišljija na eni strani ter resnica in vsakdanost na drugi... Razlikujejo se po načinu, nikdar pa v cilju.

Najpogostejši interpreti vlog ljudi na filmu so profesionalni dramski umetniki (igralci). Izraz in oblika njihovega poklica prehajata od izrazito ekspresivne ("hudožestvene") igre na začetku stoletja do popolne, veristične, intonirane igre današnjih filmskih dni, posebno opazne pri angleških in ameriških zvezdah in igralcih. V želji, da bi upodobili življenje in "igrali dokumentarno", nekateri angleški igralci (kot npr. tisti, ki so sodelovali z režiserjem Kenom Loachem v filmu "Kes" ali v TV seriji "Dnevi upanja") dosegajo tako popolno "imitacijo življenja", da je — vsaj kar se njihovega dela posla tiče — iluzija dovršena, popolna.

Cilj filmske igre postaja vse univerzalnejši in enotnejši. Glasi se tako: s popolno koncentracijo in analizo karakterja in minimalno ekspresijo prodreti do njegovega bistva. Ta ekspresija je zmeraj vsebovana v mikro-detajlih, prevzetih iz življenja in pogosto zelo trivialnih. Zato lahko pri izjemnih sodobnih igralcih in igralskih postopkih odkrijemo celo lestvico drobnih trivialnosti, ki nas vežejo na lik, zgodbo, film in laž. Lahko odkrijemo nešteto fraz, vzdihov, trikov, fizičnih dejanj, rabo raznih slangov. Vse to v želji, da bi se film približal resnici, da bi pred nami deloval "Ijudsko", da bi zabrisal, da pred nami stoji igralec, človek svojega poklica. Vse to iz potrebe, da bi *verjeli!* Kot v vsakem drugem elementu filma, morda tudi vsake druge umetnosti, pa ima ta postopek smisel samo, če ne ostane sam sebi cilj, če se ne opazi njegova tehnika, če ne razbija, marveč gradi *skrivnost* in laž.

Hkrati z uporabo igralca je film poskušal pred kamere privedi navadne in poslušne ljudi, ki bodo izpolnjevali režiserjeve želje in prispevali k ustvarjanju popolnejšega vtisa stvarnosti, dokumenta in resnice same. V film so prišli zaradi upora proti afektiranosti profesionalnih igralcev in njihovega pogosto lažnega profesionalizma, pustili pa so sledi prav v ustvarjanju iluzije dokumentarnosti. Spomnimo se Ejzensteina ("Stavka", "Oktober",

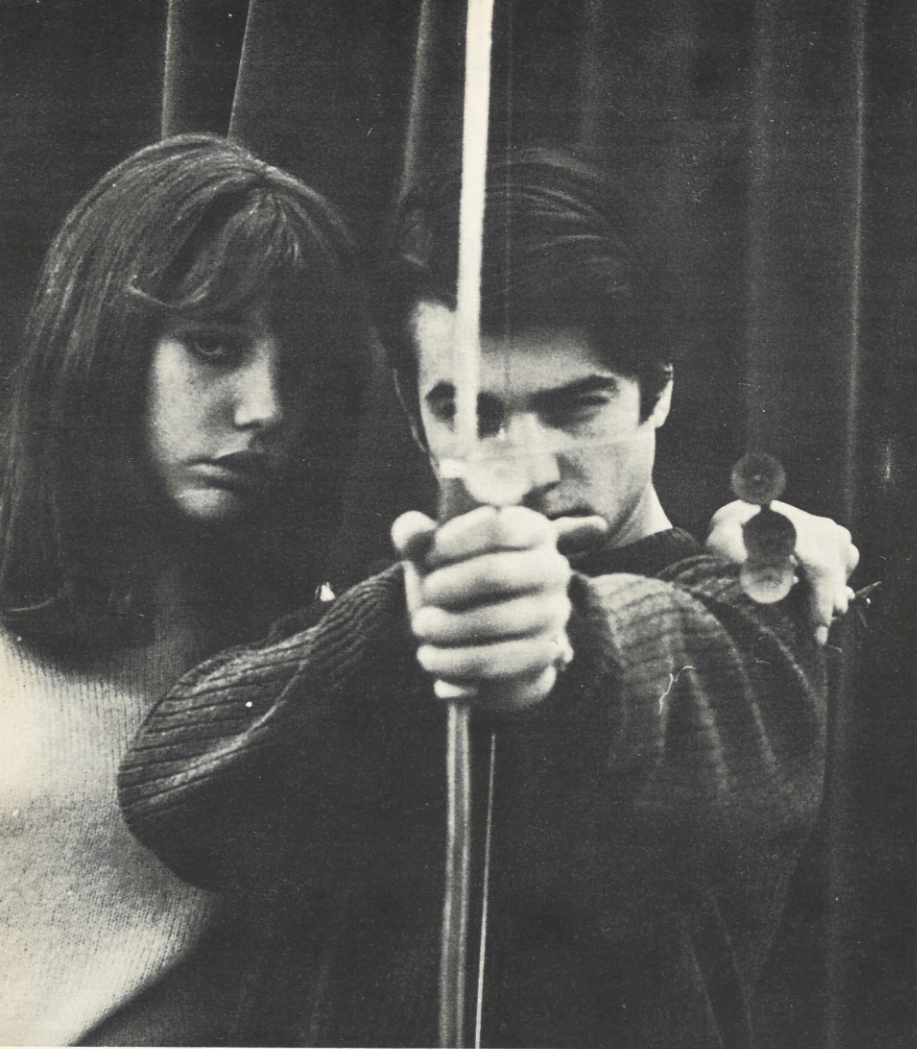
"Naj živi Mexico"), Vigoja ("Zavoljo Nice", "Nezadostno iz vedenja"), neorealizma, zgodnjega de Sice, zgodnjega Viscontija, Rossellinija, potem celotnega in izjemnega Bressonovega opusa, Olmija, Rosija, češkega filma šestdesetih let, ameriškega undergrounda itd.

Kaj je naturščik? V klasičnem smislu filmskega izraza je to navaden človek, ki je predvsem ubogljiv! Ne pozna trikov filmske igre, uboga režiserja, stopi na zaznamovano mesto, izgovori naučeno besedilo, premakne se na dani znak. On, v razliko od profesionalnega igralca, *nezavedno* pušča sled v gledalcu. Nenašminkan, enostaven, običajen in nedolžen: tak sije naturščik s filmskega platna, ustvarjajoč iluzijo dokumentarnosti.

Če temu dodamo še najpogostejše socialno tematiko filmov in scen, v katerih so režiserji dajali vloge naturščikom, potem tudi njihov obstoj postane skoraj povsem jasen. Naturščiki so v klasičnem pojmovanju filma najpogosteje igrali ubožce. Šele Bresson in morda češka režiserja Edvald Šorm in Jan Nemeš so naturščike uporabili na nekoliko kompleksnejši način. Film si pri njih ne sposoja samo izraza in izgleda, temveč tudi njihovo osebnost. Po tej logiki lahko tudi prav nič ubogi in brezposelni ljudje, popolni profesionalci pri svojem delu, v določenih okoliščinah igrajo v filmu.

Večna dilema sodobnega filma in režiserjev, ali igralec ali naturščik, ne more najti — in ji ni treba najti — dokončnega in preciznega odgovora. Pri vsakem poskusu definicije se pojavi dvom in nekaj utemeljeno ostane "odvisno"! Težko je zanesljivo generalizirati in trditi bodisi za igralca bodisi za naturščika, da s svojo pojavo zagotavlja dokumentarnost karakterju in filmu. Danes imamo igralce, ki na platnu delujejo "dokumentarnejše" od katerega koli naturščika, na drugi strani obstajajo naturščiki, ki lahko s svojo osebnostjo in temperamentom postanejo tako rekoč soavtorji karakterja, če ne še filma, in lahko docela nadgradijo pomanjljivosti scenarija in režiserjeve domišljije. Druga dilema je, ali se v nekem filmu moreta in smeta hkrati uporabiti igralec in naturščik. Da se ne bosta "pojedla"?

Da se skrivnost ne bo razvedela, da kdo od njiju ne moti iluzije? Odgovori se, kot sem rekel, zmeraj končajo z "odvisno". Vse je odvisno od vloge, od filma, od režiserja, od osebnosti naturščika in osebnosti igralca, od pogojev in načina snemanja, od rezultatov in vrste iluzij, ki jih hočemo doseči. Jasno je, da igralec zmore tisto, česar ne zmore naturščik, in obratno. To sta dva popolnoma različna materiala, ki lahko avtorju enako koristita tako pri ustvarjanju splošnega mesta komunikacije s publiko, kakor pri ustvarjanju laži ali sanj kot končnega cilja snemanja in gledanja.



Izredne rezultate pri kombiniranju igralcev in naturščikov so dosegli prav češki režiserji Forman, Paser, Šorm, Nemeč in Menzel, nekateri ameriški filmi novejšega datuma, Bertolucci v "Dvajsetem stoletju", Petrovič v "Zbiralcih perja", Marković v "Posebni vzgoji" itd. Četudi so uporabljali podobne metode, so dobivali različne, svoje rezultate z obveznim in sladkim prividom dokumenta.

Slika

Ko so se pojavili prvi posnetki bratov Lumière, so nekateri kronisti izjavili, da je "narava zasačena pri delu". Fenomen in bistvo filma med drugim slonita tudi na neverjetni podobnosti živih slik (filma) in življenja. Vse je *navidezno* enako, le da je uokvirjeno s kvadratom (kot ključavnico) in da je gledalčev pogled omejen oziroma usmerjen po avtorjevem izboru. Filmske umetnosti brez tehničnega izuma — kamere in traku — sploh ne bi bilo, filmska slika pa je osnovno sredstvo za doseganje neogibne iluzije dokumentarnosti.

Kitajka, režija Jean-Luc Godard

Tudi v tem primeru tok zgodovine filma vključuje zgodovino doseganja te iluzije, odvisno od tehničnih dosežkov in stopnje naivnosti oziroma formiranosti gledalcev. Igrani ali kakor so ga včasih nazivali, "umetniški" film je izšel iz ateljeja Georgesa Mélièsa ter iz atraktivne in za tiste čase šokantne kombinacije cirkusa in gledališča. Od Mélièsa do danes filmski inovatorji svoj medij dan na dan zasipajo s *triki*. Z ene strani ustvarjajo in izpolnjujejo "iluzijo stvarnosti", z druge pa "iluzijo nestvarnosti" (čarovniški triki, življenje na drugih planetih, Drakula, King Kong, Frankenstein, Godzilla, kataklizme, Superman itd.). Scenografi in snematelji so spočetka tekmovali, kdo bo v svojem ateljeju dosegel popolnejše in "realnejše" nevihte, zamete, zibanje ladje, potres ali jutro na južnem morju. Sčasoma so triki v ateljeju dobili "dokumentarne" dodatke. Avtorji so začeli razumevati, da mora imeti vsaka prava laž del resnice. V najboljših filmih zvočne dobe ne morete nikdar videti trika, montiranega naravnost na trik. Zmeraj bo med dva kadra, posneta v ateljeju (z projekcijo na ozadju ali brez nje), vmontiran še kader, posnet v realu. Snematelji in režiserji drugih kamer so dobili nadležne dolžnosti čakati in snemati prave meteže, nevihte in vetrove, prave sončne zahode na južnem morju in borbe z Indijanci v pravi preriji. Le gospodi zvezdam in gospodu režiserju je bilo prihranjeno tako naprezanje. Oni so "ustvarjali" v ateljeju, pred ventilatorjem in z *realno*, pogosto dokumentarno projekcijo za ozadje. Takšne postopke lahko vidite v "Poštni kočiji", "Aleksandru Nevskem", "Dami in Šanghaja" in v celi vrsti najrazličnejših filmov z vseh meridianov.

Živa resnica, režija Tomislav Radić



Korak po korak, film po zaslugi "predvojnih Francozov" (Renoir, Carné) in italijanskega neorealizma

zapusti atelje, stopi v real in se pože za še boljše posnetkom resnice. Gospoda zvezde in gospod režiser ne sedijo več v udobnih foteljih. Pričnejo se pririvanja po tesnih stanovanjih, zmrzovanje v eksterierju, čakanje sonca in gledanje v oblake. Sčasoma večina ambiciozno grajenih filmskih studijev izgubi svoj namen. Posel scenografa, ki se je prej sestajal iz načrtov in barv, se spremeni v posel "izbiranja objektov". Za irealno sceno iz scenarija poišče realen prostor. Razporedi pohištvo, uslužbenci dobijo prost dan, stanovalce preselijo v hotel. Kostumografi, ki so prej kreirali modele in diskutirali s krojači, hodijo zdaj v konfekcijo, izbirajo oblačila med igralčevu privatno garderobo, si jih sposojajo od navadnih ljudi in jih oblačijo "nenavadnim" — igralcem.

Kvaliteta filmskega traku in gibljivejše kamere omogočajo snematelju v igranem filmu zlahka doseči kadre, podobne žurnalskim. Znamenit je pojav kamere "iz roke"; trese se, slika je pogosto neostra, kamera je okretna. Važnejše je, kaj se vidi, kakor kako se vidi (Cassavetes "Sence", Rakovčev, Babčev in Pavlovičev "Kaplje, vode, bojevniki", Lelouch "Moški in ženska", Klugejeva "Ločitev od včerajšnjega dne" itd.). Za specialno fakturo slike, ki ustvarja nekoliko arhaično atmosfero, izberejo nekateri avtorji posebno vrsto filmskega traku ("Do zadnjega diha", "Karabinjeri", "Prvi juriš z mačetami"). Posamezni režiserji, med njimi Peter Bogdanovič, snemajo na črno-belem traku (v času nedvomne vladavine barvnega filma), da bi dosegli iluzijo dokumentarnosti ("Zadnja kino predstava", "Papirnati mesec"). Snemajo tudi na amaterskem in televizijskem formatu 16 mm in s povečanjem dobijo rahlo zrnatno sliko, ki spet deluje dokumentarno ("Goli v sedlu", "Zadnja postaja Greenwich Village"). Na osnovi obstoječih in avtentičnih dokumentarnih posnetkov gradijo nekateri igrane in aranžirane scene, ki s pomočjo montaže delujejo kot nadaljevanje dokumentarnega materiala. ("Pesem", televizijska serija Ž. Pavloviča).

Za tak razvoj filma in njegovih izraznih postopkov je mnogo razlogov (tehnoloških, ekonomskih, vpliv televizije itd.), toda ostaja dejstvo, da se sodobni film na te in podobne načine (ter njihove kombinacije) vse bolj in vse uspešneje približuje "prividu renice". Kot da realizira davno Godardovo misel, po kateri mora biti vsak pravi igrani film podoben dokumentarnemu.

Scenarij

Klasičen filmski scenarij vsebuje neizogibnost *popolnosti*. Predstavljati mora jasno in zaokroženo pripoved, jasno in zaokroženo sporočilo ali smisel. Ob takem razumevanju filmskega teksta se snemanje nujno kaže kot nekaj skrajno tvegane in nevarne, posel, ob katerem je nemogoče živeti, čutiti in misliti.

Dokument in dokumentarnost sta v filmski scenarij vstopila na zadnja, ne opazna vrata. Scenarij, ki skoraj vse predvideva, ki je uglasen za pisalno mizo, je pričel prepuščati prostor scenariju, ki zavestno pušča "razpoke za prehod življenja". Zaprta metafora se polagoma umika odprti metafori. Nekako od nastanka filma "400 udarcev" (vsaj po mojem mnenju) in njegovega odprtega konca z zaustavljenim kvadratom, koncu ni več treba podati končne rešitve in odgovorov na vsa vprašanja, ki jih je zastavil film. Vprašanja ostanejo v gledalcu in ta jih odnese s seboj iz kina. Film še v tem začne upodabljati življenje, oziroma dogodek iz življenja!

"Avtorski film", spočetka preveč hvaljen in kasneje preveč napadan, se pojavi vzporedno s poenostavljenimi možnostmi osvetlitve, registriranja tona, priprave objekta, učenja besedila, z eno besedo snemanja. Snemanje je vse manj grobo in obrtniško "preslikavanje" teksta (bodisi scenarija ali snemalne knjige) in vse bolj izjemno tvegano in kreativno dejanje, kakor samo življenje. Scenarij predstavlja avtorju, njegovim protagonistom in ekipi zgolj izhodišče. Cilj je negotov, meglen.

Tezo iz teksta rado sprejmemo kako dejstvo iz življenja. Vzporedni tokovi scenarija lahko po zaslugi navdahnjenih protagonistov (pogosto naturščikov) postanejo tudi glavni. Dialog ni nesprenemljiv. Igralci ga prelamljajo in prilagajajo sebi. Ene stavke izvržejo, druge dodajo. Nekdo "igra" s pomočjo svojih besed. Režiser postaja tako vse manj realizator ter vse bolj provokator in iniciator novih dogodkov, ki jih s svojo kamero le registrira. Rezultati takšnih postopkov so različni, kakor pač rezultati katerih koli postopkov. Ni nekih izjemnih podobnosti med zadnjimi deli Godarda, Klugeja, Djordjeviča, Makavejeva, Cassavetesa, Warholla, Moriseya.

Pojem filmskega scenarija je postal nadvse relativen. Nekateri umetniški direktorji in sveti zahtevajo od avtorja še vedno obilico popisane papirja, pri drugih je dovolj list papirja, pri tretjih odločenost za delo. Četrtri, kot Cassavetes, pazljivo in precizno pišejo scenarije, ki jih kasneje spontano in dosledno rušijo ter med snemanjem razvijajo bolj življenske in globlje ("Osebe"). Toda nekaj je postalo zanesljivo; scenarij filma se zaključuje s tonsko kopijo, kot je rekel Forman. Tak postopek, tako rušenje klasične delitve filma na scenarij, režijo in montažo nikakor ne pomeni, da je filme mogoče snemati vsak dan, da je mogoče pristopiti nepripravljen in še manj, da jih lahko snema vsakdo. "Niz odprtih metafor" (posamezni zlobneži in drugi, ki ne priznavajo teh postopkov, to imenujejo "niz zapravljenih možnosti") je stvar, ki se je tudi nanjo treba pripraviti, jo osmisлити in postaviti v vzročno-posledično zvezo. Še zmeraj je to "niz metafor", še zmeraj določena "odprtost" metafore. To nikdar ne bi

smel biti strel z zaprtimi očmi. Le priprave in realizacija takega "življenskega postopka", v želji po iluziji dokumentarnosti, so drugačne kot v klasičnem filmu.

Eden od vidikov zunanjsega približevanja filma življenju je tudi sprememba vrste in cilja dialoga. Od nekakšnih "splošnih mest", aforizmov, esencialnih in konciznih replik se dialogi pomikajo k slangu, informaciji ali kontrapunktu s sliko. Poskušajo delovati prej običajno kot izjemno. Predstavljajo bolj element ustvarjanja atmosfere kot smisla celotnega dela. Besede se pogosto ne kopičijo zato, da bi pokazale svojo vrednost, temveč nasprotno; da bi s svojim obiljem pokazale nesmiselnost v odnosu do dogajanja in akcije, ki sta zelo malo ali sploh nista odvisna od njih (Godard, Forman). Po drugi strani pa si dandanes noben resen film ne sme dovoliti napak pri akcentu ali jeziku svojih junakov. Vse redkejši in manj smiselni so poskusi, ko nemški fašisti v angleškem ali beograjskem filmu govorijo angleško ali srbohrvaško. Preciznost postaja pri tem imperativna. Zaradi dokumentarnosti.

Nekateri filmi, ki hočejo biti podobni življenju ali vsaj nekemu njegovemu dogodku, temeljijo (še z ambicijami, ki bi jim lahko rekli scenistične) na razbijanju običajnega skrajševanja časa, nastanjenega v klasičnem filmu. V pojmovanju *trajanja* dejanja ali kadra je bil film dolgo enoten. Vladalo je pravilo: bolje krajše kot daljše. Pojmu hitrosti se je v življenju pogosto reklo "kakor na filmu". Dekle pristane, da gre v kino, in *hop*, glavni junak in junakinja že sedita v kinu. Tako imenovano "podaljševanje" časa se je pričelo nekje pri Antonioniju in "Avanturi". Rezi so kasnili. Na platnu se dva gledata za odtenek dlje, kot je potrebno. Fabula je tako postajala vse manj zanimiva, pa tudi mučnejša, ljudje v teh zgodbah o otujitvi v prostoru in času vse bolj nemočni in izgubljeni. Ta način ustvarjanja "iluzije življenskosti" je svoje vrhunce, različne po učinku, toda enake po načinu, dosegel v filmih "Flesh" in "Mama in kurba". V tem drugem žalostni Jean-Pierre Leaud posluša glasbo z gramofona. Prisostvujemo *realnemu* trajanju vključevanja gramofona, jemanju plošče iz ovitka, postavljanju igle nanjo in poslušanju melodije v celoti, *kakor v življenju*. To je sekvenca filma, ki traja štiri ure in pol, čigar fabula je skrajno enostavna in ki bi v klasičnem smislu komaj zdržala trajanje televizijske epizode.

Montaža, zvok in ostalo

Prav montaža je verjetno najbolj drastično, neposredno, morda pa tudi najučinkoviteje povezala dejanski dokument (dokumentarni filmski material) in igrani film, tj. "plod domišljije". Z enostavnim rezom se v štiriindvajsetinki sekunde spojita, nadgradita in povežeta resnično in izmišljeno, tako da v končnem učinku resnično deluje kot izmišljeno, izmišljeno pa kot resnično.



Papirnat mesec, režija Peter Bogdanovič

Ta najenostavnejši, pa ne zmeraj tudi najuspešnejši vidik uporabljanja dokumenta v umetniškem filmu (kajti dokumentarni material lahko izpostavi praznost igranega) je hkrati najbolj razširjeni način spajanja dokumentarnega in igranega. (Spomnimo se samo, kolikokrat smo videli razne avtentične kadre vojnih puščob in v igranih filmih, domačih in tujih.)



Če..., režija Lindsay Anderson

S to metodo je operiralo veliko avtorjev in gotovo bi bilo silno težko ugotoviti njihovo točno število. A v spominu ostajajo Lelouch, Makavejev, Resnais ("Hirošima, ljubezen moja"), Mitrović ("Užiška republika"), Pavlovič (omenjena "Pesem"), Truffaut ("Jules in Jim") itd.

S poenostavitvijo tonske tehnike, z izpopolnitvijo magnetofonov tipa "Nagra" in "Perfectone" postane snemanje t. im. direktnega zvoka — z nastopom "filma resnice" (ki v glavnem ostaja na polju dokumentarnega filma) — eden od najučinkovitejših načinov ustvarjanja podobnosti igranega filma življenju. Zvok, ki ga dobimo s takim direktnim snemanjem in "ribolovom", je precej surov. Vanj se poleg željenega dialoga zmeraj prikradejo tudi nekateri nezaželjeni zvoki, kak mestni hrup, pasji lajež, šum, ptičke. Takšna neprečiščenost ustvarja v tonski kulisi filma prizvok življenja. Spominja na podobne tonske in dokumentarne kadre iz televizijskih oddaj in prispeva k ustvarjanju dokumentarne iluzije.



Halka, režija Živojin Pavlovič

Igralska interpretacija je polna realnih nians, prepričljivih včasih tudi na račun razumljivosti. Na žalost pa je ta način snemanja daleč zapletenejši od ustaljenega načina, snemanja zvoka ločeno od slike. Z njim se pri nas ukvarjajo le nekateri avtorji, od katerih se spomnimo Pavloviča, Markoviča, Radića ("Živa resnica", "Timon"), Grlića ("Kar je, je"), Randića in Paskaljevića.



Aguirre, božji srd, režija Werner Herzog

Razen doslej naštetih izraznih sredstev in njihovih "dokumentarnih manir" obstaja še vrsta drugih, ki so skoraj zmeraj različni od avtorja do avtorja in od filma do filma ter ki jih ne moremo postaviti na skupni imenovalec. Pogosto se na primer dogaja, da avtorji (zaradi dokumentarnosti ali pocenitve) nekatere sekvence režirajo v okviru realnega prostora in dogajanja.

Režiser se "skriva" dogovori z igralci in snemateljem. Igralci igrajo v množici, nihče jih ne opazi, snematelj pa cel dogodek posname s skrito kamero (Chytilin "Strop", Petrovičevi "Dnevi" in "Dva"). Režiserji se včasih zatekajo k imitaciji forme televizijskih dokumentarnih oddaj. Igralci govorijo v kamero in "igrajo intervju" (odlični zgodovinski filmi s Kube "Prvi juriš z mačetami", napravljen ves v dosledni iluziji "filma resnice" na temo iz sredine prejšnjega stoletja?!). Včasih se filmi delijo na tematska poglavja, kot zunanje-politične oddaje (L. Anderson, "Če...").

Posploševanje

Našteti načini "imitiranja življenja" na filmu nikakor niso in ne bi smeli biti "recept" sodobnega filma, še manj filma sploh. Niso niti edini (vsakdanja praksa nenehno spreminja "spisek"), niti na kakršen koli način izključno zagotovilo kvalitete ali smisla filma. So le načini in sredstva, nikakor pa cilj kakih tokov v sodobnem filmu ali filmu sploh. Posamični filmi iz te opredelitve ostajajo ne glede na stopnjo "dokumentarnosti" še kako prazni, abstraktni, nekomunikativni, torej tudi nesmiselni.

Z druge strani imamo celo vrsto filmov, ki (vsaj na zunaj) očitno prezirajo dokumentarnost in ustvarjajo svojo laž z estetizmi, ki jim v glavnem ne preprečujejo komunikativnosti. Stvarnosti korespondirajo skozi različne simbole ali stilizirane rekonstrukcije časa, s katerim se ukvarjajo (Fellini, Visconti, Russel, Janczo, Leone, Tati, Hartz, Herzog, kasnejši Bunuel in drugi).

Film, ki ga gledamo v kinu, je zelo redko plod volje in vizije zgolj enega avtorja (kakor bi razni kronisti filmskih dogodkov včasih radi prikazali gledalcu ali bralcu), marveč je spoj raznih ekonomskih in družbenih dogajanj in klim ter avtorske volje in vizije. Dokument in dokumentarnost sta kot način igranih filmov tudi način *cenjenih* filmov in revnih kinematografij, ki se po spletu okoliščin (kakršne so na primer naše) od filmske industrije rahlo nagibajo v smer filmske manufakture. Mnogi avtorji si v takih okoliščinah ne izberejo "dokumenta in dokumentarnosti" kot svoje kreativne opredelitve, temveč se jim vsilita kot edina možnost. Teško si je pri nas predstavljati avtorja, ki bi lahko v filmu realiziral estetske opredelitve, tehnično enakovredne Felliniju, Russelu, Janczu in sploh ter drugi skupini avtorjev, ki na določen način "prezirajo" iluzije resničnosti. Dokument in dokumentarnost, vse bolj prisotna v sodobnem filmu, nista le plod estetske mode in gledalčeve potrebe, temveč tudi družbeno-ekonomske nuje.

Teško in brez haska bi bilo sklepati, posploševati in trditi, da je nekaj dobro ali slabo. Praksa nas zmeraj znova preseneča z novimi potmi in novimi, slastnimi filmskimi lažmi, ki v njih uživamo ne glede na način, kako so narejene. Besede, kljub svoji znanstvenosti in obilju, ne morejo razločiti ali definirati (čeprav se jalovo za tem poganjajo) načina, stopnje in vrste filmske laži, ki jo vsi na neki način ljubimo. Besede in analize se lahko ukvarjajo s kadri in elementi filma, toda nikoli ne morejo ujeti in opisati skrivnosti, ki s čarobnim iskrenjem nastaja *med* temi kadri in *med* pazljivo popisanimi elementi. Dokler bo te skrivnosti, bo tudi filma, ne glede na "dokument in dokumentarnost".

prevedel B. L.

Slovenska scenaristika v okviru možnosti in potreb

uvodni referat na posvetu 11. 12. 1979

Goran Schmidt

S slovenskimi scenariji, če izvzamemo nekaj izjem, upravičeno nismo zadovoljni.

Problem slovenske scenaristike pa je že od nekdaj vedno isti, ne glede nato, katero letnico vzamemo za mejnik — bodisi od prvega dolgega igranega filma V KRALJESTVU ZLATOROGA, bodisi od prvega povojnega celovečernega igranega filma NA SVOJI ZEMLJI. To je namreč problem *majhne proizvodnje*, ali, točneje povedano, problem, ki je vzročno-posledično vezan na to majhno proizvodnjo in ki se kaže kot začaran krog: zakon kvalitete na osnovi kvantitete se ne more dokazati, ker ni v skromni letni proizvodnji nikdar dovolj dobrih filmov, ki bi opravičili povečanje števila filmov v naslednjem letu; skromna proizvodnja pa ne dopušča kontinuirane filmske prakse vsem za filmsko delo potrebnim delavcem — njihovi rezultati zato praviloma ne morejo biti vrhunski, taki so lahko le izjemoma in po naključju. Na osnovi tega vedenja pa moramo že takoj na začetku omeniti tudi drugo izhodiščno vedenje, namreč, da je *scenaristika le eden od segmentov celovitega sindroma*, ki mu na kratko lahko rečemo film: ne le zato, ker je scenarist (ali pa so scenaristi) le eden od ustvarjalcev posameznega filma, ampak tudi zato, ker je film, s tem pa tudi podsindrom scenaristike, odvisen tuxi od mesta, ki ga ima v družbi sploh in v kulturi posebej. Nujnost, da gledamo problem scenaristike v okviru obsega filmske proizvodnje izvira iz dejstva, da je nemogoče dalj časa vzdrževati kontinuirano scenaristično pisanje (če si zanj sploh prizadevamo), ne da bi to proizvodnjo vsaj polovično preverjali tudi z realizacijo: se pravi, ne da bi po teh scenarijih

tudi posneli filme. V pogojih slovenskega kulturnega prostora naletimo namreč na paradoks, da zaradi majhnega obsega proizvodnje v celoti, s tem pa majhnih možnosti za realizacijo scenarija, izgubljajo interes za scenaristično delo ravno najboljši avtorji, ki so skoraj praviloma uspešni tudi na drugih področjih in v drugih medijih. V zvezi z majhno proizvodnjo je tudi dejstvo, da niti eden slovenski pisec scenarijev ni zgolj scenarist: vsakemu je pisanje scenarijev le 1. *občasno* in 2. *dodatno* delo — se pravi, pisanje scenarijev niti kot hobby ni kontinuirano; izjemi sta morda le kaki dve, pa še ti le kar se tiče kontinuitete.

Tu tiči tudi del razloga, zakaj je relativno veliko slovenskih filmov — nekaj manj kot tretjina — posnet po literarnih predlogah.

Če je torej scenaristika le soodvisni del celotne filmske proizvodnje in njene socializiranosti, ki ji lahko rečemo tudi družbeni interes za film, oboje pa je skromno, kar se odraža tudi v zakonodaji za to področje, ki mačehovsko stimulira in brani domačo proizvodnjo, potem seveda ne more biti drugače, kot da je tudi segment tega sindroma v povprečju skromen, sporadičen in naključen. Vendar pa vse to še vedno ne pojasnjuje in ne opravičuje v celoti relativno skromnih dometov slovenskih filmov. Rekel sem filmov, kajti ena od značilnosti slovenske scenaristike je tudi v tem, da je težko preverljiva njena sicer kratka zgodovina — preprosto povedano, v najboljšem primeru so za zgodnje obdobje slovenskega filma arhivirani v glavnem le posneti scenariji, iz zadnjih desetih — petnajstih let pa je ohranjenih približno 700 scenarijev

kratkih in celovečernih filmov. Zato je zelo približna ocena, da je razmerje napisanih : posnetih scenarijev pri nas 1 : 10: Zaradi slabo ohranjenega, še nepopolno evidentiranega gradiva in zaradi tega, ker se tega dela še nihče ni resno lotil, o slovenski scenaristiki mogoče govoriti samo kot o posnetih scenarijih, ničesar ali pa zelo malo pa o vseh napisanih. Ta obrat v zgodovino je namreč potreben, če hočemo poleg majhne proizvodnje zaslutiti še drugi temeljni vzrok skromne scenaristike: za večino dobrih piscev film nikdar ni bil privlačen, res pa je tudi, da v glavnem tudi filma večina dobrih scenaristov — vsaj možnih — ni zanimala. Žal resnična je anekdota, da so jih nekaj celo predali sodišču.

Vzrok za tak odnos počiva zelo verjetno tudi v dejstvu, da je slovenski filmski kader zrasel in kot del svojega jedra tudi ohranil priučene ljubitelje, nihanja obsega proizvodnje pa so še teh marsikoga napotila drugam, preostalih pa malo možnosti za delo ni spodbujalo niti za skrb za normalen prirastek učiteljskega kadra na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki bi morala biti baza za filmske in televizijske kadre — prej obratno. Tako sta z letošnjim letom za film ostala le dva učitelja, od katerih je eden tako rekoč pred upokojitvijo, in asistent. Na filmski smeri teorije ne predava nihče, zgodovine nihče, filmske dramaturgije nihče, kaj več kot o tehničnih napotkih pa o scenariju že prej ni bilo govora. Slovenski scenarist je pisal, piše in bo pisal scenarije občasno, poleg službe in še kot samouk.

In vendar: scenarij ni nekaj, kar bi bilo potrebno mistificirati in za kar bi bilo potrebno imeti ravno



Dobri stari pianino, režija France Kosmač



Po isti poti se ne vračaji, režija Jože Babič





Ples v dežju, režija Boštjan Hladnik



Na papirnatih avionih, režija Matjaž Klopčič

diplomo te specifične študijske smeri. To je že večkrat dokazala praksa — in še dokazuje, bolj ali manj uspešno. Slovenski film se je namreč nekajkrat povzpел do aktualne umetniške refleksije družbeno-zgodovinske situacije, bodisi v tako imenovanih "večnostnih" temah, bodisi v neposredno prepoznavnem "ogledalu", vendar pa se je praviloma že naslednje leto umaknil v neobvezno programsko podobo. Zavedati se namreč moramo, da je film medij, ki zahteva odmevnost izključno v času svojega nastanka. Zato mora filmska proizvodnja slediti spontanemu revolucionarnemu umetniškemu ustvarjanju, vključiti se mora v splošno kulturno ustvarjalnost, ki je dojemljiva v svoji senzibiliteti za impulze splošnih umetnostnih tokov, dialektično povezanih tudi z vsemi družbenimi dogajanjem v najširšem smislu. Temu pa slovenski film ni sledil, celo obratno.

Repartoarnega hotenja, razen defenzivnosti, skoraj ne zasledimo. Zgodovina slovenskega filma ima zgolj eno svetlo leto, leto 1961, ki je potrdilo tako odvisnost kvalitete od kvantitete, kakor je tudi pokazalo repertoarno hotenje: v tem letu je bilo posnetih pet celovečernih filmov — BALADA O TROBENTI IN OBLAKU, NOČNI IZLET, PLES V DEŽJU, VESELICA, TI LOVIŠ. Od teh kar trije sodijo v vrh slovenske filmske ustvarjalnosti, eden pa je zanimiv predvsem tematsko. Ta repertoar je tudi potrdil, da takšen uspeh ni naključen: pripravili so ga v obravnavanju že znanih tematik inovativni filmi v dveh letihpoprej: DOBRI STARI PIANINO, PET MINUT RAJA, AKCIJA. Naslednje leto je bilo sicer posnetih prav tako pet celovečernih filmov, ki sicer kažejo željo pao žanrski razširitvi, predvsem na komedijo in kriminalko, so pa očitno manj ambiciozno zastavljeni. Morda pa bi tudi ta investicija, žanrsko sicer neuravnotežena, obrodila kakšne sadove, če proizvodnja ne bi padla na povprečno dva filma letno, se 1968 povzpela še enkrat na pet, kar je bilo glede na tri nedobre mladinske in enega ponesrečenega partizanskega sicer nepotrebno, da bi v naslednjem letu, letu 1969, ko so bili v Jugoslaviji posneti filmi, kot na primer RANI RADOVI, HOROSKOP, CROSS COUNTRY, KAD ČUJEŠ ZVONA, ZASEDA, DOGOĐAJ, LISICE, v svetu pa filmi kot EASY RIDER, POLNOČNI KAVBOJ, M. A. S. H., VRH ZABRISKIE, ADELAEN 31,

FELLINISATYRICON, ANTONIO DAS MORTES, da bi torej v tem letu ne posnela nobenega. Od takrat naprej se je proizvodnja ustalila na povprečno treh letno. Od leta 1961 do 1978 — od tu dalje naj sodijo drugi — so relativno uspešne in relevantne novice prišle le s štirimi režiserji: Boštjanom Hladnikom, Matjažem Klopčičem, Vojkom Duletičem in Živojinom Pavlovičem, vendar žal ne v vseh njihovih delih in ne toliko po zaslugi razvite scenaristike v tistem smislu, kot jo obravnavamo danes, in programskega načrta, ampak bolj po zaslugi osebnosti avtorjev, ki pa tega avtorskega inovativnega napona v glavnem niso vzdržali. Od leta 1978 se vsebinska in cineastična mlačnost nakopiči s poseganji v medle, domačijske, solzave in patetične literarne predloge ter z izmišljenimi ekranizacijami kvazi sodobnih tem v programsko inerten cmok, ki z redkimi izjemami, ki pa tudi ne presegajo povprečja v nobenem pogledu, lahko ima za svojo definicijo zgolj pomanjkanje občutljivosti za kakršnokoli problem ali vsaj "sled sence zarje onstranske glorie" takratnega življenja in sveta.

Takšen program seveda ni spodbuden za scenarista, ki hoče nekaj drugega. Zato je poleg majhne proizvodnje in poleg vedno bolj neustrezne visoke filmske šole, ki bi ji morali vsi pomagati, saj druge nimamo, bila eden od poglobitnih razlogov za stanje slovenske scenaristike tudi nevznemirljiva programska naravnost. Ta se še posebej kaže tudi na področju kratkega filma, ki je velikokrat imel v glavnem le funkcijo socialnega regulativa, v dokumentarcu pa je izgubil vso duhovitost in ostrino, ne nazadnje tudi zaradi cenzorskih posegov, ki pa so se čez leto pokazali kot povsem neopravičeni. Problematika kratkega filma pa je preobsežna, da bi jo lahko odpravili s čim manj kot morda prav s podobnim posvetovanjem, kakršno je danes o scenaristiki.

Na stanje scenaristike vsekakor vpliva tudi tako imenovani subjektivni faktor, toda pričakovanje genija nas ne sme obvezati obveznosti, da delamo, kakor da ga ne bo.

Ta črnogledi opis je črnogled zato, ker večina naštetih elementov, predvsem pa obseg proizvodnje, ostaja skoraj nespremenjenih. Res, v planih smo zapisali drugače in vsi si

želimo, da bi tako res bilo, a ker so se magične številke: 5 celovečernih in 15 kratkih filmov letno izoblikovale — po zapisih prof. Franceta Brenka — že leta 1947, uresničile pa dalj kot za dve leti še nikoli ne, je modro, da smo tudi previdni. In ker naj proizvodnja, s tem pa tudi stopnja razvoja scenaristike in repertoarnega hotenja, ocenjujejo drugi, bi kratko naštel tiste poglobitne nove oblike (nove vsaj, kar se tiče načrtovane kontinuitete), ki so že stvar prakse:

predvsem omogoča kakršnokoli tovrstno početje denar Kulturne skupnosti Slovenije, ki ga je v oblike posebne subvencije nakazovala že vrsto let, v zadnjih dveh letih pa je vsoto prav z zavestjo o stanju na tem področju podvojila;

enak znesek kot Kulturna skupnost Slovenije je posebej za razvoj scenaristike z enako zavestjo oddvojila tudi sama Viba film;

na Viba filmu smo redno zaposleni trije dramaturgi; s preko 80 avtorji so vzpostavljeni stalni stiki; permanentno je razpisan natečaj za scenarije kratkih in celovečernih filmov, točneje: hkrati z objavo rezultatov prejšnjega razpišemo novega, kot najdemokratičnejšo stalno obliko sodelovanja;

z nekaj avtorji je sklenjena pogodba o trajnejšem sodelovanju, ki naj preverjenim piscem omogoči eksistenčni minimum in možnost, da se ukvarjajo izključno s scenariji; samoupravni sporazum z AGRFT, ki zaobjema posredno in nudi možnosti tudi za sodelovanje na tem področju; podoben sporazum pa na osnovi prakse pripravljamo tudi z RTV Ljubljana, z dramsko redakcijo televizije, s katero že imamo del skupnega programa, kar pomeni tudi sodelovanje pri scenaristiki;

izdajanje scenarijev v knjigah: namen je bil že obširno razložen na tiskovni konferenci pred začetkom posvetovanja.

Vse to sodi v prvi del naslova posvetovanja, pod možnosti. Mislim, da so potrebe, kakor bi jih verjetno bilo treba čutiti, tudi že v veliki meri zajete v povedanem, poudarim naj samo še troje:

1. Z ambicioznostjo in ekstenzivnostjo v zgolj tem segmentu celovitih razmer v proizvodnji, kinematografiji in

družbenem odnosu sploh se tudi ta segment sam ne more razvijati, saj mu je kot neke vrste "polizdelku" imanentno, da se mora preverjati kot posneti film.

2. Slovenski film pa fizičnih zmogljivosti slovenskega naroda nikdar ne bo mogel živeti ekonomsko rentabilno. Zato bi morebitna komercializacija večjega dela programa ali zahteve po redukciji ad absurdum v prilagajanju razpoložljivim sredstvom pomenile le ponoven padec najprej ambicioznejšega programa, potem pa po izkušnjah tudi padec obsega proizvodnje.

3. Film je umetnost in kot tak doživeta individualna izpoved avtorske ekipe, potopljene v to življenje in ta svet, iz katerega črpa svojski, individualen, umetniški odnos do sedanjosti in preteklosti, prav s takim načinom pa tudi najbolj soustvarja prihodnost.

To pa bi lahko bila tudi naša temeljna potreba.

O pionirčkih, ki so zrasli, vendar še vedno snemajo dobre filme

Tomi Gračanin

Že tretje leto so se srečali mladi filmski ustvarjalci v Celju in to srečanje predstavlja nekakšen uvod v Teden domačega filma. To je bilo že petnajsto tovrstno srečanje, se pravi nekakšen jubilej. Tega na srečanju žal ni bilo čutiti.

Žirija si je ogledala 80 filmov. To je toliko, kot jih je bilo na 13. in 14. srečanju skupaj (ne vem, od kod izvirajo govornice, da je bilo filmov manj kot doslej). Poleg tega lahko rečemo, da je bila tudi kakovostna raven precej visoka. Na prvi pogled bi lahko rekli, da je vse čudovito in čestitali bi si ob jubileju. Toda če malo natančneje pogledamo, je stanje pravzaprav zaskrbljujoče.

Pionirskih filmov je bilo le dvajset. Če se pri tem spomnimo, da so se mladinski filmi na srečanju pojavili šele lani in so pred tem več let upoštevali samo pionirske, se vsiljuje zaključek, da so pionirčki zrastle, nova generacija pa za film ni zainteresirana! (nesmisl!) Kje so torej vzroki? Ali bolje, kje so krožki, ki so včasih delovali? Zakaj je iz Pionirskega doma prišel samo en pionirski film? In še mnogo podobnih vprašanj se nam zastavlja. Vsekakor so problemi z mentorji in s sredstvi očitni; ne dobi se materiala, ponekod ni denarja ... Na primer: V Pionirskem domu v Ljubljani je cena za sodelovanje v filmskem krožku 1200 (tisočdvesto) novih dinarjev letno! Prava spodbuda za starše, naj otroke vpišejo tja! Kljub nekaterim težavam pa je tak upad pionirske filmske dejavnosti nenavaden.

Poglejmo sedaj malo k mladincem. 60 filmov; ta podatek bi marsikomu zadostoval za sklepanje, da je z delom mladincev vse v najlepšem redu. Toda spet bomo ob natančnem pregledu podatkov ugotovili mnogo zanimivih stvari. Očitno je namreč, da večino "starejših" klubov držijo pokonci posamezniki. Konkretno: Kino klub Zarja—Izola je poslal 7 filmov, v šestih primerih pa je avtor Davorin Marc, ki je poleg tega prispeval 26 (šestindvajset) filmov, ki jih je posnel zunaj kluba.

Iz Pionirskega doma je prišlo 5 mladinskih filmov — vseh pet je

posnel isti avtor. Na Gimnaziji Celje deluje, reci in piši, ena sama avtorica, ki seveda tudi mentorja nima. Taka slika se očitno kaže tudi v izboru najboljših mladinskih filmov, kjer dve tretjini programa sestavljajo dela dveh avtorjev. Praktično torej ni novih krožkov, novih ljudi, vsaj takih ne, ki bi izstopali po kvaliteti. Omenil bi le krožek osnovne šole Bičevje iz Ljubljane, kjer so, tako mladi avtorji kot mentor, pokazali veliko entuziazma. V pogovoru je mentor omenil predvsem dva problema; menil je, da ima premalo izkušenj. Drugi problem pa je po mojem mišljenju ena ključnih težav našega mladinskega (pionirskega) filma. Otrok se začne s filmom resneje ukvarjati v 7. ali 8. razredu osnovne šole. Leto ali dve dela v krožku na šoli, potem pa odide. Na srednjih šolah pa krožkov praktično ni in tu se za večino mladih ustvarjalcev pot konča.

Še nekaj besed o organizaciji. Na račun izgovora, da so organizatorji delali vzporedno v Ljubljani in v Celju, je prišlo do manjših kiksov, predvsem glede programa srečanja. Tako se je zgodilo, da je projekcija še trajala, ko bi že morali biti na večerji. Tudi bilten je bil pomanjkljiv, saj je manjkal celo program in seznam izbranih filmov. Poleg tega letos niso bila podeljena priznanja za sodelovanje v obliki filmskega materiala ali diplom. Kljub temu pa se je vse odvijalo brez večjih težav. Za konec bi dodal stavek, ki ga je v biltenu zapisal član žirije Mako Sajko: Morda zveni rahlo ironično, če ob petnajsti obletnici delovanja filmskih krožkov govorimo raje o načrtih, ki bi to dejavnost dvignili na njeno prejšnjo raven, kot pa o načinu proslavitve te obletnice.

P.S. Studio Koper je obljubil, da bomo najboljše filme videli na televiziji. Bomo videli.(?)

Mako Sajko

Ob letošnjem pregledu filmov, ki so jih ustvarili pionirji in mladinci, smo opazili nekaj pojavov:

prvič, število filmov, ki so bili narejeni v tem letu, če ga primerjamo s številom v prejšnjem letu, pada; drugič: pada število filmov, ki so aktivni; tretjič: pada število aktivnih mladincev.

Vendar pa smo tudi s presenečenjem opazili, da raven kvalitete filmov ni padla. Nasprotno, dvignila se je.

Iz teh skorajda statističnih ugotovitev bi lahko izpeljali nekaj sklepov. Najprej lahko očitno ugotovimo, da se nahaja dejavnost filmskih krožkov v nekakšni organizacijski krizi. Kje je vzrok? Občutek imam, kakor da ni nekega centralnega motorja, ki bi skozi celo leto gonil delo naprej. Morda manjka seminarjev za filmske mentorje, če pa so bili, niso bili dovolj stimulatívni?

Ali smo lahko zadovoljni z ugotovitvijo, da kvalitetna raven ni padla? Najbrž ne, kajti kvalitetna raven je rezultat vloženega dela v prejšnjih letih in jo velikokrat lahko pripisemo individualnosti mladih ustvarjalcev. To so tisti ustvarjalci, ki bodo tudi še potem, ko bodo zapustili krožke, sposobni močnega filmskega izraza.

Seveda pa ne bi bilo prav, če bi pri tem opisu temnega neba prezrli nekaj svetlih točk — krožkov oz. skupin, ki še vedno vzorno delajo in so celo dosegli take rezultate, da bi njihove izkušnje morali izkoristiti za ponoven start filmske dejavnosti.

Morda zveni rahlo ironično, če ob petnajsti obletnici delovanja filmskih krožkov govorimo raje o načrtih, ki bi to dejavnost dvignili na njeno prejšnjo raven, kot pa o načinu proslavitve te obletnice.

Res, pestrost zvrsti, način njihove realizacije nam ne moreta zbuditi skrbi. To je tako, kot smo si vedno želeli. Poleg odličnih igranih filmov v pionirskem programu (TISTI DAN SMO JEDLI ENOLONČNICO) najdemo tam še odlične risanke (TABLETOMANIJA, TRIMČEK, V SANJAH MED DIRKAČI), razpoloženske filme (TRGATEV, HOMEČ), dokumentarne (SKOZI ČAS)

in celó animacijo predmetov, v našem primeru knjig v filmu ISKANJE SE ZAČNE in animacijo ljudi, ki jih film porabi kot lutke v filmu SLEPE MIŠI. Videli smo filme, ki so odlično osredotočeni na témo (KAVKA) in tudi filme, ki so registracija šolskega življenja. V tak film z naslovom JANKO RIBIČ — NAŠ JE VZOR je bilo vložena veliko truda in je skrbno narejen, vendar so taki občolski filmi pri filmski vzgoji posebno poglavje. Predvsem so že vnaprej oškodovani s tem, da se po vsebini in obliki spuščajo v tekmo s televizijskimi reportažami, ki jih seveda izdelujejo profesionalci. Ti šolski filmi pa so narejeni brez poklicnih strojev, tako da na primer slika kaže harmonikarja, slišimo pa pevski zbor. Ko ravnatelj pove nekaj resnih besed, se namesto njega na zvočnem zapisu oglasi pionirčkova recitacija. Težave pri takih filmih so torej večje kot običajno. Pri tem pa seveda mislim, da ima šola pravico, morda celo dolžnost, imeti v svojih arhivih tudi tako filmsko dokumentacijo.

Kako torej take filme realizirati, da bi dosegli neko višjo raven?

Predvsem bi si morala šola omisliti za taka snemanja zvočno kamero S8, tako, ki hkrati s sliko snema tudi zvok. Zdaj nenadoma vse "točke", vsi nastopi, niso več problem. Tudi zgodovinsko postanejo taki materiali izredno zanimivi. Kako ne bi, ko je možno videti zdaj znanega komponista kot nekdanjega drobnega harmonikarčka, kako žuli svojo prvo pesmico. Ostale posnetke lahko dopolnimo z nemo kamero.

Seveda so to še vedno filmi, kjer ni veliko prostora za izražanje osebnosti mladega avtorja in najbrže ne bodo mogli nadomestiti tistih filmov, ki jih zasnuje od ideje do konca avtor sam. Tudi mladinci so pokazali, da znajo s občutkom voditi igralce in kamero, pri tem pa še izkoristiti likovne vrednote okolja (SIMFONIJA MLADOSTI, PERCEPCIJA), da že skoraj do popolnosti obvladajo animirani film (BO?, PLES), da znajo napraviti odlične razpoloženjske filme (BREZ NASLOVA — TRGATEV? PETNAJST, DOBRO JUTRO), da se znajo sijajno osredotočiti na témo (KAJ BOM, ROKE), da znajo preizkušati nove likovne vrednote (ŠKRATI) in da znajo iskati nova izrazna sredstva (VSE SE VRTI, KOORIGINALNO).

Pravzaprav bi res morali organizirati nekakšno transmisijo znanja, ki so ga prinesle izkušnje, tako, da bi mladi avtorji in njihovi mentorji, morda v obliki intervjuja, posredovali širšemu avditoriju zainteresiranih svoje izsledke in prijeme.

Petnajstletnico pionirskega in mladinskega filma bi res morali izkoristiti tako, da bi ugotovili, kaj je treba storiti, da ta, za današnji čas tako pomembna aktivnost ne bi še naprej nazadovala, temveč bi vse pozitivne dosežke prenesli na nove generacije.

Pri vsem tem pa je treba posebej omeniti in pohvaliti televizijski studio Koper, ki je prvič v zgodovini naše televizije sklenil dati na program filmske dosežke mladih. Ljubljanska televizija vse do sedaj tega ni bila sposobna.

mali TDF '79

Ocene izbranih mladinskih in pionirskih filmov

Tone Rački

Mladinski filmi

Med mladinskimi filmi se je bilo težje odločiti za ožji izbor najbolj uspešnih filmov že zato, ker je bilo več filmov, pa tudi kvaliteta več filmov je bila na približno enaki ravni. Po svoji presoji sem odbral naslednje filme: ROKE; film z nizanjem posnetkov rok v različnih funkcijah in raznih opravljenih poda suptilno sporočilo. Kaže smisel za opazovanje in odkrivanje s kamero. POD KOŽO je film, ki kot celota poda določeno vzdušje in nevsiljivo sporočilo. To pa se mu posreči z dobro montažo posnetkov in sekvenc, s kamero in zvokom.

Film SIMFONIJA MLADOSTI odlikuje predvsem korektno podana zgodba, presenetljivo dobra igra igralcev in funkcionalna glasbena spremljava. PERCEPCIJA je film, ki zasluži pozornost kot celota, saj se ujamejo kamera, montaža in zvok, da bi podali pretanjeno sporočilo.

Posebej sta presenetila dva avtorja, ki sta prispevala vsak svoj cikel filmov. Davorin Marc je s svojimi tridesetimi filmi pokazal iskateljski odnos do filma, saj je skoraj vsak njegov film različen po konceptu, tehniki, montaži ... Tako je za film PADAMO, SKAČEMO, TEKMUJEMO uporabil že posnet odpadni material in mu dal s svojimi intervencijami novo vsebino. Prav tako je za film NEKAJ BESED O uporabil odpadne filmske posnetke in jih preoblikoval v montažo. S filmom ZIDOVJE se je izkazal kot snemavec in montažer in izrazil občutek starega mesta in življenja za zidovi. Film PROCESIJA pa je povsem konceptualno zastavljen. Pri filmu IZZA je uspel z minimalnimi intervencijami (praskanjem filmskega traku) aktivirati sporočilo posnetka. Posnel je tudi nekaj duhovitih animiranih filmov, ki pa so, kljub vnašanju novih elementov, še vedno v stilu izolskega filmskega krožka, iz katerega je izšel.

Povsem drugačni so filmi Tomija Gračanina, ki tvorijo stilno in vsebinsko zaključeno cikel z naslovi DOBRO JUTRO, DOBER DAN, DOBER VEČER in PETNAJST. Kažejo izrazit smisel za filmsko govorico s pretehtano izbranimi in posnetimi kadri, montažo in učinkovitim zvokom.

Pionirski filmi

Pri pregledu filmov, ki so jih v preteklem letu posneli pionirji, sem kot član žirije izbral naslednjih deset filmov, pri katerih po moji presoji izstopajo njihove kvalitete. Izbral sem med filmi, ki so se mi zdeli uspešni kot celote, ali pa sem v njih videl posamezne kvalitete, bodisi v vodenju kamere in izbiri posnetkov ali v montiranju posnetkov v smiselno zaporedje ali v ustvarjalni uporabi zvoka itd.

Med dokumentarnimi filmi so po teh kriterijih izstopali predvsem filmi: MAČKE, ki ga odlikuje zavzeto opazovanje s kamero. Snemavec je potrpežljivo sledil gibanju mačk in z raznolikimi posnetki ustvaril skladno celoto.

Podobne kvalitete ima film KAVKA, le da se nekateri posnetki brez potrebe ponavljajo. Smotrno pa je bila uporabljena zvočna kamera. Z zvočno kamero je bil posnet tudi film SREČA IN NE-SREČA, ki niza posnetke z izjavami otrok, kaj je za njih sreča in jih prepleta s posnetki na vrtiljaku in tako doseže zaokroženo celoto. Film HOMEČ uspešno prikaže pustoto manjšega kraja ob cesti, kjer je življenje opaziti edino v živžavu okoli šole. Film SKOZI ČAS se odlikuje z lepimi posnetki, sporočilo pa je podano z montažo — smotrnim in preišljenim zaporedjem posnetkov.

Med igranimi filmi je bilo manj uspešnih. Še najbolj je izstopal film TISTI DAN SMO JEDLI LE ENOLONČNICO, ki je sicer lepo posnet in prijeten za gledanje, je pa žal bolj filmska ilustracija prostega spisa, kot resnično izražanje s filmom.

KOLO CROSS je film, ki ga odlikuje kamera in neprisiljena igra nastopajočih.

Animirani film TABLETOMANJA je duhovit, ter živahno in sveže animiran, ISKANJE SE ZAČNE pa uspešno združuje igrane in animirane prizore.

Filmski zasuk

Branko Šömen

Zadnje dopoldne sedmega tedna domačega filma v Celju je bilo posvečeno načelnemu razmišljanju z naslovom Slovenska scenaristika v okviru možnosti in potreb. Izhodiščno besedo je imel vodja dramaturškega oddelka Viba filma Goran Schmidt. Dovolj zaokrožen, konkreten in samokritičen referat, ob katerem se mi je porodilo nekaj dopolnilnih misli. Toda kasneje, ko sta govorila predvsem Jože Volfand in Vuk Babič, se mi je zazdelo, da s svojim prispevkom ne bom izviren, da bom ponavljal že slišane in napisane stvari, pa se nisem oglasil. Živim — in se silim k filmu kot kritik in scenarist dvajset let — v republiki, kjer izdelava TREH celovečernih filmov še ni ne proizvodnja ne industrija, marveč še vedno priložnostno, ljubiteljsko ukvarjanje s filmom. Nekateri so prepričani, da je proizvodnja petih celovečernih filmov in dvajset kratkih letno utopična. Sam pa mislim, da smo sposobni uresničiti ta program, vendar v drugačnih ustvarjalnih okoliščinah, kakršne trenutno ponujata Kulturna skupnost Slovenije in Viba film. Pri filmu so še vedno ljudje, ki nimajo pravega posluha, kdaj film preneha biti subkultura in kdaj postane umetnost, da je mogoče tudi z manj kot milijardo starih dinarjev posneti celovečerni film, da bi lahko z omnibusom diplomirali trije ustvarjalci naenkrat, kajti ljudje, ki združujejo svoje delo v kakšnem filmskem podjetju, jemljejo denar najčešče kot sredstvo za zaslužek, ne pa kot cilj za izpoved. Danes, ko lahko mirno zapišemo, da ni več krize dramaturškega oddelka, da filmski scenaristi so, da so potemtakem tudi scenariji, da se celo znova tiskajo — zadnjega, Družinski dnevnik Ferda Godine, so natisnili 1961. leta — nam je ostala samo še ena nerazrešena kriza: neustvarjalnih, nerazmišljujočih režiserjev. Bili so časi, ko so lahko režiserji očitali, da jim scenaristi pišejo slabe scenarije. Da bi se otresli slabih tekstov, so začeli pisati sami, pri tem so zbili vrednost scenarističnega dela — nadomestili so ga z režiserskim honorarjem — rezultati pa so bili še bolj porazni. V zadnjem

času so postali scenariji boljši. — Poleg književnikov jih pišejo preverjeni novinarji, ki znajo najti "probleme" — režiserji pa se otepajo njihovih kritičnih pogledov na svet okrog sebe, ali pa si jih prilagajo na svojo miselno, malomeščansko ožino in raje ostanejo v svojem, hermetičnem uživanju standarda našega časa. Ne, saj jim nihče ničesar ne očita, kajti podatek, da na celjskem posvetovanju o scenaristih in domačem filmu ni bilo nobenega slovenskega režiserja, je že sam po sebi zgovoren. Narediti film za slovenskega gledalca — ne bi smel več biti ne cilj ne kvaliteta, kajti kinematografija se je že zdavnaj internacionalizirala in prav ima Vuk Babič, ko pravi, da je treba delati filme za dve milijardi potencialnih gledalcev, ne pa za dva milijona prebivalcev. To pomeni, da je treba odkriti slovensko temo, ki bo obenem svetovljanska, najti probleme, ki bodo univerzalni. Naš filmski človek še ni prestopil nevidne meje v tuje kinematografe z dvignjeno glavo, ali pa je gledalcem v teh kinematografih skušal ponuditi svoje delo, pa ga niso razumeli. Marsikateri tuj filmski kritik o nas že marsikaj ve: s kritično višje postavljene točke bi lahko z nami vred ugotovil, da imamo denar, da imamo scenariste, nimamo pa filmov. Mislim na slovenske filme, na tiste stare in nove. Na tiste stare, ki bi prenesli kritično težkanje, kot na primer Veselica, Ples v dežju, Na papirnatih avionih, Rdeče klasje in na tiste scenarije, ki še čakajo svoje režiserje. Toda o tem, kakšen film bi radi, kakšnega bi podprli, o tem nimamo podatkov. Filmi nastajajo stihijsko. Odsotnost kolektivne radosti ob premieri vsakega domačega filma — kajti to je kulturni praznik — pa pomeni, da posamezni pogledi na usodo slovenskega filma ne bodo prinesli zelenih rezultatov. Najbrž zato, ker še vedno nismo pri tem poslu profesionalci, ali kakor trdi Jože Volfand: profesionalni problem se začne in konča pri Vibi! Viba pa pomeni spiralo. Za koga pa tudi labirint, slepa ulica.

"Nefestivalske beležke"

Silvan Furlan

Danes že vrabci čivkajo, da živimo v času, ki je preprosto "civilizacija slike". V vsakem trenutku nas obkrožajo in rinejo v nas najrazličnejše slike: zbudijo nas senzacionalne slike včerajšnjega dne na naslovnica dnevnikov, strip nas spremlja na vožnji z vlakom v šolo ali službo, če se peljemo z avtomobilom nam pogled zastirajo reklamni panoji, ob kosilu nam servirajo katalog hit-fotografij slovenskih turističnih kotičkov, popoldne nam krajša čas James Bond in njegovi sorodniki, zvečer nam televizija posreduje priporočila za boljši, lepši in udobnejši jutri, uspavanko pa nam zasepetajo — prikažejo nam eksotične slike skrivnostnih delcev našega planeta na utrujenem ekranu televizije.

Strip, fotografija, film in televizija rišejo okrog nas krog, ki ne dovoljuje, da bi pogledali, kaj je tisto "svobodno in lepo" na oni strani njegove krožnice. Tista "vzvišena svoboda in lepota", ki pa je ni tam prek, marveč kot človeška lepota in svoboda biva tukaj z nami in jo prav zato velikokrat spregledamo. In je filozofija, znanost in umetnost. In zdi se, da z njimi lahko odpravimo tudi "napako" stripa, fotografije, filma in televizije, teh zavojevalcev naših čustev in mišljenja, teh hromiteljev naše domišljije, teh nasilnežev, ki so izrinili besedo (knjigo) iz našega sveta in ga prepustili "zmedeni sliki". V resnici pa je beseda (knjiga) danes tu bolj kot kdajkoli doslej in strip, fotografija, film in televizija nimajo napake in če že imajo NAPAKICE, le-te niso zaradi avdio-VIZUALNE narave naštetih medijev. Te izhajajo iz spleta velikokrat vprašljivih ideologij in interesov, ki so sliki tako zgladile in stanjšali njeno površino, da je postala pronicljiva za pretakanje banalnih, poneumljajočih, razosebljajočih vsebin, ki nas vsak dan bombardirajo in se nanje slepo lepimo. Pragmatično-ideološki in ekonomski interesi skušajo tako predvladati nad sliko in to nad sliko, ki je paradoksalno skorajda popolni posnetek realnosti. Toda ta slika ima kljub svoji tehnološki mladosti dolgo tradicijo, ki sega nazaj do altamirskih jam. Zgodovina slike pa nam

prepričljivo govori, da njena ploskev ni le prostor za dokazovanje slikarskih veščin, marveč je (oziroma za njo je) bogato simbolno in socialno ozadje, "celota" kulturno-antropološke tradicije. Simbolične vsebine pa je skušal verbalni jezik odčitovati in prepisovati v razumljivejše oblike, in najbrž bo v bodoče tako še dolgo časa, saj je jezik tista lastnina človeštva, s katerim vsak človek skoraj celo življenje potuje skozi svet, z njim si oblikuje pogled na svet, z njim se pogovarja s svetom" in premaguje svojo osamljenost. Zato je povsem upravičena trditev, da naša civilizacija samo tehnološko postaja vedno bolj "civilizacija slike", medtem ko na duhovni ravni postajamo vedno bolj in bolj "civilizacija besede". Zdi se, da bi tako vsaj moralo biti, če nočemo, da se dokončno poistovetimo z odtujujočo "izpraznjeno sliko" stripa, fotografije, filma in televizije z **NAPAKICO**.

Da pa se kaj tako "strašnega ne bo dogodilo", lahko v veliki meri pripomore avdio-vizualna vzgoja. Njen najbolj fascinantni del je prav gotovo še vedno **FILM**, na nek način "mistični" predmet otroške domišljije, saj aparat profesionalnega filma še vedno deluje kot nekaj mitičnega, kot nekaj, kar ni domače. Filmska vzgoja kot enota tehnike-prakse-teorije lahko odstrani precejšnjo plast mistične, odtujevalne aureole, ki lebdi nad tem celuloidnim magnetom. In to ne v smislu neke "osnovnošolske ali srednješolske filmske akademije", ki naj "proizvaja" bodoče filmske tehnike, scenariste in režiserje ali filmske zgodovinarje in teoretike ali pa tankočutne filmske gledalce, ki bodo svoje življenje preživeli z "nad-umetniškimi filmi" v "super filmskih gledališčih", marveč kot del vzgojnega procesa, ki bo oblikoval bolj lucidne "bralce" filmske slike, bolj zavestne gledalce, ki bodo tudi v "budnih sanjah" filma ločevali imaginarno od realnega in bodo znali film vključiti v širši socialni kontekst.

Zato je vsakoletno srečanje s filmi mladih ustvarjalcev tudi priznanje naporom filmskih mentorjev — entuziastov, ki v našem "neurejenem" šolskem sistemu, vsaj glede avdio-vizualne vzgoje, skušajo obvarovati filmsko sliko pred banalizacijami in poenostavljanji.

Seznam filmov, omenjenih v zapisih o XV. srečanju najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije:

MAČKE, I. Osnovna šola Celje
SKOZI ČAS, SLEPE MIŠI, ISKANJE SE ZAČNE,
OŠ Solkan
SINFONIJA MLADOSTI, OŠ Bičevje, Ljubljana
ROKE, Gimnazija Novo mesto
TISTI DAN SMO JEDLI ENOLONČNICO,
TRGATEV, OŠ Fram
JANKO RIBIČ — NAŠ JE VZOR, OŠ J. Ribič
Cezanjčevci
HOMEC, TRIMČEK, OŠ Q. Avbljeve, Homec
PLES, SREČA IN NE-SREČA, KAVKA, Vzgojni
zavod Janeza Levca, Ljubljana
TABLETOMANIJA, KOORIGINALNO, BO?
PADAMO, SKAČEMO, TEKMUJEMO,
VSE SE VRTI, OŠ Vojko Šmuc, Izola
PERCEPCIJA, Kino klub Nova Gorica
V SANJAH MED DIRKAČI, KK Maribor
KOLO KROSS, KK Duplje
KAJ BOM, Škulj Bogdan
ZIDOVJE, PROCESIJA, IZZA, NEKAJ BESED
O Marc Davorin
DOBRO JUTRO, DOBER DAN I, II, DOBER
VEČER, PETNAJST, Pionirski dom,
Ljubljana

Filmski zasuk

Branko Šömen

Prebiral sem novoletno časopisje, slovensko, jugoslovansko in tuje in iskal vsakršno zaokroženo filmsko razmišljanje o tem, kakšno pot, kakšen razvoj je naredil film v sedemdesetih letih, vendar takšnega pisanja nisem zasledil, ne v slovenskih in ne v drugih dnevnikih, tednikih in revijah. Film, mati televizije, je že zdavnaj umetnost, Louis Bunuel je že v šestdesetih letih dejal, da je film lahko nevarno orožje v rokah pravega umetnika, oktobrska revolucija ga je uzakoniła. V našem filmskem zakonu je film posebnega družbenega pomena, pa vendar, razen filmskih ustvarjalcev, večina drugih ljudi misli, da je film zabava, da režiserji živijo na visoki nogi in da so dobri, le komercialni filmi, najboljše pa tisti uvoženi, ameriški. Milutin Čolić je edini razmišljal o tem našem, nenavadnem filmu, ki so si ga ogledali v Beogradu številni gledalci, vendar je na primer videlo film **BOŠKO BUHA** dvesto petdeset tisoč gledalcev, **KRČ** šestdeset tisoč, **ŽIVLJENJE TEČE DALJE** pa trinajst tisoč, Klopčičeva **ISKANJA** pa le tri tisoč in Štigličevo **PRAZNOVANJE POMLADI** pa samo tisoč sedem sto gledalcev ... Seveda so to le številke, ob katerih bi se lahko zamislili, govorijo namreč o marsičem, ne le o filmu samem, o distribuciji, marveč tudi o okusu gledalcev. Pa vendar je film dragocena stvar, namenjena je gledalcem in če pride kot kratkega stika, potem bi se o tem morali zamisliti predvsem ustvarjalci. Vendar bo prav, če se ne ustavimo samo ob najnovejših filmih, ampak pogledamo, kaj so nam prinesla sedemdeseta leta. Dobil smo pet debitantov, kar pomeni vsako drugo leto novo režisersko ime. Vendar je pri tem Vojko Duletič v minulih desetih letih naredil štiri filme, Rajko Ranfl tri, po enega pa Milan Ljubič, Jože Bevc in Božo Šprajc. Dodajmo, da sta po štiri filme zrežirala tudi Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik, France Štiglic pa enega manj. V tem desetletju je debutiralo pet scenaristov, v minulnem desetletju je dobil Radko Polič prvo nagrado za moško vlogo v filmu **Idealist** na mednarodnem filmskem festivalu v

Moskvi in da sta nas v minulem desetletju zapustila režiserja France Kosmač in Igor Pretnar.

To je seveda popolnoma zasebna inventura filmskega življenja pri nas, vendar je v njej neopazno navzoča tudi ena izmed temeljnih stvari, vezana neposredno na ustvarjanje. Gre namreč za pestro paleto filmskih tem posameznih slovenskih avtorjev. Gre namreč za neprestano spreminjanje tem, za ustvarjalno nezvestobo, o kateri je Arsen Dedić zapisal, "da se je sam spreminjal, da je po neoromantičnih končal, kot končajo zelo pogosto vsi romantiki, v ironiji". Tega avtorskega odnosa do sveta v slovenskem filmu, žal, ni opaziti. Režiserji sicer naredijo določen razvoj v obvladanju filmskega medija, vsebinsko, ideološko, pa so ostali v zasnovah, razvidnih iz prvih, debitantskih filmov. Njihov odnos do snovi, ki so jo obravnavali, njihov celotni pogled na svet, je nespremenljiv, nedialektičen. Če pogledamo pobliže samo enega izmed filmskih opusov, na primer, Klopčičevega, bomo ugotovili, da je njegovo ustvarjanje popolnoma stihijsko, da se njegovi filmi ne zraščajo v celoto, da nimajo zaokrožene podobe. Lotil se je literarnega teksta **CVETJE V JESENI**, ki mu ga je dramaturško sugestivno izrisal Mitja Mejak, za naslednji film **STRAH**, je sam napisal scenarij in doživel ustvarjalni in komercialni neuspeh, potem je segel po sodobni temi, po **VDOVSTVU KAROLINE ŽASLER**, vendar tudi to ni bilo tisto, kar so pričakovali od filma ustvarjalci sami in gledalci. Z **ISKANJI** se je znova vrnil k literarnim izvirom in tako postal prenašalec slovenske proze v filmsko govorico, kar pomeni, da bo še naprej segal po "nefotogenični snovi", ker ga tako kot tudi druge, zanimajo stvari, ki so le navidezno vezane na svet okoli nas in v resnici predstavlja malomeščansko razmišljanje o samozadovoljujoči estetiki. Filmska iskanja veljajo tudi za Boštjana Hladnika, kajti če naštejemo njegove filme — **Ko pride lev**, **Maškarada**, **Bele trave in Ubij me nežno** — nam bo takoj jasno, da je Hladnik avtor, ki po vsej sili išče svoj filmski žanr.

In tako imamo za sabo relativno neizrazita sedemdeseta filmska leta, za katera je igralka Milada Kalezić rekla v novoletnem pogovoru za zagrebški **Vjesnik**, da so bila sedemdeseta leta najbrž v vseh stoletjih nekako pusta, neustvarjalna. Skupaj z njo torej pozabimo filmska iskanja minulih let in upajmo v naslednje desetletje ter skupaj z našo kulturo — to je misel Željka Kozinca — naredimo v tem desetletju nekaj korakov naprej.

anketa

Film v sedemdesetih letih

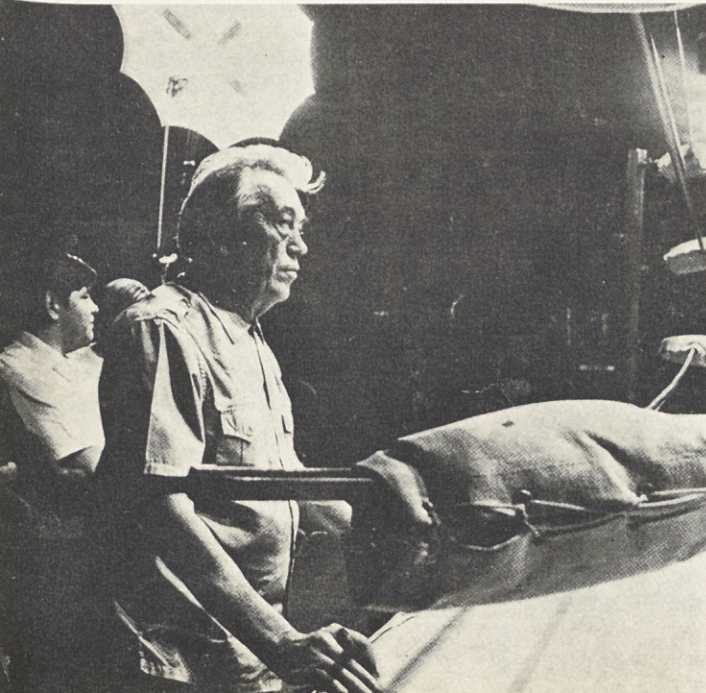
Woody Allen

Brane Kovič

Ugledni francoski tednik "Les Nouvelles littéraires" je v svoji zadnji decembrski številki 1979 objavil nekakšen obračun z desetletjem, ki se izteka. Uredniki so s pomočjo sodelavcev zbrali podatke o najpomembnejših dogodkih in mnenja posameznikov o stanju in spremembah na vseh področjih, do katerih seže omenjeni časopis (književnost z vsemi vrstami in podvrstami, likovna umetnost, strip, glasba, gledališče, zgodovina, film). V našem prispevku nas bo seveda najbolj zanimalo, kaj francoski kritiki, cineasti in drugi kulturni delavci menijo o filmu v sedemdesetih letih.

Vabilu uredništva se je odzvalo 40 avtorjev, od katerih naj bi vsak sestavil spisek desetih filmov, ki so jih najbolj vznemirili med 1970 in 1979. Vsak spisek je pravzaprav svojevrsten avtoportret pisca, nekateri sezname pa so opremljeni še s kratkimi opombami sestavljalcev, tako da si bralec lahko ustvari še natančnejšo podobo o stališčih posameznih udeležencev ankete. V končnem seštevku se je tako znašlo 170 filmov, ki jih je posnelo 120 režiserjev; iz tega je bilo moč sestaviti absolutno top-listo, ki jo tudi povzemamo. Na prvem mestu med filmi se je s prepričljivo prednostjo znašel "Manhattan", Woodyja Allena, druga je Kubrickova "Peklenska pomaranča" (A Clockwork Orange), tretji Fellinijev "Amarcord", četrto mesto pa si delijo "Kriki in šepetanja" (Bergman), Annie Hall (Allen), Hustonovo "Sito mesto" (Fat City) ter "Mama in kurba" (La Maman et la Putain), Jeana Eustachea. Tudi v spodnjem koncu lestvice imamo 5 filmov, ki so prejeli enako število glasov: "Prisluškovanje" (Conversation), Francis F. Coppole, "Barry Lindon", S. Kubricka, Fellinijeva "Roma", Resnaisov "Providence" in Altmanov "Nashville". Najpogosteje citirani filmski ustvarjalec je spet Woody Allen, takoj za njim pa (ex-aequo) Federico Fellini in Stanley Kubrick; sledi jima Robert Altman, na petem mestu je Bernardo Bertolucci, nato Wim Wenders in Francis F. Coppola, za njima pa skupina (spet ex-aequo) Luis Bunuel, Ettore Scola, Jean Eustache, Luchino Visconti in Werner Herzog. Lestvico zaključuje četverica Andzej Wajda, Joseph Losey, Eric Rohmer in John Huston.

Morda je bolj kot končni vrstni red zanimivo prelistati spiske posameznih udeležencev ankete, kajti le redki so se držali predložene sheme desetih filmov, njihova stališča pa so včasih diametralno nasprotna. Tako npr. Bertrand Blier trdi, da ga je v minulem desetletju bolj kot karkoli navdušil en sam film, ki dokazuje, da je lahko tudi filmska umetnost "velika", tako kot literatura, glasba ali likovna umetnost. Ta velika mojstrovina je po njegovem "Jesenska sonata" Ingmarja Bergmana. Nasprotno pa Jean Eustache, eden izmed radikalnejših predstavnikov francoske post-novovalovske kinematografije, pravi, da film preživlja obdobje bede, ki bi jo lahko primerjali kvečjemu z bedo nemške filmske proizvodnje med 1945 in 1960; zato raje kot deset najmanj slabih našteje le tri po njegovem zares dobre filme: "Les naufragés de l'île Tortue" (Brodolomci z Želvjega otoka), Jacquesa Roziera, "La Gueule ouverte" (Z odprtim gobcem) in "Passe ton bac d'abord" (Najprej naredi maturo) — oba je posnel Maurice Pialat. Znana filmska



John Huston

zgodovinarke Lotte H. Eisner na prvo mesto uvršča "Dersu Uzala", Akira Kurosawe, sledijo pa mu Bunuel ("Diksretni šarm buržoazije"), Satjajit Ray (Oddaljeno grmenje"), Bertolucci ("Zadnji tango v Parizu"), Luchino Visconti ("V družinskem krogu") itd. Tudi našim bralcem znani kritik in urednik revije *Positif*, Michel Ciment, meni, da je najboljši film zadnjih let Wendersov "Im Lauf der Zeit" (V teku časa), takoj za njim pa Altmanov "Brewster Mc Cloud" in "Ceremonija", Nagishe Oshime. Michel Deville (pred kratkim smo gledali njegov "Dosje 51") je bil pri svojem izboru zelo širokogruden: sestavil je kar 8 seznamov po 10 filmov, nato pa je med njimi "izžrebal" tistega, ki naj bi ga objavili v "Nouvelles littéraires". Fellinijev "Amarcord" uvršča na prvo mesto, na drugem je Bergmanov film "Kriki in šepetanja", na tretjem Herzogov "Skrivnost Kasparja Hauserja" in tako naprej. Ena najpomembnejših osebnosti mladega francoskega filma, Jacques Doillon, je najvišje postavil Erica Rohmerja (La Marquise d'O"), na seznamu ima tudi "Vojakovo vrnitev" (Coming home), Hala Ashbyja, toda kot sam pravi, ne zaradi režiserja, temveč zaradi igre Jona Voigta. Med bolj ali manj znanimi imeni, ki so sodelovala s svojimi prispevki v profiliranju francoskega pogleda na minulo filmsko bero, naj omenimo še Jacquesa Sicliera, kritika pariškega "Le Monda", ki je vsa zgornja mesta rezerviral za ameriške filme in avtorje: Allenov "Manhattan", Altmanov "Nashville" in Cimolinov "Lovec na jelene" (originalni naslov "Deer Hunter" so francoski distributerji prevajali kot "Potovanje na konec pekla"). Serge Toubiana iz redakcije *Cahiers du cinéma* pa sodi, da je najboljši Jean Eustache (z "Maman..."), poleg njega pa navaja še Antonionija (Poklic: reporter) in Godarda ("Numéro deux"); našteva pa tudi nekaj avtorjev, ki bi po njegovem vsekakor zaslužili vključitev med deseterico (Pialat, Cassavetes, Visconti, Wenders). Za konec velja povzeti še izjavo nemškega režiserja Volkerja Schlöndorfa, lanskoletnega kolaureata canskega festivala, da je najpomembnejši fenomen preteklega desetletja vstop avtorskega filma v industrijsko fazo, kar je nedvomno pridobitev na ravni umetniške neodvisnosti. S tem misli predvsem film "Padre Padrone" Paola in Vittoria Tavianiija, turški film "Čreda" in novi nemški film na splošno, znotraj katerega še posebej izstopajo Herzogov "Aguirre" (Aguirre, der Zorn Gottes"), Wendersov "Im Lauf der Zeit" ter "Drugo prebujenje" Margarethe von Trotta.

Tako torej mislijo strokovnjaki in filmski delavci. Kaj pa filmsko občinstvo? Po podatkih državnega centra za kinematografijo so bili v Franciji deležni največjega obiska naslednji filmi (do 31. decembra 1978): "Emmanuelle", Justa Jaeckina (7 313 000 gledalcev), "Les Bidasses en folie" ("Razigrani rekruti"), Claudea Zidija (7 299 000 gled.), "Les Aventures de Rabbi Jacob" (Pustolovščine rabina Jakoba), Gérarda Ourya (7 191 000 gled.) itd. — med desetimi najbolj obiskanimi filmi ni niti enega, ki so ga omenili kritiki ali cineasti: Od francoskih režiserjev je kar trikrat na lestvici Claude Zidi, Gérard Oury pa dvakrat. Francosko občinstvo ima, kot vse kaže, najraje lahkotne komedije z Louisom de Funesom v glavni vlogi, mit o Emmanuelle pa so pomagali ustvariti predvsem tuji obiskovalci francoske prestolnice. Za primerjavo pa še filmi, ki so najbolj pritegnili ameriške kinoobiskovalce (po časopisu *Variety*): "Star Wars" (Vojna zvezd"), Georgea Lucasa, je prigrabil 164 765 000 dolarjev, "Jaws" ("Žrelo"), Stevena Spielberga, 121 254 000 in "The Godfather" ("Boter"), Francis Coppole, 86 275 000; podatki seveda veljajo zgolj za distribucijo teh filmov v ZDA in Kanadi. Med desetimi filmi seveda ni niti enega, ki bi bil posnet zunaj ameriških meja, med avtorji neameriškega rodu pa je na 9. mestu Miloš Forman z "Letom nad kukavičjim gnezdom" ("One flew over the coocou's nest").

Kakšni bi bili rezultati, če bi podobno anketo izvedli pri nas? Če izvzamemo skupino filmov, ki jih v naših kinematografih nismo videli, bi se na spiskih naših filmskih delavcev in publicistov verjetno znašli nekateri izmed filmov, ki so jih izbrali francoski kolegi, podatki o najbolj gledanih filmih pa bi se verjetno prej približali okusu ameriške publike.

alternativni film

Kdo je (MO)ON?

Toni Gomišček

Na lanskem "Mednarodnem festivalu mladega filma" smo bili Jugoslovani razmeroma množično prisotni v sekciji "drugačnega filma": Slobodan Valentinčič z "Mangiafuoco", Franci Slak z "Vajami za kamero 1—3" in Ljubomir Šimunič s "Pression" so bili v uradni konkurenci, posebej pa smo prikazali film Biljane Belič in Dragiše Krstiča "Vodili smo ljubav na balkonu". Reakcije na filme so bile različne, največ prahu pa je dvignil ravno film "Pression", za katerega je dobil avtor nagrado kritike (hkrati s "Codexom" Stuarda Pounda). To dejstvo je bistveno vplivalo na odločitev za nekoliko obširnejšo predstavitev Ljubomirja Šimuniča, ki je bil na straneh EKRA Na že omenjen v zapisu Nebojše Pajkiča ob dnevih beograjskega off filma v Ljubljani (1979, št. 5/6). Ob intenzivnem spremljanju najnovejših dogajanj na področju domačega eksperimentalnega uporabljana filmskega medija in ustreznem zgodovinskem preletu naših filmskih iskanj, kar je postala domena filmskih četrtkov v ŠKUCu, pa obljubljam še večjo kontinuiteto v kritičnem reflektiranju eksperimentalnega filma kot estetskega fenomena in produkcijske alternative. Že v naslednji številki bo daljši zapis o pionirju jugoslovanskega eksperimentalnega filma, Vladimirju Petku, nato mogoče zapis o položaju tega filma v Franciji, nato... bomo poskušali biti čim bolj ažurni in dobro obveščeni. To pa je že poziv k sodelovanju.

uredništvo

Šimeta sem spoznal v Ljubljani, ko je prišel na Radio Študent, da bi se skupaj z Nebojšo Pajkićem pogovorili o večerni projekciji njegovih filmov v ŠKUC-u. Po ne preveč dobrem obisku prvih dveh programov "Beograjskega off filma" smo potrebovali dobro reklamno akcijo in to, da smo najavili Šimunića kot našega najbolj erotskega in gledanega avtorja, je bila dobra vaba. Med gledalci filmov *Pression*, *Gerdy*, *Zločesta čaravnica* in *Prvo večje na moru* pa se ni skoraj nihče zavedal, da prisostvuje prvi Šimunićevi projekciji za nepoznano občinstvo.

Ljubomir Šimunić je začel filmati svet okoli sebe že v začetku sedemdesetih let, ko je ugotovil, da mu filmska kamera nudi več možnosti za osebna osvobajanja kot pa slikarski čopič. Če odmislimo njegova nastopanja v filmih beograjskih avantgardnih umetnikov Slobodana Šijana in Dragomirja Zupanca ter sodelovanje s slikarjem Kosto Bunuševcem, lahko mirno trdimo, da si je Šimunić privoščil odkrivanje filmskega medija z ničelne točke. Brez stikov z drugimi ustvarjalci, brez izmenjave izkušenj, brez poznavanja podobnih iskanj in seveda brez vsakršne finančne podpore in sofisticirane tehnične aparature je začel Šime uporabljati filmsko kamero in projektor za udejanjanje komaj zavednih pritiskov iz spektra svojih zatrtosti. Tehnična značilnost tega prvega obdobja je grmadenje posnetega filmskega traku, vsebinska pa *objektivizacija skritega opazovanja*, ki ostane avtorjev konstantni leit motiv. Šimunić je namreč predvsem en velik gleduh.

V središču njegovega gleduškega (in torej obvezno skritega) opazovanja je ženska kot erotizirajoče bitje — s tem, ko je spremenil žensko zgolj v objekt opazovanja, se mu izpolni želja po popolnem obvladovanju in nadvladovanju ženske, ki je v vsakdanu moškega z Balkana popolna opredeljevalka zasebnega in javnega življenja.

Šime ne izbira med ponudniki prizorov: tu je pločnik, ki se z zarotniško pomočjo košave naenkrat spremeni v množstvo hipno odkritih beder, tu so balkoni nebotičnikov, s katerih vestne gospodinje javno razkazujejo svoje hlačke, medtem ko se stegujejo, da bi obesile možovo srajco na sušilno

vrv; in končno je tu televizija, ki se je z množičnim posredovanjem filmov in preračunanih reklamnih dražljajev sprmenila iz okna v svet v ključavnično luknjo. Šime je vse to gledal in snemal: plejade erekcijskih dražljajev so se leta in leta kopičile na filmskem traku, ki še vedno čaka na dokončno obdelavo, grobo zlepljen v kolute.

Način Šimunićevega dela se povsem razlikuje od ustaljene prakse: posneti materiali ustrezajo dražljajem, ki jih lahko po mili volji uporablja za izgradnjo določenega projekta in za delna vključevanja v katerikoli drug projekt (prejšnji, kasnejši). Njegovi filmi so popolna odprta dela in to tako v procesualnosti nastajanja kot v estetskem smislu: iz množstva vizualnih informacij posameznega zaključnega projekta, ki v poprečju traja pol ure, lahko ob vsakem gledanju zaznamo in spremljamo le del in še tega izven vseh ustaljenih kodov profesionalnega in amaterskega filma.

Kljub temu pa je v filmih močno opazen avtorjev kult ene izmed značilnosti profesionalizma — *predstave*. Ne samo, da je Šimunić dal svojim filmom zaščitni znak (pred ustanovitvijo MOON Company je uporabljal špice Mosfilm, Gloria film, Paramount...), njegovo celotno filmsko in obfilmsko obnašanje je opredeljeno s samosvoje izpeljanimi in razumljenimi značilnostmi klasične hollywoodske predstave. Projekcije njegovih filmov v kinodvoranah so zgolj izjeme; temeljni prikazovalni prostor je domač *film-party* za poznane izbranice, s steklenicami coca-cola, hišnimi slatkiši in z glasbeno kuliso, ki je in ni del filma. Ritem črnske *roxy music* je vplival na hitrost izredno tekoče asociativne montaže in počasi se ti zazdi, da so črni možički prav zares tam spodaj pod polmetrskim platnom in da zažigajo na vso moč.

Toda do teh mikrojavnih projekcij in prijateljskih pogovorov ob filmu ni prišlo kar čez noč. Mnogo mnogo prej je začel Šime razvijati svoj sistem večkratnega nasnemavanja in presnemavanja. Z zagnanostjo fanatika je preskusil vse možne razdalje med projektorjem, vmesnim platnom in filmsko kamero. Če ni nasemaval ali presnemaval, je študiral nove trike ali montiral stare kolute. Podnevi je načrtoval ogrevalne sisteme novogradenj, noči pa je

namenil filmom. Zato je povsem samoumevno, da je dal svoji producerski hiši naziv *MOON Company*.

Vzgibov za ustanovitev lastne producerske hiše je bilo več. Najprej je tu potreba po skrivanju svojega imena, po razosebitvi filma. Šime ne želi izstopati — to mu je preveliko breme. Zato se je navezal na sodelavca in prijatelja Dragana Taubnerja in ga vpletel v svoj filmski svet. Dragan je bil "zadolžen" za glasbeno opremo, toda še vedno nima niti tehničnih možnosti, da bi to nalogo opravljajal. Tako lahko zaenkrat govorimo o neopaznem avtorskem prispevku Dragana Taubnerja v MOON Company, istočasno pa tudi ogromni in vsestranski pomoči — opori Ljubomirju, ki je bil le na ta način sposoben sprejeti in prenesti najprej ljubljansko in nato — mnogo hujšo — hyèresko izkušnjo, ko se je kot nagradenec kritike znašel v izpostavljeni, vse prej kot priljubljeni (skriti), situaciji.

Naslednji vzrok je že omenjen kult predstave — toda to je dosegal tudi z drugimi špicami. Šime trdi, da mu je med preiškušanjem raznih imen in njihovih grafičnih rešitev še najbolj ustrezal MOON. Toda ne smemo pozabiti, da je luna naravna zaveznica vseh gleduhov, da je že ona sama ženska, ženstvena, materinska in istočasno zaščitnica ljubiteljev potovanja — ker tudi sama potuje. V starih sanjskih knjigah lahko pomeni tudi oči tistega, ki sanja; paralela s filmsko kamero, ki dobi v snemalčevih rokah nalogo, da posname vse tisto, kar bi oko želelo videti, je dokaj očitna. Šimuniću namreč ni mnogo do režije prizorov — raje ima že izgotovljene prizore, ki jih poljubno montira v nova doživetja.

Filmi, ki so nastali pod zaščitnim znakom Lune — torej po letu 1975 — so bolj vezani na neko zgodbo v ozadju in dajejo slutiti jasno občuteno avtorjevo potrebo po komuniciranju prek medija. Film postaja iz sredstva osvobajanja vedno jasnejše sredstvo izražanja in Šime ga do kraja izkoristi za investiranje svojih zapažanj, mnenj, stališč, odnosov do posameznih družbenih pojavov — pa čeprav so to posamezni pojavi v družbi. Eden izmed tovrstno najbolj dodelanih filmov je *Što Slavicu očekuju u životu*, ki se začne s posnetki praznovanj male Slavice, torej kot običajen priložnosten družinski film, nadaljuje se z zrežiranim



vsesplošnim šlatanjem žensk na zabavi in konča s črno-belim trikotnikom iz ameriškega porno filma. V filmu *Prvo večerje na moru* pa vpleta v scene neuspelega osvajanja dekleta (čokoladnim bonbonom navkljub!) izbrane prizore iz filmov, risank in televizijskih reklam ter nam daje čutiti praznino zavrženega moškega in ženske, ki ga je zavrnila.

To pa je ravno obdobje, ko se začno prve domače projekcije (ki jim botruje Slobodan Šijan) in ko postane ime Ljubomirja Šimunića nepreklicno vezano na "tovarno filmov" MOON Company.

Širše družbeno priznanje in še zlasti vse že narejeno so dobra podlaga za usmerjanje nadaljnjih iskanj. Šime prehaja z navadne osmice na S-8 in tonsko kamero, to pa bo v marsičem spremenilo značilnosti dosedanjega procesa delanja filmov. Najpomembnejša pa je želja po delu na osnovi jasnega scenarija in detajlno izdelane snemalne knjige. Pripravlja pa tudi še nekatere nefilmske projekte, zlasti posege na področje besednega izražanja.

MOON Company je vse manj osebna igra osamljenega posameznika; njen obstoj je postal važen še za vse druge, ki si želijo drugačnih oblik in vsebin umetnosti, ki zaupajo v film in njegov demokratični značaj, ki so prepričani, da smo lahko prav vsi ustvarjalci in potrošniki "kulture" — "umetnosti". Moto "With MOON you see better" ni prazna fraza. Narediti pa moramo dva, tri, sto MOON-ov, saj se sicer še zlepa ne bomo otresli umetnosti.

video

Kje so tiste stezice

Srečo in Nuša Dragan v ŠKUC-u

Bogdan Lešnik

Danes, ko se nam ni treba več ukvarjati z mitološkim antagonizmom "konceptualizma" in (pogojno) "tradicionalizma", ko je ravno mitološkost tega antagonizma postala razvidnejša, ko je McLuhan že potisnjen nekam v ozadje (čeprav ni nujno vedno presežen), se v soočanju s projekti, ki so utemeljeni in istih konceptualističnih aksiomih, razvijajo dramatično drugačni učinki pomena.

To seveda ne velja za konceptualizem v celoti, niti za vse projekte v njegovem okviru; gre za znano časovno perspektivo in kriterije, ki jih spostavlja. V tako imenovani slovenski kulturi je bilo vselej prisotnih več vzporednih tokov, ki so bili med seboj na nek način antagonistični, vendar so le redki dosegli tako *popularnost* (to v kontekstu slovenske kulture pomeni komaj kaj več kot *sloves*, bodisi v smislu glasnosti ali zloglasnosti) kot ravno konceptualizem. To je nedvomno učinek njegove investibilnosti, ne nazadnje v omenjenem smislu mitološkega upora prevladujočemu fantazmu "narodne kulture" z vsemi njenimi ekskluzivističnimi kriteriji vred. Do neke mere s to investibilnostjo soupadajo tudi tvorba nove elite (ustrezno "novim" kriterijem) in nekateri drugi, bolj prikriti vidiki.

Obdobje konceptualističnega razmaha pri nas kronološko sicer sledi računalniškemu razmahu, strukturalno pa mu ustreza. Razmerje med konceptualizmom in kibernetiko ni ostalo zgolj implicitno, čeprav ga je prikrivala posebno psiritualna, "anti-tehnologična" drža nekaterih konceptualistov. Kibernetična izhodišča (predvsem teorija informacij) se v konceptualizmu reflektirajo v poudarjanju "modelov komunikacije" različnih kodifikacij. Primerjamo jih lahko s poskusi "kibernetičnih (računalniških) modelov zavesti", s katerimi so hoteli ponazoriti psihične procese. Končni učinek seveda ni bil v ponazoritvi (reprodukciji) psihike, temveč v *produkciji* modelov zavesti in možnosti njene interpretacije. Skupna želja je razvidna iz domneve, da je

mogoče ves proces od začetka do konca *programirati* — ne načrtovati, kar bi pomenilo nadgrajevanje začrtanih shem — temveč formalizirati *proces*, ki učinkuje kot izkušnja. Gre torej za *ritual* kot simptom programiranega sveta; ne tak, ki bi kot stoletja nespremenjena katoliška maša skušal obdržati in zmeraj znova invocirati isti mistični, transcendentalni objekt, temveč tak, ki naj nas same vpelje v produkcijo označevalca manka, reprezentiranega s "ciljem": medosebni stik, neposredna zavest, eno(tno)st-v-vuhu. Ni treba veliko, da razkrinkamo mitično bistvo tega označevalca kot znani fantazem *umetnika*. Ta je namreč tisti moment, ki združuje in prek katerega se združuje "občestvo"; označevalec manka ni več božje, temveč *umetniškovo ime*.

Nuša-in-Srečo-Dragan; ko je ime ucvrščeno, ga kaže vsaka slika. Ves projekt se umakne lmenu. Toda ko postane ta mitologija popolnoma redundantna, mi pa se odzovemo s čisto psihološkimi simptomi nasičenosti (regresivno razgraditvijo označevalskega materiala), se strukturira neki raziduum, ki ga ni mogoče odpraviti kot navadno *slučajnost*; ker je seveda natanko to.

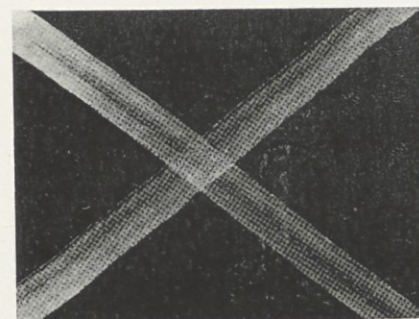
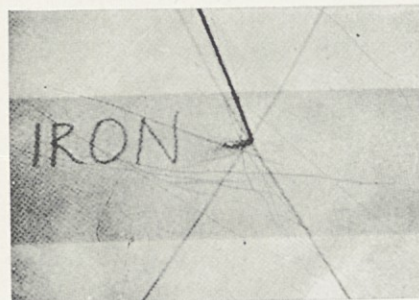
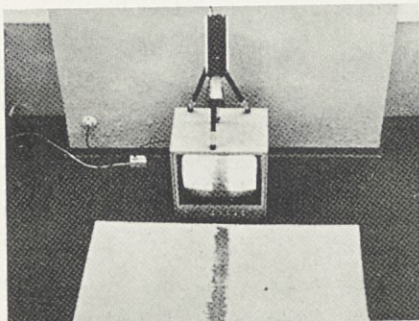
Barvni film: dolge sekunde Nušinega obraza z nalepko na licu, spčetka mirnega, nato smehljajočega se in potem kdove kaj in komu govorečega; pravi triptih slučajnega, v katerem igra prvotni konceptualni moment (nalepka) sekundarno vlogo.

Video: nekdo meša pesek. Spčetka je to očitno natančno zastavljen projekt (dva kupa peska različnih barv in njuno mešanje), ki se umakne stihijskemu (pri odzemanju zmešanega peska), slučajnosti.

Film: 1. kader — na sredi papirnato drevo, na enem koncu platna Nuša, na drugem Srečo; 2. kader — Nuša in Srečo malo bliže drevesu; 3. kader — še bliže ... itd. Dokler nista pod drevesom. Konec in vsi prehodi so v ostrem rezu. Vse statično in

predvidljivo. Zakaj torej film, ko bi zadoščala serija diapozitivov? Film je sinonim za gibanje (kinema — movie), tu pa je bilo gibanje prisotno na en sam način: kot premikanje slučajnih sprehajalcev v ozadju; in ker je vse skupaj posneto z veliko globinsko ostrino, je to (slučajno) dogajanje veliko bolj filmsko in torej dejansko v prvem planu. Slučajno preglasi koncipirano. Mehанизem spodrslija ni več, kot običajno, diskreten, tu je boleče prisiljujoč, (kompulzivno) histeričen.

Slučajnost se torej (v nasprotju s svojo definicijo) pojavlja na strukturiran način, le da je strukturacija nezavedna, simptomatična. Vsebina slučajnega je zmeraj determinirana z izhodiščem, s pristopom, in je toliko manj razvidna, kolikor natančnejši je kodeks znakovne produkcije, ter seveda obratno; toliko bolj bode v oči, kolikor manj je kodeks dosleden. Kodeks znakovne produkcije Sreča in Nuše Dragan je torej kratko in malo nedosleden, investiran z nečim, kar je zunaj področja Umetnosti (Techne), ali bolje z nečim, na čemer Umetnosti (Techne) spodrsuje.



Če bi hoteli takole na hitrico oceniti, poudariti nekaj dogodkov, ki so na minulem, sedmem tednu domačega filma v Celju zapustili globlji vtis, trajnejše vrednosti, potem bi najbrž morali poleg premiere novega slovenskega filma Boštjana Hladnika UBIJ ME NEŽNO, omeniti izid knjige treh slovenskih scenarijev. Zgodba o izhajanju slovenskih filmskih knjig in posebej scenarijev ni razveseljiva: že samo podatek, da niti eden izmed trenutno pišočih slovenskih filmskih kritikov in kritičark ni izdal nobene filmske kritike, govori o tem, kako je ta, filmska publicistika, pomanjkljiva in odsotna v programskih načrtih naših založniških hiš. Seveda krivda ni samo pri založnikih, osnovni nesporazumi so preprosto v tem, da je sprotno pisanje za časopise, radio ali televizijo manj odgovorno, teže je namreč zbrati kritične zapise in jih pretehtane, z aktualno sporočilnostjo obarvane, objaviti v knjigi. Pa vendar se je zgodilo: sicer niso izšli kakšni kritički zapisi enega izmed številnih slovenskih kritikov — v združenju, v pododboru Društva slovenskih filmskih delavcev jih je včlanjenih čez štirideset — marveč je izšel prvi snopič treh slovenskih scenarijev.

Pobuda za knjižno zbirko je nastala v dramaturškem oddelku Viba filma, razumevanje zanjo je pokazala založba Partizanska knjiga iz Ljubljane. Urednik zbirke SCENARISTI, dramaturg Viba filma Aleksander Zorn, je napisal uvod v knjigo, v kateri so izšli scenariji Željka Kozinca KRČ, scenarij Frančka Rudolfa UBIJ ME NEŽNO in scenarij Mirča Šušmelja in Matjaža Zajca PRESTOP. Urednik Zorn je pri tem poudaril, da je "scenarij vendarle potencialni literarni žanr, ki ga je moč brati na način literature takrat, ko ga osvobodimo njegove ortodoksne filmske funkcionalnosti in ga natisnemo v knjigi kot literaturo ... Iz tega izhodišča je tudi zanimivo videti dvoje medijev, literarnega in filmskega, ki zapisujeta isto problematiko. To je drugi razlog za izid zbirke scenarijev. Tu je tudi tretji: zaradi stimuliranja slovenskega ustvarjalnega potenciala je potrebno

nove knjige

Filmski zasuk

Branko Šömen

žanr, ki je sicer v domeni filmske obrti, socializirati v širšem prostoru. Tako bomo v posvečeni prostor obrtnega znanja morda dobili nove ustvarjalce." Aleksander Zorn je dodal, da so knjigo izdali v nakladi tisoč petsto izvodov, da bo septembra izšla že druga knjiga scenarijev, v kateri bodo najbrž štirje novi izvirni scenariji in da bi bilo zeleno, če bi zbirko v prihodnje denarno podprla tudi Kulturna skupnost Slovenije. Željko Kozinc, avtor scenarija KRČ, je na tiskovni konferenci rekel, da si želi, da bi peljala takšna pot, objavljane scenarijev k pravi rezultatom, k boljšim filmom. Franček Rudolf, scenarist UBIJ ME NEŽNO je izrazil misel, da bi se moral film bolj povezati s knjižnim trgom, scenarist Matjaž Zajec, eden izmed avtorjev PRESTOPA pa se je zahvalil za pobudo z željo, da bi ta praksa postala stalna. Kajti je že tako, da film po letih odide s sporeda, scenariji pa ostanejo.

Seveda se ob izdaji prvega snopiča treh novih slovenskih scenarijev odpirajo možnosti po izpopolnjevanju zbirke, za katero je treba že zdaj povedati, da pomeni nov korak v zgodovini slovenske scenaristike. Gre namreč za uveljavljanje avtorjev nepriznanega literarnega žanra, za katerega je odločilno, kako ga zna kdo BRATI. So namreč filmski ljudje, ki berejo scenarije kot zaokroženo literarno enoto, kar scenarij gotovo ni. V glavnem je vedno navodilo, pripomoček za njegovo realizacijo, vizualizacija izgovorjenih in napisanih besed ter prostora med besedami. Zdaj se ponuja filmskemu gledalcu idealna priložnost, da kot bralec odloči, kako je bil kakšen scenarij realiziran, kakšna je razlika med scenaristično zamisljivo in filmsko upodobitvijo. Razsodniki ne bodo več samo strokovno podkovani filmski kritiki, marveč vsakdo, ki ga bo posamezni slovenski film pobliže zanimal. Zveščič treh scenarijev pa je že eno novo, dodatno in prijetno povabilo v svet sedme umetnosti, ki se pri nas še vedno bori za naklonjenost gledalcev.

